Rycharski Siniarska Hasior

didaskalia

Gazeta Teatralna październik 2021 **nr 165**

Centrum Politycznego Piękna

Badania artystyczne

Gertrude Stein gra na komputerze

Spis treści

CENTRUM POLITYCZNEGO PIĘKNA

„Federalny program ratunkowy” Centrum Politycznego Piękna jako przykład performansu pamięci wielokierunkowej

Wiktoria Tabak
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Hiperrzeczywistość

Z Yasserem Almaamounem rozmawia Wiktoria Tabak

HASIOR

Władysław Hasior: od rzeźby do performansu

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

BADANIA ARTYSTYCZNE

Wytwarzanie wiedzy – w poszukiwaniu narzędzi

Pracownia Kuratorska: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz, Weronika Wawryk

Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis” Pracowni Kuratorskiej

Ida Ślęzak
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię

Tercet ¿Czy badania artystyczne?: Paulina Brelińska-Garsztka Zofia Małkowicz-Daszkowska Zofia Reznik

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Przestrzenie bez adresów. Praktykowanie badań artystycznych w polu choreografii

Z Alicją Czyczel, Bartoszem Ostrowskim i Magdaleną Ptasznik rozmawiają Maciej Guzy, Anna Majewska (wywiad przygotowała Pracownia Kuratorska w składzie: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz, Weronika Wawryk)

GRZEGORZEWSKI

Narodziny artysty z ducha odwilży: „Niejaki Piórko” i „Szewcy”

Maryla Zielińska

Radykalny obrót rzeczy

Z Jackiem Waltosiem rozmawia Maryla Zielińska

DRAMATURGIE

Gertrude Stein gra na komputerze

Paweł Schreiber
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Ciało produkujące pytania

Z Agatą Siniarską rozmawia Zuzanna Berendt

Dramaturgia w praktyce

Agata Dąbek
Dramaturgia. Przewodnik, red. Iga Gańczarczyk i Olga Katafiasz, Kraków 2021

RYCHARSKI

Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu

Patrycja Cembrzyńska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

HERSTORIE TEATRU

Solska i „pani Stacha”

Natalia Jakubowa Agnieszka Marszałek (tłumaczenie)
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Scena i Lutnia Robotnicza (1919-1921)

Barbara Michalczyk
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Co się kryje w ciemności

Stanisław Godlewski
Komuna Warszawa: *Humans are Dead, We’re the Humans Now* reż. Michał Kmiecik; *Stan wyjątkowy albo Krzykucha. Stand up (for your rights) Komedy*, reż. Jana Shostak; *Za tobą, moja zimna ciotko*, reż. Alka Nauman i Adelina Cimochowicz

Klub Warszawa

Katarzyna Niedurny
Teatr Collegium Nobilium / TR Warszawa: *Klub*, reż. Weronika Szczawińska

Życzymy udanego płakania

Izabela Zawadzka
Stowarzyszenie Scena Robocza: *Have a good cry*, Magda Szpecht, Lena Schimscheiner, Weronika Pelczyńska

Nuda rewolucji

Maksymilian Wroniszewski
Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *Balkon*, reż. Jan Klata

Struktury czułości

Magdalena Hasiuk
Teatr 21 w Warszawie: *Ciało w ciało z Marilyn*, realiz. Justyna Wielgus, Justyna Lipko-Konieczna; Fundacja Teatru 21 i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie: *Jak przestałem być idealny*, reż. Justyna Sobczyk, Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Wielgus

Cywilizacja śmierci

Paweł Schreiber
Teatr Polski w Bydgoszczy: *Maszyna*, reż. Jagoda Szelc

Emancypacja pozorna

Bartosz Cudak
Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach: *Klątwa rodziny Kennedych*, reż. Wiktor Rubin

Wspomnienia z przyszłości

Maria Magdalena Ożarowska
STUDIO teatrgaleria: *Raj. Potop* (I część *Trylogii klimatycznej*), reż. Grzegorz Jaremko

Wyemancypować wszystkich! Nikogo nie oszczędzać!

Hanna Księżniakiewicz
Stary Teatr w Krakowie: *Halka*, reż. Anna Smolar

TANIEC

Zobacz. Zauważ. Zapamiętaj

Pamela Bosak
Krakowski Festiwal Tańca „Zobaczyć taniec”

FESTIWALE

Szekspir (nie)konwencjonalny

Weronika Łucyk
Festiwal Szekspirowski w Gdańsku

Krew w butelce

Maciej Guzy
Needcompany: *Billy’s Violence*

Zupełnie inna organizacja świata

Olga Katafiasz
Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt w Toruniu

Pośrednie duchy

Piotr Dobrowolski
31. Malta Festival Poznań

ZAGRANICA

Co widać za krawędzią?

Witold Mrozek
Damaged Goods: *Cascade*, choreogr. Meg Stuart

Godot w Wuhan

Z Wang Chongiem i Peng Tao rozmawiają Tomasz Wiśniewski i Katarzyna Kręglewska

OPERA

Morze miłości nieskończone

Dorota Krzywicka-Kaindel
Bayerische Staatsoper w Monachium: *Tristan i Izolda*, reż. Krzysztof Warlikowski

Holender Monte Christo i Walkiria jak malowanie

Jolanta Łada-Zielke
Bayreuther Festspiele 2021

TEATR W KSIĄŻKACH

Biedni Polacy już na nic nie patrzą

Marta Bryś
Michał Zadara, *Sprawiedliwość 1968-2018*, Kraków 2021

Odejmowanie barw

Anna R. Burzyńska
Piotr Paziński, *Atrapy stworzenia*, Kraków – Budapeszt – Syrakuzy 2020

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

Centrum Politycznego Piękna

„Federalny program ratunkowy” Centrum Politycznego Piękna jako przykład performansu pamięci wielokierunkowej

Wiktoria Tabak Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

“Federal Emergency Programme” by the Centre for Political Beauty as an Example of the Performance of Multidirectional Memory

The article highlights the activities of the Centre for Political Beauty), a Berlin-based collective operating on the border of art and activism. The author maps the artistic strategies of the creators, discusses their inspirations and general assumptions of the collective. A significant part of the text is devoted to an extensive analysis of *Federal Emergency Programme* (2014), a public intervention whose starting point was an attempt to rewrite the historical Kindertransport rescue operation to the socio-political realities shaped by the conflict in Syria. Using the theory of reconstruction and the Michael Rothberg’s theory of multidirectional memory, the author refers to this project – and other similarly structured actions – as “performances of multidirectional memory”, which allows her to point out how the highly polarizing the public, artistic-activist campaigns of Centre for Political Beauty create scenarios of political alternatives in which different experiences of extreme violence are not prioritized.

Keywords: Centre for Political Beauty; Kindertransport; Holocaust; refugee crisis; war in Syria; Michael Rothberg; multidirectional memory; political art

Stephen Duncombe i Steve Lambert, w otwartym liście skierowanym do krytyków i krytyczek, przekonywali, że nie każda sztuka podejmująca tematy

polityczne (*art about politics*) jest automatycznie sztuką polityczną (*political art*)[1], której zadaniem ma być nie tylko reprezentacja społecznych problemów, zakłócanie znaturalizowanych schematów czy przywracanie widzialności grupom zmarginalizowanym, ale również polaryzowanie sfery publicznej i zaangażowanie na rzecz aktywnego przekształcania społeczeństwa (Duncombe, Lambert, 2012). Innymi słowy: reorientacja sposobów, w jakie działamy i nadajemy sens naszemu byciu w świecie. Badacze wskazali na problem niewystarczalności języka i braku kryteriów użytecznych do opisu i oceny zjawisk umieszczanych w drugiej grupie. Szczególnie gdy balansują one na cienkiej granicy pomiędzy praktykami artystycznymi a szeroko rozumianym aktywizmem.

Podstawową cechą tak zdefiniowanej sztuki politycznej jest jej zdolność do mobilizacji afektów w celu wyobrażenia oraz urzeczywistnienia potencjalnej zmiany społecznej i wytworzenia nowych form solidarności w obliczu narastających kryzysów. Zasięgiem znacznie wykracza ona poza ramy instytucji. Rozgrywa się także na ulicach, placach, w telewizji, gazetach czy mediach społecznościowych. Czasem na długo po zakończeniu projektu. W związku z tym jej publiczność możemy rozumieć bardzo szeroko: to wszystkie osoby, które świadomie albo przypadkowo stały się widzami, uczestnikami czy obserwatorkami zaplanowanych lub nieprzewidzianych działań w przestrzeni bądź sferze publicznej. Rozróżnienie zaproponowane przez Duncombe’a i Lamberta nie jest dogmatyczne czy wartościujące, pozwala natomiast dostrzec różnice w sposobie budowania przez twórców wypowiedzi i wskazuje na konieczność wypracowania bardziej zniuansowanych metod dyskursywizowania projektów artystyczno-politycznych.

W takim obszarze umieszczam działalność Centrum Politycznego Piękna

(Zentrum für Politische Schönheit, Center for Political Beauty)[2] – berlińskiego kolektywu założonego w 2008 roku przez filozofa Philippa Rucha (Chief Negotiator) i współtworzonego przez: Helen Walker (Administrator of Planning Staff) André Leipolda (Privy Councilor), Cesy Leonard (Head of the Planning Staff), Yassera Almaamouna (Minister of Foreign Affairs), Stefana Pelzera (Chief Escalation Officer), Joschkę Fleckensteina, pracowników ds. planowania (Albert Mondschein, Rana Zade), generałów brygady (Thilda Rosenfeld, Lotte Sand), fotografów (Patryk Witt, Nick Jaussi), prawniczek (Markus Goldbach, Fadi El-Gaz), jednostki Delta Forces (Daniel Wiek, Nina C. Wollheim, Christopher Jade, Felix Raudek), a także wolontariuszy[3].

Przedstawiciele niemieckiego zespołu zasłynęli organizacją wielowymiarowych interwencji w przestrzeniach publicznych, których celem jest manifestacja sprzeciwu wobec decyzji podejmowanych przez rządzących. W swoich działaniach dotykają tematów związanych z ludobójstwem (2009: *Sky Above Srebrenica*, 2010: *Pillar of Shame*), handlem bronią (2012: *Bounty of 25000 Euro*), kryzysem migracyjnym (2014: *Federal Emergency Programme*, 2015: *The Dead Are Coming*, 2016: *Eating Refugees*) oraz z postępującą normalizacją przejawów nazizmu w sferze publicznej (2017: *Holocaust Memorial in Bornhagen*, 2019: *Search for us*). Badaczki często umieszczają ich prace obok dokonań Josepha Beuysa czy Christopha Schlingensiefa, a sam Ruch nie tylko wielokrotnie w wywiadach odwoływał się do dziedzictwa myślowego reżysera *Chance 2000*, ale także zaprosił do współpracy producentkę Claudię Kaloff oraz scenografkę Ninę Wetzel – obie związane wcześniej ze Schlingensiefem (Khan, 2015).

Kluczowym terminem ilustrującym ich założenia jest „polityczne piękno”. Ruch w tekście *Beauty in the Political Sciences* opublikowanym w antologii

Reclaiming Beauty wskazał dwa powody, przez które XX-wieczne nauki polityczne straciły zainteresowanie badaniem społecznego potencjału piękna (2012). Po pierwsze: piękno nie było uznawane za czynnik determinujący ludzkie zachowania, lecz za element odwracający uwagę od palących kwestii – nierówności, przemocy i cierpienia. Po drugie: piękno postrzegano jako coś subiektywnego, trudnego do uchwycenia i bezużytecznego w perspektywie naukowej obiektywności (tamże). Niemieckiego filozofa mniej interesują dociekania związane z tym, co jest piękne, a bardziej stawianie pytań dotyczących tego, jak działa piękno i w jaki sposób można je wykorzystać do kształtowania i wzmacniania politycznych żądań. Według Rucha piękno ma wymiar przede wszystkim emocjonalny (przytłacza intensywnością, zalewa, transformuje, wzrusza, dotyka, przyciąga, odpycha) i jest silnie powiązane z etyką oraz odpowiedzialnością. Dążenie do piękna powinno być postawą pożądaną w życiu publicznym, a polityczne piękno należałoby rozumieć jako opór, zaangażowanie w działanie, podtrzymywanie nadziei i walkę o prawa dyskryminowanych za pomocą działań, które nie zawsze spotykają się z pełną akceptacją obserwatorów.

Przykładem ucieleśniającym taką wizję jest Varian Fry, którego życiorys stał się bezpośrednią inspiracją dla berlińskiego kolektywu[4]. Fry reprezentuje myślenie o wspólnocie kształtującej się poza państwowymi instytucjami i narodową infrastrukturą. Wykorzystywał swoje obywatelstwo i wynikające z niego przywileje do ryzykownej, często nielegalnej, walki o prawa opresjonowanych, niejako wbrew amerykańskiemu konformizmowi tamtych czasów, co czyni z niego modelowy przykład postępowania w duchu politycznego piękna. Wyznaczając takiego patrona dla swojej działalności, berliński zespół podąża szlakiem „agresywnego humanizmu" (*aggressive humanism*), a jego przedstawiciele sami siebie określają „oddziałem szturmowym ustanawiającym moralne piękno, poezję polityczną i ludzką

wielkość w dążeniu do zachowania podstaw humanitaryzmu” (Centrum Politycznego Piękna).

Dziedzictwo Holokaustu

W założeniach najbliżej jest im do teatru rozumianego jako platforma umożliwiająca wymyślanie innych sposobów postrzegania świata. Jak podkreślił André Leipold w jednym z wywiadów: „Staramy się robić dziury w scenografii, którą budują politycy i media. Tworzymy przeciw-teatr (*counter-theatre*) wobec ich teatru” (Leipold, Halford, 2016). Postulowany przez Centrum Politycznego Piękna opór ma boleć, drażnić, wywoływać dyskomfort, ale też angażować w zmianę infrastruktury społecznej i poszukiwać odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób praktyka artystyczna może zasilać scenariusze politycznych alternatyw. Dlatego artyści i aktywistki próbują w swoich kampaniach podważać limity społecznej wyobraźni poprzez nieustanne negocjacje między fikcją a rzeczywistością. Horyzont ich twórczości determinuje przekonanie, że należy nie tylko wyciągać wnioski z historii, lecz przede wszystkim uczynić z tej wiedzy podstawę do rozwiązywania współczesnych problemów i projektowania lepszej przyszłości.

Historyczne wydarzenia stanowią zresztą w pracach berlińskiego zespołu istotny punkt odniesienia, wyszukiwanie analogii między przeszłością a teraźniejszością nie służy im jednak do relatywizowania dawnych zbrodni, lecz do zwrócenia uwagi na performatywny wymiar przemocy, który sprawia, że odradza się ona wciąż na nowo w różnych lokalizacjach, momentach czy kontekstach. Celem zestawiania ze sobą okrucieństw, często odległych czasowo, geopolitycznie i kulturowo, nie jest zatem chęć zrównania odrębnych doświadczeń wiktymizacji i utworzenie uniwersalnego schematu,

ale – oświetlenie złożonej siatki relacji między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością.

W związku z tym, zdaniem Rucha, stale powtarzane przez wpływowych polityków w dyskursie publicznym sformułowanie „nigdy więcej” wydaje się raczej pustym retorycznym gestem niż konkretną polityczną deklaracją[5]. Podobną tezę postawił David Rieff w artykule *The Persistence of Genocide*, sugerując, że imperatyw „nigdy więcej” jest w pełni wiarygodny wyłącznie wtedy, gdy dekodujemy jego znaczenie jako: „nigdy więcej Niemcy nie będą zabijać Żydów w Europie w latach czterdziestych XX wieku” (2011). Według amerykańskiego analityka istnieje odczuwalne napięcie między częstotliwością, z jaką to wyrażenie pojawia się w sferze publicznej, a rzeczywistością społeczno-polityczną, w której okazało się ono tylko niespełnioną obietnicą. Dla potwierdzenia swoich rozpoznań Rieff przytacza sytuację z 2010 roku, gdy Elie Wiesel podczas wizyty w obozie, w towarzystwie Baracka Obamy i Angeli Merkel, powiedział, że „gdyby świat rzeczywiście nauczył się czegoś z Holokaustu, to nie byłoby Kambodży, Rwandy, Darfuru i Bośni” (tamże). Być może zatem trzeba by w tym miejscu przyjąć niewygodne stwierdzenie, że akty skrajnej przemocy nieustannie się reprodukują, bo nowożytna cywilizacja została zbudowana na fundamencie grabieży, gwałtów, rozboju, zbrodni oraz nierównomiernej i niesprawiedliwej redystrybucji sił. To jednak nie zwalnia – i nie może zwalniać – z odpowiedzialności, jaka spoczywa na osobach dysponujących przywilejem reagowania.

Wobec powyższego publiczne operacje Centrum Politycznego Piękna bazujące na próbach adaptacji przeszłych schematów oporu będę nazywać – posiłkując się głównie teorią Michaela Rothberga – „performansami pamięci wielokierunkowej”. Przykładem takiego projektu jest interwencja *75.*

rocznica Białej Róży (*75 Jahre Weiße Rose*, *The 75th anniversary of the White Rose*)[6] inspirowana działalnością antyhitlerowskiej studenckiej organizacji założonej przez rodzeństwo Schollów, ale również – wielowymiarowa kampania o tytule *Federalny program ratunkowy*(*Kindertransporthilfe des Bundes*, *The Federal Emergency Programme*), której punktem wyjścia była próba przepisania historycznej akcji ratunkowej Kindertransport[7] na realia społeczno-polityczne ukształtowane przez konflikt w Syrii. Ten właśnie projekt i jego recepcję przeanalizuję w dalszej części niniejszego tekstu, wykorzystując do tego narzędzia wypracowane na gruncie teorii rekonstrukcji i teorii pamięci. Tak zarysowana metodologiczna rama pozwoli mi odpowiedzieć na pytania o to, w jaki sposób doświadczenia pozornie niepowiązanych ze sobą zbrodni czy traum oświetlają się wzajemnie w sferze publicznej i co z tego wynika, oraz czy i jak praktyka artystyczna może zasilać polityczne scenariusze alternatywnych odpowiedzi na skrajną przemoc.

Kindertransport

Na jeden z największych XX-wiecznych kryzysów migracyjnych alianci zareagowali zaostrzeniem przepisów[8]. Na przykład Wielka Brytania przywróciła obowiązki wizowe, a Stany Zjednoczone zawróciły do Europy pasażerski statek St. Louis transportujący 937 żydowskich uchodźców i uchodźczyń (Smoleński, 2014). Na tym tle Kindertransport – którego celem było ocalenie chwilę przed wybuchem II wojny światowej prawie dziesięciu tysięcy żydowskich dzieci poprzez przetransportowanie ich do Wielkiej Brytanii i ulokowanie w domach tymczasowych – był dającym nadzieję precedensem.

Dlatego też berliński kolektyw postanowił wykorzystać ten wzorzec i

skumulowany w nim symboliczno-afektywny kapitał po to, by przedstawić alternatywne scenariusze europejskiej polityki migracyjnej, zadać pytanie o sens i odpowiedzialność upamiętniania – i wreszcie, aby na tej kanwie sformułować oddolne, obywatelskie, polityczne żądanie dotyczące przyjęcia większej liczby przymusowych migrantek i migrantów. Jak mówił Philipp Ruch w rozmowie z „Pro Asyl”:

> Kindertransport to nie tylko historia krótkotrwałego pęknięcia w alianckiej polityce obrony przed uchodźcami – pęknięcia, które jest zresztą do tej pory celebrowane i chwalone – ale wydarzenie, o którym powinniśmy szczególnie pamiętać, gdy obserwujemy dzisiejszą antyuchodźczą defensywę oraz działania Frontexu (Ruch, 2014).

Wobec tego, zdaniem Rucha, w dobie ogromnego współczesnego kryzysu migracyjnego ponowne uszczelnianie oraz zamykanie granic bogatych i demokratycznych państw przed uchodźcami i uchodźczyniami to absolutna hańba[9].

Bardzo realistyczna fikcja artystyczna

W pierwszych miesiącach 2014 roku przedstawiciele Centrum Politycznego Piękna założyli sfabrykowaną podstronę Ministerstwa do Spraw Rodziny, Osób Starszych, Kobiet i Młodzieży i ogłosili, że Rząd Federalny Niemiec – w akcie politycznego piękna – podjął decyzję o umieszczeniu w rodzinach zastępczych pięćdziesięciu pięciu tysięcy syryjskich dzieci do siedemnastego roku życia[10]. Od początku podkreślano artystyczny wymiar przedsięwzięcia, lecz nie zrezygnowano z wygrywania napięcia między fikcją a realnością.

Witryna i wszystkie dostępne na niej dokumenty do samego końca akcji były opatrzone oficjalnym logo ministerstwa. Na stronie znajdowały się, między innymi, procedury rejestracyjne oraz filmik, w którym wdzięczne dzieci z Aleppo dziękowały ministrze Manueli Schwesig (reprezentującej Socjaldemokratyczną Partię Niemiec – SPD) za to, że pozwoliła im przyjechać do Europy i zorganizowała zakwaterowanie.

Schwesig publicznie odcięła się od działań berlińskiej grupy, jednak zdecydowała się nie wchodzić na drogę prawną, choć materiały wizualne wykorzystane w kampanii, w tym jej oficjalne fotografie, zostały użyte przez Centrum Politycznego Piękna bez jej zgody (Jakob, 2014). Co ciekawe, Philipp Ruch żałował, że Schwesig nie pozwała kolektywu, bo wtedy, jak mówił, udałoby im się zwrócić jeszcze większą uwagę na syryjski kryzys humanitarny (Laudenbach, 2015). Sama kwestia zaangażowania syryjskich dzieci pozostaje dla mnie jednak problematyczna, ponieważ mam poczucie, że nie została ona w tym projekcie odpowiednio sproblematyzowana. Być może było to gdzieś poruszane, jednak nie udało mi się znaleźć odpowiedzi na nurtujące mnie pytania: Czy kontakt z dziećmi odbywał się w obecności pedagogów i psycholożek? Czy kolektyw wsparł placówkę edukacyjną? W jaki sposób wytłumaczono dzieciom ich rolę w projekcie? Czy dostały wynagrodzenie za udostępnienie swojego wizerunku? Czy było to prawnie sformułowane? Czy grupa kontaktowała się z nimi również po zakończeniu kampanii?[11]

Aby zakwalifikować się do udziału w programie, nie trzeba było być w heteroseksualnym związku małżeńskim, lecz należało zapewnić dziecku stabilne i bezpieczne warunki rozwoju[12]. Również niemieckie obywatelstwo i znajomość języka arabskiego nie były wymagane – jedynie zgoda na pobyt w Niemczech oraz udokumentowany stały dochód. Poza tym osoby przyjmujące

nie powinny mieć więcej niż sześćdziesiąt dziewięć lat w momencie, gdy dziecko osiągnie pełnoletność. Wyraźnie podkreślono również, że rodzina zastępcza to nie instytucja adopcyjna, a celem rządu jest umożliwienie bezpiecznego powrotu nieletnich do Syrii, gdy tylko sytuacja w tym rejonie się unormuje[13]. Program oferował uczestnikom i uczestniczkom profesjonalną pomoc (translatorską, psychologiczną) oraz wsparcie finansowe. Proces rekrutacji miał obejmować kilka rozmów, z których co najmniej jedna powinna odbyć się w miejscu zamieszkania potencjalnej rodziny. Centrum Politycznego Piękna stworzyło całą infrastrukturę (materiały informacyjne, aktywne infolinie z aktorami i aktorkami odpowiadającymi na pytania zainteresowanych, gotowe do wdrożenia ramy prawne) i zbudowało siatkę kontaktów ze szkołami oraz innymi organizacjami syryjskimi. W trwające ponad sześć miesięcy prace nad tym projektem zaangażowany był zespół składający się z sześćdziesięciu osób – prawniczek, artystów, aktywistek. Udało się zebrać prawie osiemset rodzin, które wyraziły chęć przyjęcia pod swój dach syryjskich dzieci.

Centrum Politycznego Piękna w trakcie trwania kampanii zorganizowało też pokojową manifestację przed Ministerstwem do Spraw Rodziny, Osób Starszych, Kobiet i Młodzieży. Grupa – za pomocą mediów społecznościowych – zaprosiła chętnych do przyjścia pod budynek ministerstwa z kwiatami, ciastami i misiami, żeby podziękować Manueli Schwesig za jej zaangażowanie w politykę zagraniczną i ochronę uchodźczyń. W pewnym momencie do zebranych wyszła rządowa rzecznika prasowa – w rzeczywistości aktorka – i poinformowała, że ministra Schwesig dziękuje wszystkim za przybycie i cieszy się, że jej akcja ratunkowa spotkała się z tak dużym oddźwiękiem społecznym (Wirnshofer, 2014). Według „rzeczniczki” fakt, że tak wiele obywateli i obywatelek zadeklarowało pomoc,

daje nadzieję, że uda się ten program sfinalizować (tamże). W fikcjonalizowaniu rzeczywistości berliński zespół posunął się jeszcze o krok dalej, pisząc w mediach społecznościowych:

> Przewidywania na przyszłość: Manuela Schwesig swoim aktem politycznego piękna wygrywa wewnątrzpartyjną walkę o władzę z Sigmarem Gabrielem i przystępuje – jako kandydatka SPD – do wyścigu o fotel kanclerza w 2017 roku. Schwesig swoją akcją ratunkową przywróciła pierwotne założenia partii: transgraniczną solidarność (Centrum Politycznego Piękna, 2014).

Dlatego przed ministerstwem znajdowały się plakaty wyborcze z napisem „Schwesig 2017", którymi oklejono także całe miasto[14].

Również w ramach *Federalnego programu ratunkowego* kolektyw postawił w przestrzeni publicznej (tuż obok pomnika zaprojektowanego przez Franka Meislera, upamiętniającego historyczny Kindertransport)[15] dwa niebieskie kontenery ze zdjęciami syryjskich dzieci. W środku, za czarną kotarą, odtwarzano dokumentalne nagrania z bombardowanego Aleppo, przedstawiające ranne kilkulatki[16]. Przy każdej fotografii znajdował się numer telefonu, pod który można było zadzwonić, żeby zagłosować za przyjazdem wybranego dziecka[17]. W pobliżu znajdowało się stanowisko informacyjne (Federalne Biuro Przyjmowania Uchodźców), a także namiot medyczny, gdzie syryjscy lekarze udzielali pierwszej pomocy osobom, dla których wyświetlane obrazy były zanadto niepokojące. Kolektyw określił te działania mianem „krytycznej reanimacji pomnika"[18].

Każdego wieczora – przez kilka kolejnych dni – przed instalacją aktywistki i artyści organizowali debaty, a także zapraszali publiczność, mniej lub

bardziej przypadkową, do udziału w wojennej wersji popularnej gry towarzyskiej „Taboo”. Przy kontenerach ustawiono również dwa mikrofony, aby każdy, jak mówił Philipp Ruch, kto zechce podzielić się swoją historią, mógł to zrobić na własnych warunkach (Zimmer-Amrhein, 2014). O traumatycznych doświadczeniach zdecydował się publicznie opowiedzieć między innymi Anis Hamdoun (reżyser teatralny i aktywista z Hims), który stracił lewe oko podczas demonstracji w Syrii, gdy na ulicy eksplodowały granaty, oraz Feras, którego krewni zostali uprowadzeni i zabici przez tajną policję Asada (tamże).

Ten etap *Federalnego programu ratunkowego* zbiegł się w czasie z kampanią wyborczą, czego efektem były słowne przepychanki między przechodniami. Jednego dnia po drugiej stronie ulicy, na której znajdowała się instalacja, zaparkował autobus Narodowodemokratycznej Partii Niemiec (o wyraźnie neonazistowskim ukierunkowaniu), a jej zwolennicy zareagowali na działania berlińskiego kolektywu, oklejając kontenery plakatami z napisem: „Osoby ubiegające się o azyl – nie dziękuję!”. Ktoś nawet zabrał mikrofon, żeby powiedzieć, że „dziewięćdziesiąt osiem procent osób ubiegających się o azyl to fałszywi azylanci” (Schmollack, 2014).

Performans pamięci wielokierunkowej

Federalny program ratunkowy to interwencja, która intensywnie operuje na pamięciowej tkance; jej struktura zasadza się na – wywołujących afektywne połączenia – cytatach, zapożyczeniach, nawiązaniach, skojarzeniach czy odwołaniach. W związku z tym proponuję, by na użytek tej analizy przyjąć rozumienie performansu – za Dorotą Sajewską i Dorotą Sosnowską – jako czynności autorefleksyjnej, „która wydarza się w powtórzeniu i ponownym doświadczeniu istniejących już wzorców kulturowych, norm językowych i

znaczeń społecznych”[19] i określić ten oraz inne projekty berlińskiego zespołu o podobnym szkielecie dramaturgicznym „performansami pamięci wielokierunkowej”. Performans jest tutaj nośną kategorią, ponieważ zawsze wytwarza jakąś formę repetycji i wydarza się w oparciu o nią – taka konceptualizacja podkreśla więc rekonstrukcyjny wymiar interwencji Centrum Politycznego Piękna, który, jak sądzę, nie pozostaje bez znaczenia dla skuteczności tych działań w sferze publicznej[20].

Vanessa Agnew, Jonathan Lamb i Juliane Tomann – we wstępie do *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field* – zauważyli, że chociaż praktyka powtórzeniowa jest nieco archaiczna (podlegała też wielu redefinicjom w ciągu dwóch minionych dekad), to dopiero niedawno ukształtowała się odrębna akademicka myśl systematyzująca ten obszar, co doprowadziło do powstania studiów nad rekonstrukcjami[21] (*reenactment studies*) (Agnew, Lamb, Tomann, 2020). Rekonstrukcja jest ściśle powiązana z przeszłością, ale oscyluje między czasem wtedy (*time-then*) a czasem teraz (*time-now*), a to znacząco utrudnia zaklasyfikowanie jej jako „zjawiska ściśle historycznego lub społecznego powiązanego z teraźniejszością” (s. 6). Praktyki repetytywne podważają bowiem linearną logikę czasową, zgodnie z którą przeszłość należy wyłącznie do porządku minionego, a przyszłość wyznacza progres. Jak piszą Agnew, Lamb i Tomann: „rekonstrukcja eroduje granice między tym, co realne, a tym, co symulowane, między światem takim, jaki jest, a światem, jaki chcielibyśmy, aby był” (s. 8-9). Jest to więc zestaw praktyk i strategii, które w ten czy inny sposób starają się odtworzyć przeszłość i (choć nie w każdym przypadku) wytworzyć afektywną wspólnotę między rekonstruującymi a publicznością (s. 1). Studia nad rekonstrukcjami dopiero się krystalizują, dlatego, póki co, rozwijają się na przecięciu wielu dyscyplin: teorii performansu, archeologii eksperymentalnej, mediów, gier wideo,

kryminologii, teatru czy refleksji nad pamięcią i dziedzictwem.

Rekonstrukcja, z jaką mieliśmy do czynienia w *Federalnym programie ratunkowym*, miała charakter „odwrotnego powtórzenia" – repetycji podlegał sam zamysł, polityczny precedens, ale zaproponowany przez artystów i aktywistki przebieg wydarzenia różnił się od pierwowzoru: dzieci miały przyjechać do Niemiec, a nie z nich uciekać. Tak więc teraźniejszość i potencjalna przyszłość nadały ostateczny kształt rekonstrukcji berlińskiego kolektywu, a przeszłość zapewniła ramę koncepcyjną i operatywny schemat oporu. Zastosowane w *Federalnym programie ratunkowym* strategie powtórzeniowe przyczyniły się też do ukonstytuowania emocjonalnej wspólnoty, czego potwierdzeniem może być, chociażby, ogromna liczba „poruszonych" osób, deklarujących przyjęcie pod swój dach syryjskich nieletnich. Afektywnemu rezonansowi bez wątpienia sprzyjało również umieszczenie nazistowskiego ludobójstwa w splątanej porównawczej siatce, co miało na celu pokazanie, w jaki sposób różnorodne historie cierpienia mogą ze sobą wchodzić w interakcje, wzajemnie się oświetlać, a nie wymazywać.

Taki sposób myślenia o praktykach mnemonicznych znajduje odzwierciedlenie w koncepcji pamięci wielokierunkowej opracowanej przez Michaela Rothberga w książce *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Na potrzeby swojego wywodu amerykański badacz zdefiniował pamięć, za Richardem Teridmanem, jako „przeszłość w teraźniejszości" (2015, s. 17) – co pozwoliło mu wyciągnąć dwa kluczowe dla jego dalszej argumentacji wnioski.

Po pierwsze, że pamięć pomimo swojego umocowania w przeszłości rozgrywa się głównie w teraźniejszości. Po drugie, że pamięć to pewna forma pracy, zestaw działań, interwencji, przetworzeń i transformacji. Przyjmując

takie rozumienie pamięci, Rothberg wyodrębnił dwa jej modele: pamięć rywalizującą oraz pamięć wielokierunkową. Ten pierwszy (według autora dominujący) „zakłada, że sfera publiczna, w której do głosu dochodzą pamięci zbiorowe, to ograniczone dobro" – dlatego każda interakcja pomiędzy nimi staje się binarnie zorientowaną walką dzielącą jej uczestników na zwycięzców lub przegranych (s. 15). Innymi słowy: ofiary muszą konkurować z innymi ofiarami o legitymizację swojego cierpienia, ponieważ pamięć rywalizująca zasadza się na twierdzeniu, że „upamiętnianie jednej historii usuwa z pola widzenia inne" (s. 14). Ten rodzaj myślenia jest bezpośrednio powiązany z przekonaniem, że pomiędzy upamiętnianiem a wyodrębnianiem się tożsamości grupowej – pojmowanej w sposób esencjalny – istnieje prosty i niezakłócony związek wytyczany przez jednotorową linię. Rothberg stara się jednak udowodnić, że pamięć nie jest *differentia specifica* konkretnej zbiorowości społecznej, lecz że jej granice są porowate, przeciekające i rozproszone, dlatego to, co początkowo może wydawać się niepodważalną własnością określonej grupy „często okazuje się zapożyczeniem albo adaptacją z historii" (s. 19).

Logika pamięci rywalizującej nakazuje myśleć o przestrzeni publicznej jako o hermetycznym, wyraźnie zaznaczonym i ograniczonym obszarze, w którym „uprzednio umocowane grupy angażują się w walkę na śmierć i życie" (s. 19). Inaczej natomiast sytuacja wygląda w przypadku pamięci wielokierunkowej. Tutaj przestrzeń publiczna jest elastyczną areną dyskursywną, „w której poszczególne grupy nie tyle wyrażają wcześniej sformułowane stanowiska, ile w zasadzie wytwarzają siebie przez dialogiczne interakcje z innymi" (s. 19). Tak skonceptualizowany model pamięci z założenia jest więc międzykulturowy, zróżnicowany etnicznie oraz transnarodowy, dlatego ma w sobie potencjał do stwarzania nowych form solidarności, w których upamiętnianie jednej historii cierpienia nie odbywa

się kosztem innych.

Zdaniem Rothberga pamięć wielokierunkowa może stać się „impulsem dla niespodziewanych aktów empatii” (s. 41), lecz należy przy tym pamiętać o zachowaniu różnic między poszczególnymi wydarzeniami historycznymi, ponieważ nie chodzi tutaj o zastąpienie konkurencji unifikacją. Amerykański historyk przekonuje, że pamięć wielokierunkowa jest operatywną kategorią ilustrującą dynamiczne zmiany zachodzące w postnarodowych społeczeństwach, a więc i lepszym niż pamięć rywalizująca narzędziem do ich analizy czy interpretacji.

Można byłoby jednak pójść o krok dalej i zaryzykować tezę, że projekt Rothberga skłania nas do rozpoznania, że pozornie odległe i niepowiązane ze sobą traumatyczne historie warto rozpatrywać relacyjnie czy komparatystycznie nie tylko po to, by rozszerzać solidarnościową ramę i przeformułowywać koncepcje sprawiedliwości społecznej, ale też dlatego, że łączy je wspólny mianownik – przemoc, na której została zbudowana nowożytna cywilizacja. Wprowadzenie takiego argumentu podważa oparte na logice pamięci rywalizującej przekonanie, że historie innych są tylko historiami innych i zwraca uwagę na to, że one także w jakimś stopniu konstytuują nasze tożsamości poprzez umacnianie bądź podważanie naszej mniej lub bardziej uprzywilejowanej pozycji w świecie.

Mimo to część komentujących *Federalny program ratunkowy* wyrażała wątpliwości, czy Centrum Politycznego Piękna nie instrumentalizuje ofiar nazistowskiego ludobójstwa lub nie umniejsza ich bólu. Ciekawe jest jednak to, że tego typu argumenty – będące egzemplifikacją dyskursu pamięci rywalizującej – formułowane były nie przez samych zainteresowanych czy ich krewnych, ale przez dziennikarzy stojących na straży pamięci o nich[22]. Należy jednak zaznaczyć, że w tę interwencję od samego początku

zaangażowane były osoby, które przeżyły Zagładę właśnie dzięki historycznym transportom – między innymi Inge Lammel i Kurt Gutmann.

Przyjęcie w tym miejscu, za Michaelem Rothbergiem, dychotomicznej zależności, zgodnie z którą publiczna pamięć o Zagładzie „wyłoniła się w relacji do powojennych wydarzeń, które na pierwszy rzut oka wydają się z nią niezwiązane" (s. 21) (na przykład: wobec procesów dekolonizacyjnych), a jej upowszechnianie pozwoliło w dalszej kolejności wyartykułować doświadczenia ofiar innych okrucieństw – umożliwi nam przekierowanie tej binarnie zorientowanej dyskusji na inne, wielokierunkowe, tory. Na pytanie, czy rekonstrukcja Kindertransportu w teraźniejszości nie relatywizuje cierpienia ofiar Holokaustu, Philipp Ruch odpowiedział, że musimy raczej uważać, czy nie umniejszamy traumatycznych doświadczeń narodu syryjskiego, bo dla wielu hitlerowskie zbrodnie wciąż kształtują hierarchię cierpienia, podług której klasyfikuje się ofiary „innych historii skrajnej przemocy"[23].

Sztuka polityczna a społeczna rzeczywistość

Pod koniec kampanii Philipp Ruch ogłosił w mediach, że przedstawicielki i przedstawiciele Centrum Politycznego Piękna zostali zaproszeni do siedziby kanclerza, choć nic takiego w rzeczywistości nie miało miejsca. W efekcie – pod naporem medialnej presji – zespół takie zaproszenie otrzymał, chociaż nie zdarza się to często w przypadku artystów czy aktywistek.

Ruch pojawił się na spotkaniu wraz z Lammel i Gutmannem, którzy wezwali niemiecki rząd do solidarności z uchodźcami i uchodźczyniami (Marx, 2014), lecz w odpowiedzi usłyszeli jedynie, że Niemcy – w porównaniu do innych państw członkowskich Unii Europejskiej – i tak robią bardzo dużo, by pomóc

osobom dotkniętym konsekwencjami wojny w Syrii (Wirnshofer, 2014). Rząd federalny potwierdził, że przyjmie dziesięć tysięcy przymusowych migrantów, przed operacją Centrum Politycznego Piękna podobno deklarowano pięć tysięcy (Kaminski, 2014), a Gutmann przekonywał, że ta liczba powinna wynosić co najmniej siedemdziesiąt pięć tysięcy: „Bogaty kraj, taki jak nasz, musi uczyć się z przeszłości, wyciągać wnioski i przyjmować osoby, które dzisiaj uciekają przed wojną" (Marx, 2014). Lammel i Gutmann podkreślali, że przeżyli wyłącznie dzięki historycznemu transportowi (wszyscy ich krewni zginęli w Auschwitz i Sobiborze), dlatego tak ważne jest, według nich, podtrzymywanie tradycji transnarodowych aktów solidarności.

Zaprojektowana w ten sposób artystyczno-aktywistyczna manipulacja postawiła ministrę Manuelę Schwesig – i szerzej: cały rząd – przed koniecznością podjęcia jakiejś decyzji i skonfrontowania się z opinią publiczną. W *Federalnym programie ratunkowym* zespół zaproponował alternatywne sposoby reakcji na powtarzającą się globalną przemoc i jej skutki. Żywa pamięć o Kindertransporcie została tutaj włączona w praktykę artystycznego odtworzenia, po to, aby wydobyć aktywne formy upamiętniania – bardziej twórcze, relacyjne i osadzone w teraźniejszości.

Czy ta operacja odniosła sukces? Trudno to jednoznacznie stwierdzić, ponieważ zrekonstruowana i dostosowana do współczesnych realiów akcja ratunkowa nie została wdrożona w kształcie opracowanym przez berliński kolektyw, lecz należy pamiętać, że twórczynie zainicjowały również oddolną, obywatelską inicjatywę postulującą przyjęcie przez państwo niemieckie większej liczby przymusowych migrantów i migrantek, co zostało zresztą bezpośrednio wyartykułowane podczas spotkania u kanclerza.

Nie próbuję budować w tym miejscu przyczynowo-skutkowej zależności

pomiędzy interwencją Centrum Politycznego Piękna a konkretnym i mierzalnym społeczno-politycznym efektem, ale warto na marginesie wspomnieć, że w 2014 roku (tym, w którym powstawał projekt) w Niemczech złożono łącznie 202 834 wniosków o azyl (liczba ta uwzględnia również pisma składane po raz kolejny), a pozytywnie rozpatrzono 31,5 procent – co oznacza, że ochronę ostatecznie otrzymało około 63 893 osób[24]. Dla porównania: rok wcześniej złożono 127 023 wniosków, a pozytywnie rozpatrzono 24,9 procent z nich, czyli ochronę uzyskało 31 628 osób[25]. Z pewnością wpływ na te decyzje miało wiele czynników; rzecz jasna, nie twierdzę, że zmiana w niemieckiej polityce migracyjnej wynika bezpośrednio z działań artystów i aktywistek, niemniej nie można wykluczyć, że medialne (angażujące nawet państwową telewizję) i afektywne oddziaływanie *Federalnego programu ratunkowego* w niemieckiej sferze publicznej i skuteczność berlińskiego zespołu w zwracaniu uwagi na konsekwencje ogromnego kryzysu humanitarnego pozostało zupełnie bez znaczenia dla budowania świadomości na temat cierpienia przymusowych migrantów i wzmacniania społecznej wrażliwości.

Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej *Agresywny humanizm. Analiza wybranych strategii Centrum Politycznego Piękna* (2021) napisanej pod kierunkiem prof. Grzegorza Niziołka na kierunku teatrologia na Wydziale Polonistyki UJ.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *„Federalny program ratunkowy” Centrum Politycznego*

Piękna jako przykład performansu pamięci wielokierunkowej, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/hq3w-0y75.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/hq3w-0y75

Autor/ka

Wiktoria Tabak (wiktoria.tabak@gmail.com) – absolwentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę o ciągłości kolonialnej wizualności na przykładach reprezentacji uchodźczyń w sztukach wizualnych i performatywnych. Uczestniczka programu mentoringowego „Top Minds" organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną" i „Dialogiem". Numer ORCID: 0000-0002-2435-8985.

Przypisy

1. Podobną, choć nieco inaczej skonceptualizowaną refleksję zaproponowała Aneta Rostkowska (Rostkowska, 2014). Według autorki relacje sztuki z rzeczywistością społeczną możemy rozpatrywać w dwóch bazowych kategoriach: metapolitycznej (symbolicznej) i politycznej. „W pierwszym przypadku, artystki zazwyczaj próbują przekształcić istniejące pole dyskusji, wprowadzając nowy, zaskakujący punkt widzenia […] Do jego wyrażenia używają autonomicznych środków, wypracowanych w polu sztuki" (s. 434). Z kolei w drugim przypadku: „artystki zajmują określone stanowisko w danej sprawie społecznej lub politycznej i angażują się w działania, które mają przynieść zmianę istniejącego stanu rzeczy – zmianę konkretną, realną, wymierną" (tamże).
2. W dalszej części tekstu używam polskiego tłumaczenia nazwy zespołu – Centrum Politycznego Piękna. Przedstawiciele grupy oficjalnie używają zarówno nazwy niemieckojęzycznej (Zentrum für Politische Schönheit), jak i anglojęzycznej (Center for Political Beauty). Z tłumaczeniami na inne języki spotykałam się także w literaturze międzynarodowej i w krajowych serwisach informacyjnych.
3. Nazwy funkcji sprawowanych przez członkinie zespołu zostały zainspirowane stanowiskami istniejącymi w urzędach, instytucjach publicznych oraz w wojskowych jednostkach. Taki gest może mieć charakter subwersywno-krytyczny (czyli prowadzić do przejęcia pola symbolicznego organizacji, która jest przez grupę krytykowana, tak aby wytworzyć nową, przeciwstawną jej jakość poprzez powtórzenie) lub subwersywno-

afirmatywny (czyli wykorzystujący nadidentyfikację z krytykowanym systemem po to, by obnażyć obecne w nim patologie i w ten sposób zneutralizować siłę jego oddziaływania). O metodach nadidentyfikacji pisał Slavoj Žižek, analizując twórczość Laibach. Zob. Žižek, 1993.

4. Varian Fry był amerykańskim dziennikarzem, który w 1935 roku pojechał do Berlina (jako korespondent zagraniczny „The Living Age") i stał się świadkiem narastającej nagonki na społeczność żydowską. W swoich relacjach zwracał uwagę na to, że policja nie podejmowała żadnych wysiłków, gdy na ulicach skandowano: „najlepszy Żyd to martwy Żyd" i niszczono mienie prywatne (Bellafante, 2017). W wyniku tych doświadczeń uznał, że praca reporterska jest niewystarczająca i należy podjąć bardziej zaawansowane kroki, aby pomóc osobom doświadczającym przemocy. Po powrocie do kraju został jednym z członków organizacji Emergency Rescue Commitee, która zrzeszała aktywistów, artystki, prawniczki sprzeciwiające się amerykańskiej ustawie antyimigracyjnej. W sierpniu 1940 roku, wówczas trzydziestodwuletni, Fry udał się do Marsylii, gdzie rozpoczął tajną akcję ratunkową, w której pomagali mu między innymi: Hiram Bingham IV, Mary Jayne Gold, Miriam Davenport oraz Albert Otto Hirschman. Podczas trzynastomiesięcznego pobytu na południu Francji zorganizował ucieczkę z Europy dla około dwóch tysięcy osób, wśród których znaleźli się: Max Ernst, Hannah Arendt, André Breton, Jacques Lipchitz czy Marc Chagall. Jego wysiłki zdenerwowały nie tylko francuskich urzędników, ale również przedstawicieli Departamentu Stanu Stanów Zjednoczonych, którzy skarżyli się, że działania Fry'a kolidowały z amerykańskimi próbami zachowania neutralności na początku II wojny światowej (Bellafante, 2017). W sierpniu 1941 roku dziennikarz został aresztowany i deportowany do Lizbony, a w październiku powrócił do ojczyzny. Był pierwszym Amerykaninem uhonorowanym odznaczeniem Sprawiedliwego wśród Narodów Świata. Zob. Bellafante, 2017; Fry, 1997.

5. Z kolei Rebecca Schneider w tekście *Never, Again* zwracała uwagę na to, w jaki sposób George W. Bush wykorzystał sformułowanie „nigdy więcej" do usprawiedliwiania swojej polityki po atakach z 11 września 2001 roku. Prezydent powołał sądy wojskowe do sądzenia osób podejrzanych o nielegalne przebywanie na terenie Stanów Zjednoczonych, nakazał przesłuchiwanie setek osób pochodzenia bliskowschodniego oraz zezwolił na monitorowanie więziennych rozmów między prawnikami a klientami. Broniąc się przed krytyką, że jego polityka zagraża swobodom obywatelskim i narusza prawo do sprawiedliwego procesu, Bush powiedział: „Nie możemy pozwolić, by zagraniczni wrogowie wykorzystywali formy naszej wolności do zniszczenia samej wolności. Zagraniczni terroryści nie mogą już «nigdy więcej» wykorzystywać naszej wolności przeciwko nam" (s. 25). W tym kontekście sformułowanie „nigdy więcej" (odsyłające wprost do Holokaustu) miało przykrywać i tłumaczyć ksenofobiczną strukturę oficjalnych decyzji prezydenta Busha. Zob. Schneider, 2006, s. 21-33.

6. Berliński kolektyw, podszywając się pod rząd, rozesłał do szkół i uczelni informację o konkursie na opozycyjną ulotkę, w którym nagrodą był wyjazd do wybranego reżimu na koszt polityków, po to, by na miejscu rozrzucać broszury wzywające do obalenia dyktatury. I choć znalazło się ponad siedemdziesięciu chętnych, zespół nie wysłał żadnego z nich w taką podróż. Do Turcji wybrał się jednak przedstawiciel Centrum Politycznego Piękna i w hotelowym oknie umieścił zaprogramowaną drukarkę, która automatycznie wypuszczała plakaty – wzywające do obalenia rządów Recepa Tayyipa Erdoğana – wprost do stambulskiego parku Gezi. Na kartkach znajdowała się informacja, że kampania jest współfinansowania przez niemiecki rząd, co spowodowało wiele dyplomatycznych

problemów na linii Niemcy-Turcja. Więcej o tym projekcie można przeczytać w anglojęzycznym archiwum udostępnionym przez zespół, zob. https://politicalbeauty.com/scholl2017.html [dostęp: 10 IX 2021].
7. Takich transportów było zasadniczo kilka, jednak w tekście świadomie używam liczby pojedynczej, ponieważ odwołuję się do nazwy określającej całą akcję ratunkową. Pierwszy Kindertransport przybył do Harwich (w Wielkiej Brytanii) 2 grudnia 1938 roku. Ostatni transport z Niemiec wyruszył 1 września 1939 roku. Zob. *Kindertransport 1938-1940*.
8. W 1938 roku, z inicjatywy Franklina Roosevelta, zorganizowano nawet konferencję w Évian, w której wzięli udział delegaci z trzydziestu dwóch krajów, jednak żadne z państw – poza Republiką Dominikany – nie zgodziło się przyjąć większej liczby żydowskich uchodźców. Zob. *The Evian Conference*..
9. Przy czym za początek oficjalnego kryzysu migracyjnego uznaje się 2015 rok (wówczas złożono w Europie 1,2 miliona wniosków o azyl), jednak po 2010 roku liczba osób ubiegających się o azyl zaczęła wyraźnie wzrastać. Dla porównania: w latach 2008-2010 liczba ta utrzymywała się na poziomie około 230 tysięcy wniosków rocznie, a w 2014 roku (w którym powstawał projekt) złożono prawie 600 tysięcy wniosków. Dlatego o kryzysie i jego konsekwencjach mówiono już przed 2015 rokiem. Zob. *Dane statystyczne dotyczące azylu.*
10. Jak czytamy na fałszywej stronie ministerstwa: „Według danych zebranych przez UNICEF ponad 5,5 miliona syryjskich dzieci pilnie potrzebuje pomocy […] nie możemy pomóc wszystkim, ale spróbujmy uratować chociaż jedno na sto dzieci" – dlatego w projekcie pojawia się informacja o 55 tysiącach nieletnich, Zob. http://www.1aus100.de/en/. Jest to też wyraźne nawiązanie do słów Thomasa de Maizière'a (ówczesnego ministra spraw wewnętrznych), który powiedział, że „rząd federalny nie jest wszechmocny i nie może rozwiązywać problemów całego świata". Zob. https://politicalbeauty.de/kindertransporte.html [dostęp: 10 IX 2021]. Filmik będący częścią projektu Kindertransporthilfe des Bundes: https://youtu.be/fOfSo-FEyyY
11. Kwestie te poruszyłam podczas rozmowy przeprowadzonej z przedstawicielem Centrum Politycznego Piękna – Yasserem Almaamounem. Zob. Tabak, 2021.
12. Wszystkie przytaczane i tłumaczone przeze mnie w tym fragmencie wytyczne znajdują się na tej stronie: http://www.1aus100.de/en/ [dostęp: 10 IX 2021].
13. Zespół zwracał też uwagę na etyczny problem „odbierania dzieci rodzinom", dlatego do udziału w programie w pierwszej kolejności miały zostać wybrane dzieci, których rodzice nie żyją, oraz nieletni chłopcy zagrożeni aresztowaniem przez reżim prezydenta Baszszara al-Asada.
14. Ostatecznie kandydatem SPD na urząd kanclerza w wyborach w 2017 roku został Martin Schulz. Zob. Ciechanowicz, 2017.
15. Taki pomnik znajduje się również w Polsce – w pobliżu dworca kolejowego w Gdańsku.
16. Wstrząsające filmiki można znaleźć pod tym linkiem: https://www.youtube.com/channel/UCTjlvLD2w_FFQsVZ6njD7Wg/videos [dostęp: 10 IX 2021].
17. Widać w tym działaniu silną inspirację projektami Christopha Schlingensiefa, w szczególności *Foreigners Out!* (*Ausländer Raus!*) z 2000 roku, który powstał w ramach Wiener Festwochen. Reżyser zamknął dwunastu azylantów w monitorowanych kontenerach tuż obok opery wiedeńskiej, a publiczność mogła głosować, który z uczestników powinien odpaść i tym samym zostać deportowany. Na poziomie koncepcyjnym Schlingensief nawiązywał tutaj do formatów telewizyjnych typu *reality show* (takich jak *Big Brother*). Codziennie rano, przez sześć dni, usuwano dwie najmniej popularne w głosowaniu osoby.

Zob. *Please Love Austria…* To powiązanie wydaje się o tyle trafne, że Ruch używał podobnej jak Schlingensief retoryki, mówiąc: „jeśli przechodniom przeszkadzają jakieś zdjęcia – to nie musimy ich pokazywać, ale wtedy takiemu dziecku jest automatycznie odbierana szansa na przyjazd. Tak jak w Top Model, tylko tu można wybierać między życiem a śmiercią”. Zob. Diez, 2014.
18. Taki sposób myślenia o elementach miejskiej infrastruktury jest nie tylko dobrym przykładem ilustrującym logikę pamięci wielokierunkowej, ale również przedłużeniem, skonceptualizowanej przez Krzysztofa Wodiczkę, „projekcji publicznej”, która jest swego rodzaju „narzędziem egzekwowania prawa do komunikowania się z miastem”. Zob. Wodiczko, 2011, s. 165-166. W odniesieniu do mojej analizy ciekawym przykładem jest projekt *Pomnik* (ang. *Monument*) – Wodiczko zaprosił do współpracy dwunastu uchodźców, sfilmował ich twarze, nagrał historie i za pomocą rzutnika nałożył ten materiał audiowizualny na pomnik Davida Farraguta z 1881 roku (amerykańskiego oficera, bohaterskiego dowódcy Unii w czasie wojny secesyjnej). Kontekstem dla tego projektu były niedawne badania nad tym, w jaki sposób wojna secesyjna wywołała XIX-wieczny kryzys uchodźczy poprzez wypędzanie żołnierzy, cywili, niewolników, mieszkańców Północy i Południa z ich domów. Impulsem dla Wodiczki było podjęcie refleksji nad przecinającymi się pamięciami wojny i przymusowej migracji – dawniej i dziś. Zob. https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/monument/ [dostęp: 10 IX 2021].
19. Takie rozumienie performansu badaczki zaproponowały na potrzeby wypracowywanej przez siebie „lokalnej teorii rekonstrukcji”. W swojej definicji nawiązały bezpośrednio do kategorii „zachowania odtworzonego” opracowanej przez Richarda Schechnera: „«Zachowanie odtworzone» – jak piszą – nie jest wprawdzie samo w sobie procesem performatywnym, lecz stanowi zachowany w ciele materiał, mięsną pozostałość minionego procesu, a zarazem narzędzie do wyłonienia nowego działania – kolejnego performansu”. Zob. Sajewska, Sosnowska, 2020, s. 129.
20. Philipp Ruch w eseju *On revolution* ujął to tak: „Sztuka tworzona przez Centrum Politycznego Piękna polega na wydobywaniu z przeszłości przykładów działań humanistycznych – aktów politycznego oraz moralnego piękna – i aktualizowaniu ich do współczesności”. Zob. https://www.goethe.de/en/kul/ges/21092561.html [dostęp: 10 IX 2021].
21. Przyjmuję „rekonstrukcję” jako tłumaczenie słowa *reenactment* za Sajewską i Sosnowską. Zob, Sajewska, Sosnowska, 2020, s. 130.
22. Akcja wzbudziła jednak głównie pozytywne reakcje. Na przykład: Marwin Meyer (pracownik organizacji pomocowej World Vision Germany) uznał, że choć operacja balansuje na granicy prawa, a artyści i aktywistki mogą zostać pociągnięci do odpowiedzialności karnej, to udało im się zwrócić uwagę na tragiczną sytuację osób dotkniętych konsekwencjami wojny w Syrii, a z tym, jak twierdzi, wiele organizacji humanitarnych ma spory kłopot. Również Günter Burkhardt (dyrektor Pro Asyl) stwierdził, że kampania zwiększyła społeczną świadomość co do tego, w jaki sposób Europa uszczelnia swoje granice przed syryjskimi uchodźcami i odwraca wzrok od tego, co dzieje się na Bliskim Wschodzie. Zob. Hollstein, Kogel, 2014; Fuchs, 2014.
23. Problematyzował to również Rothberg, kwestionując narosły wokół Holokaustu dyskurs wyjątkowości, twierdząc, że jego dalsze podtrzymywanie prowadzi właśnie do wytwarzania i umacniania hierarchii cierpienia. Zrozumiałe jest dla niego, że w pierwszych powojennych latach „zapewnianie Zagładzie wyjątkowości służyło odparciu […] relatywizującego publicznego milczenia o szczegółach nazistowskiego ludobójstwa Żydów” (s. 23), jednak

obecnie – jak twierdzi – przyjęcie bez zastrzeżeń takiego punktu odniesienia jest politycznie i etycznie niebezpieczne. Zob. Rothberg, 2015. Rothberg częściowo przejmuje tutaj rozpoznania Andreasa Huyssena, który przekonywał, że współcześnie twierdzenia o wyjątkowości Holokaustu bywają instrumentalizowane albo do politycznych celów, albo do obrony teorii niereprezentowalności nazistowskich zbrodni. Huyssen – podobnie jak autor *Pamięci wielokierunkowej* – opowiada się więc za przyjęciem optyki komparatystycznej, która pozwala zbudować siatkę analogii między różnymi doświadczeniami skrajnej przemocy, co jest, według niego, niezbędnym warunkiem do zaistnienia sensownej debaty na temat etyki czy praw człowieka współcześnie, zob. Eser, 2018, https://www.politika.io/en/notice/state-of-the-art-in-memory-studies-an… [dostęp: 10 IX 2021].
24. Liczby te obliczyłam na podstawie wykresów: *Number of total asylum applications in Germany from 1995 to 2020* oraz *Share of asylum seekers accepted as refugees or entitled to asylum in the total protection rate in Germany from 2005 to 2021*.
25. Są to liczby mówiące o wszystkich, nie tylko syryjskich, azylantach, ale można na ich przykładzie zauważyć tendencję wzrostową: w 2015 pozytywnie rozpatrzono 49,8 procent wniosków, a w 2016 – 62,4 procent (był to, jak do tej pory, najwyższy wynik).

Bibliografia

„Kindertransporthilfe des Bundes“ – Kunstaktion für die Aufnahme syrischer Flüchtlingskinder, Philipp Ruch w rozmowie z „Pro Asyl”, 15 V 2014, https://www.proasyl.de/news/kindertransporthilfe-des-bundes-kunstaktion… [dostęp: 15 III 2021].

Agnew, Vanessa; Lamb, Jonathan; Tomann, Juliane, *Introduction: What is Reenactment Studies?*, [w:] *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, red. V. Agnew, J. Lamb, J. Tomann, Routledge, London 2020.

Bellafante, Ginia, *His Bravery Unsung, Varian Fry Acted to Save Jews*, „The New York Times” 7 IX 2017, https://www.nytimes.com/2017/09/07/nyregion/varian-fry-nazis-rescue-imm… [dostęp: 15 III 2021].

Centrum Politycznego Piękna, *Federalny program ratunkowy*, 2014, https://politicalbeauty.com/kindertransport.html[dostęp: 15 III 2021].

Centrum Politycznego Piękna, *About*, https://politicalbeauty.com/about.html [dostęp: 15 III 2021].

Diez, Georg, *Danke, Manuela Schwesig!*, „Spiegel Culture” 12 V 2014, https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/syrien-kunstaktion-fuer-kind… [dostęp: 15 III 2021].

Duncombe, Stephen; Lambert, Steve, *An open letter to critics writing about political art*,

„The Center for Artistic Activism”, 30 X 2012, https://c4aa.org/2012/10/an-open-letter-to-critics-writing-about-politi… [dostęp: 15 III 2021].

Eurostat, *Dane statystyczne dotyczące azylu*, https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Asyl… [dostęp: 15 III 2021].

Erfahrungsbericht aus den Waldbergen von Gourougou, https://www.youtube.com/watch?v=MuzfPPvE0LU [dostęp: 15 III 2021].

Fry, Varian, *Surrender On Demand*, United States Holocaust Memorial Museum, Washington 1997.

Fuchs, Oliver, *Künstler blamieren Ministerin Schwesig*, „Stern” 14 V 2014, https://www.stern.de/politik/deutschland/fake-website-zu-syrischen-flue… [dostęp: 15 III 2021].

Göltenboth, Natalie, *„Beautiful politics” The highest form of art?*, tłum. E. Watts, Goethe Institut 2015, https://www.goethe.de/en/kul/bku/20675312.html [dostęp: 15 III 2021].

Halford, Sarah J.; Leipold, André, „Center for Artistic Activism” 11 VIII 2016, https://c4aa.org/2016/08/andre-leipold [dostęp: 15 III 2021].

Hiperrzeczywistość, z Yasserem Almaamounem rozmawia Wiktoria Tabak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/hiperrzeczywistosc [dostęp: 20 X 2021].

Hollstein, Miriam, Kogel, Eva Marie, *Aktionkünstler setzen Schwesig unter Druck*, „Welt” 14 V 2014, https://www.welt.de/politik/deutschland/article128017699/Aktionskuenstl… [dostęp: 15 III 2021].

Kaminski, Ralf, *Ein schweizer rüttelt Berlin auf*, „Migros” 22 IX 2014, https://www.migros.ch/de/Magazin/2014/ein-schweizer-ruettelt-berlin-auf… [dostęp: 15 III 2021].

Khan, Sarah, *Acting up*, „Frieze” 25 XI 2015, https://www.frieze.com/article/szenen-im-zentrum [dostęp: 15 III 2021].

Laudenbach, Peter, *Berliner Guerilla*, „Brandeins” 2015, https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2015/ma… [dostęp: 15 III 2021].

Marx, Bettina, *Holocaust survivors demand help for Syrian refugees*, „DW” 17 V 2014, https://www.dw.com/en/holocaust-survivors-demand-help-for-syrian-refuge… [dostęp: 15 III 2021].

Number of total asylum applications in Germany from 1995 to 2020, https://www.statista.com/statistics/1107881/asylum-applications-total-g… [dostęp: 15 III 2021].

Rieff, David, *The Persistence of Genocide*, „Policy Review” 1 II 2011, https://www.hoover.org/research/persistence-genocide [dostęp: 15 III 2021].

Rostkowska, Aneta, *Instytucjonalne ramowanie aktywizmu*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.

Rothberg, Michael, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, tłum. K. Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015

Ruch, Philipp, *Beauty in the Political Sciences*, [w:] *Reclaiming Beauty. Collected Essays on Political Anthropology*, red. A. Horvath, J.B. Cuffe, Ficino Press, Florence 2012.

Ruch, Philipp, *On revolution*, 2017, https://www.goethe.de/en/kul/ges/21092561.html [dostęp: 15 III 2021].

Sajewska, Dorota; Sosnowska, Dorota, *Wprowadzenie: Ku teorii rekonstrukcji*, [w:] *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Schmollack, Simone, *Mein syrisches Lieblingskind*, https://taz.de/Politkunst-Aktion-in-Berlin/!5041628/ [dostęp: 15 III 2021].

Schneider, Rebecca, *Never, again*, [w:] *The SAGE Handbook of Performance Studies*, red. D. Soyini Madison, J. Hamera, Sage Publications, Inc., Thousand Oaks – London – New Delhi 2006.

Share of asylum seekers accepted as refugees or entitled to asylum inthe total protection rate in Germany from 2005 to 2021, https://www.statista.com/statistics/912164/total-asylum-seeker-protecti… [dostęp: 15 III 2021].

Smoleński, Paweł, *Dramat pasażerów transatlantyku „St. Louis”*, „Gazeta Wyborcza”18 VIII 2014, https://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,16478374,Dramat_pasazerow_tran… [dostęp: 15 III 2021].

State of the art in memory studies: and interview with Andreas Huyssen, Patrick Eser rozmawia z Andreasem Huyssenem, „Politika”, 29 VI 2018, https://www.politika.io/en/notice/state-of-the-art-in-memory-studies-an… [dostęp: 15 III 2021].

Steinberg, Claudia, *The Center for Political Beauty*, „The Fabulist” 2019 nr 6, https://www.aesop.com/ca/en/r/the-fabulist/the-center-for-political-bea… [dostęp: 15 III 2021].

United States Holocaust Memorial Museum, *Kindertransport 1938-1940*, https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/kindertransport-1938-… [dostęp: 15 III 2021].

United States Holocaust Memorial Museum, *The Evian Conference*, https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/the-evian-conference [dostęp: 15 III

2021].

Wirnshofer, Josef, *Blumen und Teddys für Schwesig*, „Taz” 15 V 2014, https://taz.de/Protest-gegen-Fluechtlingspolitik/!5042297/ [dostęp: 15 III 2021].

Wirnshofer, Josef, *Bis ins Kanzleramt*, „Taz” 16 V 2014, https://taz.de/Protest-gegen-Fluechtlingspolitik/!5042083[dostęp: 15 III 2021].

Wodiczko, Krzysztof, *Sztuka domeny publicznej*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2011.

Zimmer-Amrhein, Florian, *Die Herzen mit der Brechstange öffnen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 29 V 2014, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunstaktion-fuer-syrische-… [dostęp: 15 III 2021].

Žižek, Slavoj, *Why are Laibach and NSK not Fascists*, 1993, https://deterritorium.wordpress.com/2017/08/20/why-are-laibach-and-nsk-… [dostęp: 15 III 2021].

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/federalny-program-ratunkowy-centrum-politycznego-piekna-jako-przyklad-performansu-pamieci

didaskalia
gazeta teatralna

Centrum Politycznego Piękna

Hiperrzeczywistość

Z Yasserem Almaamounem rozmawia Wiktoria Tabak

Przeprowadziłeś się z Syrii do Berlina w 2013 roku. W jaki sposób dowiedziałeś się o działalności Centrum Politycznego Piękna (niem. Zentrum für politische Schönheit; ang. The Center for Political Beauty) i co sprawiło, że zdecydowałeś się dołączyć do zespołu?

W Syrii brałem udział w licznych protestach przeciwko reżimowi Baszszara al-Asada. Trochę mi brakowało tej adrenaliny po przyjeździe do Niemiec, więc zacząłem szukać nowych aktywności i tak trafiłem do grupy teatralnej matthaei & konsorten, która tworzyła projekty choreograficzne wokół tematyki migracji i uchodźstwa. Wspólnie zrobiliśmy kilka improwizowanych akcji, które rozgrywały się na basenie, w hotelu i na lotnisku BER. Przez te osoby dowiedziałem się, że jest taki zespół jak Centrum Politycznego Piękna, i że akurat poszukuje do nowego projektu Syryjczyków mówiących po niemiecku, więc się do nich zgłosiłem i właściwie od razu zostałem zaangażowany do pracy nad *Federalnym programem ratunkowym*.

W jakiej roli?

Zajmowałem się kontenerową instalacją umieszczoną przy Friedrichstraße. Rozmawiałem z ludźmi, którzy tam przychodzili. Pytałem ich, czy wiedzą, co się dzieje w Syrii i opowiadałem, że Centrum Politycznego Piękna chce umieścić setkę syryjskich dzieci w niemieckich rodzinach zastępczych. Uderzyło mnie to, że sporo osób nie tylko nie słyszało o wojnie domowej, ale nie wiedziało nawet, gdzie leży Syria. W ramach tej interwencji razem z innymi Syryjczykami brałem udział w rozmowie na temat naszych oczekiwań względem państwa niemieckiego. Duża część tej dyskusji toczyła się wokół cierpienia: trójka moich rozmówców mówiła głównie o tym, że potrzebuje ratunku i pomocy, a mnie takie myślenie denerwuje. Nie chodzi o to, żeby jedni ludzie zbawiali innych ludzi czy im współczuli, tylko o to, żeby dać nowo przybyłym szansę i stworzyć jakąś wspólną przestrzeń do rozmowy, wymiany doświadczeń czy wzajemnej nauki – umożliwić im rozwój i samorealizację. Nie chcę mówić tylko o traumie, wolę opowiadać o swoich zainteresowaniach. To dla mnie sposób na jej przepracowywanie.

I po tym projekcie, jak rozumiem, zostałeś ministrem spraw zagranicznych w Centrum Politycznego Piękna. Jaki zakres obowiązków obejmuje taka funkcja?

Przez pierwsze trzy lata współtworzyłem i planowałem projekty na temat kryzysu migracyjnego [*Pierwszy upadek europejskiego muru* – 2014, *Zmarli nadchodzą* – 2015, *Zjadanie uchodźców* – 2016; przyp. W.T.]. Później zacząłem robić też prezentacje o grupie. Brałem udział w sympozjach, festiwalach, konferencjach na terenie Niemiec i całej Europy, gdzie opowiadałem o tym, czym się zajmujemy. Za każdym razem, gdy

wyjeżdżałem za granicę, starałem się nawiązywać znajomości z innymi aktywistyczno-artystycznymi grupami i budować siatkę kontaktów – stąd się wzięła ta zabawna funkcja, ministra spraw zagranicznych, o której mówisz.

W prawie każdą waszą akcję zaangażowane są osoby z zewnątrz i wolontariuszki, zastanawiam się, kto stanowi trzon zespołu?

Na początku Centrum Politycznego Piękna tworzyły cztery osoby, w tym założyciel – Philipp Ruch. Z czasem zespół zaczął się rozrastać. Obecnie zaangażowanych jest około sześćdziesięciu osób, ale przed każdą akcją rozmawiamy i wybieramy mniejszą – złożoną z kilku lub kilkunastu osób – grupę, która jest odpowiedzialna za kształt danej interwencji. Pozostali, jeśli chcą, mogą pomagać, ale to ten trzon podejmuje wszystkie decyzje. Szukamy też wolontariuszy i wolontariuszek. Wysyłamy informację, tworzymy rejestr chętnych (obecna lista liczy około trzech tysięcy zainteresowanych) i odzywamy się do poszczególnych osób. Na ten wybór ma wpływ, między innymi, lokalizacja, w której realizujemy dany projekt. Cały ten proces powtarzamy przy nowej operacji, dlatego zawsze pracujemy w różnych konstelacjach i z nowymi ludźmi.

Kto w takim razie ponosi prawną odpowiedzialność za wasze działania?

Philipp Ruch, czyli założyciel Centrum Politycznego Piękna, to jedyna osoba, która prawnie odpowiada za wszystko, co robimy podczas interwencji. Zresztą przed każdą operacją rozmawiamy o możliwych konsekwencjach (częścią zespołu są prawnicy) i otrzymujemy od niego zapewnienie, że mamy

się nie martwić i działać zgodnie z planem, bo i tak prawne konsekwencje ponosi on – jeśli ktoś pozywa Centrum Politycznego Piękna, to oskarżony jest Philipp.

A jakbyś określił relacje panujące między wami? Pracujecie w bardziej hierarchiczny czy horyzontalno-kolektywny sposób?

Tak i tak. W grupie wszyscy jesteśmy równi, ale przy konkretnych operacjach dominującą pozycję zajmuje ten kilkuosobowy podzespół. Reszta może pomagać, wykonywać przydzielone zadania. Trudno, żeby sześćdziesiąt osób podejmowało wspólnie każdą decyzję – to by było niewykonalne. Przy czym, jak mówiłem, ta sytuacja zmienia się w każdym projekcie, więc raz jesteś odpowiedzialny za wszystko, a innym razem angażujesz się w takim stopniu, w jakim chcesz czy możesz.

To ciekawy sposób myślenia o pracy i podziale obowiązków, zwłaszcza że przygotowanie pojedynczej operacji zajmuje wam zwykle kilka miesięcy. Domyślam się, że to intensywny i wymagający czas, zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie, dlatego trudno byłoby się angażować w każdy kolejny projekt z taką samą siłą.

Sama praca koncepcyjna nad kształtem operacji trwa około sześciu miesięcy, a publiczna interwencja rozgrywa się w przeciągu kilku albo kilkunastu dni, z tym że jest to najbardziej dynamiczny okres. Przed rozpoczęciem interwencji w przestrzeni publicznej studiujemy różne scenariusze, próbujemy przewidzieć, co się stanie, ale bez względu na to, jak długo się przygotowujemy, zawsze jesteśmy zaskoczeni rozwojem sytuacji i musimy

reagować na bieżąco.

Jak wygląda proces planowania?

Mamy ruchomy zespół badawczy składający się z dziesięciu osób, który zajmuje się czytaniem informacji ze świata, analizą wydarzeń politycznych i społecznych, robieniem prasówek. Każdy nasz projekt składa się z trzech części, które musimy opracować i jakoś ze sobą połączyć. Są to: działania w przestrzeni publicznej, działania w Internecie i jedno, konkretne pytanie do przedstawicieli władzy. To pytanie przewija się przez całą naszą kampanię i wokół niego orientujemy nasze działania. Pytamy, dlaczego jest tak, a nie inaczej. Na przykład: dlaczego nie przyjmiemy większej liczby uchodźców? Dlaczego uchodźcy nie mogą skorzystać z transportu lotniczego? To bardzo łączy nas z publicznością, wierzymy, że przejmie ona to pytanie i zada je rządzącym za pomocą dostępnych demokratycznych środków, czyli inicjatyw obywatelskich, petycji, projektów.

Jak w tym kontekście rozumiesz kategorię sukcesu w sztuce politycznej?

Sukces jest bardzo rzadko uchwytny natychmiast. Nasze działania ciągle rezonują, powracają w dyskusjach, mają znaczenie i to jest dla mnie jakiś sukces. Stawiane przez nas pytania dotyczące nietransparentnych działań Frontexu, przepływów migracyjnych czy wzrastającego poparcia dla ruchów prawicowych i neonazistowskich nadal są aktualne i domagają się odpowiedzi. Zdarzają się jednak sytuacje, w których efekt dostrzegalny jest od razu. Tak było, gdy w odpowiedzi na *Pierwszy upadek europejskiego*

muru powstała organizacja Sea-Watch, patrolująca morskie wybrzeża i ratująca uchodźców, czy gdy po *Federalnym programie ratunkowym* państwo niemieckie zdecydowało się na przyjęcie większej liczby syryjskich uchodźców.

Wasze interwencje wymierzone są zazwyczaj w decyzje rządzących, dlatego zastanawia mnie struktura finansowania zespołu. Utrzymujecie się wyłącznie z darowizn od prywatnych sponsorów i ze zbiórek czy otrzymujecie także publiczne dotacje?

Chcemy być niezależni, dlatego nie aplikujemy o publiczne środki. Jedyny wyjątek stanowią współprace z publicznymi instytucjami, takimi jak na przykład Teatr Maksyma Gorkiego w Berlinie. Otrzymujemy stałe, comiesięczne wpłaty od prywatnych darczyńców i to pozwala nam pokryć koszty pracy zespołu badawczego, ale przed każdą interwencją organizujemy osobną zbiórkę (na kilkanaście lub kilkadziesiąt tysięcy euro) i tam wyszczególniamy, na co te pieniądze zostaną przeznaczone. Z roku na rok coraz więcej osób wspiera nasze działania, więc często udaje nam się zebrać potrzebną kwotę z nawiązką już w pierwszych dniach od uruchomienia crowdfundingu.

Sami wyszukujcie instytucje partnerskie czy dostajecie od nich zaproszenia? Co umożliwiają takie współprace?

Mamy w zespole osoby odpowiedzialne za nawiązywanie kontaktu z instytucjami [ich dane nie są ujawniane – przyp. W.T.], ale czasem to po prostu samo przychodzi – opowiadamy o naszych projektach na festiwalach,

konferencjach, warsztatach i potem dostajemy zaproszenia do współpracy. Bardzo rzadko otrzymujemy od placówek partnerskich bezpośrednie wsparcie finansowe. Teatr Maksyma Gorkiego zapewnia nam zaplecze techniczne, wsparcie aktorek oraz aktorów i oczywiście legitymizację społeczną. Poparcie instytucji kultury od razu inaczej pozycjonuje nas w mediach, uwierzytelnia nasze działania, zapewnia większą widoczność. Współpracujemy jednak nie tylko z publicznymi instytucjami kultury, ale także z innymi grupami artystyczno-aktywistycznymi. Niektóre z nich, jak na przykład Radical Daughters czy Sea-Watch, są współtworzone przez osoby w jakiś sposób związane z Centrum Politycznego Piękna.

Mam wrażenie, że nie da się rozmawiać o waszych strategiach i konkretnych projektach bez zrozumienia tego, czym właściwie jest – zawarte w nazwie zespołu – „polityczne piękno". Co ten termin dla ciebie oznacza?

Kluczowym słowem jest tutaj hiperrzeczywistość. Łączy ono w sobie, według mnie, politykę, sztukę i piękno. Centrum Politycznego Piękna tworzy fikcyjne scenariusze, które rząd mógłby zrealizować, gdyby tylko chciał, ale najczęściej nie chce. Staramy się przenosić odbiorców w alternatywny świat, umożliwiać im inne spojrzenie na społeczne problemy – w tym właśnie dostrzegam potencjał politycznego piękna. Pokazujemy, że inny świat jest możliwy, a co publiczność z tym zrobi, jakie działania podejmie lub nie podejmie, to już inna kwestia.

Gdzie tutaj realizuje się, postulowany przez was, agresywny

humanizm?

Wychodzimy od wartości humanistycznych i w tym duchu proponujemy rozwiązania społecznych problemów, a agresywność zawiera się w sposobie, w jaki wgryzamy się w rzeczywistość. Za pomocą środków wyrazu staramy się wybijać ludzi z przyzwyczajeń, obojętności i zwracać ich uwagę na społeczno-polityczne kwestie. Zależy nam na takim efekcie, jaki uzyskał na przykład Piotr Pawlenski: gdy przybił swoje jądra do placu Czerwonego [10 listopada 2013 roku – przyp. W.T.] w geście sprzeciwu wobec polityki Kremla i apatii Rosjan, to trudno było przejść koło tego obojętnie. Ludzie zaczęli się zastanawiać, co się dzieje, czemu ten człowiek to sobie zrobił – i o to właśnie chodzi. Przykucie uwagi to już połowa sukcesu, a reszta zależy od tego, czy te nasze działania trafiają do wrażliwości odbiorców i odbiorczyń, czy nie. Ta agresywność zawiera się również we wspomnianym już balansowaniu na granicy fikcji i rzeczywistości. Uruchamiamy w ten sposób społeczny niepokój, wzbudzamy różne emocje, tak jak przy okazji akcji *Zjadanie uchodźców*[1]. Cała operacja trwała trzynaście dni. Ustawiliśmy w przestrzeni publicznej ogromne klatki z tygrysami i ogłosiliśmy, że rzucimy im na pożarcie chętnych uchodźców. Ludzie natykali się na tę konstrukcję w drodze do pracy, podczas rodzinnego spaceru. Nie wiedzieli, co się stanie, jaki będzie finał tej akcji, a my celowo – do samego końca – nie rozwiewaliśmy tych wątpliwości, przeciwnie, podkręcaliśmy napięcie, przedstawiając osoby, które dobrowolnie zgłosiły się do pożarcia. I to jest właśnie polityka agresywnego humanizmu.

Wzbudzacie dużo skrajnych emocji, polaryzujecie niemiecką sferę publiczną. Rozumiem – z tego, co mówisz – że o coś takiego wam chodzi, ale zastanawiam się, czy ten efekt czasami przerasta wasze

oczekiwania. Myślę tutaj głównie o akcji *Pomnik Holokaustu w Bornhagen*[2]. Po tej kampanii Centrum Politycznego Piękna zostało wpisane na listę organizacji terrorystycznych.

Takiego obrotu spraw nikt z nas się nie spodziewał. Znaleźliśmy się pod szesnastomiesięczną obserwacją. Szpiegowały i podsłuchiwały nas niemieckie służby bezpieczeństwa – to było na swój sposób traumatyczne. Zastanawialiśmy się wszyscy, co robiliśmy w tym czasie, także prywatnie, co mogłoby wpłynąć na tę sprawę. W końcu poprosiliśmy naszych prawników, żeby zapoznali się z aktem oskarżenia. Cała teczka miała osiemdziesiąt stron (wewnętrznej korespondencji, zdjęć, wydrukowanych publicznych tweetów), ale na próżno było tam szukać konkretów. Ta sytuacja rzeczywiście, jak mówisz, bardzo nas zaskoczyła. Dużym wsparciem był Philipp Ruch. Dzięki niemu czuliśmy się bezpiecznie, bo to on odpowiadał za te działania w sądzie. Na szczęście cała sprawa wyjaśniła się po tych kilkunastu miesiącach i nie jesteśmy już uznawani za organizację terrorystyczną. Przeciwko Centrum Politycznego Piękna wniesiono po tym projekcie łącznie trzydzieści pozwów, ale za każdym razem sąd ogłaszał wyrok na naszą korzyść.

Gdyby to się wydarzyło w Polsce, to podejrzewam, że skończyłoby się zupełnie inaczej. Przygotowując się do naszej rozmowy, starałam się nawet znaleźć polski odpowiednik waszego zespołu, ale trudno mi było wskazać instytucję czy organizację, która nie tylko robiłaby tego rodzaju interwencje w przestrzeni publicznej, ale również miała tak silną pozycję w społeczeństwie. Wasze projekty są dyskutowane w parlamencie, telewizji czy w mediach społecznościowych. Nie działacie w niszy.

To jest związane z wolnością i autonomią sztuki, która jest chroniona przez

niemieckie prawo (konkretnie przez artykuł piąty konstytucji). Gdy brałem udział w zagranicznych sympozjach, to zawsze pytałem reprezentantów innych krajów, jak to jest być artystą politycznym w ich państwie. Wszędzie to wygląda nieco inaczej, a prawne uwarunkowania mają ogromny wpływ na to, co robisz i na sposób, w jaki to robisz. Co do naszej pozycji – udało nam się uzyskać duży kredyt zaufania od niemieckiego społeczeństwa w ciągu tych trzech lat, gdy robiliśmy projekty o kryzysie migracyjnym. Pokazywaliśmy wówczas te kwestie z zupełnie innej, bardziej wewnętrznej perspektywy niż media głównego nurtu i łączyliśmy różne historie po to, by oświetlić punkty wspólne.

Często odnosicie się w swoich projektach do niemieckiej historii, do dziedzictwa Holokaustu i próbujecie budować pomost między historycznymi a aktualnymi zdarzeniami. Co chcecie osiągnąć poprzez takie porównania?

To bardzo ważna część naszych interwencji. Z jednej strony sprzeciwiamy się pustemu kultowi bohaterów, a z drugiej pytamy o ich dziedzictwo – jakie wartości są nadal aktualne, a jakie tylko ładnie brzmią w ustach polityków. Tworzymy te powiązania między przeszłością a teraźniejszością i stawiamy pytania o niemiecką kulturę upamiętniania, chociaż są to bardzo złożone i trudne zagadnienia. Idziesz ulicą nazwaną od czyjegoś nazwiska, otaczają cię tablice czy pomniki, które mają o czymś przypominać, bo są częścią tej kultury, ale tak do nich przywykłaś, że stały się przezroczyste. Nie zastanawiasz się – mijając je w drodze do pracy – nad tym, co one upamiętniają, bo wrosły w miejski krajobraz. W tym kontekście dużo kontrowersji wzbudził nasz projekt na temat spuścizny rodzeństwa Schollów [*75. rocznica Białej Róży* – W.T.]. Powiedzieliśmy politykom, że chcemy

wysłać dwójkę chętnych nastolatków do wybranego współczesnego reżimu, żeby rozdawali ulotki wzywające do jego obalenia. Oczywiście usłyszeliśmy, że nie możemy tego zrobić. W takich momentach uruchamia się to napięcie, o którym mówię. Są szkoły i ulice nazwane na cześć rodzeństwa Schollów, pomniki upamiętniające ich antynazistowski opór w Białej Róży, ale gdy pytasz o to, do czego to odsyła, jak myśleć o tych wydarzenia współcześnie i co zrobiliby Hans i Sophie Scholl dzisiaj, pojawia się problem. Politycy mówią o humanistycznych wartościach, dziedzictwie, ale najczęściej tylko mówią. Powtarzają wytarte formułki, ale nie wnikają w to głębiej. Zanurzanie się w te tematy – szczególnie te związane z Holokaustem – w jakimś sensie zagraża niemieckiej tkance społeczno-politycznej, bo jest ona ufundowana wokół kultu historycznych wydarzeń.

Zwykle w takich przypadkach zostajecie oskarżeni o instrumentalizację ofiar, naruszenie pamięci o nich, a czasem nawet o wtórną przemoc.

Nie mamy wpływu na odbiór. Stawiamy trudne pytania, wywołujemy dyskomfort i ludzie próbują się na różne sposoby przed tym bronić, ale takie narracje często odwracają uwagę od sedna problemu. To mi przypomina egipską historię z lat dwudziestych ubiegłego wieku. Dwie pary (siostry Rayya i Sukayna wraz z mężami) porwały bardzo bogatą kobietę, okradły ją i zabiły. Podczas zeznań jeden z mężczyzn na pytanie o to, dlaczego zabił tę kobietę, odpowiedział, że zrobił to, ponieważ gdy ją dusił, ona go ugryzła. Lubię tę analogię, bo pokazuje mechanizm przekierowywania uwagi. Jest jakiś społeczno-polityczny problem, giną ludzie, więc nakierowujemy na to reflektor i słyszymy, że to my jesteśmy tymi złymi, to my reprodukujemy przemoc. Nie wiem, gdzie leży granica radykalności. Stosujemy radykalne

humanistyczne środki, bo inne metody się wyczerpały. Mówimy, że na granicach giną ludzie, a rząd odpowiada – to przykre, ale przede wszystkim musimy chronić siebie.

To, o czym mówisz, trochę mi przypomina spostrzeżenia Davida Rieffa, który krytycznie odnosił się do narracji o tym, że gdyby świat wiedział o tym, co działo się w nazistowskich obozach zagłady, to jakoś by tę tragedię powstrzymał. Nie dopuścił do jej eskalacji. A to przecież nieprawda. Ludzie, którzy mają władzę i mogliby coś zmienić, najczęściej doskonale wiedzą, co się dzieje na świecie, ale wolą się nie wychylać, bo to dla nich z wielu powodów bezpieczniejsze. Ewentualnie mogą wyrazić zaniepokojenie łamaniem praw człowieka.

Masz całkowitą rację, ale do tego dochodzi jeszcze kwestia wartościującej ramy nakładanej przez media i polityków. Gdyby niemieckie dziecko utonęło na wakacjach w Hiszpanii, to ten temat byłby wałkowany u nas w gazetach i telewizji przez kilka dni. Ale gdy tonie kilkanaście syryjskich dzieci na Morzu Śródziemnym albo ginie w strefie Gazy, to już nie jest nasz problem – bo oni nie są nasi. Politycy w Europie lubią się odwoływać do wielkich słów i humanistycznych wartości. Powtarzają, że człowiek jest najważniejszy, a jego życie najcenniejsze, ale nie dodają, że mają na myśli tylko wybrane życia.

Mam wrażenie, że coś takiego uwidoczniło się przy okazji *Pierwszego upadku europejskiego muru*. Symptomatyczne wydało mi się, że negatywna recepcja tego projektu niemal zupełnie zignorowała waszą

podróż na bułgarsko-turecką granicę w celu zniszczenia obwarowania, a całą energię skupiła na krytyce kradzieży krzyży upamiętniających ofiary muru berlińskiego. Czyli po raz kolejny komentujący skupiali się tylko na „swojej historii", a przecież, jak mi się zdaje, o tym właśnie jest ta interwencja – że każde państwo opłakuje i upamiętnia jedynie własne ofiary, pozostając ślepe na inne.

Właśnie. Dlatego my poprzez nasze agresywne kampanie wytrącamy ludzi z przyzwyczajeń, kwestionujemy ich *status quo*. Zmuszamy do namysłu nad tymi sprawami i czekamy na ich reakcje.

Czy w związku z tym spotykacie się z groźbami? Myślę głównie o zagrożeniu ze strony prawicowych ekstremistów, ale nie tylko.

Oczywiście, nieustannie. Niektórzy do nas dzwonią i grożą, że nas zabiją. Mówią, że to jest ich kraj i powinniśmy się stąd wynosić. Nagrywamy takie połączenia, bo to jest karalne, a oni sami się podkładają, dzwoniąc do nas. Inna sprawa to hejt w Internecie. Zawsze, gdy rozpoczynamy medialną kampanię, natychmiast tworzy się kontrkampania. Przeciwnicy udostępniają nasze posty, wzywają do bojkotu, ale jesteśmy im za to wdzięczni – to tylko zwiększa nasze zasięgi.

Gdy analizowałam *Federalny program ratunkowy*, sama miałam dwie wątpliwości. Pierwsza dotyczyła rodzin – kim były osoby, które zgodziły się wziąć udział w waszym projekcie? Czy wszyscy z nich wiedzieli, że to akcja artystyczna, a nie program ministerialny?

Na niemieckojęzycznych formularzach, które przesyłaliśmy zainteresowanym rodzinom zastępczym, umieściliśmy niewielki przypis: „To jest projekt artystyczny. Podpisując ten dokument, wyrażasz zgodę na bycie jego częścią”. Zapewne część osób nie doczytała tego fragmentu, ale z naszej strony wszystko zostało przeprowadzone zgodnie z prawem. Później taki wypełniony wniosek docierał zarówno do nas, jak i do Ministerstwa do Spraw Rodziny, Osób Starszych, Kobiet i Młodzieży. Pracujące tam osoby były zagubione, bo nasze formularze wyglądały bardzo realistycznie, ale nikt z nich o tej akcji wcześniej nie słyszał. Ministerstwo odpowiedziało zresztą ciszą, ale kilka tygodni później Niemcy ogłosili, że przyjmą dodatkowe dziesięć tysięcy syryjskich uchodźców.

Druga wątpliwość dotyczyła syryjskich dzieci. Zastanawiałam się, w jaki sposób wytłumaczyliście im ich rolę w projekcie. Dzieci udostępniały swój wizerunek na zdjęciach i filmikach – czy to było prawnie sformułowane?

Wysłaliśmy do tureckich obozów osoby, które mówią po arabsku, żeby wytłumaczyły dzieciom i ich opiekunom, na czym polega nasza kampania. Zapytaliśmy ich, czy chcieliby coś przekazać społeczeństwu europejskiemu i oni entuzjastycznie na to zareagowali. Oczywiście upewniliśmy się, że wszyscy byli świadomi tego, że biorą udział w akcji artystycznej. Zawarliśmy też z nimi umowy o udostępnianiu wizerunku.

Współtworzyłeś również, jako członek zespołu do spraw planowania, projekt *Zmarli nadchodzą*. W jaki sposób kontaktowałeś się z

rodzinami zmarłych, których ciała później przetransportowaliście do Berlina? Jak wam się udało to załatwić od strony administracyjnej?

Natrafiliśmy na informację o masowych grobach we Włoszech i w Grecji. Pojechaliśmy tam, zidentyfikowaliśmy zmarłych i próbowaliśmy się skontaktować z ich rodzinami – to było moje zadanie, ponieważ znam język arabski. Ten kontakt, oczywiście, nie należał do najłatwiejszych, bo trudno do kogoś zadzwonić i powiedzieć: „Dzień dobry, jesteśmy grupą artystyczną, chcemy ekshumować grób, w którym znajduje się ciało pana żony, brata czy dziecka". Z dziesięciu rodzin, z którymi się kontaktowałem, tylko dwie zgodziły się na ekshumacje i transport ciała do Berlina. Zebraliśmy od nich pisemne zgody (jedna rodzina była w Danii, druga w Niemczech) i skorzystaliśmy z istniejącej infrastruktury. Są firmy, które transportują zmarłych na terenie Europy. Mają odpowiednio wyposażony samochód, podróż odbywa się w asyście lekarza. Płacisz i oni przewożą ciało w ustalone miejsce. Ale tutaj zaczęły się problemy, bo wynajęty przez nas samochód został zatrzymany na inspekcję – policja podejrzewała, że kierowca jest pod wpływem narkotyków. Przetransportowano go na lotnisko do Monachium. Tam wszystko dokładnie sprawdzono, przeszukano, zweryfikowano dokumenty i potwierdzono, że w samochodzie znajdowały się dwa martwe ciała. Od strony prawnej funkcjonariusze nie mieli żadnych zastrzeżeń – wszystko było przez nas legalnie przeprowadzone. Później zorganizowaliśmy dwa pogrzeby na dwóch cmentarzach (muzułmańskim i chrześcijańskim). Udało nam się zrobić streaming dla rodzin. Ciągle jesteśmy z nimi w kontakcie. Obie rodziny mieszkają obecnie w Niemczech i przyjeżdżają do Berlina odwiedzać groby bliskich.

Szczerze przyznaję, że gdy pisałam artykuł o tym projekcie [*O*

***sprawczości martwych ciał*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" nr 160 – przyp. W.T.], zastanawiałam się, czy naprawdę ekshumowaliście ciała i przewieźliście je do Berlina, czy może to kolejna mistyfikacja.**

Mogę cię zapewnić, że to wszystko wydarzyło się naprawdę. Mamy zdjęcia, kontakt z rodzinami – rozmawiamy z nimi każdego roku. No i jest jeszcze ten policyjny raport na potwierdzenie.

Miewasz momenty zwątpienia? Coś ci się wydaje złym pomysłem albo zbyt radykalnym?

Nie, jestem we wszystko zaangażowany całym sobą. Bardzo to lubię i wierzę w to, co robimy.

Pandemia mocno zrewidowała wasze plany? Macie zamiar teraz silniej operować w przestrzeni online?

Nie mogliśmy się spotykać, przez cały ten czas pracowaliśmy w wirtualnych przestrzeniach, w mediach społecznościowych, co znacznie ograniczało wiele rzeczy. Udało nam się jednak przeprowadzić, głównie w Internecie, kampanię *Nasze bronie*, ale kosztowało nas to wiele wysiłku. Nie chcemy teraz robić bardzo skomplikowanych działań w przestrzeni publicznej, bo sytuacja jest, jaka jest – trudno zachęcać ludzi do wyjścia z domów, gdy to ciągle bywa ryzykowne. Może uda nam się coś większego zorganizować we wrześniu.

Będzie to projekt o pandemii?

Nie mogę tego zdradzić, ale raczej nie[3].

Rozmowa odbyła się 30 kwietnia 2021 roku. Została przeprowadzona na potrzeby pracy magisterskiej *Agresywny humanizm. Analiza wybranych strategii Centrum Politycznego Piękna* (2021) napisanej pod kierunkiem prof. Grzegorza Niziołka. Za pomoc w nawiązaniu kontaktu z Yasserem Almaamounem serdecznie dziękuję prof. Beacie Kowalskiej z Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wzór cytowania: *Centrum Politycznego Piękna*, z Yasserem Almaamounem rozmawia Wiktoria Tabak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/hiperrzeczywistosc.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Przypisy

1. https://youtu.be/nZaCmu-cc3Q
2. https://youtu.be/vFzDH8OvDqE
3. Najnowsza kampania Centrum Politycznego Piękna została zrealizowana tuż przed tegorocznymi, wrześniowymi wyborami do Bundestagu. Członkinie kolektywu, podszywając się pod nieistniejącą firmę zajmującą się kolportażem ulotek (Flyerservice Hahn), zaproponowały przedstawicielom Alternatywy dla Niemiec (AfD) rozpowszechnianie materiałów wyborczych w okazyjnej cenie. Partia przyjęła ofertę, choć żadna umowa między stronami nie została ani sporządzona, ani podpisana. Pod koniec kampanii Centrum Politycznego Piękna przyznało się do manipulacji i ogłosiło w mediach, że firma nie może zrealizować zamówienia i rozpowszechniać ulotek, na których znajdują się propagandowe

hasła o zabarwieniu nazistowskim, ponieważ jest to sprzeczne z ich zasadami. Ostatecznie ulotki nigdy nie dotarły do rąk potencjalnych wyborców, dlatego politycy AfD planują wnieść oskarżenie przeciwko kolektywowi. Zob. Ellen Francis, *German activists pretended to deliver a far-right party's election fliers. A court battle could be next*, "The Washinghton Post" 27.09.2021, [dostęp: 13 X 2021].

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

didaskalia
gazeta teatralna

Hasior

Władysław Hasior: od rzeźby do performansu

Magdalena Figzał-Janikowska Uniwersytet Śląski w Katowicach

Władysław Hasior: from Sculpture to Performance

The aim of this article is to draw attention to the theatrical and performative aspect of visual works by Władysław Hasior. The Zakopane artist is presented not only as an acknowledged sculptor, creator of assemblages and banners, but above all, as a performer, stage designer, director of a peculiar “theatre of the elements”, and the author of open-air shows with complex dramaturgy and precisely defined course.

The author of the article attempts to indicate the sources of Hasior’s theatrical interests and their development. The issue of theatricality is examined in relation to the way in which the artist’s works are displayed, and to his scenographic projects or his own artistic performances. These activities reveal the Hasior’s fascination with theatrical means of expression and the idea of a collective gathering of ceremonial nature. The ephemerality of the Hasior’s open-air shows means that they have been the area least explored by researchers to date.

Keywords: Władysław Hasior; visual arts performance; ephemeral action; stage design; theatre of the elements

„Czy Hasior jest rzeźbiarzem?” – pytała w swym pierwszym artykule poświęconym twórczości artysty Hanna Kirchner. „Jest nim” – padła odpowiedź – „a ponadto jest czymś więcej – równocześnie scenografem, architektem, reżyserem” (Kirchner, 1961, s. 8). To właśnie wielotworzywowość, interdyscyplinarność i niejednorodny charakter prac

zakopiańskiego artysty sprawiały, że wszelkie próby sklasyfikowania jego twórczości pozostawały często bezskuteczne. Tym jednak, co łączy podejmowane w tym kierunku wysiłki krytyków, jest dostrzeżenie szczególnego stosunku Hasiora do materii plastycznej – skłonności do jej ożywiania, teatralizowania, nadawania jej nowej, performatywnej funkcji:

> Wszystkie niemal jego prace cechuje wielostronność znaczeń, skojarzeń, napięć między patrzącym a dziełem. Każda z kompozycji staje się aktorem spektaklu, jaki uruchamia artysta. Dramat toczy się symultanicznie, jednocześnie w wielu kierunkach, spięcia przebiegają między poszczególnymi elementami dzieła (Kirchner, 1961, s. 8).

Chciałabym skupić się na szerokim zastosowaniu pojęcia teatralności w odniesieniu do twórczości plastycznej Władysława Hasiora. Obejmuje ono bowiem nie tylko metodę komponowania prac, na którą zwracają uwagę Kirchner i inni autorzy (zob. Jaworski, 1977; Micińska, 1983; Dembowska, 2021), ale także – a może przede wszystkim – sposób ich ekspozycji. Wernisaże prac Hasiora przyrównywano często do misteriów, a jego realizacje pozamuzealne i pokazy plenerowe do happeningów. Sam artysta dystansował się od tych terminów, choć nigdy nie ukrywał swej fascynacji teatralnymi sposobami kształtowania materii plastycznej. Na widza starał się oddziaływać w sposób totalny, łącząc przeciwstawne tworzywa, wykorzystując żywioły, efekty audialne, grę światła i cienia, zapachy. Wszystkie te zabiegi miały przyczynić się do pogłębienia dramaturgii wizualnej obiektu. W teatrze i jego środkach ekspresji dostrzegał Hasior ogromny potencjał, co ostatecznie przełoży się nie tylko na formę jego prac i aranżację wystaw, ale zaowocuje również autorskimi performansami

plastycznymi.

Zapytany o swą profesję w programie publicystycznym *Sam na sam* w 1974 roku Hasior odpowiadał:

> Uczyłem się rzeźby, ale rzeczywiście w tej chwili pomieszałem konwencję malarską z rzeźbiarską i z tych dwóch dyscyplin uprawiam coś w rodzaju własnego teatru. Robię to dlatego, by urozmaicić eksponat, zwiększyć jego ekspresję, a przede wszystkim, by uniknąć nudy pracowania w jednym materiale (Hasior, 1974).

„Teatr", o którym mówił artysta, najpełniej objawił się w działaniach plenerowych – tych stanowiących autonomiczne wydarzenia, jak również tych, które towarzyszyły odsłonięciom rzeźb, pomników bądź ich projektów. Wszystkie te pokazy łączy ich performatywny charakter, przejawiający się nie tylko w teatralizacji tworzyw wykorzystywanych przez artystę, ale przede wszystkim w ulotności i przemijalności przedstawionych obrazów, których siła oddziaływania opiera się na krótkotrwałych wrażeniach estetycznych. Hasior deklarował, że największą wartością jest dla niego „wrażenie z oglądania eksponatów", nie zaś ich „fizyczna trwałość" (1986, s. 11-12). Wspominał o tym często, czym tłumaczył niejako specyfikę swych prac, a także kruchość materii, w której tworzył. Swoistą efemeryczność akcji plenerowych Hasiora podkreśla częsta dematerializacja tworzących je obiektów – giną one w ogniu lub w wodzie wraz z zakończeniem widowiska, a jedynym ich śladem staje się dokumentacja.

Źródła, inspiracje, pierwsze wystawy

Poszukując źródeł teatralnych zainteresowań Hasiora, należałoby przywołać jego doświadczenia z czasów młodzieńczych podróży. W lipcu 1957 roku wraz z kolegami z warszawskiej ASP wyrusza artysta w pierwszą zagraniczną podróż – do Niemiec i Belgii. Na miejscu studenci dorabiają występami z wędrownym teatrzykiem kukiełek, mając w repertuarze jeden tylko spektakl – sztukę Marii Kownackiej *O Kasi, co gąski zgubiła*. Niewiele wiadomo o recepcji tego przedstawienia, pewne jest jednak, że dochód z biletów pozwolił uczestnikom wyprawy na pokrycie części kosztów zagranicznego pobytu.

W 1959 roku, już po ukończeniu studiów, Hasior otrzymuje stypendium rządu francuskiego za pomnik *Ratownikom górskim*, zrealizowany wraz z uczniami Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem. Artysta był już wówczas nauczycielem tej szkoły. Stypendium umożliwia mu zorganizowanie kolejnej wyprawy do krajów Europy Zachodniej (Belgia, Francja, Włochy) – odbywa ją motocyklem, a swoje wrażenia opisuje w *Dzienniku podróży* (1987). Hasior wyrusza w listopadzie 1959 roku, a wraca do Zakopanego w marcu 1960 roku. Głównymi przystankami podczas tej podróży są muzea i galerie sztuki, choć istotny wydaje się również pewien epizod teatralny. We Francji Hasior dołącza do studenckiego teatru objazdowego „Piast”, grającego dla miejscowej Polonii. W *Dzienniku podróży* notuje:

> Przeżyłem tremę premierowego przedstawienia przed urzędnikami Konsulatu i dwóch innych przedstawień poza Paryżem (St. Quentin i Sens) wśród emigrantów polskich. […] Nasz teatrzyk dostanie auto

> z konsulatu, a my francuską kartę pracy, tak więc wizja podróży po Francji stanie się realna i nie naruszy moich oszczędności (Hasior, 1987, s. 38-39).

Owym premierowym przedstawieniem była *Zemsta* Aleksandra Fredry, w której Hasior grał Wacława. Z notatek wynika, że z teatrem „Piast" młody rzeźbiarz podróżował od stycznia do lutego 1960 roku. W zapiskach datowanych na 23 lutego czytamy:

> Paryż. Dwa dni temu zakończyła się moja „teatralna kariera". Po kilkudniowych występach w rejonie Lille wśród górników polskich, na skutek politycznych różnic ponieśliśmy klęskę finansową – ledwo starczyło na opłacenie sali i koszt przejazdu. Trudno grać komedie wśród ludzi, których życie jest smutnym dramatem (1987, s. 41).

Z tych teatralnych doświadczeń artysta korzystać będzie podczas zajęć z uczniami Szkoły Kenara w Zakopanem. Rozwijane przez niego niekonwencjonalne metody pracy, wykorzystujące nierzadko techniki inscenizacyjne i dramaturgiczne, szczegółowo opisał Marek Jaworski w książce *W kręgu Kenara* (zob. 1968, s. 99-116).

Wernisaże prac Hasiora krytycy opisywali często jako widowiska, misteria, spektakle. Pierwszą indywidualną wystawę artysty w salonie warszawskiego dwutygodnika „Współczesność" w 1961 roku Jaworski wspominał jako zbiór „niezwykłych kompozycji" o „dramatycznej drapieżności i aktywności wobec widza" (1975, s. 28). Obiekty pokazane przez Hasiora zaskakiwały widowiskowym charakterem – „poruszały się […], wybuchały znienacka płomieniem, żarzyły, syczały, terkotały" (s. 28) – pisał dziennikarz.

Znamienny jest również komentarz Piotra Skrzyneckiego w dzienniku „Echo Krakowa”, dotyczący wystawy Hasiora w krakowskiej Galerii Krzysztofory w 1962 roku[1]:

> Hasior zorganizował w Krzysztoforach wielkie widowisko. Niemal teatralne, z bijącymi w górę ogniami, blaskami kapiących świec, spiralami rozżarzonymi elektrycznością, tykającymi mechanizmami i wielu podobnymi rozmaitościami. A wszystko to jeszcze urozmaicone kościelną muzyką i zapachami kadzideł (Skrzynecki, 1962, s. 3).

W podobnym tonie pozostają relacje prasowe towarzyszące słynnej wystawie artysty w warszawskiej Zachęcie w 1966 roku:

> Na wernisażu Władysława Hasiora w Zachęcie było tłoczno i ciemno, jedynie przed eksponatami płonęły świece i zaimprowizowane lampki. Artysta zaś celebrował spektakl swej sztuki, wprowadzając zebranych gości w misterium ni to Zaduszek, ni to wtajemniczenia (Kaczmarski, 1967, s. 54).

> Pozorny chaos i natłok przedmiotów sprawiają wrażenie, że widz znalazł się jakby we wnętrznościach Molocha, w labiryncie, gdzie za każdym zakrętem spotyka go niespodzianka. […] Jest w tym zamierzeniu coś z cyrku, coś z happeningu i niewątpliwie coś z życia (Bołdok, 1966, s. 121-122).

Pogłębienie mistycznego, widowiskowego charakteru ekspozycji, na który

zwracali uwagę krytycy, uzyskiwał Hasior nie tylko dzięki zaplanowanej grze światła i cienia, ale także dzięki odpowiednio dobranej oprawie dźwiękowej. Jego wystawom, tak jak i aranżacji prac w autorskiej galerii w Zakopanem, towarzyszyła nieodłącznie muzyka. Hasior doskonale zdawał sobie sprawę z jej szerokich możliwości w zakresie pogłębiania dramaturgii obrazu, budowania atmosfery pokazów oraz prowokowania dodatkowych, nieujawnionych w sferze wizualnej znaczeń. „Częsta obecność muzyki na moich wystawach jest tylko realizacją instynktownych upodobań do efektów teatralnych. Po prostu muzyką dopełniam atmosferę wystawy" – tłumaczył (*Między sztuką i magią*, 1978). Muzyka stała się bardzo istotnym elementem pokazów Hasiora – towarzyszyła zarówno ekspozycjom galeryjnym, jak dużym performansom plenerowym. W sprawozdaniu z wystawy indywidualnej artysty w poznańskiej Galerii BWA w 1967 roku czytamy:

> Już od progu biły pod sklepienie elektryzujące akordy mszy gregoriańskiej, wstrząsające songi żydowskie, *Alleluja* z *Mesjasza…* Wśród stłoczonych setek miłośników sztuki uwijał się sam sprawca i arcykapłan tego misterium, zapalając ognie i dziesiątki świec (Nowak, 1967, s. 8).

Szczególne miejsce pośród wykorzystywanych przez Hasiora utworów zajmuje właśnie przywołany przez krytyka chór *Alleluja* z drugiej części *Mesjasza* Georga Friedricha Händla. Fragment ten pojawiał się w wielu plenerowych widowiskach Hasiora, również tych realizowanych na potrzeby filmów dokumentalnych. Stał się też stałym elementem aranżowanych przez artystę pokazów *Sztandarów żarliwych*, czego dowodzi relacja z nowosądeckiej ekspozycji tych obiektów w 1992 roku:

> Hasior obok ratusza ustawił 50 „żarliwych sztandarów”. Otoczyły one rynek niezwykłą poświatą. Ten niezapomniany spektakl rozgrywał się przy dźwiękach „Mesjasza” Haendla. „Alleluja” przeplatało się z trzaskiem płonącego ognia. Mistrz Władysław tymczasem wtopił się anonimowo w kilkutysięczny tłum (*Rok Mistrza Władysława Hasiora…*).

Swym wystawom i pokazom plenerowym Hasior nadawał zwykle ceremonialny charakter, co łączył z próbą oddziaływania na widza w sposób totalny, aktywizowaniem różnych jego zmysłów. Jako główną inspirację takiego modelu relacji z odbiorcą wskazywał jednak nie teatr, a religijne formy kultu:

> Nie głoszę syntetyczności plastyki, muzyki, baletu. To, co robię, to moja najzupełniej prywatna koncepcja. W końcu zjawiska te obserwuje się we wszelkich formach kultu. Każdy ołtarz […] na przykład jest faktem artystycznym o złożonej treści, na którą składają się rzeźby, obrazy, tkaniny, świece […], a całość nabożeństwa uświetniają muzyka i śpiew (Hasior, 1986, s. 10).

Najpełniejszym bodaj przykładem teatralizacji przestrzeni wystawienniczej był sposób zaaranżowania autorskiej galerii Hasiora w Zakopanem, otwartej w lutym 1985 roku. Miejsce od początku zwracało uwagę niezwykle precyzyjną i przemyślaną dramaturgicznie kompozycją obiektów oraz szerokim zestawem bodźców, prowokujących doświadczenie synestezyjne:

> Dla wielu wnętrze kojarzy się ze świątynią, zmuszając niejako do nastroju powagi i refleksji. Zresztą Hasior nie ukrywa, że wzorował

> się na obiektach sakralnych, przejmując od nich metodę „atakowania” niemal wszystkich zmysłów (Szymański, 1985, s. 3).

Tuż po wejściu do galerii uwagę widza przykuwały rozświetlone płomieniami świec eksponaty – wrażenie ich wzajemnej interakcji potęgowały umieszczone w wielu miejscach lustra. Mistyczną aurę budował artysta również za pomocą muzyki. Początkowo były to chorały gregoriańskie, piąta i dziewiąta symfonia Ludwiga van Beethovena czy oratorium Händla. W późniejszym okresie utwory klasyczne zastąpiła kompozycja Krzysztofa Suchodolskiego, z charakterystyczną melancholijną wokalizą – do dziś towarzyszy ona stałej ekspozycji galerii.

W stronę teatru

Co ciekawe, zainteresowanie artysty środkami inscenizacyjnymi dość szybko obrało kierunek zwrotny – oto teatr zaczął upominać się o Hasiora. Już w latach sześćdziesiątych otrzymuje artysta pierwsze propozycje wykonania scenografii teatralnych. Przychodzą one z Teatru Ludowego w Nowej Hucie (*Rewizor*, reż. Józef Szajna) oraz Teatru Polskiego w Warszawie (*Bracia Karamazow*, reż. Jerzy Krasowski). Ostatecznie nie doszło jednak do współpracy Hasiora z tymi instytucjami. W liście do Hanny Kirchner z kwietnia 1967 roku artysta wspomina również o zaproszeniu do realizacji scenografii dla dzieła operowego:

> Czekam i nie wiem, co z wakacjami, czy pomnik w Mławie, czy scenografia do *Halki* pod Krokwią, na którą może bym się zgodził, ale pod warunkiem, że jodły nie szumieć, ale płonąć będą „na gór szczycie” (Kirchner, 2005, s. 54).

Prośba o wykonanie scenografii do *Halki* pojawi się raz jeszcze pod koniec lat sześćdziesiątych ze strony Roberta Satanowskiego, który planował wystawienie utworu Moniuszki w Operze Poznańskiej. Ostatecznie zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku Hasior współpracy nie podjął. Rzeźby Hasiora pojawiły się natomiast w spektaklu *Krzyk w próżni świata* w reżyserii Tadeusza Jaworskiego (premiera: 20 lutego 1967), zrealizowanego dla Teatru Telewizji. Owocnie zakończyły się również projekty w Teatrze Polskim we Wrocławiu – w latach siedemdziesiątych Hasior wykonał scenografię do dwóch spektakli tejże sceny – *Don Juana* w reżyserii Jerzego Krasowskiego (premiera: 20 lutego 1970) oraz *Gry snów* Strindberga połączonej z *Rzeczą ludzką* Mieczysława Jastruna w reżyserii Krystyny Skuszanki (premiera: 27 lutego 1971). Były to dwie zupełnie różne wizje świata i dwie odmienne koncepcje plastyczne. Scenografię *Don Juana* charakteryzował monumentalizm, bogactwo form, faktur, kształtów, ornamentów i symboli. Scenę wypełniały obiekty pozwalające bez trudu rozpoznać styl artysty: majestatyczne feretrony, sztandary, formy ptakopodobne. Budowały tajemniczy, ekspresyjny i poetycki świat, który przykuwał uwagę widza:

> […] wielkim atutem jest scenografia Władysława Hasiora […] skomponowana z form wiszących (ni to proporców, ni to koni w swobodnym locie) i ekspresyjnych pionowych kształtów na tle czystego horyzontu […], ruchoma, lekka, wygodna, sygnalizuje fazy gry i podąża za sytuacją, i ma do niej stosunek trochę kpiący; niepokoi, choć nie jest natrętna; zapowiada jakieś dziwności i niespodzianki, i nawet grozy, których nie należy jednak traktować zbyt dosłownie i ponuro (Kelera, 1970).

Plastyczne walory scenografii Hasiora wywoływały zachwyt, jednakże jej kompatybilność z pozostałymi elementami przedstawienia budziła pewne zastrzeżenia. Elżbieta Morawiec zwracała uwagę na interpretacyjną rozbieżność w wizjach Hasiora i Krasowskiego (1970). Marta Fik pisała z kolei nie o „scenografii", lecz „wystawie" Hasiora w teatrze:

> Na „scenografię" całość jest zbyt „dekoracyjna", bez związku z innymi elementami przedstawienia i całkowicie pozbawiona troski o zorganizowanie (a nie zapełnienie) przestrzeni sceny. Na dekorację za wiele tu z kolei aranżacji, aluzji i filozoficznych podtekstów. […] Jeśli traktować poszczególne obrazy jako kolejne ekspozycje – wystawę w Teatrze Polskim uznać trzeba za udaną […]. Gdy rozpatrywać tę „scenografię" jako element przedstawienia – element istotny a nie tylko wizualnie zachwycający – refleksje stać się muszą bardziej krytyczne (Fik, 1970, s. 22).

Sąd autorki niepozbawiony jest racji. Nawet krytycy entuzjastycznie nastawieni do projektu artysty zwracali uwagę na fakt, że stanowi on raczej „sceniczną kompozycję przestrzenną" (Bąk, 1970), aniżeli tradycyjną, funkcjonalną scenografię teatralną. Na fotografiach ze spektaklu obiekty Hasiora niemal w każdym kadrze wysuwają się na plan pierwszy, zagarniają przestrzeń, sprawiają wrażenie autonomicznej instalacji scenicznej. „Nie mam umiejętności liczenia się z warunkami: autorem, aktorami, światłem" – przyznawał artysta – „Ja robię mój prywatny teatrzyk dla największego aktora, jakim jest wyobraźnia widza" (*Jarmark form*, 1967, s. 1).

Scenografię do *Rzeczy ludzkiej* w reżyserii Skuszanki cechuje już jednak surowość i kompozycyjny rygor. Hasior w pewnym sensie poskramia swoje

zapędy widowiskowe, oddając pierwszeństwo literaturze: wierszom Mieczysława Jastruna organizującym strukturę przedstawienia oraz *Grze snów* Augusta Strindberga, stanowiącej ich dopełnienie:

> Działanie scenograficzne Hasiora odbywa się tu na dwóch planach: mobilnego tła i wielofunkcyjnych rekwizytów, elementów „wnętrzarskich", z których aktorzy budują zmienne, symboliczne architektury kolejnych scen, wydzielają nimi odcinki przestrzeni i jej różne plany. Te elementy są proste i agresywne w kolorze, utrzymane głównie w czerwieni, bieli i tonach brunatnych. […] Na tle tych czystych i surowych powierzchni barwnych grają jak swoisty Hasiorowy *collage* naturalistyczne, zużyte przedmioty: stara szafa, obdrapany dziecinny wózek, rower, wiadro… (Kirchner, 1971, s. 36).

Hasior dość szybko zorientuje się, że projektowanie scenografii dla teatru niesie duże ryzyko utraty własnej autonomii. Zrezygnuje zatem z tworzenia projektów scenograficznych na zamówienie, lecz wciąż chętnie będzie dzielił się z twórcami teatru gotowymi obiektami.

Galeria Hasiora w Zakopanem stała się miejscem licznych prezentacji teatralnych – z założenia ich tłem miały być prace artysty (zob. *Seans z Hasiorem*, 1985). Koordynacją tych działań zajmował się przede wszystkim zaprzyjaźniony z Hasiorem krakowski reżyser Andrzej Maj. Z jego inicjatywy w galerii zorganizowano szereg poetyckich widowisk, zainspirowanych jej wnętrzem i eksponatami. Najczęściej brali w nich udział krakowscy aktorzy i muzycy. Jednym z najważniejszych widowisk Maja zrealizowanych w Galerii Hasiora i bezpośrednio nawiązującym do twórczości artysty był *Abbadon*.

Anioł Zagłady – spektakl Teatru TV (1994). Zdjęcia realizowano we wnętrzach galerii oraz w plenerach tatrzańskich. Poetycką opowieść o twórczości rzeźbiarza zestawiono z poezją Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej oraz fragmentami książki Ernesta Sabato. W spektaklu wzięli udział Dorota Pomykała, Dorota Segda, Jerzy Trela, Jerzy Bińczycki i Edward Lubaszenko, zaś muzykę skomponował Zygmunt Konieczny. Podobna w założeniach była realizacja telewizyjna *Zawód – artysta*[2], przygotowana pod kierunkiem Maja – obrazy nagrane w galerii ponownie połączono z fragmentami plenerowych akcji efemerycznych Hasiora. W 1989 roku Andrzej Maj wraz ze Stanisławem Zajączkowskim wyreżyserowali w galerii widowisko muzyczne *Śpiewające sztandary*, w którym jako scenografię wykorzystano wybrane sztandary Hasiora. Liryki do poszczególnych obiektów napisał Marek Grechuta, który był również głównym wykonawcą prezentowanych utworów, obok Grażyny Treli czy Ewy Telegi[3]. Istotna wydaje się również współpraca Hasiora z Robertem Jakobssonem, założycielem i dyrektorem szwedzkiego Teater Albatross. Twórcy spotkali się podczas wystawy Hasiora w Tallinie w 1989 roku. Zafascynowany twórczością Hasiora Jakobsson zaproponował mu wykonanie solowego performansu „wśród jego obiektów galeryjnych" (zob. Berglund, 1991, s. 15). Spektakl *Den Brinnande Mannen* (*Płonący człowiek*) odbył się po raz pierwszy podczas retrospektywnej wystawy Hasiora w galerii miejskiej w Södertälje w 1989 roku[4]. Performans podzielony został na piętnaście części, z których każda odsyłała do innej pracy zakopiańskiego rzeźbiarza (zob. scenariusz *Utstallning i samband med Teater Albatross forestallning „Den Brinnande Manne"*). W Södertälje spektakl został pokazany trzy razy, budząc entuzjazm zarówno Hasiora, jak i lokalnej publiczności. Zaowocowało to dalszą współpracą artystów – Jakobsson wykonywał swój performans również podczas wystaw artysty w Helsinkach i

Brukseli. Ostatecznie spektakl pozostał w repertuarze Teatru Albatross – za zgodą rzeźbiarza wykonano repliki oryginalnych obiektów[5].

Akcje efemeryczne Hasiora

Już odsłonięcia pierwszych pomników i rzeźb plenerowych pozwalają zaobserwować rozwijane przez Hasiora zainteresowanie ideą kolektywnego zgromadzenia o charakterze ceremonialnym, w którym zarówno publiczność, jak i sam artysta mają określone role. Inauguracja *Prometeusza rozstrzelanego* (czyli pomnika *Pamięci rozstrzelanych partyzantów*) w Kuźnicach w 1964 roku przyciągnęła blisko sześć tysięcy osób, przekształcając się w duże widowisko[6]. Podobny charakter miały odsłonięcia innych realizacji pomnikowych i rzeźbiarskich, takich jak *Żelazne organy* na przełęczy Snozka niedaleko Czorsztyna (1966), *Golgota* w Montevideo (1969), *Płonąca Pieta* (1972) w Humlebæk pod Kopenhagą, *Słoneczny rydwan* w Södertälje w Szwecji (1973) czy wreszcie *Ogniste ptaki* w Szczecinie (1975). Plenerowe pokazy rzeźb i pomników Hasiora – nawet te zaaranżowane dla mniejszej grupy odbiorców – jawią się jako widowiska o rozbudowanej dramaturgii i precyzyjnym scenariuszu[7]. Sam artysta gra w nich rolę reżysera albo też mistrza ceremonii – najczęściej przemieszcza się z zapaloną pochodnią między widzami, by za pomocą ognia ożywiać obiekty, nadawać im nowe znaczenia, rozpalać „pożar wyobraźni”. W plastycznych performansach Hasiora, w jakie przekształcają się odsłonięcia jego plenerowych realizacji rzeźbiarskich, żywioły odgrywają szczególną rolę:

> Podlegają zamierzonej teatralizacji i wraz z innymi środkami wyrazu (gestem, symboliką ruchów, warstwą dźwiękową) decydują o ceremonialnym charakterze tych zdarzeń. […] Nie są dodatkiem

> wzbogacającym monument, lecz jego integralną częścią. Ich oddziaływanie, jak w przypadku ognia, jest ograniczone czasowo, ulotne i efemeryczne. To spostrzeżenie prowadzi z kolei do wniosku, że swój najpełniejszy kształt rzeźby plenerowe Hasiora osiągają w momencie ich zaplanowanej publicznej prezentacji: wtedy, gdy płoną, podpalone przez artystę; gdy wywołują zbiorowe emocje i asocjacje; gdy manifestują swą performatywną moc (Figzał-Janikowska, 2021b, s. 11).

Poza widowiskowymi pokazami związanymi z konkretnymi monumentami Hasior organizował także szereg autonomicznych akcji efemerycznych, sytuujących się na styku sztuk plastycznych i teatru, o ściśle wyznaczonych ramach czasowo-przestrzennych. Obejmują one zarówno duże, masowe wydarzenia, jak *Pochód sztandarów* w Łącku (1973), *Żarliwe sztandary* w Drawsku Pomorskim (1979) i Nowym Sączu (1988 i 1992) czy *Totemy* w Jazowsku (1987), jak również kameralne pokazy, tworzone na potrzeby filmów dokumentalnych i fabularnych: *Przeprawa/Konni sprzymierzeńcy* (1970), *Strącenie aniołów* (1982), *Ostatni koncert* (1982), *Gorejące drzewo* (1982) czy wreszcie *Koła solarne* (1988). Tym, co charakteryzuje wszystkie te zdarzenia jest ich ulotność, niepowtarzalność czy też charakterystyczne dla performansu „znikanie”, objawiające się w tym przypadku poprzez dematerializację wykorzystanych obiektów.

Pojęcie akcji efemerycznej to termin ukuty raczej przez krytyków twórczości Hasiora – podczas moich kwerend i licznych spotkań z osobami bliskimi artyście nie udało mi się znaleźć dowodów no to, aby sam Hasior kiedykolwiek określał w ten sposób swoje działania. Pewne jest jednak, że akceptował ów termin w znacznie większym stopniu niż powszechnie używane w drugiej połowie XX wieku pojęcie happeningu. Wielokrotnie

podejmowane przez krytyków próby włączenia niektórych działań Hasiora w ten drugi nurt bynajmniej nie znajdowały aprobaty artysty. „Ogromnie się boję tzw. happeningu […] bo bardzo nie gustuję w tej metodzie demonstrowania pomysłów” (Osiatyński, 1972, s. 4) – mówił. Choć integracja z widzem pozostawała kwestią kluczową, to jednak w swych działaniach performatywnych Hasior starał się zwykle ograniczać działanie przypadku na rzecz możliwej kontroli przebiegu widowiska. Jego pokazy plenerowe, w tym performanse z udziałem publiczności, charakteryzował ściśle zaplanowany układ kompozycyjny i przemyślana dramaturgia. Działania skoncentrowane wokół obiektów plastycznych przybierały więc często formę rozbudowanych, widowiskowych procesji, jak *Pochód sztandarów* w Łącku (1973), marsz z płonącymi pochodniami przez centrum Södertälje podczas inauguracji *Rydwanu skandynawskiego* (1976) czy wreszcie barwny korowód asamblaży i sztandarów, jakim była *Przeprowadzka* (1984) artysty z internatu Szkoły Kenara do nowej pracowni przy ulicy Jagiellońskiej w Zakopanem[8].

Monika Szczygieł-Gajewska, monografistka twórczości Hasiora, wywodzi akcje efemeryczne z wcześniejszych prac scenograficznych artysty i jako pierwszą z nich wskazuje wspomniany *Pochód sztandarów* w Łącku[9]. Można jednak polemizować z tą tezą, przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, zainteresowanie Hasiora teatrem i teatralnymi środkami wyrazu jest znacznie wcześniejsze aniżeli jego projekty scenograficzne w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Jak starałam się dowieść, wywodzić należy je jeszcze z czasów studenckich, a następnie okresu pierwszych indywidualnych wystaw. Po drugie, *Pochód sztandarów* jest rzeczywiście pierwszym tak dużym widowiskiem zaaranżowanym przez artystę dla masowej publiczności, jednakże – jak zaznaczono we wstępie tego podrozdziału – już pierwsze ceremonie odsłonięcia tworzonych przez Hasiora pomników czy rzeźb plenerowych zyskiwały często charakter efemerycznych, performatywnych

pokazów.

W latach sześćdziesiątych (a zatem znacznie wcześniej niż scenografie dla Teatru Polskiego we Wrocławiu) Hasior zaczyna tworzyć rzeźby „wyrywane z ziemi” (zob. Hasior, 1991, s. 6), które następnie podpala przy udziale publiczności. Były to widowiska niezwykle ekspresyjne, pełne dramatyzmu, opierające się w dużej mierze na wrażeniach zmysłowych, obrazach ulotnych i znikających. Podczas tych pokazów manifestowała się również performerska osobowość artysty – bycie wśród publiczności, jawne i aktywne uczestnictwo w pokazie, chęć kontrolowania przebiegu widowiska, a przede wszystkim dążenie do uruchamiania wyobraźni widza za pomocą sugestywnych środków wyrazu. Już w inauguracyjnych pokazach rzeźb plenerowych objawia się zatem Hasiorowy „teatr żywiołów”, rozwijany następnie w autonomicznych, niezwiązanych bezpośrednio z rzeźbą, działaniach performatywnych.

Najbardziej znane, bo utrwalone w filmowych kadrach i fotografiach, akcje efemeryczne artysty powstają w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Niemniej jednak swoisty „manifest efemeryczny” Hasior ogłasza według mnie w 1968 roku podczas performansu dokamerowego *Płonące skrzypce*, zrealizowanego na potrzeby filmu dokumentalnego Grzegorza Dubowskiego[10]. Akt podpalenia skrzypiec przed kamerą został potraktowany przez artystę jako pretekst do wyrażenia własnego stosunku do zjawisk plastycznych:

> Nie demonstruje się przedmiotów za to, że są bogate i trwałe, ale za to, że potrafią budzić echa problemów humanistycznych, stawiać widza w rozterce, wywoływać refleksje. Bardzo bym chciał, żeby

> właśnie owe refleksje i uruchomione przez moje eksponaty wrażenia były trwalsze niż ich fizyczna siła (Hasior, 1986, s. 11-12).

Płonące skrzypce uznać można za zapowiedź wielu późniejszych realizacji artysty o charakterze performatywnym. W większości przypadków ich nieodłącznym elementem będzie ogień – żywioł, któremu nadawał Hasior szczególne znaczenie:

> Nic tak nie rozpłomienia wyobraźni jak właśnie ogień […] z jego czarem magicznym, sakralnym, utylitarnym, groźnym, gdy jest żywiołem wojny i kojącym, gdy przyjmuje skalę i formę ogniska domowego. Pokazuję w swoim eksponacie ogień jako niezwykle ważny fakt ekspresji, który budzi wszystkie atawistyczne znaczenia religijne, filozoficzne, obyczajowe (1986, s. 38).

Żywioły w twórczości artysty wchodzą w symbiotyczną relację nie tylko z obiektem, lecz także z pejzażem, który go otacza. Dla wielu akcji efemerycznych Hasiora owym tłem środowiskowym będzie górski pejzaż Podhala. Ma to istotny związek ze szczególnym stosunkiem do natury, którą uważał artysta za główne źródło inspiracji: „[…] patrząc na zjawiska przyrody mnie otaczające nie podpatruję jej kształtów, kolorów. Podpatruję dramat istniejący w przyrodzie” (Hasior, 1968). To właśnie w podhalańskich projektach plenerowych najpełniej bodaj objawia się próba wprzęgnięcia natury w proces formowania dzieła, a także wyrażenia jej pełnej napięć i dramatyzmu relacji z człowiekiem.

Wiele z akcji efemerycznych artysty powstało na potrzeby filmów dokumentalnych – obrazów Jerzego Passendorfera, Grzegorza Dubowskiego

czy Andrzeja Maja. Filmy traktował Hasior jako okazję do eksplorowania nowych warunków przestrzennych, nowych możliwości materii i żywiołów. „Mając do czynienia z filmem, jadę czasem w plener bez narzędzi, bez tworzywa. Rozglądam się i wybieram materię i narzędzia" (*Seans z Hasiorem*, s. 1) – mówił artysta. W taki sposób powstały *Płomienne Anioły*, ośmiometrowe figury zrobione z desek, wideł, grabi, kos i kół od wozu. Nawiązywać miały do wiejskich chochołów, strachów na wróble i totemów – słowem różnych widm, jakie spotkać można w krajobrazie polskim (zob. Kiemystowicz, 1989). W performansie, zrealizowanym na potrzeby dokumentu *Hasior* Jerzego Passendorfera (1982), figury aniołów „powstają" z ziemi, następnie trawi je ogień. Akcję zarejestrowano w Krościenku nad Dunajcem, na terenie tartaku. Scena ta budzi skojarzenie z kulminacyjnym momentem filmu *Wezwanie* Wojciecha Solarza (1971), w którym główny bohater – wiejski artysta amator – inicjuje podobny, groźny w skutkach spektakl płonących strachów. Wszystkie obiekty rzeźbiarskie do filmu Hasior wykonał wówczas podobną metodą.

Przywołany dokument Passendorfera to najszerszy zbiór zarejestrowanych przez kamerę performansów plenerowych Hasiora. Wszystkie z nich zaaranżowano na Podhalu, w okolicach Zakopanego. Figury płonących aniołów powracają w akcji *Strącenie aniołów*, którą zarejestrowano w Kuźnicach. Obiekty artysta wykonał tym razem ze sklepowych manekinów – zostały one przypięte do lin wspinaczkowych, dzięki którym zjeżdżały z Nosala do jeziora w Kuźnicach. Choć Hasior nie był do końca zadowolony z filmowej rejestracji akcji, to jednak pozwala ona uchwycić szczególny rodzaj dramatyzmu wykreowanych przez niego obrazów. Poza oczywistym skojarzeniem z tematem biblijnym, na plan pierwszy wysuwa się tu nagość płonących aniołów o sylwetkach kobiet, przymusowo lądujących w wodzie, gdzie zaznać mają ukojenia i oczyszczenia[11].

Na potrzeby filmu Passendorfera Hasior zaaranżował również dwa pokazy sztandarów. Ich ekspozycja na Antałówce obejmowała zarówno tradycyjną procesję (uczestniczyli w niej mężczyźni w strojach góralskich) oraz pokaz na wietrze. Ideą łączącą obie akcje była próba ukazania tych majestatycznych obiektów „między niebem a ziemią" (zob. *Seans z Hasiorem*, s. 1). Realizacją tego zamierzenia w sensie dosłownym miał być pokaz sztandarów fruwających na wietrze. Hasior wykorzystał w tym celu balony meteorologiczne, do których przymocowano obiekty:

> Wpadłem na pomysł, by tym razem nie urządzać plenerowych procesji. Tylko by sztandary fruwały między niebem a ziemią. Udało się wystarać o pięć balonów meteorologicznych napełnionych helem. Jeden od razu uciekł nam w kosmos. Pozostały cztery. […] Intencją było zrobić coś niecodziennego. […] Unosi je domniemana idea ponadziemska, że fruwają sobie na skrzydłach swojej poezji (jeśli ją dostrzegacie) (Kiemystowicz, 1989, s. 3).

W rejestracji filmowej performansu nie widać tego rozwiązania technicznego – ujawniają je natomiast zdjęcia z Notatnika Fotograficznego Hasiora. Artyście nie udało się puścić w niebo wszystkich przygotowanych wówczas sztandarów (było ich około dwudziestu), dlatego zaaranżowano drugi pokaz – tradycyjną procesję przemierzającą wzgórze. Sztandary nieśli wówczas górale w regionalnych strojach, co budować miało związek między symboliką obiektów a krajobrazem, w którym są prezentowane[12].

Jedną z najsłynniejszych akcji efemerycznych artysty (zarejestrowaną pierwotnie przez Passendorfera, lecz powielaną we fragmentach także w innych filmach dokumentalnych) jest *Ostatni koncert*. Dwudziestominutowy

performans, który odbył się na Antałówce, postrzegać można jako rozwiniętą, plenerową wersję performansu dokamerowego *Płonące skrzypce*. Hasior nawiązuje tu bowiem do tego samego zabiegu – instrument muzyczny, w tym przypadku fortepian, potraktowany został przez artystę jako obiekt plastyczny, źródło nowych znaczeń, całkowicie przeciwstawnych kulturowym oczekiwaniom:

> Inność wyeksponowania tego instrumentu polegała na tym, że stał on nie na parkiecie i nie w pozycji poziomej, lecz pionowej. Klawiatura znajdowała się na wysokości ludzkiej twarzy. Z boku zainstalowałem kółeczko. Można było nim kręcić jak korbką w katarynce. […] Tu grało się ostatni raz z poświęceniem, gdyż […] klawisze zastąpiłem nożami skierowanymi ostrzem w stronę palców (*Przeciw „zawałowi wyobraźni" i „paraliżowi rozsądkiem"*, 1999, s. 16).

Fortepian Hasiora spłonął na wzgórzu, na tle podhalańskiego krajobrazu, wcześniej wywołując „muzyczny pożar" – dźwięki pękających strun i spadających na ziemię fragmentów pudła rezonansowego stanowić miały właściwą treść koncertu[13].

Akcje efemeryczne zarejestrowane w filmie Jerzego Passendorfera mogą sprawiać wrażenie spektakularnych widowisk zaaranżowanych dla szerokiej widowni. W rzeczywistości jednak nigdy takimi nie były. Wymykają się nawet tradycyjnej definicji widowiska, zgodnie z którą wymaga ono stojącego na drugim biegunie obserwatora – tego, który podziwia i jednocześnie dystansuje się od zdarzenia. Takimi obiektywnymi obserwatorami nie mogli być członkowie zespołu realizatorskiego obecni na planie filmowym. Ich

bezpośrednie zaangażowanie w przygotowanie „akcji” kłóciłoby się bowiem z ideą dobrowolnego, niewymuszonego odbioru dzieła. Niemniej jednak obecność widza nie musi stanowić warunku performatywności tych zdarzeń – wynika ona bowiem z samego aktu dokumentowania, a następnie przedstawienia tej dokumentacji szerszemu gronu odbiorców. W przypadku wielu pokazów plenerowych Hasiora dokument staje się jedynym sposobem dostępu widza do rzeczywistości performansu, co podnosi rangę samej dokumentacji (zob. Auslander, 2014).

Jedynie zapis filmowy i fotograficzny potwierdza także realizację spektakularnej i niezwykle rozbudowanej pod względem dramaturgicznym akcji efemerycznej *Koła solarne* z 1988 roku, w archiwaliach figurującej również jako *Święto wiosny*[14]. Akcja podpalenia kół solarnych nie doczekała się komentarzy prasowych ani relacji świadków – był to performans dokamerowy, zrealizowany u podnóża Nosala w Zakopanem. Hasior określał go jako swój najbardziej udany „występek plenerowy”:

> Od dawna nosiłem w sobie pomysł, aby wskrzesić jeden z prasłowiańskich obyczajów, a mianowicie zapalenie kół solarnych. Było to praktykowane przez wiele ludów przedchrześcijańskich. […] Dawniej u nas, w tę najkrótszą noc, na pagórkach, na szczytach większych gór paliło się wielkie ogniska. A gdzie indziej z wysokiej polany staczało się w dół koła owinięte kwiatami. Te koła płonęły i w tamtych mrocznych czasach musiały wpaść do rzeki, stawu albo jeziora, by przekazać wodzie swoją „żarliwość”. Woda zabierała tę energię ognistą do morza i parując – oddawała ją słońcu. […] Niestety, na końcu mojej polany nie było wody. Musiałem tam postawić gromadę chochołów (*Przeciw „zawałowi wyobraźni”…*, 1999, s. 17).

W plenerowej akcji podpalenia kół solarnych brali udział aktorzy (między innymi Ewa Telega i Zbigniew Bielski). Osadzone w naturalnej scenerii widowisko rozpoczynał witalny taniec czterech dziewcząt ubranych w białe, zwiewne suknie. Taniec przechodził w barwny korowód z toczącymi się kołami solarnymi. Cała pierwsza część, prezentująca beztroskie zabawy młodych kobiet, przywodziła na myśl „wiosenne korowody" z pierwszego aktu *Święta wiosny* Strawińskiego, choć Hasior nie wspominał o tej inspiracji. Punktem zwrotnym w dramaturgii widowiska był moment przekroczenia przez aktorki ognistej linii, która sprawiała, że koła zaczęły płonąć. Rytuał znalazł swój finał w zaaranżowanym u podnóża gór kręgu chochołów – słomianych kukieł rozpostartych na metalowych palach. Tutaj rusałki wykonały swój ostatni, frenetyczny taniec, po czym uciekły ku górskim szczytom. W miejscu paleniska pozostały jedynie metalowe korpusy kół oraz sczerniałe krzyże – elementy ukrytej konstrukcji, na której zainstalowane były chochoły.

Wykorzystane przez Hasiora koła solarne nawiązywały zarówno do symboliki słowiańskiej, jak i dekoracyjnych motywów ludowych. Solarną ikonografię wykorzystywano też w chrześcijaństwie, co wskazuje kolejny trop interpretacyjny. W widowisku Hasiora wszystkie te motywy splatały się ze sobą – kwieciste emblematy, białe suknie dziewcząt, słomiane kukły, które po podpaleniu zamieniają się krzyże, wreszcie żywioły ognia i ziemi. W tym szerokim zakresie konotacji najsilniejszy wydaje się jednak wątek pogańskiego rytuału, symbolizującego odradzanie się życia i przyrody.

***

Hasiora określano mianem maga, iluzjonisty, szamana, demiurga, inscenizatora czy wreszcie reżysera. Operowanie teatralną metaforyką stało się znakiem rozpoznawczym poświęconych mu tekstów krytycznych, których

autorzy zwracali najczęściej uwagę na szeroki zestaw środków wyrazu stosowanych przez artystę, umiejętność plastycznego „inscenizowania” egzystencjalnych i filozoficznych dylematów, a także eksponowanie dramatyzmu i napięć wynikających z połączenia przeciwstawnych sobie tworzyw, emblematów, żywiołów.

Omówione w niniejszym artykule mniej zbadane obszary twórczości Hasiora – widowiskowe odsłonięcia płonących rzeźb i pomników, teatralizowane wernisaże, projekty scenograficzne, uroczyste pochody sztandarów, wreszcie liczne akcje efemeryczne tworzone na potrzeby filmów dokumentalnych – wskazują na bardzo szeroki zakres performatywnej działalności artysty. Istotny jest fakt, że niemal we wszystkich tych zdarzeniach obcujemy nie tylko z samym dziełem, ale także z jego twórcą. Obecność Hasiora jako inicjatora performatywnych pokazów wysuwa się na plan pierwszy, przykuwa uwagę – nierzadko sprawia, że widz podąża wzrokiem przede wszystkim za artystą, w drugiej zaś kolejności za obiektem. Hasior staje się zatem nie tylko sprawcą, ale i częścią widowiska. Na podsumowanie tych rozważań warto wrócić do przywołanego we wstępie pytania Hanny Kirchner: „Czy Hasior jest rzeźbiarzem?”. Jest nim, można odpowiedzieć – a ponadto jest kimś więcej – równocześnie scenografem, architektem, reżyserem, a przede wszystkim performerem.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Władysław Hasior: od rzeźby do performansu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/t100-bh02.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/t100-bh02

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. O popularność tej wystawy Hasiora miał być zazdrosny Tadeusz Kantor, który podczas jej finisażu wypomniał artyście, że: „popełnił wielki nietakt wystawiając swoje rupiecie w tak sławnej galerii”. Zob. *Hasior mówi…* (1998, s. 25).
2. Nagranie nie zawiera daty produkcji. Po rozmowach z aktorami i realizatorami udało się ustalić, że część zdjęć zarejestrowano pod koniec lat osiemdziesiątych, całość natomiast prawdopodobnie ujrzała światło dzienne w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych.
3. Spektakl został zarejestrowany przez TVP i wyemitowany w 1996 roku pod tytułem *Pęknięte niebo – recital Marka Grechuty*. Na scenie pojawił się wówczas Hasior, któremu dedykowano utwór *Sztandar przewodnika*.
4. Z zachowanej dokumentacji wynika, że grany był wówczas pod zmienionym tytułem jako *Elddopet*. Zob. *Offentligt Seminarium. Władysław Hasior retrospektivt* [program wydarzeń towarzyszący wystawie], Archiwum Södertälje Konsthall. Syg. Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL S/V.
5. Na temat współpracy Jakobssona z Hasiorem oraz dalszych losów spektaklu zob. Robert Jakobsson, *About Robert Jakobsson and Teater Albatross. Activities in Poland. A personal background*, 6 XI 2014 [datowane wspomnienia, dokument elektroniczny].
6. Zob. relacje prasowe z tego zdarzenia: „Echo Krakowa” 1964 nr 228 oraz „Gazeta Krakowska” 1964 nr 231.
7. Więcej na temat przebiegu i dramaturgii tych pokazów zob. Figzał-Janikowska, 2021b, s.144-145.
8. Szczegółowa analiza tych uroczystych pochodów przedstawiona została w: Figzał-Janikowska, 2021a.
9. Wydarzenie miało uświetnić coroczną imprezę lokalną, Święto Kwitnącej Jabłoni w Łącku. Więcej na ten temat zob.: Osiatyński,1972, a także Urbaniec, 2008, s. 81-83.
10. Film *Władysław Hasior* (znany też jako *Portret Władysława Hasiora*), reż. Grzegorz Dubowski, TVP 1968.

11. Połączenie żywiołu ognia i wody było chętnie eksplorowanym przez artystę zestawieniem, któremu nadawał różne znaczenia. Wspomnieć warto chociażby płonącego *Prometeusza rozstrzelango*, z bijącym źródłem wody w kamiennej bryle, czy niezrealizowane projekty szklanych pomników, z których część opierała się właśnie na połączeniu tych dwóch żywiołów. Zob. Archiwum MOCAK-u, teczki z dokumentacją, MSWK/AWH/19 oraz MSWK/AWH/20.
12. Rodzaj dramaturgii, jaką tworzyć miał wybrany sposób ekspozycji sztandarów, był zwykle ściśle dostosowany do okoliczności i miejsca pokazu. Ta zależność staje się doskonale widoczna w projektach *Sztandarów żarliwych* – akcjach efemerycznych, którymi uświetnia artysta ważne uroczystości miejskie. Zob. Figzał-Janikowska, 2021a.
13. Hasior chciał uzupełnić nagranie filmowe dźwiękiem palącego się fortepianu. Nie udało się jednak zarejestrować dźwięku podczas trwania performansu, gdyż okazało się to zbyt niebezpieczne dla akustyka. Ostatecznie w nagraniu wykorzystano muzykę Henryka Kuźniaka, nad efektami dźwiękowymi pracował Wojciech Harasiewicz.
14. Rejestracja tego performansu włączona została do spektaklu telewizyjnego *Zawód – artysta*, zrealizowanego pod kierownictwem Andrzeja Maja.

Bibliografia

Auslander, Philip, *Performatywność dokumentacji performansu*, tłum. K. Dudzińska, [w:] *Re//Mix. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Bąk, Bogdan, *Współczesny Don Juan*, „Słowo Polskie” 15 III 1970, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/216849/wspolczesny-don-juan [dostęp: 8 IX 2021].

Berglund, Karin, *Teater med. Eldiga scener*, „DN Kultur” 16 II 1991.

Bołdok, Sławomir, *Kronika plastyczna. Władysław Hasior*, „Życie i Myśl” 1966 nr 12.

Dembowska, Julita, *O sztandarach i teatralności Hasiora*, „Teatr Lalek” 2021 nr 2-3.

Dubowski, Grzegorz, *Władysław Hasior* [film dokumentalny], TVP 1968.

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Sztandary, pochody, procesje – o integracyjnej funkcji sztuki Władysława Hasiora*, 19 III 2021a [wykład dla Instytutu Teatralnego w ramach projektu *Performanse plastyczne Władysława Hasiora*],https://www.youtube.com/watch?v=iJFprtM5DQM [dostęp: 8 IX 2021].

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Teatr żywiołów Władysława Hasiora*, „Teatr Lalek” 2021b nr 2-3.

Fik Marta, *Wystawa Hasiora w teatrze*, „Teatr” 1970 nr 14.

Hasior mówi…, z Władysławem Hasiorem rozmawiał Stanisław Zawiśliński, „Sztuka” 1998 nr 7-12.

Hasior, Władysław, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch*, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz 1987.

Hasior, Władysław, *Myśli o sztuce*, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz 1986.

Hasior, Władysław, *O rzeźbach wyrywanych z ziemi*, spisał Jan Z. Brudnicki, „Zielony Sztandar”, nr 42 (1991).

Hasior, Władysław, wypowiedź w: *Sam na sam*, TVP 1974.

Hasior, Władysław, wypowiedź w: *Hasior*, reżyseria Grzegorz Dubowski, TVP 1968.

Jarmark form, z Władysławem Hasiorem rozmawiała Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1967.

Jaworski, Marek, *W kręgu Kenara*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968.

Jaworski, Marek, *W teatrze sztuki*, „Trybuna Ludu” 1977 nr 46.

Jaworski, Marek, *W teatrze Władysława Hasiora*, „Sztuka” 1975 nr 2.

Kaczmarski, Janusz, *Przegląd galerii warszawskich (listopad – grudzień 1966)*, „Przegląd Artystyczny” 1967 nr 2.

Kelera, Józef, *Seria klasyczna*, „Odra” 1 IV 1970, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/215268/seria-klasyczna [dostęp: 8 IX 2021].

Kiemystowicz, Antoni, *Twórca pomników chwili*, „Gazeta Krakowska” 1989 nr 270.

Kirchner, Hanna, *Hasior: opowieść na dwa głosy*, Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2005.

Kirchner, Hanna, *Scenografia Władysława Hasiora*, „Projekt” 1971 nr 4.

Kirchner, Hanna, *Teatr plastyczny Władysława Hasiora*, „Współczesność” 1961 nr 14.

Między sztuką i magią, z Władysławem Hasiorem rozmawiała Ewa Lenart, „Trybuna Ludu” 1978 nr 306.

Micińska, Anna, *Hasior*, Arkady, Warszawa 1983.

Morawiec, Elżbieta, *Don Juan i teatr nieba*, „Życie Literackie” 5 IV 1970, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/216843/don-juan-i-teatr-nieba [dostęp: 8 IX 2021].

Nowak, A., *Balet form*, „Panorama” 1967 nr 14.

Osiatyński, Wiktor, *Jak Hasior uświęcił sztukę*, „Kultura” 1972 nr 22.

Przeciw „zawałowi wyobraźni” i „paraliżowi rozsądkiem”, z Władysławem Hasiorem rozmawiał Zygmunt Trześniowski, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999 nr 1-2.

Rok Mistrza Władysława Hasiora. Był po prostu plastykiem [materiały archiwalne MCK Sokół w Nowym Sączu], http://www.archiwum.mcksokol.pl/693,17194,Rok_Mistrza_Wladyslawa_Hasior… [dostęp: 8 IX 2021].

Seans z Hasiorem, z Władysławem Hasiorem rozmawiał Adam Klaczyński, „Związkowiec” 1985 nr 20.

Skrzynecki, Piotr, *Z sal wystawowych. Hasior i Dymny*, „Echo Krakowa” 1962 nr 148.

Szymański Andrzej, *Hasior zostanie odkryty!*, „Echo Krakowa” 1985 nr 40.

Urbaniec, Andrzej, *Z domowego archiwum*, „Almanach Łącki” 2008, nr 8.

Utstallning i samband med Teater Albatross forestallning „Den Brinnande Manne”) [scenariusz spektaklu], Archiwum Södertälje Konsthall, Syg. Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL S/V.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wladyslaw-hasior-od-rzezby-do-performansu*

didaskalia
gazeta teatralna

badania artystyczne

Wytwarzanie wiedzy – w poszukiwaniu narzędzi

Pracownia Kuratorska: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz, Weronika Wawryk

Rok temu pojawił się pomysł, abyśmy jako kolektyw Pracownia Kuratorska przygotowali dla „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" teksty towarzyszące tworzonemu przez nas w latach 2018-2020 projektowi *Biopolis*. Ten rok upłynął nam na intensywnej współpracy z autorkami prezentowanych w tym numerze tekstów oraz osobami zaproszonymi przez nas do rozmowy. Był to również czas podsumowania projektu (na poziomie merytorycznym i organizacyjnym) i okazja do przyjrzenia się naszym działaniom, ich efektom oraz generowanym przez nie możliwościom rozwijania procesów wytwarzania relacji i wiedzy, które zostały w jego ramach zainicjowane. O materiale, do zapoznania się z którym zapraszamy czytelników i czytelniczki „Didaskaliów", nie myślimy więc jako o podsumowaniu projektu, ale kolejnym etapie jego rozwoju.

Projekt *Biopolis* składał się z trzech rezydencji artystyczno-badawczych, które były tematycznie skoncentrowane na kwestiach kryzysu ekologicznego

i tego, w jaki sposób wpływa on na relacje ludzi i nieludzi w metropoliach. Wyrósł z naszego przeświadczenia o konieczności wypracowywania transdyscyplinarnych strategii działania wobec ekokatastrofy, a także ze świadomości, że konieczne jest przemyślenie instytucjonalnych uwarunkowań produkcji projektów artystycznych, które najczęściej tworzone są z myślą o konieczności szybkiego zaprezentowania efektownego dzieła. Zapraszając do projektu artystki i artystów oraz badaczki i badaczy z kręgu nauk ścisłych i humanistyki, chcieliśmy zapewnić im możliwość wolnej od presji produktywności współpracy, podczas której za pomocą narzędzi pochodzących z wielu dyscyplin będą mogli rozwijać namysł nad strategiami działania wobec kryzysu ekologicznego.

Tworzenie wiedzy na temat antropocenu i strategii działania wobec niego było jednym z aspektów *Biopolis*. Kształt praktyk dokumentacyjnych realizowanych podczas projektu oraz tekstów publikowanych po jego zakończeniu wynikał w znacznej mierze z naszego przeświadczenia o konieczności poświęcenia temu aspektowi szczególnej uwagi. Temat produkcji wiedzy, jej procedur i uwarunkowań oraz metod jej transmisji zajmuje również ważne miejsce w każdym z publikowanych tu tekstów. Do jego współtworzenia zaprosiliśmy osoby, w których praktykach dostrzegamy tendencję do zacierania granic reprezentowanych przez nie dyscyplin. Swoją działalnością udowadniają one, że proces wzajemnego wirusowania może dotyczyć zarówno dziedzin naukowych czy obszarów sztuki, jak i sposobów prezentacji wyników własnych poszukiwań.

Proponujemy, aby punktem wyjścia dla czytelników i czytelniczek stała się analiza projektu *Biopolis* autorstwa Idy Ślęzak – badaczki na kilku etapach uczestniczącej w rezydencjach. U źródeł współpracy z autorką, badającą dyskursy nieantropocentryczne we współczesnych sztukach

performatywnych, legło nasze przekonanie, że praktyka kuratorska najlepiej rozwija się wtedy, kiedy uzyskuje odpowiedź w postaci czujnego (ale i czułego) „sprawdzam”. Ślęzak weryfikuje założenia towarzyszące naszej pracy, szuka płynących z niej możliwości tworzenia alternatywnych działań kuratorskich, ale i namierza nieciągłości i niekonsekwencje, które pojawiały się między planami, procesem realizacji i wnioskami płynącymi z *Biopolis*. Przede wszystkim jednak przygląda się wytworzonym przez nas metodom pracy kuratorskiej, którą rozumie jako praktykę twórczą i badawczą. W ten sposób artykuł otwierający blok stanowi również wstęp do jego drugiej części, skoncentrowanej na badaniach artystycznych – istotnym kontekście myślenia o *Biopolis*, który zaczął kształtować nasze postrzeganie projektu dopiero po jego zakończeniu.

Dzięki zdobywaniu wiedzy na temat zjawisk pochodzących z pola badań artystycznych zaczęliśmy zyskiwać świadomość, że o wykorzystywanym przez nas formacie rezydencyjnym można myśleć jako o formie takich badań. Ich specyfika opiera się na tym, że nauka i sztuka traktowane są w ich ramach jako równorzędne dziedziny produkcji wiedzy, którą rozumie się bardzo szeroko, destabilizując opozycję między praktyką i teorią; dowartościowując zarówno dyskursywne, jak i doświadczeniowe formy przekazu. Ten rodzaj myślenia wciąż jest słabo obecny zarówno w instytucjach akademickich, jak i artystycznych – zwłaszcza zorientowanych na sztuki performatywne. Dlatego o przyjrzenie się pod tym kątem temu rodzajowi aktywności twórczej poprosiłyśmy autorki związane ze sztukami wizualnymi. W eksperymentującym z formą tekstu naukowego artykule *Rozruchy artystyczno-badawcze w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, Tercet ¿Czy Badania Artystyczne? (Paulina Brelińska-Garsztka, Zofia Małkowicz-Daszkowska i Zofia Reznik) sprawdza, jak można rozumieć badania artystyczne w obszarze choreografii. Na

wybranych przykładach autorki szukają możliwych ujęć tego zjawiska. Wprawdzie proponują szkicową klasyfikację działań przełamujących kanoniczne modele ekspresji artystycznej, jednak nie starają się tworzyć ich holistycznej i zamkniętej typologii. Celem badaczek jest otwarcie refleksji poświęconej choreografii na poszukiwanie nowych możliwości wymiany i komunikacji wytwarzanej w jej ramach wiedzy.

Dopełnieniem trójgłosu poświęconego badaniom artystycznym w obszarze sztuk performatywnych jest przeprowadzony przez nas wywiad z artystkami i artystą, dla których termin choreografia nie ma jednorodnej definicji. Alicja Czyczel, Bartosz Ostrowski i Magdalena Ptasznik opowiadają o procesie zdobywania świadomości, że ich praktyki wytwarzają wiedzę, oraz o dalszym rozwoju tych praktyk jako przemyślanych na nowo – choć niekoniecznie jednolicie rozumianych – formach artystyczno-badawczych. Nieprzypadkowo teksty prezentowane w bloku zachowują dystans wobec klasycznie pojmowanego artykułu naukowego. Obok analizy prowadzonej przez Idę Ślęzak oddajemy w ręce czytelniczek i czytelników subiektywny przegląd projektów powiązanych z praktyką choreograficzną, destabilizujący (tak pod względem językowym, jak i konstrukcyjnym) akademicką praktykę pisarską, a także wywiad, któremu bliżej do zapisu dialogu niż jednostronnego odpytywania. Chcemy w ten sposób testować możliwości różnych sposobów dyskursywizowania wiedzy – zachęcać do przyglądania się, jaki wpływ wywierają na nie te sposoby.

Mamy nadzieję, że publikacja tego bloku będzie okazją do zadania istotnych pytań o to, jakie zmiany w obrębie dyscyplin powinno się inicjować i jak przekraczać bariery między nimi, żeby stwarzać jak najlepsze warunki do działania wobec tak złożonych problemów jak kryzys ekologiczny. Zależało nam na tym, aby ten blok ukazał się na łamach czasopisma czytanego przez

osoby związane ze środowiskiem akademickim i artystycznym, ponieważ obecnie zarówno w instytucjach sztuki, jak i na uniwersytetach badania artystyczne i kuratorskie nie są dostatecznie rozpoznane, nie znajdują uznania oraz wsparcia organizacyjnego i finansowego. W środowisku akademickim są one nierzadko postrzegane jako niedostatecznie naukowe ze względu na wykorzystanie metod badawczych wywiedzionych z praktyki twórczej. Badania artystyczne nie są rozpoznawane jako działania naukowe będące podstawą do ubiegania się o stypendia, co jest jednym z czynników prowadzących do prekaryzacji młodych naukowczyń i naukowców działających w tym polu. A nawet jeśli w ramach niektórych grantów premiowane jest podejście transdyscyplinarne, to jedyną akceptowalną formą prezentacji wyników badań jest zwykle artykuł naukowy – co wyklucza możliwość tworzenia sposobów ich upubliczniania opartych na pozaakademickich strategiach oraz partycypację w badaniach osób posługujących się innymi formami produkcji i prezentacji wiedzy. Tymczasem w instytucjach artystycznych, które funkcjonują w systemie projektowym lub korzystają z rocznych dotacji, trudne jest prowadzenie długofalowych badań artystycznych, pozwalających na pogłębienie i kontynuację formułowanych wstępnie rozpoznań i praktyk oraz relacji między osobami związanymi z różnymi dyscyplinami. Ponadto tworzenie dzieł, które można zaprezentować na festiwalach, dostarcza artystom znaczniejszych korzyści finansowych i wiąże się z większym prestiżem, niż prowadzenie długotrwałych i trudnych do zaprezentowania procesów artystyczno-badawczych. W efekcie prace transdyscyplinarne są realizowane na marginesie praktyk prowadzonych w zgodzie z podziałami dyscyplinarnymi, dających możliwość zarobkowania. Natomiast osoby, które koncentrują się na badaniach artystycznych, prowadzą je bez godnej płacy oraz zabezpieczenia instytucjonalnego i społecznego, a ich eksperymentalne

strategie rzadko zyskują uznanie w ramach największych instytucji.

Mając na uwadze te problemy, podczas pracy nad blokiem rozmawialiśmy o potrzebie uznania badań artystycznych za równoprawną formę praktykowania zarówno sztuki, jak i nauki, a także stworzenia strategii ich finansowego i instytucjonalnego wsparcia. Dostrzegamy jednak ryzyko zawłaszczenia, jakie może wiązać się z rozpoznaniem badań artystycznych jedynie przez instytucje akademickie albo jedynie przez artystyczne. Sądzimy bowiem, że pograniczny charakter tych działań jest ich siłą. Kiedy badania artystyczne goszczą w instytucjach, funkcjonują w nich jak wirusy – wprowadzają do nich nowe formy wiedzy i alternatywne metodologie, skłaniając do renegocjacji dominujących w nich reguł i praktyk. Dlatego potrzebujemy takich sposobów wspierania działań transdyscyplinarnych, które pozwolą na zachowanie ich pogranicznego charakteru, a jednocześnie dostarczą tworzącym je osobom wsparcia, uznania i godnych warunków pracy.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna; Guzy, Maciej; Majewska, Anna; Ruszkiewicz, Ada; Wawryk, Weronika (Pracownia Kuratorska), *Wytwarzanie wiedzy – w poszukiwaniu narzędzi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wytwarzanie-wiedzy-w-poszukiwaniu-narz….

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wytwarzanie-wiedzy-w-poszukiwaniu-narzedzi*

didaskalia
gazeta teatralna

badania artystyczne

Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis” Pracowni Kuratorskiej

Ida Ślęzak Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Curatorial Practice as a Knowledge Production. The Pracownia Kuratorska’s *Biopolis* Project

This article discusses a series of three artistic and research residencies, *Biopolis*, by Pracownia Kuratorska (the Curatorial Studio). It describes the assumptions of the residencies, working methods developed during the residencies, and how the results are made public. I particularly stress the importance of curatorial practices proposed by the collective, which, following Irit Rogoff, I propose to refer to as “curatorship”, and the related modes of knowledge production.

Keywords: Pracownia Kuratorska, Curatorial Studio, *Biopolis*, curatorship, ecology, knowledge production

1.

Rosnąca świadomość antropogenicznych zmian klimatu zwiększa potrzebę tworzenia alternatyw wobec dotychczas obowiązujących wyobrażeń o relacjach człowieka i środowiska. Projekt *Biopolis* Pracowni Kuratorskiej (Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz, Weronika Wawryk)[1] powstał w reakcji na to wyzwanie. Na projekt złożyły się trzy

dwutygodniowe rezydencje artystyczno-badawcze podejmujące problem relacji między zróżnicowanymi aktorami w naturokulturowych ekosystemach. Zaproszeni artyści współpracowali z konsultantami reprezentującymi nauki humanistyczne, przyrodnicze i ścisłe. Rezydencje odbyły się między sierpniem 2019 a listopadem 2020 roku, a ich uczestnikami byli kolejno: artystka wizualna Karolina Grzywnowicz (którą wspierał zespół konsultacyjny złożony z Mateusza Borowskiego, Aleksandry Jach i Aleksandry Janus, z jednorazową konsultacją Alicji Zemanek), choreografka Agata Siniarska (konsultowała się z: Pauliną Kramarz, Anną Zielonką, Zbigniewem Janczukowiczem, Dorotą Matuszko, Jackiem Madeją), kompozytor Wojciech Blecharz oraz ekoakustyk i wibroakustyk przemysłowy Janusz Piechowicz (pracujący wspólnie). Kuratorzy podkreślają, że inspiracją było rozpoznanie podwójnego braku na gruncie pola sztuki: wsparcia działań nastawionych na proces oraz łączenia praktyk artystycznych z badawczymi.

Kwestie te wydały się członkom kolektywu kluczowe dla stworzenia przestrzeni umożliwiającej refleksję o sposobach produkcji i organizacji wiedzy, która dotyczy relacji między ludzkimi i nie ludzkimi bytami, oraz postawienie pytań o sprawczość poza paradygmatem antropocentrycznym. W szerszej perspektywie celem było więc, jak ujęła to Zuzanna Berendt, stworzenie przestrzeni poszukiwania strategii mierzenia się z kryzysem wyobraźni, z którym wiąże się kondycja życia w antropocenie (Berendt, Guzy, Majewska, Ruszkiewicz, Ślęzak, 2021)[2]. Pojęcie kryzysu wyobraźni opisuje paraliż zdolności dostrzegania alternatyw dla naszych obecnych sposobów życia i myślenia, z którym konfrontujemy się w wyniku niemożności objęcia skali katastrofy klimatycznej (Latour, 2014)[3]. Przekształcenie praktyk poznawczych jest niezbędne do przebudowania nieadekwatnych struktur wiedzy w celu „pozostawania z problemami” – tworzenia usytuowanych opowieści o problemach współczesności, co, jak

pisze Donna Haraway, wymaga nauczenia się bycia prawdziwie obecnym, […] jako śmiertelne istoty wplecione w niezliczone, nieukończone konfiguracje miejsc, czasów, spraw, znaczeń" (Haraway, 2016, s. 1). Filozofka łączy pozostawanie z problemami „życia i umierania na zniszczonej Ziemi, w «zdolności do udzielenia odpowiedzi» («response-ability»)" (s. 2) z obecnością, którą rozumie jako uważne zanurzenie się w teraźniejszość. Stawką jest przebudowanie sposobów myślenia i opowiadania o świecie – aby tego dokonać, należy uważnie angażować się w sploty i formy stawania się, składające się na tkankę świata. Taka postawa umożliwia wypracowanie adekwatnych praktyk wspólnego życia, pod warunkiem, że będą one podejmowane z usytuowanej i lokalnej pozycji. Nie oznacza to dominacji indywidualnej, jednostkowej perspektywy – praktyki te wyłaniają się ze współpracy i współwidzenia z innym – z wnętrza splotu dziwnych relacji (*oddkin*), czyli nieoczekiwanych połączeń i kooperacji (Haraway, 2016; Haraway, 2008).

Jakości, na które wskazuje filozofka – zanurzenie się w teraźniejszości, przyjmowanie lokalnej perspektywy i zaangażowanie w sploty relacji – są istotnymi składowymi biopolisowych rezydencji. Kluczowym aspektem działania Pracowni Kuratorskiej, ściśle powiązanym z wymienionymi wyżej elementami, wydaje mi się model wsparcia kuratorskiego, obejmujący zarówno sposób kształtowania relacji między kuratorami i artystami, jak i specyficzny stosunek do procesu produkcji artystycznej, powiązane modele pracy oraz techniki produkcji wiedzy. Model pracy PK wpisuje się w typ praktyki, który za Marią Lind i Irit Rogoff określam mianem „kuratorskości" – poszerza i redefiniuje formy zaangażowania sztuki, włączając w nie takie obszary jak aktywizm czy produkcja wiedzy (Rogoff, 2006; tranzit.hu, 2015). Tak w założeniach, jak sposobie organizacji jest to, jak sądzę, propozycja pozwalająca przekroczyć dominujący w Polsce dyskurs na temat funkcji

kuratora sztuk performatywnych oraz osadzić propozycję PK w ramach szerszej refleksji o roli pola sztuki w praktykach produkcji wiedzy.

2.

Koncepcyjnym punktem wyjścia dla *Biopolis* była przestrzeń miasta. Celem projektu było poszukiwanie nieuprzywilejowujących człowieka strategii współistnienia w metropolii ludzi i zamieszkujących ją innych organizmów oraz elementów nieożywionych[4]. Chęć zmierzenia się z wyzwaniami wynikającymi z ocieplenia klimatu osadza projekt w kontekście bieżących wyzwań i wskazuje na zainteresowanie podejmowaniem refleksji z wnętrza zastanych układów naturokulturowych w obrębie miejskiego ekosystemu. Kuratorzy odwołali się do koncepcji *biopolis* Elżbiety Rybickiej, która zainspirowała nazwę i ramy projektu. Rybicka proponuje, aby *biopolis* rozumieć jako ideę pozwalającą na splecenie materialnego, społecznego i politycznego życia miasta ze środowiskiem przyrodniczym. W modernistycznych ujęciach miasto to w pełni przekształcony przez człowieka obszar cywilizacji, sztywno oddzielony od natury rozumianej jako jej radykalne zewnętrze (Rybicka, 2018). Przestrzeń metropolii okazuje się jednak relacyjna, ujawnia sploty ludzkich i nie ludzkich zależności tam, gdzie z pozoru mają wyłącznie antropogeniczne źródło. Działania rezydencyjne, podejmując badanie relacji w obrębie naturokulturowego środowiska miasta, skupiały się na poszukiwaniu „nowych sposobów współistnienia w metropolii [z innymi organizmami], oraz etycznych propozycji koniecznych do przeformułowania relacji międzygatunkowych”[5].

Każda rezydencja wychodziła od badania innej przestrzeni, zgłębiając ujawniającą się w niej dynamikę zderzeń między aktorami. Podczas pierwszej Karolina Grzywnowicz i towarzyszący jej zespół skupili się na krytycznym

rozpoznaniu strategii i zabiegów instytucjonalnych tworzących i reprodukujących iluzję separacji pieczołowicie podtrzymywanego ekosystemu Ogrodu Botanicznego od procesów środowiskowych zachodzących poza nim (na poziomie miejskiego ekosystemu i globalnych zmian klimatycznych). Rezydencja Agaty Siniarskiej dotyczyła mapowania i odbywała się w przestrzeni Krakowa. Przedmiotem zainteresowania Siniarskiej były związki między mapowaniem przestrzeni i tworzeniem wiedzy. Artystka rozumiała mapowanie jako ucieleśnioną praktykę bycia w przestrzeni, będącą w napięciu z obiektywizującym konstruowaniem sposobów jej doświadczania[6]. Pozwoliło to na wyeksponowanie relacyjności przestrzeni miejskiej oraz poddanie refleksji działań w niej różnych aktorów. Rezydencja Wojtka Blecharza i Janusza Piechowicza dotyczyła audiosfery miasta. Pierwotnie rezydenci mieli zajmować się badaniem audiosfery parku Krakowskiego, którego usytuowanie przy ruchliwej ulicy powoduje zanieczyszczenie hałasem, znacząco wpływające na ekosystem parku. Ostatecznie z powodu pandemii rezydenci spotykali się online, a badanie konkretnej przestrzeni zastąpiły różnorodne punkty odniesienia, często wywiedzione z ich dotychczasowych doświadczeń zawodowych. Uczestnicy przede wszystkim dzielili się wiedzą z zakresu swoich specjalizacji, zgłębiając relacje między bio-, geo- i antropogenicznym pejzażem dźwiękowym a artystycznymi przetworzeniami dźwięku.

Przestrzeń naturokulturowa nie jest biernym, materialnym przedmiotem badania, na który nakładane są niematerialne dyskursy. W biopolisowych rezydencjach podejmowano próby traktowania przestrzeni jako aktywnych współuczestniczek, które mają sprawczą rolę w materialno-dyskursywnych praktykach produkowania znaczeń. Przemyśleniu poddano sposób wytwarzania wiedzy oraz pozycję jej przedmiotu. Haraway, proponując na miejsce transcendentnego obiektywizmu tworzenie wiedzy usytuowanej,

wskazuje, że przedmioty wiedzy są sprawczymi aktorami. Stosując metaforę pana i niewolnika zaznacza, że badacza nie można traktować jako autonomicznego twórcy wiedzy obiektywnej. Odrzucając wiedzę tworzoną z nieusytuowanej pozycji „znikąd", filozofka pisze, że „tylko częściowa perspektywa oferuje obiektywne spojrzenie" (Haraway, 2008, s. 12). To ostatnie oznacza ucieleśnienie, częściowe połączenie z innym, przy zachowaniu własnej pozycji. Wysuwa na pierwszy plan kontestacje i połączenia sieciowe, czyniące z wiedzy usytuowanej „aktywną, znaczeniotwórczą oś aparatów produkcji ciał" (s. 26). Ciała-obiekty wiedzy są, według Haraway, materialno-semiotycznymi węzłami, których granice materializują się w interakcjach społecznych. Granice ciał są zatem zarazem materialne i dyskursywne – nie zastane, ale sprawcze i zaangażowane w wytwarzanie wiedzy. W ramach *Biopolis* aktorami, których sprawczość współkonstytuuje procesy produkcji wiedzy, są nie tyle konkretne nie ludzkie byty, ile raczej ekosystemy i przestrzenie. Przemyśleniu podlega sam proces dystrybucji sprawczości, a nacisk położony zostaje na sieciowe układy złożone ze współpracujących i współwytwarzających się aktorów.

Dobrym przykładem praktyki rekonfiguracji wiedzy są ćwiczenia choreograficzno-badawcze Siniarskiej. Obiektem badania było ucieleśnione doświadczenie miasta, sposoby jego użytkowania, przeżywania oraz konstruowania za pomocą skal czasowych i przestrzennych. Ćwiczenia służyły przekształcaniu sposobów bycia w przestrzeni: polegały na przykład na tworzeniu luźnego łańcucha podążających za sobą osób, z których każda (z wyjątkiem pierwszej i ostatniej) poddawała się przyciąganiu osoby przed sobą i stanowiła ruchomy punkt odniesienia dla osoby za sobą. Inne obejmowały przebywanie przez dłuższy czas w jednej przestrzeni, wsłuchiwanie się w nią z zamkniętymi oczami lub jej uważną obserwację z określonego punktu. Takie uważne sensualne uczestnictwo pozwala

rozpoznać przestrzeń jako wytwarzaną poprzez działanie i zdarzenia. Uczestnicy wykorzystywali także subiektywne tworzenie tras, nagrywając na bieżąco obserwacje z przejścia danego odcinka. Następnie wymieniali się nagraniami i rekonstruowali swoje spacery, starając się odtworzyć tempo autora i zidentyfikować szczegóły, na które ten zwrócił uwagę[7]. Artystkę interesowała także praktyka „zapisu w pamięci jako formy aktualizującej się mapy”[8]. Po zakończonym ćwiczeniu uczestnicy odtwarzali na piśmie doświadczenie trasy, stylizując go na różne gatunki literackie (bajka, science fiction). Pozwoliło to poszerzyć eksperyment o performatywny zapis przestrzeni oraz jej dyskursywne przekształcenia. Ćwiczenia intensyfikowały doświadczanie przestrzeni jako sieci powiązań, pozwalały dostrzec tę jakość za pomocą ruchu ciał i denaturalizacji sposobów dystrybucji uwagi. Proponowały zmianę myślenia o przeskalowanej przestrzeni niezakorzenionej w cielesnym doświadczeniu. Z ruchu wyłaniała się ucieleśniona mapa, wytyczona przez przypadkowe i uwarunkowane zarazem przemieszczanie się, oderwane od obiektywizującego punktu odniesienia charakterystycznego dla konwencjonalnych praktyk tworzenia map. Jak ujęła to artystka: „ziemia jest na ekranie, ale my na niej nie mieszkamy”[9]. Ćwiczenia pozwalały spojrzeć na miasto poza zasadami celowości i racjonalności, które cechują codzienne przemieszczanie się, oraz tworzyć praktyki intersubiektywnej wymiany doświadczenia.

Potraktowanie przestrzeni miejskiej jako produktywnego pola, w którym można zgłębiać dynamikę niespodziewanych spotkań, wskazuje na charakterystyczny dla PK sposób wchodzenia w relacje z podejmowanymi problemami. Pomocna w ich uchwyceniu może być kategoria intra-akcji proponowana przez Karen Barad. W intra-akcji, przeciwieństwie interakcji, składowe relacji nie istnieją uprzednio wobec niej samej. Dopiero z intra-akcji wyłania się, za pomocą wyznaczającego granice cięcia sprawczego,

podział na przedmiot i podmiot, przyczynę i skutek (Barad, 2012). W konsekwencji:

> Intra-akcje mają potencjał robienia czegoś więcej niż tylko uczestnictwa w konstytuowaniu geometrii władzy. Otwierają możliwości zmiany w jej topologii, a tym samym interwencje w różnorodne możliwości. Przestrzeń możliwości nie reprezentuje stałego horyzontu zdarzeń[…]. Dynamika czasoprzestrzennej różnorodności jest raczej produkowana przez sprawcze interwencje umożliwione przez jej re(kon)figurację (Barad, 2001, za: Dolphijn, van der Tuin, 2018, s. 92).

Działania PK miały na celu dokonanie przesunięć pozwalających wykroczyć poza utarte praktyki poznawcze. Odrzucając perspektywę transcendentną na rzecz immanentnego zanurzenia się w poznawaną rzeczywistość, kuratorzy opowiadają się za poznawaniem ściśle powiązanym z działaniem, z ucieleśnionym byciem w świecie i poszukiwaniem nowych połączeń z samego wnętrza. Nie chodzi o nowość dla samej nowości – Barad podkreśla ścisły związek praktyki etycznej ze swoją ontoepistemologią. W poszukiwanie nowości wpisane jest odrzucenie zastanych warunków i zwrócenie się w stronę alternatywnych możliwości życia, mniej naznaczonych przez przemoc i opresję. Perspektywa etyczna oznacza uważność na kwestie odpowiedzialności za interwencje w „stawanie się świata” (Radomska, 2010). Każe zadawać pytania o to, jak partycypować w organizowaniu rzeczywistości, w której cierpienie i wymieranie nie będzie tak powszechne, jak u progu szóstego wymierania i masowych migracji klimatycznych. By, wracając do Haraway, poszukiwać perspektyw, których:

> nie da się poznać zawczasu, a które obiecują coś niesłychanego: wiedzę umożliwiającą konstruowanie takich światów, które w mniejszym stopniu byłyby organizowane przez osie dominacji (s. 14).

Wskazanie na nierozerwalny związek etyki z ontoepistemologią podkreśla, że choć produkcja wiedzy może służyć reprodukcji władzy, może także, poprzez swoje re(kon)figuracje, pomagać w walce z nierówną dystrybucją przemocy i „podatności na zranienie" (Butler, 2016).

W tak rozumianej perspektywie etycznej *Biopolis* proponuje tworzenie wiedzy w działaniu. Relacyjne formy współpracy mają otworzyć na nowe formy wiedzy. Stawką jest dostrzeżenie życia ludzkich podmiotów jako nieautonomicznego, uzależnionego od złożonych naturokulturowych ekosystemów, których są one częścią, wcale nie centralną. Wskazanie, że produkcja wiedzy jest zawsze związana z przyjęciem jakiejś postawy etycznej i rozpoznanie, że obecnie obowiązujące podziały dyscyplinarne wyłoniły się „ponad sto lat temu w odpowiedzi na zapotrzebowanie nowej gospodarki rynkowej i popyt na wąską specjalizację" (Halberstam, 2018, s. 16) każą szukać wiedzy, która dawałaby nadzieję na odkrycie sposobów myślenia i działania poza ekstraktywistycznym paradygmatem respektującym wyłącznie ludzkie interesy. *Biopolis* nie wskazuje na żaden ściśle określony punkt dojścia. Tym, co wydaje mi się istotne, jest odrzucenie zastanego porządku, opór stawiany hegemonicznej wiedzy paraliżującej wyobraźnię i zmuszającej do zaakceptowania cierpienia. Praktyki wypracowywane podczas rezydencji nie mają być gotowymi odpowiedziami – są otwarciem się na to, co nieplanowane i nieprzewidziane. Oferują włączenie pola sztuki w wymykającą się konkretyzacjom sferę produkcji wiedzy, która rodzi się z niezgody na przemoc wobec środowiska.

3.

Rezydencje opierały się na zróżnicowanych sieciach współpracy. O relacjach między artystami, kuratorami, badaczami i innymi uczestnikami procesów rezydencyjnych proponuję myśleć łącznie – jako o sieci wymian i intra-akcji, w ramach których spotykają się sposoby myślenia i wytwarza wiedza. Produkowana jest ona w ramach zdecentralizowanych układów współpracy, w których, chociaż nie wszystkie zaangażowane osoby zajmują równe pozycje, nie ma jednej centralnej figury. Zaproszenie do współpracy badaczy z pola nauk humanistycznych, przyrodniczych i ścisłych miało służyć stworzeniu przestrzeni wymiany i przepływu wiedzy, która w podzielonym na dyscypliny polu współczesnej akademii jest coraz rzadziej możliwa. Współpraca za każdym razem wyglądała inaczej: od zespołu pracującego z Grzywnowicz codziennie, poprzez konsultantów, którzy z Siniarską spotykali się jednorazowo, po całorezydencyjną współpracę Blecharza z Piechowiczem. Różna była także liczba aktorów. W najbardziej złożonej rezydencji Grzywnowicz, gdzie ważną rolę grał Ogród Botaniczny, uczestnicy spotykali się z jego pracownikami, a do udziału w procesie pracy zaproszono także publiczność. W rezydencji Siniarskiej relacje między ludzkimi aktorami podlegały większym ograniczeniom. Artystka pracowała z kuratorami, spotkania z konsultantami były jednorazowe, a publiczność mogła zapoznać się z procesem rezydencyjnym dopiero podczas podsumowującego spotkania. Rezydencja Blecharza i Piechowicza, w dużym stopniu z powodu zdalnej formuły, była na poziomie relacji mniej skomplikowana. Uczestnicy pracowali wspólnie, co kilka dni spotykając się z kuratorami – także w tym przypadku odbiorcy zapoznali się z wynikami pracy na etapie otwartego spotkania (na platformie Zoom). Kluczowe dla formuły zaproponowanej przez PK było stałe wsparcie kuratorów. Jego forma była niejednorodna – podczas dwóch

pierwszych rezydencji kuratorzy stale towarzyszyli artystkom (chociaż nie w pełnym składzie kolektywu), uczestnicząc z nimi w spotkaniach i wspólnie pracując, w trzeciej relacja ta była luźniejsza.

Bliską współpracę artyści oceniają bardzo pozytywnie – podkreślają poczucie bezpieczeństwa, które dawała im bliska współpraca oraz komfort wynikający z empatycznego kontaktu z kuratorami. Grzywnowicz mówiła mi, że profesjonalizm początkującego kolektywu zrobił na niej wrażenie, podkreślała troskę oraz bliskie i oparte na wymianie zaangażowanie we współkształtowanie procesu pracy. Zarówno Grzywnowicz, jak Siniarska przywoływały kategorię opieki – ta druga mówiła, że czuła się przez kuratorów „zaopiekowana". Praca była kształtowana w zgodzie z jej potrzebami, nie była jednak jej podporządkowana. Siniarska podkreślała, że kuratorzy byli pełnoprawnymi współtwórcami pracy, a poszukiwania prowadzili wspólnie, w sposób horyzontalny. Artystka mówiła mi, że widzi olbrzymią wartość we wspólnym codziennym działaniu, a takie kategorie jak „przyjaźń" czy „miłość" chciałaby odzyskiwać jako ważne aspekty współpracy – praktyka wspólnego myślenia może być jej zdaniem rodzajem praktyki miłości. W takim ujęciu współpraca z kuratorami realizuje się nie tylko w obszarze współpracy produkcyjnej, wspólnym działaniu na rzecz wypracowania końcowego wyniku – obejmuje także sferę życia. Uwspólnianie form praktykowania codzienności i myślenia oznacza zniesienie podziału na publiczną i prywatną sferę życia w ramach procesualnych działań rezydencyjnych. Daje to szansę na tworzenie nowych form pracy, przestrzeni wymiany i produkcji wiedzy, ale niesie ryzyko autowyzysku poprzez podporządkowanie wszystkich aspektów życia projektowi.

Oparcie na relacjach umieszcza *Biopolis* w rozszerzonym polu sztuki. W jego ramach nacisk kładzie się nie na gotowe dzieła, ale uczestnictwo w

projektach, procesach czy sieciach relacji. Jak pisze Kuba Szreder, pole sztuki nie ma punktu centralnego, jest raczej systemem połączeń między instytucjami, niezależnymi inicjatywami, kolektywami i indywidualnymi pracownikami sztuki (Szreder, 2015). Badacz podkreśla, że charakterystyczne dla tego modelu jest zacieranie się granic między pracą a życiem osobistym. Dyskurs wokół funkcji kuratora w Polsce podkreśla przede wszystkim jego uwikłanie w rozszerzone pole sztuki jako przestrzeń pogarszających się warunków ekonomicznych. Zawód kuratora sztuk performatywnych jest łączony z prekaryzacją charakterystyczną dla form pracy niematerialnej w późnym kapitalizmie (Keil, 2014). Jest to niewątpliwie perspektywa o kluczowym znaczeniu dla krytycznego rozpoznawania ekonomicznych uwikłań modelu kuratorskiego w pogłębiającą się destabilizację warunków pracy. Berendt i Majewska mówiły mi o przemęczeniu i przytłoczeniu pracą, które towarzyszyło im podczas pierwszej rezydencji. Jak mówiły, na tym etapie brak jasnego podziału obowiązków i problemy z komunikacją doprowadziły do nierównego podziału zadań. Najbliższą współpracę z Grzywnowicz nawiązały właśnie dwie wspomniane powyżej kuratorki (z udziałem Weroniki Wawryk podczas drugiego tygodnia). Połączenie towarzyszenia artystce z wykonywaniem zadań produkcyjnych oznaczało konieczność pracy kilkanaście godzin dziennie. W tamtym okresie PK liczyła dziesięć osób, z których część później zrezygnowała, co prowadziło do wyłonienia się wciąż istniejącej pięcioosobowej grupy. Problemy z podziałem obowiązków udało się rozwiązać, co kolektyw uważa za duży sukces – podczas kolejnych rezydencji podział pracy był bardziej równomierny, a zadania dzielone zgodnie z potrzebami i preferencjami poszczególnych osób (Berendt i in., 2021).

Przeciążenie pracą i jej nierówna dystrybucja ujawnia trudności związane z działaniem w ramach kolektywu. Nie jest on jednolitą strukturą, ale grupą

dynamicznie kształtowaną przez relacje między jego członkami. Podobnie jak w innych opartych na relacjach przestrzeniach działania, ich potrzeb nie da się uznać za monolit – są wewnętrznie zróżnicowane, a komunikacja i wrażliwość na każdego uczestnika procesu okazuje się kluczem do podtrzymywania więzi. Nie oznacza to ich unieruchomienia – pozostają dynamiczne, wrażliwe na zmiany i gotowe do przekształceń. W warunkach pracy za darmo (a tak pracuje kolektyw, mając środki jedynie na opłacenie rezydentów i konsultantów) i uzależnienia od finansowania z konkursów i grantów, strukturalne przyczyny prekaryzacji są niemożliwe do przezwyciężenia. Możliwe jest jedynie łagodzenie ich skutków poprzez poleganie na prywatnych zasobach: emocjonalnych, społecznych, finansowych. Opracowywanie form kolektywnej współpracy, które pozwalają na działanie w warunkach strukturalnej prekaryzacji, jest zarazem formą oporu – podejmowaniem aktywności pomimo niesprzyjających warunków – jak i ich normalizacją. Członkowie grupy są świadomi uwikłania w ten paradoks i wrażliwi na skutki, jakie powoduje w ich pracy.

Świadomość kosztów rozluźnienia struktur produkcji sztuki jest fundamentalna, aby praktyki kuratorskie nie stały się środkiem legitymizacji systemu wymagającego nadprodukcji od twórców. Jednak specyfiki działalności PK nie da się uchwycić, posługując się pojęciem kuratorstwa jedynie w odniesieniu do krytyki pogłębiającej się prekaryzacji warunków produkcji. Irit Rogoff podkreśla, że oprócz zagrożeń wynikających z prekaryzacji, rozmycia ram instytucjonalnych i struktur wsparcia, rozszerzone pole sztuki oferuje także obiecujące możliwości (Rogoff, 2010). Pozwala także na rozluźnienie definicji praktyk artystycznych i ich ram instytucjonalnych, co skutkuje stworzeniem warunków dla perspektyw przekraczających ramy dyscyplin. Odrzucenie ograniczających podziałów na dyscypliny, uczestniczenie w zróżnicowanych praktykach i dzielenie się

wieloma bazami wiedzy umożliwia refleksję nad tym, co może wchodzić w obręb pola sztuki (Rogoff, 2014). W aspektach rozluźniania, poszerzania i łączenia upatrywać należy ważnej funkcji działań kuratorskich, otwierających przestrzeń wymiany, z której mogą wyłonić się nowe metody tworzenia i myślenia – także takie, które wcześniej nie pojawiały się w horyzoncie oczekiwań czy wyobrażeń osób zaangażowanych w działanie. Należy docenić rodzącą się w ramach takich praktyk wiedzę oraz jej transformatywny potencjał, ale nie wymazywać związanych z nimi zagrożeń.

Pomocne w uchwyceniu tej ambiwalencji jest rozróżnienie na kuratorstwo (*curating*) i kuratorskość (*the curatorial*)[10]. Wedle propozycji Marii Lind kuratorstwo to rozumiana technicznie metoda upubliczniania sztuki – realizująca się poprzez organizowanie wystaw czy festiwali. Polega przede wszystkim na gromadzeniu gotowych dzieł wokół wybranego tematu. Pojęcie kuratorskości odnosi się do „kuratorowania w rozszerzonym polu" (Lind, 2012, s. 11) – działania tworzącego przestrzeń, w której możliwe jest ścieranie się obiektów, ludzi i idei, co wytwarza nowe procesy znaczeniowe poza *status quo* obowiązującym w polu sztuki. Lind proponuje, by o kuratorskości myśleć jako metodzie, czy wręcz metodologii pracy. Rogoff łączy kategorię kuratorskości z zaproponowanym przez siebie rozróżnieniem na krytycyzm (*criticism*), krytykę (*critique*) i krytyczność (*criticality*) (Rogoff, 2006). Badaczka definiuje krytycyzm jako formę wskazywania błędów i wydawania sądów zgodnie z obowiązującym konsensusem wartości. Postawę krytyczną wiąże z modelem ujawniania ukrytych wartości i intencji w tekstach kultury poprzez procedury badania i odkrywania. Zwraca uwagę na istotny problem tego podejścia – zakłada ono, że każde znaczenie immanentnie tkwi w dziele uprzednio wobec swego odkrycia, a zdemaskowane zostaje z nieumiejscowionej, rzekomo nieuwikłanej w relacje władzy-wiedzy pozycji „znikąd". Zdaje się także nie proponować nic ponad

zwiększenie świadomości dotyczącej struktur władzy kształtujących rzeczywistość.

Krytyczność badaczka określa jako opierającą się na krytyce, jednak nie obserwującą problemów z dystansu, ale poszukującą sposobów na zamieszkanie ich. Jednoczy to, co badane i tych, którzy badają, zwracając uwagę, że proces wytwarzania znaczenia odbywa się w kontekście i sieci powiązań. Rogoff używa określenia „ucieleśnionej krytyczności" dla podkreślenia, że niemożliwe jest zajęcie pozycji poza nią w celu stworzenia iluzji krytycznego dystansu. Jest stanem splatającym wiedzę z doświadczeniem. Timothy Morton opisując doświadczenie życia z hiperobiektami, zauważa, że nie istnieje zewnętrze ani metajęzyk, który pozwalałby ustanowić miejsce podmiotu na zewnątrz nich (Morton, 2013). Żyjemy wewnątrz lepkich hiperobiektów, które przyklejają się do związanych z nimi istot i nie pozwalają się oderwać (Morton, 2018). Globalne ocieplenie czy biosfera są takimi właśnie hiperobiektami – obiektami za dużymi dla naszej percepcji. Możemy obserwować ich lokalne manifestacje, ale nie możemy uchwycić w całości. Wobec niemożliwości transcendencji i wyjścia poza własne warunki życia, kategoria ucieleśnionej krytyczności wydaje się adekwatnie opisywać kondycję życia w „czasie hiperobiektów".

Rogoff proponuje, aby myśleć o praktyce kuratorskiej jako o ucieleśnionej krytyczności, pozwalającej na przemyślenie usytuowania pola sztuki (Rogoff, 2014). Rozpoznanie, że nie jest dłużej możliwe uprawianie „kuratorskiego metajęzyka" z niezaangażowanej pozycji oznacza konieczność przemyślenia sposobów działania w sferze produkcji artystycznej. Odrzucenie transcendentnej pozycji oznacza immanentne zanurzenie w pole, w którym myślenie i działanie są ściśle powiązanymi praktykami. Pozwala to z innej perspektywy spojrzeć na możliwość pojawienia się nowości. Rogoff wskazuje,

że odrzucenie dotychczasowego paradygmatu myślenia o sztuce umożliwia otwarcie się na wiedzę, która jeszcze nie jest obecna. Wyraża przekonanie, że poznanie tego, co jeszcze nieznane, ale już przeczuwane, pozwoliłoby na podważenie sądów aktualnie uznawanych za oczywiste – *Biopolis* narodziło się z takiego właśnie przeczucia. Odwołując się do Barad, chciałabym podkreślić, że nie chodzi o wiedzę, która była do tej pory ukryta czy niedostrzeżona, ale taką, która nie istniała w ramach dostępnych materialno-dyskursywnych praktyk. Jej rekonfiguracja poprzez sprawcze cięcia w obrębie intra-akcji pozwala na dokonanie zmiany. Rezydencje *Biopolis* podjęły próbę stworzenia przestrzeni uzyskania tak właśnie rozumianej nieobecnej wiedzy.

Członkowie PK sądzili, że w zastanych strukturach produkcji brakuje przestrzeni na tworzenie sztuki, która mierzyłaby się ze zmienioną pozycją ludzkiego podmiotu w antropocenie. Niemożność wykroczenia poza umiejscowione i ucieleśnione życie w naturokulturowych ekosystemach każe prowadzić usytuowany namysł z ich wnętrza i szukanie sojuszy z innymi zanurzonymi w nie bytami. Otwarta formuła rezydencji miała umożliwić taką praktykę. Do szukania nowych sposobów postrzegania sieci zależności niezbędny jest czas poszukiwania i nieskrępowanej eksploracji. Poza ścisłym planem i napiętym grafikiem wyłaniają się okazje otwarcia się na niemożliwe do zaplanowania doświadczenia. Członkowie kolektywu krytycznie odnosili się do paradygmatu produkcji gotowych dzieł, dającego niewiele możliwości na eksperymentowanie ze sposobami pracy i zmuszającego do podporządkowania się końcowemu produktowi. Uznając, że oczekiwany wynik procesu wpływa na całość myślenia, działania i organizowania pracy, PK proponowała formułę, która zapewnić miała przestrzeń na eksplorację tematów interesujących zaproszone osoby. Rezydencje dawały możliwość eksperymentowania ze sposobami produkcji i transmisji wiedzy, refleksji nad

usytuowaniem pola artystycznego i poszukiwaniem metod pracy pozwalających redefiniować to, co mieści się w rozszerzonym polu sztuki. *Biopolis* nie miało z góry określonego kształtu – zmieniająca się formuła wskazuje na poszukiwanie adekwatnych warunków pracy i otwartość kolektywu na dostosowywanie ich do potrzeb rezydentów. Chodziło nie tyle o stworzenie formuły artystyczno-badawczej, która znalazłaby zastosowanie w każdym przypadku, ile dokonanie kilku prób w celu przećwiczenia praktykowania sposobów pracy stawiających sobie inne wyzwania niż te, do których przywykliśmy.

4.

Karolina Grzywnowicz pracowała z zespołem badaczy reprezentujących nauki humanistyczne: Mateuszem Borowskim, performatykiem; Olą Jach, kuratorką (także projektów o tematyce ekologicznej); Olą Janus, specjalizującą się w badaniu instytucji. Zespół badawczy nie towarzyszył artystce cały czas w pełnym składzie. Codziennie o ustalonej godzinie odbywały się publiczne spotkania uczestników rezydencji. Artystka oraz kuratorki, które wspólnie odbywały spotkania z pracownikami Ogrodu, dzieliły się zdobytą wiedzą z zespołem. Było to podstawą dalszej dyskusji, wymiany spostrzeżeń i interpretacji. Jak mówiła mi Grzywnowicz, ta formuła pracy wynikła z weryfikacji wstępnych założeń i ustaleń. Dotyczyło to dwóch czynników: współpracy z zespołem badawczym oraz otwarcia procesu pracy. Istotnym utrudnieniem był fakt, że zespół nie był stale obecny w pełnym składzie. Dla stałych uczestników oznaczało to konieczność referowania dołączającym osobom wniosków i ustaleń z wcześniejszych etapów procesu. Grzywnowicz podkreślała, że wkład zespołu był dla niej cenny, jednak ta formuła była uciążliwa i spowalniała pracę. Spotkania były publiczne: odbywały się w altanie na terenie Ogrodu Botanicznego. Wystawiony roll-up

informował o wydarzeniu – wszyscy mieli możliwość włączenia się w proces badawczy. Jak zauważają Ruszkiewicz i Majewska, okazało się, że nie sprzyja to wymianie – otwarcie przestrzeni do rozmowy nie wystarcza, aby każdy mógł dołączyć do niej na równych prawach. Dołączające osoby, dysponując jedynie przekazanymi informacjami, nie miały dostępu do procesu – wymiana okazywała się jednostronna (Berendt i in.). Potwierdziło to moje doświadczenie dwudniowego uczestnictwa w rezydencji. Podczas rozmów z zespołem odczuwałam, że osoby najbardziej zaangażowane w projekt dysponowały pogłębioną i zniuansowaną wiedzą na temat obecnego stanu pracy rezydencyjnej. Dołączając po tygodniu pracy, miałam poczucie, że nie jestem w stanie niczego dodać, mogę jedynie przysłuchiwać się i poznawać poczynione już ustalenia. Proces badawczy toczył się własnym torem, a formuła spotkań nie kwestionowała jego eksperckiej struktury, a tym samym nie dopuszczała ingerencji.

Wiedza ekspercka była uzyskiwana poprzez spotkania z pracownikami Ogrodu, którzy dostarczali informacji z zakresu nauk przyrodniczych lub praktycznej wiedzy związanej z ogrodnictwem. Na drugim etapie była ona wzbogacana przez zespół badawczy, który poddawał ją krytycznej analizie. Ta dwustopniowość także zaburzała możliwość uczestnictwa w procesie. Nieobecność w zespole badaczy zajmujących się naukami przyrodniczymi jest znacząca (odbyło się tylko jedno spotkanie z Alicją Zemanek, botaniczką i pracowniczką Ogrodu). Do badania Ogrodu niezbędna była wiedza jego pracowników, traktowanych jako informatorów, których dyskurs poddawany był krytycznej analizie. Kuratorki były świadome trudności, które niosła taka formuła. Jak podkreślały, w toku pracy okazało się, że zespół badawczy złożony z osób z pola humanistyki wprawdzie dostarcza wiedzę, ale nie rzuca wyzwania ich sposobom myślenia. Berendt zauważyła, że to właśnie spotkania z naukowymi i technicznymi pracownikami Ogrodu skłaniały je do

przyjęcia całkowicie nowej perspektywy (Berendt i in., 2021).

Podczas rezydencji Siniarskiej obecność zespołu zastąpiły jednorazowe, kilkugodzinne konsultacje z badaczkami i badaczami reprezentującymi nauki ścisłe i przyrodnicze. Byli to: Paulina Kramarz, biolożka i aktywistka ekologiczna; Anna Zielonka, zajmująca się teledetekcją; Zbigniew Janczukowicz, członek kolektywu tworzącego Ogród Społeczny Salwator; Dorota Matuszko, klimatolożka oraz Jacek Madeja, palinolog. Konsultantów zaproponowały artystce kuratorki, a ostatecznego wyboru dokonały wspólnie. Część spotkań zaplanowano wcześniej, niektóre osoby zapraszano na bieżąco, w toku rozpoznawania potrzeb i wyłaniania się tematów. Kontakt z ekspertami przeważnie ograniczał się do konsultacji – nie byli angażowani w proces rezydencyjny[11]. Struktura rezydencji zakładała punktowe spotkania i jednokierunkowe przekazywanie wiedzy, a nie rozwijającą się w czasie współpracę. Wedle słów Siniarskiej, ważne było, aby inspirować się wiedzą z dziedziny nauk ścisłych, przy jednoczesnym nieuleganiu urokowi jej „obiektywności". Stąd wykorzystanie praktyki mapowania, która wiązała się z działaniem z uzyskanymi informacjami za pomocą własnych metod – artystka mówiła mi, że wiedza interesowała ją w równym stopniu jak to, co można z nią zrobić w ramach własnych interwencji.

Rzeczywistymi współuczestniczkami procesu były natomiast kuratorki (ponownie mowa tu przede wszystkim o Majewskiej i Berendt, z udziałem Weroniki Wawryk i Ady Ruszkiewicz w drugim tygodniu). Stale towarzyszyły artystce i wspólnie porządkowały zdobytą wiedzę za pomocą mapowania. To autorska metoda pracy rezydencyjnej – artystka wspólnie z kuratorkami tworzyła na bieżąco mapę myśli, układaną na nowo każdego dnia. Na podstawie informacji zdobytych podczas spotkań z konsultantami oraz własnych skojarzeń uczestniczki robiły notatki na kartkach w czterech

kolorach. Odpowiadały one kategoriom: pytania, utopie, słowa klucze i skojarzenia. Nowe kartki były dołączane do tych z poprzednich spotkań, tasowane i rozdawane uczestniczkom. Układały z nich mapę, łącząc ze sobą na podstawie skojarzeń poszczególne notatki. Po ułożeniu mapa była przekształcana przez uczestniczki – każda mogła przełożyć dowolną kartkę. Możliwość bieżącej rekonfiguracji pozwalała nie tylko rozbijać utarte połączenia między poszczególnymi hasłami, ale, jak podkreśla Majewska, była także inkluzywna: dołączając na dowolnym etapie pracy, można było dokonać interwencji w mapę, wprowadzając nową relację między kategoriami. Był to sposób na inkorporację wiedzy uzyskanej od konsultantów w sposób, który wyrywał ją z ram danej dyscypliny i umieszczał w sieci horyzontalnych odniesień do innych typów wiedzy. Pozwolił na rzeczywiste zrównanie roli wszystkich uczestników, przekraczając trudności ujawnione podczas pierwszej rezydencji.

Siniarska mówiła mi, że chociaż często organizuje swoją pracę używając karteczek z hasłami, to wcześniej metoda ta nie przybrała tak zaawansowanej formy – technika opracowana podczas rezydencji wyłoniła się zatem z potrzeby sytuacji, a formuła była wynikiem wspólnej refleksji. Mapowanie było zarazem sposobem dokumentacji, pracy poprzez dokumentację oraz ucieleśnioną praktyką utrwalania zdobytej wiedzy, a zarazem destabilizacji tego, co w ramach eksperckiego dyskursu pozornie spójne i pozbawione pęknięć. Siniarska podczas rozmowy podsumowującej rezydencję proponowała, aby myśleć o tej formule jako o archiwum praktyk rozumianych jako zbiór narzędzi pracy, aktywujących się podczas realizacji projektów[12]. Propozycja myślenia o praktyce jako tętniącej potencjalności wydaje się produktywna w kontekście refleksji o efektach działań nastawionych na proces. Przekształcanie i destabilizacja archiwum służy nie tylko wprowadzaniu innowacyjnych form pracy: stanowi próbę zmierzenia się

z zadanym przez Rogoff pytaniem, jak możemy dotrzeć do tego, czego jeszcze nie wiemy (Slager, 2015, s. 17). Badaczka przywołuje za Foucaultem archiwum rozumiane jako narzędzie ustanawiania tego, co konkretne w świecie, poprzez przekształcanie wypowiedzi w wydarzenia. Proponuje, aby alternatywne archiwa traktować jako punkty wyjścia dla alternatywnych archiwów, obiegów i wyobrażeń (Rogoff, 2014). Kuratorskość w tym kontekście zbiera wiedzę i spostrzeżenia oraz tworzy pole, w którym mogą przekształcić się w coś nowego, w bezpośrednim dialogu z warunkami i sytuacją kryzysu wyobraźni.

Ostatnia rezydencja była mniej innowacyjna, jeśli chodzi o formy pracy, i znacząco różniła się od opisanych powyżej. Wojtek Blecharz ściśle współpracował z Januszem Piechowiczem przez pełne dwa tygodnie. Współrezydent został artyście zaproponowany przez zespół kuratorski – jak mówił mi Blecharz, propozycja go ucieszyła, nie zdawał sobie bowiem sprawy z tego, że wibroakustyka jest autonomicznym obszarem badawczym. Zdaniem Blecharza współpraca ułożyła się dobrze i była satysfakcjonująca. Rezydenci spotykali się codziennie na platformie Zoom, a ze względu na formę i ścisły charakter współpracy między nimi, kuratorki nie pełniły w niej tak istotnej roli.

Rezydenci ułożyli listę tematów do dyskusji (np. zanieczyszczenie hałasem) i przygotowywali krótkie wypowiedzi prezentujące ich perspektywę. Były one punktem wyjścia do dalszych rozmów, pytań, dzielenia się kontekstami. Rozmowy rezydentów były rejestrowane, a następnie odsłuchiwane przez członkinie kolektywu, a spotkania z kuratorkami odbywały się co kilka dni. Z inicjatywy PK uczestnicy i kuratorki współtworzyli plik, w którym umieszczali materiały i informacje pojawiające się podczas spotkań – służył zarówno jako kanał komunikacji między nimi, jak i wytwarzaną w komunikacji bazę

informacji, nazwisk, kontekstów, wykresów. Uczestnicy uzupełniali go po spotkaniach, kuratorki po przesłuchaniu nagrań, dorzucając własne komentarze i skojarzenia. Wspólnie tworzona i aktualizowana baza pozwalała na bieżące zbieranie i zestawianie materiałów pochodzących z różnych kontekstów i dyscyplin, była przestrzenią stanowiącą zapis wymiany zachodzącej między rezydentami. Łączenie artystycznej i naukowej pracy z dźwiękiem pozwoliło na eksplorację obszaru przenikania się tych dwóch praktyk. Piechowicz przyznał, że nie dysponował wcześniej wiedzą na temat współczesnej muzyki (Blecharz, Piechowicz, Pracownia Kuratorska, 2020), natomiast Blecharz mówił mi, że współpraca z badaczem pozwoliła mu na zdobycie informacji, które okazały się przydatne w jego późniejszych projektach.

Mimo próby wyrównania pozycji współrezydentów, punktem odniesienia, tak jak w poprzednich rezydencjach, był artysta. Został zaproszony jako pierwszy, a w konsekwencji to jego obszar praktyk i zainteresowań wyznaczył tematykę rezydencji. Stanowiły one punkt wyjścia do decyzji o wyborze drugiego uczestnika. Po zaproszeniu obu, kuratorki pozostawiły im wybór w kwestii zestawu poruszanych tematów – tak, aby wypracowali obszar zagadnień interesujący ich obu. Kuratorki podkreślają, że poświęciły wiele czasu na wyjaśnienie im obu założenia współpracy i dołożyły starań, aby pozycja obu rezydentów była wyrównana – tak się jednak nie stało, Piechowicz zajął bowiem pozycję dostarczyciela wiedzy. Jak trafnie zauważa Majewska, nawyk traktowania sztuki jako nośnika wiedzy naukowej, medium, które ułatwia odbiorcom jej przyswojenie, a nie pełnoprawnego obszaru produkcji wiedzy, ma swój udział w takim podziale ról. Nakłada się na to akademicka hierarchia dyscyplin, która nauki empiryczne traktuje jako istotniejsze od praktyk artystycznych. Wydaje się także, że zaproponowany przez kuratorki typ pracy był przez Blecharza lepiej rozpoznany –

współpracował już wcześniej z naukowcem, Piechowicz natomiast nie miał doświadczeń pracy z artystą. Ze słów kuratorek i artysty wynika, że Piechowicz dopiero po dłuższym czasie zaczął otwierać się na możliwość czerpania ze sposobu myślenia artysty[13]. Majewska mówiła mi, że podczas wewnętrznego spotkania podsumowującego badacz zauważył, że Blecharz w ramach własnych praktyk także wytwarza wiedzę. Wypracowanie sposobów równej wymiany wymaga krytycznego rozpoznania barier, które wynikają z wąskiej dyscyplinarności i hierarchii dziedzin, a wreszcie przemyślenia statusu sztuki jako obszaru produkcji wiedzy. Rezydencja skupiała się na wymianie z wnętrza dyscyplin, a procesy te zaszły w ograniczonym stopniu. Niewątpliwie wynika to z krótkiego czasu pracy, nie bez znaczenia było zapewne zaproszenie badacza, który nie konfrontował się wcześniej z takim sposobem myślenia – wydarzyło się dopiero w trakcie pracy. Zaproszenie do współpracy osoby, która już wcześniej miała kontakt z artystyczno-badawczymi sposobami pracy, prawdopodobnie pozwoliłoby na pogłębienie tego procesu. Kuratorki podjęły próbę stworzenia dla uczestników rezydencji przestrzeni wymiany poprzez komunikowanie im swoich założeń – jednak nie udało się uniknąć reprodukcji hierarchii dyscyplin w ramach nawyków i głęboko zakorzenionych przekonań o statusie sztuki i nauk ścisłych.

5.

Wskazując na brak „mocnej” metodologii praktyk kuratorskich, Rogoff zauważa, że mimo pokusy jej stworzenia w celu uzyskania legitymizacji, potencjał tkwi właśnie w nieobecności. Związana z tym swoboda przekraczania granic dyscyplin pozwala na inwencję w zakresie metodologii, otwierającą wiele ścieżek poszukiwania tego, co nieznane, poprzez umożliwianie w rozszerzonym polu spotkań wiedzy z tradycyjnie

odseparowanych dyscyplin. Przyjęcie postawy kuratorskości pozwala zatem nie tyle na wytworzenie specyficznej wiedzy przynależnej polu kuratorskiemu, ile uczynienie z niego przestrzeni nawiązywania relacji między formami wiedzy w warunkach braku presji przedstawienia wniosków. Tym sposobem kuratorskość tworzy przestrzeń, w której można przećwiczyć kryzys wiedzy, jest „miejscem inscenizacji rozwoju idei lub wglądu w ich tworzenie". Idee w procesie rozwoju są powiązane zarazem z myśleniem i działaniem, które służą „spekulowaniu i nakreślaniu nowego zestawu relacji" (Rogoff, 2006, s. 17).

> „kuratorstwo" to myśl, i to myśl krytyczna, która nie spieszy się, by się ucieleśnić, nie spieszy się, by się konkretyzować, ale pozwala nam pozostać z pytaniami tak długo, aż wskażą nam one kierunek, którego być może nie bylibyśmy w stanie przewidzieć (s. 3).

Kategoria „pozostawania z pytaniami" pokrewna jest przywoływanej wyżej figurze „pozostawania z problemami"; Haraway proponuje podobną formę uważnego angażowania się w rzeczywistość. Rogoff osadza tę praktykę, kiedy pisze o „zamieszkiwaniu problemów". Działając z „niepewnego gruntu rzeczywistego osadzenia" proponuje formę ontologii:

> „przeżywania rzeczy", która ma ogromną moc przekształcania, w przeciwieństwie do wypowiadania się na ich temat. W czasie trwania tego działania, w czasie rzeczywistego zamieszkiwania, może nastąpić zmiana, którą generujemy poprzez modalności tego zamieszkiwania, a nie poprzez osąd na jego temat (s. 2).

Spekulacja, jak rozumie ją badaczka, przekształca sposoby postrzegania

rzeczywistości i tworzy formy jej przeżywania, które mają transformacyjny potencjał. Powiązanie myślenia i działania wyznacza określone stanowisko etyczne. Zamieszkiwanie, a więc świadome i empatyczne zaangażowanie w problemy współczesności, staje się modelem dla kuratorskości.

Majewska, komentując stosunek Pracowni Kuratorskiej do dyscyplinarności prac rezydencyjnych, zwróciła uwagę na różnicę między pozycjami kuratorów i konsultantów (Berendt i in., 2021). Ci ostatni nie mieli w projekcie pozycji równej artystom, oferowana przez nich wiedza i perspektywy podporządkowane były potrzebom tych pierwszych. Majewska zauważyła jednak, że o współpracy między kuratorami a artystami można myśleć w kategoriach transdyscyplinarności. Jak pisze Justyna Tabaszewska, kluczową różnicę między interdyscyplinarnością a transdyscyplinarnością wyznacza stosunek do granic. Interdyscyplinarność bada dany problem przy użyciu wielu perspektyw w celu dostrzeżenia wątków, które mogłyby umknąć, gdyby wykorzystano ujęcie tylko jednej dyscypliny – nie podważa jednak samego istnienia podziałów dyscyplinarnych (Tabaszewska, 2013). Transdyscyplinarność z kolei zajmuje się obszarami, których nie da się objąć za pomocą istniejących podziałów dyscyplinarnych – „dąży do wyjścia poza granice poszczególnych dyscyplin oraz do zakwestionowania tradycyjnych podziałów" (Tabaszewska, 2013, s. 117). Pozwala także na pogłębienie samoświadomości dyscyplin i poszerzenia lub nawet przeformułowania metodologii.

Kuratorskość jako praktyka wytwarzania przestrzeni dla połączeń nie może być neutralną metaprzestrzenią – jej brak określonej z góry metodologii oznacza raczej, że nie jest ona *a priori* zdeterminowana przez żaden naukowy paradygmat ani model reprezentacji (Slager, 2015). Wytwarza go natomiast każdorazowo, wychodząc od konkretnych działań. Każdy projekt

wytwarza własną strukturę i metodologię, które wyłaniają się z aktualizacji splotów, w jakie wchodzą ze sobą poszczególne, biorące w niej udział elementy, co pozwala na tworzenie nowych koncepcji i spostrzeżeń. W tym sensie uwaga Majewskiej wydaje się trafna – kuratorzy wraz z artystami dysponowali możliwością poszerzania refleksji o tym, co może wchodzić w obszar zarówno sztuki, jak i praktyki kuratorskiej. Nie dysponowali nią natomiast konsultanci. Podczas pierwszej rezydencji zespół badawczy pełnił funkcje doradcze i pomocnicze, a pracownicy Ogrodu byli wyłącznie informatorami. Druga rezydencja wyznaczała konsultantom rolę informatorów niezaangażowanych w proces artystyczny. Natomiast trzecia, choć formalnie obejmowała współpracę umożliwiającą kwestionowanie granic i metodologii dyscyplin, zakładała prymat jednej z nich, czerpiącej wiedzę od drugiej. Należałoby zatem powiedzieć, że rezydencje *Biopolis* funkcjonowały w spektrum obejmujących zarówno inter- , jak i transdyscyplinarne sposoby pracy, negocjując relacje między nimi i status różnych dyscyplin obecnych w projekcie.

6.

Formuła *Biopolis* skłania do tego, aby o wynikach pracy myśleć szerzej niż pod kątem ich publicznej prezentacji. Niezgoda na sposób pracy podporządkowany spodziewanemu z góry celowi oznacza, że publiczna prezentacja wyników miała być przedłużeniem procesu pracy – raczej punktowym otwarciem niż finałem. Taka perspektywa kieruje ku przyszłości – ku temu, co może stać się z wiedzą i praktykami wypracowanymi w trakcie projektu. Czyni z nich pełnoprawny, choć trudny do uchwycenia element biopolisowego cyklu – co podkreślały również kuratorki. Istotne wydaje się zatem, jak współuczestnictwo w sytuacji rozmowy czy doświadczenia performatywnego działania może pozwolić przekazać odbiorcom propozycje

przekształcania sposobów myślenia o relacji ze środowiskiem. W tym sensie są one przestrzeniami spekulatywnymi, tak jak rozumie je Rogoff – zapraszają do zamieszkania w problemach eksplorowanych podczas projektu.

W finale rezydencji Karoliny Grzywnowicz udostępnienie wniosków odbyło się w formie spaceru performatywnego oferującego kontrnarrację o Ogrodzie. Otwierając go, Grzywnowicz zapowiedziała prezentację najcenniejszych, najbardziej zagrożonych okazów roślin. Filmowa dokumentacja spaceru jest niezmontowana, a przejścia grupy pomiędzy kolejnymi przystankami trwają dłużej niż rzeczywista narracja, co czyni z przestrzeni oraz pominiętych gatunków równoprawnego bohatera projektu[14]. Gdy skarby Ogrodu okazują się rachitycznymi roślinami ukrytymi przed wzrokiem odwiedzających, na twarzach uczestników spaceru widać rozbawienie. To gra z wyobrażeniami na temat ochrony ginących gatunków, w której dominują spektakularne organizmy. Dobór okazów pozwala postawić pytania, których nie zadaje sam Ogród, jako instytucja uzasadniająca swoją rację bytu samym faktem trwania i podtrzymywania *status quo*: jaką funkcję pełni Ogród, skoro wiedza o najcenniejszych okazach jest niedostępna dla publiczności? Część prezentowanych okazów była w złym stanie (mniszek pieniński zjadany przez ślimaki) czy wręcz zdążyła umrzeć (*primula farinosa*). Ujawnia to klęskę wpisaną w istnienie Ogrodu, który mimo iluzji zakonserwowanego trwania znajduje się w stanie nieustannego rozpadu. Napięcie między unieruchamianiem żywych organizmów w imię ich zachowania a niepowstrzymywalną śmiercią ukazuje proces ciągłej utraty. Na miejsca utraconych okazów nasadzane są kolejne – nieruchomość podszyta jest nieustannym ruchem i zmianą. Rozpad zostaje przeciwstawiony propozycjom fikcjonalnym, skierowanym ku przyszłości. Pierwsza rozgrywa się przy bocznej bramie Ogrodu, za którą plenią się

chwasty, próbując wedrzeć się środka. Walka z nimi jest elementem podtrzymywania iluzji statyczności wewnątrz murów. Chwasty zaopatrzono w tabliczki z nazwami – za pomocą tej efemerycznej interwencji zostały na chwilę włączone do archiwistycznego obiegu Ogrodu, a zatem w obszar widzialności. Ostatnim przystankiem była palmiarnia, gdzie remont szklarni staje się pretekstem do ogłoszenia jej rzekomej rozbiórki. Grzywnowicz grając z naszą niewielką wiedzą o przebiegu zmian klimatycznych, twierdzi, że klimat ocieplił się na tyle, że rosnące do tej pory w szklarni rośliny mogą przeżyć poza nią. Seria interwencji w dyskurs wytwarzany na temat funkcji Ogrodu doprowadziła do jego krytycznego ujawnienia. Dzięki powstałym w ich wyniku szczelinom dostrzec można relacje, do których Ogród nie chce się przyznawać – jego ścisłe związki z miejskim ekosystemem czy hiperobiektem globalnego ocieplenia.

Podczas pierwszej rezydencji poczucie, że wykazanie efektów powinno mieć formę konkretnego wydarzenia, nieproporcjonalnie obciążyło krótki proces. Znaczna jego część została poświęcona przygotowaniom do spaceru, kosztem swobodnych poszukiwań. Kuratorki przyznają, że niezamierzona dominacja efektu nad procesem była częściowo wynikiem ich nawyków oraz nieumiejętności zakomunikowania swoich oczekiwań. Także artystka, przyzwyczajona do funkcjonowania w systemie projektowym opartym na produkcji, odczuwała presję, aby przedstawić konkretny wynik swojej pracy. Grzywnowicz zwracała uwagę, że nastawienie członków zespołu doradczego było źródłem dodatkowej presji – za swoje zadanie uważali oni merytoryczne wsparcie przygotowania końcowego efektu poprzez dostarczenie perspektyw i informacji. Byli przygotowani na wspieranie jej poszukiwań, a nie równoprawną partycypację, uwzględniającą interwencje, które mogłyby prowadzić do przekształcania sposobów pracy artystki. Moje uczestnictwo w rezydencji przypadło na końcówkę pierwszego tygodnia – był to okres, w

którym zaczynało dominować poczucie, że powinna ona zmierzać w konkretną stronę. Wokół wyboru głównego tematu pokazu porezydencyjnego toczyły się intensywne dyskusje. Potrzeba wskazania konkretnego celu wydawała się stawką powodzenia pracy – uporządkowania swobodnego poszukiwania, włączenie go w spójne ramy dyskursu i doprowadzenie do konkretnego końca. Częściowe niepowodzenie pierwszej próby procesualnego działania pokazuje, że wypracowywanie nowych praktyk pracy to poznawcze wyzwanie dla wszystkich zaangażowanych w projekt osób.

Rezydencje Siniarskiej i Blecharza zakończyły się spotkaniami z publicznością. Ich forma była przedłużeniem dynamiki wytworzonej w ramach procesu – podczas pierwszego kuratorki występowały w roli uczestniczek, opowiadających widzom o swoich doświadczeniach. W drugim przeprowadzały rozmowę z rezydentami. Rezydencję Siniarskiej zakończyło spotkanie umożliwiające swobodne podzielenie się zdobytą wiedzą oraz wypracowanymi praktykami działania z nią. Uczestniczki opowiadały o informacjach zdobytych podczas konsultacji o metodach pracy oraz zaprosiły uczestników do wykonania wspólnie jednego ze score'ów, polegającego na świadomym przebywaniu w mieście, otwierając przestrzeń dla cielesnej transmisji doświadczenia, które same zdobyły w toku pracy.

Spotkanie po rezydencji Blecharza i Piechowicza rozpoczęło się wspólnym ćwiczeniem pobudzającym percepcję słuchową – wykonaniem utworu *A Face Like Yours* Avivy Endean[15]. Odbyło się ono przy użyciu ciał uczestników oraz zatyczek do uszu – artystka udzielała instrukcji i demonstrowała ruchy, które należało wykonać, by uczynić z ciała wibrujący instrument. Ćwiczenie eksplorowało możliwości wydobywania dźwięków z ludzkiego ciała, czyniąc z niego, wedle słów artysty, „zarazem instrument, salę koncertową i

słuchacza”[16]. Blecharz i Piechowicz opowiadali o najważniejszych wątkach rezydencji, a poruszane kwestie dotyczyły sposobów rozumienia, traktowania i wykorzystywania dźwięku.

Wyniki tych ostatnich rezydencji opracowane zostały w formie dokumentacji. Na podstawie fotografii map przygotowywanych podczas drugiej rezydencji Weronika Wawryk opracowała jedną[17], opublikowano także zeszyt z instrukcją tworzenia mapy oraz kartkami z hasłami pozwalającymi na ułożenie własnej. Dołączono także puste karteczki z odpowiednimi oznaczeniami, na których można umieścić dodatkowe hasła[18]. Dokumentacja projektu jest zatem częściowo otwarta – umożliwia interakcję i dalsze rozwijanie przez odbiorców. Podstawę dokumentacji ostatniej rezydencji stanowiła podsumowująca rozmowa. Znalazły się w niej także informacje i konteksty zaczerpnięte ze wspomnianego kolektywnie tworzonego archiwum[19]. W tym przypadku końcowy efekt nie dopuszcza interwencji odbiorczej i stanowi zamkniętą całość.

Publiczna prezentacja wyników rezydencji poszerzyła sieć zaangażowanych w projekt aktorów o uczestników spotkań. Chociaż spotkania oferowały głównie zapośredniczoną opowieść o procesie pracy, wart podkreślenia jest fakt, że kuratorzy i rezydenci nie zapominają o ciałach odbiorców. Transmisja cielesnego doświadczenia jest za każdym razem istotnym elementem przekazywania doświadczeń rezydencyjnych. Wydaje się to znaczące – tak jak praca oparta na procesie odrzuca myślenie o dziele sztuki jako autonomicznym artefakcie, tak samo jego odbiorca nie jest unieruchomiony na ciemnej teatralnej widowni. Także na poziomie odbioru wyników pracy rezydencyjnej dokonuje się niespodziewane dowartościowanie ucieleśnionego doświadczenia.

7.

Kuratorskość w rozumieniu Rogoff to przestrzeń spekulacji i poszukiwań, pozwalająca poszerzyć to, co mieści się w rozszerzonym polu sztuki, a zarazem powiązać ją w nowy sposób z tym, co społeczne. Z trzech prób zainicjowanych przez Pracownię Kuratorską, pomimo trudności w realizacji niektórych założeń, wyłania się bardzo konkretna wizja działania kuratorskiego nastawionego na uważność wobec potrzeb wyłaniających się z poszczególnych procesów i gotowość do poszukiwania tego, co na razie niedostrzegane. *Biopolis* oferuje perspektywę spojrzenia na produkcję artystyczną i rolę pola sztuki w praktykach rekonfiguracji wiedzy oraz daje wgląd w zestaw praktyk wykorzystanych do podjęcia tych tematów. Są one zaproszeniem do wejścia w relację, włączenia ich do działań i praktyk, które pomagają myśleć inną przyszłość.

Wzór cytowania:

Ślęzak, Ida, *Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis" Pracowni Kuratorskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/r9m5-3d23.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/r9m5-3d23

Autor/ka

Ida Ślęzak (i.slezak@student.uw.edu.pl) – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Studiowała filozofię i kulturoznawstwo w ramach Kolegium MISH

UW, spędziła rok w École des Hautes Etudes en Sciences Sociales w Paryżu. Zajmuje się teatrem i sztukami performatywnymi. Realizuje Diamentowy grant poświęcony perspektywom nieantropocentrycznym w sztukach performatywnych. Publikowała w „Dialogu", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Performerze", „Teatraliach". Numer ORCID: 0000-0003-4043-4359.

Przypisy

1. Obecny skład kolektywu wyłonił się po zakończeniu pierwszej rezydencji. Podczas przygotowań do *Biopolis* i w trakcie pierwszej rezydencji do grupy należały także: Kornelia Kiszewska, Paulina Kubas, Agata Kwiatkowska, Witold Loska, Kamila Małysiak, Anna Olszak i Wiktoria Tabak.
2. Opieram się na informacjach pochodzących z rozmów, które przeprowadziłam z kolektywem Pracownia Kuratorska, Karoliną Grzywnowicz, Agatą Siniarską i Wojtkiem Blecharzem między lutym a kwietniem 2021 roku. O ile nie podam innego źródła, wypowiedzi artystek i kuratorek, na które się powołuję, pochodzą z tych właśnie rozmów. Rozmowa z kuratorami posłużyła także jako podstawa rozmowy opublikowanej na stronie miesięcznika „Dialog", dlatego w przypadku ich wypowiedzi będę odsyłać do opublikowanego źródła. zob. *Podążanie za relacjami. Rozmowa Zuzanny Berendt, Macieja Guzego, Anny Majewskiej, Ady Ruszkiewicz, Idy Ślęzak i Weroniki Wawryk*, „Dialog", http://dialog-pismo.pl/przedstawienia/podazanie-za-relacjami [dostęp: 5 VII 2021].
3. Temat wymiaru kryzysu wyobraźni podejmuje Witold Loska w artykule *Spekulacja jako polityka afektywna wobec kryzysu wyobraźni*, „Dialog" 2021 nr 1 (770).
4. Projekt Biopolis, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/ [dostęp: 5 VII 2021].
5. Tamże.
6. Opis rezydencji artystyczno-badawczej Agaty Siniarskiej: https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja2/, [dostęp: 5 VII 2021].
7. Opis kilku score'ów można znaleźć w zeszycie ćwiczeń będącym dokumentacją rezydencji Agaty Siniarskiej: https://drive.google.com/file/d/1Gkadj9cDs_6GZ_X88h2_XAIWIjm0ajiY/view [dostęp: 5 VII 2021].
8. Rejestracja spotkania podsumowującego rezydencję Agaty Siniarskiej, 2020, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja2/ [dostęp: 5 VII 2021].
9. Tamże.
10. „The curatorial" tłumaczę jako „kuratorskość" za Martą Keil, zob. *Artysta-kurator-producent kultury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014 nr 121/122.
11. Wyjątkiem byli Kramarz i Janczukowicz, którzy wzięli udział w spotkaniu podsumowującym rezydencję, co wydaje się świadczyć o ich zaangażowaniu w projekt w wymiarze przekraczającym jedynie udział w konsultacji. Na nagraniu spotkania widać, że zwłaszcza Kramarz aktywnie uczestniczy w rozmowie. Kuratorzy podkreślali, że tryb konsultacyjny służył im także do zorientowania się w środowisku badaczy i poznaniu osób,

które byłyby zainteresowane udziałem w tego rodzaju artystyczno-badawczych projektach. Dalsze zaangażowanie dwóch konsultantów świadczy o tym, że udało się zrealizować ten zamiar.
12. Rejestracja spotkania podsumowującego rezydencję Agaty Siniarskiej, 2020, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja2/ [dostęp: 5 VII 2021].
13. O pojawieniu się pewnej wzajemności świadczy fakt, że Blecharz został zaproszony do wygłoszenia wykładu dla studentów Piechowicza.
14. Wideo z oprowadzania performatywnego Karoliny Grzywnowicz po Ogrodzie Botanicznym UJ, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja-1/ [dostęp: 5 VII 2021].
15. Aviva Endean, *A Face Like Yours*, https://vimeo.com/139179939 [dostęp: 5 VII 2021].
16. Zapis wideo wydarzenia podsumowującego rezydencję Wojtka Blecharza i Janusza Piechowicza, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja-3/ [dostęp: 5 VII 2021].
17. Mapa, https://readymag.com/u3345370190/2486805/?fbclid=IwAR3iSUZ2tGA-cV82VcNH… [dostęp: 5 VII 2021].
18. https://drive.google.com/file/d/1Gkadj9cDs_6GZ_X88h2_XAIWIjm0ajiY/view [dostęp: 5 VII 2021].
19. Dokumentacja rezydencji Wojtka Blecharza i Janusza Piechowicza, https://drive.google.com/file/d/1qzf7MUofVsTYlcQyjILp7ehtlKcjGdqS/view [dostęp: 5 VII 2021].

Bibliografia

Barad, Karen, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Dolphijn, Rick; van der Tuin, Iris, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. J. Bednarek, J. Maliński, przeł. A. Marcisz, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk – Poznań – Warszawa 2018.

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

Haraway, Donna, *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, London 2016.

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku

Feministycznego, 2008, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf [dostęp: 5 VII 2021].

Keil, Marta, *Artysta-kurator-producent kultury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014 nr 121/122.

Latour, Bruno, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę* [w:] *Ekologie*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2014.

Lind, Maria, *Performing the curatorial. An introduction* [w:] *Performing the curatorial. Within and beyond art*, red. M. Lind, Sternberg Press, Berlin 2012.

Loska, Witold, *Spekulacja jako polityka afektywna wobec kryzysu wyobraźni*, „Dialog" 2021 nr 1.

Morton, Timothy, *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

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

Podążanie za relacjami. Rozmowa Zuzanny Berendt, Macieja Guzego, Anny Majewskiej, Ady Ruszkiewicz, Idy Ślęzak i Weroniki Wawryk, „Dialog", http://dialog-pismo.pl/przedstawienia/podazanie-za-relacjami [dostęp: 5 VII 2021].

Radomska, Marietta, *Towards a Posthuman Collective: Ontology, Epistemology and Ethics*, „Praktyka Teoretyczna" 2010 nr 1.

Rogoff, Irit, *Practicing Research: Singularizing knowledge*, „maHKUzine, Journal of artistic research", lato 2010.

Rogoff, Irit, *Smuggling – An Embodied Crticality*, „Xenopraxis" (2006), s. 2.https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf [dostęp: 5 VII 2021].

Rogoff, Irit, *The expanding field*, „Yishu online" 2014 nr 2, s. 12, http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2014_v13… [dostęp: 5 VII 2021].

Rybicka, Elżbieta, *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie" 2018 nr 2.

Slager, Henk, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Stuttgart 2015.

Szreder, Kuba, *Praca, prace i sztuka. O różnicach między pracą pracowników sztuki a wytwarzaniem prac artystycznych*, [w:] *Czarna księga polskich artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Tabaszewska, Justyna, *Wędrujące pojęcia: koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?*, „Studia Europaea Gnesnensia" 2013 nr 8.

tranzit.hu, *Curatorial dictionary: unpacking the oxymoron*, [w:] *Curating Research*, red. P.

O’Neill, M. Wilson, London 2015.

Spektrum dźwięku. Z Wojtkiem Blecharzem i Januszem Piechowiczem rozmawia Pracownia Kuratorska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spektrum-dzwieku [dostęp: 5 VII 2021].

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/praktyka-kuratorska-jako-produkcja-wiedzy-biopolis-pracowni-kuratorskiej

didaskalia
gazeta teatralna

badania artystyczne

Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię

Tercet ¿Czy badania artystyczne?:
Paulina Brelińska-Garsztka
Zofia Małkowicz-Daszkowska Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Zofia Reznik Uniwersytet Wrocławski

Research-Artistic Riots in the Performing Arts: A Close-Up On Dance, Movement, and Choreography

The article addresses the issue of artistic research in the field of performing arts with a particular emphasis on movement, dance, and choreographic practices, set in the Polish context. The authors aim to identify and describe examples of artistic-research processes in the field defined above; to explore the specificity of AR practices and the contexts in which they are realised; to share tools, methods, and knowledge about them at the level of AR practices themselves and studies on AR. The paper is divided into 5 parts: 1) a definition of artistic research; 2) an auto-choreo-ethnographic reflection; 3) a spider-map of AR practices; 4) an in-depth analysis of three research-artistic processes (I: *Przyszłość Materii* (*The Future of Matter*) by Magdalena Ptasznik; II: *Badanie/Produkcja* (*Research/Production)* curated by Maria Stokłosa; III: a continuum of practices by Ania Nowak); 5) “interlacing” – a cross-sectional reflection. The structure of the narrative is based on two orders: a) a textual order – the main axis of the article; b) a graphic-mapping order – a complementary collection of visual-textual materials presented on the Research Catalogue platform.

Keywords: artistic research; performing arts; methodology; dance; case study

Wstęp

Artykuł podejmuje problematykę badań artystycznych (BA) na gruncie sztuk performatywnych ze szczególnym uwzględnieniem praktyk ruchowych, tanecznych i choreograficznych, osadzonych w polskim kontekście. Cele tekstu określamy trzema wektorami. Pierwszy to zauważanie i rejestrowanie: identyfikowanie, sygnalizowanie oraz opisywanie przykładów procesów artystyczno-badawczych w obrębie zdefiniowanego pola. Drugim jest eksplorowanie i analizowanie: zgłębianie specyfiki praktyk BA oraz kontekstów, w których są realizowane. Tu koncentrujemy się na dostrzeganiu zależności, interpretowaniu oraz rozważaniu trajektorii ich rozwoju. Trzeci wektor zorientowany jest na dzielenie się narzędziami i metodami oraz wiedzą o nich: na wymianę źródeł, koncepcji czy wniosków przede wszystkim na poziomie samych praktyk BA, ale też studiów nad nimi. Dlatego, z jednej strony, w analizowanych przez nas przykładach zwracamy szczególną uwagę na wątki związane z wymianą treści i doświadczeń badawczo-artystycznych, również tych *in progress*. Z drugiej zaś zależy nam, by również proces powstawania tekstu był transparentny dla czytelniczek i czytelników, dlatego w narracji uwzględniamy wątek autoetnograficzny oraz udostępniamy sporządzane przez nas notatki z badań.

Tekst podzieliłyśmy na pięć części: definicja badań artystycznych; refleksja auto-choreo-etnograficzna; pajęczyna-mapa praktyk BA; pogłębiona analiza trzech procesów badawczo-artystycznych (*Przyszłość materii* Magdaleny Ptasznik; *Badanie/Produkcja* kuratorowane przez Marię Stokłosę; kontinuum praktyk Ani Nowak); „przeploty” – refleksja o charakterze przekrojowym. Użyłyśmy dwóch porządków narracyjnych. Pierwszy, tekstowy, to główna oś artykułu. Drugi, graficzno-mapujący, to uzupełniający zbiór materiałów wizualno-tekstowych prezentowanych na platformie Research Catalogue, z

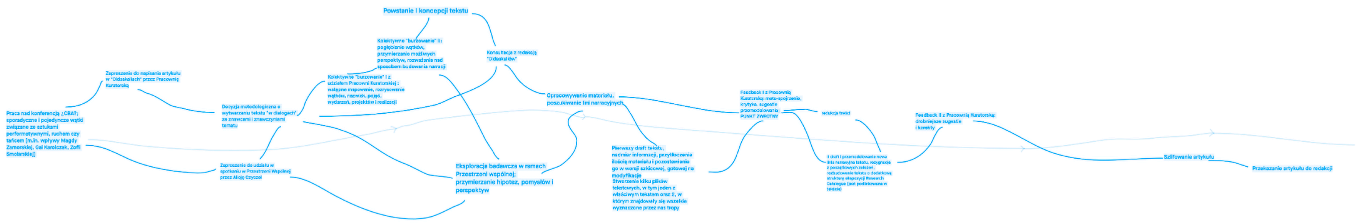
którego wycinki przywołujemy tu w charakterze ilustracji.

Perspektywa auto-choreo-etnograficzna: proces, metody pracy, dyspozycje poznawcze i przesunięcia

Zanim przejdziemy do wyjaśnienia, jak postrzegamy istotę badań artystycznych, chciałybyśmy umiejscowić naszą perspektywę i naszkicować dynamikę naszej pracy analitycznej. W toku współpracy nad artykułem, do którego napisania zaprosiła nas Pracownia Kuratorska[1], zaobserwowałyśmy przemieszczenia naszych postaw badawczych i punktów oglądu, które w kontekście opisu praktyk ruchowych wydały nam się pociągające poznawczo oraz warte odkrycia przed czytelnikami i czytelniczkami. Rozpoczynałyśmy nasze badania nad BA w znanym sobie polu sztuk wizualnych, a zbliżając się do praktyk na mniej uczęszczanych przez nas pograniczach performatywnej pracy z ruchem i ciałem, miałyśmy okazję obserwować niewystarczającą kompatybilność naszych wcześniejszych rozpoznań. Krytyczne spojrzenie na niedopasowanie stało się przyczynkiem do studiowania napotykanych przypadków w ich specyficzności. Opisując własne ruchy w nieoswojonym polu, stajemy się auto-choreo-etnografkami[2] własnych procesów badawczych, a ślady tych ruchów sygnalizujemy tu wyróżnieniami.

Uważamy, że eksplorowanie i systematyzowanie twórczo-badawczych działań wymaga bliskiej współpracy z osobami praktykującymi[3]. Z tego powodu do różnych etapów pracy nad artykułem zaprosiłyśmy osoby związane nie tylko z BA, ale również z szerzej pojętym ruchem, tańcem czy performansem, czerpiąc m.in. z gościny osób z Przestrzeni Wspólnej[4]. Półformalny charakter źródeł naszej wiedzy (m.in. rozmów, konsultacji i kolektywnie tworzonych

notatek) okazał się trudny do zarejestrowania jako klasyczna narracja tekstualna uzupełniona cytowaniami w przypisach. Chcąc umożliwić wgląd w kulisy procesu badawczego, sporządziłyśmy wizualną notatkę dokumentującą subiektywną chronologię wydarzeń.



Ilustracja 1: auto-choreo-etnograficzny wizualno-tekstowy zapis chronologii prac nad artykułem, dostępny na stronie: https://www.researchcatalogue.net/view/1228805/1228806

Podczas wytwarzania wiedzy na potrzeby tego artykułu towarzyszyły nam różnorodne napięcia, rozpoznania i strategie. Pierwsze z nich dotyczy naszych dyspozycji badawczych: choć identyfikujemy się z szeroko pojętym polem sztuki, to jako osadzone w dyskursach sztuk wizualnych, humanistyki i nauk społecznych, dysponujemy słownictwem i modelami wymiany wiedzy odmiennymi od tych charakterystycznych dla praktyk performatywnych. Wyszłyśmy więc od odczucia lęku kompetencyjnego[5] związanego z nieprzystawalnością naszych aparatów poznawczych do praktyk i reguł funkcjonowania w polu ruchu/tańca/choreografii (R/T/CH) i niewystarczającej wiedzy. Dlatego też o oprowadzanie po nieznajomym terytorium i sposobność przymiarki pomysłów badawczych poprosiłyśmy Pracownię Kuratorską, Przestrzeń Wspólną[6] oraz redakcję „Didaskaliów” (patrz: ilustracja). W procesie oplatania wstępnie zaprojektowanych struktur pozyskanymi informacjami, zaplątałyśmy się jednak w spokrewnione z tzw. syndromem oszustki sidła perfekcjonizmu. Uwikłałyśmy się w nadmierne porządkowanie i dokładność opisu nowo poznanego świata, z czego wydobycie się wsparły krytyczne uwagi Pracowni Kuratorskiej. To z jej

członkami i członkiniami systematycznie konfrontowałyśmy nasze wyobraźnie, konsultowałyśmy pomysły dotyczące prowadzenia analizy czy opracowywania treści. Dzięki współpracy ukierunkowałyśmy się na opisanie kilku klarownych w naszym postrzeganiu przykładów, rezygnując z nakreślenia pełnej panoramy zjawisk ruchowych lub tym bardziej jej katalogowania. Przyglądając się typowej dla sztuk performatywnych technice feedbacku, zdecydowałyśmy się „wykraść ją" z badanego pola i wpleść we własną metodologię. Dopiero odejście od klasycznej figury badaczek-samotniczek i skorzystanie z nienatywnej dla pisania tekstów naukowych metody umożliwiło wypracowanie adekwatnej formy narracji[7].

1. Czym są badania artystyczne i co je charakteryzuje?

Nie chcąc mnożyć definicji, postanowiłyśmy sparafrazować eksplikację, którą opracowałyśmy na potrzeby leksykonu BA opublikowanego w „Notesie Na 6 Tygodni" (Brelińska, Małkowicz-Daszkowska, Reznik, 2021, s. 93). Prace nad definicją rozpoczęłyśmy od poszukiwań polskich korzeni i korzonków praktyk badawczo-artystycznych w obszarze sztuk wizualnych. Następnie zainicjowałyśmy proces rozpowszechniania pojęcia „badania artystyczne" w polskim obiegu akademickim i artystycznym[8], śledząc, w jaki sposób rezonuje ono w środowisku. Koncept BA traktujemy jako wewnętrznie zróżnicowany krajobraz, dlatego staramy się tworzyć jego definicję w możliwie niekrępujący ruchów sposób, aktualizując ją o rozpoznania napływające z nowych obszarów.

Badania artystyczne to obszar niejednorodnych praktyk sytuujących się pomiędzy nauką i sztuką oraz innymi dziedzinami aktywności społecznej, których celem jest wytwarzanie i wymiana wiedzy. Stanowią wynik łączenia –

w dowolnych kombinacjach – nauk społecznych, humanistycznych, ścisłych, przyrodniczych, sztuk wizualnych, performatywnych, muzycznych, dizajnu, architektury, praktyk kuratorskich, działań społecznie zaangażowanych, a nawet biznesu. Pojedynczy projekt BA zawiera indywidualne proporcje „domieszek" wiedzy, metod, narzędzi, języków, estetyk i postaw, wywodzących się również z obszarów, pól czy zakamarków spoza powyższego katalogu – nie ma jednej receptury na badania artystyczne. BA koncentrują się na praktyce, porządkują treści, w różnorodnych formatach prezentują wnioski i wyniki twórczego śledztwa[9]. Z łatwością zasiedlają żyzne przestrzenie pogranicza, ale mogą wzbudzać też rozmaite niepokoje. Metodologie BA są w różnym stopniu uświadomione i często warunkuje je umiejscowienie: im bardziej działania oddalone są od instytucji, tym bliżej im do metodologicznej frywolności, natomiast w silniej ustrukturyzowanych polach wyraźna jest tendencja do rozbudowywania teoretycznej autorefleksji. BA pokrewne są pojęciu *artistic research* (dalej: AR)[10], jednak postrzegamy je glokalnie[11] – także w kontinuum eksperymentalnych tradycji polskiego pola sztuki, m.in. neoawangardowych eksperymentów z lat siedemdziesiątych XX wieku.

Jak powyższa definicja ma się do rodzimych praktyk wyrastających z ruchu? Nasze pierwsze intuicje sygnalizują, że próby mapowania lokalnych, polskich korzeni i korzonków w sztukach performatywnych, w szczególności powiązanych z R/T/CH, mogą okazać się trudniejsze, aniżeli było to w przypadku sztuk wizualnych[12]. Jakie przeczuwamy tego powody? Wpływa na to kilka czynników, z których szczególnie istotne wydają nam się dwa:

– specyfika kształcenia w obrębie R/T/CH jest mniej „zakademizowana" niż w innych obszarach sztuki, koncentruje się na wymianach pomiędzy pojedynczymi osobami, grupami czy w różnym stopniu sformalizowanymi

inicjatywami;

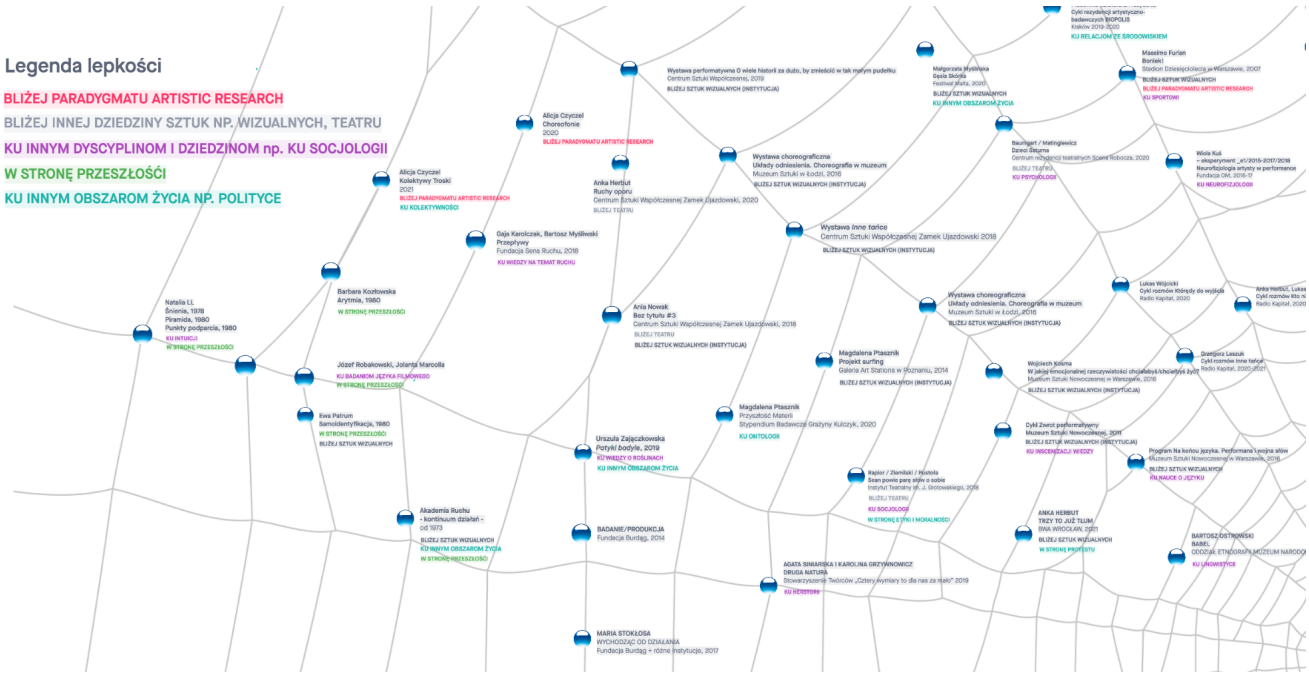
– taniec/choreografia/performans – mimo że stanowi istotny przedmiot rodzimego namysłu na temat praktyk z obszaru sztuk performatywnych – „jest w Polsce instytucjonalnie bezdomny”[13].

Chodzi tutaj głównie o niezbędną infrastrukturę w postaci domów produkcyjnych, choć innym przejawem „problemów z zamieszkaniem” mogłaby być również pozycja tańca w priorytetach konkursów grantowych. Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku można zaobserwować, że polski „taniec” aktywnie czerpie zarówno z doświadczeń i instytucji zagranicznych, jak i ze struktur z innych obszarów polskiej sztuki (teatru, sztuk wizualnych). Kontynuacją i rozwinięciem tych wątków są opracowane w ostatniej części „przeploty”.

2. Badania artystyczne w tańcu, ruchu i choreografii: działania araneograficzne[14]

Badanie praktyk BA w kontekście ruchu, tańca i choreografii w momencie, w którym zaczynają się one dopiero dyskursywnie konstytuować i emancypować, wymaga od nas ostrożności. Kieruje nami troska o poświęcenie równoważnej uwagi nie tylko dojrzałym i samoświadomym przykładom, ale również badawczo-artystycznym „zalążkom”, zarówno w samym R/T/CH, jak i w spokrewnionych obszarach. Kiedy w tym kontekście mówimy o przekraczaniu czy renegocjowaniu istniejących porządków sztuki/nauki, nie możemy koncentrować się tylko na linii pogranicza artystycznego i badawczego. Weźmy pod uwagę historię ruchów awangardowych: twórcy podejmowali się działań transgresyjnych, zorientowanych nie tylko na pogranicza sztuki z nauką, ale także innych

dziedzin sztuki oraz obszarów życia społeczno-kulturowego, np. kwestii politycznego zaangażowania, życia codziennego, ekologii czy technologii (Dziamski, 1995; Ludwiński 2009). Oznacza to dla nas, że wędrówek pojęć, metod, narzędzi, perspektyw czy estetyk szukamy nie tylko pomiędzy sztuką a nauką czy poszczególnymi ich dyscyplinami, ale również w innych obszarach (Bal, 2012). W toku prac nad artykułem i zbierania materiałów do analizy opracowałyśmy mapę-pajęczynę, w której rejestrowałyśmy wybrane przykłady „dojrzałych" przykładów BA oraz ich „zalążków".



Ilustracja 2: Fragment mapy-pajęczyny przykładów praktyk związanych z BA, dostępnej pod adresem: https://www.researchcatalogue.net/view/1228805/1228806

Udostępniamy ją jako towarzyszący artykułowi materiał źródłowy, który pozwolił na głębszy i usystematyzowany wgląd w praktyki badawczo-artystyczne. Liczymy też, że dla czytelników i czytelniczek będzie ona stanowić niezależny zasób nitek-informacji do samodzielnego splatania we własnych procesach twórczych i badawczych[15]. Z całego zbioru

wyodrębniłyśmy trzy przypadki, którym przyglądamy się z bliska w następnej części.

3. Trzy przykłady projektów badawczo-artystycznych zakorzenionych w pracy z ruchem

Dokonując wyboru przypadków do analizy, kierowałyśmy się kilkoma kryteriami. Najważniejszym warunkiem była dostępność źródeł: tekstów, nagrań, dokumentacji. Zależało nam również, aby przywołane projekty były zróżnicowane pod względem formuły i kontekstów powstania[16]. Pierwszy przypadek – *Przyszłość materii* Magdaleny Ptasznik – wybrałyśmy z uwagi na to, że jest on dogłębnie i systematycznie udokumentowany przez autorkę, a sposób rejestracji procesu jest klarowny i przystępny dla naszych aparatów poznawczych. Drugi, *Badanie/Produkcja*, jest rozpoznawalnym przykładem BA w środowisku związanym z R/T/CH, z którym prowadziłyśmy konsultacje podczas pisania tego tekstu, a podejmowana w tym rozbudowanym przedsięwzięciu problematyka związana jest z rysem „samobadawczym" praktyk wyrastających z nowego tańca. Trzeci przykład, kontinuum artystyczno-badawczych działań Ani Nowak na temat miłości – przywołałyśmy ze względu na ich powiązania ze sztukami wizualnymi na poziomie zarówno strategii dzielenia się wynikami, jak produkcyjnego zaplecza instytucjonalnego.

W analizie powyższych praktyk interesować nas będą następujące kwestie: umiejscowienie i związana z nim widoczność projektu czy wpisany weń kapitał symboliczny; tematyka bądź problematyka; wytworzona formuła współpracy (jeśli taka zaszła) i zastosowana w projekcie metodologia;

formaty dzielenia się rezultatami oraz skuteczność w osiągnięciu obranego celu badawczo-artystycznego.

Przypadek 1 – Magdalena Ptasznik, *Przyszłość materii*, 2020

Projekt *Przyszłość materii*, zrealizowany przez socjolożkę i choreografkę Magdalenę Ptasznik[17] w 2020 roku w ramach programu studiów podyplomowych a.pass[18] oraz stypendium badawczego Grażyny Kulczyk[19], to przykład transparentnego procesu badawczo-artystycznego. To, w jaki sposób jest skonstruowany i sformułowany, może wynikać z doświadczeń artystki-badaczki zdobywanych za granicą. Chodzi tu o zakorzenienie w kontekście zachodniego paradygmatu *artistic research,* w ramach którego istnieje kanon wymogów instytucjonalnych i rozpowszechnionych formatów ekspresji. Traktujemy go jako jeden z wielu modeli prowadzenia BA.

Przyszłość materii to choreograficzna eksploracja problematyki zmian klimatycznych i towarzyszącego im kryzysu środowiskowego i społecznego. Ptasznik jednoznacznie wskazuje, że projekt ten służy wytwarzaniu wiedzy o tym, jak choreografia może stać się platformą krytycznej refleksji, wzmacniania relacji i tworzenia zmiany społecznej. Efektem twórczej pracy jest m.in. publikacja *To discover a fossil on your tibia. Scories and other mutation of scores* (Ptasznik, 2021), eksplorująca możliwości notacji choreograficznej (*score*) jako przestrzeni wytwarzania zwrotnych relacji między osobami piszącymi i tańczącymi; między myśleniem i ruchem, tekstem i ciałem, tworzeniem struktur oraz performowaniem w ich ramach[20]. Drugą składową publikacji jest *Podręcznik warsztatowy*, zawierający zestaw gotowych do wykorzystania rozwiązań. Za pomocą podręcznika Ptasznik dzieli się wypracowanymi narzędziami i technikami, i co ważne: odnotowuje

udział zewnętrznych autorów w ich powstawaniu oraz prosi o ich dalszą atrybucję[21]. Z punktu widzenia BA, przedsięwzięć dążących do uwspólniania wytwarzanej wiedzy, cenna jest strona internetowa projektu, na której autorka ujawnia całą jego strukturę: prezentuje pytania badawcze i wynikające z nich działania; dzieli się zapleczem teoretycznym projektu (nowy materializm, studia nad antropocenem, geoontologia, geopoetyka); definiuje swój „horyzont pojęciowy" (m.in. „podłoże", „trwanie", „akumulacja", „czas, który został")[22]; przedstawia źródła i materiał badawczy (*Zasoby*[23]); omawia metodologię; rejestruje przebieg projektu (zakładki *Działania*[24] i *Wydarzenia*[25], m.in. rezydencja, warsztat badawczy *Przestrzenie niestabilne*, tworzenie scenariusza warsztatów, mentoring) oraz jego rezultaty i towarzyszące im wnioski.

Ptasznik definiuje tę internetową publikację jako „dynamiczną dokumentację" procesu, „językowy i wizualny zapis badania choreograficznego", co odpowiada na postulowaną w ramach stypendium Grażyny Kulczyk wolną dystrybucję powstałej wiedzy[26]. W tym metamodelu pracy badawczo-artystycznej dominantę stanowią systematyczność, skrupulatność, wychodzenie poza jeden format czy medium tworzenia i wymiany, a także „puszczanie w ruch i relacje". Ptasznik ujawnia interesujący dla nas punkt zwrotny w procesie poszukiwań, który dotyczy badawczej autorefleksji. Jest to „wywiad samobadawczy"[27], w którym artystka przechodzi od pytań badawczych, z którymi rozpoczęła swoje przedsięwzięcie[28], do wyartykułowania ukrytego za nimi celu. Tą niejawną intencją jest poszukiwanie możliwości redefinicji własnych praktyk wobec alienujących warunków tworzenia sztuki; stawianie oporu przymusowi produktywności[29]; wytwarzanie nowych narzędzi i przestrzeni do kwestionowania reprezentacji; równoważenie relacji z własną twórczością i stojącymi za nią procesami badawczymi.

Artystka przyznaje również, że proces ten był dla niej okazją do odejścia od schematu prowadzenia badań na rzecz performatywnego rezultatu (wpisującego się w neoliberalną logikę produkcji poprzez tworzenie np. spektaklu czy performansu) – i otwarciem na tworzenie i dzielenie się refleksją jako praktyką oporu[30]. Samobadanie Ptasznik – motywowane własną potrzebą emancypacji w polu sztuk – umożliwiło nie tylko pogłębienie samoświadomości artystki, ale przyczyniło się do tworzenia i uwspólniania narzędzi artystyczno-badawczej pracy. Mowa tu o zmaterializowanych w formie zestawu ćwiczeń i choreograficznych instrukcji-opowieści, które artystka określa łączącym *scores* i *stories* neologizmem *scories*. Istotne wydaje nam się tworzenie, eksplorowanie i testowanie (również na sobie) takich procedur z intencją ich ponownej aplikacji przez inne osoby w zróżnicowanych kontekstach.

Ptasznik w ramach tego przedsięwzięcia prowadzi indywidualne wymiany o bezpośrednim charakterze, np. sesje mentoringowe z Myriam Van Imschoot, Philipine Hoghen, Anną Nowicką, Femke Snelting, Ann Juren czy Elke van Campenhout; wsparcie poszukiwań w ramach konkretnych etapów procesu, np. współpraca z choreografką i performerką Mary Szydłowską; konsultacje z reżyserką i autorką tekstów Aleksandrą Jakubczak podczas rezydencji w Centrum w Ruchu. Artystka otwiera również swój proces BA na wymianę na różnych etapach realizacji, m.in. poprzez prezentacje cząstkowych wyników w grupach związanych z programem a.pass, owocujące pozyskiwaniem cennej informacji zwrotnej[31]. Zaś zaprojektowana przez Maję Demską książka *To discover a fossil on your tibia*[32] staje się platformą kolejnych kolaboracji – zaproszeniem do współtworzenia uważnej wspólnoty czytelniczej w miejsce gotowej do skonsumowania „spektaklu" publiczności[33]. Zaangażowanie w lekturę oznacza w przypadku tej książki partycypację w wytwarzaniu rozproszonego performansu. Publikacja o

niewielkim formacie i szarej okładce, tematycznie i formalnie afirmuje logikę postwzrostu; stymuluje do ucieleśnionego obserwowania własnych relacji z osobistym ludzko-nie ludzkim kontekstem; do somatycznej i psychospołecznej uważności wobec środowiska materialnych i niematerialnych środowisk, których jesteśmy częścią ([Ptasznik], [bd.]).

Przypadek 2 – *Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji*, 2014

Podczas dyskusji w ramach Przestrzeni Wspólnej, uczestniczki zapytane o przykłady znaczących projektów badawczo-artystycznych na polskim gruncie jednogłośnie wskazały *Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji*, zrealizowany w 2014 roku z inicjatywy Marii Stokłosy w ramach programu Fundacji Burdąg. Projekt zakładał podwójne rezydencje w Domu Pracy Twórczej Burdąg, do którego zaproszeni zostali praktycy, badacze, teoretycy o różnych kompetencjach twórczych, związani z pracą z ruchem. Zespoły składały się z osoby zajmującej się choreografią oraz osoby piszącej o tańcu krytycznie lub naukowo, a celem było wspólne przeprowadzenie oraz językowe znarratywizowanie i udyskursywnienie procesu choreograficznego. Zofia Smolarska towarzyszyła pracy Maiji Reety Raumanni i Anttiego Helminena (Smolarska, 2014), Teresa Fazan i Mateusz Szymanówka opisali performans Renaty Piotrowskiej *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* (Fazan, Szymanówka, 2014), obserwatorkami *surfingu* Magdaleny Ptasznik i dramaturżki Eleonory Zdebiak była Agnieszka Kocińska, a następnie Regina Lissowska-Postaremczak (Kocińska, 2014A; Kocińska, 2014B; Lissowska-Postaremczak, 2014), a za pracą Marii Stokłosy pod tytułem *Wylinka* podążała tekstowo Anka Herbut (Herbut, 2014). Taka forma współpracy służyła zacieśnieniu relacji między teorią i praktyką (zob. Zerek, 2016, s. 132-136). Celem rezydencji było z jednej strony dookreślenie specyfiki

nowatorskiego języka praktyk ruchowych (zob. Herbut, 2015), a z drugiej próba wytworzenia dla nich, jako wykraczających poza istniejący wówczas dyskurs, języka opisu (Zerek, 2016, s. 132)[34].

Pod względem tematycznym współprace rezydentów, Piotrowskiej/Bauer–Fazan/Szymanówki, Ptasznik/Zdebiak–Kocińskiej i Stokłosy–Herbut zorientowane były na problematykę przemiany: śmierci i ponownych narodzin, poznawania i reinterpretowania świata, transgresji i badania granic, towarzyszących im lęków i ekscytacji. W naszej interpretacji stanowią przejaw przeobrażania się choreograficznego paradygmatu i wyłaniania się nowego języka tańca. Zupełnie inna była problematyka podjęta przez zespół Raumanii/Helminen–Smolarska, który skupił się na poszukiwaniu formuły organizacji wspólnoty ruchowej.

Poza działaniem Raumanii i Helminena, które zrealizowało się wyłącznie na poziomie badawczego procesu i jego dokumentacji, pozostałe projekty zostały przedstawione w konwencji spektaklu w ramach działalności warszawskich instytucji związanych ze sztukami wizualnymi: Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (Herbut, 2015). Performanse te były jednak efemerycznymi pokazami pracy przeznaczonymi dla wąskiego grona. Powstałe w *Badaniu/Produkcji* teksty opublikowane w serwisach Dwutygodnik.pl i taniecPolska.pl, w różnym stopniu wzbogacone wizualną dokumentacją, umożliwiły bardziej trwały i egalitarny wgląd w procesy twórcze i składające się nań metodologie. Dostrzegamy tutaj cztery różne sposoby pracy twórczej nad tekstem i odmienny charakter powstałej w ten sposób wiedzy:

– *W poszukiwaniu całości* Smolarskiej to „obserwacyjna” notatka procesu twórczego, która relacjonuje wydarzenia z perspektywy towarzyszącej;

– *Pozycja trupa* Fazan i Szymanówki to dwugłos niezależnych perspektyw obserwacji, w którym Fazan w narracji opiera się na własnym doświadczeniu procesu i bezpośrednich wymianach z Piotrowską, a Szymanówka prowadzi opis przez zewnętrzne dla projektu odniesienia i konteksty instytucjonalno-produkcyjne;

– Wytwarzanie narracji na bazie wywiadów, które w *Pracujemy z ograniczonym chaosem* i *Przedmioty w akcjach* przyjęło formę dialogów pomiędzy Kocińską a Ptasznik i Zdebiak. Natomiast Lissowska-Postaremczak stworzyła syntetyczną relację z dwóch przeprowadzonych rozmów;

– *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka, vol. 1* Herbut to esej o charakterze literackim, dokonujący poetyckiej translacji doświadczeń uczestnictwa w procesie, obecności w doświadczeniu.

Warto zaznaczyć wyraźną odrębność procesów poszukiwawczo-twórczych od powstającej na ich temat metarefleksji, ponieważ to współobecność dwóch składowych stanowi o badawczo-artystycznym wymiarze projektu. O ile można w różnym stopniu rekonstruować metody i techniki wykorzystane w procesach twórczych oraz ich przebiegi, to wiedza o współpracy między działającymi i piszącymi o działaniach pozostaje szczątkowa. Można odnieść wrażenie, że procesy te miały charakter autonomiczny, a teksty powstawały w większości z pozycji obserwatora o nieznanym stopniu zaangażowania. *Badanie/Produkcja* jawi się z tej perspektywy jako projekt zarówno badawczy, jak artystyczny, ale rozszczepiony pomiędzy teorią a praktyką.

Badanie/Produkcja, dla którego bardziej adekwatnym tytułem byłoby *Produkcja/Badanie*, zainicjowane zostało jako badawczo-artystyczna jaskółka[35] na polskim gruncie tańca i choreografii, którego cel zorientowany był na wydobywanie języka metarefleksji. W rezultacie powstało

przedsięwzięcie „samobadawcze” i w dużej mierze komunikacyjnie hermetyczne, przystępne przede wszystkim dla osób związanych blisko z tańcem. Warto jednak podkreślić, że charakter tych działań był przejawem przekraczania kondycji „pokolenia solo”, polegającym na przejściu od praktyk zorientowanych na refleksję autotematyczną ku działaniom integrującym samowiedzę (teoretyczną, metodologiczną) z poszukiwaniem odpowiedzi na problemy zakorzenione w kontekstach pozatanecznych i jej wymianę z innymi środowiskami. Użycie tej wiedzy w działaniu realizowane jest przez kolejne, bardziej zaawansowane metodologicznie przedsięwzięcia badawczo-performatywne – takie jak choćby przywołane praktyki Ptasznik.

Przypadek 3 – kontinuum praktyk Ani Nowak

Praktyki artystyczno-badawcze Ani Nowak przywołujemy jako przykład przekraczający granice choreografii w wielu kierunkach równocześnie. Pod względem podejmowanego problemu wykraczają poza autotematyzm, a łącząc w sobie pracę z ruchem, tekstem i obrazem, są przejawem przesunięcia praktyk tanecznych w kierunku sztuk wizualnych i wspierających je instytucji. Nowak kształciła się patchworkowo: artystycznie i naukowo, w Polsce i w Niemczech, co z pewnością wywarło wpływ na jej metody pracy. Ukończyła iberystykę w Krakowie, a następnie uzyskała dyplom w Międzyuczelnianym Centrum Tańca w Berlinie (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz HZT), co wspomina jako dużą zmianę jakościową, umożliwiającą dojrzały i samodzielny rozwój wiedzy i umiejętności (Nowak, 2021; Sosnowska, 2018). Choć od 2011 roku mieszka i pracuje w Niemczech, to swoje przedsięwzięcia realizuje, korzystając w dużej mierze z polskich infrastruktur sztuki (m.in. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Nowy Teatr w Warszawie, Art Stations Foundation, Komuna Warszawa, Biennale Zielona Góra). Jej praktykom bliżej

jednak do metodologicznej „partyzanckości” rodzimych badań artystycznych niż do uporządkowanego paradygmatu *artistic research*.

Ruch jest dla Nowak narzędziem badań, natomiast jej głównym obszarem zainteresowań jest queerowo-feministycznie rozumiana miłość, którą postrzega nie tyle jako fenomen psychologiczny, ile jako kategorię polityczną, akt społeczny czy sposób wytwarzania wiedzy (Obarska, 2019; Sosnowska 2018; Owczarek-Nowak, 2018). W procesie badawczym wspomaga się technologią, którą postrzega jako przyrząd do ustanawiania tożsamości i wytwarzania relacji społecznych – od 2014 roku prowadzi blog technologiesoflove.tumblr.com, gdzie systematycznie publikuje fragmenty swoich poszukiwań na temat seksualności, przyjemności, emocji i uczuć, które prowadzi w cyfrowej ikono- i infosferze[36]. Znajdziemy tam wycinki ze stron internetowych, posty z serwisów społecznościowych, filmiki, reprodukcje dzieł sztuki, własne teksty, fragmenty score’ów innych choreografek, literaturę przedmiotu, odnośniki do innych stron. Blog pełni więc rolę transparentnego notatnika, za pomocą którego Nowak udostępnia i komentuje swoje źródła, ujawniając tym samym swój proces pozyskiwania i porządkowania materiału badawczego.

Ciągłość notacji świadczy o organicznym charakterze pracy badawczej Nowak i o jego stosunkowej niezależności od problemów produkcyjnych charakterystycznych dla wieloosobowych produkcji choreograficznych, na przykład wymuszonej mobilności czy pracy w trybie rezydencyjnym, o której trudach wspominał Szymanówka. Przygotowywane przez Nowak realizacje – solowe i zbiorowe performanse, takie jak *Języki przyszłości*, *Bez tytułu 3*, *To the Aching Parts! (Manifesto)* czy *Inflammations*, a także całe wystawy – wydają się nie tyle odrębnymi projektami, ile kolejnymi wyrażeniami ustawicznie prowadzonego badania. Artystka ujawnia ubieganie się o

stypendia czy granty. Podkreśla jednak, że niemiecki system wsparcia produkcji choreograficznych uwzględnia ich odrębność, podczas gdy w Polsce nowatorskie przedsięwzięcia tego rodzaju sytuowane są zwykle w polu teatru eksperymentalnego, zależne od istniejących instytucji i szczątkowo tylko finansowane. Nowak zwraca uwagę na możliwe do uzyskania w Berlinie stypendium badawcze, które co roku umożliwia otrzymanie środków na artystyczny *research* w obrębie tańca i ruchu – jego zakładanym efektem jest wytworzenie nowych idei czy metod, a nie produkcja spektakli (Nowak, 2021).

Nowak współpracuje często z Agatą Siniarską i Mateuszem Szymanówką, bywa gościnną performerką i twórczynią własnych performansów, które konsultuje dramaturgicznie i wytwarza we współpracy z zaproszonymi performerkami i performerami. W tekście *Ruchome sieci współpracy. Nie tylko o polskiej społeczności tańca w Berlinie* – prezentującym zaplecze własnej praktyki – podkreśla, że w procesie kształcenia przyswoiła sobie wartość funkcjonowania w twórczych wspólnotach, jednak pozostaje krytyczna wobec niehierarchiczności. Jak pisze: „bycie tzw. niezależną choreografką jest dla mnie ciągłym fascynującym procesem krytycznego praktykowania bycia w kolektywie i negocjowania ról, jakie sobie i innym nadajemy. Obecnie oznacza to dla mnie, że pracując w grupie, unikam idealizowania struktur horyzontalnych, a bardziej konsekwentnie chcę uprawiać zdrowe, ruchome i miękkie hierarchie” (Nowak, 2021). Refleksja nad tym modelem wydaje się szczególnie ważna w procesach artystycznych zakorzenionych w sztukach performatywnych, w których często dochodzi do nadużyć – o czym dowiadujemy się m.in. z aktualnej dyskusji na temat kształcenia w szkołach teatralnych.

W projekcie *Czy można umrzeć na złamane serce?*, prezentowanym w 2018

roku w CSW Zamek Ujazdowski, Nowak dokonała syntezy prowadzonych przez siebie poszukiwań w ramach wystawy choreograficznej. Głównym problemem badawczym była miłość oglądana z perspektywy relacji pomiędzy porządkami: psycho-emocjonalnym, cielesnym, społeczno-kulturowym i politycznym. Kardiomiopatia, czyli tytułowe „złamane serce", to choroba mięśnia sercowego, która może wystąpić niespodziewanie na skutek nagłego kryzysu, takiego jak utrata ukochanej osoby. Badając relacje między zdrowiem a chorobą, Nowak poszerzyła jednak krąg swoich zainteresowań o inne stany i choroby, m.in. autoimmunologiczne, wskazujące na wewnętrzny konflikt i autoagresję (Szymanówka-Nowak, 2019; Owczarek-Nowak, 2018). Za pomocą języka eksploruje rygorystyczny dyskurs medyczny i zestawia go z warstwą poetycką, a następnie prezentuje w postaci wideoperformansu i towarzyszących wystawie działań performatywnych. Te zmysłowe, werbalno-wizualno-ruchowe sposoby przedstawienia rezultatów przeprowadzonych wcześniej analiz sposobów reprezentacji miłości – a raczej stojącego za tym pojęciem spektrum emocji, doświadczeń i znaczeń – w różnorodnych dyskursach nie są jednak oczywiste jako efekty działania badawczego. Artystka co prawda nie ukrywa swoich źródeł, procesów i metod, ale dostępne są one dopiero z poziomu zewnętrznych wobec dzieła kanałów, takich jak wspomniany blog czy wywiady. I choć w swoich performansach Nowak chętnie posługuje się słowem mówionym, przedstawia autorskie przemowy, wypowiedzi czy manifesty, to jej komunikaty są zazwyczaj niejednoznaczne i skrótowe, bardzo literackie (Szymanówka-Nowak, 2019; Sosnowska, 2018). I o ile wejście w pole sztuk wizualnych daje badawczo-artystycznym działaniom Nowak dużo większą widoczność niż sporadyczne pokazy performansów w instytucjach teatralnych, to dopiero splot i szeroki ogląd wytwarzanych przez nią komunikatów – wystaw, performansów, wywiadów, bloga – umożliwia rozpoznanie sposobu wytwarzania wiedzy.

Umożliwia wgląd w jej metody oparte na trosce, queerowaniu znormatywizowanych sposobów opowiadania świata i dążeniu do emancypacji indywidualnego doświadczenia.

6. Przeploty: problemy, potencjały i znaki zapytania

W ostatniej części przyglądamy się w sposób przekrojowy pięciu „przeplotom" – wątkom związanym z rozwojem BA w kontekście R/T/CH, które w toku analizy szczególnie zwróciły naszą uwagę. Jako materiał źródłowy posłużyły nam zarówno przykłady zgromadzone w ramach mapy-pajęczyny, spojrzenie na omawiane trzy przypadki, przegląd literatury związanej ze współczesnym tańcem w Polsce, jak i spotkania z Pracownią Kuratorską oraz dyskusje w Przestrzeni Wspólnej. Prezentowane spostrzeżenia mają charakter szkicowych wstępnych rozpoznań, otwartych na dalsze pogłębienia, gruntowania i krytyczne weryfikacje. Dominującymi wektorami naszych obserwacji są pączkujące skojarzenia, wyłaniające się wątpliwości oraz mnożące się znaki zapytania.

Praca artystyczna z ruchem jako „samobadanie"?

Praca twórcza związana z ruchem/tańcem/choreografią może być uznawana za badanie artystyczne. W tym polu ciało traktowane i rozumiane jest nie tylko jako narzędzie, ale i złożony (ucieleśniony) aparat badawczo-poznawczy[37]. Być może dlatego największe sprzężenie w wymiarze badawczym obserwujemy pomiędzy praktyką artystyczną a teorią tańca/ruchu[38], niekoniecznie włączając w to innego rodzaju dyscypliny

naukowe[39] (choć wyjątek stanowiłyby tutaj badania neurokognitywne[40]; por. Frydrysiak, 2018). Łączy się to z inną obserwacją, że omawiane tutaj BA w polskim kontekście koncentrują się w wielu przypadkach na zagadnieniach autotematycznych, jak w przypadku *Badania/Produkcji* czy częściowo pracy Ptasznik. Dostrzegamy tutaj wyrażanie potrzeby autonomizacji – powiązanie z kontekstem emancypacji nowego tańca jako dziedziny sztuki (*Nowy taniec*, 2012; *Choreografia: autonomie*, 2019).

Ciekawi nas, co wydarzy się, kiedy (i czy) wewnętrzny język nowego tańca zostanie dyskursywnie ugruntowany? Jakie będą kolejne „rozruchy" związane z włączaniem wymiaru badawczego nie tylko w kontekście samopoznania, ale i innych „zewnętrznych" problemów, jak to już zaczyna się dziać (np. w kontekście problemów natury klimatycznej, botanicznej czy też społecznej partycypacji lub polityczności przestrzeni publicznej)[41]? W jaki sposób i w jakich kontekstach zostanie zaangażowana badawczo-performatywna dyspozycja ciał razem z ucieleśnionymi umysłami?

Eksplorowanie współpracy

W praktykach badawczo-artystycznych w R/T/CH – w opozycji do „pokolenia solo" – wyłania się dyspozycja do eksplorowania kolektywności będącej czymś innym niż wspólna praca koncepcyjno-produkcyjno-wykonawcza zespołu pracowników artystycznych, technicznych i administracyjnych w ramach spektaklu. Przywołaną dyspozycję można zaobserwować w umiejętności pracy i komunikacji z dużymi grupami o zróżnicowanych potencjałach i ograniczeniach czy w podejmowaniu tematów związanych z dynamiką grupy: ze wspólnotowością i świadomą obecnością w grupie, z równoległą autoanalizą wspólnego działania i relacji pomiędzy twórcami a odbiorczyniami. Widać ją również w rosnącej popularności modeli

współpracy opartej na kolektywach, duetach czy mniej zobowiązujących konstelacjach, w których orientacja uczestników nakierowana jest na: wymianę umiejętności i doświadczeń; wytwarzanie jakości, do których nie ma się samodzielnie dostępu; tworzenie przestrzeni bezpiecznego rozwoju[42]. Jak pokazał projekt *Badanie/Produkcja*, w polskich BA zakorzenionych w R/T/CH wyłania się zainteresowanie tworzeniem możliwości partnerskiej współpracy pomiędzy tancerzem/choreografką a teoretykiem/krytyczką[43], która wytwarzając sprzężenie zwrotne pomiędzy uczestniczkami, poszukuje nowych form autoopisu oraz urefleksyjniania działania. Innym pojawiającym się modelem jest współpraca zorientowana na rozwiązanie konkretnego problemu, którego badanie czy podejmowanie wymaga zapraszania osób o odmiennych kompetencjach przez osobę prowadzącą projekt[44], czego przykładem może być *Przyszłość materii*. Co ciekawe, kiedy myślimy o kolektywności/wspólnotowości, takie praktyki wydają się bardziej „naturalne” dla osób ze sztuk performatywnych, gdzie dzieła od zawsze były efektem pracy zespołowej i nie tak oczywiste dla osób z pola sztuk wizualnych czy humanistyki (w przeciwieństwie do nauk ścisłych, gdzie jest to rozpowszechniony model pracy). Wybrzmiewa to wyraźnie w praktyce Ani Nowak, której performanse są czytelnym efektem konsultacji i pracy z zespołem, natomiast działania wystawiennicze jawią się bardziej jako dzieła autorskie.

W jaki sposób można podzielić się z innymi wiedzą o tworzeniu optymalnych warunków pracy zespołowej, o skutecznej i bezpiecznej komunikacji? W jakich zakresach i kontekstach rozwijać się będą praktyki inkluzywności i horyzontalnych relacji (mamy na myśli również problemy związane z władzą oraz kontekstem instytucjonalnym)?

Instytucjonalne patchworki, partyzantki i *outsourcing*

Dla wielu osób zajmujących się ruchem kształcenie ma charakter partyzancko-patchworkowy. Wytwarzają swoją autorską ścieżkę edukacji, na którą składają się wykształcenie kierunkowe (realizowane również za granicą), ale także studiowanie innych dyscyplin – nie tylko blisko spowinowaconych, jak historia sztuki, teatrologia, teoria tańca, ale też w obrębie filozofii, kulturoznawstwa czy antropologii[45]. Konstruowanie narzędzi pracy w sposób oddolny pozwala dostrzegać nowe problemy, inaczej zadawać pytania i w unowocześniony sposób definiować kierunki działań, ale wymaga również wysiłku oraz kapitału ekonomicznego. Warto podkreślić, że specyfika edukacji w obrębie pracy z R/T/CH skoncentrowana jest wokół międzynarodowych kontaktów, stypendiów i warsztatów, co widoczne jest we wszystkich omawianych przykładach. Jest to środowisko, które poza korzystaniem z rodzimych doświadczeń i dorobków, czerpie z zagranicznych, szczególnie zachodnich dopływów, gdzie problematyka tworzenia wiedzy poprzez sztukę obecna jest w dyskursie od ponad dwudziestu lat – doskonałym tego przejawem jest i wykształcona poza Polską jako badawcza praktyka choreograficzna Ptasznik, i rozpoznania usieciowionej międzynarodowo Stokłosy, które doprowadziły do zainicjowania *Badania/Produkcji* oraz zaproszenia w ramach projektu nie tylko Ptasznik, ale też wykształconej badawczo we Francji Piotrowskiej oraz dwojga artystów z Finlandii[46], i prowadzona z Berlina działalność Nowak. Można więc zaobserwować, że uświadomiona metodologicznie „badawczość artystyczna" realizowana jest w większym zakresie przez osoby[47], które mają dostęp do wiedzy i doświadczeń zdobywanych podczas międzynarodowych akademickich programów nauczania, warsztatów, seminariów czy

laboratoriów. Potrzeba do tego jednak odpowiednich zasobów pieniężnych, kulturowych i czasowych[48].

Ciekawi nas, w jaki sposób będzie dalej rozwijać się artystyczno-badawcza infrastruktura w tańcu w Polsce? Czy nadal jej dominantą będzie zagraniczny „outsourcing”?

W polskim krajobrazie pojawiły się platformy, projekty, programy czy stypendia badawcze, jak na przykład program Stary Browar Nowy Taniec – stypendium badawcze Grażyny Kulczyk, z którego skorzystała Ptasznik[49] czy kursy „Choreografia w Centrum” Fundacji Burdąg i Centrum w Ruchu[50]. Schronienie dają niekiedy instytucje wywodzące się ze sztuk wizualnych, gdzie temat badań jest nieco lepiej ugruntowany[51]. Wyjaśniona wcześniej „bezdomność” tańca i jej konsekwencje w szczególności związane z brakiem stabilnego finansowania dla przedsięwzięć[52], wpływają na charakter i skalę realizowanych tu projektów.

Co to będzie oznaczać dla BA w obrębie R/T/CH pod względem podejmowanych problemów czy możliwych sposobów działania? Nowe sojusze, a może subwersywne podkopy pod istniejącymi strukturami instytucji?

Formaty wymiany wiedzy

W jaki sposób w obrębie tańca/ruchu/choreografii dokonuje się wymiana wiedzy? Lub inaczej: w jaki sposób „zostawia się ślad”[53]? Podczas obserwacji i analizy zastanych praktyk naszą uwagę zwróciło kilka „formatów” czy też modeli wymiany wiedzy:

– Stosunkowo rozpowszechnionym i eksplorowanym źródłem okazały się

rozmowy z osobami pracującymi ruchem – w postaci wywiadów i facylitacji tworzenia opisu poprzez rozmowę. Jest to metoda skoncentrowana na translacji doświadczeń i metod pracy na inny język, tutaj: tekstu, która umożliwia dostęp do wiedzy niezależnie od czasu i miejsca obecności odbiorców. Znakomitymi przykładami są *Think Tank Choreograficzny* Mateusza Szymanówki[54], oraz publikacja *Ruchy oporu* Anki Herbut (2019)[55], będące pokłosiem wspomnianych wyżej stypendiów badawczych, czy finansowane ze źródeł publicznych *Choreografia w sieci* Aleksandry Osowicz[56].

– Niezwykle ważną praktyką dla osób związanych z tańcem i ruchem jest uczestnictwo w pokazach pracy w procesie, które umożliwia nie tylko wymianę wiedzy na poziomie ucieleśnionym, ale także kształtowanie się sprzężonej metarefleksji. Tutaj przykładem mogą być pokazy prac w procesie w Centrum w Ruchu.

– Wymiana w obrębie różnych modeli edukacyjnych, na przykład formalne kształcenie kierunkowe[57]; rezydencje twórcze oraz artystyczno-badawcze ze wsparciem merytorycznym[58] – czerpanie z doświadczenia innych osób; model samokształceniowy, czyli seminaryjno-warsztatowy – dostępny zazwyczaj odpłatnie, jak kurs „Choreografia w Centrum” prowadzony przez Stokłosę, Ptasznik i Piotrowską; cenzus merytoryczny w ramach przedsięwzięć typu laboratoryjnego, na przykład podczas projektów badawczych z pola „nauki” czy zamkniętych wydarzeń w ramach festiwali tańca jak Malta[59] albo w ramach półotwartych grup wsparcia, jak Przestrzeń Wspólna.

– Wymiana w osobistej relacji – dostęp do notatek z procesu, dzienników choreograficzno-badawczych lub scores, indywidualne zaproszenia do współpracy i wymiany kompetencji w toku produkcji.

Czy praktykowane są jeszcze inne modele? Dla osób niewyspecjalizowanych w polu R/T/CH i próbujących zrozumieć sposoby wymiany wiedzy na zasadzie *backtracking*[60], próba odpowiedzi na to pytanie może okazać się trudnym zadaniem, ze względu na hermetyczność systemu kodów, którym komunikują się ze sobą osoby pracujące z ruchem. Żeby wejść na to pole i stać się jego częścią, trzeba być wykształconym w tym kierunku lub mieć wieloletnie doświadczenie – trzeba jeździć, współdzielić czas i przestrzeń, żeby być częścią tego świata[61].

W jaki sposób procesy BA związane z R/T/CH mogłyby się otwierać na wymianę wiedzy z osobami niewyspecjalizowanymi w tym konkretnym nurcie?[62] Czym szczególnie warto się dzielić?[63]

Empatia w obrębie „ciał wiedzy”

W najnowszej polskiej choreografii wybrzmiewają postulaty troski, empatii, głębokiego czucia i wzajemnego dostrojenia. W obrębie nauk społecznych i humanistycznych (zob. Domańska, 2007) wyraźna jest potrzeba stosowania metod opartych na włączaniu ciała i badania ucieleśnionego[64]. Dostrzegamy tutaj możliwość współpracy i wzajemnej eksploracji narzędzi. Kiedy przyglądamy się wykorzystywanym obecnie metodom, dostrzegamy „dostępnościowy” potencjał w obrębie m.in.: spacerów badawczych i wspólnego eksplorowania otoczenia poprzez zaangażowane ciała; technik feedbacku, poddających doświadczeniu i namysłowi zarówno role osób uczestniczących w procesie, jak i specyfikę cyrkulacji informacji zwrotnej; kwestionowanie strukturalistycznych podziałów (np. na teorię i praktykę, naukę i sztukę, działanie i opis) poprzez somatyzację (zob. Shusterman, 2016), ucieleśnianie wiedzy i „wprawianie jej w ruch”, umożliwiające włączenie ciała do praktyk naukowych.

W jaki sposób można rozwijać to współdzielone czucie w przestrzeni „ciała wiedzy” oraz dostępności mimo odmiennych modeli komunikacji w ramach różnorodnych dyscyplin nauki i sztuki? Czy osoby badające artystycznie z obszaru R/T/CH byłyby gotowe wytwarzać narzędzia, metody pracy lub obszary ucieleśnionej wiedzy z intencją wnoszenia ich we wspólne pole?

Zakończenie

Kiedy zostałyśmy zaproszone do współpracy nad artykułem, odczytałyśmy cel naszego działania jako stworzenie wskazówek do prowadzenia BA w polu sztuk performatywnych w Polsce. Ze względu na to, że bliska jest nam samorefleksyjna postawa w wytwarzaniu wiedzy-władzy, zdecydowałyśmy przesunąć akcent i wzbudzić wiedzę o tym, w jaki sposób osoby związane z polem sztuk performatywnych w Polsce już uprawiają BA lub zaczynają to robić. Nie chciałyśmy kolonizować tego obszaru praktyk rozpoznaniami ani ze sztuk wizualnych, ani z zachodniego paradygmatu AR, a raczej zrozumieć, jaka jest ich lokalna specyfika, wynikająca z doświadczeń oraz uwarunkowań. Z konieczności podjęłyśmy decyzję o zawężeniu obszaru poszukiwań do praktyk związanych z R/T/CH i chcemy podkreślić, że wybrane przez nas przykłady nie są modelowe, a ich dobór motywowany był charakterem prowadzonej przez nas analizy. Wyobrażamy sobie, że w oparciu o niniejszy tekst osoby o innym backgroundzie będą zdolne do samodzielnej analizy innych przedsięwzięć zasygnalizowanych w ramach pajęczyny-mapy. Dzielimy się kulisami naszej pracy oraz zebranymi źródłami, chcąc zachęcić osoby zainteresowane BA w polu sztuk performatywnych by, przy równoczesnym spoglądaniu na doświadczenia zagranicznych praktyk AR, poszukiwały możliwości ukorzenienia i usieciowienia zarówno w lokalnych „zalążkach” jak i zawiązujących się tradycjach i życzliwych infrastrukturach.

Praca nad artykułem spowodowała również przesunięcia w obrębie naszej wiedzy i wpływa na przyszłe kierunki zainteresowań. Po pierwsze, planujemy kontynuować prace nad aktualizowaniem definicji BA. Kluczowe obserwacje, które będą nam dalej towarzyszyć, dotyczą m.in: dowartościowania aspektu „samobadawczości" i emancypacji, który pojawiał się w polu sztuk wizualnych, ale nie był tak wyrazistą tendencją jak w obszarze R/T/CH i potencjału wiedzy ucieleśnionej; różnorodnego charakteru i intencji subwersywnych działań, a przez to ich znaczeń, ponieważ zróżnicowana jest specyfika problemów związanych na przykład z instytucjonalną infrastrukturą; znaczenia dopływu wiedzy i doświadczeń zagranicznych w kontekście kształtowania się glokalnej tożsamości w polu R/T/CH, gdzie praktyki samoorganizują się inaczej niż w sztukach wizualnych. Po drugie, pragniemy kontynuować eksplorację pola sztuk performatywnych i wzbudzać wiedzę o praktykach BA związanych z pozostałymi jego obszarami (np. teatrem czy muzyką). Po trzecie – jako badaczki BA – widzimy potrzebę rozwoju własnych kompetencji i/lub zawiązywania kolejnych inter- i transdyscyplinarnych współpracy, umożliwiających nam dostrajanie się do zróżnicowanych krajobrazów. Zamierzamy również kontynuować poszukiwania takich formatów dzielenia się wynikami badań w obrębie studiów nad badaniami artystycznymi, które zorientowane byłyby na różnorodne sposoby wyrazu i porządkowania treści. Paralelną wobec tej opowieści narrację wizualno-tekstową na platformie Research Catalogue, która pozostaje przestrzenią *in motu et fluxu*, proponujemy jako zalążek tych poszukiwań.

Wzór cytowania:

Brelińska-Garsztka, Paulina; Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Reznik, Zofia,

Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/c680-vg85.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/c680-vg85

Autor/ka

Tercet ¿Czy badania artystyczne? (czybadaniaartystyczne@gmail.com) – interdyscyplinarny kolektyw badawczo-twórczy założony w 2019 roku pomiędzy Poznaniem i Wrocławiem przez Paulinę Brelińską-Garsztkę, Zofię Małkowicz-Daszkowską i Zofię Reznik. Zajmujemy się różnymi wymiarami badań artystycznych. Zgłębiamy pojęcia, metodologie i praktyki, zadajemy pytania i szukamy nowych przestrzeni spotkań pomiędzy sztuką, nauką a humanistyką

Paulina Brelińska-Garsztka (paulinabrelinska@gmail.com) – researchem artystycznym i kuratorskim zajmuje się od pięciu lat, w 2018 roku zrealizowała badawczo-kuratorską wystawę *Voyager's Record* za pomocą narzędzia Research Catalogue i w rzeczywistej przestrzeni. Researchowi poświęciła też pracę magisterską na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Publikowała m.in. w „XIBT Contemporary Art Magazine" i „Zeszytach Artystycznych".

Zofia Małkowicz-Daszkowska (zosia.malkowicz@gmail.com) – nie przestaje poszukiwać dla siebie narzędzi do badania świata. Wykształciła się artystycznie (edukacja artystyczna, rzeźba i działania przestrzenne UAP) i humanistyczno-społecznie (media interaktywne i widowiska, socjologia UAM). Pracuje nad doktoratem z socjologii (UAM), poświęconym związkom sztuki i nauk społecznych oraz interdyscyplinarności. Pisze, edukuje, tworzy i redaguje książki artystyczno-naukowe oraz prowadzi badania na temat przekraczania podziałów i kwestionowania obowiązujących porządków w różnych sferach życia. Numer ORCID: 0000–0002–5921–4578.

Zofia Reznik (zofia.reznik@gmail.com) – studiowała interdyscyplinarnie, z finiszem jako historyczka sztuki. Od kilkunastu lat zajmuje się kulturą i sztuką w różnych rejestrach: akademickim, instytucjonalnym, NGO czy w grupach nieformalnych. Badania artystyczne

interesują ją zwłaszcza na przecięciu sztuki i humanistyki. Na Uniwersytecie Wrocławskim kieruje projektem naukowym dotyczącym mikronarracji wrocławskich artystek lat siedemdziesiątych. Prowadzi Fundację Wersja i pracuje na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Numer ORCID: 0000-0001-9917-8703.

Przypisy

1. Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Ada Ruszkiewicz, Anna Majewska i Weronika Wawryk, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com [dostęp 30 IV 2021].
2. „Autoetnografia" jest dla nas odwołaniem do wzorca uprawiania nauki, w którym „akcentowany jest szczególny związek, jaki powstaje pomiędzy «badaczem-narratorem» a jego odbiorcą – słuchaczem, widzem" (Kacperczyk, 2014, s. 38). Subiektywna relacja z doświadczenia procesu pracy nad tekstem wydaje się nam ważnym elementem refleksji nad nowymi sposobami wytwarzania wiedzy.
3. W podejściu badawczym blisko nam do paradygmatu teorii ugruntowanej, zorientowanej na wytwarzanie wiedzy w dialogu z osobami, której bezpośrednio ona dotyczy (zob. Charmaz, 2009).
4. Celem naszej pracy badawczej w artykule nie jest dokonanie przekrojowego, a tym bardziej wyczerpującego przeglądu działań o charakterze badawczo-artystycznym w zróżnicowanym wewnętrznie środowisku związanym z tańcem/ruchem/choreografią, a zauważenie istotnych tendencji oraz możliwych kierunków rozwoju tego rodzaju praktyk. Dlatego zdecydowałyśmy zawęzić grupę naszych informatorów i informatorek do grona aktywnie zgłębiającego problematykę BA na wskazanym gruncie. Miałyśmy możliwość konsultacji m.in. podczas spotkania-dyskusji w ramach Przestrzeni Wspólnej – oddolnej platformy wymiany wiedzy pomiędzy osobami profesjonalnie i amatorsko praktykującymi i badającymi taniec, choreografię oraz szeroko rozumianą pracę z ciałem. Projekt łączy różne środowiska, ma charakter międzynarodowy, inkluzywny i interdyscyplinarny (choreografia, sztuki wizualne, performans, teoria tańca itd.), https://www.facebook.com/rozmowyotancuichoreografii [dostęp: 30 IV 2021].
5. Lęk kompetencyjny jest pojęciem przywołanym za Magdą Zamorską (zob. Zamorska, 2021).
6. Spotkanie online odbyło się 2 marca 2021 i wzięło w nim udział około trzydziestu osób związanych z polskim środowiskiem ruchowym i tanecznym.
7. Na poziomie tekstu posługujemy się wyliczeniami, wyróżnieniami, uzupełnieniami i rozwinięciami w przypisach, pytaniami, które kierujemy do samych siebie.
8. Jednym z kroków było zorganizowanie konferencji ¿Czy badania artystyczne? pod egidą Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i w ramach Sympozjum Wrocław 70/20. Program konferencji znajduje się na stronie Tercetu ¿CBA?: www.czybadaniaartystyczne.pl/program [dostęp: 30 IV 2021].
9. Dla uchwycenia różnicy pomiędzy działalnością artystyczną („naturalnie" posiadającą komponentę poznawczą) a badaniami artystycznymi kluczowe jest zwrócenie uwagi na to, co stanowi rezultat „badań" – czyli wytworzoną wiedzę, którą można intersubiektywnie komunikować. W przypadku badań naukowych (BN) skuteczność tej komunikacji uzyskiwana jest przy pomocy standaryzacji formatów wymiany, zabezpieczających zrozumiałość treści

dla osób pochodzących np. z różnych dyscyplin. Dla wyników BN wyrażanych najczęściej przy pomocy tekstu są to standardy dotyczące np. cytowań, struktury artykułu, ujawniania zaplecza metodologicznego oraz teoretycznego. W przypadku BA lokujących się na przecięciu różnorodnych porządków, standardy te nie są odgórnie zdefiniowane, co jest przedmiotem aktywnej debaty w środowisku.
10. Anglojęzyczny dyskurs AR rozwijany w Europie północno-zachodniej od lat dziewięćdziesiątych osadzony jest jednak w innym kontekście infrastruktury instytucjonalnej, dlatego realizowane w jego ramach dyskusje i pochodzące z nich obserwacje często nie przystają do specyfiki problemów spotykanych na rodzimym gruncie. Osoby pracujące z ruchem, z którymi prowadziłyśmy rozmowy podkreślały jednak znaczenie zagranicznych źródeł wiedzy metodologicznej. Warto przywołać *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*, zbiorową publikację pod red. Annegret Huber i in., zgłębiającą problematykę poznania ucieleśnionego (*embodied knowing*), wiedzy zmysłowo-sytuacyjnej (*sensuous-situational knowing*), a także związaną z wiedzą osadzoną w doświadczeniu pracy nad procesem twórczym (*experience-bound knowing*).
11. Glokalność – dynamika lokalno-globalnych relacji, procesy mieszania się i wzajemnego przenikania dominujących i emancypujących się dyskursów, w kontekście studiów nad przestrzenią sytuowana przez Ewę Rewers na przeciwbiegunie „obiektywnych" procesów transkulturowych, zob. Rewers, 2003.
12. Interesują nas w szczególności takie aspekty artystycznych praktyk badawczych w R/T/CH, które nie tylko odbijają w sposób autorefleksyjny stan rzeczy/działań w rodzimym polu, ale takie, które bardziej można wnosić do ogólnego namysłu nad BA – związanego z przepływem ponad-dziedzinowym. Innymi słowy: zależy nam na tym, by wnioski płynące z niniejszego artykułu służyły nie tylko wzbogacaniu refleksji nad BA w środowisku związanym z tańcem, ale by również facylitowały wzajemną wymianę wiedzy oraz metod pracy pomiędzy twórcami z różnych dziedzin sztuki/nauki.
13. Myślenie o tańcu i jego bezdomności zapożyczamy od Alicji Czyczel, która zaraziła nas tą metaforą podczas rozmowy wokół przywołanego leksykonu badań artystycznych i użytej przez nas metafory „wyjścia z gmachu"; por. Brelińska, Małkowicz-Daszkowska, Reznik, 2021, s. 101; Fazan, 2020.
14. *Araneum* – łac. pajęczyna.
15. Chcemy dalej rozwijać mapę-pajęczynę, aby kontynuować proces mapowania pola performatywnych praktyk BA i docelowo udostępniać ją również w pozapolskich kontekstach. Zapraszamy czytelników i czytelniczki do linkowania projektów, osób oraz wątków i kontaktu z nami: czybadaniaartystyczne@gmail.com.
16. Studium przypadku (*case study*) jest dla nas przede wszystkim narzędziem umożliwiającym dalszą eksplorację oraz egzemplifikację zaobserwowanych w toku analizy tendencji. Intencją doboru przypadków nie było dokonywanie na ich podstawie uogólnień dotyczących wszelkich działań badawczo-artystycznych w polu, a zrozumienie ich różnorodności i odnalezienie punktów zaczepienia dla kolejnych poszukiwań.
17. Widoczność tego przedsięwzięcia wiąże się w dużej mierze z kapitałem symbolicznym i zasobami samej Ptasznik, która osadzona jest w centrum polskiego środowiska związanego z performansem, skąd eksploruje również zachodnioeuropejskie przestrzenie dla choreografii. Artystka jest związana z Warszawą, gdzie studiowała na UW i współzałożyła Centrum w Ruchu, studia choreograficzne zrealizowała w School for New Dance Development w Amsterdamie, była stypendystką Solo Projektu w poznańskim Starym Browarze oraz uczestniczką licznych zagranicznych rezydencji artystycznych. Jako artystka-badaczka

czerpie też ze swojego wykształcenia w zakresie nauk społecznych, które w znaczący sposób wpływa nie tylko na obszar jej zainteresowań, lecz także na łatwość artykulacji własnych działań w przestrzeni artystyczno-naukowego pogranicza i powodzenie w uwspólnianiu wytwarzanej wiedzy. Zob. Obarska, [bd.].
18. a.pass – ukonstytuowane w Brukseli międzynarodowe i transdyscyplinarne środowisko na rzecz badań artystycznych w obrębie praktyk performatywnych, składające się z rocznego programu studiów podyplomowych (a.pass Postgraduate Program) oraz centrum badawczego umożliwiającego studia zaawansowane studia i stanowiącego platformę wymiany (a.pass Research Center), zob. https://apass.be/mission-statement [dostęp: 30 IV 2021].
19. Link do oficjalnej strony projektu: https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3 [dostęp: 30 IV 2021].
20. Zob. https://ifeellikeleavingtheroom.online/?Magda [dostęp: 30 IV 2021].
21. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?Podręcznik [dostęp: 30 IV 2021].
22. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/horyzont [dostęp: 30 IV 2021].
23. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-zasoby2 [dostęp: 30 IV 2021].
24. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-dzialania.head [dostęp: 30 IV 2021].
25. Zob. https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-wydarzenia [dostęp: 30 IV 2021].
26. Oficjalna strona Fundacji Art Stations Foundation, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/stypendium-… [dostęp: 30 IV 2021].
27. Wywiad Ptasznik z samą sobą to autoprezentacja na potrzeby portfolio w programie a.pass. Artystka posługuje się w nim metaforą „ruchu zygzakowatego", zob. [Ptasznik], [bd.].
28. Te początkowe pytania to: „Jak choreografia angażując ciała i wyobraźnię może kontrybuować do społecznego «wyobrażanie sobie na nowo» przyszłości środowiska? Jak widz może być aktywnym współtwórcą spekulacji? Jaki rodzaj spekulacji dotyczącej przyszłości może pobudzać jego ucieleśnione uczestnictwo w performansie? Jak w wydarzeniu performatywnym, dziejącym się « tu i teraz» uwidaczniać jego wplątanie w inne czasowości – poza jednostkowe, zależne od siebie, poza-ludzkie?", https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?o+projekcie [dostęp: 30 IV 2021].
29. W tym kontekście warto przywołać rezonującą w polskim środowisku sztuk performatywnych refleksję Bojany Kunst, do której zresztą Ptasznik odwołuje się w swoich źródłach, por. Kunst, 2020; Kunst, 2016.
30. Preludium do tego projektu stanowiły zrealizowane w 2018 i 2019 roku *Mikroklimaty*, zrealizowane we współpracy z warszawską Zachętą performanse choreograficzne w polu sztuk wizualnych, będące przejawem przemieszczenia tańca ku gmachom i strukturom sztuki. Zarówno metodologia badań jak i ich wyniki zostały udostępnione przez artystkę w formie dokumentacji na stronie projektu: https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?Microclimats.head. [dostęp: 30 IV 2021].
31. Dokumentacja poszczególnych etapów i prezentacji: https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?glowna3-dzialania.head, https://magdalenaptasznik.hotglue.me/?dokumentacja+warsztatu, informacja o prezentacji *i feel like leaving the room* (28-29.01.2021) na zakończenie udziału w programie a.pass i współtworzonej z innymi artystami-badaczkami (Rui Calvo, Quinsy Gario, Adriano Wilfert Jensen, Magdalena Ptasznik, Kasia Tórz): https://apass.be/i-feel-like-leaving-the-room/, https://ifeellikeleavingtheroom.online [dostęp: 30 IV 2021].

32. Zob. https://ifeellikeleavingtheroom.online/?Magda [dostęp: 30 IV 2021].
33. Z perspektywy badaczek BA wydaje nam się szczególnie istotne wykorzystywanie takich form dzielenia się wiedzą wytworzoną w procesach badawczo-artystycznych, które odsłaniają zaplecze produkcyjne, metodologiczne oraz teoretyczne. W tradycyjnej konwencji sztuk performatywnych – spektaklu czy pokazu – najczęściej pozostaje ono niewidoczne dla odbiorcy. Jawność procesu badawczego (tu: badawczo-artystycznego), czyli sposobu, w jaki powstaje wiedza, jest kluczowym elementem dla jej transmisji w środowisku oraz poza nim.
34. Zaledwie dwa lata wcześniej opublikowane zostało syntetyczne ujęcie różnorodności tego rodzaju praktyk, ich genezy oraz rezonujące w środowisku określenie ich mianem „nowego tańca", por. *Nowy taniec*, 2012; *Taniec współczesny…*, 2017; *Strategie choreograficzne*, 2017.
35. Przedsięwzięcia spod znaku nowego tańca rozkwitały na osi Warszawa – Poznań, przede wszystkim dzięki infrastrukturze działającego od 2004 do 2020 roku programu spektakli, warsztatów, spotkań, stypendiów i rezydencji Stary Browar Nowy Taniec przy Art Stations Foundation, czy powołanego w 2012 roku w stolicy Centrum w Ruchu i związanej z nim Fundacji Burdąg stymulowały do poszukiwań w obrębie świadomości ciała i ruchu, performatywnej pracy z kontekstami biograficznymi czy praktyk interdyscyplinarnych i wychowały tzw. pokolenie solo – zob. *Nowy Taniec*, 2012.
36. Blog powstał w ramach rezydencji badawczej w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu pt. *Miłość jako strategia rozwijania wiedzy i spędzania czasu*, stanowiącej przygotowanie do performansu *Offering What We Don't Have To Those Who Don't Want It*, zamówionego przez berliński festiwal Tanztage 2015 (Sosnowska, 2018, s. 2). Por. https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/wieczor-walentynkowy-kem-care-o-milo… [dostęp: 30 IV 2021].
37. Podczas dyskusji w Przestrzenii Wspólnej wątek przywołała Dorota Michalak.
38. W duchu nowoczesnego podziału na rodzaje wiedzy i sposobów jej wytwarzania, który „ucieleśniona wiedza" próbuje właśnie rozmontowywać.
39. Tutaj zarysowuje się różnica pomiędzy badaniami artystycznymi związanymi ze sztukami wizualnymi, które częściej sięgają jednak po dorobek z innych dyscyplin.
40. Zwłaszcza szeroko zakrojone i konsekwentne poszukiwania Violi Kuś oraz prowadzonej przez nią Fundacji Artystyczno-Badawczej om – organizmy i maszyny w kulturze (FUNom), zob. http://trendbook.digitalcultures.pl/funom/neurofizjologia-artysty-w-per…, https://www.funom.org [dostęp: 30 IV 2021].
41. Przykładem mogą być np. cykl rezydencji teatralnych *Biopolis* Pracowni Kuratorskiej, *Site Specific Interventions* Alicji Czyczel czy *Mikroklimaty* lub *Przyszłość materii* Magdaleny Ptasznik.
42. Jak np. Przestrzeń Wspólna.
43. Jak np. w projekcie *Badanie/Produkcja*.
44. Podczas dyskusji w Przestrzeni Wspólnej Małgorzata Myślińska opowiadała o pracy w swoim projekcie *Gęsia skórka*.
45. Ptasznik studiowała początkowo socjologię, a Nowak filologię, poza tym np. w ramach dyskusji w Przestrzeni Wspólnej inne osoby opowiadały o zapleczu swojego wykształcenia, m.in.: Hanka Bylka-Kanecka, Adelina Cimochowicz, Sandra Lewandowska, Dana Chmielewska, Anna Wańtuch, Agnieszka Sterczyńska, Alicja Czyczel.
46. Co istotne, Finlandia jest jednym z krajów przodujących w obszarze *artistic research*, a nowatorskie formy kształcenia mają tam wieloletnią tradycję.
47. Np. działania Ani Nowak i Magdaleny Ptasznik.

48. Podczas dyskusji w Przestrzenii Wspólnej ten wątek przywołała Adelina Cimochowicz.
49. Oficjalna strona Arts Stations Foundation, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/stypendium-… [dostęp: 30 IV 2021].
50. Oficjalna Strona Fundacji Burdąg, http://fundacjaburdag.com/blog/choreografia-w-centrum-2020/, http://fundacjaburdag.com/blog/choreografia-w-centrum-2 [dostęp: 30 IV 2021].
51. Jak np. u Ani Nowak.
52. Nakłada się na to dodatkowo problem „grantozy" oraz nierównego poziomu finansowania dla różnych rodzajów sztuk, na czym taniec zdecydowanie traci.
53. To pytanie zadała w ramach spotkania w Przestrzeni Wspólnej Alicja Czyczel.
54. Oficjalna strona Think Tanku Choreograficznego (TTCh), http://ttch.pl [dostęp: 30.03.2021], por. http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/think-tank-c… [dostęp: 30 IV 2021].
55. Pod tym samym tytułem Herbut opublikowała wcześniej przekrojowy tekst, który był efektem jej współpracy z CSW UJ w ramach projektu *Inne tańce*, por. Herbut, 2018; https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/stypendium-… [dostęp: 30 IV 2021].
56. http://choreografiawsieci.pl/o-projekcie [dostęp: 30 IV 2021].
57. W Polsce podejście badawcze niedostępne jest w polu tańca, stąd własne przesunięcia dyscyplinarne np. z humanistyki czy nauk społecznych, podczas gdy uczelnie zagraniczne oferują badawcze zaplecze i wsparcie.
58. Np. rezydencje w ramach *Biopolis* czy w programie Sceny Roboczej w Poznaniu.
59. Np. współpraca kulturoznawczyni Magdy Zamorskiej z TTCh, zob. http://www.laboratorium.uni.wroc.pl/think-tank-choreograficzny-malta-20… [dostęp: 30 IV 2021].
60. Mamy tu na myśli procedurę znaną także jako *reverse engineering*, czyli rekonstrukcję procesu na podstawie analizy gotowego dzieła, dostępną jednak wyłącznie osobom posiadającym specjalistyczną wiedzę na temat metod pracy, technik, teorii i języka danego obszaru. W przypadku R/T/CH ta wiedza jest ucieleśniona, natywnym systemem kształcenia jest tu nabywanie kompetencji poprzez kontakt fizyczny i zapisywanie informacji bezpośrednio we własnym organizmie. A zatem wgląd w cudzą praktykę uzyskuje się nie tyle poprzez poznanie intelektualne, co przede wszystkim poprzez zmysłowe obcowanie z pracą drugiej osoby i skonfrontowanie jej z reakcją z poziomu własnego ciała, opisanie własnego doświadczenia. Kluczowy dla naukowej wymiany tekst pełni w tym polu rolę zaledwie pomocniczą. *Backtracking* jako technika wytwarzania przepływów między teorią i praktyką w przestrzeni tańca/choreografii/ruchu została zaproponowana przez Jeroena Peetersa, zob. *Choreografia: autonomie*, 2019.
61. W ramach spotkania w Przestrzeni Wspólnej wątek poruszyła Katarzyna Kania.
62. To samo pytanie można kierować w stronę tekstów naukowych, które operują specjalistycznym żargonem.
63. Propozycją wartościową do wniesienia w międzydziedzinowe pole badań artystycznych wydaje się być oferowany przez Fundację Burdąg projekt MOSS – Moving Into Soft Skills, czyli zakorzeniony somatycznie trening kompetencji miękkich, takich jak m.in. uważność, komunikacja, kreatywność, samoregulacja, współpraca, zob. https://movingintosoftskills.com [dostęp: 30 IV 2021].

64. Warto przywołać tutaj np. praktyki związane z autoetnografią ewokatywną (Kacperczyk, 2009), badania i działania wykorzystujące sztukę w obszarze antropologii (*Etnografia/animacja/sztuka*, 2013) czy badania nad „świadczeniem” i performansem pamięciologicznym (Kobielska, Szczepan, 2020).

Bibliografia

Bal, Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Brelińska, Paulina, Zofia Małkowicz-Daszkowska, Zofia Reznik, *Z krajobrazu badań artystycznych*, „Notes Na 6 Tygodni” 2021 nr 134, s. 90-101.

Charmaz, Kathy, *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, Wyd. PWN, Warszawa 2009.

Choreografia: autonomie, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Poznań – Warszawa – Lublin 2019.

Domańska, Ewa, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007 nr 5, s. 48-61.

Dziamski, Grzegorz, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Fundacja Humaniora, Poznań 1995.

Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego, red. T. Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Fazan, Teresa, *Czy polski taniec jest bezdomny?*, „Dwutygodnik” 2020 nr 289, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9093-czy-polski-taniec-jest-bezdomn… [dostęp: 2 III 2021].

Fazan, Teresa, Mateusz Szymanówka, *Badanie/Produkcja. Rezydencje: pozycja trupa*, „Dwutygodnik” 2014 nr 146, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5517-badanieprodukcja-rezydencje-po… [dostęp: 30 IV 2021].

Frydrysiak, Sandra, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Officyna, Łódź 2018.

Herbut, Anka, *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka, vol. 1*, taniecPOLSKA.pl 15 XII 2014, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/231 [dostęp: 30 IV 2021].

Herbut, Anka, *Ślizganie, turlanie, uderzanie*, „Dwutygodnik” nr 150 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5659-slizganie-turlanie-uderzanie.h… [dostęp: 30 IV

2021].

Herbut, Anka, *Ruchy oporu*, „Dwutygodnik” 2018 nr 247, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8024-ruchy-oporu.html [dostęp: 30 IV 2021].

Herbut Anka, *Ruchy oporu*, [2019], https://issuu.com/ankaherbut/docs/ruchy_oporu_anka_herbut [dostęp: 30 IV 2021].

Kacperczyk, Anna, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014 nr 3, s. 32-75, Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n3-s32-75.pdf [dostęp: 30 IV 2020].

Kobielska, Maria, Aleksandra Szczepan, *Świadeczność. Leksykon świadków rozproszonej Zagłady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 160, DOI: 10.34762/n1fp-3r02.

Kocińska, Agnieszka, *Przedmioty w akcjach – rozmowa z Eleonorą Zdebiak, dramaturżką solo Magdy Ptasznik pt. „surfing”*, taniecPOLSKA.pl, 18 VI 2014A, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/218 [dostęp: 30 IV 2021].

Kocińska, Agnieszka, *Pracujemy z ograniczonym chaosem – rozmowa z Magdaleną Ptasznik w trakcie przygotowań do performansu „surfing”*, taniecPOLSKA.pl, 26 VI 2014B, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/220 [dostęp: 30 IV 2021].

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa – Lublin 2016.

Kunst, Bojana, *Lockdown Theatre (2): Beyond the time of the right care: A letter to the performance artist*, „Schauspielhaus Journal”, 21 IV 2020, https://www.schauspielhaus.ch/en/journal/18226/lockdown-theatre-2-beyon… [dostęp: 30 IV 2021].

Lissowska-Postaremczak, Regina, *„surfing” Magdaleny Ptasznik: Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji*, taniecPOLSKA.pl, 15 XII 2014, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/241 [dostęp: 30 IV 2021].

Ludwiński, Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, Poznań 2009.

Nowak, Ania, *Ruchome sieci współpracy. Nie tylko o polskiej społeczności tańca w Berlinie*, taniecPOLSKA.pl, 20 I 2021 https://www.taniecpolska.pl/krytyka/789 [dostęp: 30 IV 2021].

Nowy taniec. Rewolucje ciała, red. W. Mrozek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Obarska, Marcelina, *Ania Nowak*, Culture.pl, marzec 2019, https://culture.pl/pl/tworca/ania-nowak [dostęp: 30 IV 2021].

Obarska, Marcelina, *Magdalena Ptasznik*, Culture.pl, [bd.],

https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-ptasznik [dostęp: 4 V 2021].

Owczarek, Karol, *Rodzaje miłości i jej związki z chorobą wg Ani Nowak w projekcie „Czy można umrzeć na złamane serce?"* [wywiad], „K-Mag", 19 IX 2018, https://k-mag.pl/article/ania-nowak-wystawa-wywiad-project-room [dostęp: 30 IV 2021].

Ptasznik, Magdalena, *To discover a fossil on your tibia. Scories and other mutation of scores, a pass*, 2021.

[Ptasznik Magdalena], *Zigzagging through Space to Discover the Intimacy of Relating. A.pass Post-graduate Program Portfolio in the Form of a Self-interview*, [bd.], https://apass.be/profile/zigzagging-through-space-to-discover-the-intim… [dostęp: 30 IV 2021].

Rewers, Ewa, *Transkulturowość czy glokalność? Dwa dyskursy o kondycji ponowoczesnej*, „ER(R)GO" 2003, nr 1, s. 53-65.

Shusterman, Richard, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Atlas Sztuki, Warszawa – Łódź 2016.

Smolarska, Zofia, *Badanie/Produkcja. Rezydencje: w poszukiwaniu całości*, „Dwutygodnik" 2014, nr 141, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5387-badanieprodukcjarezydencje-w-p… [dostęp: 30 IV 2021].

Sosnowska, Agnieszka, *Androgyniczna i miękka. Nienormatywne języki Ani Nowak*, „Polish Theatre Journal" 2018, nr 1 (5), https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/142/689 [dostęp: 30 IV 2021].

Strategie choreograficzne. Nowe perspektywy, red. T. Ciesielski, M. Bartosiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź – Warszawa 2017.

Szymanówka, Mateusz, *Inflammatory states. Mateusz Szymanówka interviews Ania Nowak*, „Blok Magazine", 23 III 2019, https://blokmagazine.com/inflammatory-states-mateusz-szymanowka-intervi… [dostęp: 30 IV 2021].

Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź – [Warszawa] 2017.

Zerek, Ula, *Taniec jako sztuka relacji*, „Sztuka i Dokumentacja" 2016 nr 14, s. 118-143.

Zamorska, Magdalena, *Sploty, zgrzyty, osobności: Czy badania artystyczne robią tylko artystki i artyści? O lęku kompetencyjnym i uldze dyskursywnej*, „Czas Kultury" 2021 nr 7.

https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosci-czy-badania-art… [dostęp: 13 IX 2021].

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i

didaskalia
gazeta teatralna

badania artystyczne

Przestrzenie bez adresów. Praktykowanie badań artystycznych w polu choreografii

Z Alicją Czyczel, Bartoszem Ostrowskim i Magdaleną Ptasznik rozmawiają Maciej Guzy, Anna Majewska (wywiad przygotowała Pracownia Kuratorska w składzie: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz, Weronika Wawryk)

Maciej Guzy: Spotykamy się, żeby porozmawiać o zjawisku badań artystycznych w polu choreografii, czy szerzej – sztuk performatywnych. Pomysł na rozmowę pojawił się, kiedy projekt *Biopolis* Pracowni Kuratorskiej zaczął otwierać się na zagadnienie transdyscyplinarności. Brakowało nam narzędzi do tego, żeby mówić o poruszaniu się w poprzek różnych dziedzin. Po zakończeniu cyklu rezydencji zaczęliśmy szukać praktyk pokrewnych naszym i trafiliśmy na Tercet ¿Czy badania artystyczne?, którego członkinie (Paulina Brelińska-Garsztka, Zofia Małkowicz-Daszkowska, Zofia Reznik) zorganizowały konferencję pod tym samym tytułem dotyczącą *artistic research*. W polu sztuk wizualnych, które jest głównym obszarem poszukiwań członkiń tercetu, badania artystyczne zostały już wdrożone jako

sposób działania, a także urefleksyjnione na gruncie teorii. W sztukach performatywnych sytuacja wygląda inaczej. Istnieje wprawdzie sporo działań łączących strategie artystyczne i badawcze, funkcjonują one jednak w niszy (zarówno z punktu widzenia praktyki akademickiej, jak i praktyki artystycznej) i nie są definiowane jako odrębny nurt. Chcemy zaprosić was do wspólnego poszukiwania języka, którym można by się posługiwać, mówiąc o praktykach badawczo-artystycznych w polu sztuk performatywych. Mamy jednak nadzieję rozmawiać nie o spójnym, jasno zdefiniowanym zjawisku, a raczej o różnorodnych działaniach łączących pozornie nieprzystające do siebie metodologie.

Anna Majewska: Przygotowując się do rozmowy, często wracałyśmy do pytania: czy każdy proces twórczy jest procesem badawczym? Skoro postrzegamy choreografię i jako ucieleśnioną praktykę poznawczą, i proces wytwarzania wiedzy, mogłybyśmy uznać, że każda praca choreograficzna ma badawczy charakter. Istnieją jednak działania choreograficzne, w ramach których strategie badawcze zajmują szczególne miejsce. Zastanawiałyśmy się, czy warto wyodrębniać z tego szerokiego spektrum praktyk dziedzinę badań artystycznych – a jeśli to zrobimy, to jakie praktyki nie zmieszczą się w tym zawężeniu. Jak rozumiecie pojęcie badań artystycznych? Czy odnosicie je do własnych praktyk?

Alicja Czyczel: Zastanawiam się, dlaczego myślimy o zawężaniu, a nie poszerzaniu badań artystycznych – ograniczaniu jego zasięgu, a nie otwieraniu na wielość. Moim zdaniem wynika to z tego, że badania artystyczne konceptualizowane są przede wszystkim na polu akademii, która

wytwarza takie sposoby rozumienia tego, czym jest wiedza, w ramach których ciała są zapośredniczane przez dyskurs, unieruchamiane i dyscyplinowane. Badaniom poddaje się napięcia na przykład między konceptami i szkołami filozoficznymi, a rzadziej doświadczeniami, relacjami, afektami – tym, co jest jednocześnie zmysłowe i polityczne. Dla języka akademickiego precyzja jest wartością. Wąskie terminy są użyteczne, bo pozwalają unieruchomić na moment procesy, które podczas badań artystycznych ciągle się przekształcają. Może warto zastanowić się nad tym, jak można tworzyć pojęcia naukowe tak, żeby były adekwatne do dynamicznie zmieniających się zjawisk. Takie obszary mojej praktyki, które mogłabym określić jako badawczo-artystyczne, mają w sobie coś wibrującego, co rozszczelnia granice między dyscyplinami. Mam wrażenie, że ta sama rzecz może być czymś artystycznym w polu nauki i badawczym w polu sztuki. Nie da się jednak tego uchwycić. To kwestia niekończącego się ruchu.

Anna Majewska: Podzielam twoją ostrożność wobec stabilizujących i zawężających pewne zjawiska terminów z pola humanistyki. Jednak na gruncie nowej humanistyki staramy się tworzyć takie konceptualizacje, dzięki którym pojęcia mogą towarzyszyć wspomnianym przez ciebie „wibrowaniom” badanych procesów, zamiast je unieruchamiać. Tak według mnie działają pojęcia na polu myśli posthumanistycznej i badawczej praktyki spekulatywnej – m.in. w pracach Isabelle Stengers, Karen Barad czy Donny Haraway, które poruszają się w poprzek podziałów między dyscyplinami. Moje pytanie wynika z przekonania, że możemy tworzyć takie pojęcia czy narzędzia, które będą stymulowały i wspierały procesy artystyczno-badawcze; pozwalały współmyśleć z ich twórczyniami.

Magdalena Ptasznik: Zainteresowało mnie, Alicjo, że przypisałaś termin „badania artystyczne” akademii. Poznałam go, ucząc się w podyplomowym programie a.pass[1], w którym uczestniczą osoby wywodzące się zarówno z uczelni artystycznych, jak i uniwersytetów. W ramach tego programu stanowczo odmawia się oddawania pojęcia badań artystycznych akademii i wiąże się je w pierwszej kolejności z procesami artystycznymi, które obejmują stawianie pytań o badawczą naturę i wytwarzanie wiedzy. Wypracowywane w ich ramach metody badawcze nie podlegają jednak standaryzacji. Proces badawczo-artystyczny niejako sam siebie wytwarza i kształtuje swoje granice. Dlatego opisujące go definicje muszą podlegać ciągłym przekształceniom.

Nie wiem, czy mogłabym powiedzieć, że jestem badaczką. Wolę myśleć o swojej działalności jako o praktyce artystycznej z pewnymi aspektami badawczymi. Nie tworzę punktowych wydarzeń (badania artystyczne pozwalają mi działać poza nakazem stworzenia produktu-dzieła) – zamiast tego przez dłuższy czas podążam za jakimś problemem i zadaję sobie pytania o to, jaką wiedzę wytwarzam, podejmując działania artystyczne. Wiedza ta nie musi być jednak zestawem możliwych do usystematyzowania twierdzeń i danych. Mogą to być metody pracy czy strategie wytwarzania doświadczenia.

Bartosz Ostrowski: Rozumiem badania artystyczne jako procesualną praktykę twórczą, która nie zawsze prowadzi do powstania artystycznego „produktu” (spektaklu, wystawy itd.), choć tego nie wyklucza. W jej wyniku powstają przede wszystkim metody przekraczającej dyscyplinarne podziały

pracy, które wyłaniają się podczas procesu dzielenia się wiedzą i praktykami przez naukowców i artystów – osoby działające na różnych polach i posługujące się różnymi językami.

Maciej Guzy: Z waszych wypowiedzi wynika, że o tym, czym mogą być badania artystyczne, najlepiej jest myśleć w ścisłym związku z konkretnymi praktykami i doświadczeniami – to one wyznaczają pole, które można by określić tym mianem. Symptomatyczne dla tego obszaru byłyby funkcjonowanie poza podziałami dyscyplinarnymi i utrzymywanie dystansu wobec akademickich sposobów wytwarzania i prezentowania wiedzy. W związku z tym chciałbym zapytać, czy realizując projekty artystyczno-badawcze, korzystacie z metod innych niż te, które są właściwe procesom *stricte* choreograficznym? Jakie to metody? Skąd je czerpiecie i jak się nimi dzielicie?

Bartosz Ostrowski: Punktem wyjścia do moich badań artystycznych były przygotowania do wykładu performatywnego *Babel. The resonance of language*. Zastanawiałem się w jego ramach, jak ciało uczestniczy w procesie nauki języka i jakie są współzależności pomiędzy ciałem i językiem. Zadawałem sobie wiele pytań: o to, czy moje opracowania materiałów są wyłącznie subiektywne; czy moje wnioski można uznać za teorię „artystyczno-naukową"; w jaki sposób mógłbym zbierać materiały bardziej zróżnicowane niż te umocowane we własnych somatycznych odczuciach. Nie umiałem jednak sam znaleźć na nie odpowiedzi. Chcąc kontynuować te poszukiwania po zakończeniu pracy nad spektaklem, intuicyjnie czułem, że powinienem otworzyć swój proces twórczy na myślenie kolektywne i

stworzyć pole, które byłoby przyjazne dla ludzi z różnych dziedzin. Ważnym momentem było spotkanie z Florentem Golfierem, artystą pochodzącym z Francji, a mieszkającym w Czechach, którego interesują podobne zagadnienia. Rozpoczęliśmy współpracę od omówienia swoich wcześniejszych projektów i wymiany praktyk. Później Florent zaprosił mnie do współzorganizowania laboratoriów choreograficzno-lingwistycznych w Pradze. To doświadczenie dało mi impuls do otwarcia się na współpracę z innymi. W konsekwencji pojawił się pomysł na założenie laboratorium choreograficzno-lingwistycznego, które zainicjowaliśmy razem z Anią Majewską i Zuzą Berendt, a w którym uczestniczą lingwistki, choreografowie i dokumentatorki. Składa się ono z cyklu transdyscyplinarnych seminariów online oraz tygodniowej sesji warsztatowej dla choreografów i lingwistów. W lutym rozpoczęliśmy pracę. Obecnie dzielimy się pytaniami, które wywodzą się z praktyki każdego z uczestników procesu, i mapujemy je. Wciąż przybywa pytań, a relacje między nimi stają się coraz bardziej skomplikowane. Ta praktyka nie jest nastawiona na dawanie odpowiedzi, ale pozwala nam wskazać kierunki dalszych poszukiwań.

W pracy artystyczno-badawczej często sięgam do *Everybody's toolbox* – to skarbnica narzędzi metodologicznych – score'ów działań i ćwiczeń. Ponadto sporo praktyk, które utożsamiam z nurtem *artistic research*, rozwiniętych jest w krajach anglosaskich i w Skandynawii. Ostatnio trafiłem na konferencję Participatory Art Based Research, w trakcie której, na podstawie bardzo szerokiego spektrum różnych projektów (o których więcej można przeczytać tutaj) wyróżniono dziewięć modeli organizacji współpracy w ramach działalności badawczej, które wydają mi się nieoczywiste i – jak sądzę – mogą prowadzić do nieoczekiwanych, niestandardowych rezultatów.

Magdalena Ptasznik: Mimo że coraz mniej tańczę, trzymam się narzędzi choreograficznych. Jedną z moich metod badawczych jest praca w studiu. Polega ona przede wszystkim na badaniu procesu realizacji jakiegoś zadania, które wielokrotnie powtarzam nie tylko po to, żeby osiągnąć perfekcję w jego wykonaniu, ale też po to, by zrozumieć, co może powstać w jego wyniku; jak jakieś działanie wpływa na mnie i na innych. Praktyki studyjne stanowią też dla mnie pewien rodzaj praktyk społecznych.

W ostatnich latach pracowałam z językiem i tekstem, a moje działania zaczęły wchodzić w obszar literatury. Zawsze chciałam zająć się językiem, który wytwarza choreografię, i tym, który ona stwarza. W ramach projektu *Przyszłość materii*, który poświęcony był badaniu potencjału choreografii w kontekście spekulowania na temat kryzysu ekologicznego, pracowałam nad partyturami mającymi aktywować kolektywne doświadczenia, wspólnie konstruowane wyobrażenia rzeczywistości. Od początku interesowała mnie warstwa tekstowa tych partytur, ale z czasem to ona (jako to, co stwarza performans w akcie czytania) stała się centrum moich zainteresowań. Podjęłam współpracę z Myriam Van Imschoot – artystką i dramaturżką, która ma doświadczenie w pracy z tekstem i działaniem na polu sztuk performatywnych. Sprawdzałam, co dana partytura – tekst – aktywuje w działaniu. Wypróbowywałam je z innymi uczestnikami programu a.pass. Przeprowadziłam też w Warszawie warsztaty, które miały charakter badawczy – dzięki temu mogłam podzielić się nimi i przetestować rozwijane partytury. Potem przyszła pandemia i zostałam zamknięta w domu. Nie mogłam pracować ani z ludźmi, ani z obiektami w studiu. Wobec tego skupiłam się na mikrodoświadczeniu cielesnym, którego eksplorowanie jest możliwe w izolacji. Pracowałam wokół pytania o to, w jaki sposób nasze ciało w przestrzeni domu – codziennej i prywatnej – uczestniczy w kolektywnych formach współbycia z innymi ludzi, ale także innymi materialnościami, oraz

jak mogę aktywować te doświadczenia kolektywności poprzez to, co dostępne w sytuacji lockdownu. Starałam się pobudzać swoją uważność, angażować zmysły (wzrok, dotyk, słuch), przywoływałam obrazy w słowach i w ten sposób konstruowałam i stymulowałam wyobrażenia – doświadczenia, które także angażują ciało czytelnika. Cały czas oscylowałam na granicy myślenia ruchem i myślenia tekstem. Na początku pracowałam w oparciu o przygotowane wcześniej partytury, ale z czasem teksty stały się niezależne wobec działań choreograficznych. Przestałam o nich myśleć jako o instrukcjach działania, a zaczęłam postrzegać je jako o samodzielne formy literackie, które mogą pełnić rolę partytur dla wyobraźni. Takie transformacje nazywam mutacjami score'ów.

Alicja Czyczel: Myślenie o choreografii jako praktyce badawczej towarzyszyło mi od początku studiów. Ukończyłam program magisterski Master exerce, dzięki któremu utwierdziłam się w przekonaniu, że każda artystka może wytwarzać metodologie właściwe specyfice jej pracy artystyczno-badawczej. Dzieląc się nimi, sprawiamy, że metody te ulegają przekształceniom i powstają kolejne, hybrydyczne formy. Dlatego ważne jest dla mnie współtworzenie narzędzi. Przykładami są dla mnie praktyki rysowania „diagramu somatycznego”, będącego śladem pracy somatycznej w improwizacji tańca, które rozwijałam z choreografką Zehrą Proch; procesualna dokumentacja wizualno-tekstowa realizowana we współpracy z choreografką Daną Chmielewską czy partytury z uważności w rysunku jako ruchu, jakie tworzyłam w dialogu z rysowniczką Marine Bikard. Zrobiłam wprawdzie projekty solowe i lubię pracować sama w studiu, ale moja ciekawość kieruje się teraz w stronę kolektywności. Niestety, ze względów ekonomicznych organizowanie procesów badawczych (choćby kilkutygodniowych), obejmujących współpracę wielu osób, jest utrudnione.

Staram się działać tak, żeby zachować ciągłość pracy badawczej, mimo że jestem zmuszona do pracy w trybie projektowym. Przykładem takiego długodystansowego podejścia jest zgłębiane przeze mnie od 2019 roku zagadnienie usytuowanej oralności jako medium uwrażliwiającego na transmaterialne światotworzenia i autobiografie/narracje. To praktyki mówienia, inspirowane metodą „inging" choreografki Jeanine Durning, i rozmowy czerpiące z wywiadu autobiograficznego i komunikacji bezprzemocowej, a także „mówione mapy" – praktyka opisywania krajobrazu i tańca w czasie rzeczywistym. Pole sztuki, w którym funkcjonujemy, wymusza na nas tworzenie wciąż czegoś nowego. Tymczasem badania choreograficzne, wymagające pracy z ciałem, spotykania się ciał w przestrzeni, powinny być realizowane z myślą o długiej perspektywie czasowej. Dla mnie procesy badawcze są żyzną glebą, którą uprawiam, i która wydaje różne plony. Takim plonem może być podcast, performans, tekst naukowy albo nowa metoda badawcza. Wymaga to jednak cierpliwości, bo nie jestem w stanie przewidzieć, w jakiej formie i kiedy się one pojawią. Ważne jest dla mnie myślenie o tym, żeby procesy, w których uczestniczymy, były zrównoważone dla naszych ciał, umysłów i środowisk, w których funkcjonujemy.

Anna Majewska: Poszerzę pytanie Maćka, odwołując się do moich ostatnich doświadczeń. Praca z Agatą Siniarską podczas zorganizowanej przez nas rezydencji artystyczno-badawczej pokazała mi, jak narzędzia choreograficzne mogą wzbogacać i przekształcać metodologie badawcze, z którymi pracuję, a w efekcie wskazywać nowe strategie organizacji wiedzy czy sposoby jej wytwarzania w relacjach. Jak w waszych doświadczeniach realizują się „przepływy" metod i narzędzi pomiędzy różnymi dziedzinami?

Magdalena Ptasznik: Trudno mi przyszpilić konkretne sposoby i momenty wymiany wiedzy. Częściowo wynika to z tego, że w choreografii, a być może także w innych dziedzinach sztuki, ta wymiana nie dokonuje się w ramach zinstytucjonalizowanych praktyk, takich jak konferencje, publikacje, granty badawcze, cytowania, tworzenie bibliografii, ale w czasie spotkań, poprzez bycie razem w studio, pracę w czasie warsztatów i kontekst społeczny (np. towarzyskie spędzanie czasu z innymi twórcami czy uczestniczenie w prezentacjach prac w charakterze widzki). Prowadząc badania artystyczne, zapraszam do współpracy różne osoby (koleżanki choreografki, artystów czy artystki, których prace są dla mnie ważne, zaciekawionych odbiorców i odbiorczynie, praktyków innych dziedzin, np. zajmujących się pracą z tekstem). Ich komentarze i spostrzeżenia są dla mnie cenne, pozwalają zobaczyć, jakie kolejne kroki powinnam wykonać. Nie polega to jednak na czerpaniu z metodologii osób, które spotykam. Nikt nie podsuwa mi narzędzi, z których potem korzystam. Ta wymiana ma charakter nieformalny: wpływa na to, co robię, przekształca to, ale czasem trudno wskazać bezpośrednie źródła powstania wiedzy czy metod.

Alicja Czyczel: Interdyscyplinarny aspekt badań artystycznych nie jest łatwy do zmapowania. Nie jest tak, że zapraszam kogoś i proszę o podzielenie się konkretnymi obszarami wiedzy, ćwiczeniem czy metodą. Raczej nasiąkam tym, czym zajmuje się druga osoba – na tym między innymi polega bycie razem w studiu. Z jednej strony wiąże się ono z proponowaniem innym obserwowania mojej praktyki tanecznej lub praktykowania wspólnie danego jej wycinka przy użyciu różnych narzędzi – pisania, rysowania, mówienia (poezji dźwiękowej), poszukiwań ruchowych z głosem i ciałem. Z

drugiej – z podglądaniem, jak ci inni opisują swoje doświadczenie, uczeniem się języka wywodzącego się z ich praktyki, przysłuchiwaniem się temu, jak mówią o tym, czym sama się zajmuję. Każda perspektywa, ze względu na wiedzę i doświadczenie danej osoby, może przenieść choreografię w nowe konteksty. Rozmowa z kimś, kto właśnie przyjechał z Libii do Francji i wykonuje ze mną ćwiczenie choreograficzne, a potem opisuje to, co się wydarzyło w jego bądź jej ciele, jest tak samo inspirująca, i tak samo może wpłynąć na kierunek moich badań, jak rozmowa z kuratorką, która mi towarzyszy, rozumie mój proces i bierze udział w warsztatach. Nazywam to „choreografią poszerzoną", funkcjonującą w różnych kontekstach społecznych i artystycznych.

Anna Majewska: Porozmawiajmy o tym, jak mechanizmy systemowe – ekonomiczne, instytucjonalne – warunkują pracę artystyczno-badawczą. W Polsce jest niewiele instytucji, które umożliwiają tego rodzaju praktyki. Twórcy dysponują niewielkimi zasobami, działają najczęściej poza instytucją, finansując swoje projekty ze stypendiów. Jak radzicie sobie z tą sytuacją i jakie widzicie możliwości przekształcania warunków waszej pracy w przyszłości?

Alicja Czyczel: W Polsce jest bardzo mało możliwości realizowania stypendiów badawczych w obszarze choreografii. W zasadzie na kilkaset choreografów i choreografek pracujących w Polsce jest tylko jedno, stypendium Art Stations Foundation Grażyny Kulczyk. Rezydencje badawcze można policzyć na palcach obu dłoni – wszystkie, w których uczestniczyłam, odbywały się za granicą (mam tu na myśli rezydencje w La Maison CDCN

Uzès i Théâtre de Nîmes, w Metropolis w Kopenhadze, w Aomori Contemporary Art Center w Japonii). Będąc na pierwszym roku studiów w ICI-CCN Montpellier Occitanie, zostałam zaproszona do odbycia kilkutygodniowej rezydencji badawczej w dwóch przedszkolach. Bardzo mnie zdziwiło, że praca w takim miejscu jest uznawana za badawczą. Rezydencja nie miała bowiem żadnego zawężenia tematycznego. Dotyczyła mojej praktyki choreograficznej, która musiała zostać zaadaptowana dla dzieci w wieku od czterech do sześciu lat (a dotyczyła materialności, fantastycznej anatomii i sensualności). Miałam wolność twórczą i mogłam proponować różnego rodzaju formaty oraz częstotliwość i długość spotkań, ale konsultowałam swój plan działania z nauczycielkami. Spędziłam kilka tygodni, odwiedzając w różnych porach dnia obie placówki usytuowane w odmiennych klasowo dzielnicach Montpellier, obserwując zmiany w uważności dzieci. Starałam się wytworzyć proces-przestrzeń do oduczania się, czym jest szkoła, oraz obserwowania erupcji tego, co choreograficzne i wspólnotowe. Podczas rezydencji merytoryczne wsparcie otrzymałam od Louise Vantalon, która była odpowiedzialna za program edukacyjny szkoły ICI-CCN. Ona przypominała mi co tydzień, że nie chodzę do tych przedszkoli, żeby uczyć tańca i choreografii albo prowadzić warsztaty dla dzieci, tylko że to jest rezydencja badawcza. Musiałam sama zrozumieć, co to dla mnie znaczy. Kontynuacją tej pracy były działania, które podjęłam po powrocie do Warszawy. Napisałam projekt na konkurs Rotacyjnego Domu Kultury na Jazdowie i sama zorganizowałam tam warsztaty. Potem powtórzyłam to w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Takie samodzielne inicjowanie projektów wynika z mojego stosunku do instytucji, który opiera się na założeniu, że jeśli chcę tworzyć w Polsce, to muszę się raczej wpraszać, niż czekać, aż ktoś się mną zainteresuje. Próbuję rozszczelniać granice choreografii i wpisywać się w różnorodne konteksty

instytucjonalne. Wymaga to dużych nakładów pracy organizacyjnej, której często nie widać. Kontaktuję się z wieloma osobami, wytwarzając sieci, kłącza, które będą tak długo się rozrastać i drążyć ziemię, aż wreszcie dostaną się do środka. Równocześnie staram się proponować projekty, na których realizacji takie instytucje będą mogły skorzystać, a dzięki którym będę mogła rozwijać swoje badania.

Anna Majewska: Z naszego doświadczenia wynika, że w instytucjach, szczególnie dużych, o ugruntowanych i uświęconych tradycją praktykach, działania transdyscyplinarne wywołują duże zaskoczenie. Jak kształtowały się twoje relacje z instytucjami, jak wpływały na twoją pracę i jak ty wpływałaś na ich środowisko?

Alicja Czyczel: Gdy pojawiam się w miejscach niezwiązanych z polem choreografii, mam świadomość, że język, którym operuję, jest tam czymś obcym i wymaga wprowadzenia, kontekstualizacji, uruchomienia nowych strategii wobec publiczności. Najczęściej na takie eksperymenty otwarte są działy edukacji. Dlatego w muzeach często realizuję warsztaty. To działania punktowe, skierowane do wąskiego grona osób. Z jednej strony mnie to cieszy, z drugiej – wiąże z ograniczoną widocznością. W takiej sytuacji bardzo trudno jest zbadać, jak publiczność zareagowała na to, co zaproponowałam. Ogromnym zaufaniem obdarzyło mnie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Prowadziłam tam warsztaty dla dzieci, które polegały na budowaniu taktylnego doświadczenia poprzez kolektywne zabawy z obiektem, dźwiękiem i rysunkiem przy udziale opiekunów i opiekunek. Najpierw odbywały się w malutkiej sali warsztatowej, a następnie

– po rozgrzewce i ruchowych eksploracjach – w sali wystawowej z zachowaniem koniecznych środków ostrożności. Praca z dziećmi jest dla mnie szczególnie cenna, bo w jej ramach często powstają tymczasowe anarchie – dzięki nim muzeum staje się głośniejsze, więcej się w nim dzieje, widać ciała, które zachowują się w inny sposób niż zazwyczaj. To interwencje, które redefiniują to, co wolno robić w tych przestrzeniach. Po zakończeniu działań w MSN dostałam informację, że praktyki cielesne, które w przypadku sztuk wizualnych nie są czymś oczywistym, stały się bardziej dostępne dla publiczności muzeum.

Magdalena Ptasznik: To, co mówiła Alicja, jest dla mnie bardzo cenne i niesie dużo nadziei, jednak moje doświadczenie jest trochę inne. W swojej dotychczasowej działalności pracowałam głównie w strukturze procesu produkcji, charakterystycznej dla większości instytucji zajmujących się choreografią. Wsparcie, które otrzymywałam, a więc środki finansowe oraz czas na rezydencję, były przeznaczone albo na pracę nad spektaklem, albo przygotowanie publicznej prezentacji. Wprawdzie wiele instytucji podejmuje próby rozluźnienia relacji pracy i następującego po niej pokazu jako głównego jej celu (jednym z pierwszych takich działań była np. rezydencja w ramach wystawy *Układy odniesienia* w Muzeum Sztuki w Łodzi, której kuratorami byli Katarzyna Słoboda i Mateusz Szymanówka). Mam jednak poczucie, że choć kuratorzy i kuratorki próbują wyjść poza ten schemat, to wytwarza się napięcie pomiędzy tą intencją a oczekiwaniami, że nastąpi moment spotkania z publicznością rozumiany jako prezentacja efektu, produktu, na który się pracowało. To podejście jest powszechnie przyjęte (przez instytucje, widzów, osoby zajmujące się PR wydarzeń i artystów). Proponowanie innych sposobów otwierania procesów artystycznych, czy w

ogóle innego sposobu myślenia o funkcji sztuki wymaga ciągłej uważności, aby nie ulec chęci wpisania się w znajomy porządek.

W umacnianiu obecności badawczego aspektu pracy ważna jest dla mnie siła wspólnot artystycznych, czyli inicjatyw oddolnych. Mimo że rzadko są one w stanie zapewnić wsparcie ekonomiczne, tworzą przestrzeń do wymiany praktyk czy prowadzenia badań. Pozwalają też wejść do instytucji na trochę innych prawach niż te, które dotyczą indywidualnego twórcy. Pokazuje to doświadczenie współtworzenia Centrum w Ruchu. Jako grupa uczestniczyliśmy w dwóch wystawach performatywnych w Zachęcie. Zostaliśmy obdarzeni dużym zaufaniem, a kuratorka Magda Komornicka nie oczekiwała standardowej prezentacji spektaklu i podjęła ryzyko otwarcia się na eksperymentalne formy spotkań z publicznością. Podczas *Lepszej Ja* realizowaliśmy projekt *#SPA Summer Performing Arts*. Do sal Zachęty przenieśliśmy działania z naszego studio na Wawrze. Publiczność zaproszona była do miejsca, gdzie odbywały się próby, praktyki, warsztaty, a także bardziej konwencjonalne pokazy. Można było usiąść na materacu, obejrzeć nagrania wideo naszych prac i porozmawiać z nami. Myślę, że siła tej propozycji polegała na zestawianiu w jednej przestrzeni różnych formatów pracy, co uwypukliło, że nie są one od siebie oderwane, a dopełniają się nawzajem. W kolejnym roku, podczas wystawy *Plac Małachowskiego 3*, obok indywidualnych propozycji zorganizowaliśmy kilkugodzinne wydarzenie *Celebracja*, które wymykało się jednoznacznej kategoryzacji. Miało ono elementy warsztatu, przedstawienia, imprezy o charakterze towarzyskim. Było, przede wszystkim, zaproszeniem do doświadczania wspólnego bycia w różnych formach, dawało miejsce i uwagę ciału w przestrzeni publicznej. Bycie wspólnotą chroni i pozwala eksperymentować z tym, co to znaczy widoczność – czy chcemy, aby bardziej widoczny był efekt naszej pracy, czy procesy i metody, które za nim stoją? Wcale nie jest oczywiste, co jest

cenniejsze dla widzów i widzek.

Charakterystyczne dla nieformalnych wspólnot artystycznych są także sytuacje łączenia funkcji artystycznych z producencko-kuratorskimi. To również stwarza warunki do prowadzenia badań artystycznych i dzielenia się nimi. Przykładowo kilka lat temu, kiedy w Nowym Teatrze z Marią Stokłosą i Eleonorą Zdebiak realizowałyśmy jako kuratorki program *Aktywizm tańca*, zorganizowaliśmy dwukrotnie wydarzenie MAPA. Było to miejsce przeznaczone do dzielenia się badawczym aspektem naszej pracy: przestrzeń speed datingu z profesjonalistami i profesjonalistkami z dziedziny choreografii (twórczyniami, kuratorami, badaczkami). Każdy i każda z nich przygotowali temat do dyskusji, a widzowie i widzki odwiedzali stoliki, odbywając z nimi krótkie rozmowy. W ten sposób wspólnie mapowałyśmy i mapowaliśmy obszary zainteresowania współczesnej społeczności choreograficznej.

Bartosz Ostrowski: Kiedy zaczynałem pracę na projektem *Babel*, działałem jedynie ze wsparciem z Instytutu Adama Mickiewicza na pojedynczą rezydencję artystyczną. Otrzymałem je dzięki bezpośredniemu kontaktowi z Joanną Klass. Dopiero przeprowadziłem się do Francji i robiłem wstępne rozpoznania dotyczące tego, z kim można pracować. Ponieważ często zmieniałem miejsca pobytu, musiałem działać sam, mimo że miałem dużą potrzebę współpracy z innymi. W pewnym momencie trafiłem na Performing Arts Forum, które trudno mi jednoznacznie uznać za instytucję. Mieści się ona w starym konwencie na północy Francji; można tam przyjechać na zorganizowaną samodzielnie rezydencję, żeby korzystać z dostępnych sal studyjnych. Czasem jest tak, że przestrzeń na eksperyment otwiera się w nieoczywistych miejscach. Nieoczywistych, czyli niezwiązanych z tematem badań, ale zainteresowanych nowymi formami dzielenia się wiedzą. Mam

wrażenie, że możliwość takiej współpracy to zawsze kwestia spotkania ludzi z różnych dziedzin, którzy są otwarci na eksperyment oraz mozolną organizacyjną pracę. Wiąże się to z wytwarzaniem języka współpracy nowego dla wszystkich uczestniczek i uczestników takiego eksperymentu. Nie ma gotowych rozwiązań, powstają one w wyniku negocjacji indywidualnych potrzeb, zainteresowań oraz możliwości kalendarzowych, jak również tego, co w danym momencie uczestniczka bądź uczestnik chcę badać, czym się dzielić, a co odkrywać.

Ze względu na to, że w *Babel* uczestniczą osoby z wielu krajów, mające różnorodne afiliacje instytucjonalne, możemy też szukać różnorodnych partnerów i sojuszników. Każdy uczestnik projektu wnosi własne kontakty i przyjaźnie, w wyniku czego tworzy się szeroka sieć wsparcia. Mobilizacja zasobów różnorodnych instytucji – akademickich i artystycznych – ułatwia badanie zjawisk, które nas interesują.

Maciej Guzy: Chciałbym powrócić do problemu produktu, który już kilkukrotnie pojawiał się w waszych wypowiedziach. Mam wrażenie, że kiedy mówimy o tej kwestii, pojawia się pewna sprzeczność: z jednej strony chcielibyśmy myśleć o procesie artystyczno-badawczym jako kontinuum, które przekracza ramy projektu, ale jednak staracie się, aby coś po nim pozostało. Nie chcę pytać o utowarowienie praktyki choreograficznej (czy szerzej artystycznej), bo to temat dość dobrze rozpoznany. W kontekście naszej rozmowy interesuje mnie raczej dokumentacja waszych projektów. Jak ją tworzycie i czy traktujecie ją jako nośnik wiedzy, za pomocą którego możecie się nią dzielić?

Magdalena Ptasznik: Podczas pracy nad *Przyszłością materii* na bieżąco umieszczałam na stronie internetowej jego składowe – informacje o rzeczach, które wpływają na jego kształt i osobach, które spotykam podczas jego realizacji. Prowadzę też zawsze dokumentację na własny użytek – zwykle w formie notatek, zdjęć, wideo. Publikację *discover a fossil on your tibia* traktuję jednak raczej jako efekt pracy niż formę dokumentacji. Nie jest ona zbiorem zdjęć czy zapisów z różnych etapów pracy, a utworem, który – owszem – dzieli się zdobyczami badania, ale w formie, nad którą pracowałam z myślą o jej potencjale performatywnym. Jest to także osobny utwór. Dla mnie ta książka jest tym, czym performans w innych procesach (co pokazuje także, jak myślę o performansach). Bliżej mi do myślenia w kategoriach punktowego publikowania researchu w różnych momentach pracy niż dokumentacji ciągłej. Sądzę, że również o warsztatach można myśleć jako o dokumentacji wiedzy, która zostaje przekazana uczestnikom i w nich się zachowuje. Lubię tę formę, bo mogę dzięki niej podzielić się tym, co odkryłam i czym się aktualnie zajmuję. Moja praktyka żyje i rozwija się poprzez upublicznianie, dzielenie się, niż *stricte* dokumentację.

Anna Majewska: W kontekście przeformułowania tradycyjnego pojęcia dokumentacji jako uporządkowanego zapisu wiedzy, który jest służebny wobec procesu pracy artystycznej, ciekawe wydaje mi się to, co mówisz o statusie publikacji *discover a fossil on your tibia* – że nie jest zapisem procesu pracy, lecz rozwija go, wytwarzając jednocześnie coś nowego, autonomicznego. Mam wrażenie, że kiedy myślimy o procesie badań artystycznych, dokumentacja może być czymś więcej niż jedynie próbą zachowania przebiegu badań i uporządkowania wytworzonej w jego ramach wiedzy. Myślałam o twojej książce jako o dokumentacji, ale takiej, która

sprawia, że proces wytwarzania wiedzy pozostaje w ruchu. Szczególnie dzięki temu, jak ta książka afektywnie wpływa na czytelniczkę, którą w ten sposób zapraszasz do uczestnictwa w twoich badaniach i ich kontynuacji na własną rękę.

Magdalena Ptasznik: To ciekawe, co mówisz, bo wydaje mi się, że bliskie są mi takie formy publikacji, które wprowadzają w ruch i nie są utrwaleniem, ale czymś, co pomoże aktywować proces i prowadzić go dalej. Mówię o publikacji, a nie dokumentacji, ponieważ wartościowe i interesujące jest dla mnie położenie nacisku na performatywny potencjał materiałów. Przyglądanie się temu, co dzieje się, kiedy odbiorca ogląda, czyta, uczestniczy w prezentacji dokumentacji – sprawdza, co ona może aktywować.

Waham się jednak, bo myślę, że tradycyjne formy dokumentacji są ważne i cenne dla tworzenia historii. Pytanie tylko, jakiej historii.

Bartosz Ostrowski: Projekt *Babel* ma się zakończyć założeniem strony internetowej, która będzie bazą narzędzi i metod. Będzie z nami nad nią pracowała Laura Brechman, która w Wiedniu zajmuje się badaniem dokumentowania sztuk performatywnych.

Anna Majewska: Kiedy zaczęliśmy spotkania w ramach tego projektu, dzieliliśmy się naszymi praktykami, żeby lepiej się poznać i wypracować wspólne metody pracy. Zamiast zapisu spektaklu wysłałeś nam wtedy score,

który przyjął formę ćwiczenia grupowego. Ten score postrzegałam jednocześnie jako dokumentację spektaklu i performatywną operację na języku, która pozwoliła kontynuować badanie głównych problemów postawionych przez ciebie w wykładzie performatywnym. Był więc jednocześnie jego zapisem i aktywował je w nowym kontekście, włączając uczestników ćwiczenia do twojej praktyki – co pozwala ją kontynuować, rozwijać i przekształcać.

Bartosz Ostrowski: Interesowało mnie połączenie zamkniętej koncepcji spektaklu z formą ćwiczenia choreograficzno-lingwistycznego – stworzenie hybrydowej formy dokumentacji procesu poprzez połączenie mojego doświadczenia pracy nad spektaklem z doświadczeniem osób biorących udział w ćwiczeniu. Myślę, że takie formy jak prezentacja, zapis metody, score i grupowe ćwiczenie mogą się ze sobą przenikać.

Alicja Czyczel: Mój sposób myślenia o dokumentacji jest uwarunkowany przez dwutorowe doświadczenie edukacyjne. Na kulturoznawstwie przygotowywałam pracę magisterską poświęconą dokumentacji twórczości Akademii Ruchu z lat 1972-1983 i badałam związane z nim zbiory materiałów audiowizualnych znajdujące się w Instytucie Teatralnym. Myślałam wtedy o statusie archiwum w kulturze europejskiej: o tym, czym jest dokument, a czym mógłby być. Mam wrażenie, że doświadczenie zebrane w tym okresie, towarzyszy mojej praktyce artystycznej na własnych zasadach. Jestem wrażliwa na to, że spektakle, happeningi, performanse trwają na własnych zasadach w dokumentach audiowizualnych i zapiskach z procesu twórczego, odsłaniając często nowe możliwości odczytania lub ponownego ożywienia

tego, co robię. Performatywność mojej praktyki dokumentacyjnej zawiera się także w nomenklaturze oraz poetyckości języka, które stosuję do opisu poszczególnych procesów badawczych i produkcyjnych. O śladach myślę raczej jako o szczepkach lub ziarnach, które mogą na powrót uruchomić doświadczenie, stan lub atmosferę dzieła. Ze względu na temat mojej pracy magisterskiej (związany z dokumentacją publiczności) ważne miejsce w mojej refleksji o kontrarchiwum zajmuje także kwestia relacyjności, emocje i spojrzenie publiczności, które współtworzą moje propozycje artystyczne. Dokumentując, myślę o sobie w przyszłości. Z jednej strony wiem, że wrócę do swoich notatników, bo znajdują się tam materiały, które mogą mnie zaskoczyć i wzbogacić myślenie o tym, skąd przychodzę i jakim transformacjom ulega moja praktyka. Z drugiej – wyobrażam sobie, że być może ktoś będzie chciał kiedyś napisać o moich działaniach – dostanie wtedy kartonowe pudełko pełne resztek i śladów, co umożliwi mu/jej rozpięte w czasie towarzyszenie mojej praktyce i jej współtworzenie.

Jednocześnie interesuje mnie to, że różne procesy wołają o różne rodzaje dokumentacji. Ważną formą zapisu, a właściwie „zakwasu", który zostaje po pracy w studiu, są dla mnie rysunki i notatki tworzone w poetyckiej formie. Staram się pisać partytury swoich choreografii, ale na poziomie wrażliwości i materialności ruchu najbardziej inspirują mnie poetyckie formy literackie. Dokumentuję także dźwiękiem. Pamiętam na przykład, że kiedy przygotowywałam duet choreograficzny *Touch behind la langue*, nagrywałam się, tworząc mówione archiwum. Pracowałam wtedy intensywnie jako choreografka i tancerka w projektach innych artystek. Z powodu kurczenia się mojego czasu wolnego i częstego przebywania w zamkniętych przestrzeniach, uczyniłam spacerowanie i mówienie na głos po polsku (pod przykrywką rozmów telefonicznych) narzędziem zapisywania-parowania-uwalniania tego, co zostawało po artystycznej pracy fizycznej.

Mam intuicję, że istotne było także to, że w tej choreografii rozwijałam zainteresowanie „somaparole” (somatyczną mową) i anatomią wyobrażeniową, która powstawała poprzez mówione ćwiczenia somatyczne wytworzone wspólnie z Zehrą Proch (choreografką i nauczycielką jogi). Natomiast ostatnio – z racji moich zainteresowań pejzażami dźwiękowymi – nagrałam spacer performatywny we wsi Cornil w regionie Corrèze podczas festiwalu tańca Danse en Mai organizowanego przez Teatralną Scenę Narodową Brive-Tulle, który stał się trzecim odcinkiem projektu *Choreofonie*, dotyczącego choreografii dźwiękowej. Z kolei mój przyszły projekt artystyczny (ekosomatyczna praktyka łącząca taniec i poezję mówioną, będąca częścią projektu badawczo-artystycznego *Kolektywy troski* realizowanego w ramach stypendium artystycznego m.st. Warszawy 2021) wynika z zaskoczenia tym, co przyniosło mi obcowanie z resztkami i pozostałościami, które powstały na marginesach *Choreofonii*.

Dokumentacja przeobraża się, zawsze może stać się czymś innym – to zapewnia ciągłość myśli i kontynuację badań w ramach kolejnych projektów. Przetwarzanie prywatnych archiwaliów można uznać za praktykę *zero waste* w polu artystycznym – skoro produkujemy tyle materiałów, a tak mało instytucji chce je przygarnąć i zaprezentować, to róbmy z tego kompost, z którego może wykiełkować wiele nowych myśli i działań.

Maciej Guzy: To interesujące, że dokumentacja tworzona dla waszych potrzeb może płynnie zmieniać swoją formułę, stawać się częścią kolejnego projektu albo formą upublicznienia wyników badań. To chyba dobry moment, żeby zapytać o odbiorczynie i odbiorców procesu, który moglibyśmy nazwać artystyczno-badawczym. Jak postrzegacie ich pozycję w ramach tego procesu? Jaka jest relacja pomiędzy odbiorcami i współtwórcami projektu? W

jaki sposób towarzyszą oni procesowi?

Alicja Czyczel: W ramach projektu badawczo-artystycznego *Kolektywy troski* spotykam się z różnymi osobami[2] i przeprowadzam z nimi rozmowy. Początkowo traktowałam je jako wywiady, ale szybko zorientowałam, się że jest inaczej. To, co wydarza się podczas tych rozmów, wpływa na mój proces artystyczny tak radykalnie, że zaczęłam uważać te osoby za współtwórczynie projektu, moje współpracowniczki, a także jego pierwsze odbiorczynie. Nie wiem, czy one tak o sobie myślą, ale dla mnie tak właśnie jest.

Bardzo ważne w myśleniu o odbiorcach i odbiorczyniach jest dla mnie także postrzeganie ich jako międzygatunkowej wspólnoty. Mam tu na myśli moje projekty *site-specific*. Jeśli działam swoim ciałem, głosem i energią w otoczeniu przyrodniczym, to odbiorców i odbiorczyń jest bardzo wiele. Staram się uwrażliwiać siebie na to, kogo włączam do mojego procesu. Rezydencja w Japonii była planowana jako tego rodzaju projekt, ale ze względu na pandemię nie mogłam wyjechać. Zaczęłam więc korespondować z czterema osobami, które tam mieszkają, żeby poznać otoczenie przyrodnicze ich oczami. Często je prosiłam, żeby poszły w jakieś miejsce i o czymś mi opowiedziały lub wysłały fotografie i wideo – na przykład nagranie nabrzeża niedaleko miasta, gdzie znajduje się Aomori Contemporary Art Center, z którym współpracowałam, albo zdjęcia ptaków, które wykonywał pan Masayoshi Kudo, obserwujący je na co dzień. Trudno opisać relacje, jakie w ten sposób powstawały. Dialog sprawiał, że osoby te stały się współtwórcami procesu, ale jednocześnie moimi towarzysz(k)ami, a także delegat(k)ami, ambasador(k)ami, mojego projektu.

Magdalena Ptasznik: Interesuje mnie proces zacierania granicy między rolą odbiorcy i uczestnika w procesach badawczych. Taka złożona pozycja wytwarza rodzaj konfrontującej intymności, stawia pytanie o uczestnictwo, jego ważność, gotowość do niego, oraz o to, co to znaczy być czegoś częścią. Dlatego myślę o dzieleniu się moimi badaniami i praktykami głównie w małym gronie, niezależnie od tego, czy to ma to być sytuacja performatywna czy warsztatowa. To uczestnictwo, bycie częścią kolektywów determinuje dla mnie formy prac, ale też jest ich tematem. Kiedy myślę o uczestnictwie, mam na myśli nie tylko wspólnoty ludzkie, ale także materialności współtworzące środowisko, którego jesteśmy częścią. Przyglądam się i pracuję z tym, jak one kształtują zmiany, które nas dotykają lub którym podlegamy, jak stają się częścią tego, co „ludzkie", jakie związki mają z doświadczeniem naszej cielesności.

Bartosz Ostrowski: Gdy wspólnie z Anią i Zuzą planowaliśmy *Babel*, przyszedł czas na określenie jego grupy docelowej. Pojawiły się głosy, aby ograniczyć ją do osób, z którymi i tak mieliśmy współpracować – a więc byłyby one współtwórcami i odbiorcami. Początkowo myśl o skierowaniu projektu tylko do wąskiej, wyspecjalizowanej grupy budziła mój opór. Chciałem, aby dotarł do możliwie szerokiego grona ludzi. Jednak później zmieniłem zdanie. Zauważyłem, że moje podejście uwarunkowane jest przez wnioski o granty, zgodnie z którymi wszystko musi mieć jak największy zasięg. A przecież nie zawsze jest tak, że im więcej odbiorców, tym lepiej. Czasem warto poświęcić uwagę wąskiej, wyspecjalizowanej grupie.

Doceniam też odbiorców niespodziewanych, a także odbiorców pośrednich – osoby, które niekoniecznie zaciekawił temat badań, ale cenią sobie praktykę ich prowadzenia, wytwarzania wiedzy czy działania opartego na współpracy.

Ja sam zaliczam się do tej drugiej grupy. Nawet ta rozmowa jest dla mnie ciekawa z tej perspektywy. Przysłuchuję się temu, jak rozumiecie własne praktyki badawczo-artystyczne i staram się reagować na to, czego chcecie się dowiedzieć. To wiele mi daje. Choć zostałem zaproszony jako rozmówca, który dzieli się własnym doświadczeniem, widzę się również jako odbiorcę tego wywiadu.

Wzór cytowania:

Przestrzenie bez adresów. Praktykowanie badań artystycznych w polu choreografii, z Alicją Czyczel, Bartoszem Ostrowskim i Magdaleną Ptasznik rozmawiają Maciej Guzy, Anna Majewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przestrzenie-bez-adresow-praktykowanie….

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Przypisy

1. a.pass (advanced performance and scenography studies) to pomagisterski roczny program z obszaru badań artystycznych, prowadzony przez samodzielną instytucję, zarejestrowaną jako instytucja wyższej edukacji i nie powiązaną z żadnym innym podmiotem. *A.pass* nie ma jednak uprawnień do nadawania tytułów naukowych, choć oferuje dwa roczne programy podyplomowe: *post-master* oraz bardziej zaawansowany *research center*. Więcej o programie można przeczytać w tym miejscu.
2. Aleksandrą Jach (Kultura dla Klimatu), Zofią Reznik (tercet ¿Czy badania artystyczne?, Kolektyw Kariatyda), Katarzyną Peplińską-Pietrzak (choreografia dla głuchych), Gretą Droździel-Papugą (warszawska Spółdzielnia Kultury), Katarzyną Gorczycą i Pawłem Gralą (łódzki KIPISZ), Patrykiem Durskim, Anną Kamińską, Katarzyną Kanią, Piotrem Stankiem, Katarzyną Ustowską (projekt „Imaginary Archive”), Agnieszką Rayzacher, Magdą Ujmą i Anką Leśniak (Seminarium Feministyczne), Magdą Fejdasz, Weroniką Pelczyńską, Moniką

Szpunar (Praktyki Siostrzeństwa), Magdaleną Ptasznik, Renatą Piotrowską-Auffret i Marią Stokłosą (Kurs Choreografii Eksperymentalnej), Lilianną Krych i Aleksandrą Demowską-Madejską (Hashtag Ensemble).

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/przestrzenie-bez-adresow-praktykowanie-badan-artystycznych-w-polu-choreografii

didaskalia
gazeta teatralna

Grzegorzewski

Narodziny artysty z ducha odwilży: „Niejaki Piórko” i „Szewcy”

Maryla Zielińska

Odwilżowa Łódź to gorący okres kultury studenckiej[1]. Otwierają się kluby i piwnice, moda na egzystencjalizm nakazuje przemalowywać w nich ściany, a przynajmniej sufity – na czarno. Odbywają się koncerty, wieczory poetyckie, spektakle, wystawy. Zawiązują się, rozwiązują, przekształcają rozmaite grupy artystyczne.

> ALEKSANDER HAŁAT[2]: 1956 rok to Niagara nowych rzeczy, wszystko chłonęliśmy. Dla mnie sztuka wówczas była kwintesencją emocji i radości.

Od 1954 roku na uniwersytecie działa Studencki Teatr Satyry „Pstrąg”, a na Akademii Medycznej – Studencki Teatr Satyry „Cytryna”. Gdy na początku 1957 roku zlikwidowano Związek Młodzieży Polskiej, jego siedziba w Pałacyku przy Piotrkowskiej 262, naprzeciwko katedry, opustoszała. W piwnicach studenci otworzyli klub Jaskinia.

RYSZAR HUNGER[3]: […] bodaj w 1959 roku pozwolili nam korzystać z piwnicy – tam się działo mnóstwo rzeczy związanych z muzyką, poezją i plastyką. Powstał jazz club i słynny zespół Tiger Rag, w którym grałem na kontrabasie. Popadliśmy jednak w konflikt z władzami i przenieśliśmy się do naszej szkoły, graliśmy w auli. Rektor Roman Modzelewski zgodził się, bo sam był miłośnikiem jazzu. Chodziło się do niego słuchać płyt, miał świetny sprzęt.

W 1960 roku otwiera się kolejny klub – Pod Siódemkami, przy Piotrkowskiej 77.

W 1957 roku w Filmówce uruchomiono wydział aktorstwa filmowego, który po dwóch latach połączono ze szkołą teatralną. Barwne, twórcze środowisko. Studenci innych uczelni chodzili tam jak do kina, gdyż na okrągło pokazywano fantastyczny zbiór filmów dokumentujący historię kinematografii. Wysiadywali na słynnych schodach, bawili się w klubie.

JERZY GRZEGORZEWSKI: Z kolegami filmowcami spotykałem się w trakcie szkolenia wojskowego. Nie najlepsze wrażenia, i reżyserzy, i aktorzy, i operatorzy z łódzkiej Szkoły Filmowej drażnili nieznośną megalomanią, puszyli się i bez choćby chwili wytchnienia dawali do zrozumienia, że są na Olimpie. Olimp nazywał się Honoratka – to była kawiarnia w centrum Łodzi, snobistyczna, artystowska, prowincjonalna. Miałem kilku przyjaciół w tym środowisku, ale jako całość mnie nie pociągało[4].

Kultura oficjalna nie pozostaje w tyle. To choćby czas odwilżowej dyrekcji Kazimierza Dejmka w Teatrze Nowym. Studenci szkół artystycznych tłumnie

chodzili na wejściówki do łódzkich teatrów. Andrzejowi Joczowi *Kram z piosenkami* Leona Schillera przypomniany przez Barbarę Fijewską wydał się po latach socrealizmu „jednym z wielu wtedy źródeł tlenu w kulturze”[5].

> JERZY GRZEGORZEWSKI: I ja, wówczas student szkoły plastycznej, chodziłem namiętnie na *Kram z piosenkami*. Widziałem go kilkanaście razy, próbowałem z balkonu rysować aktorów, robić im portrety. To był teatr, który mnie fascynował urodą, wdziękiem. A już specjalnie lubiłem chodzić na poddasze, tam gdzieś pani Herman…, a nie, nie, Eugenia Herman śpiewała wspaniale *Walczyka katarynkowego*…, gdzie śpiewano *Pelerynę*, tę słynną pieśń: „Mojej peleryny nie chcą już w lombardzie/ Zzieleniała z wieku…”. I co tu dużo mówić, w przerwach między malowaniem, rysowaniem, śpiewałem *Pelerynę*[6].

Niemały wpływ na nową jakość repertuaru teatrów studenckich i zawodowych miała Maria Lorberowa, naczelnik wojewódzkiej cenzury, która wspierała odważne pomysły[7]. Także teatralny debiut Grzegorzewskiego, o czym później.

W styczniu 1961 w Cytrynie gościł po raz pierwszy w Łodzi opolski Teatr 13 Rzędów – grając *Siakuntalę*. Rok później Jerzy Grotowski pokazał tam *Idiotę* i *Dziady*, jeszcze za bytności Grzegorzewskiego w Łodzi. Występy z *Akropolis* i *Tragicznymi dziejami doktora Fausta* w 1963 i *Księciem Niezłomnym* w 1965 mogły go ominąć – studiował już reżyserię w Warszawie.

Czytano czasopisma kulturalne na wysokim poziomie literackim, z ambitną publicystyką, otwarte na to, co dzieje się na Zachodzie – choćby „Współczesność”, „Przekrój” czy „Przegląd Kulturalny”. W kinach

niezmiennie świetny repertuar, wystarczy wymienić Akirę Kurosawę, Federica Felliniego, Ingmara Bergmana… W Grzegorzewskim nie ginie chęć oglądania i robienia filmów.

> STANISŁAW ŁABĘCKI[8]: Na drugim czy trzecim roku studiów w Amatorskim Klubie Filmowym przy Łódzkim Domu Kultury zrealizowaliśmy [z Grzegorzewskim] film animowany *Nosorożec* według własnego scenariusza. Rzecz o destrukcyjnym działaniu cywilizacji: maszyna wchodząca w środowisko, w architekturę; od czasu do czasu pojawiał się nosorożec z grafik Albrechta Dürera. Film był robiony metodą poklatkową – na stole montażowym przy pomocy kolaży graficznych, wycinanek ze starych wydawnictw. Miał trwać trzy minuty. Niestety taśma została zniszczona w trakcie suszenia i prawie dwa miesiące żmudnej pracy poszło na marne. Sami kupowaliśmy taśmę szesnastkę, a korzystaliśmy z klubowej kamery i urządzeń pracowni. Grafiki też się nie zachowały. Ale frajdę mieliśmy.

Rozwija się życie kawiarniane. Studenci przesiadują w „tramwaju”, czyli w dwóch połączonych salach na parterze Grand Hotelu, gdzie nikt nie przegania ich znad szklanki z herbatą czy kawą, można się uczyć, gadać. Inaczej niż w Honoratce na Moniuszki, tuż przy Piotrkowskiej, słynnej knajpie artystów, inteligentów i łódzkiego półświatka.

> ANDRZEJ JOCZ: […] miejsce ulubionych „postojów” aktorów z całej Polski, przybywających do wytwórni filmowej. „Kultowych” scen doświadczało się zwłaszcza w pierwsze grudniowe śniegi. W kawiarni nie było wiatrołapu, natomiast przy drzwiach stał wieszak

obwieszony białymi kożuchami z demobilu (strój „bojowy” wielu wybitnych reżyserów i operatorów na planie filmowym). Pamiętam z Honoratki Janusza Morgensterna, Adama Hanuszkiewicza, Gustawa Holoubka, Andrzeja Łapickiego. Zaglądałem tam chętnie, ale bardzo rzadko udało się usiąść, bo gości było mnóstwo, w tym łódzcy adwokaci, a wśród nich mój ojciec. Nad ruchem klientów i jakością usług czuwał sztab, do którego należała nasza koleżanka z PWSSP – Teresa Łarionow. Opowiadał mi Boguś Kudelski, że kiedyś zajęli miejsca z „Małym” [Zbigniewem Moralskim[9]] przy stoliku, a że nie było akurat Teresy, usłyszeli od obsługującej pani Krysi: „Panowie wybaczą, ale kapuśniaku nie podajemy”.

KALINA PAROLL[10]: W związku z tym, że było ciasno, obowiązywała zasada, że chude i ładne studentki siadały facetom na kolanach. Irenka Rabczenko[11] przesiadywała tak u Henryka Kluby i musiała powtarzać rok.

Poza tym na Piotrkowskiej działały Klub Plastyków, Empik… O pewnym jej odcinku mówiło się „deptak” – tam się nie tyle chodziło, ile wystawało, bywało. Grzegorzewski nie uczestniczył przesadnie ani w życiu akademikowym, ani klubowo-piwnicznym – nie pił, nie palił, nie tańczył, nie „honoratkował”, nie ciągnął go jazz, rock and roll, Melomani, zakładane przez kolegów zespoły muzyczne. Z pasją słuchał Edith Piaf i podśpiewywał przy sztaludze piosenki z *Kramu z piosenkami* albo przedwojenne kawałki, preferował dobrą kawę w Grandce i spacery po Piotrkowskiej.

JERZY GRZEGORZEWSKI: I był jeszcze jeden punkt – kościół na

ulicy Sienkiewicza, w którym jezuita, ojciec Tomasz Rostworowski, głosił fantastyczne kazania. Niezwykle mądry ksiądz. To były msze studenckie, wspaniałe doznanie, na koniec wszyscy śpiewali „My chcemy Boga”. Bardzo to przeżywałem. To był pewien rytuał niedzieli.

MAŁGORZATA DZIEWULSKA: To był pomysł prymasa Wyszyńskiego, takie wskazanie, żeby cała Polska śpiewała „My chcemy Boga”. Dlatego wszyscy pamiętamy ten koniec mszy młodzieżowej[12].

Grzegorzewski nie ulegał modzie na czarne „egzystencjalne” swetry, ale już na luźno noszone kożuchy tak. Jednocześnie w jego stylu było coś ze starej elegancji, choćby cienkie, złocone oprawki okularów lub przeciwnie – grube. Styl był kluczowy. Zdjęcia zdradzają, że kanadyjska bluza określała go jako malarza, przeciwdeszczowy zestaw zakupiony na Mazury czynił z niego niemal podróżnika ekspedycji do tropików. Gdy koledzy zarobione pieniądze przeznaczali na narty, on wolał wyszperać bibelot na starociach. Odwilżowa gorączka w jego wydaniu to poszukiwanie miejsca i formy dla siebie, na własnych zasadach.

BOGUSŁAW KUDELSKI[13]: Przepełniała nas chęć tworzenia, ciągle coś robiliśmy. Nie tylko malowaliśmy, ale graliśmy w zespołach muzycznych, robiliśmy teatr, na Boże Narodzenie szopkę. Szkoła była mała, ale artystyczna, dziś jest duża i techniczna. Prawie się nie piło. Kupowaliśmy jedno wino marki Tur, podwójnie wzmacniane, i wszyscy brali po łyku. Po zajęciach spotykaliśmy się w szkolnej kawiarni na kawce, herbatce, czytało się aktualnie

wychodzącą literaturę. Jak Staszek Łabęcki pojechał do Paryża, to po powrocie zrobił nam odczyt. Pojechałem do Jugosławii, też musiałem opowiadać, bo to prawie jak Zachód. Wszyscy to chłonęliśmy.

Ważną postacią tego rozwibrowanego świata był Zbigniew Kosiński[14]. Studiował dwa lata wyżej od Grzegorzewskiego, ale był znacznie starszy od kolegów, w wieku niektórych wykładowców. Miał za sobą Armię Krajową, udział w Powstaniu Warszawskim, kilkuletni wyrok w więzieniu komunistycznym. Poeta, malarz, pasjonat teatru. W 1957 roku w Jaskini przy ulicy Piotrkowskiej, siłami studentów szkoły plastycznej i polonistów z uniwersytetu, wyreżyserował program, na który składały się jego wiersze. Po zamknięciu piwnicy, podobnie jak koledzy jazzmani, przeniósł teatrzyk do PWSSP, gdzie wystawił *Niejakiego Piórkę* Henriego Michaux[15]. Premiera odbyła się 20 kwietnia 1959 roku i zainaugurowała działalność klubu studenckiego, który oprócz teatru oferował… kawę po turecku i potańcówki.

W spektaklu grali koledzy z roku Grzegorzewskiego[16]. On sam nie brał udziału w przygotowaniach, ale był jego dobrym duchem. Pojechał z kolegami na juwenalia do Krakowa, ponieważ *Piórkę* zakwalifikowano na I Festiwal Kultury Studentów[17]. Niestety reżyser nie dopatrzył formalności i grupa nie dostała sali, do pokazu nie doszło. Szkoda, łódzki *Piórko* mógł się skonfrontować nie tylko z gdańskim Bim-Bomem, warszawskim Studenckim Teatrem Satyryków czy łódzkim Pstrągiem, ale także z programem Piwnicy pod Baranami, w którym wykorzystano fragment utworu Michaux[18].

BOGUSŁAW KUDELSKI: W reżyserii pomagał Zbyszkowi aktor, Edward Wichura. Graliśmy w auli – to było pomieszczenie na dole.

> Schodziło się kilkoma schodkami z kawiarni. Oszklone ściany z podziałami, prostokątna, długa sala, jakby dobudowana do głównego gmachu, w środku mały podest. Spektakl utrzymany był w czerniach. Tekst abstrakcyjny, właściwie scenki, w jednej grałem trupa. Pamiętam też fragment, w którym podawano do stołu i aktor mówił: „To, co jest na stole, nie figuruje dzisiaj w karcie”[19].

Recenzentka „Głosu Robotniczego” nazwała przedstawienie plastyków teatrzykiem eksperymentalnym i przeciwstawiła innym studenckim grupom w Łodzi, których programy miały charakter satyryczny.

> Zobaczyliśmy adaptację historyjek o Panu Piórce, świetnego, choć mało znanego w Polsce poety francuskiego, Henriego Michaux. Pan Piórko u królowej, Pan Piórko w podróży, Pan Piórko w restauracji – dla tych, którzy znają historyjki Pana Piórki, stanowią one źródło niewyczerpanej radości i komizmu. Studenci PWSSP zrezygnowali z efektów komicznych na rzecz powagi, gry serio, ponurej, czarnej (zresztą bardzo ładnej) dekoracji i ciemności, rozświetlanych tylko czasami promieniem latarki ręcznej, na rzecz celebracji i symboliki. Niemniej jednak, choć osobiście całkiem inaczej wyobrażam sobie ewentualną inscenizację *Pana Piórki* (ciekawostka: krakowska „Piwnica” również sięgnęła po te same teksty Michaux w swoim ostatnim programie) – nie to przecież jest istotne. Istotne są interesujące ambicje, ambicje stworzenia teatrzyku – nazwijmy to – intelektualnego, zapał, który wciągnął do pracy młodzież, samodzielność, inicjatywa[20].

Odbywający się co dwa lata Festiwal Kultury Studentów, za każdym razem w

innym mieście, mobilizuje na początku 1961 roku Grzegorzewskiego do pójścia śladem Zbigniewa Kosińskiego. Tego roku w maju ma się odbyć w Gdańsku druga jego edycja. Grzegorzewski cały czas jest w kręgu Kosińskiego, także dosłownie, gdyż w końcu 1961 roku angażuje się w działalność łódzko-warszawskiej grupy literackiej Krąg, do której należy starszy kolega. Pomaga w zbieraniu materiałów do planowanej jednodniówki, miał wykonać jej oprawę graficzną. Do wydania jednak nie dochodzi[21]. Natomiast firmowana przez Grzegorzewskiego premiera *Szewców* jak najbardziej się udaje!

Odbyła się na rok przed ukazaniem się dwutomowej edycji dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza w opracowaniu Konstantego Puzyny[22]. Grzegorzewski znał więc pierwodruk *Szewców* z 1948 roku[23]. Być może doszły go słuchy o zdjętej przez cenzurę prapremierze przygotowanej w Teatrze Wybrzeże w Sopocie. Spektakl Zygmunta Hübnera został pokazany tylko raz, 12 października 1957 roku.

Dlaczego Witkacy? Dlaczego *Szewcy*? Ze wspomnienia Stanisława Śliskowskiego[24] wiemy, że Grzegorzewski fascynował się Witkacym już w liceum. Sam Grzegorzewski potwierdził kilkukrotnie w wywiadach, że poznał wtedy jego malarstwo (kilkanaście prac znajdowało się w zbiorach Muzeum Sztuki), czytał powieści, dramaty[25]. Na studiach Czysta Forma wykładana była na historii sztuki przez Henryka Andersa, a wydane w 1959 roku *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne* zalecane do lektury przez Stanisława Fijałkowskiego. Studenci znali też fotografie Witkiewicza. Wielce prawdopodobne, że w środowisku plastyków rozeszła się wieść o inaugurującej działalność Teatru Cricot 2 premierze *Mątwy* w reżyserii Tadeusza Kantora (12 maja 1956) w krakowskim Domu Plastyków czy o trzy lata późniejszym przedstawieniu Wandy Laskowskiej *W małym dworku* –

Wariat i zakonnica w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, ze scenografią Józefa Szajny[26]. Najważniejszą jednak motywacją była identyfikacja z Witkacym: „Czuliśmy się bliscy autorowi jako artyście, a także jako człowiekowi”[27]. Nową wiedzę w tej kwestii, a już na pewno łatwiej dostępną, wniosła księga pamiątkowa pod redakcją Tadeusza Kotarbińskiego *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, wydana w 1957 przez Państwowy Instytut Wydawniczy. W tym samym roku oficyna ta wznowiła *Nienasycenie*.

> JERZY GRZEGORZEWSKI: […] w czasie studiów malarskich okazało się, że w gronie kolegów jest dużo osób podobnie zafascynowanych Witkacym. […] To przedstawienie [*Szewcy*] […] było bardzo witkacowskie. Co przez to rozumiem? To znaczy, że grali je ludzie prawdziwie ekscentryczni, czujący i rozumiejący Witkiewicza i jako malarza, i jako pisarza, i jako twórcę teatru. Twórcę, który przeciwstawia się konwencjonalnym formom. Byliśmy wtedy też zbuntowani i poprzez *Szewców*, poprzez tę realizację niejako manifestowaliśmy aprobatę dla sztuki awangardowej, poszukującej, zapewniającej nam autonomię artystyczną i duchową[28].

Siła prezentacji dramatu Witkiewicza, zwłaszcza tak dobrego jak *Szewcy*, przygotowanego przez tak zmotywowanych wykonawców musiała być wielka. Należało jeszcze uzyskać zgodę cenzury.

> JERZY GRZEGORZEWSKI: […] pozwolono zagrać *Szewców* pod warunkiem, że to są fragmenty – i była skreślona ostatnia scena Towarzysza Abramowskiego. Prawie cały tekst, ale zastrzeżono, że to musi być przedstawione jako fragmenty. Była taka miła pani cenzorka, Lorberowa, która pomagała teatrowi studenckiemu […].

> Wymyśliła formułę, że to mają być fragmenty, ale właściwie to była całość[29].

Uczestnicy i widzowie przedstawienia zapamiętali je jako dynamiczne, bardzo śmieszne, trwające około godziny bez przerwy. Dramat jest, jak wiadomo, sążnisty. Grzegorzewski mówiąc o adaptacji „całość", być może wyrażał głębokie przekonanie o przekazaniu jego ducha, a nie litery. Zgadzałoby się to z jego późniejszą zdolnością sprowadzania utworu do esencji, znajdywaniu dla niego ekwiwalentu inscenizacyjnego. Obserwatorka prób, Zofia Planer[30], we wspomnieniu zachowała wrażenie, że tekst był kondensowany, wyrzucone całe fragmenty. Usunięcie finału, w którym wraz z wkroczeniem towarzyszy spełnia się katastroficzna wizja świata Witkiewicza, było dość oczywiste w PRL.

Nikt z osób zaangażowanych w realizację nie pamięta omówienia dramatu czy scenariusza. Grzegorzewski nie miał też projektów, wszystko działo się na żywioł, *ad hoc*. Reżyser rozpisał role na oddzielnych kartkach i rozdał aktorom. Nie dbał o to, żeby mieli całość adaptacji. Nie komentował też decyzji obsadowych, po prostu zaproponował role wybranym osobom, przede wszystkim plastykom, ale też studentom innych uczelni, a nawet licealiście. Na próbach Grzegorzewski sprawiał wrażenie, że wie, czego chce, jednocześnie nie dając wielu wskazówek. Ograniczały się one do próśb: mów głośniej, wyraźnie… W określonych przez siebie ramach pozwalał grającym być sobą. Koledzy odbierali to jako umiejętność dotarcia do nich, pracy, która nie stresuje. Nie oczekiwał od nich bycia aktorami, niemniej o konsultacje poprosił licealnego kolegę, studenta Wydziału Aktorskiego warszawskiej PWST, Bogusława Koprowskiego[31].

MARYLA ZIELIŃSKA: Jak dostała Pani rolę Księżnej Iriny?

JANINA BORUCH[32]: Jurek miał swój zamysł, a myśmy to podjęli jako zabawę. Młodsza od niego o rok, studiowałam na tkaninie i byłam w innej pracowni malarstwa – u Jerzego Nowosielskiego (on u Stefana Wegnera), ale znaliśmy się z widzenia; ja raczej towarzyska, on ścichapęk. Zaproponował Witkacego, który był nowością. Czytaliśmy tekst, Jurek zrobił skróty. To było takie działanie na boku, bez powagi i poczucia misji, przynajmniej ze strony „aktorów". Spektakl trwał może godzinę bez przerwy. Zagraliśmy z kilkanaście razy.

MZ: Podobno obsadzani byliście po warunkach?

JB: Zgadza się, nie zajęło mu to dużo czasu. Grzegorzewski powiedział: bądź sobą, nic nie musisz udawać. Potrafił z nami rozmawiać, na próbach nie było żadnego napięcia, panował luz. Próby nie trwały długo, choć nie spotykaliśmy się codziennie. Reżyserował w sposób niezauważalny, doskonale wiedział, czego chce.

[…]

Ostatni raz spotkaliśmy się w Zachęcie na wystawie naszego profesora od rzeźby – Antoniego Starczewskiego[33]. Jurek był w otoczeniu aktorów, wielu osób. […] Wspomniał o naszym teatrze, komplementując mnie, że byłam najlepszą Księżną. Ale to był najprawdopodobniej żart.

ALEKSANDER OSTASZ[34]: Proszę Pani, to było pięćdziesiąt osiem lat

temu!

MARYLA ZIELIŃSKA: Jak to się stało, że Grzegorzewski zaproponował Panu rolę w *Szewcach*?

AO: Może się dowiedział, że równolegle składałem papiery do szkoły teatralnej w Łodzi? Byłem zdziwiony tą propozycją. Chyba losowo mnie wybrał, może ktoś go namówił. Nie pamiętam żadnej kwestii. Miałem problem z tekstem, bo nigdy wcześniej nie recytowałem prozy.

MZ: Od raz zaproponował Panu rolę Czeladnika, czy rozmawialiście o różnych postaciach?

AO: Chodziło o Czeladnika II. Miał przygotowane kartki z rolami, spisane na maszynie fragmenty *Szewców*. Moja rola to była jedna kartka, niewielka kwestia.

Publiczność znakomicie przyjmowała spektakl, na scenie widziała przecież kolegów, a nie amatorów, którzy usiłują być aktorami. „Przedstawienie było naprawdę z ducha Witkiewicza, zupełnie nieobciążone rutyną teatralną”[35].

ALEKSANDER HAŁAT: Przyglądałem się próbom, bo to było ciekawe. Stawałem się świadkiem i uczestnikiem spektaklu. Na zdjęciach wygląda to na poważny teatr, a myśmy mieli ubaw z kolegów. Nie mieli doświadczenia aktorskiego, więc robić z nich aktorów to byłby absurd. Myślę, że Jurek świadomie ustawił ich tak, że każdy wydawał się indywidualnością, był oddzielny, nie mieli relacji ze sobą. Różnili się również głosowo. Słyszę wciąż brzmienie głosu Aleksandra Ostasza, bardzo męski głos, i mam obraz

siedzącego głównego szewca – Bogusia Rudnickiego. Kojarzę z *Szewcami* Olafa Krzysztofka, piegowatą Janinę Boruch, Zbigniewa Moralskiego, mogła występować jeszcze Maria Słomczewska… Spektakl odbierałem jako kolaż, to kwestia także rytmu – wypowiadanych słów, ich barwy, intonacji, ruchu scenicznego. Wiele w tej rozgrywce było elementów przypadkowych, ale przypadek w sztuce może pełnić ważną rolę.

Data dzienna premiery, niemal analogiczna do daty premiery *Piórki*, nie jest przypadkiem, terminy festiwalu i kolejnych etapów przygotowań były dość sztywne. 20 kwietnia jury zaczynało przegląd łódzkich studenckich zespołów teatralnych. Zakwalifikowano po dwa programy Pstrąga i Cytryny oraz *Szewców*. Co ciekawe, odpadł na przykład *Wariat i zakonnica* przygotowany przez studentów uniwersytetu. Członek komisji kwalifikacyjnej, Jerzy Kwiatek, wówczas wiceprzewodniczący Rady Naczelnej Zrzeszenia Studentów Polskich, przyłożył rękę do udanego startu kariery reżyserskiej Grzegorzewskiego.

JERZY KWIATEK: Rada Okręgowa ZSP w Łodzi zgłosiła nam, że w ostatniej chwili pojawili się studenci ze szkoły plastycznej z *Szewcami* Witkacego. Pomyślałem sobie, że odważnie, bo nie tak dawno zdjęto w Gdańsku Zygmuntowi Hübnerowi ten tytuł. Ale w Łodzi była bardzo dobra cenzorka Maria Lorberowa, przyjaciółka, matka ruchu studenckiego, dużo puszczała. W komisji byłem wtedy ja, Jurek Koenig, muzykolog Jan Wierszyłowski, Barbara Fijewska. Spektakl oglądaliśmy u nich w szkole, trwał około pół godziny, ale nic nie pamiętam. Nie czytałem wcześniej *Szewców*, ale Koenig oczywiście tak. Wszyscy uznaliśmy, że to ciekawe przedstawienie.

Jerzy Koenig we wspomnieniu opublikowanym po śmierci Grzegorzewskiego przypomniał początek ich znajomości, gdy chichotał w auli PWSSP na *Szewcach*. „Potem drugi raz chichotałem na widowni gdańskiej Miniatury, ku zgorszeniu siedzących obok widzów. Historiozofia współczesna, śmieszna, bez komikowania. Zafascynował mnie ten młody człowiek”[36].

> ZOFIA PLANER: Olaf [Krzysztofek] jąkał się i była z tym związana anegdota. Na przedstawieniu, na które przyszła cenzorka (zasiadła w pierwszym rzędzie), nagle zgasło światło. W ciemnościach, w ciszy słyszymy zdenerwowanego Olafa: „Ku, ku, ku, ku, kurwa, kto wyłączył?!”. To stało się szkolnym powiedzonkiem, przeszło do legendy.
>
> […]
>
> Na widowni strasznie śmiali się studenci ze szkoły teatralnej. Przychodzili na próby, pamiętam Jana Nowickiego i Andrzeja Mrozka[37]. Podśmiewali się z plastyków, uważali, że nic dobrego z tego nie wyjdzie.

W wyborze „aktorów” Grzegorzewski kierował się naturalną ekspresją osób: „Bardzo ekscentryczni, silne indywidualności”[38]. Tak to też odbierano z zewnątrz.

> ANDRZEJ JOCZ: Grzegorzewski dobierał ludzi z rozmachem, ale i z namysłem, birbantów, ale i zamkniętych w sobie – byleby spełniali jego rozumienie sztuki Witkacego; nie każdy mógł wziąć w udział w tym przedsięwzięciu. […] Bogusław Rudnicki (student Wegnera) – Sajetan nie był indywidualnością, ale mógł fizycznie pasować

Grzegorzewskiemu. Obok Czeladnicy – Aleksander Ostasz i ktoś młodszy. Ostasz (bodaj z pracowni malarskiej Głowackiego, podążał wtedy za kubizmem) miał bliską naszym wyobrażeniom aparycję szewca. Aktor grający Prokuratora był studentem naszej szkoły, ale nie pamiętam nazwiska. Brakuje [na zdjęciach] kilku osób, na przykład barwnej, zabawowej postaci – Zbigniewa Moralskiego.

[…]

Wyjątkowo trafnym wyborem Grzegorzewskiego była Janina Boruch – Księżna – wyraziste rysy twarzy, nie trzeba było jej charakteryzować. Niesamowita w sposobie bycia, owijała się w boa z piór, świetnie demonstrując pożądaną przez Witkacego i Grzegorzewskiego wieloznaczność gestów. I jako aktorka, i jako koleżanka była niewątpliwą indywidualnością, imponowała dopracowaną w każdym ruchu sylwetką. Poza tym Olaf Krzysztofek – ważna postać przedstawienia, tak to zapamiętałem. Człowiek w realu z pogranicza rzeczywistości i nadrealizmu, wszelkie dociekania awangard traktujący z wielką powagą, totalny szaleniec, nie daj Boże po alkoholu. […] Ci, co go nie znali, mogli mieć przypuszczenia, że nie jest to facet na sto procent normalny, ponieważ Olaf nie przestrzegał konwenansów. Na co dzień był obsceniczny, ale bardzo inteligentny, szybki, nieszablonowy – bezbłędne trafienie obsadowe, zresztą jak pozostali.

Sadzę, że Grzegorzewski, odwiedzając pracownie i przemieszczając się po korytarzach, dokonywał jednocześnie uważnego castingu. Jak się rozniosło, kto będzie grał, to już wiedzieliśmy, że szykuje się coś wartościowego i niezwykłego. Tłum ludzi przyszedł na spektakl. Dla społeczności uczelnianej najważniejsze było, jak nasi koledzy

sprostali zadaniom aktorskim i jaki był plastyczny poziom widowiska. Przedstawienie nie uczyniło jego aktorów gwiazdami w szkole, ponieważ byli już indywidualnościami.

ANDRZEJ NAWROT[39]: […] głównego chłopaka (dużego, najgłośniej krzyczącego, w pozie chama, który znalazł się w niewłaściwym miejscu) Jurek wynalazł na innej uczelni. Sam stworzył zespół, trochę to się odbywało w tajemnicy.

BOGUSŁAW KUDELSKI: Dobierał aktorów do wizji postaci. Aleksander Ostasz, chłop ze wsi spod Lublina, był prawdziwym Czeladnikiem w mowie, ruchach. W Gdańsku na festiwalu uchodził za najlepszego aktora w zespole, tak był naturalny. Bogusław Rudnicki – Sajetan – to już typ inteligenta: wysoki, szczupły, o ładnej twarzy, z bródką. Księżną grała Janina Boruch: ciemnowłosa, piegowata, ciekawa osobowość, nieco szalona artystka.

KRYSTYNA KAMLER[40]: Zespół aktorski – można powiedzieć – był wybuchowy, trudny do okiełznania. Sajetana grał Bogusław Rudnicki, kolega ze szkoły. Koleżanka z mojego roku, Janina Boruch, grała Księżną. To chyba najlepsza Księżna, jaką widziałam. Miała w sobie niezwykłe wyrafinowanie, a także cechy z pozoru niedające się pogodzić, co dawało witkacowską perwersję. Oprócz kolegów szkolnych grały osoby spoza, ale nie było żadnego aktora. Skąd Jurek ich wziął? Nie wiem. Prokuratora grał człowiek, mówiąc

delikatnie, mało zrównoważony, który – jak się mówiło – miał specjalne papiery. Nie wolno mu było pić i w ogóle musiał być „pod nadzorem”. Pamiętam, że wciąż groziło coś z jego strony. Obsada była „po warunkach”. Powstała mieszanka wybuchowa, ale też niosąca napięcie, wyczuwane przez publiczność.

RYSZARD HUNGER: Nie bardzo było wiadomo, co się szykuje, choć w próby zaangażowani byli koledzy z mojego roku (byliśmy dwa lata niżej, na ubiorze): Aleksander Ostasz, Olaf Krzysztofek – wysoki, szczupły blondyn, szalony człowiek.

ZOFIA PLANER: Wydaje mi się, że Zbyszek [Moralski] w *Szewcach* grał lokaja i miał tacę. Pamiętam, że wygłaszał mniej więcej taką kwestię: „To, co podano na talerzu, nie figuruje dzisiaj w karcie”[41]. To chyba jedyne, co mówił. W obsadzie mogli być i aktorzy, i osoby spoza szkoły, nie pamiętam wszystkich. Ze szkoły: Janka Boruch (z roku wyżej), Aleksander Ostasz (taki misiowaty Czeladnik), Boguś Rudnicki (mistrz szewski)… Nie przypominam sobie, żeby występowała druga kobieta.

Czas zatarł wspomnienia, dziś trudno dokładnie odtworzyć obsadę, tym bardziej że z powodu zajęć w szkołach premierowy skład był trudny do utrzymania, stąd zastępstwa. Zaginął scenariusz, a zachowane zdjęcia zostały zrobione na festiwalu w Gdańsku, czyli w niepremierowej obsadzie. Największa rotacja dotyczyła ról Czeladnik I i Prokuratora.

SAJETAN TEMPE – Bogusław Rudnicki (PWSSP)

CZELADNIK I – Leszek Rudnicki (licealista) / młodszy brat Bogusława Koprowskiego (student politechniki) ?

CZELADNIK II – Aleksander Ostasz (PWSSP)

PROKURATOR ROBERT SCURVY – „Osiemnacha[42]" (PWSSP) ?

KSIĘŻNA IRINA WSIEWOŁODOWNA – Janina Boruch (PWSSP)

STRAŻNIK – Olaf Krzysztofek (PWSSP)

KELNER (nie ma tej postaci u Witkacego, cytat z *Piórki*) – Zbigniew Moralski (PWSSP)

postać kobieca ? (Dziwka Bosa ? / służąca ?) – Barbara Skrzeszewska / Maria Słomczewska (PWSSP)

Scena w auli to był niewysoki podest (dwa, trzy stopnie), około sześć na cztery metry, wraz z kulisami i zasceniem, wciśnięta w kąt sali. Andrzej Nawrot pamięta zgeometryzowane zejście ze sceny, które było częścią scenografii. Ściany obwieszone różnej wielkości blejtramami, w różnym stopniu zamalowanymi przez Grzegorzewskiego, przypominały pracownię malarską. Nie bez znaczenia był przecież kontekst miejsca i to, że spektakl grano w klubie plastyków – tak jak przedstawienia Teatru Cricot 2[43].

ANDRZEJ JOCZ: Stanowiące scenografię wielkie prostokąty obrazów nawiązują do taszyzmu, czyli malarstwa gestu – kierunku, którego promotorami byli profesor Teresa Tyszkiewicz i późniejszy rektor Głowacki. Hipoteza, że scenografia mogła być demonstracją

antystrzemińszczyzny, jest ryzykowna, ale nie można tego wykluczyć. Widać w niej wysokie kompetencje i staranność, jeśli chodzi o kompozycję, intensywnie przecież nauczaną w szkole.

Z lewej strony, bardziej z przodu, stała gilotyna-mównica, atrybut Prokuratora, w intrygujący sposób przypominająca sztalugę, zaprojektowana przez Grzegorzewskiego, wykonana przez stolarza[44]. Elementy dekoracji przedstawiające zakład szewski ustawione były na niewielkim podeście od środka sceny w prawo. W bocznej prawej ścianie, w wyciętym w zastawce okienku w wyraźnej ramie, ukryta została machina skonstruowana z probówek i skręconych rurek laboratoryjnych zakupionych w aptece (były najtańsze), wypełnionych kolorowymi płynami. Wykonał ją i obsługiwał Stanisław Łabęcki. Dmuchając, uruchamiał płyny, które bulgotały, przepływały, mieszały się – tworzyły niezależną akcję w stosunku do tego, co działo się na scenie. Obsługujący nie był widoczny, efekt „grał" przy wygaszonym na scenie świetle, Stanisław Łabęcki pamięta, że „towarzyszyło mu wyciszenie kwestii aktorów, co było próbą przełożenia treści na formę plastyczną".

Rekwizyty czeladników to młotek i but. W kostiumie „szewskość" określały fartuchy, dość sztywne, wykonane ze skóry czy tworzywa sztucznego. Jasne, kontrastujące z ubraniami pod fartuchem, które wydają się prywatnymi częściami garderoby. Kostium Księżnej to też przemieszanie prywatnych ciuchów (czarna aksamitna bluzeczka na ramiączkach) z atrybutami arystokratki: kapelusz z rondem, długie rękawiczki, mała torebka i przede wszystkim czarne boa. Najbardziej teatralny jest kostium Prokuratora i jako jedyna postać ma on charakteryzację. Góra to wyraźny mundur: szerokie mankiety i wysoki, stojący kołnierz w tym samym jasnym kolorze, na prawej pole naszyta abstrakcyjna aplikacja z kilku kolorów. W charakteryzacji

podkreślone oczy (zrośnięte brwi, cienie wokół) i ciemne plamy na policzkach i pod ustami – jakby Grzegorzewski chciał wydobyć czaszkę z dość dziecinnej twarzy aktora.

Widownia była wyciemniona. Scenografia miała ciemną tonację, rozświetlały ją ostro ustawione reflektory. Nie było muzyki, tylko dźwięki dochodzące z machiny, zrytmizowany i kontrastowy sposób mówienia oraz odgłosy wynikające z akcji, też podlegające zrytmizowaniu. Może stąd wrażenie zmechanizowania gry aktorów, które pamięta Andrzej Nawrot. Mogło być ono wywołane także przez użycie chwytu jak z filmu animowanego. O tym eksperymencie przeprowadzonym w *Szewcach*, Grzegorzewski wspomina w opracowaniu *Ślubu*, które przedstawił, zdając na reżyserię[45]. Chodziło o wydobycie i spotęgowanie dynamiki ruchu postaci przez rozbicie go nieciągłym światłem na fazy.

Z postaci, których nie dokumentują zachowane zdjęcia, wiemy o Strażniku/Policjancie, który wpadał na scenę, tarmosił Czeladnika II, rzucał go na ziemię i wywlekał, oraz o Kelnerze, który wchodził z tacą i mówił: „To, co pan ma na talerzu, nie figuruje dzisiaj w karcie”, kwestię z *Niejakiego Piórki*. Z innych działań wiemy, że Czeladnik II zarąbywał siekierą majstra.

> ANDRZEJ JOCZ: Grzegorzewski, który miał w sobie potencjał twórcy teatralnego, choć może jeszcze tego nie wiedział, pasował do awangardowych, racjonalistycznych założeń uczelni. A jednocześnie był krytyczny w stosunku do jej awangardowej specyfiki, nie chciał podporządkować się żadnej doktrynie. Zwłaszcza że dochodziły do głosu w sztuce europejskiej i w naszej szkole nurty nadrealistyczny i ekspresjonistyczny, co widać było w

scenografii *Szewców*. Strzemiński, Wegner, rektor Modzelewski wprowadzili dyktaturę doktryny – rygor kompozycji, precz z nadrealizmem. Jak się dzisiaj ich twórczość analizuje, to oczywiście też widać nadrealny pierwiastek.

ANDRZEJ NAWROT: Sztuka awangardowa wtedy jeszcze tak wyraźnie nie funkcjonowała, nie wiedzieliśmy, jak to odbierać.

Spektakl wzbudził zainteresowanie w Łodzi, telewizja nagrała materiał (wystąpiła w nim Janina Boruch), niestety nie ma go w archiwach.

Konstanty Puzyna we wspomnianej edycji dramatów podaje, że przedstawienie było grane czternaście razy w siedzibie, czyli w auli PWSSP, i dwa razy na festiwalu w Gdańsku. Informacje zaczerpnął zapewne bezpośrednio od reżysera, gdyż jako juror oglądał spektakl w Teatrze Aktora i Lalki „Miniatura" we Wrzeszczu. Co więcej, poszedł za kulisy pogratulować i zrobić wywiad z Grzegorzewskim, by mieć dane do pisanego właśnie tekstu o Witkacym[46].

O przygotowaniach do festiwalu i jego przebiegu regularnie donosiła prasa centralna i łódzka. Przedstawienie grane było pierwszego i trzeciego dnia festiwalu – 6 maja o godzinie 20 i 8 maja o godzinie 17:30. Widownia pełna. Na afiszu zaznaczono, że to fragmenty *Szewców*. Krystyna Kamler zapamiętała szaloną atmosferę pobytu w Trójmieście. W liście do rodziców po powrocie do Łodzi napisała:

[…] Tak więc mieliśmy w ciągu całego Gdańska dwa przedstawienia – nareszcie w prawdziwym, uroczym Teatrze „Miniatura" w Gdańsku-Wrzeszczu. Teatr właściwie najlepszy z tych, jakie

mogliśmy dostać – dość mały z wielką, magiczną baterią świateł. Zresztą dzięki światłom (zza widowni, zza sceny, z góry, z boku – a wszystkie poruszane za pomocą przysłowiowych guziczków na tablicy rozdzielczej) przedstawienie nasze bardzo zyskało. W każdym razie było naprawdę świetne plastycznie. W ogóle pierwsze zwłaszcza przedstawienie wypadło na pewno najlepiej z tych, jakie kiedykolwiek mieliśmy. Widownia cudowna – istni smakosze Witkacego – chwytała każdy najdrobniejszy dowcip. Masa ludzi z prasy, z radia. Kilka osób z jury i wszystkim bardzo się podobało. Aktorzy byli cudowni, Boguś – Sajetan przeszedł wprost siebie, a Czeladnicy – obaj zupełnie „wystrzałowi" (tego słabszego – brata Bogusia nie puścili ze szkoły i nie pojechał. Ten, który był w Gdańsku, był o wiele lepszy, zupełnie groteskowy, a nie jak tamten realistyczny – dzięki czemu całość też zrobiła się jakaś nieziemska, zawieszona w groteskowym wymiarze). […]

Drugie przedstawienie też udane, ale już o wiele gorsza publiczność. […] dostaliśmy dwie nagrody. I – Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, czyli 2000 zł i II – Nagroda Ossolineum. Ta raczej honorowa – zdaje się jakieś dzieła, dramaty czy coś takiego.

Obie w końcu dość poważne – nie tam żadne KC, ZMS, jak np. Pstrąg.

No i jeszcze jedno miłe. Mianowicie, p. Puzyna pisze jakąś monografię o teatrze Witkacego i zwrócił się do Jurka o dokładne informacje: kiedy powstał projekt wystawienia *Szewców*, kiedy było pierwsze przedstawienie i takie tam inne rzeczy. Pan ten chce mianowicie napisać, że jest to pierwsza próba wystawienia tej

sztuki – a ponieważ był zachwycony, więc pewnie napisze, że udana[47].

Telewizja nagrała Aleksandra Ostasza w geście zarąbywania majstra[48]. Zachowane zdjęcia z *Szewców* zostały wykonane przez kolegę ze szkoły, Janusza Wiktorowskiego, właśnie w Gdańsku, stąd różnice w scenografii (okienko w środkowej ścianie, a machina za kurtynką po prawej). „Głos Robotniczy” donosił piórem korespondentki Anny Grabowskiej, że przedstawienie wzbudziło duże zainteresowanie. Także… Jerzego Grotowskiego, który przyszedł za kulisy pogratulować reżyserowi[49].

Trzydziestoosobowe jury pod przewodnictwem Kazimierza Rudzkiego głównymi laurami wyróżniło uznane zespoły. Nagród dla *Szewców* prasa centralna i gdańska przeważnie nie odnotowuje[50], ale donosi o nich łódzki „Głos Robotniczy”. Nie wiadomo, jak „szewcy” zagospodarowali dwa tysiące złotych. Najważniejsze, że zostali zauważeni i wyróżnieni. Byli szczęśliwi!

Wkrótce pojawiły się pozytywne wzmianki w prasie branżowej. W czerwcowym numerze „Dialogu” festiwal omawia Jerzy Koenig, który wyróżnił dwa spektakle – *Pod drzwiami* Wolfganga Borcherta Teatru 38 z Krakowa i *Szewców*.

Zaskoczeniem prawdziwym były fragmenty z *Szewców* Witkacego, przygotowane przez Jerzego Grzegorzewskiego ze stawiającym pierwsze kroczki na scenie amatorskiej zespołem łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Grzegorzewski trafił bezbłędnie w ton właściwy dramaturgii tego typu, dużo prościej i celniej od niejednego inscenizatora z prawdziwego zdarzenia, odkrył nareszcie najwłaściwszy – moim zdaniem – i

najprostszy klucz do teatru groteski współczesnej (chciałbym wrócić do tej sprawy przy innej, bardziej odpowiedniej okazji)[51].

Jan Paweł Gawlik nadmienił w „Życiu Literackim”:

> Spośród nowych zespołów niespodzianką był również PWSSP (nie wiem, co to znaczy) z Łodzi, prezentujący obszerne fragmenty *Szewców* Witkacego w inscenizacji dojrzałej i przemyślanej, z nie najgorszym zespołem aktorskim i takiejż scenografii. Niestety brak programów (bardzo częsta usterka organizacji) nie pozwala na przytoczenie nazwisk i wyrażenie uznania dla najlepszych wykonawców[52].

Fragmenty te Jerzy Grzegorzewski starannie wyciął i wkleił do egzemplarza obowiązkowego, który przygotował na egzamin wstępny na Wydział Reżyserii PWST w Warszawie we wrześniu 1962 roku. Była to eksplikacja *Ślubu*, napisał w niej, że drugą premierą teatru plastyków miał być w maju tego roku dramat Witolda Gombrowicza. Wyjaśniał, że „niestety, z przyczyn od zespołu niezależnych, do premiery nie doszło. Załączone tu opracowanie *Ślubu* jest powtórzeniem realizowanej [wówczas] wersji”[53]. Grzegorzewski kilkakrotnie wspominał w wywiadach, że łódzkie doświadczenie z plastykami zadecydowało o tym, że zajął się teatrem[54]. Witkacy nie po raz pierwszy w historii polskiego teatru spełnił podobnie formacyjną rolę – fascynując, pomógł w znalezieniu języka i Tadeuszowi Kantorowi, i Jerzemu Jarockiemu, i Krystianowi Lupie… żeby ograniczyć się do najwybitniejszych reżyserów. Patrząc na studenckich *Szewców* z perspektywy dorobku Grzegorzewskiego, widać, że już wtedy był sobą, gotowym twórcą swojego teatru.

> ANDRZEJ JOCZ: Wystawienie w 1961 roku przez Jerzego Grzegorzewskiego sztuki Witkacego to coś charakterystycznego dla tamtych czasów. Rok później wystartował przecież Roman Polański z *Nożem w wodzie*. [...] Grzegorzewski uwypuklił istotę Witkacego – nadrealizm, idiotyzm. […] Profesjonalny teatr, kwintesencja Witkacego, a jednocześnie wyraz młodzieńczego buntu wobec tego, co było wówczas na scenach. Później już takich *Szewców* nie widziałem. To był punkt zwrotny w jego karierze, dlatego że na jej początku od razu stał się człowiekiem teatru. Tak jak obraz może być jeden, tak ta premiera mogła być tylko jedna. Siła była w unikatowości zdarzenia.

Grzegorzewski czerpał ze studenckiego doświadczenia *Piórki*, *Szewców*, *Ślubu* do końca życia, w jawny sposób (robiąc kolejne premiery tych dramatów), jak i bardziej ukryty. *Niejaki Piórko* powracał zwykle wtedy, gdy inicjował nowe rozdanie w karierze – w Warszawie, w Łodzi, we Wrocławiu… i gdy pracował ze studentami. Ten surrealistyczny tekst w szczególny sposób uruchamiał jego wyobraźnię. Przed śmiercią znów myślał o wystawieniu Michaux.

Pracownia artysty malarza, nierzadko jednocześnie rzemieślniczy warsztat, w końcu teatr, to scenograficzny nawias często stwarzany przez Grzegorzewskiego dla wystawianego tekstu – w mniej lub bardziej czytelny sposób. Zagruntowane blejtramy czekające na pierwszy gest malarza, sztalugi niczym gilotyny… Atrybuty potencji twórczej czy raczej bezradność artysty? Zdemolowany, zdemaskowany teatr, zwłaszcza jego widownia, to motywy charakterystyczne zwłaszcza dla jego późnej twórczości. Umierający w swej pracowni Wyspiański. Twarz Witkacego – fotografia, która posłużyła za plakat do *Halki Spinozy* – w finale *Morza i zwierciadła* gestem odsłonięcia

realnego okna została uobecniona jako poszarpany i złożony na nowo wizerunek artysty, który zderzył się z rzeczywistością.

Ażurowe, weneckie okna auli szkoły plastycznej, architektoniczny kontekst *Szewców*, powracały w wielu przedstawieniach Grzegorzewskiego, zwłaszcza łódzkich. Zaokrąglone szczyty, gęsta siatka szprosów rytmizowały przestrzeń, odrealniały obraz tego, co poza nimi.

Wzór cytowania:

Zielińska, Maryla, *Narodziny artysty z ducha odwilży: „Niejaki Piórko" i „Szewcy"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/narodziny-artysty-z-ducha-odwilzy-niej….

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach", „Gazecie Wyborczej".

Przypisy

1. Zagadnienia dotyczące odwilży w sztukach plastycznych omawiam w innym rozdziale książki, której poniższy tekst jest fragmentem.
2. Wszystkie wypowiedzi nieopatrzone adresem bibliograficznym pochodzą z wywiadów przeprowadzonych przez autorkę na potrzeby tej książki. Aleksander Hałat (ur. 1936) – rzeźbiarz, twórca obiektów oraz instalacji. Absolwent PWSSP w Łodzi, od 1961 jej wykładowca (dziś ASP).

3. Ryszard Hunger (ur. 1940) – malarz, grafik; absolwent PWSSP w Łodzi, od 1966 jej wykładowca, rektor ASP w Łodzi 1987-1993. Także wykładowca PWSFTviT w Łodzi.
4. *Magia kina*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Ewa Bułhak, „Teatr" 1993 nr 10.
5. Andrzej Jocz (1941-2019) – malarz, rzeźbiarz, rysownik, absolwent PWSSP w Łodzi i jej wykładowca.
6. Wypowiedź w audycji Anny Lisieckiej *Zapisane w dźwięku – Leon Schiller*, Program 1 PR. Archiwum PR S.A., sygn. 812/07/I.
7. Pochodziła z żydowskiej rodziny z Podlasia, studiowała psychologię, po wojnie przeniosła się do Łodzi. Naczelnik Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk od 1952 roku. Później pełniła funkcję zastępcy redaktora naczelnego tygodnika satyrycznego „Karuzela". W kwietniu 1968 oskarżona o antypaństwowe wypowiedzi i prowadzenie „syjonistycznego salonu politycznego", została usunięta z PZPR i zwolniona z pracy. Wyemigrowała najpierw do Danii, a następnie do Izraela. Magdalena Grochowska opisała ją w tekście o Kazimierzu Dejmku *Odchodził jak Lear*: „Rude włosy, żywe oczy. Gdy przychodziła do teatru, Dejmek dżentelmeńsko puszczał ją przodem, a potem klepał w pośladek. Chichotała. – Słuchajcie, Dejmek! – lubiła mawiać. – Jak wam stara Żydówka mówi «skreślcie», to wy to skreślcie…", „Gazeta Wyborcza" 1 lutego 2003.
8. Stanisław Łabęcki (ur. 1935) – malarz, grafik, plakacista; absolwent PWSSP w Łodzi, jej wykładowca, rektor ASP w Łodzi 1999-2005.
9. Zbigniew Moralski (1937-1986) – malarz, studiował na Wydziale Tkaniny, w pracowni Romana Modzelewskiego, dyplom 1965.
10. Kalina Paroll (ur. 1936) – absolwentka PWSSP w Łodzi, projektantka mody (pracowała m.in. dla Mody Polskiej), graficzka, artystka sztuk wizualnych.
11. Później używała nazwiska męża – Biegańska (1939-2005), projektantka mody, scenografka i kostiumografka.
12. Rozmowa nagrana 23 stycznia 2002, niepublikowana, udostępniona autorce.
13. Bogusław Kudelski (ur. 1937) – malarz, absolwent PWSSP w Łodzi.
14. Zbigniew Kosiński (1926-1991). Studiował malarstwo i architekturę w krakowskiej ASP, filozofię na Uniwersytecie Łódzkim. Ukończył PWSSP w Łodzi w 1962, później w niej wykładał. Debiutował jako poeta w 1957 na łamach „Po Prostu". Tomiki poezji: *Port egzotyczny* (1957), *Mój anioł lewy* (1961), *Starszy o głowę* (1968), *Wzroki* (1975), *Pleonazm* (1982). Ceniony przez Zbigniewa Herberta. Pracował w Mazowieckim Teatrze Lalek, jako scenograf współpracował też z Młodzieżowym Domem Kultury w Łodzi.
15. Tekst ukazał się w maju 1958 w „Twórczości" w przekładzie Jerzego Lisowskiego.
16. Np. Stanisław Łabęcki grał Sędziego, a Bogusław Kudelski i Aleksander Hałat – trupy.
17. 7-10 maja 1959. Nagrody na festiwalu zdobył m.in. program Pstrąga, w którym brał udział Jan Skotnicki.
18. Premiera kabaretu Piwnicy pod Baranami odbyła się na przełomie grudnia 1958 i stycznia 1959. Program miał charakter składankowy, „Królową erotomankę" grała Barbara Nawratowicz.
19. W przekładzie Jerzego Lisowskiego brzmi on: „To, co pan ma na talerzu, nie figuruje dzisiaj w karcie", Henri Michaux, *Niejaki Piórko*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2009, s. 16.
20. (a. g.) [Anna Grabowska], *Michaux wśród studentów PWSSP*, „Głos Robotniczy" 5 maja 1959.
21. Informacje na podstawie rozmów z Markiem Wawrzkiewiczem oraz korespondencji mailowej z Henrykiem Pustkowskim i Mieczysławem Gumolą. Por. hasło „Krąg" w

leksykonie: Ewa Głębicka, *Grupy literackie w Polsce 1945–1989*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2000, wyd. II poszerzone, s. 259-260.
22. PIW, Warszawa 1962.
23. Wydanych razem z *W małym dworku*, Biblioteka Dramatyczna „Nowy Teatr", Kraków 1948.
24. Stanisław Śliskowski (1935-2021) – operator filmowy, reżyser filmów dokumentalnych, absolwent i wykładowca łódzkiej Filmówki.
25. Por. *Sygnały Dnia*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Andrzej Matul. Emisja 14 kwietnia 1976, Program 1 PR. Archiwum PR S.A., sygn. 12154/4. Także: *Radiowy Wieczór Kulturalny*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Anna Retmaniak. Emisja 17 września 1999, Program 1 PR. Archiwum PR S.A., sygn. 6813/99/I.
26. *W małym dworku* miało jeszcze premierę w tym samym roku w Bydgoszczy, a w 1961 w Częstochowie.
27. *Stanisław Ignacy Wyspiański*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Maryla Zielińska, „Gazeta Wyborcza" 25 września 1998.
28. *Radiowy Wieczór Kulturalny*, dz. cyt.
29. Sympozjum *Jerzy Grzegorzewski i jego teatr*, 17–18 marca 1995, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. Pierwodruk skróconego zapisu w opracowaniu Maryli Zielińskiej, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2013 nr 115/116.
30. Zofia Planer (ur. 1940) – zajmuje się tkaniną i malarstwem. Absolwentka PWSSP w Łodzi. Studiowała trzy lata niżej niż Grzegorzewski. Dziewczyna, a później żona Zbigniewa Moralskiego.
31. Bogusław Koprowski (1940-2017) – w liceum przezywany przez kolegów „Małpą" ze względu na żywiołowość i mimikę; aktor stołecznych teatrów Komedia i Syrena.
32. Janina Boruch (ur. 1940) – zajmuje się tkaniną artystyczną, absolwentka PWSSP w Łodzi. Obecnie używa imienia Katarzyna i nazwiska męża – Czyż.
33. *Antoni Starczewski. Płaskorzeźba, grafika*, Zachęta – Centralne Biuro Wystawa Artystycznych, 13 września – 2 grudnia 1973.
34. Aleksander Ostasz (ur. 1937) – zajmuje się malarstwem, tkaniną, rzeźbą, absolwent PWSSP w Łodzi.
35. *Stanisław Ignacy Wyspiański*, dz. cyt.
36. Jerzy Koenig, *Czterdzieści cztery lata z Jerzym Grzegorzewskim*, „Foyer" 2005 nr 5.
37. Niestety, nie pamiętają tego faktu.
38. *Stanisław Ignacy Wyspiański*, dz. cyt.
39. Andrzej Nawrot (ur. 1938) – grafik, malarz, absolwent PWSSP w Łodzi, jej wykładowca od 1963.
40. Krystyna Wiśniewska-Kamler (ur. 1940) – scenografka, graficzka, projektantka mody, absolwentka PWSSP w Łodzi, w czasach studenckich partnerka Grzegorzewskiego.
41. Nie ma podobnej kwestii w *Szewcach*. Bogusław Kudelski pamięta ją z *Niejakiego Piórki* w reż. Zbigniewa Kosińskiego, 1959.
42. Od paragrafu, który zwalniał osoby z zaburzeniami osobowości od odpowiedzialności karnej.
43. Dowodem, że Grzegorzewski śledził jego poczynania, był tekst na temat scenografii Tadeusza Kantora, który opublikował we „Współczesności" w 1963.
44. Można się w niej dopatrzeć analogii do sztalug także przez kontekst pracowni artysty. Konstrukcja była ogrywana podobnie jak w późniejszych spektaklach sztalugi, np. w

Giacomo Joyce.
45. Akta szkolne studenta Jerzego Grzegorzewskiego. Instytut Teatralny w Warszawie, zbiór Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej w Warszawie.
46. Tak pamiętają to Krystyna Kamler i Stanisław Łabęcki.
47. List z 13 maja 1961, z archiwum autorki listu.
48. Niestety nie udało się odnaleźć tego nagrania.
49. 9 maja w ramach Klubu 100 Spotkań Grotowski i Ludwik Flaszen występowali w Empiku w Sopocie z tematami: *Misterium – buffo – perspektywa teatru laickiego. Teatr literacki a teatr teatralny*. Grotowski interesował się Witkiewiczem, chciał wystawić *Szewców* studiując w szkole teatralnej, cenzura do tego nie dopuściła. 5 maja 1961 Grotowski rozpoczął w Opolu konwersatorium *Oni są naszą tradycją: Craig, Meyerhold, Artaud, Tairow, Witkacy*. Kontynuował je po powrocie z festiwalu, 12 maja.
50. W opublikowanej w „ITD" 1961 nr 23 dyskusji jurorzy też się nie zająknęli o *Szewcach*, a wzięli w niej udział: Barbara Fijewska, Tadeusz Polanowski, Konstanty Puzyna, Andrzej Wróblewski, Jerzy Kwiatek, Józef Waczków.
51. Jerzy Koenig, *Teatry studenckie A.D. 1961*, „Dialog" 1961 nr 6, s. 143.
52. Jan Paweł Gawlik, *Gdańskie potwierdzenia, gdańskie rozczarowania*, „Życie Literackie" 1961 nr 195 (z 21 maja).
53. Akta studenta PWST Jerzego Grzegorzewskiego, Instytut Teatralny w Warszawie.
54. Por. *Stanisław Ignacy Wyspiański*, dz. cyt.; *Sygnały Dnia*, dz. cyt.; *Radiowy Wieczór Kulturalny*, dz. cyt.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/narodziny-artysty-z-ducha-odwilzy-niejaki-piorko-i-szewcy

didaskalia
gazeta teatralna

Grzegorzewski

Radykalny obrót rzeczy

Z Jackiem Waltosiem rozmawia Maryla Zielińska

Jestem dłużnikiem Jerzego Grzegorzewskiego, bo gdyby nie jego *Czajka* w Starym Teatrze, nie ośmieliłbym się zapewne robić Czechowowskiego cyklu rysunkowo-rzeźbiarskiego. Miałem już w głowie Czechowa, ale ta radykalna inscenizacja uzmysłowiła mi możliwość innego przetłumaczenia dramatu na obraz, interpretowania za pomocą środków formalnych. Użycie szczególnego zespołu rekwizytów – wypatroszonych fortepianów (skutek jakiejś interwencji) – to autorskie znalezisko Grzegorzewskiego, bardzo inspirujące. Czechow zobaczony z innej strony, coś niezwykłego. I tak rozkręciłem w latach osiemdziesiątych wieloletni cykl *Doktor Freud bada duszę ludzką, na wygnaniu, w Hampstead albo… dr Czechow gdzie indziej*. Zająłem się wszystkimi sześcioma dramatami, wyjmowałem z nich wątki.

Ale mam dowód obopólnej inspiracji. Dostałem kiedyś od Elżbiety Morawiec (autorki monografii Grzegorzewskiego) tę karteczkę, proszę przeczytać.

Wrocław, 17 III 79

Drogi Panie Jacku,
autor (teatralny) tego, co na odwrocie [pocztówka z *Wesela* w Starym Teatrze z 1977 roku] zachwycił się Pana sztuką w programie Osęki. Bardzo chciałby Pana poznać, a także myśli o współpracy, gdyby to Panu odpowiadało. Bardzo się z tego cieszę, bo myślę, że Wasze lądy są blisko.
Serdecznie pozdrawiam,
Elżbieta M.

To był pierwszy sygnał, że zainteresował się moimi pracami, że miał pomysł zobaczenia się ze mną, do czego doszło po długim czasie, w 1997 roku, gdy Zbigniew Taranienko zaprosił moją wystawę *Pomiędzy rzeźbą a obrazem* do galerii Teatru Studio. To była ostatnia wersja ekspozycji, która jeździła po Polsce. Grzegorzewski przyszedł w trakcie montowania wystawy. Mówił o zainteresowaniu tym, co robię, że zetknięcie się z moimi pracami było dla niego ważne. Byłem mile zaskoczony jego przyjściem. Rozmowa była krótka, ale sympatyczna. Prace znał, ale mając je na miejscu, mógł do nich wracać. Na wernisażu się nie pojawił, ponieważ zwyczajowo odbywał się przed spektaklem i Grzegorzewski był zajęty.

I to tyle. Do naszej współpracy nie doszło. Ale cieszyły mnie te znaki pobratymstwa: moje wrażenia z *Czajki* z 1979 roku, dwa lata później kartka od Elżbiety Morawiec, wiadomość, że widział moją wystawę *Dr Freud bada dusze ludzką…* w Kordegardzie w Warszawie w 1991 roku, i to spotkanie w 1997.

Co was zbliżyło?

O ile pamiętam program Andrzeja Osęki (telewizyjne „Rozmowy o Sztuce”), to pokazywane w nim były moje rzeźby i rysunki. Być może moja duża realizacja z 1974 roku dotycząca *Fedry* Jeana Racine’a. Grzegorzewski zresztą mógł ją zobaczyć na żywo, bo prezentowała ją Galeria Teatralna na placu św. Ducha w Krakowie. Odbierałem wtedy lepsze reakcje na rzeźby niż na obrazy. Sądzę, że Grzegorzewskiego mogła zainteresować negatywowa forma moich prac – nieobecność drugiej osoby, drugiej połowy, a jednak widocznej w bryle. Zawieszenie nieobecności. To by się zgadzało, bo zobaczyłem *Czajkę* jako rodzaj wypatroszenia substancji dramatu, można powiedzieć prawie konwencjonalnej. Obyczajowa i psychologiczna struktura tekstu jest czytelna, nie ma tam rewolucji. Czechow ukrył napięcie, a nową jakość tworzą nieoczekiwane i przejmujące incydenty. Grzegorzewski szedł za strukturą wewnętrzną utworu. Tworzył przestrzeń sceniczną przez wyjęcie obiektów z innych światów, kształtował ją także poza materią. To był rodzaj wiwisekcji, wypatroszenia, zmienienia sytuacji. Można to uznać za paralelę do moich negatywowych rzeźb. Wizyjność teatru Grzegorzewskiego była uderzająca. Była mi bliska. Frapowało mnie także szatkowanie tekstu, segmentowanie – nieobce mojej wyobraźni.

Jakimi środkami osiągał efekt „wypatroszenia”?

Łamanie perspektyw, zastosowanie tuneli… Z prawej strony ukosem szła w głąb sceny tunelowa przestrzeń z lustrami, a lewa strona pozostawała raczej pusta. Specyficznie wykreślona perspektywa zbieżna zmieniała się w rytmach przenicowanych fortepianów, sprzętów, rzeczy, w których czuło się przeszłość z zupełnie innych światów. W tych zmiennych planach działania aktorów segmentowały akcję i przestrzeń, postaci istniały poprzez kadry. W tekście jest jednolitość narracji, a u Grzegorzewskiego nie było opowieści, to

było rwane, zawieszane, zatrzymywane, przewracane. Rytm był zmieniany, a akcenty zastanawiające. Ekspresja wypowiedzi była uderzająca, dawała do myślenia.

Czy panu to się kojarzyło z malarstwem Stanisława Fijałkowskiego, z jego cyklami obrazów z tunelami, autostradami, drabiną Jakubową?

Wiem, że oni byli blisko – mistrz i uczeń – ale nie miałem takich skojarzeń, Fijałkowski to inna poetyka, ale inspiracją mógł być jego bardzo szczególny rodzaj „zawieszenia" sensu. Fijałkowski intryguje czystością płaszczyzny, na której za pomocą najprostszych elementów odbywają się zdarzenia natury poetycko-przestrzennej, kojarzącej się z poetyką surrealistyczną, zagadkowością. Są tam sugestie tuneli, planów, które się odwracają, są zmniejszenia, zwiększenia, ale przy takiej klarowności kompozycji zagadkowość nie zmienia się w dramat. Niedopowiedzenie – a jednocześnie wizualne skonkretyzowanie. Wyobraźnia Fijałkowskiego i jego obrazy są ciekawe, atrakcyjne, niepokojące, ale nie tragicznie. A *Czajkę* zobaczyłem jako bardzo tragiczne przedstawienie dramatu, choć wiadomo, że Czechow mówił, że to komedia. U Fijałkowskiego jest przeważnie jasna ekspozycja obrazu, a Grzegorzewski odkrywał kształt i mrok tekstu.

Jak w tej przestrzeni funkcjonowali aktorzy i słowo?

Tekst był poszatkowany, ale integralny, to była *Czajka* Antona Czechowa, ale z wyrazem, akcentami, punktami dialogu nadanymi przez Grzegorzewskiego. Zachowania aktorów nie były typu konwencjonalnego, obyczajowego. Bohaterowie prowadzili bardziej szarpane monologi wewnętrzne niż dialogi. To miało siłę. I świetna rola Arkadiny w wykonaniu Teresy Budzisz-

Krzyżanowskiej.

W kilku przedstawieniach Grzegorzewskiego, które widziałem, tekst realizowany był przy bardzo silnym poczuciu rytmu w organizowaniu przestrzeni, akcji, ruchu. W *Parawanach* w Teatrze Studio – rozciągnięcie w czasie, działania w ciemności, że nie było wiadomo, gdzie jesteśmy, i dziwne światełka, pojedyncze głosy, sytuacje, które pojawiają się w przestrzeni. Czytałem sztukę wcześniej w „Dialogu", ale nie pamiętałem jej już, dzięki temu przedstawieniu dotkliwie odczułem aurę Geneta.

Ostatnie jego *Wesele* oglądałem w Krakowie na Festiwalu Wyspiańskiego w 2007 roku – kawałki sceny w mroku, a część sceny oświetlona. Tekst robiony metodą bardzo teatralną – wizualnymi, czasowymi i muzycznymi środkami. Ekspresja rytmu.

Rytm to przestrzeń, czas, kształt, światło, dźwięk. Jak to się działo w muzyce?

To jest taka niewdzięczność dotycząca pamiętania muzyki filmowej i teatralnej, że wchodzi w środek percepcji, ale już się jej nie pamięta osobno. Muzyka Stanisława Radwana służyła temu samemu efektowi. Rytm był przewodni, a w nim sposób indywidualnego mówienia tekstu. Monologowa wartość dialogów była podkreślona rozrywaniem toku narracji. Samotna obecność każdej postaci.

Gdy patrzę na pana czechowowskie prace, narzuca się skojarzenie z innym dziełem literackim – *Wydrążonymi ludźmi* T.S. Eliota.

Inspiracją wczesnych moich rzeźb było poczucie samotności, połowiczności bytu. Taka była moja intuicja w młodości, szukałem wsparcia w literaturze, w sztuce. Nie wymyśliłem negatywu, wydrążyłem bryły, by rozgrywać ten motyw przestrzennie, bo wprowadziła go rzeźba kubistyczna. Zanim zrobiłem *Fedrę*, oczywiście czytałem Eliota (w 1957 roku wyszło pierwsze tłumaczenie) i miało to dla mnie znaczenie. Wiele innych rzeczy też złożyło się na te prace. Zapomina się zobaczone, przeczytane przez lata dzieła, ale one odzywają się w nas, choć to nie jest świadome odwoływanie się do nich. To są takie przymusowe wewnętrzne wzory. Przypuszczam, że tak było i u Grzegorzewskiego.

Jego świat zbudowany był z wielu takich przymusów.

Dlatego jego teatr miał taką gęstość, wyrazistość. *Wesele* miało wiele sugestywnych rozwiązań: na przykład ustawienie roli Stańczyka w wykonaniu Jana Peszka. Ale najlepiej pamiętam sceny tańczącego, zbitego w masę tłumu weselników. Dziwny mechanizm gromadnego stłoczenia w pustej przestrzeni. Rytmiczne powtarzanie: „Jacy tacy, jacy tacy…”. Monotonia i upiorne poczucie determinacji, w jakiej przesuwa się grupa. W teatrze, gdy ma się tłok do zrobienia, to się wsadza statystów, aktorów. A Grzegorzewski stworzył coś zupełnie wyjątkowego, sprzągł stosunkowo niedużą grupę aktorów i rytmicznie przesuwał ją w tej niby sali tanecznej. To było coś niesamowitego, że ludzką gęstwę może stworzyć przez kilka osób i to aż uwierało. Tak silna sugestia.

Osiągnął redukcją efekt podobny zagęszczenia masy ludzkiej w kadrze w filmie Andrzeja Wajdy.

W filmie to było konieczne, bo obraz to moment kadrowania – chodziło o efekt paroksyzmu, bełkotu. Wajda ciasną, zadymioną, zalkoholizowaną przestrzeń wcisnął w kadr, że aż bucha. A tu była bardzo wyrazista formalna koncepcja inscenizacyjna. Pomysł znakomity, co ważne w swoich konsekwencjach – znaczeniu. Nowe rozwiązanie odniesień do konkretnej przestrzeni i do pierwszej inscenizacji Wyspiańskiego, które wiszą nad każdym reżyserem.

Jak była faktura użytej materii, wypatroszonych przedmiotów?

Przedmioty nietypowe, użyte sprzecznie z funkcją i pochodzeniem. Jeden z jego ulubionych elementów, fortepian, to coś frapującego – pudła, konstrukcje strunowe ustawione w pionie, porozstawiane. Te efekty miały przeszłość surrealistycznych, kubistycznych kolaży, które używały realnych obiektów w sposób oderwany od ich przeznaczenia i zastosowania. Ale przedmioty te były użyte inaczej niż u Marcela Duchampa, bo wyobraźnia Grzegorzewskiego związana była z tekstem. Dzięki dekonstrukcji uzyskiwał wymiary i materię, które odmieniały mu podziały przestrzeni scenicznej. W nowej konstrukcji nie było imitacji rzeczywistości, choć wykorzystywał przedmioty z niej przyniesione. Podobne przekształcenia stosował w grze aktorskiej, w strukturze tekstu.

Czy czytał pan jakieś inspiracje plastyczne w przedstawieniach Grzegorzewskiego?

Wprost nie widziałem, ale jak Fijałkowski był możliwy, tak i Jerzy Nowosielski, w ogóle łódzka tradycja. Nowosielski przez zaskakujące

kadrowanie przestrzeni, szukanie większych i mniejszych perspektyw. W jego układach form geometrycznych czuje się proweniencję abstrakcyjną – to mogło być punktem wyjścia dla Grzegorzewskiego. Ale po swojemu robił już fakturę, konstrukcję, segmentował, przewracał strukturę przestrzeni w stosunku do tekstu i didaskaliów.

U Nowosielskiego inspirowało go rozgrywanie kompozycji przy ramie obrazu, on to robił przy kulisach, działaniami wymykającymi się z kadru, reprezentowanymi przez dźwięk.

Tak, u Nowosielskiego przy ramie dzieją się dziwne rzeczy – fragmenty, przecięcia postaci odgrywają pierwsze role w obrazie. Wyobraźnia malarska Grzegorzewskiego była niezrealizowana. Widziałem jego wystawę w warszawskiej galerii *a*TAK przed kilku laty. Bardzo to było ciekawe, na przykład wczesny obraz, odniesienie do Władysława Strzemińskiego. Ale gdyby go dogłębnie zanalizować, to równie dobrze mógł się odwoływać do kapistów. Ze Strzemińskiego jest faktura, abstrakcyjne formy, ale już gęstość elementów czy kolorystyka przypomina kapistów. Choć Grzegorzewski odżegnywał się od tej tradycji, była tak przemożna dla naszego pokolenia, że pozostawaliśmy w jej aurze – choć najmniej może środowisko plastyków w Łodzi. Warto czasem robić analizę wyobraźni artysty w stosunku do tego, z czym się zetknął w szkole. Co było jego ideałem i mistrzostwem w młodości i co z tego zostaje. To są ciekawe rzeczy. Nie byłoby to dla mnie dziwne, gdyby Grzegorzewski przyznał się do wpływu Strzemińskiego na swój teatr. Może o tym mówił?

Strzemińskiego wprowadził do ostatniego spektaklu – *On. Drugi Powrót Odysa* – na różny sposób.

A to ciekawe! To był integralny tekst Wyspiańskiego?

***On* to monolog napisany przez córkę, Antoninę Grzegorzewską, a *Drugi Powrót Odysa* to jego scenariusz, w którym tekst Wyspiańskiego funkcjonuje jako utwór, jako mit Odysa i jako okupacyjne przedstawienie Tadeusza Kantora.**

To jest trudny teatr. Kiedyś bardzo interesowałem się teatrem. Są artyści, którzy w obrębie konwencjonalnego teatru chcą zrobić coś radykalnego, ale nie programowo awangardowego, nie w offie, tylko w miejscu, co do którego ludzie mają tradycjonalne oczekiwania i przyzwyczajenia. I nagle funduje im się dynamit – coś, co rozrywa tradycję. To ryzykowne, ale równocześnie twórcze. Grzegorzewski należał do takich właśnie artystów. Pracował w ważnych teatrach instytucjonalnych i rozrywał je, nie funkcjonował na boku. Powiedziałbym, że nawet Konrad Swinarski mniej rozrywał teatr – można było oswoić się z jego wyobraźnią. Grzegorzewski natomiast proponował radykalny obrót rzeczy, sensualnie traktując tekst, aktorów i całą przestrzeń teatru.

Kraków, 22 czerwca 2018

Jacek Waltoś (ur. 1938) - malarz, rzeźbiarz, grafik, rysownik, krytyk sztuki (także pod pseudonimem Jacek Buszyński), kurator wystaw (np. wraz z Markiem Rostworowskim *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, 1975). Absolwent krakowskiej ASP (1963), współzałożyciel krakowskiej grupy Wprost (1966-1986), wykładowca, profesor poznańskiej

ASP.

Wzór cytowania:

Radykalny obrót rzeczy, z Jackiem Waltosiem rozmawia Maryla Zielińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/radykalny-obrot-rzeczy.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/radykalny-obrot-rzeczy*

didaskalia
gazeta teatralna

dramaturgie

Gertrude Stein gra na komputerze

Paweł Schreiber Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Gertrude Stein plays video games

The article juxtaposes the problems of spatiality and repetition in video game narrative with Gertrude Stein's notion of the landscape play, in which the linear plot dissolves in favour of a complex network of connections between different elements of the work. Several examples are discussed, from *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* to the *Dark Souls* series, showing the possible links between video games and Stein's writing techniques, especially in the field of open world games, where the large, easily accessible spaces make it more difficult to build coherent, organised plots.

Keywords: landscape; video game narrative; Gertrude Stein; The Legend of Zelda; play

Play, play every day, play and play and play away, and then play the play you played to-day, the play you play every day, play it and play it.

Gertrude Stein, *Play*

Kiedy czas mam, to gram, a czas ciągle mam, więc będę grał ile sił w komputerze…

MC Archero, *Piosenka prawdziwego Tibijczyka*

Zestawienie twórczości Gertrude Stein z grami wideo może się wydawać bardzo egzotyczne – hermetyczna awangardowa autorka na pierwszy rzut oka nie może mieć wiele wspólnego z jednym z najważniejszych zjawisk współczesnej kultury popularnej. Okazuje się jednak, że niektóre rozwiązania obecne w pisarstwie Stein zaskakująco dobrze korespondują z problemami, z jakimi stykają się współcześni projektanci gier. Jednym z ważnych zagadnień projektowych w dzisiejszych grach jest kwestia związku między narracją a krajobrazem – rozległe przestrzenie utrudniają, a czasem wręcz uniemożliwiają prowadzenie spójnej i jasno zarysowanej opowieści, zachęcając graczy nie do podążania za głównymi wątkami, tylko do swobodnej włóczęgi. To problem bardzo zbliżony do tego, o czym pisze Stein w odniesieniu do stworzonego przez siebie modelu sztuki (*play*), radykalnie odchodzącego od tradycyjnego dramatu, z jego ściśle wyznaczoną strukturą. Pojęcie krajobrazu staje się alternatywą dla linearnej narracji, wprowadzając zupełnie inne podejście do postrzegania zdarzeń i ich kolejności oraz upływu czasu. Postdramatyczny żywioł twórczości Stein może się okazać ciekawym źródłem dla projektantów zmagających się z problemami dramaturgii gier wideo, a znajomość doświadczenia gry może pomóc w zrozumieniu tego, jak można podchodzić do skomplikowanych tekstów Stein. Ich pokrewieństwo z grami jest naturalne o tyle, że w rozumieniu Stein słowo „play” staje się bardzo wieloznaczne – jako rzeczownik odnosi się do sztuk teatralnych, ale jego znaczenie czasownikowe odwołuje się do zabawy. Dzieci (i wielu dorosłych) dobrze wiedzą, że w zabawie nie ma nic błahego – jest ważnym sposobem poznawania i kreowania świata, dającym większą swobodę działania i myślenia niż zajęcia obwarowane zakazami i ograniczeniami.

Spojrzenie na gry wideo pod kątem narracyjnym ma w badaniach naukowych długą tradycję. *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace* Janet H. Murray to jedna z kluczowych książek wczesnej humanistyki cyfrowej. Zastanawiając się w roku 1997 nad tym, jak będzie w przyszłości wyglądać kultura cyfrowa, Murray skupia się przede wszystkim na kwestii opowiadania – to właśnie zdolność do przedstawiania złożonych, poruszających historii ma być wyznacznikiem jakości i nowatorstwa rodzącego się medium. Co ciekawe, głównym punktem odniesienia stają się tu nie powieść czy film, ale dramat i teatr. Odwołania do *Hamleta* nie trzeba raczej wyjaśniać, ale paru słów może wymagać obecny w tytule „holopokład" (*holodeck*).*Star Trek* był dla uczonych z MIT przynajmniej tak samo ważny, jak twórczość Szekspira. Holopokład to obecne w uniwersum *Star Treka* od serialu *ST: Następne pokolenie* niezwykle realistyczne środowisko wirtualnej rzeczywistości, dzięki któremu załoga i pasażerowie statków kosmicznych mogą na chwilę odetchnąć od ciasnych korytarzy. Murray odwołuje się w swojej książce do konkretnego zastosowania holopokładu. W serialu *Star Trek: Voyager* kapitan Kathryn Janeway uruchamia symulację, w której wciela się w rolę bohaterki wiktoriańskiego melodramatu. Odgrywa swoją rolę zgodnie z konwencją, a wirtualne środowisko się do niej dostosowuje; jednocześnie ma świadomość, że bierze udział w czymś umownym (Murray, 1997, s. 24-25). Nie przypomina to oglądania filmu ani czytania powieści, a raczej uczestnictwo w aktorskiej improwizacji albo w LARP-ie. Jako że jest to improwizacja kontrolowana przez komputer, ani na chwilę nie traci swojej dobrze zdefiniowanej struktury fabularnej – może jeszcze słabo wypadającej w konfrontacji z *Hamletem*, ale kto wie, co przyniesie przyszłość.

Taką formę, w której uporządkowana opowieść wyłania się z interakcji uczestniczki z reagującym na jej działania wirtualnym światem, Murray nazywa cyberdramatem (Murray, 1997, s. 271); siedem lat później za jedną z

najciekawszych realizacji tej idei uzna popularną grę *The Sims* (Murray, 2004, s. 5), która jest swoistą maszyną do tworzenia opowieści na podstawie zmieniających się relacji między sterowanymi przez gracza i komputerowe algorytmy postaciami. Chociaż termin wyraźnie odwołuje się do dramatu, Murray odnosi się przede wszystkim do przykładów zaczerpniętych z filmu (szczególnie kluczowa jest tu *Casablanca*) i całego szeregu seriali telewizyjnych. Ściślejsze powiązanie jej myśli z klasycznym dramatem dostrzega badacz i twórca gier Michael Mateas (2004, 20), który jako ważną prekursorkę idei cyberdramatu wymienia Brendę Laurel, autorkę książki *Computers as Theatre*, w której postuluje zastosowanie *Poetyki* Arystotelesa jako inspiracji do projektowania interfejsów komputerowych tak, żeby każde doświadczenie użytkownika dawało się zamknąć w określonej strukturze dramatycznej, posiadającej wyraźnie zaznaczony początek, rozwinięcie i zakończenie (Laurel, 2013, 79-95). Wraz z Andrew Sternem Mateas stworzył eksperymentalną grę *Façade*, w której gracz wciela się w gościa odwiedzającego skłócone małżeństwo – punkt wyjścia wyraźnie nawiązuje do *Kto się boi Virginii Woolf*, a forma gry przypomina kameralny dramat z trójką postaci, rozgrywający się w niewielkiej przestrzeni mieszkania. Gracz ma ogromną swobodę działania, postaci dynamicznie reagują na jego akcje i słowa, a działający w grze silnik narracyjny na bieżąco dostosowuje do tego wszystkiego strukturę fabuły, tak żeby końcowy efekt opowiadał uporządkowaną historię z konkretnym zakończeniem. Marzeniem Mateasa i Sterna był program generujący (we współpracy z graczem) fabuły ze strukturą opartą na uwzględniającym działania gracza wariancie teorii Arystotelesa z *Poetyki* (Mateas, 2004, s. 19-23).

Marzenia o stworzeniu cyfrowego Sofoklesa czy Szekspira długo były ważnym elementem rozwoju gier wideo. Podkreślanie roli dobrze skonstruowanej fabuły, która mogłaby konkurować z teatrem, filmem czy

literaturą, bywało kluczowym argumentem w budowaniu prestiżu kulturowego gier. Poważniejsze naukowe badania nad grami wideo zaczynają się od rozprawy doktorskiej Mary Ann Buckles, która zestawiała komputerową grę tekstową *Adventure* z teorią Władimira Proppa. W kategoriach sztuk narracyjnych patrzyli na gry również autorzy wczesnych artykułów na temat gier w pismach naukowych, tacy jak Niesz, Holland, 1984 (wprowadzający do humanistyki funkcjonujący do dziś termin *interactive fiction*) czy Costanzo, 1986 (uznający gry tekstowe za nowy narracyjny gatunek literacki). Firma Infocom, specjalizująca się w tekstowych grach przygodowych, sprzedawała swoje produkcje nie tylko w sklepach komputerowych, ale również w księgarniach. Zdarzało się, że producenci gier wynajmowali uznanych pisarzy do tworzenia scenariuszy – Robert Pinsky współtworzył grę *Mindwheel* (1984), a Thomas M. Disch napisał tekst gry *Amnesia* (1986). Aspekt narracyjny gier rozwijał się najbardziej dynamicznie w grach przygodowych (najpierw tekstowych, później – od czasu przełomowego *King's Quest* firmy Sierra On-Line z roku 1984 – przedstawiających świat gry za pomocą animowanej grafiki), ale również inne gatunki, w których fabuła miała rolę drugo- lub trzeciorzędną, stopniowo rozbudowywały swoją warstwę narracyjną, najpierw poprzez krótkie tło fabularne zamieszczone w papierowej dokumentacji gry, a później przez coraz bardziej rozbudowane scenki przerywnikowe, nadające działaniom graczy kontekst narracyjny. W miarę rozwoju możliwości graficznych komputerów i konsol, gry coraz częściej odwoływały się do filmu, wykorzystując elementy narracji charakterystyczne dla tego medium. Narracyjność stała się ulubionym hasłem nie tylko badaczy, ale też twórców gier – *storytelling* jest dziś jednym z najczęściej stosowanych haseł promujących produkty kultury cyfrowej (od różnego rodzaju aplikacji przez media społecznościowe po gry), a gry wideo radzą sobie z nim wyjątkowo

dobrze.

Szybki rozwój warstwy narracyjnej gier wideo i uwaga, jaką poświęcali jej badacze tacy jak Laurel czy Murray, doprowadził do słynnej dyskusji znanej dziś jako spór ludologów z narratologami. W roku 2001 Markku Eskelinen skarżył się, że „kiedy gry, a zwłaszcza gry komputerowe, stają się przedmiotem badań i refleksji teoretycznej, są niemal bez wyjątku kolonizowane przez pola literaturoznawstwa, filmoznawstwa, teatrologii czy badań nad dramatem. Są postrzegane jako interaktywne narracje, proceduralne opowieści lub remediowane kino" (Eskelinen 2001). Obóz ludologów (np. Eskelinen, Gonzalo Frasca czy Jesper Juul) zwracał uwagę na to, że gry są przede wszystkim złożonymi systemami opartymi na regułach, a przedstawianie ich w kategoriach sztuk narracyjnych sprawia, że tylko oddalamy się od tego, co stanowi o ich istocie. Owa istota bywa sprzeczna z wymogami precyzyjnie skonstruowanej fabuły, bo zakłada przede wszystkim swobodę działania gracza, która sprawia, że sytuacje pojawiające się w grze mogą ewoluować w bardzo różnych kierunkach, a nie tylko w sposób narzucony przez twórców. Istnieje też oczywiście bardzo wiele gier, w których aspekt narracyjny albo w ogóle nie istnieje, albo pełni rolę czysto dekoracyjną, bez żadnego wpływu na rozgrywkę.

Spór zakończył się serią kompromisowych wystąpień i artykułów (takich jak np. *Ludologists love stories, too: notes from a debate that never took place* Gonzala Fraski) – zniknęły dwa zwalczające się obozy, a pozostała głębsza świadomość tego, że istnieje wiele specyficznych cech gier, które przeciwstawiają się klasycznym zabiegom narracyjnym. Jednym z ciekawszych głosów szukających wspólnego mianownika gier i narracji jest artykuł medioznawcy Henry'ego Jenkinsa *Game Design as Narrative Architecture*, w którym autor pokazuje ścisły związek między narracją a

budową przestrzeni w grach wideo: „Organizacja fabuły staje się kwestią zaprojektowania geografii wyobrażonych światów” w taki sposób, żeby w odpowiednich miejscach umieszczać powstrzymujące bohatera przeszkody, a w innych dawać konkretne możliwości działania (afordancje) pozwalające na dalsze postępy (Jenkins, 2003). Fabuła zostaje w ten sposób zakodowana w przestrzeni, a opowieść wyłania się w trakcie pokonywania drogi od jasno zdefiniowanego początku do celu podróży, jak w klasycznych opowieściach o podróży, poczynając od *Odysei*. To jeszcze jeden wariant marzenia o stworzeniu systemu, który we współpracy z odbiorcą generuje różnorodne, ale solidnie skonstruowane fabuły – w ramach rozległej przestrzeni gracz ma swobodę działania, więc rozgrywka będzie za każdym razem przebiegać inaczej, ale w konkretnych miejscach musi pokonywać konkretne wyzwania, a oferowane mu przez twórców gry afordancje wyznaczają konkretne drogi postępowania.

Michael Nitsche zwraca uwagę na występujące w grach wideo ścisłe powiązanie między przestrzenią i czasem, zbliżone do tego, które funkcjonuje w architekturze – odbiorca jest w stanie doświadczać przestrzeni wyłącznie we fragmentach, które zmieniają się, w miarę jak się po niej przemieszcza, a więc w czasie (Nitsche, 2007, s. 147). Budowanie osi czasowych i przestrzennych, którymi porusza się gracz, może więc oznaczać też budowanie konkretnej narracji poprzez sytuowanie na nich kolejnych wydarzeń. Najprościej taką trasę budować we wnętrzach, gdzie ściany pozwalają lepiej kontrolować ruch postaci kierowanej przez gracza. Im większa swoboda ruchu, tym trudniej utrzymać panowanie nad opowieścią. Najtrudniej tego dokonać w rozległym krajobrazie, w którym można się udać, gdzie oczy poniosą.

W miarę rozwoju możliwości graficznych komputerów i konsol, twórcy wielu

gier narracyjnych umieszczali akcję w coraz większych przestrzeniach. Prym w tej tendencji wiodą gry RPG, takie jak *The Elder Scrolls: Skyrim* czy *Wiedźmin 3: Dziki Gon*, oraz gry akcji z wyraźnie zaznaczoną ścieżką fabularną, np. serie *GTA*, *Red Dead Redemption* czy *Assassin's Creed*. We wcześniejszych grach zawierających trójwymiarowe przestrzenie trzeba było ze względów technicznych ograniczać liczbę elementów wyświetlanych jednocześnie na ekranie, na przykład zasłaniając je ścianą czy zamkniętymi drzwiami albo skrywając w mroku lub gęstej mgle. Nowe rozwiązania techniczne dały twórcom gier możliwość wyświetlania rozległych krajobrazów, w których widać nawet bardzo odległe obiekty (tendencja szczególnie widoczna od czasu premiery *The Elder Scrolls IV: Oblivion* w roku 2006), ale wtedy okazało się, że taki krajobraz często przyćmiewa działające w nim postaci i opowieść, która się z ich działań wyłania.

Pisząc o roli krajobrazu w twórczości Gertrude Stein, Linda Voris odwołuje się do tradycji widowiskowego teatru iluzjonistycznego, którego rozwój najpierw osłabiał znaczenie indywidualnych postaci, coraz mniej widocznych w niezwykle skomplikowanych scenografiach, a w końcu doprowadził do powstania dioramy – formy, w której postaci już po prostu nie było (Voris, 2016, s. xix-xx). Można powiedzieć, że wielu twórców gier wideo i przestrzeni wirtualnych znajduje się dzisiaj w podobnej sytuacji. Krajobraz nie musi być jednak wyłącznie problemem – dla Gertrude Stein stanowił wyjście z impasu, w jakim znalazły się tradycyjne formy dramatyczne. Pewne elementy jej myślenia o relacjach fabuły i krajobrazu bardzo ciekawie współgrają z tym, jak kwestia krajobrazu przedstawia się w grach wideo.

W wykładzie *Plays*, wygłoszonym w Nowym Jorku w roku 1934, Gertrude Stein opowiada o przyczynach, dla których w teatrze czuje się „nerwowa". Najważniejszą z nich jest brak zestrojenia emocji odbiorcy spektaklu z tym,

co się dzieje na scenie. Emocje widza zawsze albo wyprzedzają scenę, albo za nią nie nadążają. Czas spektaklu i czas widza nie biegną w tym samym tempie – to przesunięcie Stein porównuje do synkopy w muzyce (Stein, 1995, s. xxx-xxxi). Spojrzenie na teatr przede wszystkim z perspektywy związku między emocjami a postrzeżeniami, z którymi się wiążą, może wynikać z tego, że myślenie Stein zostało w dużej mierze ukształtowane przez Williama Jamesa, który postrzegał emocje jako wynik określonych zjawisk fizjologicznych, będących z kolei następstwem postrzegania budzących emocje faktów (Frank, 2015, s. 100). W codziennych sytuacjach budzących emocje przejścia między tymi etapami są błyskawiczne. W teatrze bywają dużo mniej oczywiste.

Przyczyny tego braku synchronizacji są różnorakie – jedną z najbardziej podkreślanych przez Stein jest kwestia tego, na ile działające w danej scenie postaci są odbiorcy znane (Stein, 1995, s. xxxvi-xxxvii). Porównuje teatr z życiem i literaturą, pokazując, jak odmiennie funkcjonuje w nim kwestia takiej znajomości otoczenia. W emocjonujących sytuacjach, jakie możemy przeżyć osobiście, najczęściej znamy najważniejszych uczestników, a wyjątkowość sytuacji postrzegamy właśnie dzięki temu, że ich znamy – i że zachowują się inaczej niż zwykle (Stein, 1995, s. xxxvi). W lekturze dramatu bohaterów poznajemy w ramach dłuższego procesu, a w razie zagubienia możemy wracać do wcześniejszych fragmentów – na przykład do spisu postaci (Stein, 1995, s. xxxviii), który pozwala przechodzić przez proces zapamiętywania i poznawania bohaterów we własnym tempie. To ciągłe wracanie do spisu nie oznacza, że sztuki z dużą liczbą postaci były dla Stein kłopotliwe. Wręcz przeciwnie, wspomina, że w młodości wielokrotnie czytała z przyjemnością *Henryka VI* Szekspira właśnie dlatego, że „było tam tyle postaci i było tam tyle kawałków, które były żywymi słowami” (Stein, 1995, s. xxxix[1]). Problemem nie jest więc skomplikowanie, tylko warunki, w jakich się

z nim zapoznajemy. W teatrze trudno znaleźć na to czas, bo trzeba się jednocześnie skupiać na zbyt wielu rzeczach: „to była kwestia widzenia i słuchania były stroje, głosy, to, co mówili aktorzy, jak byli ubrani i jaki to miało związek z tym, jak chodzili po scenie" (Stein, 1995, s. xli). Co więcej, przedstawienie szybko się kończy – przy czytaniu można wracać do wcześniejszych partii tekstu, a w teatrze jest to niemożliwe (Stein, 1995, s. xli). W przytoczonych w *Plays* teatralnych wspomnieniach z okresu dzieciństwa Stein nigdy nie pamięta całych spektakli, tylko wyrwane z kontekstu drobiazgi – konkretną scenę ucieczki z inscenizacji *Chaty wuja Toma* czy to, jak Edwin Booth w roli Hamleta kładł się u stóp królowej Gertrudy. Ulgę – i świadomość, że może istnieć innego rodzaju doświadczenie teatralne – przyniósł jej gościnny występ Sarah Bernhardt w San Francisco, który oglądała jako szesnastolatka. Wspomina go następująco: „Oczywiście znałam odrobinę francuski, ale to nieistotne, wszystko to było takie obce, a jej głos był taki różnorodny, a wszystko było takie francuskie, że mogłam sobie w tym beztrosko trwać" (Stein, 1995, s. xlii). Przedstawienie „[…] istniało w sobie i dla siebie jak te poetyckie sztuki, które czytałam, było tyle postaci, zupełnie jak w tych sztukach, i nie trzeba było ich znać, bo były takie obce. […] Była to dla mnie bardzo bezpośrednia i poruszająca przyjemność" (Stein, 1995, s. xlii).

Na pierwszy rzut oka Stein odwraca się tu od rozumienia spektaklu, zaczynając od poziomu językowego, który wielu jej współczesnych uznałoby za najbardziej podstawowy. To, że Bernhardt posługuje się językiem, który amerykańska nastolatka zna tylko odrobinę, sprawia, że dziewczyna porzuca próby zrozumienia, o czym mowa. Jej odbiór skupia się nie na procesach fabularnych, objaśnianych przez kwestie postaci, tylko na bieżącym doświadczeniu. To jeden z wzorców, które wyznaczą tok późniejszych sztuk

Stein. Odejście od rozumienia jest tu tylko pozorne – jak dowodzi Linda Voris, w utworach Stein pojawia się inny rodzaj epistemologii. Nie skupia się ona na wyszukiwaniu odnośników, które miałyby reprezentować zawarte w utworze znaki, tylko na postrzeganiu bieżących relacji między równorzędnymi elementami – tu Stein wyraźnie podąża za empiryzmem w wydaniu jej nauczyciela, Williama Jamesa (Voris, 2016, s. xxxvi). James wyróżniał dwa rodzaje wiedzy – wiedzę przez zaznajomienie się, czyli bezpośrednie doświadczenie danego zjawiska (w całej jego złożoności), i wiedzę „o", wyciąganą z informacji na jego temat (Gutowski, 2011, s. 173); poznanie w utworach Stein ma dużo więcej wspólnego z poznaniem przez zaznajomienie. W *Plays* Stein wyjaśnia podstawy takiego myślenia przez odwołanie do krajobrazu, który widziała z okna swojego domu w Bilignin: „Poczułam, że jeśli sztuka będzie zupełnie jak krajobraz, to nie będzie problemu z emocjami osoby, która ogląda sztukę i jest albo przed nią, albo za nią, bo krajobraz nie musi ze sobą zapoznawać. Być może ty będziesz musiał się zapoznać z nim, ale on z tobą nie, on po prostu jest […]" (Stein, 1995, s. xlvi). Krajobraz nie narzuca tempa, w którym trzeba się z nim zapoznawać (Stein używa tu nawiązującego do Jamesa sformułowania „make acquaintance") – „po prostu jest" i czeka na swobodną eksplorację, której tok wyznacza obserwatorka, zwracająca uwagę przede wszystkim na relacje „drzew wobec wzgórz wobec pól drzew wobec siebie nawzajem". Taki kształt jest dla Stein dużo bardziej pojemny od tradycyjnie pojmowanej opowieści: „historia jest ważna tylko, jeśli ktoś lubi opowiadać historie albo ich słuchać, ale takie relacje i tak tam są" (Stein, 1995, s. xlvii). Historia, którą się chce opowiedzieć, daje się też przełożyć na myślenie o krajobrazie, którego elementy są wciąż dostępne jednocześnie, w czasie teraźniejszym. Stein wspomina wystawę jednego z paryskich zakładów fotograficznych, gdzie oglądała serie fotografii dokumentujących stopniową przemianę młodych

dziewcząt w zakonnice (Stein, 1995, s. li). Ten pomysł wykorzystała w sztuce *Four Saints*, gdzie pojawia się wizja podobnego cyklu fotografii św. Teresy (Bay-Cheng, 2003, s. 58). Kiedy postawi się kolejne etapy opowieści obok siebie, wszystkie istnieją równocześnie, a relacje między nimi przebiegają już nie w czasie, a w przestrzeni.

Takie myślenie leżało u podstaw całej serii napisanych przez Stein sztuk, poczynając od powstałej w roku 1922 *Lend a Hand or Four Religions*. W początkowej partii *Lend a Hand* pojawia się niejasny opis pewnej sytuacji – jakaś kobieta przyklęka nad strumieniem i widzi kogoś, kto nadchodzi z naprzeciwka. Mówią o niej kolejno postaci dramatu (jeśli w przypadku tekstu Stein można takiego sformułowania użyć) – tytułowe cztery religie. Cały czas powtarzają mniej więcej te same informacje, ale co jakiś czas dodają kolejną warstwę – dowiadujemy się o pochodzeniu i wyznaniu kobiety (jest chińską chrześcijanką), o jej potencjalnych planach na przyszłość (umeblowanie domu), o rosnącej dookoła trawie… Tekst buduje wrażenie obrazu, który się nie zmienia, ale stopniowo narasta.

U Stein krajobraz jest pewnym wzorcem funkcjonowania tekstu, a w grach wideo bywa kluczowym sposobem ukazywania wirtualnego świata. To oczywiście istotna różnica, ale najważniejsze z naszego punktu widzenia jest to, że rozległe krajobrazy w grach skłaniają (a czasem wręcz zmuszają) graczy do przechodzenia przez świat gry tak, jak czytelnik, słuchacz lub widz przechodzi przez teksty Stein – meandrując, badając we własnym tempie powiązania między elementami, próbując nieznanych szlaków.

W pierwszej scenie gry *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* główny bohater, młodzieniec o imieniu Link, staje na krawędzi porośniętego trawą klifu i patrzy na rozciągającą się przed nim bezkresną przestrzeń. Wędrówka

po niej będzie stanowiła lwią część rozgrywki, przypominającej czasem marsz na orientację. W oddali widzi między innymi wielkie zamczysko, dymiący wulkan i dwa szczyty oddzielone głęboką rozpadliną, sprawiającą wrażenie, jakby były jedną przeciętą na pół górą. Wszystkie te charakterystyczne punkty będą później nie tylko pomocą w orientacji w terenie, ale również miejscami kluczowymi dla fabuły gry. Tego rodzaju zabieg jest dość częsty w rozpoczęciach gier wideo – na samym początku rozgrywki pokazuje się graczowi punkt, do którego powinien dążyć. W eksperymentalnej grze narracyjnej *Dear Esther* bohater zwiedza oniryczną przestrzeń zbudowaną częściowo z krajobrazów przywodzących na myśl Hebrydy, a częściowo z jego własnych traumatycznych wspomnień, z którymi próbuje sobie poradzić. Już w pierwszej scenie widzi mrugające w oddali czerwone światełko na szczycie wieży, na którą będzie się wspinał w finałowej scenie gry, kiedy przypomni sobie wszystkie szczegóły tego, co go spotkało. Na początku gry RPG *Fallout 3*, ukazującej Stany Zjednoczone po konflikcie nuklearnym, postać gracza wydostaje się z podziemnego schronu przeciwatomowego, którego wyjście jest położone na górze specjalnie po to, żeby zapewnić dobry widok na odległe ruiny Kapitolu i górujący nad całym krajobrazem obelisk Waszyngtona, w okolicy którego będą się rozgrywać ostatnie sceny gry. Silnie oddziałujący na emocje obraz ruin stolicy USA jest z jednej strony punktem wyjścia, pokazującym realia świata gry, a z drugiej – zapowiedzią widowiskowego zakończenia. W *Journey*, poetyckiej metaforze życia przesyconej buddyjską symboliką, otwierający grę krajobraz leży u podnóża ogromnej góry z rozświetlonym szczytem, na który w końcu będzie trzeba się wspiąć – i który będzie służył jako punkt orientacyjny przez niemal cały tok rozgrywki, opierającej się na przechodzeniu przez kolejne lokacje (taka prostota jest tu celowa – gra ma być doświadczeniem z pogranicza medytacji) We wszystkich tych przykładach z punktu, w którym opowieść się

zaczyna, od razu widać nieuniknione zakończenie. W *Dear Esther* i *Journey* droga do zakończenia przebiega też ściśle wyznaczonym torem, przez kolejne wyzwania i punkty orientacyjne. To typowa praktyka – chociaż wielkie przestrzenie dają poczucie pełnej swobody, to twórcy wypełniają je zadaniami, których kolejne etapy są rozmieszczone tak, żeby wyznaczyć konkretne trasy, jakimi będzie się poruszać postać gracza (Burgess, 2017, s. 259).

Zastosowanie takich rozwiązań nie ogranicza się do gier – dotyczy wielu rodzajów przestrzeni wirtualnych, również tych, które funkcjonują w teatrze. Ten sposób działania wybrała np. grupa Dream Adoption Society pod wodzą Krzysztofa Garbaczewskiego w spektaklu *Nietota*, opartym na fragmentach powieści Tadeusza Micińskiego (Teatr Powszechny w Warszawie, 2018). Część przedstawienia rozgrywa się w rzeczywistości wirtualnej – widzowie zakładają gogle i przenoszą się w cyfrową, psychodeliczną wizję Tatr opartą na tekście Micińskiego. Od razu znajdują się w dużej, otwartej przestrzeni, po której mogą się swobodnie poruszać, podskakując w miejscu (przy każdym wstrząsie awatar widza przesuwa się do przodu). Uwagę przykuwa sporo elementów otoczenia – mamy tu domy, drzewa, przypominający Stonehenge kamienny krąg, ogromną spiralną ścieżkę wznoszącą się ku niebu czy wyrastającą ze skały kaplicę. Żeby nie dopuścić do poczucia zagubienia u odbiorcy, spektakl wprowadza postać narratora-przewodnika, który prowadzi widzów konkretną drogą, wyjaśniając im przy okazji, co widzą. Widzowie są zachęcani do tego, żeby podążać szlakiem łączącym ze sobą kolejne rozsiane po świecie *Nietoty* totemy. Wycieczka z przewodnikiem nie jest oczywiście obowiązkowa, ale jego narracja cały czas towarzyszy nawet tym, którzy postanowią pójść własną ścieżką. To zrozumiały zabieg – dla wielu widzów to pewnie pierwsze doświadczenie z eksploracją tego rodzaju przestrzeni. Ale jednocześnie daje się wyczuć pewną

nieprzystawalność narracji przewodnika i rozległości przestrzeni. Podążający za narracją widz nie jest w stanie uchwycić wszystkich elementów otoczenia. Musi poznawać je w tempie narzuconym z zewnątrz. Może odczuwać właśnie taką nerwowość, o jakiej Gertrude Stein wspominała w *Plays* – emocje odbiorcy nie zawsze są zsynchronizowane z tokiem spektaklu. Podobnie może się czuć gracz w kolejnych grach z serii *Assassin's Creed*, który zwiedza ogromną, dopracowaną w najdrobniejszych szczegółach rekonstrukcję starożytnych Aten czy Aleksandrii, ale zamiast się skupić na otoczeniu, musi podążać szlakiem zadań zaplanowanych dla jego postaci przez twórców.

The Legend of Zelda: Breath of the Wild przyjmuje inną strategię – po wykonaniu kilku początkowych zadań, które zapoznają z najważniejszymi mechanikami, daje graczom dostęp do wszystkich ważnych punktów orientacyjnych – są one w zasięgu wzroku i marszu. Świat gry jest skonstruowany tak, że widać je z większości lokacji. Wystarczy się wspiąć na odpowiednio wysoko położony punkt widokowy. Funkcję takich punktów pełnią nie tylko wyższe wzniesienia, ale też rozsiane po całej okolicy wysokie wieże, pozwalające na swobodne badanie rozciągającego się w dole krajobrazu. Co więcej, brak tu obecnych w wielu innych tego rodzaju grach naturalnych barier, np. gór zbyt stromych, żeby można było się na nie wspiąć – tu przy odrobinie pomysłowości i samozaparcia da się dotrzeć w niemal każde miejsce. W takim otoczeniu dużo trudniej prowadzić linearną, uporządkowaną opowieść – jest budowane w taki sposób, żeby niemal w każdym miejscu podkreślać swobodę ruchu i przypominać o miejscach, które postać gracza już odwiedziła albo może odwiedzić. Warstwa fabularna gry jest zbudowana z oddzielonych od siebie epizodów, które można przechodzić w dowolnej kolejności albo w ogóle z nich rezygnować – służą przede

wszystkim zwiększeniu szans bohatera na przetrwanie kończącej grę konfrontacji z potężnym przeciwnikiem. Każdy z tych epizodów jest ściśle związany z konkretnym miejscem, więc odkrywanie fabuły zostaje tu ściśle powiązane z eksploracją przestrzeni. Opisywane przez Stein budowanie sieci relacji „drzew wobec wzgórz wobec pól drzew wobec siebie nawzajem" jest w *Breath of the Wild* czymś naturalnym – wspinając się na kolejny punkt orientacyjny, gracz od razu wypatruje tych, które już wcześniej odwiedził. Odczuwalne postępy w grze wiążą się nie tyle z fragmentami opowieści, których się już doświadczyło, ile z rozpoznawaniem coraz większej liczby widocznych w oddali miejsc (czasem – choć nie zawsze – z tymi fragmentami związanych). Gra często w tym pomaga – niektóre z odwiedzonych już budynków w świecie gry zmieniają kolor z czerwonego na niebieski i stają się widocznym przypomnieniem wcześniejszych etapów podróży. Ich ciągła obecność w polu widzenia sprawia, że zamiast myśleć o fabule w kategoriach diachronicznych, można ją postrzegać synchronicznie – jak serie umieszczonych obok siebie fotografii, o których Stein mówi w *Plays*. Atomizacja i zredukowanie roli elementów fabuły w *Breath of the Wild* są szczególnie widoczne, ale z problemem rozmycia fabuły w krajobrazie borykają się wszyscy twórcy gier, których akcja rozgrywa się w wielkich trójwymiarowych przestrzeniach. Autorzy *Breath of the Wild* postanowili z nim nie walczyć, tylko twórczo go wykorzystać. Tak jak u Stein, zamiast wrażenia postępu fabularnego, budowane jest poczucie stopniowego narastania kolejnych warstw krajobrazu – coraz więcej z nich zyskuje nowe znaczenia i przypomina o miejscach, w których bohater gry już był.

Krajobraz sprawia, że dochodzi do swoistej emancypacji teraźniejszości. Nie pełni już ona roli łącznika między czasem przeszłym a przyszłym, przejściowego etapu procesu zapoznawania się z postaciami i fabułą. Staje się elementem nadrzędnym, który nie tyle łączy przeszłość z przyszłością, ile

je w sobie zawiera. Przez to pozwala odbiorcy skupić się na tym, co dzieje się tu i teraz, na doświadczeniu ciągłej teraźniejszości. Terminy „prolonged present” oraz „continuous present” Stein wprowadza w swoim wykładzie *Composition as Explanation* (1927). To właśnie w nich widzi zasadę organizującą jej wcześniejsze teksty, takie jak *Melanctha* czy *The Making of Americans*. Ulla Dydo sugeruje, że taki nacisk na teraźniejszość może się też wiązać z zaburzającym normalne funkcjonowanie czasu doświadczeniem I wojny światowej – po takich przejściach nie można być pewnym przyszłości, więc trzeba się skupić na teraźniejszości (Dydo, 2003, s. 95).

Jak zauważa Dydo, jednym ze sposobów, które Stein konsekwentnie stosuje w swoich próbach osiągnięcia efektu ciągłej teraźniejszości, jest „zaczynanie ciągle od nowa”, widoczne właściwie w całym jej dorobku (Dydo, 2003, s. 95). Jej teksty opierają się na cyklicznym powracaniu do użytych już wcześniej słów i fraz, chociaż, jak podkreśla Stein, słowa powtórzone nigdy nie są tożsame z tymi, które padły wcześniej (szersze omówienie tej niepowtarzalności powtórzeń w twórczości Stein można znaleźć np. u Lorange, 2014, s. 206-222). Każda kolejna iteracja jest inna – może przez to, że, jak w opisie młodej kobiety w *Four Religions*, wzbogaca powtarzany fragment o jakieś nowe informacje albo ustawia słowa w innym porządku, albo po prostu oddziałuje inaczej niż to, co padło wcześniej, bo jest powtórzeniem. W tekstach Stein powtarzają się tylko słowa, ale wielki miłośnik jej twórczości, Robert Wilson, przeniósł to zamiłowanie do powtórzeń również na działania sceniczne. Chociaż *Einstein on the Beach* nie korzysta z tekstów Stein, jest wzorcową realizacją jej pomysłu na ciągłą teraźniejszość. Wilson neutralizuje upływ czasu, budując powtórzenia w wielu różnych sferach i w różnej skali. Powtarzają się słowa i frazy, ale też gesty i ruch sceniczny. Powracają wątki i elementy scenografii z wcześniejszych scen. Tak jak w wizji Stein, te powroty nie są identyczne –

spektakl bawi się kombinatoryką i łączy ze sobą wcześniej użyte elementy w różnych możliwych konfiguracjach, tak jak Stein sprawdzała, na ile różnych sposobów da się połączyć ze sobą słowa z właśnie napisanej frazy.

Zasada „zaczynania ciągle od nowa” jest w grach czymś naturalnym od początków ich istnienia. Pierwsze tekstowe gry przygodowe (czyli jeden z najwcześniejszych gatunków literatury cyfrowej, który w drugiej połowie lat siedemdziesiątych zdobywał szturmem amerykańskie uniwersytety) nie dawały możliwości zapisu stanu rozgrywki, więc gracze za każdym razem zaczynali od początku, próbując unikać niebezpieczeństw, które przerwały ich poprzednią sesję. Budowana przez grę opowieść nabierała kształtu poprzez nawarstwianie się kolejnych prób – za każdym razem bardzo do siebie podobnych, ale różniących się w kluczowych momentach – kiedy gracz podejmował inne decyzje. Na powtarzalności opierało się też funkcjonowanie salonów gier, kluczowych dla wczesnej historii interaktywnej rozrywki – gry na automatach były stosunkowo krótkie, ale bardzo trudne, aby gracze podejmowali jak najwięcej prób ich ukończenia (a z każdą próbą wiązała się kolejna wrzucona do automatu moneta). Dla laika każda kolejna rozgrywka wyglądała podobnie, ale znawcy widzieli różnice stanowiące o wygranej i przegranej.

Powtarzalność w grach bardzo często związana jest z pokonywaniem przez gracza trudnych wyzwań, które wymagają przynajmniej kilku prób. Porażka wiąże się zwykle z powrotem do wcześniejszego fragmentu – to ciekawy przykład przerwania ciągłości czasowej wydarzeń rozgrywających się w świecie gry. Jesper Juul nakreślił fundamentalny dla badania gier podział na czas gry (*play time*) i czas wydarzeń (*event time*). Ten pierwszy odnosi się do czasu spędzonego przez gracza nad grą, zaś drugi – do czasu, który mija w świecie gry (Juul, 2004, s. 138). W tradycyjnym ujęciu nieudane próby należą

do czasu gry, ale nie należą do czasu wydarzeń. Zdarzają się próby innego podejścia do tej kwestii. W grze *Prince of Persia: Piaski czasu* tytułowy bohater pełni jednocześnie funkcję narratora, opowiadającego o swoich przeszłych wyczynach; kiedy graczowi powinie się noga, narrator szybko stwierdza, że prawdziwa opowieść potoczyła się inaczej. Ta próba połączenia czasu gry i czasu wydarzeń sprawia, że w *Piaskach czasu* powstaje niezwykle skomplikowana, różnorodna i wielowarstwowa struktura czasowa (bohater wspomina swoje wcześniejsze doświadczenia, w których pojawiają się narracyjne ślepe zaułki, a gracz dysponuje jeszcze możliwością spowalniania i cofania czasu – por. Hanson, 2018, 2. 152).

W słynącej z wysokiego poziomu trudności serii *Dark Souls* bohater/bohaterka należy do kasty nieumarłych. Nie może umrzeć – kiedy ginie, odradza się przy jednym z rozsianych po świecie gry ognisk. Ponury, gotycki świat *Dark Souls* działa podobnie – też jest uwięziony w następujących po sobie cyklach rozpalania i gaśnięcia magicznego ogniska, kierującego losami świata. W świecie gry ta forma nieśmiertelności jest uznawana nie za dar, a przekleństwo. Nieumarli są skazani na nieustanny cykl śmierci i zmartwychwstań, za każdym razem cofając się też do konkretnego momentu w czasie, w związku z czym pokonani już przeciwnicy pojawiają się w tych samych miejscach, gdzie byli wcześniej. Dzięki wyjaśnieniu mechanizmu tego powtórzenia, czas gry obejmujący porażkę zostaje przywrócony czasowi wydarzeń. Powtarzalność we wczesnych grach wideo wiązała się z koniecznością przechodzenia ich za każdym razem od początku. Później, wraz z pojawieniem się możliwości zapisu gry, doświadczenie grania stało się dużo bardziej fragmentaryczne i mozaikowe – można było wreszcie grać w krótkich porcjach, wypróbowując różnorodne sposoby działania, bo w razie porażki zawsze dawało się wrócić do

wcześniejszego zapisu. Zupełnie zmieniło to i estetykę gier, i doświadczenie grania – rozbicie jednolitego ciągu na biegnące w różnych kierunkach fragmenty można porównać do inspirujących Stein zmian, jakich w malarstwie dokonał kubizm. Gry z serii *Dark Souls* i ich liczni naśladowcy nie traktują tych zmian jako zwykłego efektu ubocznego zjawiska zapisu gry, ale próbują wyciągnąć z nich pełne konsekwencje.

Powtarzalna jest też oczywiście sama czynność walki. W *Dark Souls* występuje spora, ale jednak ograniczona liczba rodzajów przeciwników, z którymi walczy się za pomocą ograniczonej liczby ruchów. Istota rozgrywki nie tkwi w tym, że każda konfrontacja jest skrajnie odmienna od poprzedniej, tylko w tym, na ile różnorodnych sposobów można łączyć ze sobą elementy skończonego arsenału ruchów i postaci. System walki i zachowania przeciwników są na tyle ciekawe i złożone, że przyjemność płynie tu właśnie z odkrywania różnych możliwości działania w tych samych miejscach, za pomocą tych samych ruchów, stosowanych wobec tych samych przeciwników. Taka kombinatoryczna przyjemność to zjawisko typowe dla gier wideo, w których dobry projekt opiera się właśnie na tworzeniu maksymalnej różnorodności przy wykorzystaniu minimalnych, powtarzalnych środków.

Powtarzalność w grach może się stawać również nośnikiem skomplikowanych treści. Porpentine to jedna z czołowych postaci sceny skupionej wokół Twine – prostego narzędzia do tworzenia gier tekstowych, które na początku drugiej dekady XXI wieku stało się kluczową formą ekspresji queerowych gier wideo. Gry Porpentine z powtórzeń i zapętleń budują obrazy uwięzienia bohaterek. W grze *Howling Dogs* kierowana przez graczkę postać jest uwięziona w celi, a rytm jej życia wyznaczają codzienne czynności, takie jak jedzenie i mycie. Ich monotonia jest przeplatana

surrealistycznymi, transgresyjnymi wizjami doświadczanymi przez bohaterkę w rzeczywistości wirtualnej – łączącym je motywem jest dramatyczna ucieczka przed opresyjnym partnerem czy porządkującymi życie kobiet regułami. Po każdej takiej wizji bohaterka powraca do swojej celi, której stan coraz bardziej się pogarsza. Niewola może być też metaforyczna – bohaterka *With Those We Love Alive* tkwi w sieci skomplikowanych rytuałów jako rzemieślniczka monstrualnej owadziej cesarzowej. Monotonię kolejnych dni od czasu do czasu przełamują zlecenia cesarzowej albo kolejne, coraz bardziej niepokojące święta państwowe. Królowa zrzuca z siebie kolejne wylinki, a bohaterka też zmienia swoje ciało – zażywa leki hormonalne i maluje na ciele kolejne tatuaże (gracze są zachęcani do tego, żeby również naznaczać w tych momentach swoje ciało, np. pisakiem). W obu grach kluczowe są minimalne, czasem z trudem zauważalne różnice między kolejnymi dniami. Rytm działania wyznacza nie tyle tok fabuły, ile podstawowe czynności związane z potrzebami ciała – jedzenie, picie i zabiegi higieniczne w *Howling Dogs* czy spanie i terapia hormonalna w *With Those We Love Alive*. W obu grach Porpentine odwołuje się do własnych doświadczeń transseksualnej kobiety, ale funkcjonują tu one raczej jako punkt odniesienia do powszechnych doświadczeń naszych ciał, odpowiedzialnych za najbardziej bezpośrednie doświadczenie powtarzalności.

Teksty Stein zawsze skupiają się na tu i teraz – chociaż w swojej powtarzalności wracają do wcześniejszych fragmentów, nie robią tego po to, żeby oglądać się wstecz, tylko budować, jak bawiące się dziecko, kolejne gmachy z tych samych klocków. Wokół prostych czynności (zabawy przenikaniem znaczeń; wykorzystywania słów w nowych kontekstach) narasta stopniowo coraz bardziej skomplikowane uniwersum tekstu – nie poprzez linearny postęp, tylko przez to, że możemy się po nim coraz

sprawniej rozglądać. Gry wideo – nawet narracyjne – nie wyrastają ze skomplikowanej, ustrukturyzowanej opowieści. Wręcz przeciwnie – wszystko zaczyna się od prostego działania, zabawy, podstawowej mechaniki, wokół której stopniowo roztacza się świat gry. Tak wygląda proces projektowania, ale też proces grania. „Play” to u Stein sztuka, ale też niczym nieskrępowana, czasem pełna humoru, a czasem śmiertelnie poważna zabawa.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Gertrude Stein gra na komputerze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/1ftw-0t19.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/1ftw-0t19

Autor/ka

Paweł Schreiber (pawel.schreiber@ukw.edu.pl) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska. Numer ORCID: 0000-0001-9094-1741.

Przypisy

1. Ten i pozostałe cytaty w tłumaczeniu autora.

Bibliografia

Bay-Cheng, Sarah, *Mama Dada. Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, Routledge, New York – London 2004.

Burgess, Joel, *Level Design Planning for Open-World Games*, [w:] *Level Design. Processes and Experiences*, red. Ch.W. Totten, CRC Press, Boca Raton 2017.

Costanzo, William V., *Reading Interactive Fiction: Implications of a New Literary Genre*, „Educational Technology" 1986, t. 26, nr 6, s. 31-35.

Dydo, Ulla, *Gertrude Stein: The Language That Rises. 1923-1934*, Northwestern University Press, Evanston 2003.

Eskelinen, Markku, *The Gaming Situation*, „Game Studies" 2001, t. 1, nr 1, http://www.gamestudies.org/0101/eskelinen/ [dostęp: 12 IX 2021].

Frank, Adam, *Transferential Poetics, from Poe to Warhol*, Fordham University Press, New York 2015.

Gutowski, Piotr, *Nauka, filozofia i życie. U podstaw myśli Williama Jamesa*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011.

Hanson, Christopher, *Game Time. Understanding Temporality in Video Games*, Indiana University Press, Bloomington 2018.

Jenkins, Henry. *Game Design as Narrative Architecture,* https://web.mit.edu/~21fms/People/henry3/games&narrative.html [dostęp: 14 IX 2021].

Juul, Jesper, *Introduction to Game Time*, [w:] *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004.

Laurel, Brenda, *Computers as Theatre*, wyd. 2, Addison-Wesley, Boston 2013.

Lorange, Astrid, *How Reading is Written. A Brief Index to Gertrude Stein*, Wesleyan University Press, Middletown 2014.

Mateas, Michael, *A Preliminary Poetics for Interactive Drama and Games*, [w:] *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004.

Murray, Janet H., *Hamlet on the Holodeck*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1997.

Murray, Janet H., *From Game-Story to Cyberdrama*, [w:] *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004.

Niesz, Anthony i Holland, Norman J., *Interactive Fiction*, „Critical Inquiry" 1984, t. 11, nr 1,

s. 110-129.

Nitsche, Michael, *Mapping Time in Video Games*, [w:] *Situated Play. Proceedings of DiGRA 2007 Conference*, http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/07313.10131.pdf [dostęp: 21 VII 2021].

Stein, Gertrude, *Plays*, [w:] *Last Operas and Plays*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.

Voris, Linda, *The Composition of Sense in Gertrude Stein's Landscape Writing*, Palgrave Macmillan, London 2016.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/gertrude-stein-gra-na-komputerze*

didaskalia
gazeta teatralna

dramaturgie

Ciało produkujące pytania

Z Agatą Siniarską rozmawia Zuzanna Berendt

Jak sytuujesz swoje prace dramaturgiczne wobec własnej praktyki choreograficznej?

Dramaturgia i choreografia są dla mnie naczyniami połączonymi, ale kiedy pracuję jako dramaturżka, staram się odsunąć na bok siebie choreografkę. Nie dyskutuję z wyborami estetycznymi osób, dla których pracuję, nawet jeśli te wybory nie są mi bliskie. Wykonując pracę dramaturżki, przejmuję z własnej praktyki kluczowe dla mnie pytanie: „jak to działa?", które rozwijam, pytając, jak „to" działa na scenie, poza sceną i wobec widowni. Moim zadaniem jako dramaturżki jest sprawdzanie, co produkuje maszyneria spektaklu lub performansu, a to są te same kwestie, którymi zajmuję się we własnych pracach. Jako choreografkę na równi z wynikiem pracy interesują mnie jej sposoby, protokolarność działań, to, jak rozwija się projekt. Jest mi trudno, kiedy choreografka lub choreograf wychodzą z konkretnym rozwiązaniem i wokół niego trzeba działać dalej, bo tworząc swoje prace nie funkcjonuję w ten sposób. Zdarzało mi się wychodzić od akcji, ale akcja nie

jest konkretnym obrazem albo sytuacją, można zredefiniować ją poprzez dalsze działania na scenie. Nigdy nie wyszłam od obrazu, na przykład takiego: „jestem w żółtej sukience i śpiewam piosenkę”. Wolę, żeby ta żółć sukienki wyłoniła się z konkretnych kroków i narzędzi użytych w procesie. Oczywiście nie neguję tego sposobu pracy, bo każdy pracuje inaczej, a moim zadaniem jako dramaturżki jest dostosować się do proponowanej strategii.

Stosujesz tryb myślenia dramaturgicznego w swoich pracach? Czujesz się dramaturżką swoich projektów?

Oczywiście nią jestem, ale też zawsze współpracuję z osobą, która czuwa nad moim procesem, bo nie wierzę w pracę solową jako pracę jednej osoby i jednego spojrzenia. Dramaturgiem w moich projektach jest zazwyczaj Mateusz Szymanówka. Nigdy nie miałam takiego komfortu finansowego, który pozwoliłby mi zapewnić sobie jego obecność przez cały czas prób. Mateusz zjawiał się i odchodził. Nie uważam, żeby to był zły model pracy. Kiedy Mateusz przychodził na próbę, to wszystko organizowałam tak, żeby on mógł się zaangażować, a ja czerpać jak najwięcej z jego obecności. Podobną relację mam z Julią Rodríguez. Od dwóch lat żadnej z nas nie udaje się dostać dużych pieniędzy na produkcję, ale realizujemy coś, co nazywamy „P2” – *performance two* albo *two performances*, co jest nawiązaniem do działalności grupy P5. W latach dziewięćdziesiątych należeli do niej między innymi Juan Dominguez, Eva Meyer-Keller i Alexandra Bachzetsis. Osoby z tej grupy pracowały ze sobą, dając sobie *feedback*, a nie produkując kolejne premiery. Z Julią realizujemy coś, co – w nawiązaniu do kobiet, które kiedyś podróżowały z innymi kobietami, najczęściej arystokratkami – nazywamy *ladies companionship*. Swoimi praktykami choreograficznymi dotrzymujemy sobie towarzystwa. To trwa już ponad dwa lata i ma dla mnie charakter

dramaturgiczny. Mateusz i Julia dużo wiedzą na temat moich prac, bo towarzyszą mi przy wielu projektach. Wiedza o tym, jak pewne tropy wracają, jak się rozwijają, w jakie pułapki wpadam jest dla mnie bardzo ważna. Idealnie pewnie byłoby mieć osobę, która towarzyszy mi przez cały czas, a oprócz niej także inne, które pojawiają się i znikają, dysponując zawsze świeżym spojrzeniem.

Specyfika produkcji w sztukach performatywnych opiera się na tym, że są próby, a potem spektakl, który kończy proces. Ciągłość udaje się czasem zachować, jeśli artystka lub artysta współpracuje z kimś przy paru projektach, ale generalnie nie dba się o to, żeby myśleć o swojej pracy właśnie poprzez kategorię rozwijającej się długofalowo praktyki.

Tak. Dzięki opowieściom Evy Meyer-Keller, która działa na rynku choreografii ponad dziesięć lat dłużej niż ja, wiem, jak to wyglądało jeszcze nie tak dawno temu. Może słuchając jej wytworzyłam sobie jakąś fantazję na ten temat, ale myślę, że przed dwudziestoma laty ludziom mniej zależało na produktach. W latach dziewięćdziesiątych i na początku lat dwutysięcznych wszyscy byli ciekawi praktyk. Na rynku było mniej osób i pieniędzy, ale za to większa dostępność przestrzeni studyjnych, które wtedy w Berlinie były bardzo tanie. Przez zachodzącą dzięki temu intensywną wymianę praktyk choreografowie byli dramaturgami dla siebie nawzajem. Obecnie wszyscy realizują bardzo krótkie procesy, które siłą rzeczy są skoncentrowane na produkcie. Pracujemy nieekologicznie. Panuje nadprodukcja, nie zwraca się uwagi na to, w jaki sposób działamy i czy korzystamy ze strategii recyklingu. Nie mówię tutaj o tym, z czego tworzymy scenografie, ale o strategiach pracy, jej szybkości i kończącym ją spektakularnym efekcie, którego się

pożąda, bo inaczej spektakl lub performans jest skazany na śmierć. Jedyna ciągłość polega na tym, że cały czas wpisujemy w CV „choreografka” lub „choreograf”; brakuje nam ciągłości w pracy i budowania narzędzi praktyki. Może dlatego jest obecnie tak duża potrzeba dramaturgii. Jako dramaturżka cały czas staram się przypominać o procesualnym charakterze pracy i wskazuję na narzędzia właściwe dla praktyki, w ramach której realizowany jest projekt.

Myśl, żeby przeprowadzić z tobą tę rozmowę, pojawiła się, gdy oglądałam *Salvage*, *Expirię* i *Silenzio!*, przygotowane w ramach tegorocznego programu „Poszerzanie pola” Nowego Teatru w Warszawie i Art Stations Foundation, przy których pracowałaś jako dramaturżka. Te spektakle były różne tematycznie i formalnie. Byłaś zaangażowana również w *Ćwiczenia meteorologiczne* Piotra Urbańca, które powstawały w Komunie Warszawa w ramach programu „HUB Kultury 2020: Teren wspólny”. Z czego wynikała twoja decyzja, żeby się zaangażować w te tak różne projekty?

Podstawą moich decyzji była albo bliska mi tematyka, albo chęć współpracy z osobami, które je tworzyły. Propozycja Grzegorza Laszuka, żeby Piotr współpracował ze mną, wynikała z tego, że mamy z Piotrem podobne zainteresowania. Przyszłam na próbę, zobaczyłam, co robi i pomyślałam, że to jest wspaniałe i chciałabym się czegoś nauczyć. Dla mnie praca dramaturgiczna jest ściśle związana z uczeniem się tego, w jaki sposób ludzie działają z grupą, realizują swoje praktyki, z jakich narzędzi korzystają i jak myślą o procesie produkcji. Z Agnieszką i Ramoną krótko współpracowałam dramaturgicznie, a z Kasią prowadziłam wieloletnią wymianę myśli i praktyk, dzięki czemu wiedziałam, co ją interesuje. To, w

jaki sposób byłam zaangażowana w te projekty, było decyzją choreografek. Pracowałam z Agnieszką przy *Expirii*, ale nie jestem ekspertką w dziedzinie tańca modern, który w tym spektaklu jest kluczowy. Opera – znajdująca się w centrum *Silenzio!* Ramony Nagabczyńskiej – jest mi zupełnie obca. Starałam się przygotować, ale wiedziałam, że nie będę miała większej wiedzy od Agnieszki i Ramony. Przy tych projektach nie robiłam researchu, dużo nauczyłam się w procesie pracy; choreografki były bardzo szczodre i dzieliły się ze mną swoimi odkryciami.

W próbach do *Ćwiczeń meteorologicznych* Piotra Urbańca pojawiłaś się później niż w przypadku spektakli w ramach „Poszerzania pola". Jak wyglądała twoja współpraca z nim jako osobą działającą zazwyczaj w polu sztuk wizualnych?

Piotr robił wcześniej performanse, ale – tak jak mówisz – w ramach sztuk wizualnych. Nie chcę niczego odbierać artystom wizualnym, jednak ruch i świadomość ciała to domena choreografii, więc siłą rzeczy mam bardziej rozbudowane narzędzia pracy z ciałem niż artysta wizualny. Piotr jest świadomy, jak działa obecność w performansie i wytwarza personę, którą wykorzystuje jako narzędzie performatywne. Moja praca była związana z koniecznością określenia, w jakich momentach może bardziej świadomie jej używać i z wypracowaniem kontroli nad tym, żeby ta persona nie pojawiała się tylko w momentach stresowych, w których uruchamia się prywatna cielesność. Ponieważ Piotr w performansie cały czas mówi tekst, moja praca polegała również na wskazywaniu mu możliwości związanych z performowaniem tekstu. To w gruncie rzeczy kwestie techniczne, które usprawniają funkcjonowanie performansu, ale były one konsekwentnie prowadzone wobec pytań, które Piotr stawiał materiałowi, zanim jeszcze pojawiłam się na próbach.

Jak wyglądały początki procesów?

Kiedy przystępowałam do projektów w ramach „Poszerzania pola”, wszystkie choreografki były pewne tego, z czym chcą pracować. Nie towarzyszyłam im w zbieraniu tropów, dołączyłam, kiedy każda z nich klarownie wytyczyła już kierunki. W przypadku *Salvage* Kasi Wolińskiej dużo decyzji już podjęto, na przykład tę dotyczącą obecności rzeźby-głowy autorstwa Rafała Dominika. W *Expirii* razem ze mną pojawiła się Agata Skwarczyńska, autorka scenografii. Na początku prób Agnieszka pokazywała nam swoją praktykę, ja mówiłam, jak ona działa, a Agata proponowała rozwiązania scenograficzne, po czym razem podjęłyśmy decyzję o tym, co będzie najlepsze dla tej pracy i tego materiału. W przypadku *Silenzio!* pytanie o to, co może być scenografią i co może być kostiumem było dość długo dyskutowane, a odpowiedź wyłoniła się z prób, na których była też Dominika Olszowy. Oczywiście pomysł należał do niej, ale wyłonił się we wspólnych dyskusjach. U Piotra Urbańca pojawiłam się w ostatniej fazie, więc było już wiadomo, z jakimi obiektami będzie pracował, moje zadanie polegało na usystematyzowaniu dla niego performatywnych narzędzi.

To ciekawe, że procesy choreograficzne i dramaturgiczne współkształtowały przestrzeń spektakli. Czy o swojej pracy dramaturgicznej też myślisz relacyjnie? Kim jesteś wobec wszystkich relacji, które aktywują się w tych procesach?

Moim zadaniem jest intensywne rejestrowanie tej wydarzającej się relacyjności. Jako dramaturżka odkrywam siatkę relacji, która wytwarza się

w ramach procesu. Muszę być wobec niej szczególnie uważna, zwłaszcza kiedy choreografki są również performerkami.

Czy taka sytuacja tworzy dla ciebie szczególne warunki pracy?

W takiej sytuacji ważne jest obopólne zaufanie. Mam poczucie, że im intensywniej choreograf lub choreografka od początku dzielą się ze mną swoimi metodami i sposobem myślenia, tym łatwiej jest mi stać za tą myślą choreografki, która ma się realizować w spektaklu lub performansie. Ważne wydaje mi się przeciwstawienie się myśleniu, że jeśli choreografka jako performerka jest wewnątrz spektaklu, a dramaturżka na zewnątrz, to ta druga przejmuje autorstwo. Absolutnie nie. Ta osoba pilnuje autorstwa choreografki i stara się, żeby wszystko działało w taki sposób, w jaki ona to zbudowała i zgodnie z tym, jakiego chce efektu.

Dotykasz tutaj bardzo ważnej kwestii – relacji dramaturga z dziełem. André Lepecki twierdzi, że najważniejsza jest nie relacja z choreografem, a relacja z dziełem. Zgadzasz się z nim czy uważasz, że relacja z osobą, która stoi za koncepcją spektaklu, jest najważniejsza?

Oczywiście dramaturżka tworzy relację z dziełem, ale to dzieło jest wynikiem zespajania różnych pomysłów przez choreografkę. Choreografka musi czuć, że mam zaufanie do dzieła i wykonuję swoje zadanie w bliskiej z nim relacji. Ale też jakość mojej relacji z dziełem ściśle wiąże się z relacją między mną a choreografką. Każda osoba ma inną strategię pracy, niektóre lubią burze mózgów, inne przychodzą z konkretnymi rozwiązaniami. Jeżeli choreografka klarownie mówi o tym, jak pracujemy, jak budujemy relacje i jakie są

oczekiwania wobec mnie, to wszystkie te strategie są dla mnie do przyjęcia.

Mówiąc o potrzebach i oczekiwaniach choreografki, masz na myśli to, jaki wyznacza dla ciebie zakres obowiązków? Chciałam zadać ci to pytanie w kontekście relacji z choreografką, ale też tego, jaką umowę zawierasz z instytucją, która produkuje spektakl. Dramaturżki teatralne często mówią o niebezpieczeństwie związanym z tym, że jest to praca, która – ponieważ nie ma jasno wyznaczonych ram – w pewnym momencie może zasysać wiele obowiązków, o których nie było mowy na etapie pierwotnych ustaleń.

Umowy przygotowują teatry, które najczęściej myślą o dramaturgii jako dramaturgii teatralnej, o której nic właściwie nie wiem. Zdarzało mi się, że w umowie był zapis o tym, że powinnam przygotować koncepcję dramaturgiczną albo napisać tekst do programu. Zazwyczaj zakres moich obowiązków jest jednak niezdefiniowany i zadania wyznaczane są przez choreografkę w związku z konkretnymi potrzebami. Na pewno mogą pojawiać się przekroczenia wstępnych ustaleń, ale myślę, że można to negocjować. Nigdy nie doświadczyłam nadużyć związanych z rozszerzaniem obszaru moich obowiązków, wręcz przeciwnie. Mogę nosić materace, ustawiać scenografię i przynosić wodę. Dla mnie wykonywanie tego rodzaju zadań nie jest problemem, bo moja rola jako dramaturżki, szczególnie przed premierą, nie ogranicza się do robienia notatek.

Co jest przedmiotem umowy o dzieło w przypadku dramaturgii tańca?

Przedmiotem umowy jest „stworzenie dramaturgii spektaklu”, co nic nie

znaczy. Wyobrażam sobie, że przedmiotem umowy mógłby być *score book* spektaklu choreograficznego. Nie wiem jednak, czy teatr byłby usatysfakcjonowany taką formułą. Jest jeszcze jeden aspekt pracy dramaturgicznej niezdefiniowany przez zapisy w umowach, a czasem również przez ustalenia z choreografką. Dramaturżka ma możliwość zauważenia przekroczeń w relacjach pracy, na przykład między choreografką a tancerkami. Kiedyś odmówiłam kontynuacji pracy, bo uważałam, że angażowanie się w rozwiązywanie konfliktu nie leży w zakresie moich obowiązków. Z perspektywy czasu myślę, że to był błąd. Jako osoba na zewnątrz mam obowiązek reagować, gdy widzę, że dochodzi do przekroczeń lub przemocowych zachowań. Stosunki pracy, sposoby pracy i sama praca to kwestie, które mnie dotyczą i w których partycypuję, więc mogę zabierać w związku z nimi głos. Nie uważam jednak, żeby każda osoba zajmująca się dramaturgią musiała brać na siebie tego typu odpowiedzialność.

Dostrzegasz też potencjalne nadużycia związane z pozycją dramaturżki?

Raz pozwoliłam sobie na komentarz, który był niefortunnym skrótem myślowym i okazał się krzywdzący dla jednej z osób na scenie. Poczułam wtedy, że jako dramaturżka, która patrzy na ciała na scenie i poddaje je nieustannej ocenie (chociaż staram się dawać nieoceniające komentarze), przekroczyłam standardy pracy i starałam się to naprawić. Praca perfomerek i perfomerów jest ważniejsza niż moja: to oni wychodzą przed publiczność, kiedy ja znikam, a w czasie prób mówię do nich z wygodnej pozycji siedzenia na krześle. W tym kontekście ważne wydaje mi się dostrzeżenie, że dramaturgia jest praktyką językową i trzeba zadawać sobie pytania o to, jak mówić o tym, co działa i jednocześnie nie oceniać. Jest jeszcze jedna rzecz. W procesie prób staram się brać udział w rozgrzewkach i brać udział w

materiale, który znajdzie się na scenie, bo wydaje mi się, że inny *feedback* daje się z zewnątrz, a inny ze środka. Zgłębiając obie te perspektywy, mogę być bardziej klarowna. Często zdarza się też, że zajmuję na chwilę miejsce choreografek-performerek na scenie, żeby mogły zyskać zewnętrzny ogląd na spektakl w inny sposób niż poprzez nagrywanie próby.

Z tego, jak opowiadasz o swojej pracy, wyłania się obraz osoby, która obserwuje to, co się dzieje i mówi, jak to działa. Co jeszcze robisz w czasie prób?

Wszystko zależy od tego, na jakim etapie jesteśmy. Czasem uczestniczę też w burzy mózgów nad rozwiązaniem jakiejś sytuacji lub sceny. W pracy nad *Silenzio!* codziennie spotykałam się z Ramoną godzinę przed próbami i przygotowywałyśmy grafik, na podstawie którego podczas prób kontrolowałam czas. Konsultuję też kwestie choreograficzne, czasem mogę zaproponować konkretne rozwiązania – pochodzące ze świata projektu i związane z właściwymi mu narzędziami, a nie takie, w których ujawniłaby się Agata choreografka. Uczestniczę też w rozmowach na temat scenografii, kostiumów, muzyki… Spotykam się z różnymi twórczyniami i twórcami, żeby utrzymywać to, co dana choreografka sobie wymyśliła.

Mówiłaś, że kiedy obserwujesz to, co się dzieje na scenie, robisz notatki. Jak z nich korzystasz w pracy dramaturgicznej?

Obsesyjnie wszystko zapisuję, czasem nawet kilkukrotnie, co chyba wiąże się z obawą, że coś może mi uciec. Nie wiem, na ile moje notatki byłyby jasne i pomocne dla kogoś innego. Nie chciałabym chyba, żeby wpadły w czyjeś

ręce. To moje skróty, notatki i rysunki, wydaje mi się, że tylko ja wiem, jak się w nich poruszać. Często posługuję się kodami, a dając *feedback*, staram się nie czytać swoich notatek, tylko właśnie wypowiadać się na podstawie tych kodów. Notatki są bardzo pomocne, gdy wraca się do projektu po jakimś czasie. Nie archiwizuję niczego cyfrowo, ale zostawiam sobie stosy notesów i folderów z zapiskami.

Notatki dramaturgiczne mieszają się w twoich zeszytach z notatkami choreograficznymi?

Mam specjalny sposób zapisywania tego, co może mi się przydać jako choreografce. Notatki w kwadratowym nawiasach dotyczą kwestii, które kojarzą mi się z moją praktyką. Robię je wtedy, gdy w procesie pojawiają się myśli albo tropy niewykorzystane w danym projekcie. Dużo uczę się z pracy innych, ale – chyba jak każdy – nie umiem całkowicie wyłączyć myślenia właściwego dla swojej praktyki. Cały czas poruszam się w siatce różnych projektów i przenoszę rzeczy między nimi. Nie biorę oczywiście całego tropu myślowego albo konkretnego rozwiązania – to raczej przypomina sytuację, gdy ktoś mówi, że czytał ciekawą książkę, a ja czuję, że może mi się ona przydać.

Praca dramaturżki ma swój koniec? Powinna się kończyć?

Premiera jest momentem zamknięcia, to nie ulega wątpliwości, ale jest też początkiem życia spektaklu lub performansu w kontakcie z publicznością. Ramona Nagabczyńska w rozmowach z teatrem na temat mojej obecności na próbach wznowieniowych przed pierwszymi pokazami *Silenzio!* na żywo

zwróciła uwagę, że jeśli ona jako choreografka jest w środku, to siłą rzeczy – szczególnie w takiej pracy jak ta, w której kluczowa jest precyzyjna kompozycja działań w przestrzeni – potrzebuje zewnętrznego oka, które pozwoliłoby jej sprawdzić, czy wszystko działa tak jak na premierze. Oczywiście choreografki pomagają sobie różnymi rozwiązaniami, na przykład nagrywają próby, ale jednak obecność zewnętrznego oka jest czymś zupełnie innym. Moim zdaniem udział dramaturżki we wznowieniach jest konieczny. Materiał z czasem zaczyna inaczej pracować, na przykład politycznie lub w związku z kontekstem, w którym jest pokazywany. Praca przed pokazem wznowieniowym, ale też przed pokazem na festiwalu jest nie tylko adaptowaniem spektaklu do nowej przestrzeni, ale też do konkretnych realiów. Nawet prezentowanie spektaklu tylko w jednej instytucji wiąże się ze zmianą warunków – publiczności i sytuacji. Często z czasem do twórczyń dociera odzew od publiczności i ciekawie jest utrzymywać spektakl w żywej konwersacji z rzeczywistością. Materiał w pewnym momencie osiada i staje się mielizną, a osoba z zewnątrz jest potrzebna do tego, żeby ją poruszyć.

W dyskursie na temat dramaturgii teatralnej, który ostatnio zagęścił się dzięki książce *Dramaturgia. Przewodnik* pod redakcją Igi Gańczarczyk i Olgi Katafiasz, panuje przekonanie, że praca dramaturgiczna jest niewidzialna, bo rozpuszcza się w dziele, a to ma swoje konsekwencje symboliczne i ekonomiczne dla dramaturżek i dramaturgów. Czy kwestia widzialności tej pracy jest dla ciebie ważna?

To, że praca dramaturgiczna nie krystalizuje się w konkretnym obiekcie, na pewno powoduje, że jest ona bardzo trudna do uchwycenia, kiedy ogląda się gotowy materiał. Jak już mówiłam, zakres obowiązków dramaturżek

kształtuje się inaczej w każdym procesie, więc oglądając spektakl lub performans nie można przyjąć konkretnych założeń dotyczących tego, kto za co odpowiada. Zdarza się, że choreograf albo choreografka w trakcie prób popadają w niemoc i rozpacz, a wtedy dramaturg lub dramaturżka ratują proces i doprowadzają spektakl do premiery. Nigdy mi się nie zdarzyło przejąć dowodzenia, ale uczestniczyłam w projekcie, w którym dramaturżka wykonywała dużą część obowiązków reżyserskich i dyskutowano o tym, czy powinno się ratować spektakl, czy raczej trzymać zasady pracy w obrębie swoich kompetencji. Wydaje mi się, że gratyfikowanie dramaturga należy do reżysera lub choreografa, bo ta osoba wie najlepiej, jaka praca została wykonana, a także w znacznym stopniu odpowiada za to, jaki dyskurs medialny funkcjonuje wokół spektaklu. To jest oczywiście kwestia etyki pracy. Moim zdaniem przyznanie, że rola zewnętrznego oka w procesie była bardzo ważna, nie ujmuje niczego choreografowi lub choreografce, nie odbiera im autorstwa. Mówienie o tym, że praca nie mogłaby powstać bez wszystkich osób, które były w nią zaangażowane, pozwala uświadamiać odbiorcom, że każda praca jest pracą grupową. Kiedy zadałaś mi to pytanie, zaczęłam zastanawiać się nad tym, czy jako choreografka w wystarczający sposób gratyfikuję swoich dramaturgów. Na pewno po tym intensywnym roku pracy dramaturgicznej będę bardziej klarowna w wyrażaniu tego, czego potrzebuję od dramaturgii i będę bardziej zwracać uwagę na to, jak gratyfikuję osoby, które są w nią zaangażowane.

Zwracasz uwagę na to, w jaki sposób jesteś odbierana jako dramaturżka przez publiczność i krytykę?

Sama robię autorskie prace, więc nie mam potrzeby bycia dostrzeżoną jako dramaturżka. Gratyfikację symboliczną otrzymuję, gdy tworzę własne prace choreograficzne. Na to pytanie zupełnie inaczej mogłyby odpowiedzieć

osoby, które zajmują się tylko dramaturgią. Na przykład w tak małym środowisku, jak warszawskie, funkcjonuje tak niewielu dramaturgów, że można dostrzec „ścieg” czy sznyt charakterystyczny dla konkretnych osób. Nie chodzi o to, że podejmują one konkretne decyzje dotyczące rozwiązań, ale nakierowują na specyficzne tropy, które przynależą do ich języka. Wydaje mi się, że właśnie styl może być aspektem ich pracy dostrzegalnym dla osób oglądających spektakle.

Oglądając *Silenzio!*, *Salvage* i *Expirię* nie widziałam obecności ciebie jako choreografki, ale wnoszony przez ciebie komponent dramaturgiczny był dla mnie widoczny. Opowiadał się na różne sposoby w poszczególnych pracach, ale obecność pytania „jak to działa?” była dla mnie wyczuwalna. Może więc o dramaturgii też powinno się opowiadać jako o praktyce, która przechodzi przez różne projekty, a nie jest tylko czymś, co się pojawia w różnych pracach. W tym drugim przypadku można tylko pozostać bezbronną wobec faktu, że nie jesteśmy w stanie dostrzec tego, co w przypadku na przykład scenografii krystalizuje się w aranżacji przestrzeni i obiektach.

Myślę, że dramaturgia krystalizuje się w działaniu, głównie w działaniu stawiania pytań, co może nie brzmi zbyt konkretnie. Wydaje się, że efektu tego działania nie można postawić w przestrzeni, ale jednak mam poczucie, że ma ono materialny wymiar. To, jakie pytania o funkcjonowanie spektaklu zadasz, kształtuje pracę, choć koniec końców to choreografka decyduje o tym, czy te pytania będą istotne dla spektaklu i jakie zajmą w nim miejsce. Są takie osoby, które mówią, że nie potrzebują dramaturga. Inne z kolei deklarują, że potrzebują, a okazuje się, że jest inaczej. Niektórzy są tak przywiązani do swoich wizji, że nie potrzebują żadnych pytań. Nie ma w tym

nic złego.

Z mówienia o dramaturgii wyłania się dla mnie obraz ciała dramaturżki. Dużo mówi się o oczach i wzroku, co wiążę się z pozycją dramaturżki w sali prób. Wspominałaś, że pewne rozwiązania testujesz fizycznie, a jednocześnie mówiłaś o sobie jako zewnętrznym oku. Jak myślisz o swoim ciele dramaturżki?

Teraz mam wrażenie, że używałam klisz myślowych, które chyba nie mają wiele wspólnego z rzeczywistością. „Zewnętrzne oko" jest jedną z takich klisz. Może powinno się mówić o „zewnętrznym ciele" albo „ciele, które wyskakuje na zewnątrz" czy „ciele, które rozciąga się na zewnątrz"? Tańca nie odbiera się wyłącznie wzrokowo. Haptyczny i kinestetyczny odbiór jest bardzo ważny i dlatego bardzo zależy mi na tym, żeby choć trochę fizycznie wypróbować proponowany przez choreografki materiał. Czasem w procesie prób opuszczałam rozgrzewki, bo miałam inne zadania, ale żałuję tego, bo dzięki nim ciało jest zupełnie inaczej przygotowane do pracy i postrzegania. Ciało dramaturżki jest ciałem aktywnym, ciałem w ruchu, ciałem produkującym pytania z różnych miejsc, nie tylko tych, które wiążą się z patrzeniem albo wytwarzaniem dyskursu. Na pewno dramaturgia nie jest związana wyłącznie z pracą wzroku, angażuje całe ciało poruszane przez różne narzędzia i pomysły choreograficzne. Oczywiście ciekawie jest, kiedy również ciało widowni zaczyna funkcjonować inaczej niż tylko na poziomie wzrokowym. Myślę, że zadaniem dramaturgii jest zauważanie tego, jakie aspekty ciała widowni mogą potencjalnie zostać poruszone. Mamy tendencję do sprowadzania widowni do jednolitego bloku, a przecież składają się na nią poszczególne ciała, które różnią się od siebie wrażliwością oraz aparatem dyskursywnym, z którym przychodzą, a to wszystko wpływa na to, jakie

rozwiązania będą na nie działać.

Z jaką intencją wchodzisz na scenę w projektach, w których pracujesz jako dramaturżka? Chcesz wypróbować praktyki, które nie są twoje? Zrozumieć lepiej to, na co przez większość czasu tylko patrzysz?

Moje wejście zazwyczaj ma być pomocne dla choreografki, która dzięki niemu zyskuje możliwość doświadczenia choć przez chwilę tego, czym jest jej spektakl wobec publiczności. Oczywiście nigdy nie wyegzekwuję materiału, który przez nią jest tworzony miesiącami, w taki sposób, w jaki ona by to zrobiła. Wykonuję rodzaj mimikry, czasem nieudanej. Traktuję takie wejście jako narzędzie pomocnicze, które przydaje się na przykład, gdy ustawiane są światła i choreografka chciałaby spojrzeć na kompozycję z zewnątrz. Muszę przyznać, że robię to z ogromną przyjemnością, bo kiedy patrzę na ciała w ruchu, to czuję, że bardzo chciałabym spróbować tego, w czym uczestniczą. Zrobiłam dla Agnieszki Kryst kilka przebiegów w przestrzeni *Expirii*, często zdarzało mi się to też performować w próbach do *Silenzio!*. Wykonywania tego materiału dawało mi dużą przyjemność i często podpowiadałam Ramonie, że jeśli chciałaby zobaczyć, jak coś wygląda, to chętnie wyszłabym na scenę. Jestem performerką i w takich momentach uświadamiam sobie, jak bardzo lubię scenę i bycie na niej w różnych sytuacjach, również takich, które nie pochodzą ode mnie.

Kiedy powiedziałaś o przyjemności bycia na scenie w projektach, w których uczestniczyłaś jako dramaturżka, pomyślałam, że ta praca musi mieć specyfikę afektywno-emocjonalną. Jak o niej myślisz?

Kluczowe jest to, co nazywam słowem *companionship*, czyli współbyciem i współodczuwaniem w drodze. Oczywiście, kiedy z kimś pracuję, mam świadomość, że nie jestem „w swoich butach” i nie udaję, że wiem, co dzieje się z tą osobą w danej chwili, o czym ona myśli i czego chce. Staram się być jak najbliżej pomysłu, ale to nie jest mój pomysł, ja tylko towarzyszę mu na różnych poziomach i etapach rozwoju. To powoduje, że praca dramaturgiczna jest współemocjonalna, nie opiera się tylko na dawaniu uwag, ale też współbyciu z różnymi problemami i stanami emocjonalnymi. Niektóre prace są trudne nie pod względem rozwiązań choreograficznych, ale na poziomie emocjonalnym, na przykład dlatego, że wykorzystują prywatne historie i traumy, które mogą być nierozpoznawalne dla widowni. Jako osoba, która jest w środku procesu i bardzo często dobrze zna się z choreografkami lub się z nimi przyjaźni, wiem, że moja współobecność i współtowarzyszenie to również bycie z tymi problemami. Powiedziałabym, że dramaturgia jest współtowarzyszeniem, a to słowo oznacza dla mnie jednocześnie bycie razem i zachowywanie odrębnych tożsamości.

Jaka jest dynamika tego ruchu zbliżania się i dystansowania?

Nigdy do końca nie stanę się tym pomysłem, który proponuje dana choreografka. Staram się podejść jak najbliżej niego, tak blisko, jak pozwala mi na to choreografka i na ile decyduje się ze mną podzielić swoim materiałem, wątpliwościami i pytaniami. Jednocześnie z dystansu między nami wynika to, że mogę dobrze wykonywać swoją pracę, oferować spojrzenie z pewnej odległości od tworzonego na scenie świata, choć będące z nim w ścisłej relacji. Dystans powoduje, że mogę zadawać pytania, które poruszają proces lub kwestionują to, co się w nim pojawia. Dlatego też wydaje mi się, że w ostatniej części przygotowań do premiery dramaturżce

nie uwłacza to, że na chwilę pojawiają się osoby z zewnątrz. Ich sposób towarzyszenia pracy jest inny niż osób będących stale na próbach. Mają większy dystans i mogą wyłapać coś, czego już nie widzę. Jako dramaturżka staram się, żeby spektakl lub performans był jak najlepszy, a pomysł choreografki jak najpełniej się ucieleśnił, więc mogę dostrzegać coś, czego tak naprawdę nie ma. Osoby pojawiające się w procesie na chwilę stawiają pytania nie tylko mojej pracy, ale też pracy choreografki, a dzięki temu mogę zrewidować swoje współtowarzyszenie i przemyśleć na nowo niektóre kwestie. W pracy dramaturgicznej nie chodzi o nieomylność. Będąc zaangażowana w proces, mam prawo pomylić się i poplątać, a potem – korzystając z obecności innych osób – zauważyć błąd i wrócić na właściwą ścieżkę. Dlatego właśnie każda praca jest pracą grupową, a nieustanny ruch z zewnątrz jest w niej tak ważny.

Wzór cytowania:

Ciało produkujące pytania, z Agatą Siniarską rozmawia Zuzanna Berendt, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialo-produkujace-pytania.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/cialo-produkujace-pytania*

didaskalia
gazeta teatralna

dramaturgie

Dramaturgia w praktyce

Agata Dąbek

Dramaturgia. Przewodnik, red. Iga Gańczarczyk i Olga Katafiasz, Akademia Sztuk Teatralnych, Kraków 2021

Książka *Dramaturgia. Przewodnik* pod redakcją Igi Gańczarczyk i Olgi Katafiasz to pozycja szczególna na polskim gruncie: składają się na nią nie komentarze zewnętrznych obserwatorów życia teatralnego, z którymi stykamy się najczęściej (por. np. *Dramaturg w teatrze…*, 2019; *Pisanie dla sceny…*, 2019), lecz rzadko publikowane wypowiedzi praktyków – twórców i twórczyń dzielących się własnym doświadczeniem. Są to fragmenty prac magisterskich absolwentek specjalizacji dramaturgicznej Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej AST przygotowanych pod kierunkiem Olgi Katafiasz oraz fragmenty rozpraw doktorskich i teksty pedagogów i pedagożek wykładających przedmioty dramaturgiczne na tejże uczelni – jedynej w kraju, która od 2002 roku umożliwia nabycie umiejętności w dziedzinie dramaturgii w ramach regularnych studiów.

Perspektywa opowiadania o dramaturgii we własnym imieniu – „usytuowana” i rozwijana w miejscu, w którym kształci się przyszłych

dramaturgów i dramaturżki – wpływa na tryb czytania. Tytułowe zagadnienie z jednej strony prezentuje się jako szereg praktyk artystycznych, które możemy poznać, z drugiej – jako profesja, konkretny, choć wciąż ewoluujący zawód, uprawiany przez osoby, które w środowisku szkoły, a potem pracy stykają się z rozmaitymi zjawiskami i trudnościami. Aby móc działać i twórczo się rozwijać, potrzebują określonych warunków, narzędzi i zaplecza: edukacyjnego, instytucjonalnego, personalnego, finansowego etc. Ta dwutorowość (auto)refleksji w jej zazębiających się wymiarach: artystycznym i zawodowo-egzystencjalnym, o zacięciu krytycznym, odzwierciedla kierunek działalności Pracowni Dramaturgicznej. Mowa tu o powołanej oddolnie, z inicjatywy Igi Gańczarczyk, w AST w 2016 roku, kolektywnej platformie artystyczno-badawczej zrzeszającej studentki i studentów oraz wykładowców i wykładowczynie, która służy namysłowi nad możliwościami rozwoju dramaturgii w ramach struktur uczelnianych i artystycznych i z którą autorki i autorzy są związani. Opowiadając o udziale w procesach edukacji, (współ)tworzeniu spektakli, performansów i zawodowych kulisach pracy, zdają relację z dotychczasowej działalności tej platformy.

Formą wypowiedzi w książce jest autozapis. Jak pisze Iga Gańczarczyk: „Można go […] nazwać autodokumentacją procesu dramaturgicznego, odsłonięciem go, podzieleniem się nim, wbrew stereotypowym opiniom, że praca dramaturga jest niewidzialna” (s. 9). Znikoma obecność pracy dramaturga w polu widzenia uczestników życia teatralnego – również tych odpowiadających za jego organizację – pojmowanej tu głównie jako stymulacja procesu twórczego przez angażowanie się dramaturga w jego przebieg na rozmaitych zasadach, jest jednym z centralnych poruszanych w książce zagadnień i wiąże się z kilkoma kwestiami. Do najważniejszych należą: hierarchiczna struktura systemu teatralnego w Polsce, w którym reżyser zajmuje dominującą pozycję, nastawienie instytucji teatru na efekt, a

nie proces oraz jej tekstocentryczne zorientowanie.

Jak pokazuje Gańczarczyk we wstępie oraz w tekście *Truizmy o dramaturgii*, dwie pierwsze tendencje od początku uwidaczniały się też w AST (mówią o tym również absolwentki specjalizacji dramaturgicznej w rozmowie z Zuzanną Berent). Pierwszą zdradzało pozycjonowanie dramaturgii na Wydziale Reżyserii Dramatu: początkowo programy kształcenia reżyserów i dramaturgów były bardzo zbliżone, a praktyczne zajęcia z dramaturgii prowadzili reżyserzy[1]. Nadrzędną rolę reżysera podkreślała też hierarchia przedmiotów: istotne były egzaminy z pracy z aktorem i reżyserii, a zajęcia dramaturgiczne kończyły się jedynie zaliczeniem. Druga z tych tendencji objawiała się choćby „w idei egzaminów prezentujących efekt, a nie proces i wrzucających studentów w tryb rywalizacji, a nie współpracy" (s. 34).

Oddolne powołanie Pracowni Dramaturgicznej w AST, bazującej na horyzontalnym modelu współpracy wykładowców, wykładowczyń, studentów, studentek było wspólną próbą przeciwstawienia się tym tendencjom. Gańczarczyk podpowiada, że impulsy płynęły tu z obserwacji własnych doświadczeń i potrzeb, ale też współgrających z nimi (interdyscyplinarnych i bardziej demokratycznych) sposobów kształcenia, funkcjonowania i tworzenia artystów za granicą, a także – powolnych zmian w polskim teatrze. Umożliwianie i wspieranie kolektywnego działania, dzielenia się wiedzą i doświadczeniami (*Projekt. Archiwum*) odzwierciedlające dążenia i potrzeby członków i członkiń Pracowni skutkowało przeniesieniem uwagi z efektu na proces twórczy (*Projekt dramaturg 24*) – krystalizowaniem się pola poszukiwań takich praktyk dramaturgicznych, które wykraczając poza dominujący model współpracy dramaturga z reżyserem (polegającej najczęściej na pisaniu tekstu na zadany temat, tworzeniu adaptacji lub opracowaniu istniejącego już utworu i dostarczaniu bodźców

intelektualnych), zmierzały w stronę upodmiotowienia wszystkich realizatorów wydarzenia artystycznego.

W książce traktuje o tym tekst Martyny Wawrzyniak poświęcony pracy dramaturgicznej przy spektaklu *#Gwałt na Lukrecji*, zrealizowanym jako dyplom studentów IV roku Wydziału Aktorskiego, oraz tekst Ewy Mikuły, która opowiada o procesie powstawania autobiograficznego przedstawienia dokumentalnego *Praca, praca*, przygotowanego z dramaturgiem Piotrem Froniem na IV roku. Obie dramaturżki zdają relację z rozwijania strategii umożliwiających zainicjowanie oraz stymulację pracy twórczej, której cel (też scenariusz spektaklu) nie jest znany od początku, lecz kształtuje się stopniowo w efekcie rozmów uwzględniających doświadczenia, wypowiedzi, przemyślenia i działania wszystkich osób zaangażowanych. Opisowi tych strategii towarzyszą rozważania nad etyką pracy w tym modelu: istotne okazują się kwestie autorstwa oraz kryteria wyboru i udostępniania „cudzego" materiału.

Dowartościowanie procesu twórczego rozumianego szeroko, jako spotkanie osób nastawionych na artystyczne współdziałanie, zaowocowało poszukiwaniem przez studentów i studentki dramaturgii (najchętniej postrzegających siebie jako inicjatorów takiego spotkania) innych partnerów, przestrzeni i narzędzi dla twórczego działania i refleksji dramaturgicznej. To dążenie ujawnia tekst Patrycji Kowańskiej, która zdaje relację z powstawania performansu-instalacji *Second-hand '68* w Muzeum Polin jako przykładu sztuki *site-specific*, tekst Klaudii Hartung-Wójciak, dla której punktem wyjścia do analizy pojęcia archiwum, w kontekście strategii dramaturgicznych, stało się usunięcie tablicy upamiętniającej Różę Luksemburg w Zamościu, oraz tekst Darii Kubisiak opisującej współpracę z tancerką i choreografką Barbarą Bujakowską.

W książce znalazły się też autodokumentacje praktyk najczęściej kojarzonych z profesją dramaturga i nadal rozwijanych w AST przy wsparciu Pracowni Dramaturgicznej. Przykładem ciekawy tekst Joanny Bednarczyk poświęcony teatralnej adaptacji powieści Ignacego Karpowicza *Ości*. Doświadczeniem dzieli się też Maria Spiss, która wykłada przedmiot „Tekst dla teatru", wchodzący w skład dramatopisarskiego modułu kształcenia, uruchomionego w szkole niedawno. Jego utworzenie odczytuję jako gest wyjścia naprzeciw potrzebie studentów i studentek doskonalenia i rozwijania warsztatu pisania o charakterze bardziej twórczym i samodzielnym, nie tylko użytkowym.

Prezentowany w tomie wachlarz strategii dramaturgicznych przekonuje, że dramaturgia jest dziedziną obszerną i nieustannie ewoluującą. Przy czym te przytaczane praktyki, uchodzące za bardziej progresywne w ramach nauczania, zadomawiają się w polskim teatrze już od pewnego czasu. Z większym bądź mniejszym powodzeniem. Powołując się na doświadczenia pracy poza murami szkoły, jej absolwentki zauważają, że dowartościowanie procesu twórczego, postulowane w ramach działań Pracowni Dramaturgicznej, w teatrze repertuarowym natrafia na opór w postaci wymogu doprecyzowania koncepcji już na etapie wstępnych rozmów z dyrektorami teatrów i analogicznego wymogu, który należy spełnić, ubiegając się o granty. Ze względu na mocną pozycję reżysera faktyczny „rozkład sił" w przedsięwzięciach artystycznych nastawionych na twórcze współdziałanie wszystkich realizatorów często rozmija się ze wstępnymi deklaracjami. Z kolei fetyszyzowanie osoby reżysera przez dyrektorów teatrów sprawia, że projekty o charakterze kolektywnym, które dramaturdzy chcą inicjować samodzielnie, na demokratycznych zasadach, przeważnie trafiają do offu. Podobnie rzecz ma się z przedsięwzięciami, które sytuują się na styku kilku dyscyplin.

Konsekwencją nastawienia instytucji teatru na efekt, a nie proces oraz jej hierarchicznej struktury są też problemy dramaturgów z egzekwowaniem wynagrodzenia, zwłaszcza wtedy, gdy ich praca w teatrze nie sprowadza się do tworzenia tekstu (adaptacji bądź scenariusza) i płynnie zmienia się w trakcie prób. Pomocny w przeciwdziałaniu takim sytuacjom jest zamieszczony w książce katalog dobrych praktyk, przedstawiający przykładowe zakresy pracy dramaturgicznej i przypisane im rodzaje umów.

Wspomniane trudności nie podważają kierunków myślenia o profesji dramaturga rozwijanych w ramach działalności Pracowni Dramaturgicznej w AST, które od początku świadomie przeciwstawiały się zastanemu *status quo* w teatrze. Przeciwnie, opór instytucji teatru przed przyswajaniem niektórych praktyk dramaturgicznych będących ich ucieleśnieniem odczytuję jako świadectwo drzemiącego w nich potencjału realnej zmiany, dostrzeżonego już w szkole. Zmiany, która powoli się dokonuje, zmierzającej w kierunku demokratyzacji zarówno artystycznych, jak i organizacyjnych struktur teatru, dzięki wprowadzaniu tych praktyk w życie, przy jednoczesnym poszanowaniu twórczej różnorodności. O zachowanie tej ostatniej można być spokojnym, bo żadna chyba dziedzina nie jest tak różnorodna jak właśnie dramaturgia.

Dlatego cieszy mnie, że głos dramaturgów i dramaturżek, dotąd słabo słyszalny i marginalizowany, tak wyraźnie, zbiorowo wybrzmiał za sprawą wydania *Dramaturgii. Przewodnika*. Jak pisała Rebecca Solnit: „Status quo definiuje się przez to, kto jest, a kto nie jest słyszany. Ci, którzy je uosabiają – często kosztem niesłychanego wewnętrznego milczenia – przesuwają się do centrum; ci, którzy uosabiają to, czego nie słychać, którzy mogą zakłócić spokój ludzi karmiących się milczeniem, są wyrzucani poza nawias. Redefiniując to, czyje głosy są cenne, na nowo definiujemy nasze społeczeństwo i jego wartości” (Solnit, 2021, s. 37). Ostatnie zdanie brzmi

dość górnolotnie. Czy jednak nie taki komunikat dociera do nas w teatrze najczęściej, na razie – ze sceny?

Wzór cytowania:

Dąbek, Agata, *Dramaturgia w praktyce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dramaturgia-w-praktyce.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Agata Dąbek – obecnie kierowniczka dramaturżek w Starym Teatrze w Krakowie. Zawodowo łączy kompetencje teoretyczki dramatu, badaczki, warsztatowca i dramaturżki. Ostatnio głównie inicjuje i prowadzi kompleksowe warsztaty pisania dla sceny oraz opracowuje i redaguje antologie tekstów dla teatru. Niedawno zainicjowała konkurs dramatopisarski *Młod(sz)a Polska* połączony z warsztatami pisania (współprowadzonymi z Pawłem Demirskim i Agnieszką Jakimiak) w Starym Teatrze oraz opracowała i zredagowała książkę *Teksty dla (Starego) Teatru* Pawła Demirskiego.

Przypisy

1. Rozdzielenie ścieżki dramaturgicznej i reżyserskiej nastąpiło w roku akademickim 2019/2020.

Bibliografia

Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce, red. W. Baluch, A. Krajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru, red. M. Fizgał-Janikowska, A. Głowacka,

B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.

Solnit, Rebeka, *Matka wszystkich pytań*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Karakter, Kraków 2021.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/dramaturgia-w-praktyce*

didaskalia
gazeta teatralna

Rycharski

Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu

Rozważania o pisaniu historii

Patrycja Cembrzyńska

Peasant Statue – Stops of Sense, Stations of Disintegration (Reflections on the Writing of History)

The article deals with the relationship between the writing of history and the creation of allegories. The question of the contextual and creative nature of interpretation/organisation of meaning is placed at the centre of consideration. The starting point is the Albrecht Dürer's *Monument to Commemorate the Victory over the Rebellious Peasants* woodcut – an example of an interpretative puzzle showing the discursive entanglements of interpreters. Through contemporary artistic references to the Dürer's work, the phenomenon of a turn towards folk history is also presented. The analysis of the Daniel Rycharski's mobile *Pomnik Chłopa* (*Monument to a Peasant*), inspired by the Dürer's woodcut, which travels across Poland, aims at bringing closer the mechanism of creating connotational shifts and reflecting on the interpenetration and divergence of various ways of thinking about peasant history. Melancholy, to which Dürer and Rycharski refer in their works, is shown as a figure of the desire for meaning and the disintegration of meaning.

Keywords: the iconography of Melancholy and Saturn; allegory; history from below (people's history of Poland); monument/anti-monument

> *Wraz z rozpadem, tylko i wyłącznie wraz z nim, dzieje historyczne kurczą się i przenikają na scenę.*

Walter Benjamin

W *Pouczeniu o mierzeniu cyrklem i linijką* (*Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt*, wyd. 1525) Albrecht Dürer zamieścił drzeworyt *Pomnika dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanymi chłopami*. Pomnik ma kształt kolumny triumfalnej; wznoszono takie na znak zwycięstwa militarnego. Dürer jednak wyniósł na szczyt nie zwycięzcę, ale pokonanego. Na kolumnie siedzi chłop, ugodzony mieczem w plecy; pochyla się, podpiera ręką głowę, wzrok wbija w ziemię.

Kolumna jest fantastycznym kolażem wizerunków zwierzęcych i przedmiotów gospodarskich. Rzeczy domowego użytku i narzędzia chłopskiej pracy piętrzą się i przechodzą jedne w drugie. Odnajdziemy wśród nich: koszyki z jajkami, masłem, cebulą, ziołami, kociołek, dzbanek na mleko, maselnicę, talerze, a także powieszone na snopie siana cepy, widły i motykę. Parafernaliów chłopskich, cennych – myślałby kto – trofeów odebranych pokonanym, strzegą skulone u cokołu zwierzęta: krowy, owce i świnie.

Rodowód formalny tej kolumny możemy wywieść z tradycji ornamentu groteskowego, gdzie to, co piękne, ściera się z tym, co szkaradne, łączącego w jedną całość – zwykle w układzie symetrycznym – elementy pochodzące z natury (wicie roślinne, girlandy kwiatowe, zwierzęta) z formami nadzwyczajnymi i spotworniałymi (zoomorficzne maszkarony, monstra morskie i powietrzne). Hybrydalna konstrukcja z *Pouczenia…* wpisuje się również w konwencję kaprysu architektonicznego (*capriccio*), będącego z kolei fantastycznym zestawieniem elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych przeniesionych z innych budowli.

Powstały z utensyliów gospodarskich pomnik ma się jawić jako osiągnięcie

techniki. Stanowi metonimię świata zgodnego z porządkiem matematycznym. Zarazem jednak ów rozumnie urządzony świat artysta doprowadza do aberracji.

Postać na słupie nie ma w sobie nic z bandyty i nieokrzesanego prostaka z pamfletów czasów wojny chłopskiej. Gest podparcia głowy dłonią odsyła do przedstawień Chrystusa Frasobliwego, w tym do drzeworytu z *Małej Pasji* Dürera (jej pierwsza edycja ukazała się w 1511 roku), a także do rzeźby ludowej, która podchwyciła i rozpowszechniła ten pasyjny motyw[1]. Odsyła ponadto do przedstawień Hioba w pohańbieniu (tu wspomnę, że jedna z badawczych hipotez mówi, że typ ikonograficzny Chrystusa Frasobliwego wywodzi się i zapożycza znaczenia z przedstawień Hioba – Von der Osten, 1952 i 1953[2]). Dalej: przywołuje wyobrażenia zwyciężonych barbarzyńców. I wreszcie: nawiązuje do wizerunków Saturna i Melancholii (której teoria rozwijała się w związku ze spekulacjami o oddziaływaniu ciał niebieskich) – odbiorcy nieodparcie narzuca się *Melancholia I* Dürera z 1514 roku. Lista obrazów, w których na przestrzeni dziejów wykorzystano podobny układ formalny, nadając mu różne treści, byłaby o wiele dłuższa (Kruszelnicki, 1959); motyw jednak łączy się najczęściej z przedstawieniami cierpienia i konotuje zwykle smutne zamyślenie.

Różne intencje Dürerowi imputowano i ciekawe wnioski wyprowadza z tego faktu Stephen Greenblatt (1983). Ten teoretyk literatury, jeden z najwybitniejszych szekspirologów, osadza swoje rozważania w kontekście gatunków dramatu. Pyta: Tragedia? Komedia? Zwraca uwagę, że w *Pouczeniu…* drzeworyt sąsiaduje z dwoma innymi: na jednym mamy kolumnę zwycięstwa, której trzon stanowi lufa moździerza (tragedia)[3], a na drugim – po rabelaisowsku brzuchatą kolumnę na cześć pijaczyny, całą w krągłościach beczek i dzbanów (komedia).

W takim porządku umieściwszy pomnik – między tragedią i komedią – Greenblatt przechodzi do kwestii operacyjno-teoretycznych podstaw refleksji krytycznej. Pokuszę się, zapowiadając moje w tej sprawie stanowisko, o drobną korektę. Lepsza byłaby typologia Waltera Benjamina (2013): dramat żałobny czy dramat komiczny. Jest nie bez związku z Dürerem. Bo to na oczach Dürerowego geniusza uskrzydlonej melancholii świat staje sceną dramatu żałobnego, w nim zaś istotną rolę pełni pierwiastek komiczny. Ponadto Benjamin stawia w centrum uwagi „alegoryczną fizjonomię przyrodo-dziejów" (s. 234), a w związku z alegorią – kwestię nieobecności ponadczasowych, przedustawnych sensów (do której będziemy powracać).

To, co uderza, to deheroizacja postaci posadzonej na kolumnie i nieobecność zwycięzcy. Mamy taką sytuację: stłumienie buntu chłopskiego prosi się o upamiętnienie, ale z perspektywy ekonomii honoru zwycięstwo szlachetnie urodzonego nad chłopem – który z istoty swojej nie ma honoru – to, jak zauważa Greenblatt, żaden tytuł do chluby, żaden zysk, to raczej honoru strata. Wstyd przecież tak się zniżać; chłop zresztą nie tylko honoru nie posiada, on nic cennego nie posiada – wartość łupu wojennego jest więc żadna; bilans nie wychodzi nawet na zero, wychodzi na minus. Dürer nie przedstawia chłopa jako godnego przeciwnika, to nie jest ktoś pokonany w honorowej walce twarzą w twarz. Cios zadano w plecy – chłop zostaje potraktowany (to już moje porównanie) „po katowsku"; tylko tego rodzaju niegodna śmierć czyni zadość godności lepiej urodzonego – wszystko wraca na swoje miejsce, do naturalnego porządku[4].

Że do Chrystusa podobny? Niby jak on niewinny? Sedno w tym, że postać chłopa naznaczona jest nieusuwalną ambiwalencją, podwójnie kodowana: jest śmieszny i jest tragiczny; z jednej strony to wichrzyciel, z drugiej – zbawiciel; to osobliwość natury – „chimera" z groteski, a zarazem

ucieleśnienie boleści ludzkiej. Dzięki tej „podwójności” stać się może symbolem nienapisanego jeszcze rozdziału historii dokonującej się na oczach artysty. Z kim twórca sympatyzuje – o ile w ogóle – z „możnymi” czy z „ludem”?

Zdaniem Erwina Panofskiego (1955, s. 233), zamiarem artysty było ośmieszenie zhardziałych chłopów. Biografowie Dürera piszą, że sympatyzował z Marcinem Lutrem, który wzywał do krwawej rozprawy z buntownikami. Nie sposób wykluczyć, że artysta adwokatuje oficjalnemu porządkowi, ale nawet jeśli uznamy, że jego pomnik broni *status quo*, to czy musi to oznaczać brak współczucia dla pokonanych? A może, jak sugeruje Greenblatt, kierowani politycznymi sympatiami, wpadamy w pułapkę życzeniowego myślenia: chcemy widzieć w Dürerze twórcę, który stoi po stronie uciśnionych, więc siłą inercji sięgamy do źródła romantycznej narracji o artyście zaangażowanym.

Gra toczy się między sensem historycznym oraz sensem tu i teraz i wywołuje kwestię kulturowych naleciałości światopoglądowych kryjących się w interpretacji. Starczy jeden, jaskrawy, jak sądzę, przykład: W eseju *„Chłopska melancholia” Albrechta Dürera* Jan Białostocki (1976), kwestionując odczytanie z Panofskiego, pisał tak: „nie triumfator, lecz pokonany wyniesiony jest na piedestał, jakby aktem dziejowej sprawiedliwości”, a także: „niepodobna dopatrywać się chęci ośmieszenia bohatera. […] Dürer pragnął oddać hołd umęczonemu chłopstwu i uczcić w nim męczennika ze sprawę całego narodu” (s. 76, 79). Za takim odczytaniem przemawiać mają analogie między zawieszonymi na snopku narzędziami pracy rolnika i *instrumenta passionis*. Ponadto Białostocki skojarzył miecz wbity w plecy chłopa ze znakiem boleści przeszywającym serce Marii.

To nie jest wcale sprawa błaha, że przytoczona interpretacja pochodzi z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, programowo – czy raczej demagogicznie – zaangażowanych w sprawy „prostego człowieka” (długi katalog składanych warstwom ludowym obietnic nie znajdował bowiem pełnego pokrycia w rzeczywistości). Polski historyk sztuki szuka wprawdzie umotywowania wykładni dzieła w konotacjach religijnych, ale równocześnie przyjmuje optykę marksistowską[5]. Jest ona jeszcze bardziej czytelna w książce Białostockiego o Dürerze (1956), gdzie wojnę chłopską przedstawia się tak: „jedno z najbardziej tragicznych wydarzeń w historii nowożytnej, świadczące o tym, że «już na wczesnym etapie rozwoju stosunków kapitalistycznych dojrzewały podstawowe siły rewolucji»” (s. 53-54)[6]. Białostocki wiąże drzeworyt z ideą walki klas, wiarą w postęp i logiką dialektyki historycznej. Rysunek ma, jak uznaje, tragiczno-ironiczny posmak, ale „jest szyderstwem raczej ze zwycięzcy niż z pokonanego” (s. 54)[7].

Trafnie zatem sprawę ujmuje Greenblatt: Dürerowi służy za punkt wyjścia *factum* historyczne, ale niejednoznaczna jest wymowa jego pomnika, bo artysta pomieszał gatunki. Trywialne przedmioty ustawione jeden na drugim, a na samej górze ich właściciel – człowiek, który nic nie znaczy – łączą się w kompozycję w stylu pozornie wysokim. Albo inaczej: temat tragiczny – krwawo stłumiony bunt – wyrażony zostaje w formie komicznej, która kłóci się z pomnikowością, łamie *decorum*, czyli zasadę stosownej reprezentacji „wielkiego tematu”, jakim są historie sławy i chwały.

Nie tracąc z oczu kwestii formy heroikomicznej, warto się odnieść do sprawy przez Greenblatta pominiętej, a mianowicie: genezy wyobrażenia saturnicznego bohatera. Użyteczna będzie rozprawa o melancholii Raymonda Klibanskiego, Erwina Panofskiego i Fritza Saxla (1979). Już sam fakt, że pomnik ilustruje *Pouczenie o mierzeniu cyrklem i linijką*, tłumaczy

odwołanie do autorytetu Saturna. Saturn wywołany zostaje jako ten, który zna miarę i liczbę – znaczenie i przeznaczenie – wszystkiego, *ergo*: jako nauczyciel sztuki geometrii. To po pierwsze. Po drugie: w tradycji ikonograficznej funkcjonują przedstawienia chłopów jako „dzieci Saturna". Jego samego zresztą, boga zasiewów i gospodarowania, ukazywano czasem z sierpem albo kosą. W najstarszych znanych nam wyobrażeniach, antycznych jeszcze, trzyma je ręku, choć ubrany jest dostojnie – w togę z połą szaty zarzuconą na głowę. W późniejszych jednak czasach przedstawiano go po prostu jako wieśniaka. Po trzecie: znajdziemy wśród „dzieci Saturna" i rozbitków życiowych bez grosza przy duszy, i bogaczy z chciwością w oczach, co prowadzi tutaj, w sposób nieunikniony, do wrażenia, że chłopskie drogocenności, łupy wojenne dekonstruują tyleż chłopski potencjał ofensywy, co wielką wartość upamiętnionej walki . Po czwarte: godzina Saturna to godzina złego. Sierp, który stał się atrybutem boga, ma podwójną symbolikę. Łączy się zarówno z urodzajem, jak i z krwawymi żniwami. Ładnie ujął to Benjamin: „stał się [pan zasiewów] żniwiarzem-śmiercią z kosą, narzędziem, którym nie plony mają zostać potraktowane, lecz rodzaj ludzki" (2013, s. 193). Saturn to pan życia i śmierci. Kastruje swojego ojca Uranosa, a potem pożera własne dzieci. Patronuje najmarniejszym z marnych istot chodzącym po ziemi: żebrakom, wygnańcom, bandytom, wszelkiego typu pechowcom. Ma jednak także w opiece ludzi nieprzeciętnych talentów. Jest ciągle „pomiędzy", wewnętrznie rozdwojony, a jego przymioty i moce są aksjologicznie spolaryzowane.

Po piąte: pomysł Dürera sięga, jak się wydaje, karnawałowej *parodiae sacrae* z chłopem w roli pana nierządu: „króla Saturnaliów"/„kozła ofiarnego", którego panowanie jest wesołe, ale krótkie, a w dodatku, kiedy sięgnąć starożytnych źródeł święta (Frazer, 1978, s. 425-432), król ten, uzurpator i błazen, kończył swój żywot tragicznie – z poderżniętym gardłem na ołtarzu

tego, którego był ziemskim zastępcą. W ten sposób błędne koło ikonograficznych tropów się domyka. Spotykają się i bezustannie wymieniają miejscami (w efekcie kilka semantycznych pól aktualizuje się naraz): zwyciężony barbarzyńca, dziecko Saturna, król Saturnaliów, skrzydlata postać z *Melancholii I* (gdzie artysta pożenił motywy saturniczne z personifikacją Geometrii – zob. Klibansky, Panofsky, Saxl, 1979, cz. IV) i frasobliwy Chrystus z *Małej Pasji* (wykpiony, cierniem ukoronowany, zarazem jednak przecież król królów, błogosławiony i zwycięski).

Zwróćmy teraz uwagę, że melancholia jest, z jednej strony, figurą utraty pełni sensu, zaś z drugiej – figurą śmiechu tragicznego (Bałus, 1996). Greenblatt pisze o komizmie, dostrzega w dziele Dürera gorycz ironii, jednakże w swojej analizie zatrzymuje się w pół drogi, a wystarczyło powiedzieć jeszcze tylko dwa, trzy zdania – że działa tu siła głębokiego kulturowego zakorzenienia związku ironii i melancholii.

Z melancholii, przypomnijmy, miał się leczyć Demokryt. Straciwszy złudzenia co do świata, śmiał się ze wszystkiego i wszystkich. Pogrążonego w melancholijnej zadumie filozofa znajdujemy na frontyspisie książki Roberta Burtona *The Anatomy of Melancholy* wydanej w Oksfordzie w 1638 roku, a także na akwaforcie Salvatora Rosy z 1662 roku[8], gdzie czytamy: „Demokryt z wszystkiego się śmiejący, w koniec wszystkiego zapatrzony”. Ktoś mi zarzuci nadużycie egzegezy – przywołane grafiki pochodzą z XVII wieku. Niemniej w źródłach sięgających jeszcze antyku (Seneka, Juwenal, Lukian) często spotykamy śmiejącego się Demokryta w towarzystwie płaczącego Heraklita. Pierwszy występuje w roli ironicznego sobowtóra drugiego – i krzywego zwierciadła, w którym przegląda się i dopełnia rysem absurdu żałość (Lepage, 2012).

„Komizm – pisał Benjamin – to niezbywalna strona wewnętrzna żałości, coś

jak podszewka ubrania, którą od czasu do czasu widać na obszyciu czy rewersie” (2013, s. 156). I pisał jeszcze, że „dramat żałobny osiąga najwyższy poziom nie w swoich regularnych formach, lecz wtedy, gdy dzięki widowiskowym przejściom pobrzmiewa w nim dramat komiczny” (s. 158).

Głębszy fundament tej myśli odsłania uwaga Marka Bieńczyka (2014, s. 84): „Melancholia inscenizuje często spektakl, […] dzięki któremu zadumany myśliciel potrafi wznieść się ponad świat i odgrodzić się, przybierając różne maski ironii i humoru, od swego smętku”. Ale melancholia posługuje się również, albo powiem inaczej: oszukuje – powodowana impulsem zaprzeczenia – maską geometrii: „Ktoś taki jak Dürer umiał dostrzec głęboko melancholijny charakter tego [służącego racjonalizacji rzeczywistości] matematycznego przedsięwzięcia, które w rzeczy samej porzucało to, co w bycie niedostępne, dla tryumfalnych pozorów panowania nad nim” (tamże, s. 97). Słowa Bieńczyka – zwięzły wyciąg z wywodów Klibanskiego, Panofskiego i Saxla – dotyczą wprawdzie *Melancholii I*, a nie drzeworytu pomnika, ale w obu wyobrażeniach znać o sobie daje przecież ten sam kompleks ideowy; i jedno, i drugie wzięło się z pouczenia o mierzeniu, o podstawianiu kawałków świata pod wzór.

To śmiech tragiczny łączy w pomniku Dürera formę z treścią, niskie z wysokim, pobojowisko rzeczy z geometrią rzeczy, a równocześnie – i tu dochodzimy do sedna rozważań Greenblatta – zmusza widza do ciągłego przełączania perspektyw i w nieskończoność odracza sens dzieła. Uderzające swoją drogą, że historycy sztuki używali tego samego argumentu – uznali ironię Dürera za narzędzie demaskacji, żeby całkiem co innego zdemaskować i rzekomo trafić w intencję twórcy.

Wchodzi tu w grę jeszcze inny czynnik. Jak tłumaczy Giorgio Agamben w

Pulcinelli, czyli Rozrywce dla dzieci (2019), w śmiechu Demokryta i w płaczu Heraklita chodzi o załamanie się języka, niemożność wypowiedzenia się: „Śmiech i płacz są istotnie dwoma sposobami, za sprawą których człowiek doświadcza granic języka: podczas gdy w płaczu niemożność wypowiedzenia tego, co się chce wyrazić, jest bolesna, w śmiechu zmienia się w wesołość" (s. 18). Drzeworyt mówi, że coś jest do zrozumienia, ale sam w sobie jest niekonkluzywny; doszło do „nieludzkiego" obrotu spraw – płacz bierze i śmiech bierze. Greenblatt utrzymuje, że poszukiwanie środków wyrazu, które pozwoliłyby pokazać istotę wydarzeń niemieszczących się w ówczesnym porządku społecznym, nieprzyswojonych jeszcze, językowo niezagospodarowanych, doprowadza artystę do sproblematyzowania pomnika jako gatunku rzeźbiarskiego – projekt można potraktować jako zapis testowania adekwatności dostępnych konwencji. Stawia również tezę, że zjawisko konwergencji sprzecznych treści w jednym znaku, a co za tym idzie strukturalna niejasność obrazu, są znamienne dla pewnych momentów historycznych, momentów – gdyby chcieć to uogólnić – wstrząsów i przełomów, kiedy to na naszych oczach dokonuje się coś jakby rozpad świata. Wtedy to, zauważa Greenblatt, nawet obraz, który w zmierzeniu ma piętnować, umyślnie degradujący i opresyjny, może stać się w oku widza obrazem protestu – interpretacja zależy od punktu widzenia, od tego, z jaką grupą interesu identyfikuje się odbiorca, interpretacja bowiem, konkluduje badacz, to przecież nic innego jak właśnie gra interesów; ma charakter performatywny; wymyśla na nowo to, co interpretuje, zakorzeniając „tam i wtedy" w „tu i teraz" – albo odwrotnie.

Pokazują to nie tylko marksizujące odczytania drzeworytu, pochodzące z lat pięćdziesiątych, lecz także współczesne do niego nawiązania. Dojrzeć w nich można symptomy wyraźnego zwrotu w myśleniu o ludowości, sprowokowanego w dużej mierze – przypomnę – przez dyskurs praw

człowieka, teorię biowładzy (czerpiącą przede wszystkim z myśli Michela Foucaulta), neomarksistowskie koncepcje klasowego oporu, krytykę postkolonialną (stąd opisy doświadczeń chłopa pańszczyźnianego wykorzystujące figurę subalterna), wreszcie – zakorzenione w projekcie „historii oddolnej" (*history from below*) pisarstwo mikrohistoryków, które szuka w wielkich narracjach treści wypartych, pozywa pod sąd przeszłość, i stawiając na wokandzie „niezałatwione sprawy", aktualizuje materiał historyczny.

W 2016 roku *Pomnik dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanymi chłopami* zacytowała Holly Ward, przesuwając punkt ciężkości sensu w kierunku krytycznym. Wzięła z Dürera i z historii wojny chłopskiej to, co dało się dostroić do nowych czasów, wprzęgnąć w krytykę świata późnego kapitalizmu. Na terenie planowanej budowy apartamentowca w Vancouver ustawiła maszt, na którym, uderzając w żałobny ton, powiesiła czarną flagę z rysunkiem Dürera. Wpisała jego pomnik w kontekst polityki masowej prywatyzacji, neoliberalnej ofensywy przeciwko wspólnej własności i państwa „wycofanego"[9].

Oczami nie tych, co rządzą, ale tych, co są rządzeni (zob. Leszczyński, 2020, s. 533-572), spojrzał również na drzeworyt Dürera Daniel Rycharski. Tak powstał *Pomnik chłopa* (zniszczony w 2020 roku)[10]. Pomysł zbiegł się ze sto pięćdziesiątą rocznicą zniesienia pańszczyzny (2014)[11]. Początkowo artysta myślał o upamiętnieniu chłopa pańszczyźnianego, ale pod wpływem protestów rolniczych przed kancelarią premiera, gdzie w lutym 2015 roku stanęło „zielone miasteczko", przeformułował repertuar odniesień.

Na rozrzutniku gnoju, który można przyczepić do ciągnika, ustawił trzymetrowy słup i posadził na nim chłopa – odlanego z żywicy sołtysa podkarpackiego Kurówka, Adama Pestę. Pesta siedzi na pustej kance po

mleku, we „frasobliwej” pozie, podpierając dłonią głowę. Żeby obejrzeć słupnika z bliska, trzeba wsiąść do poruszającej się wzdłuż słupa, napędzanej prądem z agregatu windy-ambony. Cała konstrukcja została pomalowana na czarno, a także ozdobiona łańcuchami, widłami oraz „godłem” (asamblażem autorstwa Stanisława Garbarczuka, nieprofesjonalnego artysty z Gorzewa). Widnieje na nim oskubany z piór orzeł w złotej koronie na głowie, z kulą u szyi, w kajdanach pętających nogi i skrzydła.

W konstrukcji pomnika zawarte są aluzje do rolniczych blokad (w repertuarze działań rolników znajdują się: traktory zagradzające drogi, cysterny wylewające na drogi gnojówkę, kolumny ciągników posuwające się żółwim tempem, co kilka minut robiące postój), a także – patrz: pusta kanka – do akcji rozlewania mleka na pola i pod okna urzędów państwowych (w sprzeciwie wobec spadku cen skupu mleka, niepokrywającej, jak mówią rolnicy, kosztów jego wyprodukowania)[12].

Chłop na słupie – tak samo jak ten z pomnika Dürera – wpisuje się w ciąg wyobrażeń Melancholii oraz tradycję obrazowania Chrystusa Frasobliwego i Hioba. Chrystus Frasobliwy to motyw bardzo popularny w polskiej sztuce ludowej, ale sprawą bardziej tu istotną jest szeroko obecna w kulturze ludowej zasada budowania analogii miedzy losami zarówno Jezusa, jak i Hioba oraz cierpieniami chłopa (Eichstaedt, 2016, s. 41-52). Tego rodzaju paralele znajdziemy również w literaturze pięknej. W analogii do losu Hioba – „męża sprawiedliwego”, którego dosięgają wszelkie nieszczęścia – pokazana jest chłopska dola w utworach Bolesława Prusa (Józef Ślimak z *Placówki*) czy Adolfa Dygasińskiego (Walenty Makosz z *Co się dzieje w gniazdach?* czy Jantek Mróz z *Niezdary*).

Pańszczyzna zjawia się tutaj jako wyrzut sumienia historii. Wywołany zostaje *temat* „chłopskiej krzywdy”, uzasadnianej przez wieki „przekleństwem

Chama” (Rauszer, 2020; Leszczyński, 2020; Pobłocki, 2021)[13]. Jednakże Hiob Rycharskiego ma swojego Anty-Hioba. Nawiązując do protestów rolniczych, artysta przekierowuje uwagę widza na drugi biegun. Zderza ze sobą dwa stereotypowe obrazy wpisane w nasz kod kulturowy, dwa mające charakter projekcji społecznej typy osobowe: bogobojnego cierpiętnika i krewkiego rozrabiakę; drugi przywołuje historię „chamskiej rabacji”, „chłopskiej na panów rebelii”.

Trudno pominąć słowa pamiętne: „Doprowadziliście kraj do ruiny, a naród do nędzy, kulturalnie, bez inwektyw, a teraz o Wersalu marzycie. Na tej sali już go nie będzie”. Wersal się skończył. Protesty i blokady rolnicze po 1989 roku kojarzą się nieuchronnie[14] z Samoobroną, którą zresztą wyłoniły rolnicze strajki. „Podeszła do mnie kobieta i powiedziała: «Myślę, że gdyby zdarzył się taki cud, iż Chrystus zstąpiłby na naszą umęczoną ziemię z nieba, to chyba stanąłby bliżej tego poniżanego Leppera niż Balcerowicza»”. Przewodniczący partii, Andrzej Lepper, który boski pierwiastek w sobie rozpoznał, wyrósł na trybuna niezadowolonych, i to nie tylko rolników. Wylewanie gnojownicy na drogi media nazwały „lepperiadą”, samego zaś Leppera – „nowym Szelą” (za: Kącki, 2013, s. 34, 77-98)[15].

Nie pierwszy to raz – odsyłam do opracowań Franciszka Ziejki (1977a)[16] – chłop upominający się o swoje objawia się w „skrwawionej sukmanie”. Leppera powiązano z legendą, która – zwróćmy uwagę – ma dwie odsłony. Korzenie pierwszej są szlacheckie, drugiej – ludowe; pierwsza podsuwa apokaliptyczne obrazy, druga sięga po mit wybawienia; w pierwszej Jakub Szela to zaprzaniec narodowej sprawy, rzeźnik, uosobienie mocy piekielnych, w drugiej – mściciel ustrojony w aureolę męczeństwa.

Idźmy dalej: godło z oskubanym orłem łączy wątki „patrioty w sukmanie” –

czarną legendę Szeli kompensować miała biała legenda Bartosza Głowackiego (Ziejka, 1977b, Ziejka, 1984) – oraz „solidaryzmu narodowego” ze współczesnym dyskursem „zdrady elit”. Wracamy do rolniczych blokad, do chłopskiej krzywdy, ale kiedy zagłębić się w temat, to musimy zmierzyć się z aporią, bo pierwszą rolę wśród uczestników protestów rolniczych po 1989 roku odgrywali właściciele dużych, powiązanych z rynkiem gospodarstw, a Samoobrona, uprawiając retorykę krzywdy, reprezentowała przede wszystkim ich, przedsiębiorców rolnych, interesy (zob. Foryś, 2008, s. 17-21).

Jako znaki wielowartościowe – a więc takie, które mają kilka planów odniesienia – występują w *Pomniku chłopa* narzędzia rolnicze. Kiedy czytać je politycznie, mogą być albo metonimią krwawych zapustów chłopskich, albo przeciwnie – oddania ludu wiejskiego sprawie polskiej (jak racławickie kosy).

Opowieść rozpada się na obrazy, między którymi iskrzy, bo choć zbieżne, nie dają się uspójnić, raczej zanieczyszczają się wzajemnie i dekonstruują. Pomnik włącza przeszłość do teraźniejszości, wprawia w ruch znakowe reprezentacje historii wyzysku, ale nie fetyszyzuje ludowej perspektywy, pełni raczej rolę katalizatora myślenia o chłopskiej historii i chłopskim dziedzictwie, i robi to w taki sposób, że odsyła do różnych ciągów znaków, nie pozwalając im się domknąć.

Hiobowa poza znaczy na sposób alegoryczny, ale kiedy dodać do niej – postawić na przeciwwadze – gesty protestu uderzające w mit „szlachetnego podporządkowanego” (rabacja, lepperiada), to ukazują się nam dwie maski przeszłości, co rusz nakładane na rzeczywistość. Pomnik prowokuje do pytań: jak współcześni Polacy – w większości przecież potomkowie chłopów – mierzą się z historią i kulturotwórczą rolą pańszczyźnianego poddaństwa?

Na ile to historia aktualna, na ile wypierana, nieprzepracowana, i jak bardzo ugrzęzła w mitach?

Zasadą organizującą dzieło Rycharskiego jest montaż ikoniczny. Dynamikę tego montażu napędza rzeczywisty ruch. Bo to pomnik mobilny, co więcej – to pomnik, który jest mobilną trybuną. Przesłanek umobilnienia chłopa można szukać w planie kultury ludowej. Dochodzi nas pogłos perygrynacji dziadowskich, z dziadem w roli „żywej kroniki": „wchodził do chaty […] rozpoczynał gawędę o tym, co się dzieje w okolicy i na szerokim świecie" (Nyrkowski, 1977, s. 20), albo patrioty-agitatora: taki jego obraz promowała literatura: w *Panu Tadeuszu* kaleki dziad, były legionista, szerzy niepodległościowe postawy (Grochowski, 2009, 2016). Chłopi „szli na dziady" (dalej za Grochowskim), kiedy gospodarstwo stracili, kiedy chcieli ustrzec się przez zależnością pańszczyźnianą, kiedy po długoletniej służbie wojskowej już nie mieli do czego wracać, kiedy warunki ekonomiczne rodziny uniemożliwiały utrzymanie starego, już niezdolnego do pracy krewnego (czasem dobrowolnie wyruszali na żebry, żeby wspomóc finansowo rodzinę); skarga na panujące obyczaje wpisywała się w opowieść dziada. „Chłopska melancholia" Rycharskiego przywołuje „pieśni dziadowskie" oraz „chłopski blues", o którym w *Bękartach pańszczyzny* pisał Michał Rauszer (2020, s. 88-92, 26-28)[17]. Znów opowieść wraca na znany tor: „chłopska krzywda".

Ciekawsze są miejsca rozwidleń toru. Artysta o swoim pomniku, jeszcze zanim ten ruszył w trasę: „będzie więc «peregrynował», skupiał wokół siebie ludzi ze wsi, skłaniał, by na ambonie […] mówili o swojej krzywdzie […] dotrze do Krakowa. Tam będzie można oglądać go przed Muzeum Narodowym, Muzeum Etnograficznym, a w końcu na Targu Pietruszkowym, modnym miejscu, gdzie krakowianie kupują od okolicznych rolników ekologiczną żywność" (za: Orłowska, 2015). Od dziada do ekobizesmena.

Drugi cytat, pomnik już w drodze: „Jeździ od wsi do wsi, od miasta do miasta i gdzie by go nie postawić, zawsze jest aktualny. Bo ludzie, którzy go widzą, odnoszą go albo do swojego życia, albo swojej rodziny, państwa, polityki" (Rycharski, 2016).

W orbitę wydarzeń i spraw aktualnych pomnik wchodzi dzięki zmieniającej się lokalizacji. Inne struny sensu napinają się przed Muzeum Narodowym w Krakowie, kiedy ton lekturze nadaje porządek tradycji sztuki, a inne, na przykład, naprzeciwko kapliczki Chrystusa Frasobliwego na placu Lecha Kaczyńskiego w Lublinie, kiedy monument zmienia kolory na moro i wprowadza zamęt w kwestii religijności wsi. Pisałam o stereotypie chłopa bogobojnego, słowem nie wspomniałam o długiej historii zatargów między Kościołem katolickim a chłopami – o księżach wyklinających z ambony postępowych działaczy chłopskich, o chłopskim antyklerykalizmie. Znakomity przyczynek do zrozumienia tej historii stanowi rozprawka *Dwie dusze* Jakuba Bojki z 1904 roku. Jednak „siermięga i sutanna zlały się ze sobą w apoteozie narodowej jedności" (Stomma 2007, s. 58-67); mit Kościoła protektora ludu ma się całkiem dobrze i pomaga trzymać owieczki w bojaźni. Gdyby spróbować opowiedzieć o tym, co się przydarzyło pomnikowi w Lublinie, językiem: raz – Deleuze'a i Gauttariego, dwa – Gramsciego i Bourdieu, brzmiałoby to mniej więcej tak: oto maszyna wojenna nomadów staje *vis-à-vis* obiektu, który poprzez symboliczny nacisk umacnia hegemonię kulturową.

Można się podpinać pod modne teorie, ale nie o to chodzi. Więcej będzie pożytku z analizy mechanizmu powstawania przesunięć konotacyjnych. A zatem: podróż pomnika prowadzi do pomnożenia kontekstów odczytań. Dzięki powstającym w trasie kolizjom montażowym, dzięki sąsiedztwu innych obiektów, temu wszystkiemu, co się pomnikowi przytrafia, wprawione

zostają w ruch kontradyktoryjne porządki znaczeniowe; podróż doprowadza do ich spiętrzeń, a co za tym idzie – dyspersji sensu. Sensu tego nie sposób ustatycznić. Możliwe okazują się jedynie lokalne zestrojenia znaczeń, fragmentaryczne, chwilowe prawdy. Inaczej jeszcze rzecz ujmę: składnia ikonograficzna, która mogłaby wydawać się zasadą jednoczącą, ulega po drodze rozluźnieniu, pojawiają się derywaty tematyczne, nowe złożenia międzyobrazowe, nieusuwalne napięcia semantyczne. Programowe założenie braku kontekstowych granic sprawia, że pomnik ciągle coś nowego implikuje, skutkiem czego produkcja sensu/sensów nie zwalania, nie ustaje.

Wystarczy wywołać Bojkę, żeby w gładkiej opowieści o ciemiężonym chłopskim subalternie coś pękło. Działacz ludowy – przypomnę – pisał o „duszy dubeltowej": butnej z jednej, niewolniczej z drugiej strony. „Dusza niewolnicza" nazywała się pańszczyzna i „zmarła w roku pańskim 1848" (1949, s. 16), ale niezupełnie – zatruła krew ludu i daje znać o sobie jako „lokajskie usposobienie" (s. 28). Mówiąc o skali deprawacji, jaka stała się udziałem poddanych uciskowi pańszczyźnianemu mas ludowych, Bojko przywołuje sugestywne obrazy: „okazują swoje chamstwo przez lizanie się swym przełożonym" (s. 22); „on chce się przylizać swej władzy tak, jak się podlizywał jego dziad «za pańskiego», kiedy dziedzicowi młodego wilczka żywcem dostawiał" (s. 26). Kiedy wypływa temat powielania stosunków folwarcznych, rzecz zostaje zwykle sprowadzona do modelowego układu „pan sarmata" – „chłop w kajdanach" (opowieści o złym i dobrym). Co z „duszą pańszczyźnianą"?

Kolejne przystanki na trasie przejazdu pomnika pozwalają wydobyć z archiwum kolektywnej pamięci różne związane z wsią kompleksy idei. Uzupełniają się one – tworzą ciągi, ale wchodzą też w polemiczne napięcie – i powstają nieciągłości.

Czego to właściwie pomnik? Zaprasza do nawiązania kontaktu z przeszłością, ale nie utrwala znaczeń, nie jest – jak typowy pomnik (zob. Assmann, s. 183-184) – ich pedagogiczną inscenizacją, raczej kieruje naszą uwagę na warunki treści i dynamikę praktyk dyskursywnych.

Przywołując w wywiadach Dürerowy monument, Rycharski nazywał go „antypomnikiem". Przenoszenie konstruktów pojęciowych między epokami to przedsięwzięcie ryzykowne, ale jeśli zgodzić się z Greenblattem, że idzie o ruchomość pola semantycznego, w którym drzeworyt daje się ulokować i zyskuje znaczenie, to rzeczywiście – można znaleźć u Dürera antecedencje dla tej koncepcji. Jak u Dürera, tak w projekcie Rycharskiego występuje polaryzacja treści ewokowanych przez elementy znaczące. Co za tym idzie jego pomnik nie niesie pocieszenia, nie nadaje się do „pomnikoterapii"[18]. Za to daje do myślenia, albo powiem inaczej: Rycharski mówi, że historię polskiego chłopa trzeba przemyśleć, przepracować, i mówiąc to – rzecz godna uwagi – wprowadza na scenę Melancholię – figurę podwójną: myślenia (potrzeby sensu) i rozpadu myśli (dyspersji sensu).

Zainscenizowana przez niego opowieść o chłopskiej doli toczy się w drodze; akcent przesuwa się na manewrowanie znakami, na wytwarzanie[19] – nie zaś odtwarzanie – historii ludowej. Pomnik odsyła do różnych historii i pamięci, a nie do jednej – kanonicznej. Z interpretacji kolejnych jego umiejscowień wynika, że można co najwyżej uzgodnić prawdy przyczynkowe i kontekstowe; są ekspresją załamujących się wątków i/albo – są bez dna; każdy przystanek myśli ujawnia jakieś otchłanne szczeliny w narracji zakotwiczonej na przystanku ów przystanek poprzedzającym, coś w niej dopełnia, coś podważa.

„Melancholik to ktoś żyjący w sferze możliwości, sferze niezwykle różnorodnej, gdyż możliwości są nieskończone" (Gutorow, 2002, s. 47).

Melancholia patrzy w ziemię, czegoś wypatruje, coś chce przeniknąć, ale żadne z jej zapatrzeń nie osiada na twardym gruncie, jej egzegezy nie mają charakteru struktury skończonej – to pozostające w stanie zawieszenia skupiska znaczeń.

W jaki sposób wypadki dziejowe wkraczają na scenę? Benjamin mówił: w rozpadzie, w majaku, jako coś, co wieczne przemija – w czym tylko saturniczne spojrzenie rozpozna historię (2013, s. 237). Spojrzenie alegoryczne jest istotowo związane z pisaniem dziejów. Próbując zbliżyć się do tego, co bezpowrotnie utracone, historyk wznosi ruiny na ruinach, jego konstrukcja nigdy nie osiąga „całokształtu", pomnaża on wyłącznie łańcuchy *signifiants*. Bardzo dobrze, kiedy zapuści się w rewiry przez innych omijane i wydźwignie z niebytu fragment uciskanej przeszłości. Ale tak czy inaczej jego historia jest „przystankiem sensu", złożonym z kawałków, na które rzucono sceniczne światło, złączonych mocą autorskiej inwencji (każdemu inne ułomki, każdemu inaczej wystawiają się na spojrzenie, każdy coś, każdy co innego po drodze przeoczy) i kulturowej konwencji (bo sposób dopasowania tych ułomków osadzony jest każdorazowo w danym miejscu i czasie). I jest „stacją rozpadu", bo ledwo poskłada się kawałki w „żywy obraz", a on się rozszczelnia.

Wzór cytowania:

Cembrzyńska, Patrycja, *Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu. Rozważania o pisaniu historii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/bx4m-1x24.

Z numeru: **Didaskalia 165**

Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/bx4m-1x24

Autor/ka

Patrycja Cembrzyńska (p.cembrzynska@interia.pl) – historyczka sztuki, doktor nauk humanistycznych. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Studiów Podyplomowych w zakresie Gender – Kulturowej Tożsamości Płci (UJ), Podyplomowego Studium Menedżerów Kultury (SGH), Podyplomowych Studiów Edytorskich (UJ). Autorka książki *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (Universitas, 2012). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich", „Folia Historiae Artium", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Przeglądzie Humanistycznym", „Przeglądzie Historycznym", „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej", „Kulturze Współczesnej". Numer ORCID: 0000-0001-6036-3231.

Przypisy

1. Uformowało się przekonanie, że na powstanie tego wyobrażenia wpłynął kult Drogi Krzyżowej.
2. Zob. również: Kauffmann (1938), Kruszelnicki (1959); tamże polemika również z przywołanymi badaczami.
3. Sławi raczej triumf militaryzmu niż ludzkiego heroizmu – dodaje Greenblatt (s. 2-3).
4. Szukając przekształceń gatunku heroicznego i przedstawień chłopskiej rebelii, Greenblatt przenosi się z XVI-wiecznych Niemiec do elżbietańskiej Anglii. Analizuje fragmenty romansu pasterskiego *Arcadia* Philipa Sidneya, poematu *Królowa wieszczek* (*The Faerie Queene*) Edmunda Spensera oraz dramatu *Henryk VI, cz. II* Williama Szekspira, a dokładniej przedstawioną tam rebelię Jacka Cade'a (akt IV): „Zabiłem Cade'a, potwornego zdrajcę? / Będziesz mi odtąd świętą moja szablo, / Na moim grobie zawiesić cię każę./ Tej krwi nie otrę nigdy z twego ostrza, / Będziesz ją nosić niby płaszcz herolda / Twojego pana honor głoszącego". Cade nie ginie na polu walki, jak rebeliant, ale zostaje zabity jako „nikt" – anonimowy wagabunda i zwykły złodziej, który szabruje pański ogród. Kilka wersów wcześniej: „Nie znam cię wcale, surowy mopanku, / Nie wiem, kto jesteś, czemuż bym cię zdradzał? / Czy ci już niedość, żeś mój ogród naszedł, / Przez moje mury jak złodziej się wdrapał / Zapewne, żeby me grzędy rabować, / Jeszcze śmiesz do mnie przemawiać tak hardo?" (cytaty w przekładzie Leona Urlicha). Miecz, którego Dürer nie wręczył nikomu, staje się dumą posiadacza ziemskiego. Kwestia rangi (i plamy na honorze) znika, na plan pierwszy bowiem wysuwa się kwestii własności: „Symbolic estate gives way to real estate. And in this revised context, the context of property rather than rank, the fear of stain in the representation of unequal social encounter vanishes althogether" (s. 23-25).
5. Kwestię marksistowskiej perspektywy w tekstach Białostockiego podejmują Stanisław Czekalski (2009, przede wszystkim s. 119-120) i Wojciech Szymański (2014). Omawiając odczytanie Białostockiego, Szymański wspomina także (s. 60) wypracowaną na gruncie

marksizmu interpretację drzeworytu pomnika, która wyszła spod pióra Wolfganga Hütta (1985, s. 154).
6. I dalej (z odwołaniami do Moisei Mendelevič Smirin (1951, s. 13, 294): „Program ruchu chłopskiego, formułowany przez jego przywódcę, Münzera, był na owe czasy i warunki «fantastyczny», «zbliżając się do komunizmu» wybiegał daleko «poza bezpośrednio dane stosunki społeczne i polityczne»".
7. Białostocki odnotowuje wprawdzie, że stosunek artysty do wojny chłopskiej nie był jednoznaczny, ale kiedy iść za regułą klasycznej retoryki, że wygrywa ten, kto ma ostatnie słowo, to oddał je polski badacz Wilhelmowi Waetzoldtowi (1935, s. 220) – i od niego właśnie wziął zdanie: „Pomnik jest szyderstwem raczej ze zwycięzcy niż z pokonanego".
8. Patrz analiza Wojciecha Bałusa (s. 29-53). Postać śmiejącego się Demokryta znamy z apokryficznych *Listów Hipokratesa*, datowanych na I w. p.n.e. (Listy 10-17). Mieszkańcy Abdery mieli wezwać sławnego lekarza, żeby uleczył z szaleństwa ich współobywatela, Demokryta. Cokolwiek bowiem by się nie wydarzyło, on się śmiał (cytuję w przekładzie Bałusa, s. 30): „Oto – powiedział Hipokratesowi – jest przyczyna mego śmiechu. Bezrozumni ludzie, którzy płacą za swą chciwość, niestałość, wrogość, perfidię, szwindle i złośliwość. Jest rzeczą bolesną opowiadać o ich ciągłej pomysłowości względem zła, dla którego zresztą nie ma w nich końca". Przypowieść o filozofie znało średniowiecze, utrwaliła ją literatura i sztuka. W renesansie Demokryta zaczęto przedstawiać w smutnej zadumie – jako melancholika.
9. Zob. strona www festiwalu Urgent Imagination: http://urgentimagination.front.bc.ca/program/projects/monument-to-the-v… [dostęp: 20 IV 2020].
10. Rzeźba chłopa spadła z rusztowania w trakcie kręcenia zdjęć do filmu *Wszystkie nasze strachy* Łukasza Rondudy (2021).
11. Ukaz dla Królestwa Polskiego z 2 marca 1864 roku.
12. Na przykład w 2009 roku przed siedzibą Komisji Europejskiej wylało „mleczne jezioro". Rolnicy rozlali mleko z kilku cystern do foliowych basenów.
13. Na marginesie zauważmy, jak tradycje wielu kultur basenu Morza Śródziemnego ze sobą współbrzmią: potomstwo Chama, niewolnicze z boskiej woli, „czerniawa" – jak nazywano chłopów Galicji – wchodzi w strefę wpływów Saturna, którego dzieci – patrz choćby: *Melancholia I* – wyróżnia ziemista (czarna) twarz.
14. Kazik Staszewski w *Pierdolę Pera* śpiewał: „Gdy jechałem do dziewczyny, to staliście na drodze / Ja jestem pamiętliwy i pamiętam to srodze".
15. Zwróćmy jeszcze uwagę na tytuł autobiografii Leppera – *Czas barbarzyńców* (2005).
16. Por. Piotr Korczyński (2020).
17. Zwróćmy uwagę na użyte przez Rauszera porównanie lamentowych pieśni chłopów polskich z utworami bluesowymi, które wzięły swój początek z „gospelów" i „work songów" śpiewanych przez afroamerykańskich niewolników (rozdziały: *Chłopski blues* oraz *Chłop, czy niewolnik*). Badacze ludowej historii Polski – także przywołani już tutaj Leszczyński i Pobłocki – wciąż powracają do pytania: czy chłop pańszczyźniany był niewolnikiem.
18. Były już pomniki chłopów „ku pokrzepieniu serc". Sięgnijmy raz jeszcze do Ziejki – tym razem do *Złotej legendy chłopów polskich* (1984, s. 179). Przypominając rozprawkę Bojki, Ziejka pisze tak (zwróćmy uwagę na dwa ostatnie zdania): „[Jakub Bojko] dokonując analizy psychiki ówczesnego chłopa polskiego, pokazał, jak obciążający jest jeszcze spadek po czasach poddaństwa, co ujawniało się w tzw. przez autora duszy pańszczyźnianej. W leczeniu tego paraliżującego kompleksu niższości wielką rolę odegrać miała [właśnie]

legenda racławicka. To nie przypadek, że ten pisarz i działacz polityczny tak często wracał w swych pracach do sprawy Bartosza [Głowackiego]. To nie przypadek też, że ludowcy podejmowali decyzje budowy pomników bohaterowi spod Racławic. Były to świadome zabiegi, mające na celu społeczną terapię stanu chłopskiego". Musimy dodać: „pomnikoterapia", o której pisze Ziejka, służyła nie tylko „stanowi chłopskiemu", terapeutyzowano w ten sposób „duszę" całego narodu. W miejsce będącego wyrzutem sumienia obrazu chłopa, który jest własnością „pana Polaka", pomniki wprowadzały obraz oddania ludu sprawie narodowej. Chłop, który przez wieki bał się Polaka, chłop, który przez wieki nie miał nawet prawa być Polakiem, bo bycie Polakiem ograniczono do plemienia sarmackiego (por. Rauszer, 2020, s. 239, 33-34), został w końcu awansowany na Polaka, i to również – w szeroko pojętym interesie społecznym – poświadczały pomniki Głowackiego. Podnosiły chłopa w oczach własnych i ogółu społeczeństwa, niewiele jednak prawdy o nim nie mówiąc – bo pokazywały go w legendzie, pod postacią „wzorcowego bohatera stanu chłopskiego".
19. Głęboką analizę problemu w perspektywie dekonstrukcji przynosi książka Anny Burzyńskiej, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2019.

Assmann, Aleida, *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, przeł. J. Górny, [w:] taż, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Bałus, Wojciech, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996.

Benjamin, Walter, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.

Białostocki, Jan, *Dürer*, Sztuka, Warszawa 1956.

Białostocki, Jan, *„Chłopska melancholia" Albrechta Dürera*, [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2 zmien., PWN, Warszawa 1976.

Bieńczyk, Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2014.

Bojko, Jakub, *Dwie dusze*, Wydawnictwo Ludowe, Warszawa 1949.

Burzyńska, Anna, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001.

Czekalski, Stanisław, *Ikonologia Jana Białostockiego*, [w:] *Białostocki. Materiały Seminarium*

Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Jan Białostocki – między tradycją a innowacją”, Nieborów, 23-25 października 2008, red. M. Wróblewska, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2009 (przede wszystkim s. 119-120).

Eichstaedt, Jarosław, *Ludowy wizerunek Jezusa Chrystusa*, Muzeum Ziemi Wieluńskiej, Wieluń 2016.

Foryś, Grzegorz, *Z badań nad protestami rolniczymi w Polsce*, „Wieś i Rolnictwo” 2008 nr 4.

Frazer, James George, *Ludzie jako kozły ofiarne w starożytności klasycznej*, [w:] tenże, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, przedm. J. Lutyński, PIW, Warszawa 1978.

Greenblatt, Stephen, *Murdering Peasants. Status, Genre, and The. Representation of Rebellion*, „Representations” 1983 t. 1, s. 1-29.

Grochowski, Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.

Grochowski, Piotr, *Jarmark tradycji: studia i szkice folklorystyczne*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016.

Hütt, Wolfgang, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Błaut, PWN, Warszawa 1985.

Kauffmann, Hans, *Albrecht Dürers Dreikónigs-Altar*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1938, t. 10, s. 166-178.

Kącki, Marcin, *Lepperiada*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.

Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, Kraus Reprint*, Nendeln/Liechtenstein 1979.

Korczyński, Piotr, *Przyśpiewki odciętej głowy z Racławic*, [w:] tenże, *Śladami Szeli, czyli diabły polskie*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.

Kruszelnicki, Zygmunt, *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, tom 21, nr 3/4, s. 307-328.

Lepage, John L., *Laughing and Weeping Melancholy. Democritus and Heraclitus as Emblems*, [w:] tenże, *The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance*, Palgrave MacMillan, New York 2012, s. 81-135.

Lepper, Andrzej, *Czas barbarzyńców*, Depo, Warszawa 2005.

Leszczyński, Adam, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020.

Nyrkowski, Stanisław, *Śladami wędrownych pieśniarzy*, [w:] *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX-XX w.)*, wybór i oprac. S. Nyrkowski, wstępem poprzedził J.

Krzyżanowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977.

Orłowska, Milena, *Pod Płockiem stanie Pomnik Chłopa. Możesz pod nim wykrzyczeć wszystko,* „Wyborcza.pl Płock", 17 IX 2015: https://plock.wyborcza.pl/plock/1,35681,18844982,pod-plockiem-stanie-po… [dostęp: 20 IV 2020].

Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1955.

Pobłocki, Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

Rauszer, Michał, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.

Rycharski, Daniel, Zgubiłem Pomnik Chłopa. Rozmowa z Danielem Rycharskim, „Sztukapubliczna.pl", 2016: https://sztukapubliczna.pl/pl/zgubilem-pomnik-chlopa-daniel-rycharski/c… [dostęp: 20 IV 2020].

Smirin, Moisei Mendelevič, *Reformacja ludowa Tomasza Münzera i wielka wojna chłopska*, przekł. autoryz. A. Neyman, cz. 1, PIW, Warszawa 1951.

Stomma, Ludwik, *Przyjaciele ludu*, [w:] tenże, *Polskie złudzenia narodowe. Księgi wtóre*, Wydawnictwo Sens, Poznań 2007.

Szymański, Wojciech, *Rękawiczki Albrechta Dürera. O wczesnych pismach Jana Białostockiego*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego" 2014 nr 4, s. 46-67.

Urgent Imagination (festiwal): http://urgentimagination.front.bc.ca/program/projects/monument-to-the-v… [dostęp: 20 IV 2020].

Von der Osten, Gert, *Job and Christ: The Development of a Devotional Image*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1953, t. 16, nr 1/2, s. 153-158.

Von der Osten, Gert, *Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild*, „Westfalen. Hefte für Geschichte Kunst und Volkskunde" 1952, t. 30, s. 185-197.

Waetzoldt, Wilhelm, *Dürer und seine Zeit*, Phaidon-Verlag, Wien 1935.

Ziejka, Franciszek, *Skrwawiona sukmana*, [w:] tenże, *W kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977 (a), s. 121-140.

Ziejka, Franciszek, *Racławickie kosy*, [w:] tenże, *W kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977 (b), s. 81-120.

Ziejka, Franciszek, *Bartosz Głowacki i kosynierzy*, [w:] tenże, *Złota legenda chłopów*

polskich, PIW, Warszawa 1984, s. 151-198.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pomnik-chlopa-przystanki-sensu-stacje-rozpadu*

didaskalia
gazeta teatralna

Herstorie teatru

Solska i „pani Stacha”

Natalia Jakubowa
Agnieszka Marszałek (tłumaczenie) Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Solska and „Ms Stacha”

The article is an excerpt from the book by Natalija Jakubova *Irena Solska: Bremia neobichnosti* (Irena Solska: The Burden of the Extraordinarity, Moscow, GITIS, 2019), a Polish translation of which is in preparation. The text is dedicated to the collaboration between Irena Solska and Stanisława Wysocka that questions the presumed incompatibility of Solska as a star of the “old theatre” with the director-centred vision of the 1920s and 1930s. To challenge this opinion one is to reconsider the role of Wysocka’s work as a director, not limiting her achievements to the staging of the poetical texts of the classics. The author draws attention to the versatility of genres and topics of this work for which Wysocka engaged Solska as a collaborator for discovering new avant-guard authors, introducing principles of choral theatre or questioning woman’s role in society through the means of psychological realism.

Keywords: Polish theatre betwen I and II WW; women on stage; Polish actresses of XX ct.; woman as a theatre director; drama and acting in a female perspective

O współpracy Ireny Solskiej ze Stanisławą Wysocką pisze się analogicznie, jak o jej współpracy z Juliuszem Osterwą: w historii teatru potraktowana została – podobnie jak spektakle, które w efekcie tej współpracy powstały – jako zjawisko marginalne.

Za najważniejszy kierunek reżyserskiej działalności Wysockiej przyjęło się

uważać jej swoistą wersję polskiego „teatru monumentalnego”. W monografii pióra Zbigniewa Wilskiego (1982), do dziś pozostającej podstawowym źródłem wiedzy o artystce, w rozdziale poświęconym jej pracom reżyserskim szczegółowo przeanalizowane zostały inscenizacje *Dziadów* Mickiewicza, *Beatrix Cenci* Słowackiego, *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego – w nich jednak Solska nie grała. Spośród wszystkich spektakli z udziałem Solskiej na uwagę autora książki zasłużyły tylko *Straszne dzieci* Karola Huberta Rostworowskiego (1922): przedstawieniu poświęcony został cały akapit. W innych rozdziałach, w związku z rolami Wysockiej w jej własnych inscenizacjach, wymieniono następujące przedstawienia: *Cyda* Corneille’a w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego (1923) i *Głaz graniczny* Emila Zegadłowicza (1925). Takie spektakle, jak *Miasto* Stanisława Przybyszewskiego (1921), *Prawda* Michała Daszkiewicza-Czajkowskiego (1922), *Pelikan* Augusta Strindberga (1922), *Płomień* Hansa Müllera (1922), *Czarownica* Hansa Wiersa-Jenssena (1923), *Sen nocy letniej* Williama Szekspira (1923), *Fantazy* Juliusza Słowackiego (1923), *Balkon* Gunnara Heiberga (1926), *Betsaba* Emila Zegadłowicza (1927), *Święty płomień* Williama Somerseta Maughama (1931), *Dzień jego powrotu* Zofii Nałkowskiej (1931), *Burza w szklance wody* Władysława Jastrzębiec-Zalewskiego (1931) i *Łańcuch* Janiny Morawskiej (1931), zaznaczono jedynie w dodatku – wykazie prac reżyserskich Wysockiej. Nazwiska Zegadłowicza, a nawet Nałkowskiej pojawiają się w książce w spisie tych współczesnych Wysockiej dramatopisarzy, którym otworzyła ona drogę na scenę, „ale nie zawsze jej wybór był trafny” (Wilski, 1982, s. 203). O ostatnich tytułach – szczególnie wystawionych w latach trzydziestych – czytelnik ma prawo sądzić, że chodzi właśnie o te „mało wartościowe pozycje z tzw. bieżącego repertuaru”, które Wysocka zmuszona była inscenizować po prostu dlatego, że zobowiązywała ją do tego dyrekcja tego czy innego teatru.

Jednak z perspektywy Solskiej, poszukującej siebie w teatrze lat międzywojnia, wszystko mogło wyglądać inaczej; o tym, że z większością tych nazwisk wiązały się ambicje i plany artystyczne (a nie komercyjne), świadczą listy aktorki. I trudno przypuścić, by dla Wysockiej jako inscenizatorki sprawa przedstawiała się inaczej. Poza tym samo wyliczenie tak różnorodnego repertuaru, w jakim zagrała Solska u Wysockiej, świadczy o tym, że ta ostatnia była chyba najważniejszym dla Solskiej reżyserem lat międzywojennych, więc ich współpracy warto przyjrzeć się bliżej.

Od razu jednak trzeba powiedzieć, że obcowanie z Wysocką nie przebiegało dla Solskiej różowo ani bezproblemowo. Po premierze *Betsaby* w Poznaniu (16 maja 1927) Solska pisała ironicznie do Osmolskiego:

> Wczoraj Wysocka i Zegadłowicz odjechali. To dobrze. Wysocka – Pan jej nie zna – to typ szalenie wampiryzujący. Wiele umie, ale ponurością i nerwowością osłabia wszystkich. Na premie[rze] biedny Dawid omdlewał z przerażenia. Nawet mnie się to udzielało. Wczoraj na przedstawieniu poszło o wiele lepiej. Zmęczył mnie jej pobyt. Bardzo się rozumiemy, bardzo lubimy, ale męczy mnie bezgranicznie (*Listy…*, 1984, s. 123-124).

W autobiografii Solskiej Wysocka pojawia się początkowo jako partnerka sceniczna, która siłą przeżywania tworzy iluzję odmiennej rzeczywistości:

> W *Balladynie* opętanie Wysockiej w scenie z malinami było tak przejmujące, że może – kto wie – jęk Grabca w porę osłabił cios, którym chciała mnie – Alinę – pozbawić życia.
> A w *Lilli Wenedzie* wierzyłam, że to moja piorunowa siostra – Roza

> Weneda wszystko zło gotowa zakląć swoją przemożną siłą! Temu, co mówiła Wysocka, wierzyło się! Nie było tam udania, świadomej gry (Solska, 1978, s. 93).

Mowa tu jeszcze o początku wieku, o okresie krakowskim.

W rozdziałach poświęconych drugiej i trzeciej dekadzie Wysocka pojawia się także w innym charakterze – to nie tylko partnerka sceniczna, ale i sojuszniczka w szeregu ryzykownych przedsięwzięć artystycznych, w których często ona właśnie gra główną rolę, będąc nie tylko aktorką, ale i reżyserką.

> Wieleż to wspomnień! Jedno z bardzo charakteryzujących nas obie. Próba z *Cyda*: Wysocka reżyseruje i gra Szimenę. Mówię monolog Infantki; właśnie skończyłam. Pani Stacha podchodzi i pyta:
> – Jak pani to robi?
> – A co? Czy źle?
> – Nie… Tylko jak?
> Bardzo zakłopotana odpowiedziałam:
> – Nie wiem. A pani, pani Stacho, czy zawsze wie, jak pani co robi?
> – Nie. Ale lepiej wiedzieć!
> Poparzyłyśmy sobie w oczy i roześmiałyśmy się. Otóż i pedagoga zobaczyłam w pani Stasze po raz pierwszy. Nigdyśmy o naszych rolach nie rozmawiały i nie wiem, czy był kto, kogo by ona dopuściła do tych swoich przemyśleń artystycznych. Grać z panią Stachą, to było to samo, co z nią współtworzyć (Solska, 1978, s. 142).

Ten epizod przypomina cytowany już wcześniej fragment autobiografii na temat Leona Schillera[1]. Jest jednak pewna różnica: Wysocka występuje tu nie

tylko jako reżyserka, akceptująca bez dyskusji to, co do spektaklu wnosi (wybitny) aktor, ale i jako koleżanka po fachu, czyli aktorka. To ciekawe, że w autobiografii zasadnicza uwaga skierowana jest przede wszystkim na te spektakle w reżyserii Wysockiej, w których obydwie artystki spotkały się na scenie, nie tylko w sali prób. (Spośród pozostałych wymienione zostały tylko niektóre, i to bardzo zwięźle). Reżyserująca Wysocka jawi się jako koleżanka, która, dobrze rozumiejąc rolę intuicji w twórczości aktorskiej, pozostawia partnerom swobodę; jej funkcja jako reżysera polega przede wszystkim na tym, że uczestnicząc w pracy, dba o utrzymanie twórczej atmosfery, a co najważniejsze – niezbędnej dla pracy wyobraźni iluzji realności tego, co dzieje się na scenie. Solska, rzecz jasna, nie mogła nazbyt zgrzeszyć przeciw prawdzie i zignorować faktu, że Wysocka dążyła też do opisania tajników sztuki aktorskiej – poświęciła im niemało publikacji, a w nawet odrębny system pedagogiczny. W związku z tym Wysocka w przytoczonej historii dodaje na koniec: „Ale lepiej wiedzieć! – chociaż sama Solska, nie krytykując tej skłonności swojej koleżanki, formułuje przypuszczenie, że najgłębszych tajemnic ta w swoich licznych artykułach jednak nie ujawniła… I ujawnić nie mogła.

Poza tym w autobiografii Solska lekceważy to, co przyjęło się określać jako „reżyserski despotyzm” Wysockiej, i o czym nadmienia sama w cytowanym liście. W żaden sposób nie komentuje rozpowszechnionej legendy o stylu pracy Wysockiej jako reżysera, który to styl najpełniej opisał aktor Zygmunt Nowakowski, często występujący w jej spektaklach:

> Wysocka była reżyserem-samodzierżcą. Umiała egzemplarz na pamięć, umiała dosłownie wszystkie role. Przychodziła na pierwszą próbę z planem, który nigdy nie ulegał najmniejszym nawet zmianom. Nie rozwijał się, nie był wypadkową wielu sił ani

rezultatem współpracy reżysera z aktorami[2].

Zbigniew Wilski, który przywołał ten cytat, przypuszcza, że Nowakowski nieco przesadzał, bo zawsze zdarzały się wyjątki, tym niemniej zasadnicza tendencja zarysowana została zgodnie z prawdą. Stanisław Marczak-Oborski podsumowuje relacje Wysockiej z aktorami słowami Hanny Małkowskiej: „trochę bali się pracy pod jej reżyserią" (Marczak-Oborski, 1984, s. 226). Zauważa się, że Wysocka była nie tylko wymagająca, ale i surowa, a nawet okrutna, podczas prób potrafiła swych wychowanków bezlitośnie rugać, choć przy tym odnosiła się do nich z macierzyńską serdecznością.

Największym chyba autorytetem w kwestii reżyserii Wysockiej i jej działalności pedagogicznej był i wciąż pozostaje Jarosław Iwaszkiewicz, który poświęcił temu książkę *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya"* (Iwaszkiewicz, 1963). Ta bez wątpienia z talentem napisana książka siłą obrazów i osobistym tonem wspomnień może oddziałać znacznie bardziej przekonująco niż niejedna teatrologiczna praca badawcza. Jednakże, jak wskazuje jej tytuł, odnosi się ona do okresu kijowskiego, czyli do owianego legendą „studyjnego" etapu realizowania przez Wysocką jej teatralnych idei, przeciwstawnego wszystkiemu, co czekało ją w Polsce lat dwudziestych i trzydziestych.

Zbigniew Wilski w biografii artystki regularnie odnotowuje stany depresji, a niekiedy apatii czy nawet „nastroj[ów] niemal katastroficzn[ych]", jakie opanowywały Wysocką: tuż po powrocie do ojczyzny w 1919 roku, w 1921 roku po śmierci męża, w latach 1927-1930 podczas pracy w Poznaniu, w 1931 – w Wilnie, w latach 1932-1933 w Łodzi… i koniec końców – mimo „zmian[y], jaka zaszła w jej postawie psychicznej", która doprowadziła do pewnego uspokojenia, ukojenia – u progu II wojny światowej (zob. Wilski,

1982, s. 54-64). Jednym z leitmotivów cytowanych w książce listów jest niewątpliwie niemożność pełnowartościowej samorealizacji, praca w „obcych” teatrach, w warunkach „teatru-fabryki”…

Zarówno Iwaszkiewicz, jak historycy teatru pozycjonują Wysocką przede wszystkim jako reżyserkę konsekwentnie dążącą do realizacji „wielkiego” repertuaru. Tak rysuje się obraz artystki, której w Polsce dwudziestolecia międzywojennego nie zapewniono odpowiednich warunków do pracy, w rezultacie czego jej marzeniu nie było dane się urzeczywistnić – musiała rozmieniać się na drobne, reżyserując utwory niewarte jej uwagi…

Bezsprzecznie dążenie do wystawiania dobrej literatury, która wytrzymała próbę czasu – i w tym sensie mierzenie się z wielkimi – jest chwalebne; wydaje się jednak, że choćby na wzmiankę zasługuje też innego rodzaju ryzyko, jakie podejmuje reżyser, biorąc na warsztat z jednej strony nowe, a z drugiej – nietypowe dla „kanonu” utwory; i to ryzyko, co widać już w spisie spektakli, w jakich Solska grała u Wysockiej, było bardzo charakterystyczną cechą twórczości reżyserskiej tej ostatniej. W tekstach Solskiej (w autobiografii, w listach, a prawdopodobnie także w niezachowanym przemówieniu, o którym mowa była w rozdziale II) Wysocka jawi się jako artystka działająca ze swobodą, skłonna do artystycznego hazardu, gotowa na ryzykowne przygody, nie obawiająca się naruszać granic tak zwanego dobrego smaku… I, co nie bez znaczenia, obdarzona poczuciem humoru. Nawet znakomity, głośny artykuł Boya-Żeleńskiego, w którym świetny krytyk radził artystkom – dla dobra sztuki – jak najszybciej się pokłócić, Solska relacjonuje za pomocą takiej frazy: „«Co nam jeszcze te dwie figlarki przygotują?». Boy-przyjaciel niepokoił się” (Solska, 1978, s. 147). Określenie „figlarki” nie brzmi tu obraźliwie; właśnie tak chciała Solska widzieć zarówno siebie, jak swoją koleżankę: owładnięte żywiołem gry, ufające

własnej intuicji artystki, szydzące z nudy i napuszonej powagi przyjętego powszechnie kodu kulturowego, szukające bezpośredniego kontaktu z publicznością – można rzec, artystki spontanicznie odpowiadające na emocjonalne potrzeby widzów. W jakiej mierze, rysując taki właśnie obraz Wysockiej, Solska projektuje swój ideał na kartki pamiętnika, a w jakiej ten obraz odpowiada rzeczywistości?

Jedną z pierwszych prac reżyserskich Wysockiej z udziałem Solskiej były *Straszne dzieci* Karola Huberta Rostworowskiego (warszawski Teatr Rozmaitości, 1922). Choć wiele innych utworów tego ważnego dla pierwszej połowy XX wieku autora weszło do kanonu polskiej dramaturgii, *Straszne dzieci* tego zaszczytu nie dostąpiły. Dziś zgodzilibyśmy się raczej z Kornelem Makuszyńskim, który zwracał uwagę na przeładowanie sztuki alegoriami, niż z Zygmuntem Kisielewskim, który twierdził, że owa „bajka mistyczna" zbliża się do ideału. Na zdanie tego ostatniego zresztą decydująco wpłynął z pewnością spektakl:

> Dzieło to […] w książce miejscami dziwaczne i zagmatwane, na scenie tłumaczy się zupełnie jasno. W czytaniu męczące, na scenie zakwita czarem i humorem mistycznej bajki. […] Poeta *Strasznych dzieci* znalazł w reżyserce, dekoratorze i aktorach współtwórców niepospolitych, skutkiem czego premiera piątkowa dała nam wieczór tak zharmonizowany, jakiego w tym teatrze nie widzieliśmy od lat długich (Kisielewski, 1922).

Cała recenzja świadczy o głębokim wrażeniu, jakie spektakl zrobił na Kisielewskim; wrażeniu, które trudno nawet wyartykułować, w związku z czym recenzent, z jednej strony, ucieka się wciąż do argumentu o harmonii,

a z drugiej – usiłuje oddać niejednoznaczność tego, co zobaczył, a co nie daje się sprowadzić do wspólnego mianownika i działa na odbiorcę jako niepodzielna całość:

> W interpretacji aktorskiej, posługującej się niekiedy akcentem dziwnym, rozrywaniem słów, skandowaniem, manierycznym gestem […] odczuwa się trafne ujęcie. Albowiem między tekstem, autorem i jego partnerami teatralnymi [tu Kisielewski wylicza aktorów włącznie z Solską] a Drabikiem i baletem jest harmonia nierozerwalna. Widowisko, dramat został skomponowany. Wszyscy uśmiechamy się tym uśmiechem zagadkowym, który nad całością unosi się wciąż i z wolna ogarnia – cały teatr. Gdy kurtyna po akcie pierwszym zapada, nie wiemy, czy się śmiać, czy poddać jakiejś cierpkiej goryczy, czy też może zaufać estetycznej rozkoszy i smakować tylko – zasłaniając sobie oczy, aby nie widzieć niepokojącego znaczenia w głębi? (tamże).

Najwyraźniej jednak historia o grzesznym upadku ludzkości, rozegrana ni to w cyrku, ni to w teatrze lalek (Solskiej przypadła rola Dusi, odpowiadająca pramatce Ewie), obiecywała więcej, niż ostatecznie zdołała dać. Co takiego stanęło na przeszkodzie temu, by *Straszne dzieci* zajęły ważne miejsce w historii polskiej reżyserii? O ile jeszcze Kisielewski swojej recenzji wyraża oczarowanie pierwszym aktem i z pewnymi zastrzeżeniami akceptuje akt drugi i trzeci, o tyle np. Makuszyński ironicznie beszta „widza dzisiejszego", który nie jest w stanie znieść nawet takiego „wysiłku myślenia", jakiego wymaga odeń zrozumienie „dziecinnie naiwnych, a na najdziwaczniejszych pomysłach alegorycznych opartych misteriów", lecz główną winą za brak pełnego sukcesu obarcza ostatecznie samego autora. I on jednak wysoko

ocenia pracę reżyserską:

> Ucieleśnienie bardzo zawiłych alegorii i puszczenie w ruch bajki, która musiała być lekką jak piórko, a była obciążona szeregiem zbytecznych pomysłów, było przeraźliwie trudnym i tym większa chwała St. Wysockiej, że trud ten zamieniła na nieoczekiwany tryumf Rozmaitości (Makuszyński, 1922).

Makuszyński nazywa spektakl „widowiskiem najwyższej klasy", za szczególnie cenny uznaje entuzjazm aktorów i stylistyczną spójność zespołu. W tym właśnie kontekście pojawia się też nazwisko Solskiej: „[…] prześliczna gra Ireny Solskiej nie była solową arią, gdyż jej odpowiadał zgrany wybornie chór, w którym wszyscy byli sobie równi […]" (tamże).

Całkiem możliwe, że podobnie groteskowym kluczem postanowiła posłużyć się Wysocka, wystawiając *Pelikana* Strindberga. W każdym razie recenzent „Kuriera Warszawskiego" Tadeusz Kończyc zarzucił jej „futuryzację" (Kończyc, 1923). Paradoksalnie, pierwsza połowa jego artykułu poświęcona jest nieadekwatności dramaturgii Strindberga z jej ponurymi nastrojami, ale dalej wyjaśnia się, że właśnie taki nastrój, oddany z pełnym autentyzmem, spodziewał się odczuć w spektaklu recenzent. Uważa, że Wysocka (która w artykule nazwana została „wielką tragiczką") ani w swojej roli, ani w całym spektaklu nie mogła chcieć wyrazić niczego prócz „tragizmu", po czym konstatuje, że właśnie to się jej nie udało. Zaskakująco osobliwa, groteskowa stylistyka sztuki, przesadna do granic autoparodii, w żaden sposób nie przyciągała uwagi ani tego recenzenta, ani innych. Kończyc chwali tych aktorów, którzy zbliżają się do realizmu, a beszta tych, którzy od realizmu odchodzą – wszystko to, rozumie się, w obronie intencji autora. Również o

Solskiej Kończyc napisał, że „nie była tą Gretą, jaką chciał mieć autor. Była raczej symbolem nieszczęścia niż nieszczęśliwym człowiekiem”. Recenzentowi wszakże jej gra podobała się bardziej niż gra Wysockiej w roli Elzy, ponieważ Solska grała „spokojnie i powściągliwie” (tamże).

Po latach Iwaszkiewicz nazwał spektakl „nader przykrym nieporozumieniem” (Iwaszkiewicz, 1963, s. 91), co oczywiście miało być argumentem na rzecz jego koncepcji, przeciwstawiającej legendę „okresu kijowskiego” Wysockiej niemożności urzeczywistniania jej talentu w Polsce lat międzywojennych. Nie wszyscy jednak w taki sposób oceniali *Pelikana*. Możliwe, że właśnie ten spektakl umocnił Witkacego w zrodzonym wcześniej pragnieniu podjęcia współpracy z Wysocką: w każdym razie po recenzji Boya napisał w polemicznej odpowiedzi, że zamiast krytykować, Boy-Żeleński mógłby sam założyć teatr, zatrudnić w nim choćby jego, Witkacego – a wtedy Solska i Wysocka mogłyby tam wystawiać prawdziwie współczesną literaturę. Możliwe, oczywiście, że i on wziął groteskę za efekt niezamierzony, niezależny od właściwości dramatu Strindberga – jakkolwiek by jednak było, Witkacy musiał dostrzec w grotesce potencjał dla własnej dramaturgii.

Dygresja: Witkacy

Wysocka wprawdzie żadnego dramatu Witkacego nigdy nie wyreżyserowała, ale w 1926 roku razem z Solską, z którą od niedawna (od końca 1925 roku) prowadziła zespół objazdowy, zaprosiła autora do wystawienia sztuki *W małym dworku*, której premiera odbyła się 12 sierpnia 1926 roku podczas gościnnych występów we Lwowie[3]. Witkacy jeszcze w 1922 roku proponował Wysockiej realizację tej sztuki, doradzając, by do roli Widma Matki zaangażowała Irenę Solską. W 1926 roku jednak to Wysocka zagrała tę – główną – rolę, zaś Solskiej przypadła epizodyczna rola kucharki Urszuli.

W autobiografii ten spektakl dla Solskiej staje się kolejnym argumentem na rzecz teatru, w którym trupa „dostraja się” do gry koryfeusza (a Solska stara się przedstawić Wysocką jako takiego właśnie reżysera, wymieniając przede wszystkim te spektakle, w których ta ostatnia występowała również jako aktorka):

> […] Wysocka – cóż to było za widmo! […] Powaga biła z każdego jej zaświatowego gestu, a już powagi w wypowiadaniu słów nie można sobie wyobrazić ani tym bardziej opisać. Humor wisielczy w tej makabrze.
> Publiczność wyła z zachwytu, a i sam Witkacy był zaskoczony, wstrząśnięty nieoczekiwaną Czystą Formą. Partnerzy, wpadając w ton Wysockiej, grali bardzo ciekawie. Otóż to był zespół, pociągnięty przez wspaniałego gwiazdora… To było jedno z ostatnich najweselszych wspomnień, z najjaśniejszych wspólnych przeżyć (Solska, 1978, s. 150).

Wysocka tak pisała o spektaklu do Emila Zegadłowicza:

> Wyobraź sobie, że grałam w sztuce Witkiewicza – on był zachwycony – a ja błaznowałam po cyrkowemu – a publiczność ryczała ze śmiechu. Jest to stanowczy przełom w moim życiu – przecz z tragedią – przerzucam się na role komiczne […] (Wysocka, 2008, s. 194).

O Solskiej w roli kucharki Urszuli wiemy właściwie niewiele. Na przykład to, że kiedy wypowiadała ostatnią ze swych nielicznych kwestii: „Kolacja na stole, proszę państwa”, wybrzmiewającą tuż po śmierci córek i samobójstwie

ojca – sala zamierała[4]. Iwaszkiewicz, wspominając ten moment po wielu latach, tłumaczył, że Solska posiadała „ów dar gestu, ruchu, spojrzenia, słowa – jednego słowa, które tylko w teatrze nabierało znaczenia i działało na widza nie symbolicznym, ukrytym sensem, lecz swoim czysto teatralnym wyrazem (Iwaszkiewicz, 1963, s. 120). Te – często cytowane – słowa Iwaszkiewicza stosują się zresztą w równej mierze do Solskiej, jak do Wysockiej…

Dygresja: „synogarlica porwana przez jastrzębia”[5]

Jak to się stało, że jednak nie Solska, a Wysocka zagrała główną rolę w tym przedstawieniu, które weszło do historii teatru, chociaż dziś jest całkiem jasne, że sztuka Witkacego trafiła do Wysockiej właśnie za „protekcją” Solskiej, a sam autor pierwotnie przewidywał do tej roli właśnie ją? Dokładnie tego nie wiemy. Faktem jest, oczywiście, że obie aktorki w trakcie całej swojej kariery rywalizowały między sobą, i w gruncie rzeczy zdumienie i podziw budzi raczej to, że tak często potrafiły efektywnie współpracować. Obydwie były gwiazdami krakowskiego teatru początku wieku, i to, której z nich dostawała się główna rola w kolejnej ważnej dla repertuaru teatralnego premierze, już stanowiło przedmiot wewnętrznych konfliktów. Krytykom często przychodziło porównywać te aktorki, kiedy występowały w tych samych spektaklach, czasem w rolach równorzędnych albo niemal równorzędnych pod względem ważności: tak było w *Cydzie* Corneille’a/Wyspiańskiego (1907), w sztukach Słowackiego *Fantazy* (1906), *Beatrix Cenci* (1907), *Lilla Weneda* (1909), *Balladyna* (1909), wreszcie w *Aglawenie i Selizetcie* Maeterlincka (1911). W niektórych spośród wymienionych sztuk aktorki spotykały się na scenie jeszcze w latach

dwudziestych. Prócz tego recenzenci porównywali je w tych samych rolach, granych na różnych scenach i w różnym czasie. Wcześniej [w rozdziale *Ibsenistka* – przyp. red.] zatrzymywaliśmy się już przy takim porównaniu – w związku z rolą Rebeki West w *Rosmersholmie* Ibsena. Znane są i inne zbieżności podobnego rodzaju. Na przykład w 1923 roku Wysocka zagrała Kasandrę w znakomitej *Odprawie posłów greckich* – tragedii Jana Kochanowskiego, zainscenizowanej przez Teofila Trzcińskiego na dziedzińcu zamku wawelskiego w Krakowie. W 1930 roku – gdy Polska będzie świętować jubileusz czterechsetlecia urodzin Kochanowskiego – Solska zagra tę samą rolę w Teatrze Narodowym, pokazując, „jak ogromne wrażenie wywołać można artyzmem przemyślenia i głębią uczucia, gdy się nawet nie rozporządza potęgą głosu, teoretycznie niezbędną – zdawałoby się – do wypowiedzenia Kassandry" (Grzymała-Siedlecki, 1930).

Najczęściej jednak aktorki grały role w charakterystyczny sposób różniące się między sobą: Wysocka, choć była młodsza od Solskiej o dwa lata, dość wcześnie zaczęła grywać matki, gdy tymczasem Solskiej jeszcze w latach dwudziestych powierzano role młodych uwodzicielek. Taki przydział ról miał miejsce i w *Pelikanie* Strindberga, i w *Płomieniu* Müllera, i w *Czarownicy* Wiers-Jenssena (pamiętamy opowiedziany przez Solską w autobiografii epizod, wiele mówiący o rywalizacji aktorek).

Jednakże w inscenizacji *W małym dworku*, odstąpiwszy Wysockiej rolę Widma Matki, Solska roli „młodej uwodzicielki" nie dostała i, mimo sukcesu, „[u]ciekła do W[arszawy] aeroplanem, zostawiając rolę rekwizytorce, która zresztą gra tak [samo], a może lepiej" – jak oznajmiał Witkacy w liście do żony (Witkiewicz, 2005, s. 112). Własną małą niewierność wobec Solskiej – która zorganizowała mu debiut reżyserski, ale zmuszona była zadowolić się drobną rólką – Witkacy objaśnia w tymże liście następująco: „Uważam, że to

dla sztuki lepiej, że ona [Wysocka] gra Widmo, boby Solska nie potrafiła dać tyle humoru” (tamże).

Wracając do lat dwudziestych i trzydziestych: role dla Solskiej

W ogólnej ocenie współpracy Solskiej i Wysockiej nie należy jednak przeceniać znaczenia epizodu z dramatem Witkacego: Wysockiej znacznie częściej przychodziło godzić się z takim nieuniknionym „przydziałem ról”, o jakim była mowa wyżej; prócz tego nie sposób przejść obojętnie wobec całego szeregu jej prac reżyserskich, w których Solska grywała główne role, natomiast sama Wysocka na scenie się nie pojawiała: *Betsaba*, *Dzień jego powrotu*, *Burza w szklance wody*, *Łańcuch…* Nietrudno zauważyć, że wszystkie wymienione przedstawienia to inscenizacje sztuk współczesnych polskich autorów; w przypadku *Betsaby* i *Burzy w szklance wody* były to zarazem realizacje prapremierowe. Premiery trzech pierwszych spektakli z tej listy odbyły się w Poznaniu: *Betsaba* – w 1927 roku w Teatrze Polskim, a pozostałe – w 1931 roku w Nowym (przy czym przedstawienia te były już realizowane z myślą nie o scenie stacjonarnej, ale dla zespołu objazdowego, grającego również *Święty płomień* Maughama). Co do *Łańcucha* Janiny Morawskiej, wystawiono go w warszawskim Teatrze Nowym w 1935 roku – jak się okazało, była to jedna z ostatnich ról zagranych przez Solską. W tym przedstawieniu również ona wcieliła się w postać matki – powracającej z Ameryki kobiety, która niegdyś z zazdrości zabiła męża, więc na mocy wyroku sądu została pozbawiona prawa do dziecka, a teraz widzi, że analogiczny los może spotkać jej córkę.

Wymienione spektakle odzwierciedlają nie tylko rozrzut form i problematyki, jakie rozwijała dramaturgia lat dwudziestych i trzydziestych, ale również

amplitudę zainteresowań samych aktorek. I tak, *Betsaba* Zegadłowicza kontynuuje tradycję dramatu poetyckiego, w którym i Solska, i Wysocka błyszczały na przełomie wieków. Przy tym ambicje Zegadłowicza w *Betsabie* sięgały znacznie dalej niż ambicje Żuławskiego, Rossowskiego czy Germana – w wywiadach poeta mówił o reformie teatru, o jego powrocie do źródeł, zaś recenzenci jego dramat określali jako misterium i wzniosłe oratorium. Dla Wysockiej było to ważne doświadczenie w zakresie teatru chóralnego, recenzenci nie skąpili pochwał, pisząc o mistrzostwie, z jakim została zrealizowana wokalna strona spektaklu i jak za pomocą rytmu, słowa i ruchu Wysocka zdołała uczynić zrozumiałymi złożone treści dramatu poetyckiego. Ocena wykonawczyni głównej roli w niektórych recenzjach podkreśla właśnie to wtopienie się w muzyczną całość inscenizacji, której „gwiazda" dała idealne wcielenie. Część recenzentów jednak daje do zrozumienia, że oprócz „mistrzostwa" i „wysokiego artyzmu", Solska wniosła też szczególną aurę, która uwiarygodniła mistyczne skłonności autora (zgodnie z koncepcją Zegadłowicza, miłością Dawida i Betsaby – wedle ludzkiej miary grzeszną – kieruje przeczucie, że w ich rodzie przyjdzie na świat Mesjasz). Stefan Papée pisał:

> Solska usprawiedliwiała zupełnie śmiały pomysł poety uczynienia z żony Uriasza Hetyjczyka symbolu wiecznego dążenia, tęsknego wyczekiwania, cudownego przerastania wielkością duszy ziemskiego, ułomnego ciała. Była naprawdę zwiastunem nadchodzącego Mesjasza i szła ku Niemu początkowo drogą grzechu, potem pokuty i doskonalenia się, aż stała się bielsza od śniegu w epilogu, jako upragnione ogniwo boskiego łańcucha zdarzeń (Papée, 1927).

Wtórował mu Jerzy Kotwicz:

> […] z jaką intuicyjną wnikliwością podchwyciła od razu znakomita artystka myśl przewodnią autora i potrafiła wcielić ją w życie, przeprowadzając konsekwentnie w postaci Betsaby motyw wyczekiwania […] (Kotwicz, 1927).

Przychodzą tu na pamięć słowa, napisane kiedyś – po premierze *Erosa i Psyche* – przez Eljasza-Radzikowskiego: „Tęsknotę, smutek przedziwnie Pani wyraża, to już nie gra, to sama treść jestestwa Pani – w chwilach tych ujawnia się dusza Pani – wielka – piękna – święta" (Eljasz-Radzikowski, 11 III 1904).

Natomiast *Burza w szklance wody* Jastrzębiec-Zalewskiego dawała Solskiej możliwość zabłyśnięcia w komedii salonowej, na dodatek o metateatralnej treści. „Słuchając Solskiej, miało się chwilami złudzenie, że to mówi ze sceny nie Jastrzębiec-Zalewski, ale jakiś Oscar Wilde czy Bernard Shaw… " – pisał Jerzy Koller (Koller, 1931), wskazując na krąg autorów, zajmujących szczególne miejsce w liczbie „koronnych" ról artystki.

I wreszcie przedstawienia takich sztuk, jak *Dzień jego powrotu* Nałkowskiej i *Łańcuch* Morawskiej, można rozpatrywać jako przejaw rysującego się wyraźnie zaangażowania i Solskiej, i Wysockiej w tematy dotyczące kwestii upodmiotowienia kobiet.

Dygresja: feministki?

W toku swoich karier zarówno Solska, jak Wysocka brały na warsztat sztuki tak czy inaczej kojarzące się z zachodzącym w społeczeństwie procesem

emancypacji kobiet, z ruchem feministycznym (chociaż najczęściej nie tyle z konkretnymi działaniami, ile z ich klimatem). Takie właśnie skojarzenia wywołała u recenzentów Solska jako Nova w sztuce Leopolda Kampfa *Bocian*, wystawionej w 1913 roku w teatrze krakowskim. Mowa tam była o kobiecie rozczarowanej swoim małżeństwem, która postanawia „wykorzystać" mężczyznę, by zostać matką[6]. W 1918 roku, również w Krakowie, Solska zagrała w sztuce Jastrzębiec-Zalewskiego *Lancet* Klementynę Wernicką, lekarkę, która tak jest pochłonięta pracą, że niezauważalnie dla samej siebie traci ukochanego męża i staje przed dylematem: „praca czy życie osobiste" dopiero w chwili, gdy na jej operacyjny stół trafia kochanka męża, która chciała przerwać ciążę… Obie sztuki kończą się uświadomieniem sobie, że jednak „bez mężczyzny ani rusz", czyli prezentowały raczej instynktowny odruch społeczeństwa patriarchalnego, pragnącego w ten czy inny sposób przywrócić „błądzące" na swe łono. Wydawałoby się, że w tych rolach artystka mogła co najwyżej nie ośmieszyć, nie strywializować sytuacji kobiet, które – wedle koncepcji autorów – radykalizm ich dążeń emancypacyjnych doprowadził do sytuacji patowej. Sądząc jednak z recenzji, Solskiej udało się zrobić znacznie więcej. Miał rację Emil Breiter, gdy pisał:

> […] lekarz-sawantka, w której drzemie kobieta, aby obudzić się do tragicznych walk duchowych pod wpływem zawinionej przez siebie samą zdrady męża, przewyższyła na pewno w interpretacji p. Solskiej wszystkie pomysły autora. Gra jej była wysoce skupiona, zrazu intelektualna, ścisła i sucha, aby w następnych aktach rozwinąć przepyszną linię sentymentu, miarkowanego wysoką i subtelną dyskrecją. P. Solska utrzymywała tę postać – tak bliską zresztą karykatury – na wyżynach powagi cierpienia i prawdziwego

życia (Breiter, 1918).

Współpraca Solskiej z Wysocką jako reżyserką od samego początku była wzbogacona podobnym, można powiedzieć, publicystycznym, aspektem. Co może się nawet wydać dziwne. Przecież obie aktorki zasłynęły przede wszystkim w „wysokim" repertuarze, ale nie chciały eksploatować wyłącznie tego jednego atutu. To właśnie wywołało w swoim czasie irytację Boya-Żeleńskiego:

> *Płomień* grany bez pretensji przez trzy razy słabsze aktorki byłby tylko przykry; tak był nie do zniesienia. P. Solska, mając grać bujną, żywiołową dziewczynę, wcielenie bezmózgiego instynktu, zagrała jakąś Heddę Gabler, od pierwszej chwili złowrogą, nastrojową, niepokojącą (Żeleński, t. 20, s. 221).

– pisał o spektaklu według sztuki Hansa Müllera (1923), w przeświadczeniu, że dom publiczny może ewentualnie stać się tematem powieści, ale nie sztuki teatralnej: „[…] łatwiej jest pewne rzeczy wyobrażać sobie w cichości samemu, niż oglądać wspólnie w kilkaset osób". Radził nie schodzić „niżej regionów *Damy kameliowej*" albo przynajmniej okraszać akcję „krztą poezji" (tamże, s. 223).

Boy-Żeleński i miał rację, i jej nie miał. W jego własnej relacji dramat Müllera nie wydaje się banalny, już choćby dlatego, że recenzent akcentuje nie „pikanterię", a rzeczywisty dramat bohaterki, której „odebrano […] dotychczasowe życie – nędzne, plugawe, ale zawsze życie! – a nie dano w zamian innego": mąż, chcąc ratować ją przed zgubą, „trzyma ją w domu jak zwierzątko w klatce, […] wstydzi się jej [!] pokazać ludziom; matka jego

gnębi ją ewangeliczną dobrocią” (tamże, s. 222). Prawdą jest jednak i to, że dramat Hansa Müllera nie miał szans wejścia do historii literatury dramatycznej. Ale czy istotnie chodziło o to, co Boy-Żeleński nazwał „profanacją talentów”? (tamże, s. 221).

Artystkom, które decydowały się podejmować aktualną problematykę kobiecą, niezwykle trudno było znaleźć odpowiedni materiał dramatyczny. Tym niemniej to, co robiły, stanowiło krok naprzód (oczywiście, niejedyny i nie przez nie pierwsze uczyniony) na drodze przełamywania przez kobiety wielowiekowego milczenia. Było jedną z prób znalezienia własnego języka dla wyrażenia autonomicznej, subiektywnej pozycji kobiety w kulturze, w której dotychczas tradycyjnie odgrywała jedynie niesamodzielną, drugorzędną rolę (definiowaną przez jej stosunek do mężczyzny jako głównego bohatera narracji kulturowych). Ta tematyka wyraźnie przewija się w szeregu spektakli Solskiej i Wysockiej, zwłaszcza w tych, które były realizacjami dramatów pisanych przez kobiety – Zofię Nałkowską i Janinę Morawską.

Jednak w ocenie tych spektakli w oparciu o recenzje natykamy się na pewien problem. Nawet jeżeli będziemy skłonni zgadzać się z wieloma uwagami, wyrażanymi pod adresem tych dramatów przez ówczesną krytykę (ciągle jeszcze praktycznie stuprocentowo męską[7]), to raczej nie warto zakładać, że uprzedzenie wobec innych sztuk reżyserowanych przez kobiety (zob. Krasiński, 1974; Smoleń, 2000) nie oddziałało na recenzentów i w tym przypadku. W każdym razie fakt, że te sztuki były krokiem ku niezawisłemu artykułowaniu problematyki kobiecej – nawet jeśli niezupełnie jeszcze wolnym od schematów funkcjonujących w mainstreamowej (czyli męskiej) literaturze – nie został przez krytyków odnotowany.

Motyw przewodni reakcji męskiej społeczności z rozbrajającą otwartością wskazał Karol Irzykowski: „Nasze panie, mordujcie nas, ale nas wpierw kochajcie!” (Irzykowski, 1997, s. 147). Takie słowa padły w związku z premierą *Łańcucha* Janiny Morawskiej, który to utwór krytyk wiąże z innymi przejawami „kobiecej dramaturgii”, przede wszystkim z *Dniem jego powrotu* Nałkowskiej. Strategia krytyka polega na opisaniu zjawiska, które on sam nazywa „terrorem feministycznym”. Przy czym i *Łańcuch*, i utwory Nałkowskiej zostają wyśmiane głównie na poziomie ich „brutalnych” treści:

> […] nielegalny dzieciorób musi być ukarany […]. Skazanej bidulce odbiera się dziecko […]. Matka zabiła, córka chce zabić, ale jest jeszcze trzecia osoba zdecydowana: służąca Petronela, która kipi ponurą złością względem swego własnego męża, a przez to i mężów zdrajców w ogóle […]. Śmieszne jest to zbiegowisko żon (jędz?) zdradzonych na przestrzeni jednej sztuki (tamże, s. 145-146).

Odwołania dramatu Morawskiej do wydarzeń zajmujących publiczność w życiu realnym – w tym przypadku do procesów Rity Gorgonowej, toczących się w latach 1932-1933 – w oczach krytyka nie potwierdzają jego aktualności, a przedstawione zostają raczej jako kompromitująca sztukę skłonność do sensacji (chociaż wspomniane procesy sądowe stały się impulsem do głębokich refleksji takich pisarek, jak Stanisława Przybyszewska czy Irena Krzywicka).

Jeśli po tym wszystkim, co tu przywołano, krytyk zechciał również pochwalić Solską za wykonanie roli matki, to musiał oddzielić artystkę od publicystycznego kontekstu:

> […] zawsze ten sam głos wibrujący – tym razem trochę tremolando – ale wibrujący dogłębnym tragizmem, z jakichś dawnych nie doeksploatowanych pokładów prawdy, niemających nic wspólnego z sztuką p. Morawskiej (tamże, s. 147).

Irzykowski posłużył się tu chwytem znanym nam jeszcze z reakcji recenzentów na *Wianek mirtowy* Żuławskiego: oddzielił artystkę od tej subwersywnej treści dramatu, która mogłaby ją skompromitować swoją „publicystycznością". Czy jednak istniały podstawy do takiego oddzielenia? Czyż Solska nie dowodzi zarówno wyborem sztuk, jak swoją działalnością pozasceniczną, wystarczająco świadomego zaangażowania w tak zwaną publicystykę?

Przywołajmy kilka przykładów na prawach krótkiej dygresji. I tak, w 1930 roku Solska objeżdżała Polskę z odczytem pod tytułem *Krzyk o nowego mężczyznę*. Niewiele wiadomo o tekście odczytu, ale pewne wyobrażenie może dać fragment streszczenia, zamieszczonego w „Lwowskim Kurierze Porannym" 5 marca 1930 roku: „Mężczyzna – Król stworzenia – Kobieta – Niewolnica i Wyzwolona" . Lidia Kuchtówna na podstawie dostępnych jej materiałów[8] tak pisała o tej prelekcji:

> Charakteryzowała w niej [Solska – N. J.] powojennego mężczyznę i mówiła o zagrożeniu instytucji małżeństwa. Relacjonowała poglądy na małżeństwo, cytując działaczki amerykańskie i przedstawiając idee ghandyzmu azjatyckiego. Dochodziła do wniosku, że „trzeba nowego mężczyzny – streszczał sprawozdawca – mężczyzny-towarzysza, widzącego w kobiecie przede wszystkim kobietę, a nie jakiegoś wampira, stworzonego z fantazji poetów Strindberga,

Przybyszewskiego” (Kuchtówna, 1980, s. 179).

Z kolei 31 maja 1931 roku Solska wraz z Boyem-Żeleńskim, Justyną Budzińską-Tylicką i Dorotą Kłuszyńską uczestniczyła w spotkaniu Towarzystwa Higienicznego w Warszawie, wygłaszając referat *Jak skończyć z piekłem kobiet?*. Tytuł odsyłał do serii artykułów Boya-Żeleńskiego (1929; wydane pod tytułem *Piekło kobiet* w 1930 roku), poświęconych następstwom braku regulacji prawa reprodukcyjnego. Dochód z biletów przeznaczono na zorganizowanie pierwszej w Warszawie poradni świadomego macierzyństwa (otwartej 31 października 1931 roku; w następstwie Boy-Żeleński opublikował artykuł noszący tytuł spotkania i opatrzony podtytułem *Świadome macierzyństwo*[9]).

O zaangażowaniu Solskiej w problemy współczesnej jej działalności społecznej świadczą również przedsięwzięcia repertuarowe, jakie podejmowała w latach 1932-1933, kierując Teatrem im. Stefana Żeromskiego – do tej kwestii wrócimy jednak nieco później.

Inna rzecz, że charakterystyka nakreślona przez Irzykowskiego, oglądającego Solską tak na tle wszystkich pozostałych wykonawców *Łańcucha*, jak na tle samego dramatu, a podkreślającego jej „nieziemskość”, zbiega się z opiniami wielu innych krytyków, którzy – czasem z zachwytem, czasem w tonie zarzutu – akcentowali podniesienie ważności tworzonych przez Solską obrazów, ich pozorną nieadekwatność wobec zadań stawianych przez współczesny dramat, pewną rzucającą się w oczy dysproporcję. Boy-Żeleński – w kilka lat po premierze *Płomienia* – tak pisał o Solskiej jako Belli w sztuce Simona Gantillona *Maya* (Teatr Sensacji, Warszawa, 1928, reż. Wiktor Biegański):

> […] artyzm pani Solskiej niezbyt nadaje się do odtworzenia tego ludzkiego zwierzątka; jej Bella ma za mało bezpośredniości, jest o wiele za dystyngowana, za myśląca, zanadto żyje wewnętrznym życiem, pozostając raczej obca temu, co się dzieje na scenie; jest inteligentna tam, gdzie ma być wyraźnie głupia; wytworna tam, gdzie ma być ordynarna; słowem to jakaś dama zdeklasowana i spadła do rzędu portowej prostytutki, a nie ta Bella bezimienna, typowa, nie istniejąca sama przez się, w której miejsce wczoraj była inna, a jutro będzie inna, po prostu numer 7 ulicy Portowej. Przeibsenizowano tę postać – i po trosze całą sztukę – tak jak przed pary laty *Płomień*. Snadź upodobanie do tych ról, tak dalekich od natury talentu p. Solskiej, to perwersja tej niepospolitej artystki. Uszanujmy ją (Żeleński, t. 22, s. 441-442).

W recenzji tej sztuki – wedle dzisiejszych kryteriów mało znaczącej, która mimo to trafiła do Warszawy po głośnym sukcesie we Francji – Boy-Żeleński przedstawia własną wizję, niemal reżyserską: swoją *Mayę* krytyk projektuje jako spektakl, w którym głównym bohaterem byłby tłum, jego nastroje:

> To życie portu i dziewczyn ulicznych, bezmyślne, zwierzęce, pełne tanich radości, łatwego śmiechu, to znów tępej rozpaczy i melancholii. Nastrój, który autor chce w nas obudzić, musi się rodzić sam, zasugerowany tym obrazem, ale nie może tkwić w samej Belli (tamże, s. 441).

Ta wizja w pełni zasługuje na uwagę. Na uwagę – oraz szacunek – zasługuje jednak także decyzja artystki, która wyolbrzymiała (czemu Boy był raczej niechętny) znaczenie takich postaci, a czyniła to poprzez ich

indywidualizację.

Wracając do lat trzydziestych: ostatnie role

Istnieje jednak jeszcze inny aspekt artystycznych decyzji przemawiających za tym, że bohaterki Solskiej w dramatach współczesnych – wedle wyrażenia Boya-Żeleńskiego – „zanadto żyły wewnętrznym życiem" i czasem były dosłownie odseparowane od otoczenia. Na tę osobliwość gry Solskiej rzuca światło zwłaszcza druga rola z zakresu „kobiecej dramaturgii", wystawianej we współpracy ze Stanisławą Wysocką – Monika Ilecka z *Dnia jego powrotu* Zofii Nałkowskiej. W związku z pracą nad tym tekstem Solska napisała do Edwarda Osmolskiego dziwną frazę: „[…] sztuka okropna, makabryczna, im lepiej grać, tym gorzej […]" (*Listy…*, 1984, s. 259). Reakcją na „okropności", na nadmiar sensacyjności fabuły, mogła być decyzja, by nie „grać lepiej", to jest by w jakimś sensie grać mniej, mniej angażować się w treść i mniej szukać dla niej usprawiedliwień, w to miejsce dając coś więcej niż treść: złożone istnienie kobiecej istoty, jeszcze nieznajdującej języka dla wyrażenia własnych pragnień. Tym można by objaśnić opis tej roli dany przez Jerzego Kollera:

> Solska suwerenną mocą swego wyjątkowego talentu usunęła w cień Ksawerego i wszystkie inne *dramatis personae*, skupiła uwagę widowni na tej tajemniczej, na poły biernej, nawet bezwolnej, na poły aż niepokojącej swą naturą kobiecie (Koller, 1931)[10].

Istotnie, formalnie w centrum dramatu sytuuje się postać Ksawerego Ileckiego – właśnie o jego powrocie z więzienia jest mowa w tytule i zagadkę właśnie jego natury ma rozwikłać niemal detektywistyczna fabuła. Ksawery

dopiero teraz opowie, że zabójstwo, za które siedział w więzieniu, spowodowane było innym, dawnym, popełnionym na wojnie. Dramat kończy się trzecim zabójstwem: Tomasza, kochanka jego żony, który zagraża powrotowi Ksawerego do normalnego życia. Jednakże w centrum spektaklu Wysockiej (Koller odnotował, że podobne sztuki inscenizuje ona „nie tylko z maestrią, ale wprost – z pasją”) znalazła się właśnie żona Ksawerego, Monika, targana sprzecznymi uczuciami. Kocha Tomasza, który jawi się jej niemal jako ideał mężczyzny, ale i Ksawery jakoś boleśnie ją pociąga.

Interesujące refleksje o Monice w wykonaniu Solskiej pozostawił poeta Jalu Kurek (recenzję podpisał pseudonimem Jan Skowron). Charakteryzując „poetycką dialektykę”, jaką nasyciła swój dramat Nałkowska, recenzent zauważa, że w realnym życiu „ludzie nie mają w sobie tyle treści, aby móc ją tak pięknie ubrać”. Podobny dysonans gotów jest wyjątkowo wybaczyć jedynie bohaterce Solskiej:

> Jej głos dziwny, niski, łamiący się wpół w akcentach miłosnych, fascynuje jeszcze ciągle słuchaczy. Ona jedna może o sobie mówić w bogatym słownictwie Nałkowskiej. Na całą gamę wzruszeń musi mieć osobne nazwanie, osobne słowo, osobny dźwięk. W innych warunkach może na filmie, rola Solskiej byłaby pewnie rolą vampa [!] czyli demonicznej kobiety, ale tu, jak się to dzieje zazwyczaj w życiu (bo vamp jest wynalazkiem filmu, jest system charakteru idealnego, tzn. nieistniejącego, do którego naciąga się kobiety) – tu jest ona zwykłą nieszczęśliwą kobietą, niezdecydowaną, nieświadomą niebezpieczeństw, pragnącą użycia i niespodzianki, która tylko wtedy idzie, kiedy czuje obok siebie obcą rękę (Skowron, 1931).

Ostatnie zdanie ma chyba szczególne znaczenie. „Obca ręka” to, oczywiście, ręka mężczyzny – tego czy innego. Bohaterki Solskiej, poszukując – podobnie jak przytłaczająca większość kobiet jej czasu – własnej podmiotowości, z reguły nie były zdolne do określenia jej poza relacją z figurą mężczyzny. Mówiąc umownie: Nory stanowiły wyjątek, a Heddy (i recenzenci ról Solskiej lat międzywojennych nie bez kozery tak często wspominają tę właśnie jej ibsenowską kreację) z wyjątku stawały się regułą. Miotająca się między dwoma mężczyznami i w jakimś sensie doprowadzająca obu do zguby Monika Ilecka nie wywołuje już wprawdzie skojarzeń z demonizmem (czy też, jak to pokazał Jalu Kurek, wywołuje skojarzenia *a contrario*), ale wpada w tę samą pułapkę. Ten dramat wpisywał się w teksty Nałkowskiej i wielu innych pisarek tamtego czasu, znajdując znacznie pełniejszy odzew w sercach odbiorców (a może tu należałoby uściślić: i odbiorczyń) niż ów „terror feministyczny”, jaki niekiedy przypisywali tym utworom krytycy[11].

W latach trzydziestych w repertuarze Solskiej nie było już takich pierwszoplanowych bohaterek „wielkiego repertuaru”, jak jej świetna Hedda. Lecz to, co piszą krytycy o rolach w repertuarze rzekomo obiektywnie mniej wartościowym, pokazuje, że artystka przeżywała drugi rozkwit swego talentu. I tak, o roli siostry Wayland w *Świętym płomieniu* Maughama (trzeciej – po *Dniu jego powrotu* i *Burzy w szklance wody* – sztuce, z którą trupa Wysockiej i Solskiej objeżdżała prowincję w 1931 roku) Jerzy Koller pisał:

> Wszystkie młode artystki i wszystkie uczennice wszystkich szkół dramatycznych winny przyjść i zobaczyć Solską, jak uczłowiecza postać może najmniej życiowo prawdopodobną ze wszystkich kobiet tej sztuki. Siostra Wayland to mieszanina najbardziej wybłękitnionej i ofiarnej miłości z jednej, a najbardziej po kobiecemu zaślepionej

> nienawiści z drugiej strony. Jest to ustawiczne przerzucanie się z jednej krańcowości w drugą, a wszystko oparte na nieuświadomieniu sobie stanów własnej duszy i ich najgłębszych, istotnych pobudek. Rola piekielnie trudna i trzeba tej sugestywnej siły, jaka tai się w fenomenalnym talencie Solskiej, aby nam narzucić taką koncepcję, i to narzucić bez sprzeciwów, a nawet zastrzeżeń z naszej strony co do prawdziwości psychiki tak przez autora przedstawionej duszy kobiecej (Koller, 1931).

Utalentowany krytyk przenikliwie wychwycił to, co pod piórem innego recenzenta wybrzmiewało zaledwie jak konstatacja rozległej skali uczuć przekazywanych przez artystkę:

> Hamowana, wibrująca ekspresja przedziwnie uroczego głosu artystki doskonale wyrażała wzbierające uczucie głucho tłumionej nienawiści, tak, jak równie jej nagle przełamanie się pod czarującym tchnieniem prawdziwej wielkiej miłości dało głębokie, do łez poruszające „finale" dramatu" („IKC" 1931).

Choć również ta opinia potwierdza siłę oddziaływania gry Solskiej, to, jak się okazuje, dopiero wychwycona przez Kollera mieszanina miłości i nienawiści, nieświadomości i samooszustwa znacznie wierniej odzwierciedla złożoność bohaterek odtwarzanych przez Solską w latach trzydziestych.

Święty płomień stał się jedną z ostatnich wspólnych twórczych prac Solskiej z jej wielką koleżanką. Wysocka grała w swojej inscenizacji najważniejszą kobiecą rolę: to matka głównego bohatera – lotnika, który podczas wojny został kaleką. W finale dramatu podejmuje ona tragiczną decyzję: syn nie

powinien się dowiedzieć, że jego żona postanowiła rozpocząć nowe życie z innym człowiekiem, w dodatku jego bratem. Syn – zgodnie z wcześniejszą umową – otrzymuje więc śmiertelną dawkę środka nasennego i odchodzi z życia szczęśliwy, a pani Tabret objaśnia swój czyn nie tylko współczuciem dla syna, ale także prawem młodej kobiety do samodzielnego rozporządzania własnym życiem… Krytyka, co zrozumiałe, skoncentrowała się na tym wątku fabuły, który czyni *Święty płomień* bliskim *Upiorom* Ibsena; tego, że inne podteksty znaczeniowe mogły być ważne dla Wysockiej, można się jedynie domyślać, czytając takie wyrażenia, jak „mądra w pobłażliwości i przebaczeniu" (tak nazwał panią Tabret Wysockiej Jerzy Koller – Koller, 1931). O tej roli pisano, że „urosła do wyżyny klasycznych postaci z dramatów starogreckich" („IKC", 1931) i że Wysocka może ją „spokojnie postawić obok swych najwspanialszych kreacji tragicznych matek" (Koller, 1931), w liczbie których wymieniono Lukrecję Cenci z dramatu Słowackiego i Merete z *Czarownicy* Wiers-Jenssena.

Ostatnia z wymienionych realizacji była chyba najbardziej bezspornym sukcesem współpracy obu artystek w latach dwudziestych i trzydziestych, więc kończąc przegląd osiągnięć ich twórczego związku, warto przyjrzeć się jej bliżej.

Wracając do lat dwudziestych: przypadek *Czarownicy*

Jaka była sztuka, na podstawie której powstał spektakl? Napisana została w 1908 roku przez norweskiego pisarza Hansa Wiers-Jenssena i stanowiła swobodną interpretację zdarzeń, jakie miały miejsce w Bergen, jego mieście rodzinnym, pod koniec XVI wieku. Oryginalny tytuł tego utworu to *Anne*

Pedersdotter. Później dramatem inspirowali się: włoski kompozytor Ottorino Respighi, który w 1933 roku napisał na jego podstawie operę *La Fiamma* (Płomień), i Duńczyk Carl Theodor Dreyer, który na jej motywach nakręcił film *Dzień gniewu* (*Vredens dag*, 1943).

Historyczny pierwowzór bohaterki to wdowa po pastorze protestanckim, uznana za czarownicę i skazana na stos. Rozmyślając nad tym, jak mogło dojść do czegoś takiego, Wiers-Jenssen wymyślił historię miłości Anny Pedersdotter do pasierba, która, w jego wersji, doprowadza do śmierci pastora. Autor nie lekceważy wpływu uprzedzeń, z powodu których postaci dramatu interpretują wszystko, co się stało, jako działanie „czarów". Ale w zawartych w dramacie wydarzeniach nie ma niczego takiego, czego nie można by objaśnić z perspektywy zdroworozsądkowej i w oparciu o dzisiejszą wiedzę psychologiczną. I tak, Anna zaczyna się zastanawiać, czy posiada nadprzyrodzone umiejętności, tylko dlatego, że przyjaciółka jej matki, Marta Herlofs, oskarżona o czary, nie znalazłszy w domu pastora schronienia przed prześladowcami, wygłasza przepowiednię: Anna też zostanie wiedźmą, bo wiedźmą była już jej matka. Te słowa są początkowo niezrozumiałe dla bohaterki – nabiorą znaczenia dopiero wówczas, gdy jej mąż Absalon wyzna jej i swojemu synowi, że ukrył przed światem grzech teściowej, i opowie, kim są wiedźmy z punktu widzenia Kościoła. Z tego wszystkiego jednak, co przypisuje się czarownicom, Anna – która zaczyna odczuwać w sobie dziedzictwo swej matki – postanawia posłużyć się tylko jednym: nocą, gdy zostaje sama, przyzywa do siebie pasierba Martina. Nie wiadomo, czy odpowiedział na „nadprzyrodzone" wezwanie, czy zjawił się u niej zgodnie z własnym pragnieniem… Jednak śmierć Absalona następuje nie wskutek działania jakiegoś czarodziejskiego ziela, tylko w wyniku przeżyć związanych z wyjawieniem przez żonę prawdy o jej związku z Martinem…

Spektakl wywarł wielkie wrażenie na współczesnych, a my dysponujemy znacznie obszerniejszym materiałem niż w przypadku innych wspólnych spektakli obu artystek. Nie można, rzecz jasna, zapominać, że i ten materiał nie jest kompletny. Nie znamy, na przykład, odzewu tej części kobiecej publiczności, której ekstatyczne zachowania podczas lwowskiego spektaklu opisała w autobiografii Solska – odtwórczyni roli Anny:

> We Lwowie miałyśmy wspólną garderobę: pani Stacha [grająca Merete, teściową Anny – N.J.] podczas charakteryzowania się ciągle mruczała i to coraz groźniej, a ja charakteryzowałam się i myślałam o roli.
> Ostatni akt w podziemiach kościelnych przy trumnie jej syna, starego pastora, męża Anny Peters [!]. Sąd się odbywa nad rzekomą czarownicą. Napięcie jest tak silne, że po straszliwych przekleństwach Wysockiej tracę możność panowania nad sobą, wpadam w atak histerii, zaczynam wyć, za mną wyją kobiety na widowni. Wreszcie kurtyna spada, przerywa tę makabrę. Podnoszą mnie półżywą, czuję, że jestem wyzwolona z męki, którą mi narzuciła rola, i, spokojna już, idę do garderoby. Wysocka już tam jest. Patrzy się na mnie wilkiem, wściekła. Wcale się jej nie boję, bo to jej zachowanie jest dla mnie największą pochwałą. Pani Stacha mówi:
> – Niech mi kto powie, że to nie jest wiedźma?! Przecież to urodzony wamp. Przychodzę przed występem do garderoby i niby to ja jestem mocna, a ona chuchro, do niczego. Podczas gry, co się dzieje! Mówię – wamp, istna wiedźma! (Solska, 1978, s. 144)

Zauważmy, że w autobiografii ten opis jest absolutnym wyjątkiem. Za to

bardzo istotnym. Bohaterka dramatu została tu nazwana „rzekomą czarownicą”, ale określenie „wiedźma”, nadane aktorce przez koleżankę, brzmi jak pochwała… „Histeria”, wcześniej traktowana przez Solską jako diagnoza[12], tu pojawia się jako synonim najgłębiej empatycznego wniknięcia w życie postaci. Solska, w stosunku do której najczęściej mamy do czynienia z wyznaniami dotyczącymi jej wpływu na męską część publiczności, zwraca uwagę na swoją więź z publicznością kobiecą – mało tego: akcentuje ją, nie obawiając się możliwych niepochlebnych skojarzeń i zarzutów.

Dla Solskiej, której bohaterki – we współczesnym repertuarze! – tak często nazywane były „demonicznymi”, rola Anny była szansą na wykreowanie swoistego praobrazu „demonicznej kobiety” i sformułowanie własnej wypowiedzi w tej sprawie. Recenzenci także koncentrowali się na tym, co oznaczała „wiara w wiedźmy”, demonstrując przy tym zdumiewająco zróżnicowane poglądy. Czym rozporządzamy? Przede wszystkim tym, co zostało napisane przez krytyków z Krakowa, gdzie 13 lipca 1923 roku spektakl pokazano po raz pierwszy. To i tak niemało, a fakt, że premiera odbyła się właśnie tam, gwarantował wysoki poziom recenzji.

Część spośród nich przyjmuje obecność „czarownic” w sztuce jako przejaw konwencji gatunkowej i opisuje kolejne zdarzenia jak przerażającą baśń: zachowującą ładunek tragizmu, np. w recenzji Władysława Prokescha (zob. Prokesch, 1923), ale już w recenzji Ludwika Skoczylasa graniczącą z autoparodią. Ten ostatni, przedstawiwszy treść (jak się zdaje, z całą powagą), podsumowuje ją następująco: „Tragizm czysty i wzniosły utonął tu w okropnościach. Dramat zostawia przykre, przygnębiające wrażenie” (Skoczylas, 1923). Swoją recenzję Skoczylas kończy niefrasobliwą pochwałą Lucjany Brackiej, która w roli Marty Herlofs „była tak prawdziwą czarownicą, że wszystkim się ulżyło [!] na wiadomość, że spłonęła na stosie”

(tamże).

Pomiędzy tymi skrajnościami znalazły się inne recenzje, których autorzy dostrzegli w sztuce próbę rozpatrzenia zjawiska „polowania na czarownice” z punktu widzenia współczesnej psychologii. Przy czym szczególną uwagę przyciągał finałowy akt samoidentyfikacji bohaterki z „wiedźmą”: nie mogąc przysiąc, że nie zabiła Absalona, Anna przyznaje, że jest czarownicą. Emil Haecker wskazując zalety sztuki, wspomniał, że „nawet osoby, przeciw którym kierowało się straszliwe posądzenie, niosące im męki i śmierć okrutną, podzielały również współczesną powszechną wiarę i same, mimo przerażenia, uważały się za opętane, co w grze swej doskonale uwydatniły zarówno p. Bracka, jak później p. Solska” (Haecker, 1923). Jednakże w dramacie chodzi nie tylko o ten – uwarunkowany historycznie – przesąd. Warto zresztą zauważyć, że chociaż mechanizm masowych prześladowań, zmuszających niewinnego człowieka do wzięcia na siebie winy, w sztuce bezsprzecznie został pokazany, a recenzenci go odnotowali, to autor był daleki od tego, by koncentrować się właśnie na nim.

Bliżej psychologicznych motywacji autora, a także, jak można przypuszczać, motywacji samej aktorki, sytuuje się recenzent „Czasu” podpisany jako Z.O.: podkreśla on raczej ten fragment dramatu, który w mniejszym stopniu zależy od określonego „historycznego tła”. Zauważa, że decyzja młodej Anny, by poślubić starego Absalona, ma uwarunkowanie socjalne, podobnie jak jej wdzięczność za pozycję w społeczeństwie, jaką uzyskała dzięki temu małżeństwu. Równowaga oparta na takim układzie załamuje się, gdy w grę wchodzi namiętność: recenzent pisze, że Anna „omotała” Martina, że został przez nią „opętany” – ucieka się jednak do takich słów raczej po to, by pokazać, że niegdyś używano ich w odniesieniu do działania mrocznych sił, ale w dzisiejszym języku używa się ich, by opisać działanie namiętności. Z.O.

akcentuje również moment „wstrząsu psychicznego”, doświadczonego przez bohaterkę w związku z prześladowaniem Marty Herlofs, w rezultacie którego i ona „uwierzyła”, że jest wiedźmą. Wreszcie, pisząc o scenie finałowej, gdy Anna nie może dotknąć trumny zmarłego męża i oskarża samą siebie o czary, recenzent mówi o ataku „dziś powiedzielibyśmy – histerii, ale w XVI wieku nazywało się to opętaniem przez diabła” (Z.O., 1923). Wydaje się, że ta interpretacja zainspirowana została grą Solskiej, jako że didaskalia dramatu mówią raczej o zewnętrznym spokoju bohaterki: ponieważ powinno być jasne, że popadła w obłęd, Anna, zgodnie ze wskazaniami autora, trzyma się prosto, a po przyznaniu się odchodzi na bok i siada z uśmiechem na ustach…

Recenzent „Czasu” informuje również o istotnych detalach gry:

> Szykanowana […] córka żebraczki byłaby całe życie wiernie okazywała swą wdzięczność opiekunowi-mężowi, w którego ramiona się chroni przed czarownicą i tłumem, gdyby przed nią w osobie pasierba nie stanęła była sama – Miłość (tamże).

Podobnie opisywał rozwój tej postaci Emil Haecker, mimo że, jak pamiętamy, nie skupiał się na motywach społecznych:

> Pani Solska przedziwnie subtelnie oddała psychologię żony pastora, Anny, z początku onieśmielonej i zahukanej przez życie, sterroryzowanej przez teściową, a następnie buntującej się pod wpływem przebudzenia się serca (Haecker, 1923).

Wszystko to każe wątpić w to, co – w ślad za słowami Władysława Prokescha – napisała w swojej książce Lidia Kuchtówna: „Demonizm temperamentu

Anny aktorka wyrażała pozorną słodyczą” (Kuchtówna, 1980, s. 196). Przeciwnie raczej: prawdopodobnie to właśnie pragnienie ujrzenia w bohaterce Solskiej (jeszcze jednej) „demonicznej kobiety” podyktowało Prokeschowi taką interpretację. Niestety, jego opis pełen jest banałów: „bogata skala środków”, „kunszt”, „kobiecość i wdzięk” (Prokesch, 1923).

Ogólnie rzecz biorąc, Solska miała jednak znacznie więcej szczęścia do komentarzy recenzenckich niż grająca matkę pastora i reżyserująca spektakl Stanisława Wysocka. Artykuły w prasie sypią najwyższymi pochwałami pod adresem jej roli i reżyserii, ale trudno w nich znaleźć cokolwiek konkretnego, co pozwoliłoby zrozumieć, jaki był ten spektakl z punktu widzenia inscenizacji. Tylko jeden z krytyków – przywoływany już Z.O. – starał się określić, na czym polegał sukces reżyserski: na „zorkiestrowaniu” nawet najdrobniejszych ról. Wedle jego opisu, przedstawienie zostało zrobione z wyczuciem faktury historycznej, różnorodności wyprowadzonych z niej postaci, nie tylko czworga głównych bohaterów, pomiędzy którymi rozgrywa się kluczowy konflikt. Na temat grającej Merete Wysockiej w recenzjach pisano głównie o sile tragizmu w ostatnich scenach – zupełnie jakby nie była ona tą teściową, która siała domowy terror. Rajmund Bergel napisał nawet, że rola „przeprowadzona została we właściwym tej artystce stylu koturnowej patetyczności” (Bergel, 1923), czego nie można raczej uznać za komplement. Istnieją jednak świadectwa, w których pobrzmiewa pewien dysonans. Mikołaj Szejnbrun (pseudonim Wadyas) orzekł:

> P. Wysocka nie poszła, zdaje się, po linii niejasnych wymagań autora, który pragnąłby chyba w Merete Bayer widzieć dostojną matronę średniowieczną. Dezyderaty autorskie zastąpiła silnie zdecydowana inwencja aktorska. Mieliśmy tedy na scenie jeszcze jedną czarownicę, uplastycznioną za pomocą pędzla szerokiego, a

> przecież naturalistycznego. Obraz świetny, bo p. Wysocka kiepsko malować nie potrafi (Wadyas, 1923).

Wreszcie dla Ludwika Skoczylasa spektakl stał się materiałem dla niezwykle interesującego porównania stylów obu aktorek:

> Wysocka wydobyła całą siłę tragizmu przy pomocy uproszczonego, stylizowanego gestu, Solska walczyła potęgą nastroju, wyrażającego się w trwożnym spojrzeniu, bezładnym rozwianiu krnąbrnych włosów, w milczącym zaczajaniu się duszy, a przede wszystkim w tym wszystkim, co było niedomówione, co leżało między słowami. Tę technikę, że tak powiem, ibsenowską, opanowała Solska jak może nikt w Polsce.
> Sile znów wrażenia, które Wysocka osiąga – zwłaszcza w scenie ostatniej, gdy wyprężona idzie oskarżać synową i wnuka, gdy – idzie spełnić rolę sumienia i woli Bożej – nic chyba nie sprosta. Wysocka wyraża najlepiej to wszystko, co trzeba powiedzieć, a Solska to, czego powiedzieć nie można (Skoczylas, 1923).

Stosunek Solskiej do słowa jeszcze sugestywniej wyraził poeta i dramaturg Artur Maria Swinarski w opublikowanym w 1947 roku wspomnieniu:

> …słowo wybiegało z niej wartkim nurtem […] czułeś: ta kobieta nie dba o słowa, zmuszona do kłamstwa, brzydzi się nimi, wyrzuca je, byleby się czym prędzej pozbyć tego brudu, kaleczy je, łamie, rozbija na kawałki – a wszystko, co szczere, wypowiada się wibrującą nerwowością ruchów, bo tego pisma nikt nie odczyta, a kto je odczyta nawet, nie będzie mógł wnieść oskarżenia na mocy

tak nieuchwytnych poszlak” (Swinarski, 1947)[13].

Swinarski ma najprawdopodobniej na myśli „kryminalny” aspekt dramatu. Warto jednakże zmienić perspektywę – wówczas przytoczony fragment stanie się niemal wzorcowym opisem kobiecej kryptografii: niemożności odnalezienia się w patriarchalnym języku, buntu przeciw niemu i – obciążonej karą – ucieczki w „język ciała”.

Tekst jest fragmentem książki Natalii Jakubowej *Irena Solska: ciężar niezwykłości*, wydanej przez GITIS (o książce pisaliśmy w numerze 161 „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”). Jej polski przekład ukaże się w Instytucie Badań Literackich PAN – tu prezentujemy fragment rozdziału *„Gwiazda” teatru aktorskiego w epoce reżyserii*, poświęcony współpracy Solskiej ze Stanisławą Wysocką.

This research was supported by a Marie Curie International Incoming Fellowship within the 7th European Community Framework Programme.

Wzór cytowania:

Jakubowa, Natalia, Solska i „pani Stacha”, tłum. A. Marszałek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/nwqp-kv52.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/nwqp-kv52

Autor/ka

Natalia Jakubowa (jakubova@mdw.ac.at) – absolwentka teatrologii moskiewskiego GITIS-u (Rosyjski Instytut Sztuki Teatralnej), gdzie w 1996 roku obroniła również pracę doktorską, poświęconą dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w kontekście kultury Młodej Polski. W GITIS-ie prowadzi wykład z zakresu teatru Europy Wschodniej. Autorka książek *O Witkacym*(IBL, Warszawa 2010), *Tieatr epochi pieriemien w Polsze, Wiengrii i Rossii, 1990-2010-e gody*, Moskwa 2014), *Irena Solskaja: briemia nieobycznosti* (GITIS, Moskwa 2019) i licznych publikacji w czasopismach. Współpracuje z „Didaskaliami" jako krytyk teatralny i autorka tekstów naukowych.

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. Przywołany tu fragment znajduje się na s. 59 książki w wersji oryginalnej (przyp. tłum.).
2. Z. Nowakowski, *Stanisława Wysocka. Straty kultury polskiej*, Glasgow 1945, t. 1, s. 501. Cyt. za: Wilski, 1982, s. 221.
3. Przy czym, jak wynika z listów S.I. Witkiewicza do żony, pojechał on do Lwowa tylko na ostatnie próby. Wszystko wskazuje na to, że reżyserski wkład Wysockiej w ten spektakl również był niemały.
4. W dramacie Witkacego śmierć jest obecna od samego początku: zmarła Anastazja Nibek (Widmo Matki) nawiedza dworek, w którym mieszka jej mąż i dwie córeczki. Groza upiornej sytuacji łamana jest nieustannie specyficznym Witkacowskim humorem (np. osobliwe gry prowadzone przez zmarłą z żywymi, roztrząsania na temat domniemanych okoliczności śmierci Anastazji czy groteskowa rywalizacja między jej rzekomymi czy rzeczywistymi kochankami o rolę, jaką każdy z nich odegrał w jej życiu. Kucharka Urszula funkcjonuje również na pograniczu grozy i humorystyki, a jej ostatnia kwestia „Kolacja na stole, proszę państwa" brzmi rażąco niestosownie w obliczu śmierci wszystkich członków rodziny, u której służyła, choć w rzeczywistości skierowane są do pozostałych przy życiu postaci dramatu (przyp. tłum.).
5. Teofil Trzciński o Solskiej w obecności Stanisławy Wysockiej: „Widok tych krańcowo różnych pod każdym względem kobiet, jasnej i niemal nierealnej Solskiej obok ciemniej i

solidnej postaci Wysockiej była tak uderzający, że wrażliwy na dramatyczną malowniczość tej sceny Trzciński powiedział jakby bezwiednie: «synogarlica porwana przez jastrzębia»" (H. Jankowska, *Wspomnienie sercem pisane*, „Tydzień Polski" 1972 nr 19. Cyt za: Kuchtówna, 1980, s. 167).
6. O poziomie interpretacji przez Solską tak ryzykownego tematu niech zaświadczy urywek recenzji w „Czasie": „W ruchach, w spojrzeniu, w intonacji głosu artystki było coś, co kazało wierzyć w możliwość, nawet w prawdę takiej kobiety. Rozpierzchłość uczuć, chaos afektów Novy umiała pani Solska zebrać w jeden mocny węzeł, uwydatnić je i zharmonizować. Więcej: nie «zgrywając się», naturalnie i subtelnie nałożyć na postać barwę niesamowitości, wyostrzyć histerię w łysk ledwie dostrzegalnej i jakby niedopowiedzianej zbrodniczości, a przy tym wszystkim rzucić pomost na drugi brzeg natury, na brzeg instynktu macierzyńskości […]" (Quis, „Czas" 1913 nr 195).
7. Więcej nawet, można powiedzieć, że sytuacja się pogorszyła: w odniesieniu do ról z lat dwudziestych i trzydziestych zmuszeni jesteśmy powoływać się wyłącznie na krytyków mężczyzn, podczas gdy wcześniejsze role opisywały takie recenzentki, jak Gabriela Zapolska i Ewa Łuskina (chronologicznie ostatni cytat to opinia Łuskiny na temat ibsenowskich ról Solskiej z roku 1921).
8. W swojej książce Lidia Kuchtówna powołuje się na wycinek z gazety w kolekcji warszawskiego Muzeum Teatralnego. Niestety, do dziś teczka z wycinkami prasowymi w Muzeum się nie zachowała.
9. Więcej na ten temat zob.: Marcinkowska-Gawin, 1997.
10. W cytacie skorygowano ostatnie słowo odmienione w recenzji błędnie: „kobiety" – przyp. tłum.
11. Głównym obiektem uwag recenzentów w *Dniu jego powrotu* była postać Ksawerego Ileckiego, poprzez którą Nałkowska poruszała temat „wrodzonej zbrodniczości". Dla czytelnika *Dzienników* Nałkowskiej będzie jednak oczywiste, że sztuka inspirowana była fascynacją Nałkowskiej wybitnym kompozytorem Karolem Szymanowskim. Wydawałoby się, że od początku trzeźwo oceniając sytuację (homoseksualizm Szymanowskiego nie był w środowisku tajemnicą), Nałkowska z początku pisze tylko o niemożliwości pełnego romansu, by w końcu nazwać przeszkodę „skazą na jego doskonałej piękności", która robi go „innym" (Nałkowska celowo wstawia to słowo w cudzysłów) i ostatecznie decyduje o jego losie („Zobaczyłam, że to jest dla niego dramatem, że wreszcie to jest jego dramatem"). W jego fascynacji nią doszukuje się prośby „o przebaczenie czy może raczej o zgodę – nie śmiem myśleć: o ratunek" (zob.: Nałkowska 1988, s. 178). Wszystkie te określenia wymykają się stereotypom, funkcjonującym w związku z „nienormatywną" seksualnością, a zarazem ściśle z nimi współgrają. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że Nałkowska przeżywa męki podobne tym, jakie, na co wszystko wskazuje, doprowadziły w 1914 roku do samobójstwa narzeczoną S.I. Witkiewicza, Jadwigę Janczewską (o to Witkiewicz obwiniał właśnie Szymanowskiego), to paralela z obrazem „urodzonego zbrodniarza", siejącego zło jakby mimowolnie, staje się, niestety, jeszcze bardziej oczywista. Jednak w porównaniu z dramatem rozgrywającym się na stronicach dziennika, dramat Ksawerego Ileckiego istotnie robi wrażenie papierowego i wydumanego – wydaje się sublimacją namiętności, którą nazwać wprost Nałkowska bała się nawet przed samą sobą. Co, swoją drogą, mogło również prowadzić do nieścisłości charakterystyki psychologicznej Moniki, którą musiała przyciągać bardzo abstrakcyjnie opisana „wrodzona zbrodniczość". To, że Solska grała w tej sztuce „mniej" (mniej niż to, co zostało napisane), zarazem dając „więcej" (intuicyjnie pojmowane, złożone tło), mogło być dla utworu ratunkiem. Pisarka sama zresztą przeczuwała, że jej dramaty potrzebują takiego

aktorskiego „niedopowiedzenia”, krytykując w swoim dzienniku Marię Przybyłko-Potocką, której przyszło zagrać główną rolę w scenicznym debiucie Nałkowskiej – *Domu kobiet* w Teatrze Polskim (1930). Tę rolę – Joanny – Nałkowska przeznaczała w cichości dla Solskiej, była jednak zmuszona ustąpić, kiedy sztukę wziął do swojego teatru Arnold Szyfman dla Przybyłko-Potockiej. Charakterystyka tej ostatniej w związku z tym świadczy o tym, czego jej brak – ale czym akurat dysponuje Solska: „[…] jej [tj. Przybyłko-Potockiej – N.J.] sławny «kunszt» dialogu polega na nienaturalnym podkreślaniu sensu słów aż do końca, aż do ostatniej granicy. Jej uwodzicielstwo jest trywialne. A przecież Joanna musi być szlachetna, musi pociągać, musi budzić pewną sympatię” (zapis z 27 II 1930, [w:] tamże, s. 129-130). Reżyserem *Domu kobiet*, w którym wystąpiła Solska, wedle jednych świadectw, był Michał Orlicz, współpracownik Osterwy, wedle innych danych – Janusz Strachocki; spektakl w 1930 roku objechał z występami gościnnymi szereg polskich miast.
12. Solska poświęca histerii wcześniejszy fragment autobiografii – piszę o tym w innym rozdziale mojej książki.
13. Wypowiedź Swinarskiego przytacza też Lidia Kuchtówna (1980, s. 196).

Bibliografia

Bergel Rajmund, „Głos Narodu” 1923 nr 112.

Breiter, Emil, „Goniec Krakowski” 1918 nr 154.

Eljasz-Radzikowski, Stanisław, list z 11 III 1904, Muzeum Narodowe w Krakowie.

Grzymała-Siedlecki, Adam, „Kurier Warszawski” 1930 nr 162.

Haecker, Emil, „Naprzód” 1923 nr 139.

„Ilustrowany Kurier Codzienny” 1931 nr 214.

Irzykowski, Karol, *Pisma teatralne* t. 4: *1934-1939: recenzje i felietony, artykuły*, zebrała i oprac. J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Iwaszkiewicz, Jarosław, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Twórczość” 1963 nr 2.

Iwaszkiewicz, Jarosław, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya”. Wspomnienie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Kisielewski, Zygmunt, „Robotnik” 1922 nr 110.

Koller, Jerzy, „Dziennik Poznański” 1931 nr 154.

Koller, Jerzy, „Dziennik Poznański” 1931 nr 157.

Kończyc, Tadeusz, „Kurier Warszawski” 1923 nr 206.

Kotwicz, Jerzy, „Orędownik Wielkopolski” 1927 nr 115.

Krasiński, Edward, *Wokół premiery „Domu kobiet”*, „Pamiętnik Teatralny” 1974 z. 3-4, s. 342-354.

Kuchtówna, Lidia, *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980.

Listy Ireny Solskiej, wybór i oprac. L. Kuchtówna, PIW, Warszawa 1984.

„Lwowski Kurier Poranny” 1930 nr 64.

Makuszyński, Kornel, „Rzeczpospolita” 1922 nr 110.

Marcinkowska-Gawin, Magdalena, *Boyownicy i boyowniczki. Środowisko „Wiadomości Literackich” wobec problemu regulacji urodzeń*, [w:] *Kobieta i kultura życia codziennego*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Warszawa 1997, s. 133-150.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, PIW, Warszawa 1984.

Nałkowska, Zofia, *Dzienniki*, t. IV: 1930-1939, cz. 1, Czytelnik, Warszawa 1988.

Papée, Stefan, „Przegląd Poranny” 1927 nr 114.

Prokesch, Władysław, „Nowa Reforma” 1923 nr 113.

Quis, „Czas” 1913 nr 195.

Skoczylas, Ludwik, „Goniec Krakowski” 1923 nr 136.

Skowron, Jan [Jalu Kurek], „Głos Narodu” 1931 nr 209.

Smoleń, Barbara, *Kobieta i egzystencja. Wokół „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 105-120.

Solska, Irena, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. L. Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Swinarski, Artur Maria, *Aktorzy*, „Listy z Teatru” 1947 nr 13.

Wadyas [Mikołaj Szejnbrun], „Nowy Dziennik” 1923 nr 131.

Wilski, Zbigniew, *Wielka tragiczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy do żony*, t. I: *1923-1927*, przygot. do druku A. Micińska, oprac. i przypisy J. Degler, PIW, Warszawa 2005.

Wysocka, Stanisława, *„Bo Ty jesteś moje fatum”. Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924-1935*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Wójcik, Instytut Filologii

Polskiej – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im J. Kochanowskiego, Kielce 2008.

Z.O., „Czas” 1923 nr 131.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Pisma*, PIW, Warszawa 1956-1975, t. 20 i 22.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/solska-i-pani-stacha*

didaskalia
gazeta teatralna

Herstorie teatru

Scena i Lutnia Robotnicza (1919-1921)

Barbara Michalczyk Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Scena i Lutnia Robotnicza (1919–1921)

The article deals with Scena i Lutnia Robotnicza (the Workers' Stage and Lute), a group made up of workers who, under the direction of Antonina Sokolicz, were forming this theatre in 1919–1921 in Warsaw. The article presents the place of the Stage and Lute in the Sokolicz's artistic output and biography, reconstructs the fate of the theatre in connection with its assumptions and aspirations as a workers' theatre, and describes the most important artistic project – Hauptmann's *Tkacze* (*Weavers*).

The article was written on the basis of the preserved archival materials from Antonina Sokolicz's personal files, press reports on the activity of the group and theoretical texts by the group's director.

Keywords: Antonina Sokolicz; Scena i Lutnia Robotnicza; Workers' Stage and Lute; Warsaw; theatre; workers' theatre

Scena i Lutnia Robotnicza działała w Warszawie w latach 1919-1921, a więc w okresie wojennej destabilizacji niepodległej od niedawna Polski. Była teatrem robotniczym – takim, w którym aktorami są robotnicy występujący przed robotniczą publicznością, teatrem nieprofesjonalnym, w przeciwieństwie do teatru dla robotników, w którym grają profesjonalni aktorzy. Scena ta jest dzisiaj uważana przede wszystkim za przejaw zaangażowania działaczy komunistycznych w kulturę, choć w latach swojej

działalności była zjawiskiem o wiele bardziej złożonym, które nie ograniczało się do politycznej agitacji.

Zespół do tej pory nie został poddany osobnym badaniom – najszerzej pisał o nim Witold Filler w poświęconej Witoldowi Wandurskiemu książce *Na lewym torze* z 1967 roku, gdzie wskazywał, że Scena i Lutnia, a także jej kierowniczka Antonina Sokolicz były istotne dla kształtowania się innych scen robotniczych. W *Polskich scenach robotniczych 1918-1939* z 1974 roku Estera i Mieczysław Wodnarowie zebrali większość ocalałych dokumentów, które opatrzyli jedynie wstępem, krytyczną analizę pozostawiając czytelnikowi. Współcześnie renesans zainteresowania przeżywa Antonina Sokolicz[1], odkryta na nowo dla teatrologii dzięki HyPaTii oraz badaniom Krystyny Duniec i Justyny Lipko-Koniecznej[2]. W artykule chciałabym spróbować zrekonstruować losy zespołu, przedstawić jego założenia oraz to, jak przełożyły się na działalność teatru, w oparciu o zachowane materiały archiwalne z teczek osobowych Antoniny Sokolicz, relacje prasowe dotyczące działalności zespołu oraz dwa teksty: *Scena i Lutnia Robotnicza: jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*[3] oraz *O kulturze artystycznej proletariatu* Antoniny Sokolicz.

1.

Wszystkie opracowania dotyczące losów Sceny i Lutni Robotniczej przyznają Antoninie Sokolicz miano twórczyni tego teatru. Sokolicz wydaje się wciąż bardziej obecna i widoczna w opracowaniach dziejów środowiska komunistycznego w Polsce, niż w historii teatru, dlatego rozpocznę od kilku wątków biograficznych, które rzucają światło na jej działalność artystyczno-organizacyjną w kręgu warszawskich robotników na początku lat dwudziestych.

Antonina Chlewska (nazwisko Sokolicz było pseudonimem literackim, po drugim mężu nazywała się Merkel) urodziła się w 1879 roku w zubożałej rodzinie szlacheckiej. Od dziecka charakteryzował ją pęd do wiedzy oraz upór, które sprawiły, że wbrew konwenansom podjęła naukę na pensji w Łodzi (Lipko-Konieczna, 2017). Łódź to ważny punkt w jej biografii, bo właśnie tam złapała bakcyla teatru. Pensja dała jej wykształcenie potrzebne do tego, aby zostać nauczycielką; zarobione na uczeniu pieniądze wydawała na prywatne lekcje aktorstwa. Ukończenie kursu u Karola Kopczewskiego w 1899 roku dało jej niezbędne podstawy do rozpoczęcia pracy w prowincjonalnych zespołach. Sokolicz występowała na scenach m.in. w Busku, Kaliszu, Piotrkowie, Płocku, Lwowie, Poznaniu i Mińsku. Miast, w których występowała, musiało być jednak znacznie więcej, co potwierdza data i miejsce jej pierwszego poważnego zetknięcia się z ruchem socjalistycznym – Radom, 1902 rok. Bez Antoniny aktorki nie byłoby Antoniny socjalistki. Czuła na krzywdę społeczną, nierówności i niesprawiedliwość, zdecydowała się wstąpić do Polskiej Partii Socjalistycznej. Od tego momentu łączyła karierę aktorską z karierą w partii – czego ostatnim aktem był okres rewolucji 1905 roku. Jej wędrowny tryb pracy był świetną przykrywką dla przewożenia broni i rewolucyjnej bibuły – złapana z kontrabandą, została osadzona w więzieniu w Suwałkach.

Rewolucja 1905 roku jest istotnym momentem w jej biografii, przede wszystkim ze względu na zmiany, które Sokolicz może obserwować. To czas, gdy robotnicy masowo zaczynają się uczyć czytać i pisać, tworzą się alternatywne obiegi władzy-wiedzy, co miało ogromny potencjał wywrotowy. Zmienia się też sposób postrzegania czasu po pracy; podejmowanie aktywności było wówczas gestem zakwestionowania hierarchii, wejściem w przestrzeń dotychczas zarezerwowaną dla innych, wyzwaniem, aby zyskać nowy rodzaj podmiotowości (Marzec, 2009).

Chodzenie do teatru było dla robotnika wyjściem poza ramy klasowych praktyk kulturowych, ale również aktem formowania się nowej i politycznie uświadomionej publiczności. Rewolucja nie sprawiła, że zniknęły podziały klasowe na widowni, ale doprowadziła do ich nadwyrężenia. Publiczność zaczynała się ze sobą mieszać, co spowodowało narastanie jej politycznego potencjału. Przedstawienia, oklaskiwane lub wygwizdywane w sposób nieoczekiwany dla cenzorów, nabierały nowych sensów i znaczeń (Marzec, 2009). W ruchu robotniczym rewolucja wpłynęła na tworzenie się amatorskich zespołów muzycznych, wokalnych i dramatycznych. Klasie robotniczej brakowało własnych tradycji teatralnych, przetrwały w niej pewne tradycje ludowe, które mieszkańcy wsi zabrali ze sobą, przenosząc się do miasta. Należały do nich m.in. szopki i jasełka (Żarnowska, 1985). Trzeba było takiego impulsu jak rewolucja, aby robotnicy mogli zacząć wytwarzać własne formy teatralnego wyrazu. W rewolucji 1905 roku i zmianach, które przyniosła, tkwią korzenie Sceny i Lutni Robotniczej.

W wyniku procesu za udział w działaniach rewolucyjnych Sokolicz została zmuszona do wyjazdu z Kongresówki, kilka kolejnych lat spędziła w Galicji – mieszkała we Lwowie, Krakowie i Zakopanem. Uczestniczyła w życiu kulturalnym i politycznym tych miast – boleśnie świadoma swoich braków, zdecydowała się na wyjazd na studia do Francji: na Sorbonie studiowała historię i nauki społeczne. Edukacja była dla niej drogą do emancypacji – to właśnie pobyt w Paryżu utwierdził ją w przekonaniu o konieczności ułatwiania robotnikom dostępu do wiedzy (Lipko-Konieczna, 2017). Jedną z dróg stają się broszury jej autorstwa. Jak pisała we wstępie do tekstu poświęconego Słowackiemu: „Piszę tę książeczkę dla tych, którzy nigdy może nie słyszeli o Słowackim, albo zaledwie go znają z nazwiska, a nie czytali jego wielkich, cudownie pięknych poezji, albo też czytając niektóre, nie dość je zrozumieli i dlatego poeta nasz pozostał im obcym” (cyt. za: Szulkin, 1955, s.

9). Z takiego myślenia wyrastała także praktyka odczytów i prelekcji, co zdaniem Lipko-Koniecznej dawało Sokolicz możliwość wykorzystywania aktorskich umiejętności bez stawania na scenie (2017).

Wybuch pierwszej wojny zastał ją w Galicji. We wszystkich relacjach biograficznych[4] pojawia się informacja o tym, że została kurierką legionową – mogła więc należeć do „Strzelca", bo członkinie tego ugrupowania (choć przygotowywały się do udziału w walce jako żołnierki) zostały skierowane do pracy w charakterze kurierek. Na legionowy rozkaz wyjechała do Warszawy, a później podróżowała po Rosji, gdzie objeżdżała skupiska Polaków i obozy jenieckie. Relacje wspominają o odczytach oraz występach – milczą o pomocy materialnej, przewożeniu ubrań, leków i pożywienia, co mogło być głównym celem tych wyjazdów. Sporo czasu spędziła w Kijowie, który w okresie pierwszej wojny był etnicznym tyglem – mieszkali tam Ukraińcy, Polacy, Rosjanie i Żydzi. To ważny punkt w jej biografii z uwagi na spektakle teatralne, które najprawdopodobniej wówczas oglądała, i poglądy na teatr, w których się utwierdzała. Świadczy o tym lista nazwisk polskich reformatorów teatru, których wymieniała w *Jednodniówce*: Wyspiański, Pawlikowski, Osterwa, Limanowski, Szyfman, Zelwerowicz, Wysocka (1920). Z tego zestawienia nazwisk (wyłączając nieżyjących Wyspiańskiego i Pawlikowskiego), jedynie Mieczysław Limanowski nie przebywał w Kijowie w trakcie pierwszej wojny[5]. Jednocześnie jednak kształtowała się jej krytyczna opinia o osiągnięciach reformatorów, które jej zdaniem nie były w stanie uzdrowić pogrążonego w kryzysie teatru. Jedynym remedium miałby być teatr tworzony przez robotników, który próbowała powołać do życia po wojnie.

W 1918 roku przeniosła się do Warszawy. Ze wspomnień jej bratanka Tadeusza Chlewskiego wynika, że zwrot w poglądach Antoniny nastąpił w

wyniku rewolucji – artystce coraz bliżej było do komunistów, nie wiemy jednak, jak długo pozostawała w szeregach PPS-u, ani czy kiedykolwiek wstąpiła do Komunistycznej Partii Robotniczej Polski (zastąpionej później przez Komunistyczną Partię Polski). Krzysztof Woźniakowski pisze: „Data formalnego wstąpienia w szeregi nielegalnej Komunistycznej Partii Robotniczej Polski […] nie jest znana, prawdopodobnie stało się to ok. l. 1920-2" (2000). Pomijając dość nieściśle ujętą tu kwestię nielegalności partii komunistycznej, kluczowe wydaje się określenie „prawdopodobnie". Nie ma bowiem żadnych dowodów na to, że do tej partii wstąpiła, co więcej, w kręgach komunistycznych nazywano ją „jedyną legalną komunistką" (Szymańska, Podgórski, s. 17), co może wskazywać na to, że była jedynie sympatyczką, a nie członkinią partii. Jej biografia polityczna jest pełna luk, których dzisiaj nie jesteśmy w stanie uzupełnić. Wiadomo, że pozostawała blisko ruchu – angażowała się jednak przede wszystkim w działania o charakterze propagandowym i kulturalnym, jak organizacja Uniwersytetu Ludowego czy praca wydawnicza. Podejrzewana o działalność komunistyczną trafiała do aresztów śledczych, niczego jej jednak nigdy nie udowodniono.

Włączenie się w działalność ruchu robotniczego na początku lat dwudziestych i próba stworzenia teatru były logiczną konsekwencją jej dotychczasowych doświadczeń. Pierwsze koło dramatyczne, z którym współpracowała, działało przy Klubie Robotniczym na Lesznie. To tam po raz pierwszy zrealizowała *Tkaczy* Hauptmanna, tam też sprawdzała rozwiązania – takie jak organizowanie prelekcji i koncertów – które później rozwinęła w Scenie i Lutni Robotniczej. Kwestię organizacji teatru robotniczego traktowała bardzo poważnie. Jej zdaniem nowy typ aktora miał się wywodzić właśnie z klasy robotniczej, co jednak spotykało się z brakiem zrozumienia ze strony zarówno kierownictwa Klubu, jak i robotników. To ostatecznie skłoniło

ją do szukania dla siebie innego miejsca, które znalazła w Klubie na Wolskiej 44.

Studia, działalność polityczna, doświadczenia obu rewolucji i pierwszej wojny odbiły się na poglądach Sokolicz, a tym samym wpłynęły na kształt postulowanego przez nią teatru[6].

2.

Scena i Lutnia Robotnicza powstaje latem 1919 roku jako filia Klubu Robotniczego przy ul Wolskiej 44. Siedziba teatru mieści się przy ul. Żytniej 24 na warszawskiej Woli, dzielnicy przyłączonej do miasta w 1917 roku, o niezaprzeczalnie robotniczym charakterze – aż sześćdziesiąt pięć procent mieszkańców pracowało w fabrykach (Wiśniewska, 2002). Celem Klubów Robotniczych była organizacja czasu wolnego robotników oraz ułatwianie im dostępu do kultury – z czasem staną się także miejscami politycznej agitacji, wykuwania postaw i klasowego uświadomienia, działań prowadzonych zarówno przez komunistów, jak i socjalistów. U progu lat dwudziestych oba środowiska się przenikały – wielu komunistów, podobnie jak Sokolicz, miało doświadczenia rewolucji 1905 roku oraz przeszłość związaną z PPS-em, ich poglądy jednak zradykalizowały się pod wpływem wydarzeń w Rosji.

Pewien problem stanowi wyznaczenie dat granicznych działalności tego teatru. Oficjalną i najczęściej powtarzaną datą rozpoczęcia działalności, czyli pierwszego spotkania organizacyjnego oraz zapisów, jest 31 sierpnia 1919 roku, którą podaje *Scena i Lutnia Robotnicza: jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*. Datę tę powtarza Witold Filler, za nim *Słownik biograficzny teatru polskiego*, co utrwala tę datę w historii teatru. Podejrzliwie traktują ją Wodnarowie, którzy w swoim opracowaniu, po

natrafieniu na prasowe informacje związane z powstawaniem sceny, proponują ogólniejszą datę: lipiec 1919 roku. Proces formowania się zespołu można prześledzić na łamach „Robotnika”, który na bieżąco informował czytelników o działalności ruchu robotniczego. W wydaniu z 24 lipca zdał relację z otwarcia Klubu na Wolskiej 44, które odbyło się 12 lipca, oraz trwających zapisach do „Lutni i sceny robotniczej”. Zapisy trwały cały lipiec oraz pierwszą połowę sierpnia, dopiero 16 sierpnia ukazała się w „Robotniku” oficjalna zapowiedź: „W niedzielę dnia 17 sierpnia o godzinie 10 i pół rano odbędzie się spotkanie organizacyjne członków Sceny i Lutni Robotniczej w klubie proletariackim Leszno 53” (1919, s. 3). Warto zwrócić uwagę na miejsce spotkania – klub na Lesznie – co może wskazywać na otwarty charakter zespołu, w skład którego mieli wejść członkowie wielu klubów. Kolejne spotkanie zapowiedziano na 24 sierpnia, ponownie na Lesznie, a ostatnie spotkanie organizacyjne, tym razem zarządu, odbyło się 30 sierpnia już na Wolskiej 44. Decyzja o tym, którą datę uznamy za oficjalny początek działalności zespołu, zależy od założeń, które przyjmiemy – czy będzie to ogłoszenie naboru do zespołu, co wskazywałoby na lipiec 1919 roku, czy raczej data pierwszego spotkania organizacyjnego, 17 sierpnia 1919 roku.

Teatr zakończył działalność 24 października 1921 roku, kiedy na Żytniej doszło do rewizji i aresztowań, a znalezione tam odezwy komunistyczne posłużyły jako powód zamknięcia teatru.

Scena i Lutnia Robotnicza, choć przywykliśmy traktować ją jako jeden zespół, składała się z dwóch zespołów: teatralnego, którym kierowała Antonina Sokolicz, i chóru, którym kierował Stanisław Stolarski. Tego typu nazewnictwo było charakterystyczne dla całego ruchu robotniczego, placówki o analogicznych nazwach powstawały w innych miastach – jak

Lutnia Robotnicza w Krakowie czy Scena Robotnicza w Łodzi.

W dotychczasowych publikacjach na temat Sceny niejasne są okoliczności, w jakich powstała. Filler, najpewniej za Anatolią Piotrowską, pisze o tym, że nowy zespół uformował się z członków koła dramatycznego na Lesznie, które wcześniej prowadziła Sokolicz (1967). Jest to jednak tylko część prawdy – Sokolicz odeszła z Klubu na Lesznie w atmosferze konfliktu, ponieważ swoją pracą zaprzeczała dotychczasowemu dorobkowi koła, co prowadziło do napięć w kierownictwie. Razem z nią z koła odeszła część aktorów, którzy najprawdopodobniej trafili właśnie do Klubu Młodzieży Robotniczej przy ul. Wolskiej, który w 1919 był nowym punktem na robotniczej mapie Warszawy. Scena i Lutnia powstały zaś jako efekt starań o osobną siedzibę dla chóru i koła dramatycznego, które miały działać przy tym klubie.

Pierwotnie grupie teatralnej miał przewodzić Stefan Jaracz – wybitny aktor o lewicowych poglądach, który jednak ze względu na inne obowiązki nie był w stanie zająć się prowadzeniem amatorskiego teatru. Leonard Wojszcz, założyciel i członek zarządu Klubu Młodzieży Robotniczej na Wolskiej 44 oraz przewodniczący komisji kulturalno-oświatowej, relacjonuje w swoim wspomnieniu poświęconym Sokolicz, że inicjatywa wsparcia działalności koła wyszła od niej, a Jaracz po prostu ustąpił jej miejsca. Powstanie Sceny było więc wynikiem determinacji artystki oraz kontynuacją jej dotychczasowych prób.

„Teraz praca potoczyła się wartkim nurtem. Pod jej kierownictwem i reżyserią oraz niespożytą energią, wkrótce przystąpiliśmy do prób scenicznych. A niezależnie od tego, dla głębszego wyszkolenia swych proletariackich artystów tow. Sokolicz prowadziła kursy dykcji i deklamacji” (Wojszcz, s. 1-2) Wszystko to działo się jeszcze na Wolskiej 44 – której „cały lokal składał się z zaledwie jednej salki o czterech oknach, a członków wciąż

przybywało” (tamże, s. 2). Wobec tego konieczne stało się zdobycie nowego lokalu. Udało się go uzyskać dzięki wsparciu partii oraz samej Sokolicz – filia przy ul. Żytniej 24 zyskała nazwę Scena i Lutnia Robotnicza. Lokal nie był o wiele większy, składał się z kuchni i dwóch pokojów. Wojszcz pisze, że „w pierwszym nieco większym zbudowaliśmy małą scenkę, a w drugim odbywaliśmy próby, tak że na ogół warunki naszej pracy wydatnie się poprawiły i mogliśmy przystąpić do prac na nieco większą skalę” (*Jednodniówka*, s. 2).

Działalność Sceny i Lutni miała zarówno charakter artystyczny, jak i edukacyjny. Podstawą było prowadzenie prób chóru i zespołu, a co za tym idzie pokazów w formie wieczorków artystycznych i przedstawień. Wieczory łączyły się z prelekcjami, których celem było poszerzenie wiedzy odbiorców i przygotowanie ich do odbioru sztuki. Z tymi inicjatywami ściśle połączona była działalność szkoły dykcji i deklamacji. Ponadto Sokolicz interesowała się ogólnym rozwojem członków zespołu, nie zawężając go do pracy w teatrze amatorskim. W całym okresie działalności zespół wykupił sto osiemdziesiąt abonamentów do filharmonii oraz do teatrów miejskich, a każde wyjście poprzedzone było prelekcją na temat sztuki i jej autora. Odczyty te były otwarte dla wszystkich chętnych, czasem nawet anonsowano je wcześniej w prasie: „Zarząd […] organizuje zbiorową wycieczkę do Teatru Polskiego na *Nie-Boską Komedię* i w tym celu odbędzie się w niedzielę po przedstawieniu *Tkaczy* […] odczyt pt. «*Nie-Boska Komedia* Krasińskiego i jej znaczenie dla klasy pracującej», aby przygotować słuchaczy do wysłuchania z korzyścią i zrozumieniem tego wspaniałego utworu” („Robotnik”, 1920 nr 61, s. 6).

W początkach swojej działalności zespół organizował w swojej siedzibie wieczorki artystyczne. W *Jednodniówce* wspomniano o pierwszych czterech: 21 września – *Pieśń walki i burzy*, 19 października – *Z serca ludu*, 8 grudnia –

Góral w pieśni, poezji i muzyce oraz 27 grudnia – *Pierwszy wieczór robotniczy.* Tylko ostatni z tych programów został wykonany przez zespół Sceny i Lutni, jego program był rozbudowany – dwie jednoaktówki, popisy deklamacji, śpiewu i tańca, wieczór zamknął zaś żywy obraz *W przyszłość*. Wydaje się, że młody zespół chciał udowodnić, że jest w stanie zaprezentować się równie dobrze jak zawodowi artyści, a nawet lepiej.

Najważniejszą premierą, którą dał zespół, byli *Tkacze* Hauptmanna, oprócz tego jednak przygotował szereg mniej obszernych utworów dramatycznych: *Miłosierdzie ludzkie* Adolfa Nowaczyńskiego, *Tajga szumi* Anny Saksagońskiej, *Ostatni dzień komuny paryskiej* M. Lwowa, *Pewnego wieczoru* L. Lisienki, *Demonstracja* napisana przez kolektyw robotniczy, a także *O człowieku, który redagował gazetę rolniczą* Marka Twaina[7]. W ostatnim okresie działalności, tuż przed zamknięciem, planowano także prezentację *Na dnie* Maksima Gorkiego.

Teatr podlegał Wydziałowi Społeczno-Wychowawczemu przy Zarządzie Związku Robotniczych Stowarzyszeń Spółdzielczych, trudno jednak określić, jak wyglądała sprawa finansowania zespołu. Dochód, który możemy potwierdzić, to cztery biletowane pokazy *Tkaczy* (o których będzie jeszcze mowa w dalszej części tekstu) – jednak nawet wówczas uzyskane środki bywały przekazywane na inne cele, jak choćby: „400 marek […] zebrane na trzeciem przedstawieniu *Tkaczy* przez członków Sceny i Lutni Robotniczej na rzecz ofiar białego terroru na Węgrzech” („Robotnik”, 1920 nr 69, s. 6).

Scena i Lutnia Robotnicza chciała także przewodzić dyskusjom na temat kształtu tworzących się teatrów robotniczych i ludowych. W 1920 roku odbyły się dwie konferencje poświęcone tym zagadnieniom – pierwsza 2 kwietnia, druga, podzielona na dwie części, 23 kwietnia i 7 maja – podczas których dyskutowano na temat kształtu inscenizacji, doboru repertuaru oraz

sposobów formowania się tych teatrów. Z osób związanych ze Sceną i Lutnią głos zabrali Antonina Sokolicz i Jan Hempel. Podczas konferencji rozważano problem repertuaru dla obu rodzajów teatru oraz konieczności kształcenia kierowników scen. Woźniakowski podaje, że podczas konferencji poświęconej teatrowi robotniczemu Sokolicz wygłosiła nieopublikowany referat *Ideologia teatru proletariackiego* (2000), wydaje się jednak, że mogła go z powodzeniem wykorzystać przy pisaniu *O kulturze artystycznej proletariatu,* gdzie znalazły się obszerne ustępy na temat teatru.

Teatr działał w okresie niestabilności i rosnącej wrogości wobec środowisk komunistycznych, co było bezpośrednio związane z trwającą wojną polsko-bolszewicką. Teatr w swoim założeniu, a przynajmniej tak próbują nas przekonać autorzy *Jednodniówki*, nie miał być przestrzenią agitacji politycznej czy przekonywania o zasadności socjalistycznych postulatów (1920). Jednocześnie jednak wystawiane przedstawienia oraz podejmowane przez teatr i w teatrze zagadnienia miały charakter polityczny, co ostatecznie doprowadziło do zamknięcia sceny. Mimo tego przedwczesnego zamknięcia, Scena i Lutnia Robotnicza odcisnęła piętno na warszawskich robotnikach, którzy znaleźli się w kilka lat później na widowni Teatru im. Bogusławskiego (Filler, 1967).

3.

Z dzisiejszej perspektywy Scena i Lutnia Robotnicza może być interesująca przede wszystkim jako jeden z pierwszych teatrów zaangażowanych w historii polskiego teatru. Pojęciem „teatr zaangażowany” posługuję się w tym miejscu w znaczeniu, jakie nadał mu Paweł Mościcki: to teatr, który z założenia bierze na siebie obowiązek prowokowania dyskusji, wywierania wpływu na decyzje i postawy moralne publiczności i wspierania dążeń do

przemiany społeczeństwa (2008).

Antonina Sokolicz, podobnie jak wielu innych ludzi teatru jej epoki, uważała, że polski teatr pogrążony jest w głębokim kryzysie, ale przyczyn tego stanu szukała poza nim. Jej zdaniem głównym winowajcą był kapitalizm, który zmienił teatr w przedsiębiorstwo, poróżnił scenę i widownię oraz wypaczył sztukę (Sokolicz, 1921). W koncepcji prezentowanej na łamach *Jednodniówki* głównym celem był teatr przyszłości, który miał być efektem rewolucji znoszącej wszelkie różnice klasowe. O ile postulat stworzenia nowego społeczeństwa brzmi utopijnie, to już wywiedziona z niego reforma artystyczna miała szanse powodzenia: w nowym teatrze uległyby zatarciu różnice pomiędzy sceną i widownią, a tym samym zaistniałoby pełne, nieobecne dotąd zrozumienie nadawców i odbiorców scenicznego dzieła.

Teatr proletariacki (czyli robotniczy), który Sokolicz współtworzyła w Scenie i Lutni, był etapem pośrednim – zalążkiem, z którego miała wykluć się nowa sztuka. Kontrasty nowego i starego są charakterystyczne dla tej myśli, w której robotnicy reprezentują wszystko to, co silne, młode, prawdziwe i emocjonalne, przeciwstawiane marazmowi, duchocie i beznamiętności mieszczaństwa. Co ciekawe, przemiany, jakim ulega świat, miały prowadzić do tego, że robotnicy jako grupa zaczynają się aktywizować właśnie twórczo, estetycznie – na początku zaś nie jako grupa, lecz jednostki, przy założeniu, że rewolucja zniesie klasowe podziały i sztukę będzie mógł uprawiać każdy (*Jednodniówka*, 1920). Sztuka w ujęciu, które postulowała Sokolicz, staje się czymś w rodzaju prawa człowieka – jest niezbędna do wyrażenia siebie. Z tym ideałem łączyły się w programie teatru przyszłości pewne kontrowersje między indywidualną a zbiorową autokreacją, o których będzie jeszcze mowa.

Stosowne postulaty objęły repertuar nowego teatru – pomyślany jako sztuki o

„zabarwieniu społecznym” z „mocno zarysowanym pierwiastkiem zbiorowości” (*Jednodniówka*, 1920, s. 23). To zestawienie z jednej strony odpowiadałoby na potrzeby i nastroje widowni, z drugiej wywoływałoby reakcję uczuciową i estetyczną w psychice robotników, przekładając się na wyrobienie „instynktu gromadzkiego” (*Jednodniówka*, 1920, s. 23) niezbędnego dla nadchodzącego teatru przyszłości. Sokolicz zależało na tym, aby ten nowy teatr powstawał na fundamencie starego – dlatego nie odrzucała elementów historii, jej zdaniem wartościowych, postulowała raczej określenie żelaznego kapitału estetycznego, który można by wykorzystać w podwalinach nowego typu teatru.

Warto w tym miejscu postawić pytanie o rolę robotnika w Scenie i Lutni Robotniczej, skoro znamy już dwa równoległe cele, które przyświecały temu teatrowi – tworzenie sztuki robotniczej i dążenie do rewolucji. W tym świetle rodzą się dwie koncepcje: robotnik-aktor oraz robotnik-rewolucjonista. W tej pierwszej robotnik – w obrębie widowiska – stawał się wyrazicielem nastrojów i potrzeb swojej grupy społecznej, ich reprezentantem na scenie, z którym mogą się utożsamić. W konsekwencji jednak tracił swoją jednostkowość, sprowadzony do prezentowania fizjonomii i interesów grupy. Jako jednostka wykonawca pozostawał anonimowy: dzisiaj nie znamy nazwisk robotniczych aktorów. Odrzucenie indywidualizmu podkreślono także w pierwszej części *Jednodniówki*, poświęconej analizie kontekstów i znaczenia *Tkaczy* – występujący tam robotnicy to grupa, w której nie ma znaczenia pojedyncza osoba, ponieważ wszystkie są do siebie podobne (1920).

Koncepcja robotnika-rewolucjonisty wiązała się z kolei z założeniem, że teatr przyszłości mógłby powstać jedynie w wyniku rewolucji, wywołanej poprzez uświadamianie szerokich mas, poszerzanie dostępu do kultury oraz

występowanie w imieniu robotników. Aktor tego typu miał po prostu zmieniać świat, również poprzez teatr. Scena i Lutnia Robotnicza była i w tym sensie, w zamierzeniu przynajmniej, teatrem o charakterze politycznym – ponieważ działała na rzecz propagowania konkretnych poglądów (choć nie w formie bezpośredniej scenicznej agitacji, raczej kumulowania i wyrażania silnych emocji), występowała na wiecach robotniczych podczas strajków, gromadziła fundusze na cele polityczne. Sztuka teatralna i aktorska działalność robotników włączały się w szerszy krąg ich zaangażowania.

Docelowo wszyscy artyści tego teatru mieli podzielać poglądy Sokolicz, stać się jednostkami świadomymi klasowo, które rozumieją, jaki cel ma sztuka. Co istotne, w tym ujęciu teatr nie mógł być rozrywką czy zjawiskiem wyłącznie estetycznym, ponieważ to właśnie było utożsamiane ze sztuką mieszczańską. Osiągnięcie takiego poziomu zaangażowania i jednogłośności, jakiego domagała się Sokolicz, właściwie nie było możliwe – wbrew szumnym wypowiedziom z *Jednodniówki*, zespół Sceny i Lutni nie był aż tak jednorodny w poglądach, o czym najlepiej świadczy fragment wspomnień Anatolii Piotrowskiej:

> Kiedyś skradziono kurtynę, uszytą z jakiegoś płótna surówki, przeznaczonej właśnie na suknie. Ponieważ kurtyna była niezbędna, p. Tola [Piotrowska] i p. Zosia [Hryniewicz] zrzekły się przydziału, materiał ufarbowano, na dole przyszyto zrobiony z papieru motyw grecki, zawieszono – kurtyna była gotowa. Tymczasem radość była krótka, bo po pewnym czasie kurtynę skradziono. Oczywiście musiał to zrobić ktoś ze swoich. […] Najwięcej jednak kłopotów bywało z powodu niejednolitego składu aktorów i publiczności, gdyż obok elementu uświadomionego przychodzili i ludzie o inklinacjach prymitywnych, b[ardzo] przyziemnych gustach. Po

> przedstawieniach urządzano huczne zabawy, nieraz pijatyki. Niski poziom kulturalny część bywalców bardzo martwił p. Antoninę (Piotrowska, s. 6).

Robotnicy, których codzienność wypełniona pracą była zapewne wystarczająco przygnębiająca, chcieli od teatru czegoś więcej, niż tylko wysokiej sztuki. Bieda, która bywała czynnikiem przyciągającym do haseł komunistycznych, mogła też być przyczyną kradzieży i innych patologii. Wydaje się, że robotniczy goście klubu na Lesznie i Woli chcieli po prostu, aby teatr był miejscem spotkań, zabawy – co spotykało się z niezrozumieniem Sokolicz. Jej wrażliwość kształtowała się pod wpływem Młodej Polski i jako artystka sytuowała teatr bliżej świątyni niż jarmarku. Estetyka, którą proponowała w spektaklach, też nie zawsze odpowiadała widowni. W poprzedzającym Scenę i Lutnię okresie pracy na Lesznie, gdzie zrealizowała pierwszych *Tkaczy*, głosy publiczności były bardzo krytyczne:

> Zwłaszcza rodziny robotnicze były niezadowolone. Oczekiwano od teatru bajki, oderwania się od szarej rzeczywistości. Tymczasem nieraz dawano im znów obrazy nędzy, walki, wyzysku. Usiłowania p. Antoniny nie wszystkim więc odpowiadały (Piotrowska, s. 5).

Czy w ciągu kilku miesięcy mogło dojść do zmiany w gustach robotniczych? Sokolicz przyszła do nich z konkretną wizją teatru, którą próbowała przeprowadzić, obwiniając o niechęć robotników do tak ujmowanej sztuki teatry „popularne” i „ludowe”, które tandetnymi przedstawieniami wypaczyły gusta publiczności. To przekonanie o swojej racji w zakresie potrzeb i upodobań klasy robotniczej, w całości odrzucające estetyczny i rozrywkowy aspekt sztuki teatralnej, było paternalistyczne i nie przystaje do innych

poglądów Sokolicz. Prawdopodobnie sama tego nie dostrzegała, przeświadczona o tym, że robi wszystko dla dobra robotników, nawet jeśli oznaczało to urzeczywistnianie konkretnej, wręcz rygorystycznej wizji teatru. Lub – co także jest możliwe – dostrzegła to i swoje podejście zmieniła w ramach pracy w Scenie i Lutni. „Wszyscy członkowie wspólnie powinni wybierać sztukę do odegrania, wspólnie ją odczytywać, zastanawiać się nad jej realizacją, to znaczy wykonaniem, obsadą ról, wyreżyserowaniem" (Sokolicz, 1921, s. 12) – pisała już po zamknięciu przedsięwzięcia, podsumowując doświadczenia zdobyte na Żytniej. Na tle ówczesnego polskiego teatru, który zmierzał ku modelowi prymatu reżysera, przypominało to ruch pod prąd.

Wśród postulatów Sokolicz znajdował się także postulat sztuki przychodzącej do robotników, gotowej rozgościć się nawet w warsztacie lub innym miejscu pracy. Wiązało się to z koncepcją teatru bez bogatych dekoracji, proponującego sztuki o życiu robotników w ich naturalnej scenerii, z wykorzystaniem zastanych na miejscu przedmiotów jako rekwizytów (Sokolicz, 1921). Był to również teatr nastawiony przede wszystkim na proces tworzenia, a nie finalny produkt – albo, innymi słowy, faworyzujący pracę warsztatową nad udoskonalaniem spektaklu.

Artyści Sceny i Lutni spotykali się dwa razy w tygodniu – w środy i w niedzielę. Środowe próby odbywały się w gronie zespołu, liczącego około trzydziestu osób (a przynajmniej tylu wykonawców wymienia recenzent „Teatru Ludowego" Wacław Budzyński). Opracowywano wówczas wstępnie zarys scen, szlifowano umiejętności aktorskie członków zespołu. Kameralna praca w środy kontrastowała z niedzielami, gdy w siedzibie Sceny i Lutni zbierało się nawet i sto osób – widzów, rodzin i sympatyków zespołu, którzy mieli prawo brać udział w próbie na równi z aktorami. Eliminowało to

niebezpieczeństwo zawiedzionych oczekiwań widzów, o których mowa w cytowanym wyżej fragmencie wspomnień.

> Kierowniczka Sceny Robotniczej – w myśl naczelnej idei: rozwijania intuicji twórczej u robotników – starała się jak najmniej narzucać wykonawcom akcentów, ruchów, poprzestając jedynie na wykazywaniu logicznego związku tekstu z wykonaniem, motywując konieczność każdego ruchu czy podkreślenia (*Jednodniówka*, 1920, s. 29).

Zasadne wydaje się potraktowanie Sceny i Lutni Robotniczej jako jednego z pierwszych polskich kolektywów. Kluczowa wydaje się tutaj kwestia podmiotowości aktorów amatorów, którzy w praktyce nie byli jedynie wyrazicielami myśli kierowniczki-reżyserki; raczej samodzielnie decydowali o własnej kreacji aktorskiej, ale też o kierunku realizacji. Sokolicz robiła coś, na co właściwie nie zdobywali się twórcy, którzy chcieli reformować teatr – robiła krok w tył i jedynie czuwała nad spójnością widowiska, nikomu niczego nie narzucając. Z jednej strony ten kolektywny wysiłek można potraktować jako kopiowanie wzorców z teatru radzieckiego: inspiracja płynąca z zagranicy była bardzo silna. Z drugiej strony słychać w działalności Sceny i Lutni echa odchodzącego do lamusa teatru XIX-wiecznego, w którym reżyser był strażnikiem sensów i dbał o spójność widowiska – a właśnie w takim teatrze dojrzałość artystyczną osiągnęła Sokolicz. Jej obecność w procesie twórczym wydaje się bardzo bliska tej drugiej koncepcji. Szczególnie w świetle wspomnień: „uczyła jak mamy przeobrażać się w tkaczy z XVIII czy początku XIX wieku” – sięgała więc po rozwiązania wypracowane w teatrze naturalistycznym, choć w oficjalnych wypowiedziach odrzucała ten prąd jako przebrzmiały i destrukcyjny dla teatru

(*Jednodniówka*, 1920).

W ramach działalności Sceny i Lutni nastąpiła pewna rewaloryzacja języka – cała *Jednodniówka* została napisana w pierwszej osobie liczby mnogiej, nie ma także autora, którym w domyśle miał być cały zespół. Nie padają w niej słowa o aktorach amatorach, znika także reżyser, zastąpiony przez kierownika lub instruktora, świadomego dziejowej konieczności odejścia z teatru i wsparcia rodzącej się sztuki robotniczej.

4.

Najważniejszą premierą, którą dała Scena i Lutnia Robotnicza, byli *Tkacze* Gerharda Hauptmanna. Historia buntu tkaczy wobec przemocy fabrykantów oraz jego krwawych konsekwencji wydaje się idealnie odpowiadać założeniom repertuaru, który miał mieć „zabarwienie społeczne" oraz „pierwiastek zbiorowości" (*Jednodniówka*, 1920, s. 23). W pierwszej części *Jednodniówki*, w całości poświęconej analizie kontekstu, w którym powstał dramat, podkreślony zostaje pierwiastek zbiorowości – choć w dramacie bohaterowie noszą różne nazwiska, tak naprawdę reprezentują grupę (1920). Wybór dramatu mógł zostać podyktowany także tym, że była to sztuka znana, bez trudnych ról, o wiele łatwiejsza do zagrania niż choćby *Na dnie* Gorkiego, który zespół planował wystawić na ostatnim etapie swojej działalności.

Próby zaczęły się z początkiem września i trwały do stycznia 1920 roku. Choć Sokolicz przede wszystkim zależało na tym, aby pracować warsztatowo – robotnicy chcieli zaprezentować owoce swojej pracy i nalegali na pokazy w budynkach teatralnych. „Robotnik" 16 stycznia 1920 roku donosił o tym, że Scena i Lutnia Robotnicza w końcu doczekała się zgody na pokazywanie

Tkaczy publicznie. Do oficjalnych pokazów doszło jednak dopiero w lutym, pierwszy z nich odbył się w niedzielę 8 lutego o godzinie 12:00 w Teatrze Praskim. Drugi – w niedzielę 29 lutego o 14:30, tym razem w Teatrze Elizeum przy Karowej 18, trzeci w tym samym teatrze 7 marca o 14:30. Po dłuższej przerwie 25 kwietnia zespół ponownie prezentował się w Teatrze Elizeum, tym razem o godzinie piętnastej. Pierwszy raz w anonsie prasowym pojawiła się także informacja o cenach biletów – od czterech do piętnastu marek za bilet („Robotnik" 1920 nr 108). Spektakl pokazano po raz kolejny 1 maja w Teatrze Praskim o 19:00, zaś 2 maja w Teatrze Elizeum o 15:00. Przy okazji tego anonsu pojawiła się także informacja: „bilety zakupione w zeszłą niedzielę 25 kwietnia, ważne na to przedstawienie" („Robotnik" 1920 nr 118, s. 8), co może sugerować, że spektakl wówczas się nie odbył, ale brakuje danych, aby to potwierdzić. *Tkaczy* prawdopodobnie odegrano więc publicznie pięć razy.

Na tym jednak sceniczne losy tej inscenizacji się nie skończyły. Zgodnie z myślą, że teatr musi dotrzeć do robotników, a nawet występować w ich miejscach pracy, zespół prezentował się we własnej siedzibie, świetlicach robotniczych oraz siedzibach innych związków zawodowych. Leonard Wojszcz wspomina to następująco: „Po kilku miesiącach graliśmy ją [sztukę Hauptmanna – przyp. B.M.] na scenach i scenkach teatrów: *Żołnierza* na Pradze. *Powszechnym* róg Leszna i Żelaznej. U Metalowców na Lesznie. Gazowników na Ludnej. U Kolejarzy na Pradze oraz na naszych scenkach miniaturowych w Klubie i Lutni" (s. 2). W opisie Sceny i Lutni Robotniczej, który przygotował Witold Filler, pojawia się także informacja o tym, że zespół grał w trakcie strajków robotniczych (1967). Informacja ta nie znajduje potwierdzenia w zachowanych dokumentach, nie można jej jednak – w świetle retoryki manifestów Sokolicz – odrzucić jako nieprawdopodobnej. Strajk był ważną formą walki o prawa pracownicze – niestabilna sytuacja

ekonomiczno-polityczna odrodzonego kraju sprzyjała łamaniu tych praw, co wzbudzało sprzeciw robotników. Występując przed strajkującymi w ich zakładzie pracy, zespół Sceny i Lutni mógł być istotnym źródłem moralnego wsparcia.

Z zachowanych recenzji wiadomo, że w widowisku brało udział trzydzieści osób, przeważały sceny zbiorowe oraz zrezygnowano z pomocy suflera. Recenzujący spektakl Wacław Budzyński zwrócił uwagę na przygotowanie aktorskie – efekt wielomiesięcznej pracy i głębokiego zaangażowania, co pozwoliło na udźwignięcie ról przez amatorów („Teatr Ludowy" 1920 nr 12). Szczególnie docenił wymowę – efekt pracy nad dykcją i deklamacją. W recenzji zamieszczonej w „Robotniku" chwalono grę kobiet, które lepiej od mężczyzn opanowały role pamięciowo, cechowało je także większe zaangażowanie (1920 nr 39). Trudno jednak na podstawie recenzji określić, jak dokładnie wyglądało widowisko.

Pewne założenia co do kształtu spektaklu możemy poczynić na podstawie informacji zawartych w *Jednodniówce.* Przewaga scen zbiorowych, operowanie tłumem dla podniesienia dramatyzmu widowiska były logiczną konsekwencją założeń, że teatr przyszłości miał łączyć w sobie ducha greckiej tragedii (która w tym ujęciu opierała się przede wszystkim na wspólnocie i święcie całej społeczności) z indywidualizmem jednostek. Teatr robotniczy jako stadium pośrednie był w stanie wyrazić tylko jeden z tych czynników, być może wzorowano się na Reinhardcie, którego wysiłki teatralne określono w *Jednodniówce* jako „skarykaturowane zwiastuny teatru przyszłości" (1920, s. 21) – negatywna etykieta teatru „mieszczańskiego", którą opatrzono twórczość tego reżysera, nie zmienia faktu, że mógł on stanowić ważny punkt odniesienia.

W żadnych materiałach nie został wymieniony scenograf – co oznacza być

może, że scenografia także była efektem kolektywnego wysiłku. Umiejętności robotników pozwalałyby na samodzielne skonstruowanie dekoracji, jednak niewielkie środki, którymi dysponowali (czego najlepszym dowodem jest wspomniana wcześniej historia kurtyny) każą podejrzewać, że ograniczono ją do minimum – i raczej malowano, niż budowano. Aktorzy musieli być przygotowani na granie zarówno na dużych scenach stołecznych teatrów, jak i na mikroscenkach w klubach robotniczych, toteż scenografia powinna być łatwa do przenoszenia, możliwie uniwersalna i mieszcząca się w niewielkiej przestrzeni. Rodzi to jednocześnie wątpliwość, czy w każdym spektaklu występowało aż trzydzieści osób – może raczej dotyczyło to jedynie występów na scenach „prawdziwych" teatrów.

Bliskość opowiadanej historii i życia aktorów sprawiała, że z powodzeniem mogli oni wykorzystywać przedmioty codziennego użytku jako rekwizyty. Podobnie sprawa ma się z kostiumami, które najprawdopodobniej były ubraniami aktorów – w powojennych warunkach brakowało nawet płótna, więc uszycie trzydziestu nowych kostiumów byłoby ogromnym wydatkiem. Wiemy, że niektórych aktorów zastępowano innymi w kolejnych spektaklach – co byłoby znacznie łatwiejsze do przeprowadzenia, gdyby nie trzeba było zwracać uwagi na rozmiar kostiumu.

Trudno powiedzieć cokolwiek o dźwięku czy muzyce – poza faktem, że spektakl zawierający sceny walki musiał być głośny, szczególnie w zestawieniu z liczbą osób na scenie. W rozgwarze jednak bez problemu dawało się wyłowić pojedyncze głosy, dzięki dobremu przygotowaniu aktorów.

Recenzenci dość zgodnie chwalili wysiłek zespołu, doceniając pracę włożoną w osiągnięcie scenicznego efektu. Na marginesie warto zaznaczyć, że do tej inscenizacji odnosili się jedynie recenzenci zaprzyjaźnionych czasopism –

trudno więc powiedzieć, na ile byli obiektywni w swoich opiniach. Niewątpliwie teatr osiągnął jeden z założonych przez twórców celów – udowodniono, że kolektywny wysiłek ma sens i robotnicy są w stanie przygotować i wystawić przedstawienie.

5.

Działalność Sceny i Lutni była na bieżąco relacjonowana w „Robotniku” do maja 1920 roku, kiedy w notce prasowej z dezaprobatą odnotowano udział zespołu w komunistycznej demonstracji pierwszomajowej. Nastroje społeczne wobec komunistów w obliczu działań wojennych nie były najlepsze, a sami komuniści, przeświadczeni o rychłym upadku struktur demokratycznych państwa, woleli pozostać poza nimi – nie biorąc na przykład udziału w wyborach parlamentarnych. Od 1921 roku działalność partii komunistycznej uznawano za szkodliwą dla Polski, a jej zwalczaniem zajmowały się wydziały śledcze państwa (Czubiński, 1985). Zespół był inwigilowany – wśród członków zespołu lub uczestników prób znajdowały się osoby, które pisały raporty ze spotkań, informowały o podjętych decyzjach, stanie kasy i nastrojach wśród aktorów. „Meldunek sytuacyjny z dnia 24 X 1921. Rewizje i aresztowania. W kole śpiewaczym robotniczym Lutnia zabrano odezwy komunistyczne oraz papiery do przejrzenia, szablę oraz bagnet” (cyt. za: Wodnar, Wodnar, 1974, s. 159). Ten meldunek z akt policyjnych jest ostatnią informacją na temat działalności na Żytniej – Scena i Lutnia Robotnicza przestała istnieć. Zespół próbował spotykać się pod innymi adresami, jednak już bez większych artystycznych skutków.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Scena i Lutnia Robotnicza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, DOI: 10.34762/525j-g372.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/525j-g372

Autor/ka

Barbara Michalczyk (bh.michalczyk@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. W swoich zainteresowaniach badawczych skupia się przede wszystkim na dziejach teatru w dwudziestoleciu międzywojennym oraz perspektywie feministycznej w badaniach historii teatru. Numer ORCID: 0000-0003-1256-3620.

Przypisy

1. Najpełniejsza do tej pory biografia Antoniny Sokolicz ukazała się w Polskim Słowniku Biograficznym w 2000 roku, jej autorem jest Krzysztof Woźniakowski. Postać Sokolicz była obecna w dyskursie naukowym lat siedemdziesiątych; obok wspomnianych prac poświęconych Scenie i Lutni Robotniczej, powstała także wyjątkowo interesujące praca Doroty Chróścielewskiej *Działalność literacka i społeczna Antoniny Sokolicz*, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 1971, nr 27; Prace_Polonistyczne_Studies_in_Polish_Literature-r1971-t27-s3-20.pdf [dostęp: 15 X 2021), która rzuca światło na karierę literacką Sokolicz w powiązaniu z jej działalnością społeczną.
2. Sokolicz została jedną z bohaterek najpierw wykładów *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, które Krystyna Duniec prowadziła w Instytucie Teatralnym jesienią i zimą na przełomie 2013 i 2014 roku, później książki *Dwudziestolecie. Przedstawienia*. Dramat Sokolicz *Pięść* został włączony do antologii dramaturgii *Rodzaju żeńskiego* pod red. Agaty Chałupnik i Agaty Łukszy (Warszawa 2018). W Instytucie Teatralnym 15 listopada 2018 roku odbyło się w ramach cyklu *Scena Niepodległych Kobiet* czytanie performatywne tego dramatu w reżyserii Krystyny Duniec i Katarzyny Szyngiery, czytanie oraz towarzysząca mu dyskusja były ważnym głosem w sprawie #metoo w polskim teatrze, a także przyczyniły się do wzrostu zainteresowania postacią Antoniny Sokolicz. Tekst Justyny Lipko-Koniecznej *Aktorka, propagandystka, heroina. O teatralnej drodze Antoniny Sokolicz*, ukazał się w szóstym tomie „Almanachu Antropologicznego Communicare”, zatytułowanym *Aktorka: Emancypacje*(red. Agata Chałupnik).
3. Fragmenty *Jednodniówki* zostały przedrukowane w antologii *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939,* red. S. Marczak-Oborski, Warszawa 1973.

4. Fakty biograficzne dotyczące życia i działalności Antoniny Sokolicz zostały spisane w oparciu o zawartość teczki *Antonina Sokolicz – spuścizna. Wspomnienia o życiu i działalności A. Sokolicz,* IV, t. 1. Dokumenty były przechowywane w Zakładzie Historii Partii przy KC PZPR, obecnie znajdują się w Archiwum Akt Nowych, sygn. 2/1473/0, Mikrofilm nr 2611 /b. CA KC PZPR/.
5. Oczywiście owoce ich działalności teatralnej oglądała także po wojnie – wymienieni tu twórcy kontynuowali swoją działalność w Warszawie, co pozwalało na obserwowanie ich rozwoju oraz wyciąganie wniosków w zakresie proponowanych zmian.
6. Umieszczona powyżej biografia Antoniny Sokolicz stanowi jedynie zarys wybranych wątków potrzebnych do syntetycznego ujęcia powiązań między życiem Sokolicz a Sceną i Lutnią Robotniczą. Objętość artykułu nie pozwala na ujęcie wszystkich informacji o jej bogatym życiu, publikacjach książkowych, podróżach oraz tragicznym końcu życia. Poza wspomnianym już hasłem w Polskim Słowniku Biograficznym nie istnieje niestety żadna porządna biografia tej niezwykle interesującej postaci.
7. Pewnym problemem z perspektywy stu lat jest ustalenie personaliów wszystkich artystów, których utwory wystawiono. Tam, gdzie nie udało się dotrzeć do imienia, pozostawiam zapis w formie z *Jednodniówki.*

Bibliografia

A[natolia] Piotrowska, [w:] *Materiały do życiorysu Antoniny z Chlewskich Sokolicz-Merkel*, AAN 385/IV, t. 1.

Celina Szymańska, część p. Podgórki, [w:] *Materiały do życiorysu Antoniny z Chlewskich Sokolicz-Merkel*, AAN 385/IV, t. 1.

Czubiński, Antoni, *Komunistyczna Partia Polski (1918-1938)*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985.

Dziedzictwo rewolucji 1905-1907, red. A. Żarnowska, Warszawa 2007.

Filler, Witold, *Na lewym torze*, PIW, Warszawa 1967.

Lipko-Konieczna, Justyna, *Aktorka, propagandystka, heroina. O teatralnej drodze Antoniny Sokolicz*, [w:] *Almanach Antropologiczny. „Communicare" t. 6: Aktorka/Emancypacje*, red. A. Chałupnik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Konferencja w sprawie teatru proletariackiego, „Robotnik" 1920 nr 121 (5 V).

Marzec, Wiktor, *Chodziło o to, aby lepiej było żyć*, [w:] *Rewolucja 1905: Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Piskała, W. Marzec, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Mościcki, Paweł, *Polityka teatru*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Perkowska-Szczypiorska, Irena, *Pamiętnik łączniczki*, Czytelnik, Warszawa 1967.

Powązkowski klub proletariacki, „Robotnik” 1919 nr 633 (24 VII).

Represje rządu w stosunku do proletariackich organizacji kulturalno-artystycznych i oświatowych, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 1 (25 II).

Scena i Lutnia Robotnicza: jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego oraz *O kulturze artystycznej proletariatu*, Warszawa 1920.

Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik” 1919 nr 285 (22 VIII).

Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik” 1919 nr 293 (30 VIII).

Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik” 1920 nr 6 (2 III).

Sokolicz, Antonina, *O kulturze artystycznej proletariatu*, Warszawa 1921.

Szulkin, Michał, *Antonina Sokolicz*, wyd. Komitet Obchodu 75. Rocznicy Urodzin A. Sokolicz, Warszawa 1955.

T[adeusz] Chlewski, [w:] *Materiały do życiorysu Antoniny z Chlewskich Sokolicz-Merkel*, AAN 385/IV, t. 1.

Teatr i muzyka, „Robotnik” 1920 nr 16 (16 I).

Teatr i muzyka. Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik” 1920 nr 118 (30 IV).

Tkacze, „Robotnik” 1920 nr 108 (20 IV).

Warszawa w polskim ruchu robotniczym, Warszawa 1976.

Wczorajsze święto, „Robotnik” 1920 nr 119 (2 V).

Wiśniewska Jolanta, *Ludność Woli w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Historia Woli*, red. K. Mórawski, PTTK Kraj i Towarzystwo Przyjaciół Warszawy oddział Wola, Warszawa 2002.

Wodnar, Estera, Wodnar, Mieczysław, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939*, PIW, Warszawa 1974.

Wojszcz, Leonard, *Materiał dotyczący towarzyszki Antoniny Sokolicz*, AAN teczka 385/IV, t. 2.

Wolski klub robotniczy, Wolska 44, „Robotnik” 1919 nr 279 (16 VIII).

Woźniakowski, Krzysztof, *Antonina Sokolicz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* t. XXXIX, PAN, Warszawa 1999-2000.

Z ruchu robotniczego, „Robotnik” 1919 nr 634 (25 VIII).

Z ruchu robotniczego. Zarząd Sceny i Lutni Robotniczej, „Robotnik” 1920 nr 52 (22 II).

Zarząd Sceny i Lutni R., „Robotnik” 1920 nr 61 (2 II).

Żarnowska, Anna, *Robotnicy Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, PIW, Warszawa 1985.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/scena-i-lutnia-robotnicza-1919-1921*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Co się kryje w ciemności

Stanisław Godlewski

Komuna Warszawa

Hello Darkness My Old Friend

kurator: Markus Öhrn

pokazy premierowe: 7-18 września 2021

Zespół Komuny Warszawa i kurator tegorocznych rezydencji, Markus Öhrn, tak dopowiadali hasło przewodnie programu „Hello darkness my old friend”:

> Darkness as a new beginning.
> Darkness as noise.
> Darkness as resistance.
> Darkness as nothing.
> Darkness as chaos.
> Darkness as a secret.
> Darkness as a lovesong.
> Darkness as truth.
> Darkness as silence.

Darkness as a dance.

Darkness as a concert.

Darkness as a video installation.

Darkness as a scream.

Darkness as a sculpture.

Darkness as language.

Darkness as the solution (strona Komuny Warszawa, 2021).

Rama kuratorska była zatem bardzo szeroka, a zrealizowane podczas rezydencji projekty bardzo się różniły – trudno znaleźć w nich wspólną wartość estetyczną czy podobny temat. Projekty Antoniny Nowackiej, Michała Kmiecika, Jany Shostak oraz Alki Nauman i Adeliny Cimochowicz nie składały się w żadną spójną opowieść – traktowały o różnych rzeczach i sprawach, używały różnych strategii artystycznych i politycznych. Oczywiście wszystkie dotyczyły rzeczy i spraw jakoś „nieprzyjemnych", „smutnych" i „strasznych" (jeśli szukać intuicyjnych skojarzeń ze słowem „ciemność"), jednak trudno objąć je jakąś interpretacyjną klamrą lub traktować jako „głos pokolenia". Potraktuję zatem te spektakle indywidualnie – z wyłączeniem *Mykulii* Antoniny Nowackiej, do której analizy nie mam kompetencji. *Mykulia* była muzyczną instalacją, jak wynika z opisu spektaklu, o świecie w roku 2449 – użyte tam środki teatralne były znikome, a do analizy bardzo ciekawej i trudnej warstwy muzycznej zwyczajnie brak mi wiedzy i rozeznania.

Humans are Dead, We're the Humans Now

Spektakl Michała Kmiecika zaczynał się w zupełnej ciemności – słychać było, że ktoś gdzieś chodzi, człapie, o coś się potyka. Po chwili postaci włączyły

latarki i można było dostrzec zarysy ich sylwetek: wielki koń (Bartosz Ostrowski), niebieski pies w ciemnych okularach (Małgorzata Biela) i kurczak (Sebastian Grygo). Brodzili w ciemności, wydobywając z niej latarkami zarysy przedmiotów. Stąpali powoli, przyglądali się rzeczom badawczo i z ciekawością. W pewnym momencie udało im się podłączyć jeden z kabli do prądu i uruchomili zimne, błękitnawe świetlówki. Dopiero wtedy można było dostrzec, że cała scena zawalona jest przedmiotami opakowanymi w kartony – jak w jakimś nieczynnym magazynie Amazona. Dalszy ciąg przedstawienia był bardzo prosty: koń, pies i kurczak odpakowywali przedmioty i próbowali ich używać – na ogół niezgodnie z ich przeznaczeniem. Aktorzy nie odgrywali zwierząt – chodzili na dwóch nogach, ich pluszowe kostiumy były jawnie teatralne. A jednak ich zachowanie momentami nabierało cech zwierzęcych – dzięki specyficznej motoryce przypominającej ruchy zwierząt, gdy te znajdują się w nowym otoczeniu. Badawcze i ciekawskie przekrzywianie głowy, ostrożne zbliżanie się do przedmiotu, nagłe odruchy. Nikt się do nikogo nie odzywał, wszystko odbywało się w milczeniu. Dynamikę i dramaturgię przedstawienia budowały tak naprawdę śmieci – kolejne odpakowywane z kartonów rzeczy: zabawki, instrumenty muzyczne, bibeloty, durnostojki i duperele. Zwierzęta nie znały ich funkcji ani przeznaczenia – próbowały się nimi bawić, używać w zupełnie innych kontekstach. Czasem to było zabawne i zaskakujące – jak wtedy, gdy z kartonu wyłonił się keyboard i gdy okazało się, że wydaje on dźwięki. Albo gdy koń znalazł zestaw zabawek dziecięcych i małą figurkę samego siebie. To właśnie przedmioty – odkrywane, używane, pokazywane sobie nawzajem i przekazywane – budowały przebieg spektaklu. Przypominało to wykopaliska archeologiczne cywilizacji późnego kapitalizmu. Tylko że zamiast archeologów badania prowadziły niepokojące pluszowe zwierzęta.

Oczywiście podłożem tego projektu jest filozofia nowego materializmu, znane

już badania nad sprawczością rzeczy – momentami odnosiłem nawet wrażenie, że jest to poprowadzone zbyt topornie. Gdy już zrozumiało się zasadę działania spektaklu, trudno było dać się zaskoczyć kolejnymi sekwencjami – a całość trwała około osiemdziesięciu minut. Najbardziej interesujący wydał mi się subtelnie budowany nastrój grozy wymieszanej z komizmem. Już sama prezencja bohaterów była niepokojąca – tak jak przerażające potrafią być wszystkie „misie z Krupówek". Zamaskowane, humanoidalne postaci o zwierzęcych rysach, z maskami zamiast twarzy. Niby sympatyczne pluszaki, a jednak trochę straszne. W dodatku ich działanie było – przez swoją bezinteresowność – dla przedmiotów, z reguły, destrukcyjne. Przypomniały mi się kreskówki z serii *Happy Tree Friends* o słodkich zwierzaczkach futerkowych, które w każdym odcinku dokonują krwawej masakry. Kolejnym poziomem budującym grozę było milczenie bohaterów i szczątkowe relacje między nimi – a także kołaczące się po głowie pytanie: gdzie są ludzie? Świadectwem ich obecności były tylko sterty niepotrzebnych przedmiotów i kartonów. Ta apokaliptyczna wizja, jakkolwiek wzięta w cudzysłów, wydawała się bardzo realistyczna – zostaną po nas śmieci, z którymi poradzić będą sobie musiały zwierzęta i inne organizmy.

W finale koń, pies i kurczak złożyli komplet muzyczny – perkusję, gitarę elektryczną i keyboard – i wyzywająco patrząc w stronę publiczności, zaczęli grać ciężką, metalową muzykę. Ten finałowy koncert był jedynym „obcym" elementem w materii spektaklu – i choć to efektowna i nieco przerażająca scena, wydaje się ona niekonsekwencją wobec całego zamysłu. Trudno uwierzyć, by zwierzęta, które jeszcze przed chwilą próbowały użyć elektrycznej szczoteczki do zębów jako broni, nagle z pełną świadomością zasiadły do zagrania koncertu. Konsekwencja myśli została sprzedana za teatralny efekt – co ma swoje dobre i złe strony.

Krzykucha

Spektakl Jany Shostak, aktywistki i artystki, został odwołany w dniu premiery i przełożony na dzień następny (Shostak zagrała dwa razy). Widziałem drugi pokaz, który podobno znacząco różnił się od pierwszego. Gdy porównywałem wrażenia z osobami, które widziały pierwszy przebieg, zorientowałem się, że artystka na pierwszym pokazie miała dużo więcej energii. Na moim jej ewidentnie brakowało, ale łączyło się to z głównym tematem przedstawienia: ogromnym zmęczeniem artystki i aktywistki.

Stan wyjątkowy albo Krzykucha. Stand up (for your rights) comedy trudno nazwać stand-upem, żartów w nim mało. Bliżej temu projektowi do monodramu, czy nawet autorskiego benefisu Jany Shostak. W trzech częściach opowiada o swoich artystycznych i aktywistycznych projektach, każda część sygnalizowana jest zmianą kostiumu. Część pierwsza opowiada o projekcie *Miss Polonii*. Shostak brała udział w konkursach piękności, po to by – jak sama mówi – walczyć z patriarchatem i nagłaśniać sprawę uchodźców (dla których proponuje mniej pejoratywną nazwę – „nowaki" i „nowaczki"). Efektem tego projektu był film dokumentalny zrobiony przez współpracownika i partnera Shostak, Jakuba Jasiukiewicza. Jego fragmenty stanowią ilustrację monologu Jany. I tu zaczynają się problemy.

Artystka w pierwszej części, ubrana w kostium kąpielowy, szpilki i koronę miss, opowiada o konkretnych wydarzeniach z różnych konkursów – dopiero po jej wypowiedzi wyświetlany jest materiał dokumentalny przedstawiający omawianą sytuację. Jana opowiada, jak poznała organizatorkę konkursów miss, panią Wiolettę. I jak ją okłamała: ponieważ chciała cały proces konkursu nagrywać, opowiedziała Wioletcie, że kamera jej towarzyszy, ponieważ telewizja kręci o niej dokument – taka jest sławna.

Później Jana opowiada, jak pani Wioletta pytała ją o zawód (do ankiety potrzebnej dla jurorów konkursu). Shostak opowiada ze sceny, że gdy odpowiedziała „artystka”, pani Wioletta uznała, że taka odpowiedź nie przejdzie – tak jakby zawód artystyczny był czymś wstydliwym. Później na nagraniu widzimy dość sympatyczną dziewczynę, która pyta Shostak o zawód i prosi o konkretyzację, bo przez hasło „artystka” można wiele rozumieć. Jana wzdycha ciężko i mówi: „artystka współczesna”. Pani Wioletta próbuje wytłumaczyć, że nie o to jej chodzi – pyta, czy zajmuje się malarstwem czy rzeźbą. Do Jany sens pytania nie dociera.

Inny przykład. Jana ze sceny opowiada, że zabrała dziewczyny z konkursu miss na wernisaż do galerii sztuki współczesnej. Poszły w balowych sukienkach, szarfach i koronach. Jacyś panowie zapytali ich, czy są częścią wystawy albo performansem. Relacjonując to zdarzenie widzom i widzkom, Shostak podnosi głos w słusznym oburzeniu: „Czy kobieta, która idzie do galerii w koronie, zawsze musi mieć jakiś powód? Czy po prostu nie może tak iść, bo tak lubi? Czy zawsze musi być przedmiotem do oglądania?”. A później widzimy na nagraniu, że dwóch chłopaków pyta dziewczyny dość grzecznie, czy ich obecność jest częścią wystawy albo jakimś projektem artystycznym. Jana w koronie i w szarfie miss odpowiada, że nie (a przecież kłamie – cała sytuacja jest nagrywana i jest częścią jej własnego projektu). Po czym poprawia się i mówi do chłopaków ironicznie: „Właściwie to tak, bo przecież kobieta jest stworzona do tego, by ją oglądać”. Trudno po czymś takim zaufać artystce – gdy widać, jak potrafi manipulować, nawet w imię sztuki.

Gdy kończy się pierwsza część, Shostak ubiera się w swoją słynną biało-czerwono-białą sukienkę, zaplata włosy w warkocz i teatralnie zmywa makijaż, trąc mocno twarz wilgotnymi chusteczkami („Bambino, najtańsze” – dodaje). Ta część poświęcona jest działaniom Jany na rzecz protestów w

Białorusi. Choć właściwie dużo więcej miejsca zajmuje opowieść o jej dekolcie – gdy Jana krzyczała przez minutę, by wesprzeć protestujących, jedna z posłanek Lewicy, Anna Maria Żukowska, skomentowała na Twitterze: „Dlaczego nie mam wrażenia, że naprawdę chodzi jej o Białoruś?" – wskazując w ten zawoalowany sposób na brak stanika i widoczne przez sukienkę piersi aktywistki. „Myślałam, że jesteśmy dalej w naszej rewolucji" – podsumowuje gorzko Shostak. Ale zaraz potem opowiada, że skoro jej biust tak nagłośnił sprawę, to będzie go teraz eksponować jeszcze bardziej – po to, by wesprzeć protestujących, choć sama ma wobec tych metod promocji opory. Artystka jednak wykorzystała sytuację – akcja #dekoltdlaBiałorusi odbiła się szerokim echem, włączyło się w nią mnóstwo kobiet, przygotowany został nawet kalendarz, w którym artystki, celebrytki i aktywistki pozują półnago. Dochód ze sprzedaży wesprze rodziny białoruskich więźniów politycznych. Przypomina to nieco podobną akcję charytatywną kobiet z Yorkshire na rzecz miejscowego szpitala, na której oparty został film *Dziewczyny z kalendarza* (2003). Można by do interpretacji tych działań użyć kategorii „żenującego kobiecego performansu" wymyślonej przez Katarzynę Waligórę (por. Waligóra, 2020). Miałbym jednak przed tym opory – akcja spotkała się z uznaniem i wsparciem, słusznie skrytykowano wypowiedź posłanki, kalendarz wydaje Wydawnictwo Agora. Nie umniejsza to w żaden sposób szlachetności akcji i tego, że widzialność kobiecego ciała w przestrzeni publicznej nadal jest obszarem dyscyplinowania. Ale fakt, że Jana Shostak potrafiła szybko rozpoznać mechanizmy publicznego dyskursu i obrócić akcję na swoją i sprawy korzyść sprawiają, że trudno zrozumieć ton wyrzutu i krzywdy, z jakim o tym wszystkim opowiada. Podejrzewam zresztą, że cel stand-upu jest nieco inny.

Cały ten „stand-up" jest właściwie pomnikiem wystawionym samej sobie. Z każdej z opowiadanych historii i anegdot wyłania się jeden obraz: Jana

Shostak, sama przeciw wszystkim. Mimo wielu osób wspierających jej działania, mimo tego, że Bartosz Bielenia krzyczał w sprawie Białorusi w Europarlamencie, to Jana zawsze jest sama, walcząca i zmęczona, niezrozumiana i charyzmatyczna. Dość znacząca jest tutaj historia powitania Swiatłany Cichanouskiej podczas jej wizyty w Polsce. Shostak opowiada, jak przedzierała się długie kilometry na rowerze, by dojechać do liderki białoruskiej opozycji; jak sukienka wkręciła jej się w łańcuch, ale niezmordowana jechała dalej; jak wreszcie dotarła i w tłumie zaczęła krzyczeć do Swiatłany i polskich polityków o wizach dla Białorusinów – ale niestety, tłum dookoła niej jej nie zrozumiał. Zgromadzeni ludzie zakrzyczeli apel Jany Shostak skandowaniem „Żywie Biełaruś!”. Jedynym, który Janę usłyszał, był Michał Dworczyk i – jak gorzko opowiada Jana – dawała mu darmowe konsultacje w sprawie wiz.

Nie umniejszając bohaterstwa, odwagi i ciężkiej pracy aktywistki, trudno jednak nie dostrzec w całym projekcie manipulacji, która służy tylko temu, by pracę Jany uwznioślić. W ostatniej, najbardziej osobistej części Jana drżącym głosem mówi, że jest tak zmęczona i ma tyle pracy, że nie ma czasu się umyć. W sali siedziały jej koleżanki aktywistki – które zresztą ze sceny pozdrawiała. Naprawdę nikt nie może Jany Shostak odciążyć na tyle, by znalazła czas na prysznic? To oczywiście złośliwe pytanie – bo choć naprawdę uważam, że praca, którą Jana Shostak wykonuje dla sprawy Białorusi, jest ważna, powinna być poważana i wynagradzana, jednak podejrzliwie patrzę na to budowanie pomnika samej sobie. Które zresztą jest bardzo skuteczne. W recenzji z tego projektu Renata Lis porównuje artystkę do Mickiewicza oraz widzi w niej nadludzką bohaterkę:

> Zobaczyłam w niej „świętą”, otoczoną niewidzialnym i jednocześnie nieprzekraczalnym kredowym kołem. Osobę, do której nie można

> podejść, bo ta sama siła, która do niej przyciąga, jednocześnie od niej odpycha. Wybraną i napiętnowaną. Budzącą przerażenie równie wielkie jak szacunek (Lis, 2021).

Ten romantyczny język bardzo mnie niepokoi – nie tylko dlatego, że wpadamy w stereotypowe mesjańskie myślenie, które w aktywistach i aktywistkach każe widzieć męczenników (zawsze samotnych, przewodzących wspólnocie, ale jednocześnie tragicznie osobnych); lecz także dlatego, że tego typu rola z pewnością w którymś momencie stanie się dla samej Jany Shostak sporym ciężarem. Widzieliśmy to już w polskiej historii wielokrotnie.

Kiedy po spektaklu Jana Shostak dziękowała organizatorom i osobom współtworzącym jej projekt, na koniec zwróciła się do swojego partnera, Jakuba Jasiukiewicza. Dziękowała mu za bycie jej prawą i lewą ręką, podporą i oparciem, za bycie feministą i za to, że jest jej Danutą Wałęsową (Jasiukiewicz z reżyserki powiedział do mikrofonu: „To ja dziękuję”). To ostatnie porównanie jest dość trafne – rzeczywiście Jana Shostak ma w sobie coś z Wałęsy. Pewien rodzaj naturalnej charyzmy, zdolności performerskich, odwagi oraz niebezpieczną umiejętność autopromocji, wykorzystywania polskich fantazmatów na swoją korzyść.

Za tobą, moja zimna ciotko

Spektakl Alki Nauman i Adeliny Cimochowicz był jednym z najbardziej niezwykłych doświadczeń, jakie ostatnio przeżyłem – doświadczeń, ponieważ artystki zadbały o to, by ich projekt działał na niemal wszystkie zmysły. Gdy wchodziło się do sali, od razu w nozdrza uderzał intensywny zapach czekolady – trudno było domyślić się jego źródła, gdyż scenę przesłaniała

ogromna kurtyna. Kurtyna zszyta z obrusów, dywanów i szmat – wszystkie były stare, lekko dziurawe, wymięte i przybrudzone w dziwnie różowo-burym kolorze. Pod nią siedziały dwie performerki, całe ubrane w nylonowe pończochy – miały obcisłe, cieliste pończochowe body, ich twarze były przez rajstopy zdeformowane, kostiumy były wypchane rajstopami i pończochami. Dziewczyny dotykały się i bawiły, rozciągając i przeciągając pończochy, nucąc przy tym pieśń Moniuszki *Prząśniczka*. Później dziewczyny wychodzą, a światło pozwala dostrzec widzom, że za kurtyną jest jeszcze jedna performerka owinięta w pończochy – pluje na kurtynę czekoladą (stąd zapach i brudny kolor kurtyny – jest cała wysmarowana mieszaniną śliny i kakao). Kurtyna z czasem się odsłania, scena jest pusta – na projekcji widać tylko zbliżenie na fragment kurtyny, która zaczyna się wybrzuszać, drgać i bulgotać (nagranie jest perfekcyjnie zgrane z dźwiękiem). Ten ciąg obrazów – abiektalnych, dziwnych, fascynujących, ale i jakoś obleśnych – jest hipnotyczny. W finale Alka Naumann, owinięta w kurtynę, wykonuje wspólnie z nagraniem piosenkę Violetty Villas *Ja jestem już taka*, w której artystka śpiewa o tym, że nic jej opinie innych nie obchodzą i „nigdy się wam nie zmieni”.

Trudno pisać o tym doświadczeniu, które – perfekcyjnie wykonane – podsuwa wiele różnych tropów. Poza samym sensualizmem doświadczenia i indywidualnymi wspomnieniami, które wywołuje zapach czekolady i wygląd starych ścierek, na myśl przychodzą różne interpretacje feministyczne – dotyczące dwuznaczności znaczenia słowa „szmata”, tego jak artystki utopione są w pończochach – atrybucie kobiecej seksualności, który tutaj zmienia je w monstrualne stwory. Można jeszcze – o tym opakowaniu ciał w pończochy – myśleć w kontekście pandemicznym; wielu ludzi bało się lub boi innych ciał, dotyku, bliskości i wspólnego oddechu. Agata Skrzypek, z którą rozmawiałem po pokazie (i która być może opisze to w swojej recenzji),

myślała o figurze i metaforze moli spożywczych – zaplątanych w pożywieniu i ścierkach. Karolina Plinta w swojej recenzji poszła tropem zaproponowanym przez artystki. Podstawą dla ich pracy była praktyka Jiřiny i Ferdinanda Knoblochów – czechosłowackich terapeutów, którzy wierzyli, że skóra nie jest granicą naszego ciała. Plinta umieszcza spektakl w ramie zimnowojennej, przypominając, że nylonowe pończochy były obiektem marzeń kobiet w PRL, podobnie jak czekolada, a twórczość Moniuszki była wykorzystywana przez propagandę PRL (por. Plinta, 2021).

Wszystkie te interpretacje są uprawnione i właściwie żadna nie jest dobra, znaczenia wzajemnie się znoszą albo multiplikują. I mimo poczucia chaosu, mnogich tropów – jest w odbiorze tego performansu przyjemność. Być może to miała na myśli Susan Sontag, gdy pisała, że „nie potrzebujemy hermenutyki, ale erotyki sztuki” (Sontag, 1964, s. 26).

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Co się kryje w ciemności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-sie-kryje-w-ciemnosci.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku.

Bibliografia

Lis, Renata. *Krzykucha nie krzyczy*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9712-krzykucha-nie-krzyczy.html [dostęp: 6 X 2021].

Sontag, Susan, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, [w:] tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. D. Żukowski i in., Karakter, Kraków 2012.

Strona internetowa Komuny Warszawa: https://komuna.warszawa.pl/rezydencje2021/

Plinta, Karolina. *Odkopać ciotkę*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9708-odkopac-ciotke.html [dostęp: 6 X 2021].

Waligóra, Katarzyna. *„Jesteśmy zbieraniną, pospolitym ruszeniem dobrego i złego”. Manuela Gretkowska zakłada Partię Kobiet*, „Pamiętnik Teatralny” 2020 z. 3. https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/464/362 [dostęp: 6 X 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/co-sie-kryje-w-ciemnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Klub Warszawa

Katarzyna Niedurny

Teatr Collegium Nobilium, TR Warszawa

Klub

na podstawie książki Matildy Voss Gustavsson *Klub. Seksskandal w komitecie noblowskim* w tłumaczeniu Justyny Czechowskiej

scenariusz i reżyseria: Weronika Szczawińska, współautorstwo koncepcji scenicznej, konsultacje terapeutyczne i praca z oddechem: Dobrawa Borkała, muzyka: Teoniki Rożynek, kostiumy, przestrzeń: Marta Szypulska, kierowniczka produkcji: Agnieszka Zajk-Tworkowska, asystentka reżyserki: Marta Szlasa-Rokicka

premiera: 28 czerwca 2021

Zaczyna się od plotek. To naprawdę znany człowiek, organizujący życie kulturalne w tym kraju. Ma władzę, znajomości, dojścia. Często można go spotkać na festiwalach i premierach. Każdy o nim słyszał. Wielu słyszało również, że współpraca z nim nie jest prosta, że jest nieprzewidywalny, nie dotrzymuje słowa, że pieniądze nigdy się nie zgadzają. Głupio się jednak skarżyć, bo przecież to współpraca z nim otwiera drzwi, sprawia, że jest się w centrum, w obiegu festiwalowym. Myśli się: teraz nie zarobię, ale później mi się to opłaci. Trzeba tylko troszeczkę wytrzymać.

Często zobaczyć go można w towarzystwie młodych dziewczyn. To nic złego, że ma powodzenie. Wiadomo: on tak ma, lubi otaczać się kobietami. Chociaż czasem bywa to niepokojące. Nie wszystkie osoby, które publicznie dotyka i całuje, wydają się z tego zadowolone. No i oczywiście są też inne plotki. Niektórzy mówią, że kiedyś przekroczył granicę, że świadomie wykorzystał swoją pozycję. Inni dodają, że podobno ma sprawę o gwałt. Nikt mu jednak niczego nie udowodnił, więc trochę nie wiadomo, jak się zachować. Czy utrzymywać relacje? Rozmawiać z nim, kiedy się go spotka na ulicy? Brać udział w organizowanych przez niego wydarzeniach? Wystawiać u niego? Pisać o nim? Robić z nim wywiady? Na szczęście to nie nasz problem. Akcja spektaklu *Klub* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej rozgrywa się przecież w Szwecji.

Spektakl dyplomowy studentek Akademii Teatralnej oparty jest na książce Matildy Voss Gustavsson *Klub. Seksskandal w komitecie noblowskim*. Autorka opisuje swoje śledztwo dziennikarskie w sprawie Jeana-Claude'a Arnaulta, właściciela popularnego w Sztokholmie klubu artystycznego Forum, męża Katariny Frostenson – członkini Akademii Szwedzkiej przyznającej Nagrodę Nobla. Akcja książki rozpoczyna się po wybuchu hollywoodzkiej afery wokół Harveya Weinsteina – oskarżonego przez aktorki o molestowanie seksualne. Gustavsson zaczyna się zastanawiać, czy w szwedzkim środowisku artystycznym działają podobne mechanizmy, czy to możliwe, że ktoś tak jak Weinstein wykorzystuje swoją pozycję. Autorka, pracująca w dziale kultury popularnej gazety, przypomina sobie słyszane od dawna plotki, podpytuje przyjaciół. Dotarcie do nazwiska Arnaulta nie jest trudne: każdy coś wiedział, coś widział. Dziennikarka poznaje pokrzywdzone przez niego kobiety – obmacywane, osaczane, a także gwałcone. Czytając jej opowieść, nie można oprzeć się wrażeniu, że research nie był najtrudniejszą częścią tej pracy – historie nie były ukryte, niedostępne, raczej leżały

gotowe, czekając na przestrzeń, w której można je opowiedzieć.

W czasie pracy dziennikarki pojawiły się za to inne problemy. Pierwszym z nich była niechęć przed publicznym wystąpieniem przeciwko osobie będącej w centrum władzy, związana z dojmującym poczuciem, że nikt na to oświadczenie nie zareaguje, bo przecież plotki na temat Arnaulta pojawiały się od dawna i nikt nie wyciągał z nich konsekwencji. Dodatkowo wszyscy wiedzieli, że ma on bliskie kontakty z Akademią Szwedzką, i jak sam mówił, wpływa na podejmowane przez nią decyzje dotyczące m.in. stypendiów dla artystów i artystek. Drugim utrudnieniem były nieprzychylne komentarze i szerszy kontekst działalności Forum, które od dawna atakowane było przez osoby nazywane w tekście „moralistami", chcące wprowadzać cenzurę do świata sztuki. Ofiary obawiały się, że atakując Arnaulta, automatycznie zostaną niechcianym sojusznikiem jednej z tych formacji, że ich przeżycia zostaną wykorzystane w obcych im sprawach. W książce znalazło się też miejsce na wątpliwości dziennikarki, szukającej odpowiednich słów na opisanie sytuacji, znalezienie sojuszników. Zaznacza ona, jak ostrożnie trzeba dobierać przedstawiane fakty, a jednocześnie opierać się pokusie uproszczenia historii – tak, by ofiary wyglądały na bardziej bezbronne, bardziej akceptowane.

Wybrane wątki z książki Gustavsson znalazły się w spektaklu Weroniki Szczawińskiej. Pierwsza scena spektaklu to ostatni wernisaż w klubie Forum. Publiczność zostaje wpuszczona na salę i zachęcona do oglądania wystawionych tam dzieł. Jednak na ścianach wiszą jedynie podpisy nieobecnych eksponatów. Scenografia jest bardzo umowna. Przestrzeń gry otaczają krzesła ogrodzone metalowymi łańcuchami. Wśród widzów przechadzają się aktorki – ekstrawagancko ubrane, mieszające w kieliszkach kostki lodu rozmawiają o przedstawianej tu sztuce, magii tego szczególnego

miejsca, jego niezwykłej atmosferze, znanych bywalcach, a także jego dyrektorze artystycznym. Teraz trzeba zacząć ostrożniej dobierać słowa – okazuje się bowiem, że to niezwykłe miejsce za chwilę zostanie zamknięte, zaś pozycja Kulturprofilen może zostać zachwiana. Samo słowo „Kulturprofilen" pojawia się w spektaklu wiele razy. Oznacza ono wysoko postawioną w świecie kultury osobę. Szwedzka dziennikarka używała go w pierwszym opublikowanym na temat Arnaulta tekście ze względu na obawę przed procesem o zniesławienie. Używają go też aktorki na scenie, co sprawia, że to, o czym się mówi, może odnosić się do wielu innych przestępców seksualnych działających w świecie kultury.

Po tym krótkim wstępie widzowie zasiadają na niedostępnych wcześniej miejscach. Aktorki też zajmują miejsca wśród publiczności i zaczynają się dzielić z nami plotkami na temat Kulturprofilen. Na początku wydaje się, że nikt nic nie wie, w końcu jednak udaje się ustalić coraz więcej informacji, które jeszcze przez chwilę uczestniczki bankietu będą podważać. W końcu powiedzieć można wszystko, źródła są niepewne. Jednak faktem, który naprawdę trudno podważyć, jest wytoczona przeciw temu wpływowemu artyście sprawa sądowa o gwałt. Gdy ta informacja pojawia się na scenie, dyskusja staje się coraz bardziej konkretna, w końcu pojawia się nawet imię pokrzywdzonej kobiety – Lydia. Aktorki zastanawiają się, jakby to było z nią porozmawiać, co mogłaby im powiedzieć. Chcą wcielić się w jej postać, mają jednak przed tym opory. Po pierwsze obawiają się zawłaszczenia tej historii. Po drugie trudno stać się bohaterką, która musi konfrontować się ze słyszanymi na swój temat plotkami, której wieloletni sekret dotyczący gwałtu stał się przedmiotem publicznej debaty. Wcielająca się w końcu w postać Lydii Monika Szufladowicz przysłuchuje się temu, co na jej temat mają do powiedzenia obce kobiety w metrze, rodzina przy stole. Jej historia zmienia się pod wpływem spojrzeń kolejnych osób. Także na scenie jest przejmowana

przez grające w spektaklu aktorki, budujące na jej bazie swoje monologi.

Kolejna część spektaklu wpisana zostaje w typową dla dyplomu strukturę. Każda z aktorek dostaje chwilę na scenie tylko dla siebie, przedstawiając kolejne aspekty tej wielowątkowej historii. Aktorki grając siebie same, z dużą lekkością komentują to, co dzieje się na scenie, jedynie momentami wcielają się w ustalone role. Cały czas są kimś, kto przestawia opowieść, mogą w każdej chwili z niej wyjść i skomentować działanie granej postaci. W ich występach miesza się ze sobą rzeczywistość z książki i toczone w związku z nią rozważania o różnych aspektach przemocy seksualnej i mobbingu doświadczanego przez kobiety. Odniosłam wrażenie, że zderzenie ze sobą obu tych narracji rozmiękcza wymowę spektaklu. Główny wątek zostaje otoczony szeregiem luźno powiązanych z nim refleksji, często dość ogólnych, czasem osuwających się w banał. O tym, że kobiety powinny móc ubierać się jak chcą, że nie powinny się oceniać, mówi się tak często, nawet w mainstreamowych mediach, że powtarzanie tego na scenie wydało mi się niepotrzebne. O wiele ciekawsze były dla mnie momenty, w których aktorki bliżej były książki Gustavsson, niż wtedy, gdy uruchamiały wokół niej szerokie, być może zbyt szerokie, pole narracji.

Pierwsza na scenę wychodzi Emilia Walus, wcielająca się w felietonistkę przedstawiającą nieścisłości w zeznaniach Lydii. Po wyjściu z roli komentuje jednak, że żaden z przytoczonych przez nią zarzutów nie odbiera kobiecie racji i nie sprawia, że gwałt był jej winą. Kozłowska zastanawia się, jakie pytania kobieta musiała zadać sobie samej, jakie pojawiały się w niej emocje. Zastygłą w niedowierzaniu i przerażeniu Lydię porównuje do sarny, która nie może się poruszyć, patrząc na celującego do niej myśliwego. Julia Biesiada wcielając się w psycholożkę odtwarza scenę terapii, w czasie której Lydia po raz pierwszy przyznaje, że to, co ją spotkało, było gwałtem, pomimo

początkowych oporów przed użyciem tego słowa. Helena Urbańska zastanawia się, jak mógłby wyglądać hollywoodzki film o prowadzącej śledztwo dziennikarce. Aktorka wcielając się w Emmę Thompson wcielającą się w Gustavsson pokazuje klisze hollywoodzkich narracji, zmieniające rzeczywistość w łatwy do przewidzenia scenariusz. Katarzyna Lis odgrywa rolę żonę Kulturprofilen, która broniąc męża i swojego dotychczasowego życia, gotowa jest użyć wszelkich argumentów. Magdalena Sildatk staje się samym oskarżonym, który podchodząc do widzów, ostrym, ale przekonującym tonem opowiada swoją wersję zdarzeń, udowadniając, że do żadnego gwałtu nie doszło. Julia Borkowska to młoda artystka, debiutująca w galerii Forum, która została okradziona ze swojej rzeźby. Opowiada o tym, że przemoc ma różne twarze, pokazuje wpływ mobbingu na jej życie zawodowe i prywatne. Bernadetta Statkiewicz, w kontrze do innych, wypowiada monolog o zajebistości kobiet i ich prawie do bycia sobą. W jej przypadku afirmacja siebie jest źródłem kobiecej siły. Aktorka wskazuje również na to, jak trudno jest jej stosować podobne podejście w życiu codziennym, zaś Monika Szufladowicz, grająca Lydię, najpierw rezygnuje ze swojego monologu, uznając go za zbyt sztuczny, potem jednak pokazuje swoją scenę poprzez ciało – kładzie się na podłodze i buduje dramaturgię opowieści, oddychając w zmiennym rytmie i z różną intensywnością. Dołączają do niej koleżanki z zespołu, tworząc kobiecy krąg – łącząc się w oddechu i tworzonej przez niego melodii. W ostatniej scenie spektaklu aktorki ironizują, że zapewne zawiodły oczekiwania publiczności, która przyszła zobaczyć „sztukę wysoką”. Helena Urbańska pozuje więc nago, przybierając postawę charakterystyczną dla rzeźby. To jest cała sztuka wysoka, jaką mogą nam zaoferować. Takie zakończenie wydaje się jednak niespójne z całym spektaklem, w którym aktorki ustawiały widzów w roli sojuszników, obecnych na wystawie gości, z którymi wymieniają się plotkami i próbują

odtworzyć fragmenty przedstawianej historii. Dokonana w ostatniej scenie wolta niespodziewanie ustawia widzów po drugiej stronie barykady – na pozycji kogoś, kto przyszedł do teatru z oczekiwaniami, które nie zostały spełnione.

Jedną z ostatnich scen spektaklu i jego najciekawszym dla mnie punktem jest monolog Adrianny Maleckiej, przyjmujący formę celowo nieudanego, trochę żenującego stand-upu. Aktorka opowiada żarty o kobietach, zazwyczaj związane z ich seksualnością. Robi to jakby niepewnie, nieporadnie, przygarbiona szybko ścina puenty dowcipów, nie pozwalając im wybrzmieć w głowach widzów, pozostawiając w nich niepewność co do tego, co właściwie oglądają na scenie. Jednocześnie zwodzi ich, mieszając ze sobą dowcipy i informacje o polskim życiu teatralnym. Padają nazwiska: Schoen, Staniewski, Passini. Malecka mówi: „No ale jak już dać się zmolestować… już nie bądźmy tacy. Zmolestować chociaż, nie zgwałcić. No to jednak komuś, nie? Nie jak ta Maryna z kawału. Trzeba mierzyć głęboko, pfu, wysoko, w wielkich ludzi. Jak np. Harvey Weinstein, Bill Cosby albo Woody Allen… albo z naszego podwórka… Henryk Schoen, Włodzimierz Staniewski albo… ktoś z naszej kadry profesorskiej. Żart. Tu się nie molestuje, tu się zamiata pod dywan”. W tym monologu najpełniej rozbrzmiewa to, czego domyślamy się przecież od początku. Najważniejsze napięcie w tym spektaklu tworzy się ze świadomości, że akcja spektaklu *Klub* nie rozgrywa się w Szwecji, wbrew zapewnieniom i żartom. A przynajmniej nie tylko tam.

Nie jest łatwo mówić o przemocy. Szczególnie w sformalizowanej konwencji dyplomu – spektaklu ocenianego również przez profesorskie grono. Aktorki ze szkoły, zapraszając do projektu Weronikę Szczawińską, zapewne powiedziały o tym, co jest dla nich ważne. Przekazywana przez nie wiedza dotycząca przemocy została tu włożona w kilka nawiasów. Pierwszym z nich

jest sama formuła adaptacji, drugim skupienie się na sprawie osadzonej w szwedzkich realiach, trzecim wykorzystanie plotki, czwartym odniesienie się do spraw ze swojego podwórka w formie dowcipu. Dzięki temu artystki zapewniły sobie bezpieczeństwo: uniknęły oskarżeń o pomówienia, złagodziły wymowę spektaklu. Pozwoliły skupić się na mechanizmach przemocy, opisały sytuację urastającą do rangi symbolu. Dzięki temu Kulturprofilen stał się w tym spektaklu każdym ze znanych nam przemocowców. A jednocześnie pozostał nikim, człowiekiem bez twarzy. Tymczasem przemoc zawsze ma twarz. Zdaję sobie sprawę, że szkolny dyplom nie jest dziennikarskim śledztwem. A jednak czuję się tym spektaklem zawiedziona. Był bowiem powtórzeniem, adaptacją, nie zaś innowacją – czy to w zakresie kształtowania dyskursu, czy formalną, czy myślową. Zastanawiam także, odchodząc już od oceny i opisu spektaklu, czy zastosowane w nim chwyty narracyjnie, czyli skupienie się na ogólnych mechanizmach; powtarzanie informacji, które już pojawiły się w dyskursie i ciągłe puszczanie oka do widza – oznaczające, że wiemy, ale się tym nie podzielimy, zaś nasi słuchacze mogę się tego jedynie domyśleć – nie są zwiastunem ugruntowania się dyskursu na temat przemocy w polskim teatrze. Innymi słowy, czy nie kształtuje się narracja, która pozornie pozwala mówić o przemocy, nie zmienia jednak niczego, będąc wentylem bezpieczeństwa dla *status quo.* Czuję z tego powodu złość.

Anna Majewska w tekście *Co wiedzą wszyscy?* opowiada o mechanizmie rozpowszechniania „niewygodnych" dla systemu informacji w formie plotki. Chociaż artykuł Majewskiej powstał w zupełnie innym kontekście, brzmi jak komentarz do tego przedstawienia, opisujący pokazane na scenie mechanizmy przekazywania informacji „nie do opowiedzenia". Majewska opisuje sytuacje, w których o pewnych faktach wszyscy mogą jednocześnie wiedzieć i nie wiedzieć – słyszeć i nie być zmuszonym do podjęcia działań.

Tekst zaś kończy pytaniem o odpowiedzialność za ugruntowanie przemocowych mechanizmów leżącą po stronie osób piszących o teatrze. Majewska mówi: „Krytyczka uczestniczy w procesach kształtujących praktyki instytucjonalne zarówno przez swoją obecność w środowisku artystycznym, jak i działalność recenzencką. W tej sytuacji wiedza i przypuszczenia natychmiast materializują się, sprawiają, że ta, która usłyszała nieformalną, niepokojącą informację o przemocy, jest nieodzownie zaangażowana”. I dalej: „świadome bycie w środowisku teatralnym, staje się praktyką etyczną. Wymaga więc rozpoznania swojej pozycji jako części komentowanego systemu” (Majewska, 2019).

Dojmujące zarówno podczas lektury książki, jak i oglądania spektaklu jest poczucie, że wszyscy wiedzieli. Nikt nie był zdziwiony tym, że Kulturprofilen molestował seksualnie kobiety, zaskoczeni byli raczej tym, że ktoś o tych wydarzeniach mówi głośno, że udało się go skazać. Uczestnicy i uczestniczki polskiego życia teatralnego również wiedzą, że tytułowy klub może znajdować się w Warszawie, Krakowie i innych miejscach na teatralnej mapie kraju. To nie są informacje tajne. Złość na spektakl sprawia, że zadaję sobie pytania o zakres własnej odpowiedzialności jako osoby – jak pisze Majewska „nieodzownie zaangażowanej”. O Teatrze Bagatela nie wiedziałam przed ujawnieniem w prasie informacji. O Passinim słyszałam plotki, również te związane z jego próbami do spektaklu w Bytomiu. Przypuszczałam, że dużo złych rzeczy może dziać się w Gardzienicach. Znam jeszcze wiele innych opowieści. Część z nich potwierdziła się w publikowanych masowo marcowych call outach. Znam plotki o reżyserze ze sprawą o gwałt, o dyrektorach, którzy podobno robią przekręty finansowe, którzy podobno płacą za mało, o instytucjach, które świadomie zapraszają artystów łamiących prawa pracownicze, o tajemnicach ze stryszków dyrektorów, o oskarżonych o mobbing artystkach, o podwójnych standardach pracy, o

molestowaniu seksualnym i co najmniej dyskusyjnych praktykach instytucjonalnych. Nie wiem jednak tego na pewno, więc nie podaję nazwisk, piszę recenzje z ich spektakli, chodzę na spektakle w ich instytucjach, podpisuję z nimi umowy, wchodzę we współpracę. I też wolałabym, żeby podobne fabuły wydarzały się tylko w Szwecji.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Klub Warszawa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/klub-warszawa.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Stale współpracuje z magazynem internetowym dwutygodnik.com.

Bibliografia

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

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/klub-warszawa*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Życzymy udanego płakania

Izabela Zawadzka

Stowarzyszenie Scena Robocza

Magda Szpecht, Lena Schimscheiner, Weronika Pelczyńska

Have a good cry

muzyka: Krzysztof Kaliski, zdjęcia wykorzystane w spektaklu: Monika Stolarska

premiera: 8 czerwca 2021

Przed rozpoczęciem spektaklu na prawie pustej i wyciemnionej scenie siedzi Lena Schimscheiner. Z włączoną latarką czołówką układa konstrukcje z rozłożonych na podłodze książek. Na ekranie za jej plecami widać napisany odręcznie komunikat „Have a good cry”. Kiedy drzwi do sali zostają zamknięte, wspólnie z Weroniką Pelczyńską rozpoczynają meblowanie scenicznego pokoju. Minimalistycznymi zabiegami na oczach widowni powstaje regał (złożony z desek przełożonych przez szczeble drabiny) z kwiatkiem i zawieszoną nad nim lampą oraz sypialnia (materac położony pod baldachimem z patchworkowego materiału zwieszonego z sufitu). W tak zarysowanej przestrzeni Schimscheiner i Pelczyńska będą próbowały wywołać u siebie płacz.

Spektakl zaczyna się projekcją odcinka Polskiej Kroniki Filmowej z 1993 roku. 7 stycznia w atmosferze protestów i gorącej debaty parlamentarnej sejm uchwalił ustawę o planowaniu rodziny, ochronie płodu ludzkiego i warunkach dopuszczalności przerywania ciąży. Zaostrzono wtedy przepisy, obowiązujące od 1956 roku, umożliwiające kobietom wykonanie aborcji w sytuacji, kiedy zagrożone jest zdrowie kobiety lub płodu, w przypadku, kiedy ciąża mogła być wynikiem czynu zabronionego oraz ze względu na trudne warunki życiowe. Po wprowadzonym w 1959 roku rozporządzeniu do ustawy nie były wymagane zaświadczenia potwierdzające zaistnienie którejś z dozwolonych sytuacji. W praktyce oznaczało to, że aborcja była wykonywana na życzenie kobiet. W 1993 roku sejm przegłosował tak zwany kompromis aborcyjny, ustanawiający nowe przesłanki do dokonania legalnej aborcji: ciąża stanowiąca zagrożenia życia lub zdrowia kobiety, ciężkie lub nieodwracalne uszkodzenie płodu, podejrzenie, że ciąża powstała w wyniku przestępstwa. Polska Kronika Filmowa pokazuje ujęcia z przemówień sejmowych i konferencji prasowych zwolenników i przeciwników zaostrzenia ustawy. Nagrania protestów na ulicach Polski przedstawiają dobrze znane obrazki – z jednej strony zgromadzenia śpiewające pieśni religijne pod plakatami z wizerunkami płodów, z drugiej – transparenty z hasłami „Wolność wyboru” czy „Nie ma solidarności bez wolności kobiet”.

Oglądając odcinek Polskiej Kroniki Filmowej na Scenie Roboczej, patrzymy na początkowy etap historii zaostrzania prawa aborcyjnego, która zaktualizowała się na naszych oczach w przeciągu ostatnich kilku miesięcy. 27 stycznia 2021 roku w Dzienniku Ustaw opublikowano wyrok Trybunału Konstytucyjnego, ogłoszony w październiku poprzedniego roku, stwierdzający, że zapis ustawy aborcyjnej z 1993 roku dopuszczający aborcję w przypadku wady płodu jest niezgodny z konstytucją. Tym samym aborcja w Polsce została niemal całkowicie zakazana.

Otwarcie spektaklu odcinkiem Polskiej Kroniki Filmowej jest mocnym gestem, który pokazuje, jak mało (a jednocześnie jak dużo) zmieniło się przez ostatnie trzydzieści lat w kwestii aborcji. W ujęciach z lat dziewięćdziesiątych odbijają się ostatnie czarne protesty, w trakcie których kobiety z transparentami oddzielane są od kościołów przez grupy modlących się przeciwników aborcji. Plakaty z 1993 roku wyglądają jak prototypy ciężarówek anti-choice. Nawet politycy, których twarze zostały utrwalone przez Polską Kronikę Filmową podczas debat sejmowych, dalej aktywnie uprawiają politykę lub są komentatorami życia politycznego (m.in. Janusz Korwin-Mikke, Antoni Macierewicz, Stefan Niesiołowski czy Donald Tusk).

Zmienił się natomiast język mówienia o aborcji. Wzrosła frustracja i złość kobiet. Protestując podczas ostatnich marszów, używałyśmy zdecydowanie ostrzejszych słów i postulowałyśmy podjęcie radykalniejszych kroków niż wykrzykiwane w 1993 roku „TAK – referendum, NIE – zakaz aborcji". Nic dziwnego, skoro przez ostatnie trzydzieści lat prawo stawało się w tej kwestii coraz bardziej restrykcyjne.

Przez pierwsze kilka minut *Have a good cry* autorki w skrócie, używając materiałów archiwalnych, pokazują wypracowanie „kompromisu aborcyjnego". Wykorzystują minimalistyczne narzędzia do pokazania, jak kształtuje się debata o aborcji. Narracja jest wyrywkowa, nie aspiruje do bycia kompendium wiedzy o aborcji. Wybrane przez autorki wydarzenia z ostatnich kilku lat są w większości rozpoznawalne, choć nie jest to wybór oczywisty. Pojawiają się czarne protesty, wprowadzone jako sekwencja, w której Schimscheiner rapuje do ostrej muzyki elektronicznej tekst, przypominający towarzyszące tym demonstracjom hasła („Mam język ostry i mam swoje siostry, środkowy palec prosty, głębokie gardło zdarte, krzyczę «wypierdalać», to nie pójdzie na marne"). Autorki wprost pokazują, jak

polaryzujący jest temat aborcji, kiedy Schimscheiner przywołuje rozmowy – kolejno – z byłym chłopakiem („trudny temat sobie wybrałyście"), taksówkarzem („nareszcie ktoś się zabrał za ten temat"), mamą („dziecko, choć raz zrób coś normalnego, dla ludzi; nie powiem o tym ojcu") i koleżanką („ciocia i mama miały aborcje i nikogo to nie interesowało").

Have a good cry nie jest (i nie zamierza być) spektaklem kronikarskim. Charakteryzuje go specyficzny humor, oparty na głupkowatych dowcipach, sekwencjach wykorzystujących konwencję kabaretową, wizualizacjach przypominających internetowe memy. Kojarzy się z tekstami publikowanymi w satyrycznym portalu „ASZdziennik". Choć większość zamieszczanych tam informacji jest wymyślona, przedstawiana w sposób przerysowany, w portalu znajdują się również informacje prawdziwe, same w sobie absurdalne, groźne i komiczne. *Have a good cry* łączy prawdę z satyrą w podobny sposób, pokazując, jak nieprawdopodobna jest polska codzienność.

Szpecht, Schimscheiner i Pelczyńska wybierają wydarzenia z ostatnich kilku lat, które same w sobie są tragikomiczne, wzbudzające skrajne emocje – obrzydzenie i niepowstrzymany śmiech. Przykładem może być przywołane w spektaklu rozpoczęcie rządowej kampanii „Za życiem", zorganizowane przez władze samorządowe Ostrołęki w 2018 roku. Program wzbudził duże kontrowersje. Według jego założeń „od stycznia 2017 r. z tytułu urodzenia się żywego dziecka z ciężkim i nieodwracalnym upośledzeniem albo nieuleczalną chorobą zagrażającą życiu, przysługiwać będzie prawo do jednorazowego świadczenia w wysokości 4000 zł"[1]. W ramach tej samej kampanii Ostrołęka otrzymała dofinansowanie na budowę ośrodka wspierającego rodziny dzieci z niepełnosprawnościami. Na inaugurację programu przygotowano część artystyczną, w której występowały uczennice i uczniowie ostrołęckich szkół. Największe oburzenie wzbudził fragment, w

którym przebrane za płody dzieci (okryte prześcieradłami i kucające na scenie) rozmawiają o wierze w życie poporodowe czy własną matkę, po czym, przy akompaniamencie piosenki z tekstem Karola Wojtyły, tanecznym krokiem wychodzą z prześcieradłowej macicy. Wydarzenie to było niewątpliwie bulwersujące. Nieświadome dzieci, również dzieci z niepełnosprawnościami, występują na akademii, która nie tylko ma nakłonić do podtrzymywania ciąży z wykrytymi wadami letalnymi, ale też podkreśla pełną podmiotowość i świadomość płodów. A to wszystko 21 marca 2018 roku: w Światowy Dzień Osób z Zespołem Downa, dwa dni po procedowaniu w sejmie ustawy „Zatrzymaj aborcję", dzień przed Czarnym Piątkiem. Sytuacja tak nieprawdopodobna, że aż śmieszna. I to właśnie „taniec pro-life" odtwarza w Scenie Roboczej Lena Schimscheiner. Owinięta w białe prześcieradło ośmiesza założenia ostrołęckiej akademii. Choreografia jest przerysowana i komiczna: artystka buja się do muzyki elektronicznej, a po wyplątaniu się z prześcieradła – twerkuje.

Ośmieszenie w *Have a good cry* wynika z obserwacji aktualnych wydarzeń. Życie jest wystarczająco komiczne. A to jest tym bardziej przerażające. Jak choćby w sekwencji, w której przywołana jest chrześcijańska akcja (katolicko-prawosławna), w ramach której obraz Matki Boskiej Częstochowskiej peregrynował po Europie, Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej, aby czynić cuda i walczyć z aborcją. Z ekranu na scenie Schimscheiner, z twarzą wykrzywiona od nałożonego filtra obrazu, przedstawia się jako Ewa Kowalewska – liderka Human Life International i inicjatorka akcji „Od oceanu do oceanu". Suchym głosem przedstawia założenia akcji. I tyle wystarcza, żeby wzbudzić śmiech.

Komizm *Have a good cry* nie zawsze bawi. Niektóre dowcipy nie uruchamiają wyzwalającego śmiechu, który mógłby oczyścić atmosferę i zdystansować od

codzienności. Jednak częściej pojawia się rozluźnienie i wspólny chichot. Schimscheiner i Pelczyńska partnerują sobie w każdym działaniu scenicznym, są zawsze blisko siebie, wspierają się. Ich gesty są przepełnione wzajemną troską. Z choreografii i sekwencji działań scenicznych przebija siostrzeństwo, solidarność i troska, które przenoszą się na publiczność. Autorkom udaje się stworzyć atmosferę bycia razem i to jest najistotniejsze w tym spektaklu.

Wzajemne wsparcie jest chyba niezbędne w sytuacji, kiedy państwo nie tylko zaostrza przepisy aborcyjne, ale też nie proponuje pomocy kobietom w ciąży oraz rodzicom dzieci z niepełnosprawnościami. W lutym 2021 roku, tydzień po ogłoszeniu wyroku Trybunału Konstytucyjnego, Agnieszka Borowska, rzeczniczka Ministerstwa Sprawiedliwości, przedstawiała projekt wsparcia dla kobiet w ciąży z wykrytymi wadami letalnymi płodu, wyliczając w nim „osobny pokój, możliwość wypłakania się, możliwość spotkania z psychologiem, specjalne konsylium lekarskie, specjalną opiekę”[2]. Wypowiedź była szeroko komentowana i krytykowana. W wypowiedzi Borowskiej ujawniła się pozorna troska, brak realnego wsparcia czy nawet planu polepszenia sytuacji kobiet w ciąży z wadą płodu. Marta Frej kilka dni po wystąpieniu opublikowała na swoim koncie na Facebooku grafikę przedstawiającą pokrytą łzami czerwoną mapę Polski, do której przymontowana jest klamka i przybita na sznurku tabliczka z napisem „Pokój do płakania”. Jeden z komentarzy pod postem brzmiał: „Cały ten kraj powoli robi się jednym wielkim powodem do płaczu”.

Schimscheiner i Pelczyńska kilkakrotnie próbują płakać na scenie, w zaaranżowanym przez siebie prowizorycznym pokoju do płakania, i zachęcają do tego widownię. Głos z offu przekazuje instrukcje, jak wywołać płacz: ćwiczenia na uruchomienie mięśni twarzy, które sprawią, że łzy same

pociekną. Aktorkom przychodzi to z dużym trudem. Aborcja w Polsce jest sprawą tak beznadziejną, że już nawet nie chce się nad nią płakać. Trzeba zmusić łzy, by ciekły po policzkach. A kiedy to nastąpi, można usiąść i być wspólnie w pokoju.

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Życzymy udanego płakania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zyczymy-udanego-plakania.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrolożka. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Przypisy

1. „Informator – zasady przyznawania jednorazowego świadczenia w wysokości 4 tys. zł" opublikowany przez Ministerstwo Rodziny i Polityki Społecznej na stronie: https://www.gov.pl/web/rodzina/informator-zasady-przyznawania-jednorazo… [dostęp: 22 IX 2021].
2. Materiał dostępny na stronie: https://tvn24.pl/polska/wyrok-tk-w-sprawie-aborcji-agnieszka-borowska-o… [dostęp: 22 IX 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/zyczymy-udanego-plakania*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Nuda rewolucji

Maksymilian Wroniszewski

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Jean Genet

Balkon

przekład: Maria Skibniewska, Jerzy Lisowski, adaptacja, reżyseria, opracowanie muzyczne: Jan Klata, scenografia, kostiumy, światła: Mirek Kaczmarek, ruch sceniczny: Maćko Prusak, projekcje: Natan Berkowicz

premiera: 4 czerwca 2021

Recenzję z *Balkonu* Jeana Geneta w reżyserii Jana Klaty piszę może jako ostatni, przeszło trzy miesiące po premierze, blisko dwa po obejrzeniu spektaklu. Odświeżam notatki, czytam, co napisali inni. „Plus dla Klaty, że stara się odważnie ustosunkowywać do polskiej rzeczywistości" (Wyszomirski, 2021) – pisze jeden z recenzentów. „Jan Klata postanowił uczynić z wielowarstwowej sztuki Geneta spektakl polityczny. Wierny tekstowi, ale też aluzyjny i współczesny" (Centkowski, 2021) – dodaje drugi. Trzeci przekonuje, że „jest w tym przedstawieniu kilka sygnałów, że Jan Klata sięgnął teraz po *Balkon* Geneta, by powiedzieć nam coś o pisowskiej

Polsce” (Zalesiński, 2021). Czwarty – moje zdziwienie wciąż narasta – widzi w *Balkonie* „polityczny do bólu spektakl” z elementami satyry na „niedojrzałość młodej polskiej lewicy” (Domagała, 2021) i jednocześnie rozrachunek Klaty z własnym flirtem z obecną władzą, za jaki – zdaniem recenzenta – uznać można schyłkowy etap jego dyrektorowania Narodowym Starym Teatrem.

Oczywiście, *Balkon* można by wystawić „po polsku”, aktualnie i współcześnie. W tle akcji słychać przecież odgłosy rewolucji, podczas której „najbardziej wzburzone są kobiety”, a „buntownicy mają na pieńku z klerem, armią, sądownictwem […]” (Genet, 1970, s. 208–209, 183). Już te dwa wątki – odpowiednio wyeksponowane – mogłyby znacząco ustawić sopockie przedstawienie. Dodajmy do tego postać sędzi przygotowującej nocami zmiany w kodeksach, komendanta policji marzącego o zdławieniu buntu czy królową niewychylającą się zza pałacowych murów… Materiału na metafory i porównania jest aż nadto. Klata jednak tych tropów nie podejmuje, nie uwypukla. Odnoszę wrażenie, że czytanie przez część krytyki spektaklu w kluczu politycznym niewiele mówi o *Balkonie* wystawionym w Teatrze Wybrzeże, ale sporo o potrzebie kontaktu z teatrem, który byłby dla widza źródłem politycznej samowiedzy, i z figurą reżysera/reżyserki, który potrafiłby tę samowiedzę rozbudzić. Pytanie brzmi jednak: czy do tego, by opowiadać o współczesnej Polsce, potrzeba szczególnie przenikliwego egzegety? Może dzisiejsza Polska „jaka jest, każdy widzi” i może wobec tego trzeba (póki co) mówić o niej wprost, a nie konstruować sieć aluzji i paralel – zwłaszcza gdy wystawia się niemłody przecież dramat Geneta. Być może dlatego Klata, jeśli już mówi coś o naszych politycznie napiętych czasach, robi to za pomocą felietonu, a nie spektaklu. I dobrze, bo właśnie taki – felietonowy – jest polityczny format współczesnej Polski.

W *Balkonie* żadnego aluzyjnego kodu, który organizowałby przedstawienie, nie znajdziemy. Nawet kiedy na scenie pojawia się buntownik Roger (Piotr Biedroń) czytający książkę *Homofobia po polsku*, to czuje się, że rekwizyt ten pochodzi z innego świata. Że teatr nie tyle przybliża, ile raczej oddziela nas od tego, co dzieje się poza nim, podobnie jak burdel u Geneta oddziela od rewolucji tych, którzy postanowili się w nim schronić. Nie bez powodu w ulotce służącej za program spektaklu znalazły się wyimki z tekstów na temat *Balkonu* pisanych przed półwieczem (nawiasem mówiąc, byłoby wskazane, by instytucja tej rangi, co Teatr Wybrzeże, miała w zwyczaju przepuszczać swoje druki chociaż przez korektę). Żadnego uwspółcześnienia, komentarza, metafory. Oglądamy *Balkon* według tekstu w klasycznym przekładzie Jerzego Lisowskiego i Marii Skibniewskiej, grany linearnie, bez dopisanych wątków i praktycznie bez skrótów.

W pamięć zapada „punktowa" scenografia zaprojektowana, podobnie jak kostiumy i światło, przez Mirka Kaczmarka. Punktowa dlatego, że nie stwarza klimatu przytulnego, „pluszowego" *le Centre de l'Amour* (taki napis wyświetla się na różowawej plastikowej kurtynie w głębi sceny w drugiej części spektaklu), lecz jest zbiorem rekwizytów-znaków. Mamy kilka buduarowych mebli, konfesjonał i plażowy leżak, które posłużą za erotyczne gadżety, mamy ponadto lateksowy model waginy, z której nieraz wychodzić będą postaci pojawiające się na scenie, i takiegoż fallusa – póki co niepozornego, zwiniętego w głębi sceny.

Przede wszystkim jednak mamy ustawione po bokach lustra, a obok nich lunety-peryskopy, przez które Irma (Katarzyna Dałek / Dorota Androsz) obserwuje, co dzieje się w pokojach na godziny, i zawieszone nad sceną połyskliwe krzyże, w których przeglądają się postaci. *Balkon* Klaty, jak *Balkon* Geneta, to piętrowy spektakl o grze odbić, stwarzaniu siebie, o

wchodzeniu w rolę, nakładaniu maski, grze i formie. W przybytku Irmy pojawiają się kolejno: Biskup (Krzysztof Matuszewski), Sędzia (Katarzyna Figura) i Generał (Robert Ninkiewicz). Nie wiemy, czy udają biskupa, sędzię i generała, czy są nimi w rzeczywistości, a do burdelu przyszli, gdyż jedynie tu, w kontrolowanych warunkach, mogą idealnie odegrać swoje role – przede wszystkim przed sobą – i zrealizować władcze fantazje. Biskup masturbuje się ręką spowiadanej dziewczynki, za którą przebrana jest wynajęta prostytutka. Sędzia wraz z ubranym w skórę z sex shopu Katem (Jan Napieralski) gra spektakl chłosty i ułaskawienia złodziejki. „A więc on musi bić, żebym ja mogła wtrącić się i okazać swoją władzę" – mówi. Generał odgrywa własną śmierć na polu bitewnym, a towarzysząca mu prostytutka (Magdalena Boć) udaje wierną generalską klacz. Ta ostatnia sekwencja, świetna choreograficznie i koncepcyjnie, jest chyba najciekawszym fragmentem sopockiego przedstawienia.

Pierwsza część spektaklu, mimo że – zwłaszcza dzięki rolom Matuszewskiego, Napieralskiego, Boć i Ninkiewicza – ogląda się ją bardzo dobrze, wydaje się dłużyć. Fakt, że Klata *Balkonu* nie uwspółcześnia i nie przepisuje na nasze, ma bowiem swoje plusy i minusy. Owszem, pozwala „nie Polskę zobaczyć", lecz skupić się na Genecie, ale przecież to sam Genet, oglądany dziś, nie daje o Polsce zapomnieć. Problem w tym, że napisany w 1956 roku *Balkon* nie mówi niczego nowego o naszych problemach z kościelną przemocą seksualną, sędziowską samowolą czy odżywającymi co rusz wojenno-militarnymi fantazjami. Oglądamy *Balkon* jak eksponat w muzealnej gablocie, przyglądamy się mu jakby przez szybę. Wolimy, mimo podobieństw do naszego tu i teraz, patrzeć na niego historycznie, ukontekstowić go. Dostrzec w nim spektakl o formie, masce, kostiumie, teatrze życia codziennego, prywatnego i publicznego itd. A w samym Genecie pisarza przenikliwie analizującego zagadnienie autentyczności,

plasującego się w pół drogi między – powiedzmy – Sartre'em a Debordem. Sopocki *Balkon* jest więc raczej filozoficzny czy też antropologiczny niż polityczny, a przynajmniej jako taki lepiej się broni. Broni jako spektakl, a nie diagnoza czegokolwiek, wszak w dobie Facebooka i Instagrama, w czasach, w których „autentyczne doświadczenie" całkiem się utowarowiło, autentyczność mierzy się już w innej skali.

W drugiej części przedstawienia, kiedy akcja nabiera nieco żwawszego tempa, na scenę wkraczają rewolucjoniści. Spektakl z traktatu o grze pozorów i masek, który kulminację osiąga w scenie rozmowy Irmy z Carmen (Dorota Androsz / Katarzyna Dałek), zamienia się w traktat o rewolucji. Rewolucji, która może i rodzi się z autentycznego wzburzenia, ale musi też osadzić się w sieci schematów, symboli i masek, które warunkują jej trwanie. Klata pokazuje nam to zastygłe w formie oblicze buntu. Nagie torsy, karabiny, flagi na barykadach, na które wystylizowanych *á la* Rambo buntowników wiedzie święta-dziwka Chantal (Magdalena Gorzelańczyk). Czy Chantal, ogolona niemalże na łyso rewolucjonistka w anarcho-punkowym dress codzie, stała się nią, bo – podobnie jak Carmen odkrywająca w sobie cząstkę Najświętszej Panienki – utożsamiła się z rolą, którą odgrywała w burdelu? Nie wiadomo, wiadomo jednak, że wszystko jest pozorem, grą, teatrem, a to podważa i autentyczność rzeczywistości, i nierzeczywistość fantazji. Rewolucja przegląda się w obrazie władzy i tak jak ona musi osadzić się i utwierdzić w micie. Przerodzić się w skamieniały symbol, podobny do tego, który wcześniej chciała burzyć. Dlatego Roger, hipster z nieodłącznym kubkiem kawy w ręku, staje się w końcu wierną kopią Komendanta (Cezary Rybiński), jego lustrzanym odbiciem. Celem tego ostatniego, prywatnie kochanka Irmy, zapewniającego spokojne funkcjonowanie burdelu, jest zdławienie buntu, jego fantazją – transformacja w mityczną postać, do której odgrywania pretendowaliby odwiedzający burdel klienci. Komendant chce

być jak Generał, Biskup i Sędzia. I w końcu dopina swego.

W zakończeniu spektaklu Komendant, który wyszedł wcześniej z lateksowej waginy – niejako narodził się – wchodzi w drugą lateksową konstrukcję, która rośnie i przemienia się w gigantyczny fallus. Klata bardzo dosłownie potraktował „psychoanalityczną" wskazówkę Geneta. Po chwili wszystkie obecne na scenie postaci padają przed Komendantem-fallusem na kolana i modlą się słowami modlitwy *Ojcze nasz*. Fallus staje się tu nie tylko symbolem męskiej władzy, potencji, ale też – za sprawą kierowanej w jego stronę modlitwy – przywodzi na myśl krucyfiks. Tym samym i krzyż ze znaku cierpienia i odkupienia przemienia się w znak władzy. Również władzy seksualnej. Scena ta przypomniała mi – także dlatego, że Klata niedawno wyreżyserował *Matkę Joannę od Aniołów* – genialną scenę z filmu Kawalerowicza. Twarz bohaterki granej przez Lucynę Winnicką, związanej i leżącej na drewnianej ławie, otaczają drewniane krzyże trzymane przez mnichów w trakcie egzorcyzmu. Wizualnie to wręcz schemat z filmu porno i to nie pierwszego z brzegu. Może to właśnie u Kawalerowicza Klata podpatrzył owo ufallicznienie krucyfiksu – w każdym razie nie on pierwszy się na nie poważył. Ta ostatnia scena zostaje jeszcze przez pewien czas w pamięci widzów. Kogo ma oburzyć – oburzy. Jeśli jednak Klata w którymś momencie przedstawienia mówi o dzisiejszej Polsce, to właśnie tu – w groteskowej figurze monstrualnego Komendanta-fallusa jednoczącego w sobie męską potencję, świętość chrześcijaństwa i policyjną estymę.

Ale jest jeszcze coś. Otóż *Balkon* trwa trzy godziny i grany jest bez przerwy. Ogląda się go z mieszaniną zaciekawienia i znużenia, w jakimś przyjemnym letargu, z którego – o dziwo – nie wytrąca nawet seria z karabinu maszynowego. Rewolucje też, wbrew pozorom, trwają długo, są monotonne, czasem wręcz nudne. To ważna lekcja w szybkich czasach.

Wzór cytowania:

Wroniszewski, Maksymilian, *Nuda rewolucji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nuda-rewolucji.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Maksymilian Wroniszewski – członek Pracowni Krytyki Artystycznej UG, redaktor; pisze o teatrze, sztuce i literaturze. Przygotowuje książkę o gdańskiej sztuce alternatywnej i krytycznej.

Bibliografia

Centkowski, Michał, *Sekscesy*, „Newsweek Polska” 2021 nr 28, za: e-teatr.pl/ekscesy-14236 [dostęp: 10 IX 2021].

Domagała, Tomasz, *Rewolucja prześniona w burdelu – o „Balkonie” Jean Geneta w reż. Jana Klaty w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku*, 8 VI 2021, domagalasiekultury.pl/2021/06/08/rewolucja-przesniona-w-burdelu-o-balkonie-jean-geneta-w-rez-jana-klaty-w-teatrze-wybrzeze-w-gdansku/ [dostęp: 10 IX 2021].

Genet, Jean, *Teatr*, wstęp A. Falkiewicz, przeł. J. Błoński, J. Lisowski, M. Skibniewska, Warszawa 1970.

Wyszomirski, Piotr, *Tanie perwersje dla tłustych kotów, czyli Klata zagubiony i nadal zraniony*, „Gazeta Świętojańska” 13 VI 2021, gazetaswieojanska.org/polecane/tanie-perwersje-dla-tlustych-kotow-czyli-klata-zagubiony-i-nadal-zraniony/ [dostęp: 10 IX 2021].

Zalesiński, Jarosław, *Lateksowe genitalia*, „Teatr” 2021 nr 7–8.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/nuda-rewolucji*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Struktury czułości

Magdalena Hasiuk

Teatr 21

Ciało w ciało z Marilyn

wideoperformans na zamówienie Sašy Asenticia w ramach realizowanego w Berlinie projektu *DIS – is not included*

scenariusz na podstawie tekstów Mai Kowalczyk i Aleksandry Skotarek inspirowanych dziennikiem Marilyn Monroe, realizatorki: Justyna Wielgus, Justyna Lipko-Konieczna, kostiumy: Wisła Nicieja, kamera: Wojciech Kaniewski, Ania Hatłas, montaż, napisy: Wojciech Kaniewski, tłumaczenie: Erdmute Sobaszek, Lidex UG, Lidex Ltd

premiera: 29 maja 2021

Fundacja Teatru 21 i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Jak przestałem być idealny

koncepcja artystyczna: Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, reżyseria: Justyna Sobczyk, Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Wielgus, dramaturgia, scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna, reżyseria ruchu: Justyna Wielgus, scenografia i kostiumy: Wisłomira Nicieja, charakteryzacja: Magdalena Lerynowicz, reżyseria i realizacja światła: Sebastian Klim, muzyka: zespół Pokusa (Tymek Bryndal, Natan Kryszk, Teo Olter)

premiera: 4 września 2021

Można pomyśleć, że niewiele łączy dwa najnowsze przedsięwzięcia Teatru 21: *Ciało w ciało z Marilyn* oraz *Jak przestałem być idealny*. Różnią się formą i miejscem prezentacji, rozmiarem (kameralny wideoperformans on-line i przedstawienie na dwudziestkę twórców), sposobem zastosowania materiału dramaturgicznego, tworzyw teatralnych i trybem pracy, zakładanym odbiorcą. Z opisu przedsięwzięć mogłoby wynikać, że różnią się także tematami. Ta ostatnia różnica jest jednak pozorna.

Ciało w ciało z Marilyn i *Jak przestałem być idealny* odwołują się bowiem do tematu ciała, jego miejsca w społeczeństwie, przyzwolonych i przypisanych mu sposobów ekspresji oraz jego związku z szerszą społeczną strukturą – mitu popkulturowego lub religijnego. Postawienie w centrum oglądu i praktyki artystycznej ciała i to ciała szczególnego – nienormatywnego, określanego również jako ciało z niepełnosprawnościami – a wraz z nim emocji oraz oralności zamiast piśmienności prowadzi, jak pisał antropolog François Laplantine w wydanej w 1980 roku książce *Le social et le sensible* (Społeczne i odczuwane) do reorganizacji starego paradygmatu wiedzy opartej na tym, co racjonalne. Taki zabieg stwarza szansę na uchwycenie „nowej wiedzy" do tej pory pomijanej lub ignorowanej. Wiedzy, której źródłem jest ciało, wobec którego słowo jest wtórne.

Dialog został zbudowany z autorskich „manifestów poetyckich" (termin Justyny Lipko-Koniecznej). Temat ciała, tożsamości i seksualności został podjęty przez młode kobiety – aktorki-autorki Teatru 21: Aleksandrę Skotarek i Maję Kowalczyk (oraz realizatorki: Justynę Wielgus i Justynę Lipko-Konieczną) i zestawiony z figurą Marilyn Monroe, aktorki uznanej za seksbombę, oraz z jej tekstami na temat rzemiosła aktorskiego. Zadziwia podobieństwo trzech głosów aktorek. Mimo różnic pokoleniowych, społecznych, związanych ze statusem zawodowym i rozpoznaniami

medycznymi, ich teksty ujawniają podobne społeczne ograniczenia i presje nałożone na cielesność, tożsamość i seksualność kobiet, zarówno tę określoną jako nienormatywną, jak i tę uznaną za modelową. Skotarek i Kowalczyk przejmując atrybuty Monroe (blond włosy, czerwone usta, pieprzyk) „kroczą jej śladem", podejmują kwestie jej bliskie: jakie jest miejsce ciała kobiet w życiu społecznym (ze szczególnym uwzględnieniem sztuki teatru) i w jaki sposób przywrócić mu godność i głos jako „instancji" ustanawiającej znaczenia.

Scena teatralna i ekran w wideoperformansie on-line postrzegane są w tych refleksjach jako jedyne przestrzenie wolności społecznej, w których ciało i jego potrzeby, wrażliwość, ale także ekspresja twórcza aktorek mogą ujawnić się bez cenzury i bez narażenia na ostracyzm. Istotne jest, że aktorki Teatru 21, wychodząc od osobistych doświadczeń ciał charakteryzujących się zespołem Downa, własnej tożsamości i seksualności nie stworzyły jedynie obrazu ciał kobiet z niepełnosprawnościami, ale wypowiedziały się na temat cielesności kobiet w kulturze europejskiej i amerykańskiej. Szczególnie znaczące wydaje się tutaj kwestionowanie i przekraczanie granic opresyjnej a przeźroczystej normy społecznej związanej ze stereotypowym myśleniem o ciele kobiety. I jeśli tematem *Ciało w ciało z Marilyn* jest problem niepełnosprawności, to nie tylko chodzi tu o ujawnienie zasobów, sposobów ekspresji cielesnej i seksualnej oraz potrzeb artystek z niepełnosprawnościami, ale również o zdemaskowanie niepełnosprawności w społecznych strukturach i kodów postrzegania ciała kobiety, a kobiet z niepełnosprawnościami w szczególności.

Podobny temat pojawia się w przedstawieniu *Jak przestałem być idealny* w reżyserii Justyny Lipko-Koniecznej, Justyny Sobczyk i Justyny Wielgus. W spektaklu mit o Ganeśi został zderzony z prawdziwą historią Josepha

Merricka – mężczyzny o nienormatywnej cielesności, żyjącego w Wielkiej Brytanii w drugiej połowie XIX wieku. Jego krótkie i tragiczne życie – strata matki w okresie adolescencji, złe traktowanie przez macochę, głód, ucieczka z domu, bieda, mieszkanie w przytułku, następnie praca w cyrku – stało się tematem filmu Davida Lyncha *Człowiek słoń* (1980). Zestawienie dwóch bohaterów w przedstawieniu Teatru 21 pozwala ujawnić społeczne mechanizmy dyskryminacji w Zjednoczonym Królestwie, równie wyraźnie obecne w polityce kolonialnej. Ostatecznie wykluczanie Merricka ze społeczeństwa i ograniczenie jego obecności do *freak show* i szpitali ujawnia, podobnie jak w przypadku przywołanego wideoperformansu, nie tyle „defekt" jednostki, ile chorobę systemu społecznego i kryzys świadomości konkretnych osób. Podczas gdy hybrydyczne ciało Ganeśi postrzegane jako inkarnacja bóstwa i czczone znajduje się w centrum społecznych praktyk religijnych Hindusów, Merrick traktowany jako monstrum, kuriozum, a niekiedy nawet potwór, mimo zainteresowania służb medycznych, został odizolowany od społeczeństwa na specjalnie stworzonym dla niego marginesie.

Przybliżenie obu premier Teatru 21 pozwoli ujawnić strategie przyjęte przez ich autorki i wykonawców.

Ciało przebudzone – ciało usłyszane

Akcja *Ciało w ciało z Marilyn* toczy się w intymnych przestrzeniach mieszkań Mai Kowalczyk i Aleksandry Skotarek. Pojawiają się elementy domowej scenografii: łóżko, szafa, lustro. To one oraz obecność kamery sprawiają, że również w działaniach aktorek powracają podobne tematy ruchu: leżenie czy rolowanie się na łóżku, siedzenie bądź stanie naprzeciwko lustra, przejścia,

akcje z pojedynczymi rekwizytami (saksofonem, szalem, teatralnymi wąsami zrobionymi ze skórki owocu). Symetria świadomie budowana i łamana sprawia, że w powtórzeniach najpełniej ujawnia się różnica związana z indywidualnym kształtem ciała, oryginalną formą i dynamiką ruchu. Pozorne powtórzenia podkreślają bardzo ciekawe kostiumy (Wisła Nicieja) utrzymane w kolorach czerni i bieli, subtelnie i wyraziście zarazem eksponujące ciała aktorek. To kostiumy, które nie tylko zasłaniają, ale i odkrywają pojedyncze partie ciała, objawiając ich zmysłowość i erotyzm. Podobną funkcję pełnią zmieniające się kinestetyczne działania aktorek wobec kamery i sama praca kamery (operatorzy: Wojciech Kaniewski, Ania Hatłas). Zmieniające się relacje między ciałem i okiem ujawniają pola budowania znaczeń. Niekiedy widzowie obserwują pojedynczy obraz, innym razem symultaniczne zestawienie ujęć z dwóch pokoi. Obrazy występują samodzielnie lub towarzyszą im słowa odmiennie zakomponowane graficznie i wyświetlane na różne sposoby. W eksperymentowaniu z kątami i planami ujmowania ciał aktorek, w przejściach od szerokiego planu do detali, ale także w badaniu zmieniających się ustawień aktorek wobec kamery poszukiwano najbardziej odpowiednich obrazów dla odkrywającego swoją zjawiskowość ciała. „Widzę oczy, widzę włosy, widzę dłonie, widzę, że mam bliznę na prawej nodze, […] widzę ramiona, które mnie przytulają, […] widzę piersi, mogę ich dotknąć […] widzę piękno, moje ciało jest piękne, widzę usta, które mówią, widzę, że moje ciało jest inne, odmienne, cała jestem niepełnosprawna”. W słowach Aleksandry Skotarek poczucie mocy ciała łączy się z odwagą odkrywania i wyrażania własnej tożsamości.

Aktorki Teatru 21 nie demonstrują, co to znaczy mieć ciało, ale co znaczy „być ciałem zdolnym zmieniać się bezustannie” (Laplantine, 2018). Z filmowanych precyzyjnie detali tworzy się obraz cielesnej całości. Kamera z czułością dotyka poszczególnych partii ciał aktorek, z uważnością podąża za

zmianami ich pozycji, ujawnia zarówno mikro-, jak i makroruchy. Dzięki zmieniającym się obrazom widz uczestniczy w przebudzaniu się ciał aktorek. Natychmiast ujawnia się specyfika każdego z nich. Ruchy Aleksandry Skotarek charakteryzuje czułość, koncentracja na mimice. Z kolei gesty i ruchy Mai Kowalczyk są bardziej animalne. Performerka przywołuje różne formy ciał zwierzęcych, odważnie ujawnia zmysłowość działań. W większym stopniu niż Skotarek podąża za ruchem, bada jego impulsy, w tanecznych improwizacjach dokonuje nieoczywistych odkryć. Swoboda aktywnych, odważnych, wypełnionych energią ciał przyciąga uwagę widza. „Ciało normalne to ciało, które ma pogodę ducha […] / jestem psem / jestem kotem / Jestem jak osioł […] / Jestem myszką nic nie czuję / Odważna jak lew / Jestem jak ptak latający" – komentuje Kowalczyk.

W kulminacyjnej scenie gesty aktorek stają się coraz bardziej czułe i zmysłowe. Ich ciała zbliżają się do kamery, jakby próbowały przebić się przez granicę ekranu. Intymny kontakt rodzi się w dialogu, w którym ciała odpowiadają sobie wzajemnie: uśmiechy, przesyłane pocałunki, otwarte gesty dłoni, wybuchy perlistego śmiechu. W pewnym momencie Maja Kowalczyk w najbardziej zmysłowej scenie wideoperformansu bawi się językiem i ustami. Odważnie, nawet drapieżnie ujawnia erotyczność ruchu ust i języka. Aleksandra z uśmiechem odpowiada gestem dłoni złożonych w kształt serca. Mowa ciała poprzedza język werbalny, który wyznaniami miłości wyrażonymi po polsku i angielsku tylko dopełnia poprzedzający obraz. Wyznanie miłości między aktorkami wywołuje kolejne, przepełnione radością wyznania miłości do samych siebie i do innych osób, ale także prowadzi do ujawnienia tego, co wiąże się z miłosnym niespełnieniem: tęsknotą, pustką, brakiem, marzeniem o szczęściu, decyzją, by wytrwać w podążaniu własną drogą. Ten dialog miłosny, w którym miłość jest postrzegana jako obejmująca człowieka niezbędna energia, ujawniana na

różnych planach i wyrażana w odmiennych formach, wypowiedziany przez aktorki – osoby z niepełnosprawnościami – ostatecznie i bezwzględnie demaskuje niszczącą moc społecznych ograniczeń, które nie pozwalają osobom z niepełnosprawnościami na doświadczanie miłości w jej wymiarze fizycznym. Scena, ekran ujawniają siłę tego, czego odmawia się grupie ludzi tylko ze względu na to, że urodzili się z niepełnosprawnościami. W takiej sytuacji to teatr, sztuka mogą stać się dla nich miejscem rzeczywistego, pełniejszego doświadczenia życia. „Czuję się realna, gdy jestem aktorzycą" – mówi Kowalczyk. Temat seksu i świadomości seksualności własnego ciała pojawia się zresztą wprost w manifestach aktorek: „Moje ciało jest inne, mam ciało niepełnosprawne. Mam inne życie seksualne" – pisała Aleksandra Skotarek.

Szczególnie interesujące jest to, że ujawnienie cielesności i seksualności prowadzi Kowalczyk i Skotarek do refleksji nad szczególnym statusem ontycznym ciała aktorki, określonego jako „ciało fikcyjne", „ciało aktorzycy". Twórczynie Teatru 21 poświęcają mu wiele wypowiedzi: „Moje ciało fikcyjne to jest rozkojarzenie własnego ciała. […] Moje ciało śpiewa"; „Aktorka nie powinna mieć ust ani stóp, […] luźne / wszystko / skupić swoje myśli / na partnerze, / uczucie na koniuszkach palców"; „Nic nie powinno się wdzierać między mnie a rolę – moje emocje / koncentracja. Poczucie, że się uwalniam od całej reszty. Mój umysł mówi żadnych spojrzeń, samo ciało, puścić wszystko – czuć twarz, utrzymywać się na wodzie […] tylko odczuwać – jedyne, co mam, robić to, myśleć o tym, czym się bawi moja pantomima. Jak się czuje moja głowa. Tak, jakbym miała już nigdy nie mówić, nie ruszać się"; „jedynie przejrzystość, rozluźnienie, niżej, niżej, z tyłu, wydobądź to stąd, brzuch, odpowiednie napięcie. Obawa przed nowym tekstem – może nie będę się go w stanie nauczyć, może będę się mylić, ludzie pomyślą, że jestem niedobra albo mnie wyśmieją albo zlekceważą albo uznają, że nie umiem

grać”. Te głosy wydają się szczególnie interesujące, ujawniają ogromną świadomość ciała jako narzędzia i źródła działania artystycznego i zasługują na oddzielną analizę.

Kowalczyk, Lipko-Konieczna, Skotarek i Wielgus *W ciało w ciało z Marilyn* nie tylko przekroczyły binarne podziały na cielesne i inteligibilne, emocjonalne i racjonalne, ale także podziały wewnątrz samej cielesności na: „Ciało legalne, [i] ciało nielegalne, / Ciało realne, [i] ciało fikcyjne / Ciało ludzkie, [i] ciało zwierzęce / Ciało normalne, [i] ciało nienormalne / Ciało męskie, [i] ciało kobiece / Ciało seksualne, [i] ciało aseksualne / Ciało dorosłego, [i] ciało dziecka / Ciało naturalne, [i] ciało kulturalne”. Odkrycie dokonane w wideoperformansie dotyczy nie tylko zagadnień estetycznych, ale również antropologicznych – uważność wobec ciała, wsłuchanie się w jego przekaz prowadzi autorki do miejsc, w których ciało przemawia lub przemilcza, bywa dotknięte afektem, poruszone i rozbudzone, będąc bezpieczne, w przestrzeni intymności i zaufania bada i odkrywa, wskazuje i pozwala nazwać indywidualne obszary ekspresji korporalnej, seksualnej, artystycznej.

Egzorcyzmy w cyrku

O ile kluczem do w *Ciało w ciało…* wydaje się forma, w przypadku familijnego przedstawienia *Jak przestałem być idealny* jest nim przestrzeń. Namiot cyrkowy, gdzie zaprezentowano spektakl, pozwala na uruchomienie obszernego i niechlubnego pola odniesień związanych z widowiskami *freak show*. W drugiej połowie XIX wieku w cyrku często wystawiano na widok publiczny to, co uznawano za anormalne, w tym osoby z niepełnosprawnościami. Z cyrkiem wiąże się też historia Josepha Merricka zwanego człowiekiem-słoniem, a ta z kolei odesłała twórczynie do

hinduskiego bóstwa Ganeśi – człowieka z głową słonia. Połączenie w tym wizerunku elementu ludzkiego i zwierzęcego, tego, co wzniosłe i tego, co groteskowe, ciężkości i lekkości, asymetria i brak harmonii odpowiadają według Hindusów sprzecznościom stanowiącym immanentną część życia. A sam Ganeśia jest dla nich ważnym bóstwem. Lipko-Konieczna, Sobczyk i Wielgus splotły trzy obszary znaczeń w wielowątkowe i barwne widowisko, w którym połączenie elementów pochodzących z cyrku (akrobacje, żonglerka) oraz nawiązań do form teatralnych pochodzących z różnych kultur (trójdzielna kompozycja sceny złożonej z przestrzeni: muzyków, narratorów i performerów charakteryzująca wiele tradycyjnych form teatralnych Orientu, wprowadzenie sekwencji mudr z kathakali, konstruowanie efektów obcości rodem z teatru Bertolta Brechta) służą opowiadaniu historii wieloma ustami. W tej narracji obok aktorów z podstawowego składu Teatru 21 uczestniczą także artyści teatralni i cyrkowi (Mateusz Kownacki, Natalia Leszczyńska, Filip Perkowski, Paulina Waszkiewicz i Łukasz Wójcik). O ile współobecność wykonawców na scenie i budowane przez nich wspólnie sekwencje ukazują w pełni twórcze partnerstwo, o tyle jednak w snuciu opowieści dominują głosy aktorów spoza Teatru 21. Opowiedziana w ten sposób historia Ganeśi, płynnie spleciona poprzez wątek kolonialny z losami Merricka, zyskuje może większą klarowność, ale także sporo traci (to jedyny zarzut, który można postawić spektaklowi). Aktorzy i aktorki zawodowe z niezwykłą starannością, sprawnością dykcyjną i uważnością na partnerki i partnerów na scenie przedstawiają koleje losów Ganeśi i Merricka, jednak stosowane przez nich środki aktorskie (wysokość i ton głosu, rytm wypowiedzi) są przewidywalne, „dobrze wykształcone”, podczas gdy te stosowane przez aktorów z Teatru 21 często zaskakują, a dzięki wprowadzaniu efektu niespodzianki konfrontują widza z tajemnicą.

Wydaje się, że najważniejszym celem zabiegów reżyserskich nie jest jednak

stworzenie bardzo atrakcyjnego wizualnie (zjawiskowe kostiumy i rzeźbiarskie elementy scenografii – Wisły Niciei, bogate i zaskakujące efekty świetlne – Sebastiana Klima, ciekawe akrobacje i układy taneczne – reżyseria ruchu Justyny Wielgus) i muzycznie (muzyka zespołu Pokusa tworzona na żywo towarzyszy całemu spektaklowi) widowiska z aktywnym udziałem widzów w kilku scenach, ale przeprowadzenie swego rodzaju egzorcyzmów. Wprowadzając artystów z niepełnosprawnościami do cyrku, reżyserki ujawniają wartość takiej obecności.

Aktorzy Teatru 21 ukryci tym razem za imionami, np. „Człowiek online", „Człowiek, który szuka siebie" „Człowiek, któremu wszystko się pomieszało", „Człowiek szukający atrakcji i zabawy", „Człowiek skupiony na sobie", „Człowiek z pustymi kieszeniami", „Człowiek, który nie panuje nad emocjami", „Człowiek, który upadł moralnie", „Człowiek, który szuka nowej ścieżki dla polskiego teatru", wprowadzają na scenę i w opowiadaną historię inny wymiar – współczesnych komentarzy i autokomentarzy, nie bez związku z sytuacją i doświadczeniami aktorów i Teatru 21 podczas lockdownów i pandemii koronawirusa. Budują z własnych ciał nienormatywne ciało Merricka. Tworzą wspólny korpus w taki sposób, że ręka każdego kolejnego aktora wydłuża i poszerza rękę partnera, ukazując deformacje ciała „człowieka-słonia". Kolejno wcielają się w Merricka, przekazując sobie postać niczym pałeczkę w sztafecie. Te momenty przekazania postaci, niejako w szczelinach opowieści o losach Merricka – o jego narodzinach, dzieciństwie, odumarciu przez matkę, przemocy ze strony macochy, przemocy doświadczanej poza domem, głodzie, ucieczce z domu, samotności, życiu w przytułku, pracy w cyrku, badaniach, którym był poddawany – pozwalają ujawnić się temu, co według mnie najistotniejsze – gestom czułości, współobecności, solidarności podczas rzeczywistego spotkania z drugim człowiekiem. Spotkania, które nie tyle jest reprezentowane, ile się

wydarza.

Joseph Merrick staje się w tym poetyckim spektaklu synekdochą każdego człowieka pozbawionego godnego miejsca w społeczeństwie ze względu na inność cielesną, choć nie tylko. Aktorki i aktorzy Teatru 21 kreślą tę kluczową postać za każdym razem wyraziście, używając środków subtelnych i nie do podrobienia – sposobu zajmowania przestrzeni, dynamiki i specyfiki ruchu, szczególnego tembru głosu, „wibracyjnej" obecności, to znaczy takiej, która nie tyle zakłada reprezentację, ile spotkanie – stanięcie w obliczu innego/innej bez strachu. Stąd wynika finezja i przejrzystość w grze aktorów Teatru 21. Kilka scen zasługuje na szczególną uwagę: zjawiskowa sekwencja, w której „Joseph Merrick wychodzi na świat", wykonana przez Grzegorza Brandta jako bieg po spirali; przygnębiający i groźny obraz wyśmiewania Merricka przez rówieśników zrealizowany przez Teresę Foks – jedną z najbardziej interesujących i oryginalnych aktorek w zespole, posługującą się alternatywnym językiem komunikacji, której sylwetka przypomina posążki Wenus z Willendorfu; sekwencja w przytułku przejmująco poprowadzona przez Daniela Krajewskiego, finałowa scena z udziałem Michała Pęszyńskiego, w której jasny komunikat aktora: „Mam deformację ciała […] jestem jaki jestem" wzmocniony został hybrydyczną formą kostiumu Merricka składającego się z kombinezonu z wszytymi zgrubieniami i pofałdowaniami obrazującymi przypominające góry guzy na ciele. Ten obraz ascetyczny, a równocześnie niezwykle ekspresyjny, mógł nasuwać skojarzenia z postaciami dzieci-larw z przedstawienia *Auschwitz* Romea Castellucciego.

Słowa wypowiedziane w finale spektaklu zapadają w pamięć. W ascetycznie wypowiadanych słowach wykonawcy wskazują, że podstawową różnicą dzielącą Merricka od Ganeśi był sposób postrzegania przez innych ludzi jego

obecności. W Merricku nie zobaczono szczęścia. Szczęście zatem nie jest stanem idealnego życia, ale sposobem postrzegania świata z wyzwaniami, jakie ten niesie. Bezpośredni komunikat aktorów i aktorek skierowany do widzek i widzów o tym, że „niezwykłe historie dzieją się bliżej niż myślicie" stanowi zachętę do przyjęcia takiej perspektywy oglądu i bycia w rzeczywistości, z których możliwe będzie dostrzeżenie bogactwa świata i codziennego szczęścia doświadczanego przez wielu ludzi nieuważnie. Szczęście bowiem, jak przekonująco skandują twórcy Teatru 21, przejawia się w swobodnym oddechu, możliwości obserwacji nieba, gwiazd, trawy, ciała oraz w budowaniu takich międzyludzkich relacji, w których różnica przynosi bogactwo i wzbudza zainteresowanie i zachwyt, a nie strach. Wspólny, żywiołowy taniec wykonany przez cały zespół w barwnych kostiumach, w rytm porywającej muzyki staje się zapowiedzią i przykładem współtworzenia takiej niezwykłej historii – budowania wspólnoty pracy i przyjaźni, w której współistnienie oparte na szacunku i docenieniu istot wokół stanowi szansę na ciekawsze i pełniejsze życie. Szansę dla nas wszystkich.

Wzór cytowania:

Hasiuk, Magdalena, *Struktury czułości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/struktury-czulosci.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

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

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/struktury-czulosci*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Cywilizacja śmierci

Paweł Schreiber

Teatr Polski w Bydgoszczy

Maszyna

reżyseria: Jagoda Szelc, dramaturgia: Marta Keil, scenariusz: Jagoda Szelc i Marta Keil we współpracy z zespołem aktorskim, światła i wizualizacje: Przemysław Brynkiewicz, scenografia: Natalia Giza, kostiumy: Maja Skrzypek, muzyka: Teoniki Rożynek, konsultacja choreograficzna: Agnieszka Kryst

premiera: 29 maja 2021

Tytułowa Maszyna jest rdzeniem teatralnego debiutu Jagody Szelc. To wielkie mechaniczne ramię, umieszczone na środku małej sceny bydgoskiego Teatru Polskiego, na kwadracie sterylnej, pokrytej białymi kafelkami podłogi (scenografię zaprojektowała Natalia Giza). Nie jest zbyt skomplikowana. W toku spektaklu będzie się tylko kręcić w kółko i wciągać przymocowaną do końca ramienia linę. Obsługa będzie wokół niej jednak odprawiać skomplikowane rytuały, opowiadając o jej możliwościach za pomocą komicznego technobełkotu. Znajduje się w centrum wydarzeń – bardzo dosłownie, bo otacza ją widownia, a ruch sceniczny jest wyznaczany przez jej ruchy.

Teresa (Sara Celler-Jezierska) pracuje w bydgoskim warsztacie samochodowym, ale jest prawdziwą szczęściarą – została wyłoniona z tłumu innych chętnych i będzie mogła jako pierwsza wypróbować działanie Maszyny (której właściwa nazwa to Krosno Dźwiękowe Panop TK 6). Spektakl czerpie garściami z estetyki telewizyjnego *reality show* tego szczególnego rodzaju, w którym bohaterem jest tak zwany zwykły człowiek. Mamy tu więc odpowiednio przejętą i onieśmieloną bohaterkę, irytującego prezentera (Mirosław Guzowski), wreszcie krótkie rozmowy z bliskimi Teresy, którzy beztrosko opowiadają o jej prywatnych sprawach. Na pierwszy rzut oka takie telewizyjne Warholowskie piętnaście minut sławy burzy – choćby na chwilę – żelazny podział na ludzi zwyczajnych i ludzi wyjątkowych, o których losach dyskutują tłumy. Prawda jest oczywiście inna – wpuszczenie zwykłego człowieka tylko na chwilę w cudowny świat telewizyjnego obrazu, a następnie bezlitosne wypędzenie go na powrót w jego rzeczywistość, jeszcze bardziej ten podział wzmacnia. Telewizja czule pochyla się na moment nad jego niedolą, stara się go zrozumieć, identyfikuje jego potrzeby – bo potrzebuje on przecież sławy, uznania, nowego domu albo żony – a następnie decyduje, czy są na tyle interesujące, żeby je w kaprysie hojności spełnić. Oglądający znajduje się tu w dziwnej pozycji – z jednej strony sam chciałby uścisnąć dłoń prezentera i uśmiechnąć się z ekranu do widzów, a z drugiej patrzy na uczestnika z góry. Niekoniecznie z pogardą, ale z perspektywy istoty wyższej, znającej jego sytuację i jego słabości. Dzięki takim programom Everyman może spojrzeć sam na siebie z perspektywy medialnego Boga, oglądającego ludzi z mieszanką czułości i politowania. Nazwa Panop TK wyraźnie odsyła w stronę panoptykonu, figury, która w dzisiejszym społeczeństwie jest jeszcze ważniejsza niż za czasów Benthama czy Foucaulta. Wszyscy jesteśmy cały czas obserwowani, a *reality shows* pozwalają obserwowanemu na chwilę stać się obserwującym – stąd

ich cudowna moc.

Zadanie Maszyny z początku nie jest sprecyzowane. Dowiadujemy się tylko, że zanim zrealizuje swój cel, musi dojść do jej „synchronizacji” z Teresą. Na czym owa synchronizacja miałaby polegać – nie do końca wiadomo, ale wiąże się z wchodzeniem w kolejne pokłady prywatności młodej kobiety. Przymocowana liną do Maszyny Teresa krąży po scenie zgodnie z ruchem mechanicznego ramienia, a poszczególni członkowie obsługi urządzenia wcielają się w postaci z jej przeszłości i teraźniejszości. Konserwator (Jerzy Pożarowski) staje się częścią wspomnienia z dzieciństwa, ojcem Teresy, który po pijanemu uczy ją alfabetu. Nauka przypomina raczej tresurę – alfabet trzeba najpierw recytować od początku, potem od końca. Teresa, dotąd pogodna i zaciekawiona tym, co się dzieje, robi się nagle napięta. Biega wokół Maszyny, coraz szybciej recytując alfabet na polecenie konserwatora-ojca. Jest zupełnie bezbronna – jeszcze chwilę temu potrafiła odrzucać żenujące, wścibskie zaczepki prowadzącego („a mnie pytanie drąży, czy nie jesteś w ciąży”), ale teraz jej prywatność stoi otworem przed wszystkimi widzami. Kolejną postacią uczestniczącą w kalibracji jest matka Teresy (Małgorzata Trofimiuk), którą staje się wiecznie naburmuszona techniczka, jeszcze chwilę przedtem niechętnie objaśniającą widzom budowę i zasady działania Maszyny. Postać matki stoi w kontrze do pewnego siebie, przemocowego ojca. Jest marudna, zakompleksiona, ale nie mniej opresywna, bo cały czas próbuje wymusić podobne nastawienie do życia na córce. Każe jej założyć do telewizji takie buty, żeby nie było widać haluksów. W scenie, w której powracamy do wczesnego dzieciństwa Teresy, przy usypianiu dziecka płynnie przechodzi od „Terenia śpi, tramwaje śpią, autobusy śpią” do „po co wychodzić tam, po co prowokować” i „pokorne cielę dwie matki ssie”. Jest ofiarą ojca, ale sama przedłuża patriarchalny łańcuszek upokorzenia i podporządkowania.

Odgrywane wokół Maszyny scenki obejmują również obecne życie Teresy. Akustyk (Damian Kwiatkowski) wciela się w jej chłopaka, z którym Teresa wciąż nie może się porozumieć, a lekarka (Michalina Rodak) staje się jej przyjaciółką, która jest tak zachwycona występem w telewizji, że zaczyna sama sobie zadawać dziennikarskie pytania i na nie odpowiadać. To też smutne obrazy – budują wrażenie, że przymocowana wciąż do Maszyny Teresa, chociaż sprawia wrażenie radosnej, pewnej siebie osoby, jest *de facto* samotna i niezrozumiana przez otoczenie. Maszyna wchodzi w głąb Teresy i wydobywa z niej wszystko, co najmroczniejsze. Zmienia silną, pogodną i sympatyczną kobietę w postać, która budzi litość i potrzebuje pomocy – a tę Maszyna oczywiście zapewni. Wszystko to jest karykaturą psychoterapii (wyraźnie nawiązującą do ustawień hellingerowskich), której celem jest nie tyle uwolnienie pacjenta od słabości, ile sprawienie, żeby, dzięki wspomnieniu słabości, tym chętniej oddał się całkowicie komuś lub czemuś, co obiecuje poprawę sytuacji. Im dłużej trwa ponure odzieranie Teresy z prywatności i nurkowanie w kolejnych pokładach jej życia, tym bardziej ona sama jest zachwycona. Pod koniec zaczyna się identyfikować z manipulującym nią urządzeniem, tłumacząc, że to „jej Maszyna". Coraz silniej wciela się też w rolę gwiazdy, którą próbuje jej narzucić prowadzący, który najpierw traktował ją dość obcesowo, ale kiedy wpływ Maszyny się wzmacnia, obsypuje ją pochlebstwami.

Zbliżamy się do finału, w którym okazuje się, do czego Maszyna właściwie służy. Nie jest urządzeniem do spełniania życzeń, nie jest też mechanicznym terapeutą. Kiedy dojdzie już do pełnej synchronizacji, a Teresa powróci do najmilszych wspomnień z dzieciństwa, prowadzący poinformuje, że właśnie nastąpiła jej śmierć mózgowa, a za parę godzin nastąpi pełna śmierć. Jej ciało jest „wolne od myśli" i „bezpieczne". Okazuje się, że telewizyjne *reality show* było jednocześnie współczesną *ars moriendi*.

Maszyna okazuje się zaskakująco podobna do klasycznego średniowiecznego moralitetu *Everyman*. Tam bohater też przechodzi proces przygotowania do śmierci, który również polega na wchodzeniu coraz głębiej w kolejne sfery jego funkcjonowania – od zewnętrznych, takich jak znajomi, krewni czy bogactwo, po wewnętrzne, czyli np. zmysły, wiedzę czy siłę. Żeby odpowiednio przejść na drugą stronę, Everyman musi się z nimi wszystkimi pożegnać. Pójdą z nim tylko Dobre Czyny, postać, która przez jakiś czas skarży się na własną słabość, ale od pewnego momentu zaczyna wydawać polecenia i kierować całą akcją.

Everyman to z jednej strony opowieść o dojrzewaniu do śmierci, ale z drugiej – obraz bolesnej wiwisekcji, stopniowego odcinania tego wszystkiego, z czego bohater budował swoje życie i swoją indywidualność. Przy wszystkich tych amputacjach pacjent pozostaje przytomny i musi patrzeć na to, co się z nim dzieje. W ostatecznej akceptacji tego, co podpowiadają mu Dobre Czyny, jest coś strasznego. Przeszedł przez duchową przetwórnię, zmieniającą człowieka w produkt gotowy do wyekspediowana na tamten świat – zoptymalizowany, przycięty do odpowiednich rozmiarów, łatwiejszy do zapakowania w trumnę, podobny do innych pośmiertny biogram czy zdjęcie na nagrobku. *Maszyna* działa podobnie – odcina od Teresy kolejne warstwy jej indywidualności, sprowadza ją do kilku wyrazistych obrazów i wspomnień, podpowiada jej schematy działania i myślenia. Motyw indoktrynacji nie jest może w spektaklu wszechobecny, ale konsekwentnie powraca, zwłaszcza w figurach rodziców, uczących bezmyślnej recytacji alfabetu i właściwej dzieciom pokory. Szczególną rolę pełni tu matka, próbująca wtłaczać Teresę w patriarchalne stereotypy kobiecości, przed czym córka – pracująca przecież w warsztacie samochodowym – stara się bronić, nie zawsze skutecznie. Wpajane od dziecka odruchy posłuszeństwa zostają umiejętnie rozbudzone i wykorzystane przez operatorów Maszyny,

których działaniom Teresa bez pytania się poddaje. Jak się okazuje, wychowanie Teresy, narzucające jej odpowiednie schematy, nie było nauką życia, tylko nauką umierania.

Bohater *Everymana* próbuje się przed śmiercią bronić (w komicznym odruchu proponuje jej nawet łapówkę, byle zostawiła go w spokoju), a potem nie kryje żalu, kiedy kolejne ważne dla jego życia postaci deklarują, że dalej musi sobie radzić sam. Maszyna jest od średniowiecznej śmierci doskonalsza – Teresa jest od początku zachwycona tym, co się dzieje. Działa na nią jednocześnie kilka bardzo silnych impulsów: magia sławy, magia telewizji i magia techniki. Ze śmiercią można dyskutować, ale z Maszyną nie. Jest realizacją Skinnerowskiego pomysłu na automatyzację edukacji – kuszony pozytywnymi bodźcami uczeń sam pozwala się kształtować maszynie uczącej.

Najciekawsze jest jednak to, że, kiedy się bliżej przyjrzeć, okazuje się, że Maszyna sama może niewiele. Ostatecznie jest tym, co widać na scenie – obracającym się w kółko ramieniem, do którego można przypiąć na uprzęży człowieka. Właściwymi sprawcami tego, co się dzieje – a może po prostu właściwą Maszyną – jest otaczająca Teresę obsługa urządzenia. To oni zachęcają dziewczynę do poddawania się kolejnym etapom egzekucji. To oni odbierają jej prywatność, odgrywając wspólnie z nią sceny z jej dzieciństwa i obecnego życia. Właściwie nie mają oporów – jedynym wyjątkiem jest grana przez Małgorzatę Trofimiuk techniczka-matka, która w pewnym momencie zaczyna protestować, trudno powiedzieć, czy dlatego, że wie, co czeka Teresę, czy ze względu na to, że musi odgrywać rolę matki, która sama działa pod wielką, upokarzającą presją. Operatorów Maszyny rozgrzesza (w ich rozumieniu) fakt, że są częścią mechanizmu, a zachodzące w mechanizmach procesy są nieuniknione. W ramach ustalonych procedur

łatwiej się pozbyć empatii i człowieczeństwa.

Byłem zaskoczony tym, jak często – i jak niespodziewanie – po obejrzeniu bydgoskiej *Maszyny* wracało do mnie wspomnienie tego spektaklu. Na przykład, kiedy małopolska kuratorka oświaty przedstawiała okrutne tortury i śmierć młodej dziewczyny jako „wielki sukces edukacji Polaków, także tych niepełnoletnich" (a to przecież tylko wierzchołek góry lodowej polskich opowieści o dojrzewaniu do męczeństwa). Albo kiedy służby pilnujące polskich granic przed migrantami dawały pokaz wyrastającej z procedur bezduszności, w której za wyrządzone zło nikt nie jest osobiście odpowiedzialny. Stojąca w centrum spektaklu Maszyna jest obrazem prostym i abstrakcyjnym, ale nie tylko wyrasta z realnego konkretu (inspiracją dla Jagody Szelc i dramaturżki Marty Keil było tłumienie protestów przeciwko zaostrzeniu prawa aborcyjnego w Polsce), lecz również świetnie rzeczywistość diagnozuje i objaśnia.

To połączenie abstrakcji i konkretu jest chyba najważniejszym kluczem do sukcesu teatralnego debiutu Jagody Szelc. Abstrakcyjna przypowieść o maszynie do zabijania jest dobrze zakorzeniona we współczesnej polskiej rzeczywistości, poczynając od stylistyki tandetnego telewizyjnego *show* po świetnie naszkicowane portrety krewnych i znajomych Teresy oraz obsługi Maszyny. Ten efekt wzmaga fakt, że aktorzy grają naturalistycznie, często bardziej filmowo niż teatralnie. Brak tu słabych ról, ale na szczególną uwagę zasługuje Celler-Jezierska, której Teresa jest cały czas wiarygodna i poruszająca.

Maszyna ma jeszcze jedną ważną cechę – jest przedstawieniem bardzo przystępnym, a jednocześnie unika pułapek, jakie dążenie do przystępności może ze sobą nieść. Nie upraszcza problemów, o których opowiada. Obraz indoktrynującej i zabijającej Maszyny jest niezwykle wieloznaczny i stawia

widownię przed trudnymi pytaniami, a nie łatwymi odpowiedziami. Nie próbuje kokietować widzów – tak jak *Everyman* stawia ich w niezręcznej pozycji, w której jednocześnie patrzą na postać z góry i zdają sobie sprawę, że można ich z ową postacią identyfikować. Nie popisuje się erudycją – chociaż za konstrukcją *Maszyny* stoi cały szereg tekstów, od Kafki przez Foucaulta po Silvię Federici, nie trzeba ich bezpośrednio przywoływać, bo spektakl po prostu mówi to samo własnym językiem. Trzeba mieć nadzieję, że Szelc będzie częściej zostawiać plan filmowy na rzecz teatru – *Maszyna* to wyjątkowo udany, dojrzały debiut.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Cywilizacja śmierci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cywilizacja-smierci.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Paweł Schreiber – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/cywilizacja-smierci*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Emancypacja pozorna

Bartosz Cudak

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Klątwa rodziny Kennedych

tekst, dramaturgia, ruch sceniczny: Jolanta Janiczak, reżyseria: Wiktor Rubin, scenografia, projekcje wideo: Łukasz Surowiec, asystentka scenografa: Monika Winiarska, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Krzysztof Kaliski, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 27 lutego 2021

W chwili rozpoczęciu spektaklu na scenie znajdują się prawie wszyscy aktorzy – ubrani w eleganckie wieczorowe stroje siedzą nieruchomo na krzesłach. Niektóre z tych strojów na tyle wpisały się w historię, że nietrudno przyporządkować je do konkretnych postaci. Tak jest w przypadku różowego kostiumu *bouclé* ze złotymi guzikami, toczkiem w tym samym odcieniu i białymi rękawiczkami należącego do Jacqueline „Jackie” Kennedy (Dagna Dywicka) – żony zamordowanego prezydenta Stanów Zjednoczonych. Obok niej stoi on sam (Bartłomiej Cabaj), jego brat (Dawid Żłobiński), ojciec (Wojciech Niemczyk)… i tak dalej. Drzewo genealogiczne rodu Kennedych „nie wystawione do użytku publicznego” – jak informuje ustawiony na proscenium znak ostrzegawczy. W jakim więc celu spotkali się wszyscy

członkowie rodu? To rodzinna uroczystość czy pogrzeb kolejnej tragicznie zmarłej z powodu tytułowej „klątwy” osoby? A może celem tego mityngu jest zaprzysiężenie Johna F. Kennedy’ego na prezydenta – na co zresztą wskazywałaby ustawiona na środku mównica rodem z Kapitolu? Spektakl nie udziela jednoznacznych odpowiedzi na te pytania. Co więcej, jest na tyle problematyczny, że prowokuje do zadania innych. Jednym z nich jest na przykład pytanie o cel przedstawienia. Usadzeni na scenie członkowie amerykańskiej elity oraz sam tytuł spektaklu sugerują, że w centrum rozważań znajdują się śmiertelne wypadki, nieszczęścia i tragiczne zgony kolejnych z rodu. Jednak, jak dowiadujemy się w jednej ze scen, o Kennedych wiemy już wystarczająco dużo, a ich mózgi podziwiać możemy nawet w amerykańskich muzeach. Ale gdy na początku spektaklu na scenę gwałtownie wbiega Rosemary „Rosie” Kennedy (w tej roli Karolina Staniec) – przerywa sielankowy rodzinny nastrój i domaga się głosu – domyślamy się, że główną bohaterką przedstawienia stanie się właśnie ona. Postać, która zapoczątkowała „klątwę” – odrzucona przez rodzinę, wymazana z kart historii, skrzywdzona przez system i upokorzona przez najbliższych – siostra trzydziestego piątego prezydenta USA. Problematyka spektaklu jest jednak o wiele bardziej skomplikowana i trudno wskazać, o czym tak naprawdę jest kieleckie przedstawienie. Reżyser Wiktor Rubin i autorka tekstu Jolanta Janiczak postanowili ujawnić największy sekret amerykańskiej elity rzekomo po to, by opowiedzieć zapomnianą historię i udzielić głosu ofierze. Emancypacja skrzywdzonej jest jednak pozorna. Pod płaszczykiem wzniosłych idei przedstawienie powiela mechanizmy wykluczenia i pokrótce portretuje wszystkich członków amerykańskiej rodziny, a empatyczne intencje twórców nikną pośród scenicznego chaosu.

Struktura przedstawienia jest bardzo prosta – bazuje na powtórzeniach. Spektakl rozpoczyna mowa inauguracyjna Johna F. Kennedy’ego z 1961 roku

i niczym bumerang wielokrotnie powraca – za każdym razem przerywana przez Rosemary, która zakleja bratu usta taśmą. Zestawienie ujmujących słów prezydenta o ubóstwie, wolności i nadziei z figurą upośledzonej siostry – wykluczonej przez system i rodzinę – miało za zadanie ujawnić hipokryzję i zakłamanie establishmentu, dla którego, jak podpowiadają twórcy, liczą się tylko władza i pieniądze. Za każdym razem w tej powracającej sekwencji Joseph Patrick Kennedy, ojciec prezydenta, pyta: „Co byś zrobił, gdybyś został prezydentem?”. Bezkompromisowość i opresyjność machiny sterowanej przez rodzinę Kennedych obliguje moim zdaniem do nieznacznego przekształcenia tego pytania. „Co jesteś w stanie zrobić, żeby zostać prezydentem?” lepiej według mnie oddaje dewizę, którą kierował się Joseph Patrick. Dla władzy, społecznego uznania i docenienia przez historię poświęcił życie własnej córki. Powtarzana kilkukrotnie scena, choć próbuje zdemaskować prawdziwe oblicze amerykańskiej rodziny, z czasem staje się po prostu nużąca. Problem tkwi w samym wykorzystaniu zabiegu scenicznej repetycji. Zamiast prowadzić akcję spektaklu, stopniowo budować napięcie, sukcesywnie obnażać mechanizmy wykluczenia i zaskakiwać tym samym publiczność, twórcy postawili na niekończącą się, monotonną rekonstrukcję mowy prezydenckiej. W efekcie zakłamanie Kennedych i przemocowy charakter towarzyszącej im polityki staje się w oczach widza obojętny i powszedni, a z każdym kolejnym odtworzeniem historia Rosemary coraz mniej ciekawa i absorbująca.

Mało atrakcyjne jest również wprowadzenie do spektaklu tak wielu bohaterów i usadzenie ich wszystkich w jednym szeregu. Domyślam się, że mieli oni tworzyć zarówno sceniczne, jak i symboliczne tło dla „najgłupszej” z rodu, której historię stopniowo poznajemy. Jednak na scenie robi się niepotrzebny tłok, a niektórzy aktorzy chyba sami nie wiedzą, kogo i po co grają. W niektórych sekwencjach, jak na przykład podczas strojenia „Rosie”

w za małą o kilka rozmiarów suknię balową, wszyscy bezcelowo plątają się po scenie.

Problematyczna jest również kwestia niejednoznacznej perspektywy, z jakiej poprowadzono narrację. Z jednej strony twórcy niby skupiają całą uwagę na historii Rosemary. I owszem, dzięki przedstawieniu poznamy skróconą biografię „Rosie" Kennedy. Przejdziemy przez jej skomplikowane dzieciństwo, wizyty u lekarzy specjalistów, powolne usuwanie dziewczyny z przestrzeni publicznej czy w końcu poddanie jej w wieku dwudziestu trzech lat okrutnemu zabiegowi lobotomii. Doprowadził on do częściowego paraliżu i umieszczenia młodej kobiety w ośrodku zamkniętym, gdzie skazana na zapomnienie dożyła osiemdziesięciu sześciu lat. Dowiemy się również, że za pierwsze uszkodzenie mózgu Rosemary odpowiada jej matka – Rose (Joanna Kacperek), która celowo przez dwie godziny opóźniała poród, co poskutkowało niedotlenieniem noworodka. Rubin odtwarza również praktyki i formy prześladowań, na które „Rosie" skazana była całe życie: od szykan rówieśników i rodzeństwa po dosłowne wymazanie z rodzinnych fotografii. Ten ostatni przykład obrazuje także scenografia autorstwa artysty wizualnego Łukasza Surowca, który na wyświetlonych w tle sceny fotografiach zamiast wizerunku Rosemary umieścił czarną plamę. To wszystko jednak tylko pewna część przedstawienia.

Reżyser prowadzi bowiem narracje z perspektywy osób, które były i są niejako odpowiedzialne za tragiczny los Rosemary. W krótkich etiudach jej rodzeństwo: Joseph junior (Edward Janaszek), Kathleen (Ewelina Gronowska), Edward (Andrzej Plata), zabiera głos i opowiada o niesprawiedliwym losie, który ich spotkał. Mowa o tytułowej klątwie, która wielokrotnie powodowała przedwczesną śmierć członków rodziny. Zabieg ten uważam za niefortunny. Po pierwsze jako udzielenie głosu oprawcom, a

po drugie jako usprawiedliwienie supremacji Kennedych i próbę wytłumaczenia stosowanej przez nich polityki marginalizacji. O kim więc tak właściwie jest ten spektakl i jaki przyświeca mu cel? Czy w teatralnej opowieści Rubina rzeczywiście najważniejsza jest Rosemary Kennedy?

W spektaklu oglądamy sceny ekstremalnych zabiegów medycznych. Rozgrywają się na dwóch symultanicznych planach: na scenie oraz w archiwalnym nagraniu. Pierwszy z nich przedstawia drastyczną scenę gwałtu lekarzy na niepełnosprawnej kobiecie oraz wbijanie szpikulca w głowę Rosemary. Zapętlone czarno-białe nagranie, pochodzące zapewne z jakiegoś szpitalnego archiwum, pokazuje, jak mógł wyglądać bestialski zabieg lobotomii. Powolne wbijanie długiego, ostrego szpikulca w płat czołowy wywołało u mnie dreszcze i uczucie dyskomfortu, lecz również złość i zażenowanie. Głównie dlatego, że po raz kolejny Rubin przedstawia doświadczenia ofiary za pomocą narracji prowadzonej przez oprawców. Ponadto traumatyczne wydarzenia z życia Rosemary, zainscenizowane realistycznie i pozbawione krytycznego komentarza, tracą polityczny i performatywny potencjał. Jedynym atutem tego typu strategii jest według mnie poszerzenie świadomości widzów na temat przemocowych praktyk stosowanych przez amerykańskie elity. Czy jednak przybliżanie publiczności mechanizmów wykluczenia wystarcza, by przekazać główną intencję twórców – emancypować główną bohaterkę teatralnej opowieści? Z pewnością nie.

Trzeba zauważyć również, że jak zgaduję nieświadomie, twórcy powielają strategie dyskryminacji osób z niepełnosprawnościami. Mimo że wzniośle tematyzują marginalizację „Innego”, w rzeczywistości przefiltrowują ją przez doświadczenia uprzywilejowanej większości. Z całym podziwem i szacunkiem dla talentu aktorskiego Karoliny Staniec, lecz uważam, że aktorka nie jest w

stanie zagrać i opowiedzieć historii Rosemary Kennedy ze swojej uprzywilejowanej pozycji. Dlaczego więc twórcy nie pomyśleli, by do projektu zaprosić na przykład aktorkę Teatru 21? Dlaczego Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak pokazują ogólne doświadczenia osób z niepełnosprawnościami – społeczny i systemowy ucisk, poczucie samotności, brak prawa do decydowania o sobie, o własnym ciele – bez włączenia do teatralnej debaty tych, którzy wciąż w dużej mierze pozostają niesłyszalni i niereprezentowani? A jeśli już bywają reprezentowani, to jak w *Klątwie rodziny Kennedych*, z wykorzystaniem strategii podobnej do *blackface*. Nauczmy się robić taki teatr, który włącza, a nie – czasem nawet nieświadomie – wyklucza.

Mam wrażenie, że dramaturżce i autorce tekstu, Jolancie Janiczak, również przyświecały dobre intencje, a powielenie przez nią mechanizmów wykluczenia nie było do końca świadome. Teksty Janiczak zazwyczaj przecież z sukcesem opowiadają wyrugowane historie, upodmiotawiają wykluczone kobiety czy wpisują doświadczenia „Innych" w dominantę kulturową. Tak było chociażby w gnieźnieńskim *I tak nikt mi nie uwierzy*, gdzie dramaturżka przypomniała historię „ostatniej czarownicy Europy" – Barbary Zdunk. Kierująca się ideą emancypacji dramaturgia Janiczak, co warto zaznaczyć, w dużej mierze przypomina zabiegi, które od lat na gruncie teatru oraz sztuk performatywnych wykorzystują zaangażowani społecznie artyści. Chodzi po pierwsze o praktykę grzebania w archiwach, a właściwie korzystając z nomenklatury Jacques'a Derridy – w „poza-archiwach", a po drugie o tak zwane czytanie paranoiczne w ujęciu Eve Kosofsky Sedgwick. Według Derridy archiwum służy do budowania zamkniętego dziedzictwa, konstruowania historii, dystrybucji wiedzy i władzy przez kształtujące je podmioty, a więc ma zawsze *stricte* polityczny wymiar, a jego efektem ubocznym jest właśnie stygmatyzacja „innych". Dlatego też państwowe

kroniki, historiografie czy drzewa genealogiczne znanych rodów – takich jak rodzina Kennedych – są zazwyczaj niekompletne, pełne luk i celowych ubytków, strzegą ważnych sekretów i stoją na straży obowiązującej wersji historii.

O tym wszystkim przekonani są, mówiąc językiem Sedgwick, „paranoicy" – tacy jak Janiczak – którzy wiedzą, że polityka historyczna pełna jest niedopowiedzeń, oszustw i przekrętów. Pisanie przez Janiczak tekstu i budowanie dramaturgii spektaklu w oparciu o lekturę paranoiczną polegało więc, jak mi się wydaje, na dociekliwym szperaniu w biografiach znanych postaci czy splądrowaniu peryferii przyjętego dyskursu historycznego, czyli swoistych „poza-archiwów", gdzie przez lata egzystowała zapomniana opowieść o „Rosie" i, dokumentujące jej doświadczenia archiwalia. Niestety „paranoja" dramaturżki akurat w tym przypadku nie osiągnęła zamierzonego celu. Subwersywna praktyka archiwalna Janiczak została po prostu, jak mniemam, zdominowana przez zasady i politykę archiwum, co poskutkowało efektem ubocznym, czyli nieświadomym powtórzeniem mechanizmów stygmatyzacji. Dlatego właśnie uważam, że praktyka emancypacyjna oparta na czytaniu paranoicznym jest ryzykowna. Mimo że zazwyczaj kończy się pomyślnie, czasem, jak widać, przynosi porażkę

Klątwa rodziny Kennedych mogła być przedstawieniem o dużym potencjale krytycznym – przede wszystkim ze względu na luźne, często subiektywne, wręcz intuicyjne przekazywanie historii oraz odejście od dokładności dokumentalisty na rzecz strategii mockumentalnej. Spektakl mógł być również ważnym głosem w debacie na temat doświadczeń osób z niepełnosprawnościami i przypominać, że ich los powinien być częścią wspólnej dominanty kulturowej i historycznej. Tak się jednak nie stało. Zarówno do tekstu Janiczak, jak i inscenizacji Rubina wkradł się bowiem

nieplanowany chaos, który spowodował, że *Klątwa…* nie tylko nie emancypuje Rosemary Kennedy, lecz powiela mechanizmy wykluczenia. Na koniec chciałem jednak docenić empatię i zaangażowanie twórców w próbę, której się podjęli. Mimo że nie przebiegła ona pomyślnie, otworzyła pole do dalszego namysłu na temat sytuacji życiowej i prawnej osób z niepełnosprawnościami, i pokazała, w jaki sposób nie robić spektakli o tak ważnym i skomplikowanym temacie.

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Emancypacja pozorna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/emancypacja-pozorna.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Bartosz Cudak – student performatyki UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/emancypacja-pozorna*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Wspomnienia z przyszłości

Maria Magdalena Ożarowska

STUDIO teatrgaleria

Thomas Köck

Raj. Potop

reżyseria i opracowanie tekstu: Grzegorz Jaremko, scenografia i kostiumy: Natalia Mleczak, muzyka: Bartosz Dziadosz, reżyseria światła i wideo: Marek Kozakiewicz, choreografia: Agnieszka Kryst

premiera: 29 maja 2021

Spektakl rozpoczyna się i kończy niemal taką samą sceną – wspomnieniami z przyszłości snutymi przez antropomorficznych bohaterów w apokaliptyczno-campowej scenerii. Dysfunkcjonalny duet post-mojr – Przez Proroctwo Zapomnianej (cyniczno-melancholijna Ewelina Żak) i Przez Prognozy Przeoczonej (zdystansowana i emocjonalnie chłodna Marta Zięba) – otwiera spektakl obrazem procesu przeistaczania się Ziemi w niezamieszkaną planetę z powodu wzrostu temperatury do czterystu stopni Celsjusza, topnienia lodowców, spalenia roślinności i wszystkich rzeczy materialnych, nieuniknionego wybuchu Słońca, które zamienia się w supernową. Finałowy

dialog z kolei przenosi punkt ciężkości na jednostkę – ostatniego żywego człowieka. Perspektywa globalna zostaje na końcu wyparta poprzez skupienie się na indywiduum.

Z tyłu sceny rozpostarte jest żółtawe płótno, tworzące wyobrażenie raju. Przypomina jednak raczej tapetę z motywem florystycznym czy kiczowaty obraz – suwenir znad Bałtyku. Gra skojarzeń podkreśla iluzoryczność wyimaginowanych krain – owych „paradisów" i utopii. Po prawej stronie sceny leży fragment zdemolowanego samochodu, pokryty nieokreśloną mazią; po lewej widzimy wykonane z plastiku skały. Scenografia Natalii Mleczak przypomina instalację ze spektaklu *Crash Park. Życie wyspy* Philippe'a Quesne'a. Tam też wśród symulowanej przyrody rozmawiają bohaterki przyszłości, siedząc w kapsułach klimatycznych, przypominających unowocześnione przyłbice.

Raj. Potop jest pierwszą częścią *Trylogii klimatycznej* autorstwa Thomasa Köcka. W dramacie przeplatają się ze sobą dwie linie narracyjne. Pierwsza przedstawia losy „młodego niemieckiego architekta Felixa Nachtigala wędrującego przez raj" (Köck, 2020), którym jest brazylijskie Manaus u schyłku XIX wieku. W dżungli amazońskiej eksploatowano wówczas lasy kauczukowe, co uznano za grzech założycielski kapitalizmu. Pośrodku niej ma stanąć opera jako symbol europejskości i postępu. Druga linia narracyjna przybliża historię trzech pokoleń rodziny zmagającej się z krachem ekonomicznym. Rozpoczyna się w latach dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia od założenia przez Ojca (Marcin Pempuś) warsztatu samochodowego, a kończy współcześnie historią służebnicy prekariatu, Córki-tancerki (rola podwójna, grana przez Agnieszkę Kryst i Natalię Rybicką) walczącej o honoraria na umowach śmieciowych (nawet jej egzystencję określa się mianem „dorywczej"). Niestałe zatrudnienie

prowadzi ją do sprzedaży rodzinnego domu. Oprócz powyższych wymienia się „tonącą orkiestrę symfoniczną”, której może nie być, wystarczy klawesyn (i jest! tuż obok rzeźby wykręconego papierosa) oraz (co najważniejsze) „niewidzialną rękę rynku”, która pojedynkuje się z didaskaliami – porte-parole autora.

Ani Köck, ani Grzegorz Jaremko nie dbają o zgodność z realiami historycznymi. Przeszłość nie do końca jest przeszłością, a rodzajem asamblażu, w którym XIX wiek przeplata się ze współczesnością i jej technicznymi nowinkami. Handlarz-baron gumowy (wyróżniający się w sposób irytujący Mateusz Smoliński) używa megafonu, opowiadając o dewastacji lasu tropikalnego, a chór w tym czasie przytacza przykłady kauczukowych produktów przyszłości – MacBooków i etui na laptopy zatopionych w oceanie. Mimo okrutnej wizji katastrofy klimatycznej autor daje nam nadzieję w postaci idealistycznego bohatera Nachtigala (Paweł Smagała, którego fenomenalny głos lektorski pozwolił na ironiczną grę z poprawnością polityczną, językiem inkluzywnym i teoriami postkolonialnymi). Samarytańskim gestem chce on uchronić Amazonię przed wyzyskiem, dotyczącym zarówno rdzennej ludności, jak i surowców. Tymczasem rodzina czasów transformacji nie ma nic prócz goryczy. Jest już tak wchłonięta przez neoliberalizm i późny kapitalizm, że jej członkowie nawet nie potrafią mówić w pierwszej osobie. Każdą wypowiedź rozpoczynają od określenia swojej roli społecznej („matka ciężko wzdycha” czy „babka widzi, że”).

Gorzka diagnoza przenosi się też na pole wizualne – scenografię i kostiumy Natalii Mleczak i wideo Marka Kozakiewicza. Przeszłość i przyszłość mienią się wielobarwnością i awangardowością, podczas gdy teraźniejszość (czyli trzydziestoletni okres upadku rodziny) tonie w szarościach – stroje

ograniczają się do jednobarwnych kombinezonów i crocsów noszonych z białymi skarpetami. Skafandry post-mojr to beżowe płaszcze z podszewką w kratę, na wzór okryć marki Burberry. Garderoba postaci z przeszłości to przegląd mody ostatnich dwóch wieków z lekkim zabarwieniem futurystycznym: od sukni ze stelażem, przez biały lniany garnitur, po intrygującą wariację na temat tweedu.

Podtytuł *Raju. Potopu* to *Zbłąkana symfonia*. W tekście uwidacznia się to w rytmiczności i określeniach muzycznych – tu *staccato*, a tam *impetuoso ma maestoso*. W spektaklu muzycznym elementem sprzęgającym narrację jest choreografia. Do współpracy Jaremko zaprosił Agnieszkę Kryst (grającą córkę oraz brazylijską tancerkę), znaną zarówno jako twórczyni, jak i performerka. Taniec jest prosty i monotonny, wykonywany przez Kryst i cały zespół aktorski. Choreografii nie rozpatruję w kategoriach urozmaicenia widowiskowości, a raczej przybliżenia wątku neoliberalnej niestabilności płacowej, która spowodowała utworzenie nowej klasy społecznej – prekariatu (zob. Standing, 2014). Kryst nie pojawia się na scenie tylko jako aktorka, ale również jako reprezentantka polskiej sceny tanecznej. Mierzenie się z problemami finansowymi jest poniekąd wpisane w jej zawód. Gest obsadowy pozwolił na nieobecny w oryginalnym tekście realizm i refleksję nad wpływem gospodarki na jednostkę. Dramat, mimo powoływania się na fakty i naukowe prognozy ma bowiem charakter fikcyjny – jest ekokrytycznym fantazmatem.

Jaremko nie pozwala sobie na drastyczne zmiany w tekście i innowacyjne interpretacje, nie licząc lokalnych aluzji wtrącanych w globalną opowieść. Przykładowo Dziadek po usłyszeniu słowa „uchodźca” pokrzykuje „Usnarz, Usnarz”, a Baronowa (Żak ujawniła w tej roli ogromny potencjał komediowy, kradnąc show pozostałym), odpowiedzialna za „modernizację” brazylijskiego

terytorium, wygłasza komunikat: „uprzejmie prosimy, z zastosowaniem gazu pieprzowego”. Owe wtręty zapewne zmieniają się zapewne w zależności od sytuacji politycznej.

Zarówno tekstowi, jak i spektaklowi wydaje się przyświecać teza Razmiga Keucheyana, że łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż upadek kapitalizmu (zob. Keucheyan). Po silnym wrażeniu, jakie wywarła na mnie lektura *Trylogii*, spektakl wzbudził poczucie pewnego niedosytu, wzmocnionego przekonaniem, że w sztukach performatywnych wiele już powiedziano o zmianach klimatycznych. Każda próba ponownego wzięcia na warsztat tego tematu jest ogromnym wyzwaniem dla twórczyń i twórców, bez względu na materiał literacki, nad którym się pracuje.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Wspomnienia z przyszłości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspomnienia-z-przyszlosci.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Maria Magdalena Ożarowska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Bibliografia

Keucheyan, Razmig, *Not even climate change will kill off capitalism*, https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/mar/06/not-even-climate-… [dostęp: 8 IX 2021].

Köck, Thomas, *Trylogia klimatyczna*, tłum. J. Kaduczak, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2020.

Standing, Guy, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, tłum. P. Juskowiak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

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

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Wyemancypować wszystkich! Nikogo nie oszczędzać!

Hanna Księżniakiewicz

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Halka

reżyseria: Anna Smolar, scenariusz: Natalia Fiedorczuk, Anna Smolar we współpracy z zespołem aktorskim, kostiumy, scenografia: Anna Met, muzyka: Enchanted Hunters (Magdalena Gajdzica, Małgorzata Penkalla), choreografia: Paweł Sakowicz

premiera: 16 czerwca 2021

Anna Smolar i jej zespół sięgnęli po *Halkę* Stanisława Moniuszki i Włodzimierza Wolskiego, by rozprawić się z zestawem stereotypów, konwencji, schematów przemocowych, w które uwikłane są obie płcie. Pokazują, że wszyscy muszą pracować nad zmianą układu sił w patriarchalnym społeczeństwie. Transformacji ulega *Halka*, zarówno jako tekst dramatyczny (przepisany przez Natalię Fiedorczuk, Annę Smolar i zespół aktorski), jak i jako utwór utrzymany w pewnej konwencji muzycznej i choreograficznej. Spektakl jest podzielony na dwa akty o różnej dynamice. O ile pierwszy jest przepracowaniem oryginalnej *Halki* w rozrywkowej formie,

o tyle druga część poszerza historię w inteligentny, bardziej refleksyjny sposób. Libretto wybrano nie tylko po to, aby porównywać XIX wiek ze współczesnością, lecz by umożliwić widowni przejście procesu rozpoznania przemocowych narracji i uwalniania się z nich.

Halka opowiada o nieszczęśliwej miłości Halki-Haliny, wiejskiej dziewczyny (granej przez Aleksandrę Nowosadko), do Janusza (Radosław Krzyżowski), który porzuca ją, by poślubić Zofię (Magda Grąziowska), córkę Stolnika (Roman Gancarczyk). Nieszczęśliwie zakochany w Halce Jontek (Łukasz Stawarczyk) stara się przekonać ją o nieszczerości Janusza. Głównym bohaterom towarzyszy służba: Dziemba (Michał Majnicz) i Dudziarz (Alicja Wojnowska), a gości przyjęcia zaręczynowego zastępuje tancerka (Karolina Kraczkowska). W libretcie Halka przybywa do dworu, by przekonać się o uczuciach kochanka, który zapewnia ją o swoim oddaniu. Gdy odkrywa jego kłamstwa, próbuje w czasie ślubu Janusza i Zofii spalić kościół wraz ze źródłem swoich nieszczęść. Na koniec „zhańbiona” i „oszalała” Halka rzuca się do wody i umiera. Na scenie Starego Teatru sprawy przyjmują inny obrót; twórcy i twórczynie przepisują dramat współczesnym językiem, dodają prolog (rozmowa o aborcji), epilog (zmiana zakończenia oraz ciąg dalszy), wprowadzając nowe wątki, które zmieniają bieg wydarzeń.

Spektakl otwiera scena rozmowy Stolnika z Haliną o jej ciąży. Stolnik kluczy między prośbą a groźbą, próbuje manipulować, przejąć kontrolę nad sytuacją, podkreśla swoją wyższą pozycję, oferuje pokrycie kosztów zabiegu, a także powołuje się na dobro wyższe, jakim jest dla niego szczęście córki, która ma poślubić Janusza. Aborcja jest dla Stolnika jedynym rozwiązaniem problemu, jednak pomimo nacisków Halina nie podejmuje decyzji i ucina dyskusję. Podkreśla swoją podmiotowość i sprawczość: zamiast być podległą i posłuszną mężczyźnie, jest asertywna i świadomie stawia granic. Stolnik nie

ma prawa głosu w tej sprawie, bo aborcja jest jej własnym wyborem. Prolog ustanawia relacje między postaciami męskimi i kobiecymi w *Halce*, gdzie mężczyźni starają się kontrolować akcję, a także deprecjonować kobiety i karać je (na przykład oskarżając o szaleństwo), za nietrzymanie się narzuconych im ról.

Twórcy i twórczynie przekształcają scenę śmierci tytułowej bohaterki, która kończy operę Moniuszki i Wolskiego. Halina rzuca się kilkakrotnie do wody (z plastikowych zasłon), jednak rezygnuje z samobójstwa. Grająca Halinę Aleksandra Nowosadko przerywa scenę groteskowej śmierci, by wraz z innymi aktorkami podjąć wątek wizerunku kobiecej ofiary. Aktorki pomagają przyozdobić jej ciało w pęki kwiatów, odkrywają ramiona, radzą, jak wygiąć ciało, by wyglądało na martwe, ale atrakcyjne. Odwołują się do romantycznego obrazu kobiecej śmierci i piękna martwego ciała. Smolar przełamuje i dezaktualizuje te schematy: Halina nie jest heroiną, tylko kobietą z krwi i kości, która „sobie poradzi".

Przerwanie samobójstwa obrusza Janusza, Stolnika, Dziembę i Jontka. Mężczyźni, przedstawiciele różnych stanów (Jontek – góral, Stolnik, Janusz i Dziemba – reprezentanci szlachty) jednoczą się, by zmusić Halkę do zagrania samobójstwa. Nie rozumieją, dlaczego rezygnuje z odegrania roli szalejącej z powodu nieszczęśliwej miłości kobiety. Uznają to również za zachowanie „nieempatyczne" wobec Jontka, który ma zagrać scenę rozpaczy po śmierci Halki. Lekceważą odmowy Halki, proponując inną śmierć – uderzenie kamieniem lub krzesłem – w końcu wsadzają jej głowę do piekarnika. Ale Halka nie umiera; idzie w miasto z koleżankami i nie wypełnia dramaturgicznej kalki, nie spełnia roszczeń męskich bohaterów.

Druga część spektaklu to dopisana kontynuacja opowieści o losach bohaterów i bohaterek. Halina nie zabiła się, urodziła, ale nie zajmuje się

swoim dzieckiem. Jontek figuruje w papierach jako ojciec i opiekuje się dziewczynką. Wraz z Dudziarzem pracują w domu Janusza i Zofii. Janusz nie chciał przyznać się do ojcostwa. Nieślubne dziecko ze związku z chłopką zniszczyłoby mu reputację wśród gminu i relacje z żoną. W tajemnicy przed Zofią Stolnik z Januszem próbują wpływać na wychowanie i opiekę nad dzieckiem. Zofia tkwi w nieudanym małżeństwie z Januszem, któremu nie układają się interesy i który odmawia płacenia alimentów na swoje nieślubne dziecko. W tym akcie Smolar otwiera drogę kilku wątkom: męskości, rodzicielstwu, siostrzeństwu, ludowości. Gdy na scenie oglądamy, jak z czułością Stolnik z Jontkiem kąpią dziecko, a następnie wraz z Dziembą i Januszem kłócą się o alimenty oraz sposób wychowania, w kuchni siedzą kobiety i przyglądają się akcji. W tych paru momentach, w których na pierwszy plan wybijają się zatroskani o dziecko mężczyźni, zapominamy o istotnej kwestii – niewidzialności opieki macierzyńskiej, traktowanej jak oczywistość. Polaryzacja planów podkreśla nierówność w traktowaniu opieki rodzicielskiej w kulturze ze względu na płeć.

W bohaterach stopniowo budzi się świadomość, że toksyczne schematy (przede wszystkim męskie), w których tkwią, nie działają. Dążenie do pełnej władzy i utrzymania kontroli (przez wykorzystanie przemocy werbalnej), skrywanie uczuć w relacjach z innymi, nieujawnianie słabości czy obaw (opowiadają o nich najczęściej publiczności). Co więcej, uświadamiają sobie, że przez trwanie w nich krzywdzą siebie i bliskich. Janusz przez całe życie starał się wypełniać kolejne role narzucane przez społeczeństwo (pana i zarządcy, przykładnego męża), przez co nigdy nie był szczęśliwy. Nadopiekuńczość Stolnika względem Zofii i nietraktowanie jej jak dorosłej osoby niszczy ich relacje. Nie pomaga także ukrywanie ojcostwa Janusza ani manipulowanie Zofią.

Równolegle rozgrywany jest wątek siostrzeństwa: wsparcia i solidarności. Wątek funkcjonuje jako jeden z kilku elementów, który musi zadziałać, by dokonała się zmiana świadomości. Pierwszy raz widzimy to w scenie, w której Janusz publicznie odtrąca i ośmiesza Halinę. Wtedy tancerka podaje Halce dłoń w wyrazie wsparcia. Drugi przykład to scena pojednania Haliny i Zofii (w libretcie do konfrontacji nie dochodzi). Wbrew oczekiwaniom nie czują do siebie nienawiści ani zazdrości. Łączy je sprzeciw wobec konwencjonalnych ról: matki, córki, żony, kochanki. Obie pragną zbudować własną drogę do samorealizacji i odnalezienia tożsamości, nawzajem się w tym wspierając.

Bohaterami spektaklu są przedstawiciele chłopstwa i szlachty. Relacje uległości i dominacji podkreślone są szczególnie w pierwszej części spektaklu. Janusz i Dziemba wyniośle i pogardliwie traktują Halkę i Jontka w ogrodzie podczas przyjęcia zaręczynowego. Zrobią wszystko, by pozbyć się „wieśniaków", nim zobaczy ich Zofia. Zwracając się do publiczności, Janusz przyznaje się do obrzydzenia żywionego wobec chłopów, a szczególnie Jontka. W spektaklu klasowość nie jest tylko symboliczną figurą rozdzielającą przedstawicieli chłopstwa od szlachty. Smolar podąża tropem ludowej przeciw-historii, wydobywając temat mechanizmów klasowej przemocy. Nie bez powodu Jontek pada na kolana i mówi: „odegrajmy to gówno, że pan jest dobrym panem a ja usłużnym wieśniakiem, który i tak zarobi wpierdol […] jest mu wstyd, że się przed paniskiem tłumaczy". O poddaństwie, gwałtach, wykorzystywaniu chłopek i morderczej pracy mówi wcześniej Dudziarz na weselu. Słowa niosą historię o niekończącej się pracy, w której „zapierdalać trzeba, aż wyciągną cię stąd czarnej śmierci kleszcze", o panu życia i śmierci, co „sam sobie rąk nie brudzi, a od wpierdolu ma ludzi, a kiedy będzie chciał […] to weźmie waszą córkę […] i zrobi co chce". Ciekawym tropem jest jednak poszerzenie wątku o współczesną widzialność i pozycje

mniejszości etnograficznych. Stawarczyk, mówiący dialektem śląsko-cieszyńskim, opowiada o drwinie i lekceważeniu, których doświadczył z powodu akcentu. Dla aktora śląski dialekt jest czymś naturalnym, a na scenie daje mu większą swobodę niż język polski. Ten wątek nadaje dodatkową jakość spektaklowi i problematyzuje wizerunek polskiej ludowości.

Halka jest pisana językiem współczesnym; bohaterowie i bohaterki używają najczęściej trzeciej osoby, wygłaszając rozległe opisy emocji i myśli postaci. Monologi są i zabawne, i poważne, z czasem jednak odczuwa się nadmiar słów. Integralną częścią narracji jest świetna muzyka grana przez zespół Enchanted Hunters oraz choreografia Pawła Sakowicza (ruch zespołu organizuje tancerka grana przez Karolinę Kraczkowską). Oba elementy nadają rytm przedstawieniu, podkręcają bądź spowalniają tempo akcji, zręcznie manipulując emocjami na scenie i na widowni. Muzyka i taniec nawiązują luźno do opery, ludowości, tańców (mazurek, lapdance). Sakowicz miksuje różne formy tańca, przekształca gesty zaczerpnięte z tradycyjnych układów tanecznych, łącząc je z elementami współczesnych tańców, tworząc interesujące wariacje. W finale wszyscy śpiewają o swobodzie, jaką czują, gdy postanowili przekroczyć tłamszące ich ograniczenia. Robią to wspólnie, ale każdy w swoim tempie – na miarę własnych sił.

Wzór cytowania:

Księżniakiewicz, Hanna, *Wyemancypować wszystkich! Nikogo nie oszczędzać!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyemancypowac-wszystkich-nikogo-nie-os….

Z numeru: **Didaskalia 165**

Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Hanna Księżniakiewicz – studentka wiedzy o teatrze i tekstów kultury UJ.

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/wyemancypowac-wszystkich-nikogo-nie-oszczedzac

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

Zobacz. Zauważ. Zapamiętaj

Pamela Bosak

Krakowski Festiwal Tańca „Zobaczyć taniec”

9-15 sierpnia 2021

W sierpniu 2021 roku pod hasłem „Zobaczyć taniec” odbyła się I edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca. To nowe wydarzenie taneczne, organizowane przez Krakowskie Centrum Choreograficzne. W trakcie festiwalu widzów zaproszono do udziału w tygodniowych warsztatach ruchowych. W lipcu odbyły się spotkania on-line z Joanną Leśnierowską pod hasłem „Jak zobaczyć taniec?”, będące niejako wstępem do festiwalu. Przez cały sierpień na Rynku przy Nowohuckim Centrum Kultury dostępna była wystawa fotograficzna Klaudyny Schubert *Dance until we are lost*. Po spektaklach widzów zapraszano na rozmowy prowadzone przez Karolinę Wycisk.

Krakowski Festiwal Tańca jest połączeniem warsztatów i festiwali (Festiwal Tańca Współczesnego Spacer, BalletOFFFestiwal, Konkurs choreograficzny 3… 2… 1…Taniec!, tygodniowe warsztaty KCC Dance Intensive)

organizowanych przez Krakowskie Centrum Choreograficzne w latach 2014-2019.

Inny, czyli jaki?

Festiwal rozpoczął się premierowym *Tytum* w choreografii i wykonaniu Marty Wołowiec i Poernimy Gobardhan. Spektakl jest koprodukcją KORZO Theatre i Krakowskiego Centrum Choreograficznego. Duet taneczno-choreograficzny skupia się na poszukiwaniu wspólnego języka w tworzeniu scenicznej narracji. Artystki eksplorują sytuację wspólnej pracy i inności w sposobach poruszania się. Obie poszukują własnego języka ruchowego w pracach solowych: Marta w tańcu współczesnym i improwizacji, Poernima w klasycznym tańcu indyjskim bharata natyam, interpretowanym w zachodnim kontekście, w połączeniu z indyjską dramaturgią.

Tematem spektaklu jest spotkanie dwóch artystek, ich wizji scenicznych i języków ruchowych. Tancerki wykorzystują sytuację poznawania się, której towarzyszy dystans i badanie własnych granic, do podjęcia ruchowej dyskusji. Wspomniany dystans widoczny jest już w wykorzystaniu świateł. Świetlne koło, po którym poruszają się artystki, kurczy się w miarę rozwoju spektaklu. Różnica sposobów poruszania się jest siłą napędową spektaklu. Napięcie, które wytwarza się w jej wyniku, pozwala artystkom połączyć praktyki ruchowe w byciu jednocześnie samej ze sobą i wspólnie na scenie.

W spektaklu panuje dużo spokoju, wybudzający ruch początek pozwala na dokładne przyjrzenia się każdej z tancerek, zauważenia detali w ułożeniu ciała. Po minimalistycznym wstępie artystki poruszają się po świetlnym kole, mijając się nawzajem. Stoją do siebie tyłem, nie patrzą na siebie, choć wydaje się, że dokładnie widzą to, co robi ta druga. Korzystają z podobnych

inspiracji ruchowych przy budowaniu indywidualnych, ale i wspólnych ścieżek ruchowych. Wołowiec korzysta z technik tańca współczesnego, wzbogacając go o elementy zaczerpnięte z silnie skodyfikowanego tańca indyjskiego. Poernima wprowadza do swojego tańca nieco lekkości, przełamując pozycje i schematy ruchowe tańca indyjskiego. Artystki wzbogacają swoje praktyki choreograficzne o nowe struktury ruchowe. Nie muszą posługiwać się tym samym językiem, żeby móc się komunikować. Tak odbiegające od siebie techniki ruchowe, którymi zajmują się artystki, trudno było połączyć w jedną czy stworzyć z niej nową. To głęboki proces szukania tego co pomiędzy – pomiędzy artystkami, ale i pomiędzy sposobami poruszania się. Wskutek tego wytwarzają się nowe tożsamości ruchowe, w których wykorzystywane praktyki ulegają transformacjom. Sposób poruszania się po kole pozwala dostrzec wzajemne zapożyczenia. Muzyka i światło silnie wpływają na odbiór spektaklu, wprowadzają widza w sytuację i budują dodatkową linię dramaturgiczną. Odgłosy codzienności (np. wentylatora) i linie świetlne inspirowane zjawiskiem echolokacji dają tancerkom wzajemne przeczucie, że któraś jest obok.

Dystans i jego mechanizmy

Drugiego dnia festiwalu na klatce schodowej Nowohuckiego Centrum Kultury pokazano spektakl węgierskiego choreografa i tancerza Máté Mészárosa *Mechanics of distance*, który miał premierę w 2019 roku, przed pandemią koronawirusa. Tytułowy dystans nabrał w spektaklu politycznego znaczenia i zaczął być odbierany w kontekście lockdownu i społecznego odosobnienia.

W choreografii Mészárosa bezpośrednia, namacalna więź i bliskość

> stykają się z bardziej podniosłym, uroczystym wymiarem, a dodatkowe uzupełnienie stanowi wymiar polityczny, którego celem jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak bardzo można rozszerzyć granice tańca, jaki potencjał leży u podstaw szczególnej, słabo wykorzystywanej (infra)struktury i jakie są nieskończone wymiary eksperymentów, otwartej przestrzeni, która tylko czeka, aż ktoś zacznie ją odkrywać (Albert, 2021).

Struktura choreograficzna spektaklu jest tak skomponowana, że można ją zaadaptować do różnych przestrzeni. Każdy pokaz jest wyzwaniem dla tancerzy i wymusza na nich szukanie rozwiązań, które pozwolą wpasować ich działania w konkretne miejsca. Klatka schodowa w NCK jest pełna zakamarków, artyści wykorzystują możliwość znikania i nagłego pojawiania się w nowym miejscu. Sytuacja sceniczna kreuje się poprzez kontakt z publicznością, zachowania widzów w przestrzeni. Granica między wykonawcami a oglądającymi zaciera się, kiedy ci drudzy, podążając za działaniami ruchowymi, sami zaczynają się poruszać i niejako stają się performerami. Artyści wyraźnie podkreślali, że nigdy nie ustalają początku spektaklu, gdyż jest on zależny zarówno od nich samych, jak i od widzów. Z uwagi na to, że spektakl opiera się na ustrukturyzowanych improwizacjach, tancerze muszą przestrzegać wcześniej ustalonych zasad i konkretnych sekwencji. Wyzwaniem staje się dla nich podejmowanie decyzji „tu i teraz" – w tej przestrzeni, z tą publicznością. Czwartym performującym jest muzyk, multiinstrumentalista, który znika i pojawia się w innym miejscu z nowym instrumentem. Muzyka, którą gra, wpływa na ruch tancerzy i widzów.

Z początku tancerze mają neutralny wyraz twarzy, z czasem zaczepiają widzów wzrokiem, burzą dystans, podchodzą bardzo blisko. Zaczynają używać słów, a działania nabierają rozpędu i elementów zabawy.

Autentyczna radość poruszających się w przestrzeni ciał, między którymi dystans zmniejsza się i zwiększa w zależności od sposobów przemieszczania się, przenosi się na widzów i wpływa na uważność, z jaką obserwują spektakl. Niespodziewane zmiany, zatrzymania, a także ogrom improwizacyjnej abstrakcji doprowadzają nas do końca spektaklu i grającego na skrzypcach Árona Portelekiego.

Przedziwna sztuka porażki. Jak wytańczyć miejsce na podium?

Sticky Fingers Club to spektakl czwórki młodych artystów: Dominiki Wiak, Dominika Więcka, Danieli Komędery-Miśkiewicz i Moniki Witkowskiej.

> Prawie dostałem kwiaty i prawie wiem jak smakował szampan.
> Pomyliłem hamulec z gazem.
> Jestem pierwszy poza podium. Wyprzedziłem tych wszystkich,
> którzy są za mną.
> Prawie mam powód do dumy.
> Zgubiłem się znowu w tym samym miejscu.
> Te owacje były prawie na stojąco (Szafrankiewicz, 2021).

Głównym tematem spektaklu jest napięcie między sukcesem a porażką, między miejscem na podium a staniem tuż za nim. Spektakl jest autoironicznym „pochodem przegranych”, w którym liczba cztery nie jest bez znaczenia. W scenach grupowych wyraźnie widać lidera bądź liderów. Artyści zaznaczają zmiany linii i miejsca. W jednej ze scen Dominik Więcek jest liderem linii, w której artystki ustawione jedna za drugą próbują jak najdokładniej i najszybciej powtórzyć po nim sekwencje ruchowe. Ruchy

proponowane przez Więcka stają się coraz szybsze i coraz bardziej skomplikowane, a ustawiona na samym końcu Dominika Wiak musi zmierzyć się z czwartym miejscem: poza podium. Nic nie widzi i większość sekwencji dochodzi do niej z opóźnieniem, a skupione na prezentacji Witkowska i Komędera-Miśkiewicz nie ułatwiają jej zadania. Żenada, która towarzyszy chęci wygranej czy pokazania się z jak najlepszej strony, napędza dramaturgię spektaklu. Swobodna energia, spontaniczność, radość i ironia powodują, że spektakl ogląda się, jakby unosił się na fali. Fali zwycięstw i porażek, mikropotknięć i pewnych kroków.

Ze scen solowych, w których artyści realizują swoje „najciemniejsze pragnienia" sceniczne i szaleństwa, mogłyby powstać osobne spektakle. Jako pierwsza, w muzyczno-ruchowo-aktorskiej aranżacji, występuje Daniela Komędera-Miśkiewicz. W operowej czarnej sukni zaczyna śpiewać *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen. Doświetlana latarką przez Monikę Witkowską, Komędera-Miśkiewicz chce pokazać swoje możliwości wokalne i aktorskie. Zmienia się energia sceny, artystka zaczyna tańczyć, robi przewroty, tak jakby chciała pokazać, że wielka suknia nie może jej w niczym przeszkodzić. Pozuje i puszcza oczko do publiczności. Poszukuje pewności, a pomóc ma jej w tym własna indywidualność. Sposobem na udany występ staje się szukanie siły w możliwościach porażki i przyzwolenie na nią. Dystans rozumiany jest inaczej niż w spektaklu Mészárosa – jako dystans wobec siebie, tego, co się tworzy, i wobec chęci dopasowania się do kultury normatywności. Monika Witkowska do końca spektaklu nie może wytańczyć swojej solowej partii. Kiedy zaczyna, coś stale jej przeszkadza: albo gaśnie światło, albo wyłącza się muzyka. Jej solo jest przerywnikiem w działaniach scenicznych innych tańczących. Światło nie chce jej objąć. Przez pełne komizmu ruchy i gesty przebija potrzeba akceptacji i dopasowania się. Dominika Wiak w popisowym solo z pełną precyzją, z poważną miną prezentuje widzom wachlarz swoich

umiejętności i możliwości. Ubrana w żałobny toczek i czarne okulary, nie odkrywa swojej twarzy aż do końca solo. Kunszt i precyzja przełamane zostały niedopasowanym do sytuacji kostiumem. Najdłuższe solo w historii niesolowego spektaklu odgrywa Dominik Więcek. Chodzi po scenie najpewniejszym siebie krokiem i powtarza angielski tekst (np. „Imagine the world without his risk taking”) w różnych tonacjach, akcentując coraz to inne wyrazy. Podobnie jak Daniela, dodaje do tego ruch, improwizując, reagując na to, co się wydarza. Kiedy już myślimy, że skończył, wchodzi z impetem na scenę, jakby dopiero zaczynał. Napięcie i dramaturgię tej sceny buduje nieopanowana energia i chęć pozostania w świetle reflektorów.

Spektakl jest estetyczny i wysmakowany wizualnie. Eleganckie, czarne kostiumy, nienaganne fryzury (które w trakcie tańca się psują) i idealnie dopasowane światło tworzą przestrzeń tajemniczej rywalizacji o uwagę i sukces. W ostatniej scenie tancerze siadają obok siebie, patrząc na widzów; kadr przypomina piknik w parku, pełen spokoju i wspólnej energii. Tak jakby w końcu liczyło się znacznie więcej niż to, kto stanie na podium.

Ciało w procesie

W trzecim dniu festiwalu premierę w ramach rezydencji w Krakowskim Centrum Choreograficznym miała Karolina Kraczkowska, warszawska tancerka, choreografka i członkini Centrum w Ruchu. *The Vessel* (z ang. naczynie, zarówno krwionośne, jak i pojemnik) pokazała jako efekt rezydencji, w ramach *work-in-progress*. W kompozycji choreograficznej wykorzystała serię upadków, rozluźnienia im towarzyszące, fragmentaryzację ruchów i pozycje odwrócone. *The Vessel* oparty jest na ustrukturyzowanej improwizacji, w której pewne decyzje podejmowane są na

bieżąco, intuicyjnie. W w lewym rogu sceny stoi perkusja, światła są minimalistyczne, jak na próbie.

W swojej praktyce Kraczkowska szczególną uwagę poświęca ciału. Traktuje je jak tytułowe naczynie, które wypełnia ruchem. Jak narzędzie ucieleśniające afekty i stany, instrument do wyrażania emocji i myśli. Ciało jawi się jako nośnik seksualności i władzy (uwikłany w dyskurs maskulinistyczny), ale i punkt wyjścia do przemiany. Artystka próbuje dotrzeć do własnej tożsamości, wizji siebie: kim jest, kim się staje lub kim może się stać. Sprawdza wytrzymałość i siłę ciała-naczynia, jego granice, by na końcu przygotować je do procesu transformacji. Procesu, który jest serią zmian, niedogodności i czasem burzliwego stawania się.

Spektakl podzielony jest na trzy części. W pierwszej Kraczkowska ze sznurem pereł na szyi chodzi po scenie. Co jakiś czas zerka na widzów. Wyrzuca z kieszeni pojedyncze perły, czasem bierze w dłoń całą ich garść, bawi się ciężarem i dźwiękiem. Uważnie wypuszcza je z rąk, przepuszcza delikatnie przez palce, pociera jedne perły o drugie. Turla je po podłodze, a one obijają się o pierwszy rząd krzeseł i nogi widzów, kursują po scenie, tworząc minimalistyczne i niedosłowne obrazy. Słychać każdy krok artystki, każdy ruch pereł. Wzrok widza przenosi się na to, co dzieje się na podłodze. Artystka przytula głowę do pereł, następnie zlizuje kilka z podłogi, pokazując widzom język.

Perły powstają w wyniku dostania się ciała obcego do muszli małża. Nie tylko są drogocenną ozdobną, ale i odrębnym bytem, drugim (nie)cichym performerem, symbolem piękna, bogactwa i obcości. Obcości rozumianej w kontekście transformacji i zmienności pereł (ciała), które pod wpływem czasu i wrażliwości na czynniki zewnętrzne ulegają deformacjom, starzeją się.

Kraczkowska w ciszy przechodzi do drugiej części spektaklu, *stricte* ruchowej. Oparta na strukturach improwizacji, ta część ma w sobie element zaskoczenia nie tylko dla widzów, ale i dla artystki. Artystka eksploruje ruch w pozycjach odwróconych, w których plecy, miednica i nogi są najbardziej widoczne dla widza. Płynny, a zarazem kanciasty ruch tworzy poruszającą się hybrydę zdefragmentowanego ciała. Pomiędzy niewygodne i ciasne pozycje, pełne napięcia i impulsów, artystka wplata mikrorozluźnienia. Ruch wydaje się nieustająco rozwijać i narastać, kiedy artystka wstaje z podłogi, tempo rośnie, a testowanie ciała wydaje się jeszcze bardziej widoczne. Momenty zatrzymania nie oznaczają odpoczynku, są przygotowaniem do dalszego działania. W tym czasie nieujarzmiony naszyjnik walczy o przetrwanie, pęka i przy następnych ruchach słychać rozsypujące się po podłodze perły. W ostatniej scenie Kraczkowska przestaje tańczyć, siada na stołku do perkusji, zarzuca resztki naszyjnika na nagie plecy i zaczyna grać. Gra w rytm muzyki, powtarzając tę samą sekwencję. Gra energicznie, muzyka wpływa na sposób poruszania się stóp, głowy i pleców. Odsłonięte plecy, rzadko pokazywane w tańcu, tworzą wraz z perłami i opadającymi na szyję włosami malarskie ujęcie i dodają obrazowi barokowego sznytu. Rozładowanie napięcia i emocji odbywa się poprzez coraz mocniejsze uderzanie w talerze i końcowe rzucenie pałeczkami.

Energia impulsów

Piątego dnia festiwalu Krakowskie Centrum choreograficzne zaprosiło widzów na dwa solo. Pierwsze w choreografii Marty Wołowiec, drugie Oli Bożek-Muszyńskiej. *Tens* Marty Wołowiec to przede wszystkim energia. Struktura choreograficzna solo, oparta na konkretnych punktach improwizacji, wykorzystuje czas jako istotne narzędzie nowej choreografii. Każde działanie wybudza się w określonym czasie i płynnie przechodzi do

następnego. Ruch jest transformowany, rozwija się transowo i progresywnie. Artystka konsekwentnie realizuje temat spektaklu i przeprowadza impulsy przez ciało.

> Tens (z j. ang. transcutaneous electrical nerve stimulation) to metoda przezskórnej i elektrycznej stymulacji nerwów, stosowana w terapii przeciwbólowej, wykorzystująca impulsy elektryczne o niskiej amplitudzie. Umieszczenie elektrod na skórze sprawia, że prąd przepływa do nerwów obwodowych i pobudza je w dwojaki sposób: blokując impuls nerwowy niosący informację o bólu do mózgu oraz inicjując powstawanie substancji przeciwbólowych – beta-endorfin. (Krakowski Festiwal…, 2021)

Elektryczność artystka wprowadza do swojego ciała w postaci impulsów, wibracji i trzęsienia. W *Tens* koncentruje się na ciele i energii. Szuka takich dróg przepływu, w których odpowiednie impulsy wykonane w danym im czasie i sile zapewnią przestrzeń do dalszego działania. Towarzyszy temu duże skupienie i uważność, z jaką artystka koncentruje się na odczuwaniu i rozwijaniu ruchu i ruchów. Minimalistyczna kompozycja, składająca się z (nie)wyraźnych punktów i przejść, dowodzi, że mniej znaczy (o wiele) więcej.

Rozpuszczone włosy, luźne ubranie wprowadzają aurę tajemniczości i pozwalają przenieść uwagę widzów na ciało, śledzić ścieżkę rozwoju pojedynczych wstrząsów, wyciszeń i zmian ruchowych, wychwytywać każde, nawet najmniejsze drżenie. Nie bez przyczyny z Martą Wołowiec współpracuje Wojciech Kiwer, zajmujący się tworzeniem muzyki z syntezatora modularnego. Dźwięki te, częściowo improwizowane, ale podobnie jak ruch zachowane w swoich strukturach, pozwalają na symbiozę

ciała i muzyki. Prąd i energia, które bodźcują ciało, wpływają na ruch. W swojej prostocie *Tens* ma ogromną siłę. Napięcia oddziałują bezpośrednio na widzów, energia wydobywająca się z wnętrza, z mocnego umiejscowienia na podłodze, rozprzestrzenia się, żeby na końcu powrócić do generatora-ciała. Końcem jest spokój, wyciszenie, zbliżenie się do widza, spojrzenie.

Na co jeszcze przyjdzie czas?

W trakcie pracy nad solo *Dzień, w którym V. dała mi do myślenia albo jak pozbyłam się prokrastynacji* Ola Bożek-Muszyńska przeprowadziła serię wywiadów z kobietami po trzydziestce i po pięćdziesiątce. Zadała im pytanie: „Na co jeszcze przyjdzie czas?". Punktem wyjścia w spektaklu stało się poszukiwanie i analiza odpowiedzi, a także estetyka kampu[1]. „Kamp jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo «stylu» nad «treścią», «estetyki» nad «moralnością», «ironii» nad «powagą»" (Sontag, 1979, s. 319).

Kamp, z jego naiwnością, „byciem za bardzo" i nieprzeciętną wizualnością, jako estetyka stał się inspiracją w kompozycji choreograficznej *Dnia, w którym…* Spektakl powstał w ramach Festiwalu Ciało/Umysł i projektu Exchange: Change Time and Dance. Tytułowa inspiracja, czyli tajemnicza V., to Violetta Villas, nieoceniona królowa kampu i wykonawczyni piosenki *Przyjdzie na to czas*.

W srebrno-turkusowym błyszczącym stroju, w barokowej peruce, pełnym makijażu i nieprzystających do reszty stroju butach Ola Bożek wchodzi na scenę po czerwonym dywanie ruchem robota, eksplorując niespodziewane napięcia, załamania i przejścia. Kiedy dochodzi do mikrofonu, zerka po sali i zaczyna recytować. Kuplet-poemat najpierw przestawia w języku polskim:

„Drogi widzu, / zamknij oczy, / niech pytanie to wyskoczy / w twojej głowie, / Daj czas sobie na odpowiedź…”, a następnie tłumaczy go na język angielski, dbając o to, aby się rymował. Spektakl łączy w sobie ruch, słowo mówione i śpiewane. Pojawia się pytanie: na ilu poziomach można pracować z językiem i jak wpływa on na działania ruchowe?

Mikrofon jest tym punktem w przestrzeni sceny, do którego artystka ciągle wraca. Opowiada przy nim historie, które potem znajdują odzwierciedlenie w ruchu. Rozpoczyna wspomnieniem o tańcach przed telewizorem przy muzycznej stacji MTV. Wychodzi na środek sceny i rozpoczyna szalony, żywiołowy taniec, dając sobie czas na czerpanie przyjemności z ruchu. Rozsmakowuje się w powrocie do przeszłości. Kolejna opowieść dotyczy nastoletniej miłości: taniec skierowany jest do wymarzonego chłopaka. Klimat sceny i ruchu zmienia się, dostosowuje do nowej sytuacji. Ze wspomnianych wcześniej ankiet artystka zbiera odpowiedzi i wyśpiewuje na scenie to, na co jeszcze przyjdzie czas. Dowiadujemy się między innymi, że przyjdzie czas na wypicie kawy i na sukces męża. Artystka bawi się śpiewem, głosem, zmianą mimiki, natężeniem i barwą dźwięków. Po zakończeniu piosenki proponuje widzom bliższe spotkanie. Przy wejściu na spektakl każdy dostał długopis i kartkę z pytaniem, na co przyjdzie jeszcze czas. Po zakończonym gromkimi brawami występie artystka poprosiła widzów o odpowiedzi i zapowiedziała, że będzie na nich czekać w kantorku obok sceny przez kolejne pół godziny. Wyszła, zamknęła za sobą drzwi, a wśród publiczności zapanowała cisza. Kiedy z widowni poderwała się pierwsza osoba z zapisaną kartką, a zza drzwi słychać było śpiewająca Olę Bożek, pozostali widzowie natychmiast ustawili się w kolejce. Każdy mógł usiąść w fotelu naprzeciwko artystki i dostać występ tylko dla siebie. Podczas pospektaklowej rozmowy Bożek-Muszyńska wspominała, że niektóre zakulisowe spotkania kończyły się wspólnymi wzruszeniami. Zdaje się, że O.

dała wszystkim do myślenia.

W programie festiwalu znalazły się także _*on_line*_ Kolektywu Holobiont, solo *Jumpcore* Pawła Sakowicza, premierowy spektakl site-specific *Częstotliwość* grupy LineAct i Tomasza Gawrońskiego, łączący taniec wertykalny z mappingiem budynku, oraz solo/duet *Koda (a tribute)* Janusza Orlika i Joanny Leśnierowskiej. Krakowski Festiwal Tańca zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na bogaty program spektakli wydarzeń towarzyszących, ale i formułę, która pozwala przez cały tydzień widzom i uczestnikom „zobaczyć taniec". W Nowohuckim Centrum Kultury jest duża scena i sale taneczne, co pozwala na zorganizowanie festiwalu w jednym miejscu, bez konieczności przemieszczania się z teatru do teatru. Miejmy nadzieję, że festiwal zagości w Krakowie na długo.

Wzór cytowania:

Bosak, Pamela, *Zobacz. Zauważ. Zapamiętaj*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zobacz-zauwaz-zapamietaj.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka nauk o sztuce, redaktorka, tancerka.

Przypisy

1. „[…] kamp niekoniecznie musi być złą sztuką, ale sztuka, którą można określić jako kamp, czasem zasługuje na jak najpoważniejszą uwagę i podziw” (Sontag, 1979, s. 311)

Bibliografia

Albert, Dorottya, [za:] opis spektaklu na stronie Nowohuckiego Centrum Kultury, Krakowskiego Centrum Choreograficznego w zakładce Krakowski Festiwal Tańca, https://nck.krakow.pl/kcc/krakowski-festiwal-tanca/mechanics-of-distanc… [dostęp: 12 IX 2021].

Sontag, Susan, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9.

Krakowski Festiwal Tańca, https://nck.krakow.pl/kcc/krakowski-festiwal-tanca/ [dostęp: 12 IX 2021].

Szafrankiewicz, Natalia, *Do czterech razy… premiera*, https://taniecpolska.pl/krytyka/746 [dostęp: 12 IX 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/zobacz-zauwaz-zapamietaj*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Szekspir (nie)konwencjonalny

Weronika Łucyk

25. Festiwal Szekspirowski, Gdańsk, 30 lipca – 8 sierpnia 2021

Teatro Nacional D. Maria II w Lizbonie

William Szekspir

Antoniusz i Kleopatra

reżyseria: Tiago Rodrigues, scenografia: Ângela Rocha, kostiumy: Ângela Rocha, Magda Bizarro, muzyka: fragment ścieżki dźwiękowej filmu *Kleopatra* (1963) autorstwa Alexa Northa, dźwięk: Miguel Lima, Sérgio Milhano, światła: Nuno Meira

premiera: 4 grudnia 2014

Klaipedos Dramos Teatras

William Szekspir

Otello

reżyseria: Oskaras Koršunovas, muzyka: Antanas Jasenka, scenografia: Oskaras Koršunovas, Julija Skuratowa, choreografia: Vesta Rasa Grabštaite, światła: Eugeniusz Sabaliauskas, wideo: Artis Dzerve, kostiumy: Julija Skuratowa

premiera: 19 lipca 2021

Lit Moon Theatre Company, Kalifornia, USA – Finlandia

Poor, poor Lear

tekst: Katja Krohn i Nina Sallinen na podstawie *Króla Leara* Williama Szekspira,
reżyseria: Katja Krohn
premiera: 1998

Program jubileuszowej, dwudziestej piątej edycji Festiwalu Szekspirowskiego był różnorodny, co w przypadku przeglądu twórczości (lub twórczych przeróbek) jednego autora uważam za wartość. Odmienność ta przejawiała się nie tylko w zestawieniu krajów pochodzenia artystów, ale przede wszystkim w sposobie przedstawiania i adaptowania Szekspira i wyborze konwencji. Spektakle, które widziałam, były w moim odczuciu adresowane do publiczności o różnych potrzebach i gustach, co było zresztą widoczne w przyjęciu spektakli przez widownię. Szekspir okazał się niezmiennie uniwersalny, wielowymiarowy i bardzo podatny na adaptowanie.

Historia zapośredniczona

Wśród najbardziej oczekiwanych pozycji festiwalowego repertuaru znalazł się *Antoniusz i Kleopatra* w reżyserii Tiago Rodriguesa. Notatka na stronie festiwalu zdecydowanie może zbudować wysokie oczekiwania względem tego spektaklu – nazwisko sławnego reżysera, udział w prestiżowych festiwalach, przygotowanie przedstawienia w kilku wersjach językowych, zapowiedź rozbudowanej adaptacji sztuki Szekspira, inspirowanej po części tekstem Plutarcha o Marku Antoniuszu w *Żywotach sławnych mężów*, po części filmem Mankiewicza *Kleopatra* (1963), a także innymi historiami na temat tych postaci.[1]

Nie wspomniano o tym, że reżyser zaprosił do współpracy parę

choreografów: Sofię Dias i Vítora Roriza. Kameralna opowieść o historycznych kochankach została przez twórców przepisana, a raczej rozpisana na dwa głosy. Spektakl rozpoczyna się bardzo skromnie. Na scenę wchodzi mężczyzna i kobieta, oboje ubrani współcześnie, w jeansy i koszulki z krótkim rękawkiem. Przysiadają przy prostej ławce z przodu sceny, gdzie znajduje się sprzęt grający i płyta ustawiona okładką do widowni – nie ma wątpliwości, czego słuchamy: to ścieżka dźwiękowa do filmu *Kleopatra*. W głębi, po lewej wisi instalacja z kilku złotych obręczy. To cała scenografia. On i ona popijają wodę z karafki. Jeszcze nie wiadomo, jaki jest ich status, ale zakładamy, że to tytułowi Antoniusz i Kleopatra. Wraz z pierwszymi zdaniami na jaw wychodzi koncepcja spektaklu. Dwoje choreografów to performerzy, którzy pełnią funkcję akuszerów postaci. Nie wcielają się w bohaterów, a opisują, co postaci robią, jakby podążali za nimi krok w krok. Są na zewnątrz świata, który stwarzają słowem, zachowują dystans, mówią o bohaterach w trzeciej osobie. Dystans jest dodatkowo podkreślony tym, że performerzy opisują postaci niezgodnie ze swoją płcią (Sofia Dias opisuje zachowanie Antoniusza, a Vitor Roriz Kleopatry). „Kleopatra wchodzi, Antoniusz wchodzi, Kleopatra zerka na Antoniusza, Antoniusz zerka na Kleopatrę. Kleopatra oddycha. Antoniusz oddycha”. W tej stylistyce przypominającej audiodeskrypcję performerzy opisują działanie niewidzialnych bohaterów. Podążają za wyobrażonymi postaciami nie tylko wzrokiem – przemierzają scenę z uniesionymi przed siebie ramionami, zupełnie jakby tam właśnie znajdował się ich przezroczysty bohater. Widownia zostaje niejako zaproszona do wyobrażenia sobie sławnej pary, bo ta historia może wydarzyć się tylko przy uruchomieniu wyobraźni. Narracja wynikająca z tekstu jest bardzo zmysłowa, skupiona na detalu blisko ciała postaci – pełno w niej elementów dotyczących pracy oddechu, spojrzeń, kropli potu czy krwi. Tekst zawiera też bardzo dużo repetycji, co buduje jego

oryginalną specyfikę, a jednocześnie może być wyzwaniem dla widza. Po pierwszych dziesięciu minutach spektaklu, kiedy pierwsze emocje związane z nieszablonowym ujęciem postaci opadły, na scenie wciąż nie pojawiło się nic, co przełamałoby tę konwencję. Opowiadanie o postaciach nie zbliża nas do nich, Antoniusz i Kleopatra figurują (nomen omen) jako znaki. Czy oni będą przez następną godzinę opowiadać nam w ten sposób fabułę całego dramatu? Co, poza fabułą, twórcy wzięli z Szekspira i Plutarcha? Nie tylko ja miałam wątpliwości. Z sali wyszło kilkanaście osób. Podejrzewam, że spektakl nie odpowiedział na oczekiwania odbiorców, którzy spodziewali się innego typu teatru – na pewno inaczej wyobrażali sobie zapowiadaną adaptację dramatu Szekspira. Właściwie trudno tu mówić o adaptacji, to raczej impresja na temat – z tekstu Szekspira otrzymujemy pojedyncze zdania, fragmenty dialogów, poza muzycznym cytatem trudno mi było znaleźć głębsze odniesienia do innych tekstów kultury traktujących o Antoniuszu i Kleopatrze. Spektakl miał opowiadać o wielkiej, gorącej miłości, o emocjach, do których pozostając w dystansie wobec zapośredniczonych postaci, wciąż nie mieliśmy dostępu.

Na szczęście twórcy zdecydowali się wpuścić wykonawców do świata postaci „tu i teraz”. W pewnym momencie performerzy zaczynają mówić w pierwszej osobie słowami bohaterów. Następuje moment ucieleśnienia zgodnie z płcią – performerka mówi słowami Kleopatry, a performer Antoniusza. Tytułowi bohaterowie stają się widzialni i słyszalni dzięki materialnemu ciału wykonawców, przestają być tylko znakami. Choć performerzy nie wcielają się w postaci, nie odgrywają ról, emocji jak aktorzy, to odczuwamy, że jesteśmy wewnątrz ich świata. Nie znalazłam jednak uzasadnienia dramaturgicznego dla wyboru właśnie tego momentu na przełamanie konwencji – dlaczego nie wcześniej, po tych pierwszych dziesięciu minutach spektaklu? W trakcie dyskusji po spektaklu wykonawcy odpowiedzieli na moje pytanie – wcześniej

nie byli gotowi, aby mówić w imieniu bohaterów, czuli się bezpieczniej, opowiadając o nich. Przyznam, że ta odpowiedź nie była dla mnie satysfakcjonująca.

Warto ten spektakl zobaczyć dla dwóch scen. Ranny Antoniusz spotyka Kleopatrę, oboje wiedzą, że sytuacja jest bez wyjścia, zostały mu ostatnie minuty życia. Mówiąc, próbuje utrzymać się przy życiu na zasadzie „mówię, więc jestem". Kleopatra towarzyszy mu w jego potoku słów, powtarza razem z nim, ale dokłada drobne zmiany, jakby wygładzała słowa, łagodząc tym ich znaczenie. W nerwowych, wielokrotnych repetycjach tych samych fraz następują drobne zmiany homofoniczne i płynne przejście do frazy o zupełnie innym znaczeniu, a podobnym brzmieniu (np. hold on – go on – all done; the night – the light – all right). Ten monolog na dwa głosy w każdej wersji językowej spektaklu musiał być napisany od nowa, język i zabawa nim jest tu bowiem kluczowa. Monolog jest wartki, dowcipny, błyskotliwy, napisany ze swadą i dużą świadomością językową.

Antoniusz jest jednak coraz słabszy, nie może już mówić. Kleopatra siada obok niego. Trwają chwilę razem. W tym momencie następuje opuszczenie przez performerów „tu i teraz". Stają obok, znów na zewnątrz, patrzą na miejsce, w którym pozostawili swoich bohaterów. Tak jakby moment śmierci był tak intymny, że zarezerwowany tylko dla ducha postaci. „Kleopatra oddycha. / Antoniusz oddycha. / Kleopatra oddycha. / [pauza] / Kleopatra oddycha".

Dzięki tej wręcz ascetycznej prostocie twórcom udało się zbudować scenę przejmującą, a nawet wzruszającą dla niektórych widzów. Mimo ciekawych zabiegów formalnych ten oryginalny spektakl pozostawił we mnie niedosyt. Publiczność, która dotrwała do końca, także była podzielona – część osób wstała do gromkich owacji, część pozostała niewzruszona[2]. Zastanawiam się,

co właściwie twórcy chcieli przekazać i dlaczego zdecydowali się na *Antoniusza i Kleopatrę*. Forma spektaklu jest właściwie jego głównym i nadrzędnym bohaterem, opowiadana historia i postaci służą jej, a nie na odwrót. Dokładnie taki sam spektakl z dokładnie taką samą sceną śmierci mógł powstać na podstawie historii każdej innej pary nieszczęśliwych kochanków, nie trzeba ich nawet szukać w utworach Szekspira.

Balansowanie na szpuli

Monumentalną inscenizację *Otella* przygotował Oskaras Koršunovas. To blisko czterogodzinny spektakl z bogatą scenografią i dopracowaną warstwą wizualną (choreograficzną, świetlną, kostiumową), która jest niewątpliwym walorem przedstawienia. Bohaterowie poruszają się na ogromnych szpulach przypominających te po kablach. Nie tylko jeżdżą na nich po scenie, ale też przemieszczają się pomiędzy nimi, tworzą ze szpuli kilkupoziomowe instalacje, na które się wspinają. Wymaga to od całego zespołu aktorskiego ogromnej sprawności fizycznej. Wszyscy poruszają się płynnie, lekko, z gracją, a przecież nieustannie balansują, łapiąc równowagę. Zabieg ten nie tylko robi ogromne wrażenie wizualne, buduje także metaforę spektaklu – ludzie wydają się bardzo mali i krusi, a ciężkie szpule przypominają tryby i trybiki w maszynie lub ciężkie bile toczące się po stole. Jeden fałszywy ruch i może się to skończyć katastrofą. A kto rozgrywa tę grę? Wiadomo, Jago. Ostatecznie szpula jak walec Wielkiego Mechanizmu przetoczy się nad ciałem Desdemony, a potem Otella.

Plastycznych i metaforycznych jednocześnie scen jest w spektaklu więcej. Kiedy Jago wydziera żonie chustkę Desdemony (lekką jak kawałek folii), to jest pewien ziszczenia swojego planu. Emilia leży na szpuli, Jago góruje nad

nią i odbiera przedmiot gwałtem (dosłownie i w przenośni). Oprócz chustki wydziera spomiędzy nóg partnerki, a jednocześnie ze środka szpuli, ogromną płachtę czarnej folii. Folię przejmują inne postaci na scenie, światło słabnie, przez co można odnieść wrażenie, że scenę zalewa mrok, wlatuje czarne, morowe powietrze, które zatruje swym jadem wszystkich po kolei. Za pomocą równie prostych środków zbudowana jest scena podróży statkiem – tyczki do sztuki walki stają się wiosłami kołyszących się na szpulach sterników. Rozmachu inscenizacyjnego dopełnia drugi plan akrobacji bohaterów zbiorowych – wojskowych, szlachty, błazeńskiej trupy pod wodzą Juliji Korpačiovej.

W roli tytułowej reżyser obsadził ciemnoskórą kobietę (Oneida Kunsunga Vildžiūniene), która gra mężczyznę. Zabieg ten podkreśla przede wszystkim odmienność Otella, ale nie jest to inność genderowa. To inność wizualna, rasowa, ale przede wszystkim inność kulturowa – mam na myśli nie tylko pochodzenie, ale kapitał kulturowy: sposób zachowania, maniery, język. Maur zachowuje się bowiem zupełnie inaczej niż większość pozostałych mężczyzn, reprezentuje inny typ męskości. Postać Roderiga (Karolis Norvilas) ustawiono komicznie – to nadaktywny, atletyczny, ruchliwy i nieco nieokrzesany człowiek, którego zachowanie budzi czasem politowanie. Nosi złoty łańcuch i czerwoną błyszczącą koszulę. Brabancjo, ojciec Desdemony (Aurelijus Pocius), jest bosy, w rozwianym jedwabnym szlafroku i slipach. Nie dość, że wygląda, jakby był zajęty wyłącznie jedną czynnością, którą ktoś mu przerywa, to ma silne poczucie własnego ego. Decyzje podejmuje pod wpływem innych mężczyzn, tak aby podbudować swoją pozycję. Dobro córki ma dla niego mniejsze znaczenie niż to, jak wypadnie w oczach kolegów. Pozostali mężczyźni ćwiczą sprawność i siłę, trenując na siłowni. Są nieokrzesani, brutalni, bawią ich żarty o podtekście seksualnym i homoseksualnym. W tych „scenach rodzajowych” mówią współczesnym,

wulgarnym językiem, noszą dresy lub są półnadzy. Szkoda niestety, że sceny przedstawiające te różnice kulturowe są tak długie – panuje w nich dramaturgiczny chaos, budzą zmęczenie, a nawet zażenowanie prostackim zachowaniem bohaterów. Obserwując sposób przedstawienia mężczyzn można wyciągnąć wniosek, że im bohater pokazuje więcej atletycznego, półnagiego ciała, im bardziej ćwiczy siłę fizyczną, tym ma więcej kompleksów i braków w obyciu. Ci, którzy czują się ze sobą dobrze, nie muszą podkreślać swojej męskości, ich siła polega na czym innym i objawia się w spokoju. Jago (Saulius Ambrozaitis) wydaje się na tym tle bliższy Otellowi. Potrafi mówić językiem społecznych nizin, podjudzić do głupawych zachowań, a jednocześnie nie bierze w nich udziału, jest zawsze z boku, ubrany na czarno, w dresowej bluzie, ze swoją tajemnicą skrytą w półuśmiechu. Kassjo (Džiugas Gvozdzinskas) zaś nosi czarny garnitur i gra na gitarze elektrycznej. Jest spokojny i elegancki, wysoki i szczupły, ma muzyczny talent, czyli wyróżnia się – dlatego właśnie jego do swojej intrygi wybierze Jago. Nie cierpi ludzi, którzy są tacy, jakim on by chciał być. Otello to przede wszystkim dowódca – jest zawsze w mundurze zapiętym pod szyję, to lider skupiony na realizacji celów i zadań, nie bierze udziału w burdach i popijawach, to go po prostu nie interesuje. Swoje uczucia do Desdemony okazuje publicznie, nie bacząc na to, jak inni to odbiorą i czy uznają za słabość. Jego zbliżenie fizyczne z Desdemoną jest pełne czułości i delikatności, której Otello jako mężczyzna się nie wstydzi (piękna plastycznie scena dwóch nagich ciał falujących pod jasną folią w pomarańczowym świetle). Mimo to Otello daje się zwieść intrygantowi. Desdemona (Digna Kulionytė) zaś została przedstawiona jak nastolatka. Bezpretensjonalna, w trampkach, krótkich ogrodniczkach fikuśnie odpiętych na jednym ramieniu. To jeszcze dziewczyna, a nie dojrzała kobieta. Poza ukochanym nic ją nie obchodzi, świat dorosłych – czyli ambicji, polityki i władzy – jest jej obcy,

więc pozostaje szczerze zdziwiona rozwojem wypadków.

Adaptacja Koršunovasa jest wierna literackiemu pierwowzorowi. Oglądamy historię o zazdrości – Otella o Desdemonę i Jagona o to, co ma Otello. Niespełnione ambicje, frustracja czy niepewność siebie są pożywką dla złego. Mimo zalet spektakl był w moim odczuciu zdecydowanie za długi. Dobre sceny ginęły pośród słabszych, zwłaszcza tych dopisanych. Widowiskowość zaś nie była w stanie utrzymać mojej uwagi przez blisko cztery godziny. Ten spektakl także podzielił widownię festiwalową – po przerwie na widowni zrobiło się zauważalnie luźniej, ale na koniec większa część widzów wstała do owacji.

Stając w prawdzie

Najstarszym spektaklem prezentowanym na tegorocznym festiwalu był monodram Niny Sallinen *Poor, poor Lear* w reżyserii Katji Krohn, którego premiera odbyła się w 1998 roku. Artystki razem napisały tekst sztuki, w której dramat Szekspira staje się pretekstem do zmierzenia się z własnym procesem starzenia się i podsumowywania życiowych wyborów. Główną bohaterką jest dziewięćdziesięcioletnia aktorka, która zaprasza do swojego domu na spektakl *Król Lear.* Postać również nazywa się Nina Sallinen i wychodzi po swoją publiczność do teatralnego foyer, rozdaje odręcznie napisane programy, komplementuje widzów. Artystka swoją bohaterkę rysuje grubą kreską i utrzymuje w konwencji komediowo-farsowej. Tworzy wyrazisty typ postaci niczym w komedii dell’arte, dopracowując każdy detal aktorskiej kreacji. Lekko utyka na jedną nogę, drepcze małymi krokami, głowę pochyla do przodu, ma lekko rozedrganą jedną dłoń, mówi z delikatnym zaśpiewem przy końcu frazy, mruży oczy, kiedy niedosłyszy, ale

nie chce się do tego przyznać. Mówi raz głośno, raz cicho, moduluje frazy z wyrazistą melodyką i rytmem. Nawet bez kostiumu, peruki i charakteryzacji nie byłoby wątpliwości, że mamy do czynienia z charakterną osobą w podeszłym wieku. Dodatkowo jest to teatralna diva – przekonana o swojej wyjątkowości i niesłabnącej pozycji.

Na przedstawienie zaproszone zostały także jej dwie córki – spektakl ma być dla nich lekcją i obudzić w nich miłość do matki. Rozmowa z córkami przez telefon jest sygnałem, że relacje między nimi nie są dobre i kobiety się nie pojawią. Leciwa aktorka i tak inscenizuje dla publiczności fabułę *Króla Leara*. Czyni to w pojedynkę, animując kolejne postaci dramatu przy użyciu domowych bibelotów i sprzętów gospodarstwa domowego, np. przypalonego tostera. Jej występ jest groteskowy dla wszystkich, tylko nie dla niej. Nestorka sceny budzi rozbawienie i politowanie. W czasie komicznego występu na jaw wychodzą kolejne fizyczne ograniczenia utrudniające bohaterce wykonywanie aktorskich zadań oraz kłopoty z pamięcią. Swoim zachowaniem przypomina uparte dziecko, które nie umie spojrzeć na siebie z krytycznym dystansem, a jednocześnie budzi czułość, bo widać, że mu zależy i bardzo się stara. Kiedy streszczana w ten sposób fabuła dramatu zaczyna nużyć, bohaterka sama zrywa spektakl. Siada na kanapie i przyznaje, że bez obecności córek dalsza gra nie ma sensu. Od tego momentu zaczyna się bardziej refleksyjna część monodramu, a aktorka zmienia farsowy sposób kreacji postaci na bardziej stonowany, psychologiczny. W przeciwieństwie do Króla Leara fikcyjna Nina Sallinen zastanawia się, jaka jest przyczyna zachowania córek, co zrobiła źle jako rodzic – i znajduje winę w sobie. Przyznaje, że na zmiany w ich relacji jest już za późno. Uświadamia sobie też, że jest już kimś innym niż była wcześniej, niepostrzeżenie dla siebie zestarzała się, straciła dawną sprawność fizyczną, bystrość umysłu, a przecież dalej chce być częścią czegoś, uczestniczyć aktywnie w życiu,

tworzyć. I to właśnie ta scena, przy zastosowaniu minimalnych środków aktorskich, z operowaniem pauzą, ciszą, jest najbardziej przejmująca. Bohaterka chciałaby jeszcze walczyć. Wyraża sprzeciw, kiedy firma transportowa przyjeżdża pomóc jej w przeprowadzce do domu opieki. Jeszcze nie jest tak niedołężna. Prawda?

Za sukcesem tego ponaddwudziestoletniego monodramu stoi uniwersalność tematu i prostej, sprawnie zrealizowanej warsztatowo formy przekazu, umiejętne zachowanie proporcji między farsowością i powagą oraz zagospodarowanie czasu – spektakl trwa siedemdziesiąt pięć minut. *Poor, poor Lear* może spodobać się różnorodnej publiczności – młodzieży, dorosłym ceniącym klasyczny teatr, widzom bardziej wymagającym. Publiczność festiwalowa częściowo wstała do oklasków. Nikt nie wyszedł.

Wzór cytowania:

Łucyk, Weronika, *Szekspir (nie)konwencjonalny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/szekspir-niekonwencjonalny.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Weronika Łucyk – absolwentka wiedzy o teatrze i kultury współczesnej UJ oraz Szkoły Pedagogów Teatru. Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego (m.in. w ramach programu Teatroteka Szkolna). Prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Gdańskim, pracuje w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

Przypisy

1. „produkcja ta powstała w 2015 roku i była prezentowana (w języku portugalskim) na Festiwalu w Awinionie, a następnie ponownie zaprezentowana, po francusku, na Festiwalu Paris Autumn 2016 w Théâtre de la Bastille. Spektakl został wyprodukowany przez Teatro Nacional D. Maria II, jeden z najważniejszych teatrów w Lizbonie, którym obecnie kieruje Tiago Rodrigues” Zob. https://festiwalszekspirowski.pl/pl/program-25fs/antoniusz-i-kleopatra-…
2. Jeden z prominentnych gości ziewał, a drugi, prominentny krytyk, widząc to, kręcił głową z niesmakiem.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/szekspir-niekonwencjonalny*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Krew w butelce

Maciej Guzy

Needcompany

Billy's Violence

scenariusz: Victor Afung Lauwers (na podstawie trzynastu tragedii Williama Szekspira), muzyka: Maarten Seghers, reżyseria, scenografia, kostiumy: Jan Lauwers, choreografia: Grace Ellen Barkey, dramaturgia: Elke Janssens, Victor Afung Lauwers, Erwin Jans, reżyseria światła: Ken Hioco, technika i produkcja: Marjolein Demey, Ken Hioco, Tijs Michiels, asystentka reżysera, napisy do spektaklu: Nina Lopez Le Galliard

premiera: 8 lipca 2021 (Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona), pokaz: 8 sierpnia 2021 (w ramach Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku)

Imitująca krew brunatnoczerwona maź obficie skapywała z aktorek i aktorów, rozlewając się po przypominającym katafalk śnieżnobiałym podeście, na którym kłębiły się ich ciała. Niejako w tle frenetycznego obrazu Imogena – Szekspirowska bohaterka, której Jan Lauwers poświęcił ostatni epizod *Billy's Violence* – snuła monolog. Gdy tylko padły jego ostatnie słowa, a gromkie oklaski zdążyły wybrzmieć, część widzów rzuciła się ku pierwszym rzędom, żeby z bliska przyjrzeć się pozostałościom po makabrycznym finale przedstawienia. Błysnęły flesze smartfonowych aparatów.

Można zastanawiać się, o czym będą przypominać zarejestrowane wtedy obrazy. Rzecz jasna o uczestnictwie fotografujących w pokazie najnowszej realizacji Needcompany. Dość prostej w założeniach i równocześnie podatnej na komercyjny sukces. Oto jedna z bardziej rozpoznawalnych grup teatralnych (tym razem na scenie pojawiają się: Nao Albet, Grace Ellen Barkey, Gonzalo Cunill, Martha Gardner, Romy Louise Lauwers, Juan Navarro, Maarten Seghers, Meron Verbelen) przygląda się najsłynniejszemu dramatopisarzowi zachodniego kręgu kulturowego i czyta jego twórczość przez pryzmat przewijającego się przez kolejne dramaty motywu przemocy. Ważne i aktualne wydarzenie teatralne – warte utrwalenia. Jednak co ponadto? Uwiecznienie pozostałości po finałowej, trupiej sekwencji nie oddaje bowiem charakteru *Billy's Violence*. Twórczynie i twórcy nie estetyzują przemocy w takim stopniu, w jakim ma to miejsce, gdy zakrwawione ciała wiją się w sterylnie białej przestrzeni sceny. Jeśli w przedstawieniu słynnej grupy teatralnej szukać spójności, to znaleźć ją można w konsekwentnie zachowanej umowności zaaranżowanej na scenie sytuacji.

Na spektakl składa się wybór formalnie różniących się między sobą scen z trzynastu cytowanych czy przepisanych dramatów Szekspira (tych bardziej znanych, jak *Romeo i Julia*, *Otello* czy *Makbet*, ale i mniej rozpoznawalnych, jak *Perykles, książę Tyru* bądź *Cymbelin*) oraz kilku fragmentów dopisanych przez Victora Afunga Lauwersa. Przestrzeń gry jest niemal pusta, a kolejnym epizodom nie towarzyszą zmiany scenografii – ich następstwo wyznaczają jedynie napisy wyświetlane na ścianie w tle sceny. Również performerki i performerzy nie przywiązują się do kolejnych ról. Wszystkie kostiumy znajdują się na widoku, aktorki i aktorzy szybko przebierają się z jednych w drugie. Choć niektóre z sukien i koszul mogą nawiązywać do epoki elżbietańskiej, trudno tu mówić o realizmie. W większości przypadków

kostiumy zakładane są jakby od niechcenia, bez dopinania czy ściągania wszystkich elementów poprzedniego stroju. Między innymi dlatego wcielenia w kolejne postaci odbieramy jako niepełne, co zresztą jest spójne z ostentacyjną grą i momentami groteskowymi zachowaniami aktorek i aktorów. Ostatnia scena w swym dramatyzmie i operowaniu wizualnością jest tu wręcz wyjątkiem. Jej patetyczność znacząco odbiega choćby od sceny seksu Romea i Julii, w której dominuje ironiczny dystans wobec dobitnie przedstawianej czynności fizjologicznej, mający, jak sądzę, podkreślić zgrozę, jaką u dzisiejszego odbiorcy budzi wiek tytułowych bohaterów słynnej tragedii. Przypuszczam zatem, że zapisanie w pamięci telefonu obrazów ostatniego epizodu nie przywoła wrażeń wywoływanych przez pozostałe.

Pewną odpowiedź na to, o czym mogą zaświadczać wspomniane zdjęcia, przynosi interpretacja Dariusza Kosińskiego w „Tygodniku Powszechnym". Twierdzi on, że Jan Lauwers z zespołem zastawiają na widzki i widzów szereg pułapek, mających ujawniać „działające w nas mechanizmy związane z oglądaniem przemocy" (2021). W tym ujęciu fotografowanie wizualnie atrakcyjnych obrazów okrucieństwa dowodziłoby, że przynajmniej jedna z zasadzek okazała się skuteczna: widowisko obnaża ludzką skłonność do perwersyjnej fascynacji przemocą. Teatr wszak – jak na kilka lat przed tegorocznym Festiwalem Szekspirowskim pisał Kosiński – „ciemne rzeki zakazanego spojrzenia […] wydobywa i kanalizuje" (2014).

Mam jednak wątpliwości, czy Jan Lauwers z zespołem rzeczywiście próbują demaskować, a tym bardziej tematyzować, pozycję widza-świadka. Odnoszę wrażenie, że nawet jeśli strategia, której dopatruje się w spektaklu Needcompany Kosiński, jest obecna i odnosi sukces w ostatniej ze scen (choć i tu ów rzekomy sukces budzi moją wątpliwość, zwłaszcza z punktu widzenia jego krytycznego potencjału, gdyż pułapka pozostaje niewidoczna – sidła

zaciskają się na nieświadomych niczego widzkach i widzach, a kończący się gwałtownie spektakl zapobiega urefleksyjnieniu sytuacji, w której się oni znaleźli), to rozmywa się bądź zanika we wcześniejszych częściach przedstawienia.

Sposób reprezentowania przemocy, na który zdecydowała się Needcompany – epatowanie jej teatralnością (czego najlepszym przykładem jest często powracająca sztuczna krew w butelkach) – przysłania, w moim odczuciu, a nie uwydatnia przemocowość sytuacji teatralnej. I to na kilku poziomach. Po pierwsze, odciąga uwagę publiczności od „dwuznacznej moralnie pozycji", w której ta się znalazła jako zbiorowość biernych obserwatorów cudzego wysiłku. Maskuje zatem kontekst przemocy kryjącej się w spojrzeniu. Po drugie – co dla mnie nawet istotniejsze – umowność aktów przemocy w *Billy's Violence* działa jak bufor, który raczej chroni przed formułowaniem pytań o zakres działań aktorek i aktorów na scenie, niż skłania do ich zadawania. Reprezentacja, która zazwyczaj staje się fundamentem uzasadniania (i usprawiedliwiania) wysiłku aktorskiego, zostaje tu rozbita – to fakt – ale w szczelinie nie dostrzegamy ciał aktorek i aktorów, które rzeczywiście muszą znosić pewne cierpienia, żeby dobrze zagrać scenę przemocy. Raczej sporą dozę humoru, żartobliwości, zaświadczających o rzekomej konsensualności wszystkich działań, które obserwujemy na scenie. Sumienie patrzących jest raczej rozgrzeszane, niż zaczyna ich uwierać.

W jednej ze scen aktorzy uderzają głową swojego scenicznego partnera o membranę bębna, która – przynajmniej podczas gdańskiego przebiegu – pękła pod wpływem siły włożonej w brutalną czynność. Przez kilka chwil rzeczywiście, jak pisze o tym Kosiński, publiczność nie ma pewności, czy nie dochodzi tu do przekroczenia granicy, za którą zagrożone byłoby zdrowie katowanego aktora. Nagle w rękach oprawców pojawia się jednak butelka

sztucznej krwi, którą jedna z osób obficie polewa skroń performera. Brutalność obrócono w gag rodem z pastiszowej komedii z elementami gore.

W moim odbiorze *Billy's Violence* stała się w tym momencie rzecz zaskakująca: zachowany przez performerki i performerów dystans wobec prezentowanego okrucieństwa – nieskrywane zagranie cierpienia – zlał się z kwestią zgody aktorskiej na wykonanie scenicznych działań. Z przedstawienia nigdy jednoznacznie nie dowiemy się, rzecz jasna, czy dana scena była grana przy świadomej zgodzie aktorek i aktorów. Możemy jednak na różne sposoby sygnalizować złożoność problemu konsensualności. Włączać w strukturę spektaklu napięcia towarzyszące procesom prób i sytuacjom ustanawiania zasad współpracy w ramach projektu teatralnego, a nie porzucać te tematy jako „robocze", aby koncentrować się wyłącznie na docelowym efekcie scenicznym, do którego bez wątpienia zaliczyć można takie zarządzanie uwagą publiczności, aby szok gwałtownie zastąpić radością z rozpoznania komediowej konwencji. Tym bardziej że o wiele łatwiej porzucić refleksję nad konsensualnością, gdy przedstawiana przemoc jest humorystyczna i ostentacyjnie nieprawdziwa. A przecież sztuczność i komizm wcale nie przesądzają o tym, że do przemocy nie doszło, na co dowodem może być moja niepewność co do przyczyn wspomnianego pęknięcia membrany. Oczywiście nie twierdzę, że jest to ze strony Needcompany próba cynicznego ukrycia niemoralnych praktyk. Raczej staram się zaznaczyć, że problematyzacja przemocy teatralnej nie jest w tym przedstawieniu głównym celem zespołu Jana Lauwersa.

Może zaskakiwać, że piszę o tym, o czym spektakl nie jest. Sądzę jednak, że akurat te spostrzeżenia są dość istotne – trudno mi bowiem bezkrytycznie przyjąć spektakl o przemocy, który nie tematyzuje w pierwszej kolejności samego siebie. Za moją interpretacją przemawia także pominięcie w

przedstawieniu kwestii hierarchii teatralnej, która – choć w dobie #metoo narzuca się samoistnie – w narracji spektaklu pozostaje przezroczysta. W *Billy's Violence* pojawia się tylko jedna scena, w której znajduje odbicie kwestia teatralnych relacji władzy. W epizodzie nawiązującym do *Peryklesa, księcia Tyru* jedna z aktorek (Grace Ellen Barkey – co trudno uznać za przypadek, mając na względzie jej znaczenie dla Needcompany) zmusza drugą do rozebrania się na oczach publiczności. W jej namowach można dopatrzyć się komentarza Needcompany do kolejnej odsłony debaty o nagości w teatrze, którą wywołał wspomniany ruch, przeciwdziałający dyskryminacji i przemocy. Nieskrywany wstyd zdejmującej kostium performerki przesądza o krytycznym komentarzu grupy wobec praktyk, do których reprezentowana sytuacja odsyła. Ostatecznie aktorka i tak staje przed widzkami i widzami bez ubrania (tak wtedy, jak i późniejszych scenach). Na usta ciśnie się pytanie: czy nie da się pokazać krytycznego stosunku do przymusowej nagości, przy którym wstyd nie zostaje stłamszony i bohaterka lub bohater stawiają granice nalegającemu bądź nalegającej? I to nawet jeśli performerka czy performer nie mają problemu z rozebraniem się na scenie.

W powyższym kontekście zaskoczenie budzi niepodjęcie tematu reżyserskiej władzy nad zespołem aktorskim, który w zaproponowanej przez Needcompany perspektywie wręcz domaga się uwzględnienia. Jan Lauwers jako reżyser spektaklu jest nieobecny, tak metaforycznie, jak i realnie. Tymczasem bez trudu wyobrażam sobie, że jego rola zostaje szerzej zarysowana – zwłaszcza w przypadku przedstawienia tak fizycznego, operującego nagością i wyczerpującego, jak *Billy's Violence*. Tym bardziej że w poprzednich realizacjach Needcompany nieformalny lider grupy zwykł już pojawiać się na scenie jako jeden z performerów (mam tu na myśli *All the good*, gdzie komentarza dla jego pozycji reżysera-przewodnika po

przedstawieniu również zabrakło).

O co zatem może chodzić Needcompany, jeśli nie o problematyzowanie relacji charakterystycznych dla zachodnioeuropejskiego teatru jako wycinka rzeczywistości przesiąkniętego różnego rodzaju przemocą (i udowadnianie widzkom i widzom, że nie są wolni od jej obiegu)? Odniosłem smutne wrażenie, że Jan Lauwers chce po prostu opowiadać o Szekspirze i krąży przy tym po ogólnikach – w dodatku takich, które niekoniecznie budzą zdziwienie. Dzieła Szekspira domagają się skrótów i formalnych uproszczeń, o czym pisano już w romantyzmie (Lamb, 2001). Ponadto reżyser stara się wpisać swój spektakl w nurt feministycznych odczytań klasyki (w Polsce przykładem jest choćby dyplom studentek i studentów AST w Krakowie *#Gwałt na Lukrecji* w reżyserii Marcina Libera, z dramaturgią Martyny Wawrzyniak). Kolejne epizody nazwane są imionami bohaterek Szekspirowskich i to one są głównymi ofiarami okrucieństwa sytuacji, w których zostają przedstawione. Za tym dość symbolicznym, moim zdaniem, gestem nie idzie jednak odzyskanie przez nie silnej pozycji lub choćby zbudowanie krytycznej narracji. Skutkiem tego w następstwo kolejnych scen wkrada się wrażenie powtarzalności. Ich zestawienie z kolei wydaje się powierzchowne, a pytanie o jego cele staje się zasadne.

Nie można jednak odmówić Janowi Lauwersowi reżyserskiej sprawności, a aktorkom i aktorom szerokiego wachlarza umiejętności performerskich. Mimo topornej konstrukcji dramaturgicznej (przeskoki między kolejnymi scenami są wyraziste i mogą wydać się męczące, bo nie towarzyszy im wrażenie, że ku czemuś prowadzą) spektakl udaje się zebrać w całość. Głównie za sprawą tego, co towarzyszy głównym wątkom poszczególnych epizodów. Oglądając *Billy's Violence*, warto pozwolić sobie na błądzenie wzrokiem (i uchem) po drugim planie – to tam wydarzają się najciekawsze

rzeczy. Wspomnę tu tylko o licznych choreograficznych minietiudach oraz o atakach kaszlu, które niby przypadkiem przerywają dialogi w pierwszych minutach spektaklu, dając asumpt do poszerzenia refleksji nad przemocą o jej związki z obecną sytuacją pandemiczną. Czy – i tak podlegające wielu dyskusjom – znaczenie aktu przemocy zmienia się pod wpływem doświadczenia pandemii, naruszającego podstawy postrzegania świata? Czy sprawcami przemocy mogą być nie ludzie? Czy zachowaniem przemocowym nazwiemy narażanie innej osoby na zarażenie wirusem, podobnie jak przemocą będziemy nazywać przemoc psychiczną czy słowną? Chciałoby się pójść za tymi pytaniami, ale spektakl ich nie rozwija. Ataki kaszlu kończą się i szybko o nich zapominamy. A szkoda, bo nawet postać Szekspira może rezonować z problemem nieosobowych źródeł przemocy. W końcu i on doświadczył skutków (tak organizacyjnych, jak społecznych czy wręcz cywilizacyjnych) epidemii, dotkliwie dających o sobie znać w Anglii XVI i XVII wieku, a motyw zarazy przewija się przez kilka jego dramatów, o czym na fali lockdownów przypominał rok temu Jerzy Limon (2020).

W *Billy's Violence* Szekspir powraca zatem za sprawą Needcompany, ale w istocie nie przynosi ze sobą wiele. Współczesny europejski teatr potrzebuje rozliczenia z przemocowych zachowań, którymi przesiąkł. Jednak ani źródeł tego stanu rzeczy nie należy poszukiwać wyłącznie w spuściźnie angielskiego dramatopisarza, ani autor *Hamleta* nie będzie uniwersalnym narzędziem służącym do oczyszczania organizacji pracy teatralnej z patriarchalnych relacji władzy. Przemoc nie zawsze musi być spektakularna, a wręcz często spektakularna nie jest. Dlatego dobrze się ukrywa – niewidoczność gwarantuje, że jej sprawczynie bądź sprawcy zachowają swoje korzyści.

O wiele chętniej posłuchałbym zatem o tym, jak dramaty Szekspira oddziaływały na członkinie i członków Needcompany w ich doświadczeniu

performerskim, niż po raz kolejny wracał do okrucieństwa, którym elżbietańskie dramaty są przesiąknięte. Zwłaszcza że początki popularności Needcompany są z tym dramatopisarzem niejako organicznie związane. To na *Królu Learze*, *Makbecie* i *Antoniuszu i Kleopatrze* z lat dziewięćdziesiątych grupa zbudowała swoją rozpoznawalność i charakterystyczny język teatralny. A były to spektakle fizyczne, wymagające od aktorek i aktorów wysiłku i poświęceń, często dotykające granicznych emocji, próbujące mówić o śmiertelności, pożądaniu, cierpieniu. Wejście w świat Needcompany, przesiąknięty w tym okresie motywami szekspirowskimi, wymagało radykalnych kroków, jak przyznawał sam Jan Lauwers w filmie Any Brzezińskiej (2012), odnosząc się do swoich oczekiwań wobec współpracowniczek i współpracowników. Pytanie o to, czy podejście Needcomany przez lata uległo zmianie, pozostaje otwarte.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Krew w butelce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/krew-w-butelce.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, członek Pracowni Kuratorskiej. Jego teksty ukazywały się w „Didaskaliach”, „Dialogu”, „The Theatre Times” i „Teatraliach”.

Bibliografia

I Want (No) Reality. Needcompany on Life and Art, Ana Brzezińska, Polska, Belgia 2012.

Kosiński, Dariusz, *„Idź i patrz”. Przemoc jako siła teatralna*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 2014, t. 27 nr 2 (106), s. 353-364, https://doi.org/10.12887/27-2014-2-106-19 [dostęp: 29 VIII 2021].

Kosiński, Dariusz, *Atrakcje i przynęty*, „Tygodnik Powszechny” 16 VIII 2021, https://www.tygodnikpowszechny.pl/atrakcje-i-przynety-168704 [dostęp: 29 VIII 2021].

Lamb, Charles, *On the Tragedies of Shakspeare Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation*, [w:] *English Essays: Sidney to Macaulay. Vol. XXVII*, The Harvard Classics, P.F. Collier & Son, New York 1909-1914, https://www.bartleby.com/27/21.html [dostęp: 29 VIII 2021].

Limon, Jerzy, *Zaraza w czasach Szekspira*, „Teatr” 2020 nr 6, https://teatr-pismo.pl/7772-zaraza-w-czasach-szekspira/ [dostęp: 29 VIII 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/krew-w-butelce*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Zupełnie inna organizacja świata

Olga Katafiasz

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt w Toruniu, 22 maja – 12 czerwca 2021

Tegoroczna, dwudziesta piąta edycja Kontaktu odbyła się w trwającej już kilkanaście miesięcy pandemii. Festiwal planowano na rok 2020, ale przeniesiono, jak wiele innych wydarzeń, na 2021. Jubileuszowy Kontakt odbywał się w formule hybrydowej: część programu pokazano on-line (streamingi spektakli i performansów lub dostęp do ich zarejestrowanych wersji na VOD Teatru Horzycy, pokazy filmów, również dokumentalnych), a część – pięć polskich przedstawień – już na żywo (od 29 maja do 12 czerwca). Dyrektorzy festiwalu, Paweł Paszta i Andrzej Churski, podejmowali decyzje w czasie, gdy obostrzenia w Polsce zmieniały się z tygodnia na tydzień. Niepewność co do ostatecznego kształtu tej edycji Kontaktu zdecydowała nie tylko o formule festiwalu, ale również o tym, że po raz pierwszy w jego historii, czyli od 1991 roku, przedstawień nie oceniało międzynarodowe jury.

Oglądałam tylko spektakle i filmy dostępne on-line, dla mnie więc Kontakt mieścił się w tygodniu od 22 do 28 maja. Czyli jak za czasów „w realu”, ale dla widzek i widzów całości festiwal miał zupełnie inny rytm: po

intensywnych siedmiu dniach następowała część „polska” (*Der Szturem. Cwiszyn/Burza*. *Pomiędzy* Damiana Josefa Necia, *Kaspar Hauser* Jakuba Skrzywanka, *Krótka rozmowa ze Śmiercią* Marcina Libera, *Biblia: Próba* Jerneja Lorenci i *Testament Marii* Piotra Kurzawy), przy czym ostatnie przedstawienie grano dopiero 12 czerwca. Dwudziesta piąta edycja, odbywająca się trzydzieści lat po pierwszym Kontakcie, miała zatem formułę już przez widzów rozpoznaną (dzięki, na przykład online’owej Boskiej Komedii), ale ciągle nie do końca oswojoną. Po ponad roku pandemii, po kolejnych lockdownach, zmieniających się limitach osób na widowni – hybrydowa forma wciąż wymagała od publiczności elastyczności percepcji. Tym bardziej że, jak już wspomniałam, kolejne punkty programu przybierały różne formy: od zoomowych spotkań z aktorkami i aktorami, przez udostępnione na VOD zapisy spektakli, po filmy dokumentalne, opowiadające o przedstawieniach, które do Torunia rok temu nie przyjechały (*Co się stało z Alim*) lub których premiera z powodu pandemii, jak czytamy w festiwalowym katalogu, „została odłożona na lepsze czasy” (*Usługa w chmurze*).

Co się stało z Alim to dwudziestopięciominutowy dokument Tonego Stojki o spektaklu Sebastijana Horvata, zrealizowanym na podstawie filmu *Strach zżerać duszę* (1974) Rainera Wernera Fassbindera, zaadaptowanym przez Milana Ramšaka Markocia. Oglądamy fragmenty przedstawienia, rozmowy z twórczyniami i twórcami, jak również relację z festiwalu, na którym zdobyło ono główną nagrodę. Poznajemy koncepcję scenograficzną, zakładającą eksploatację spektaklu w postindustrialnych przestrzeniach, oraz zabieg zwracania się bezpośrednio do widzów. Ale to jedynie informacje przypominające materiały promocyjne – nie sposób wyobrazić sobie całości, porównać inscenizacji z, na przykład, przedstawieniem Agnieszki Jakimiak w Teatrze Powszechnym. W przypadku *Usługi w chmurze* oglądamy film o utworze, który dopiero powstaje. Reżyser Alexander Hector pokazuje próby

do przedstawienia Toma Luza według komedii Arystofanesa *Chmury*, *Ptaki* i *Plutos* w sposób mniej dosłowny, stara się oddać atmosferę spotkania autorek i autorów projektu, zderzenia ich intuicji czy wyłaniania się scenicznych pomysłów. Na ile skutecznie? Przyznam, że nie przekonało mnie to podejście – niektóre z kadrów działają na wyobraźnię, ale nie oddają istoty zamysłu Luza, w czasie kręcenia filmu jeszcze niepełnego.

Drugi nurt Kontaktu to spektakle prezentowane na Zoomie. Pierwszym przedstawieniem, jakie obejrzałam, było *Call Cutta at Home* Rimini Protokoll, interaktywny spektakl na podstawie projektów *Call Cutta* i *Call Cutta in a Box*, zrealizowanych kilkanaście lat temu przez niemiecki kolektyw. Pracownik hinduskiego centrum obsługi klienta spotykał się w nich – za pośrednictwem połączeń telefonicznych i wideo – z europejskim klientem, a rozmowa z czysto biznesowej zmieniała się w osobistą. W 2020 roku powrócono do pomysłu, by opowiedzieć o doświadczeniu pandemii. Dwie hinduskie performerki, mieszkająca w Kalkucie Madhusree Mukherjee i osiadła w Tallinie Sunayana Roy, zachęcają osoby po drugiej stronie ekranu, czyli widzów z Polski, do rozmowy. Najpierw mamy wpisać w okienku czatu swoją lokalizację, potem zapewnia się nas (łącznie z realizatorami w spotkaniu bierze udział dziewięcioro uczestniczek i uczestników), że nie padną żadne osobiste pytania (choć pada pytanie o wiek). Rozmowa zaczyna się od statystyk: dziennie w Indiach koronawirusem zaraża się czterysta tysięcy osób, umierają cztery tysiące. Potem dość płynnie przechodzimy do zabiegów zapoznawczych: musiałam (warunkiem uczestnictwa w spektaklu jest włączona kamera i wchodzenie w interakcję) narysować wizerunek jednej z rozmówczyń, wejść pod stół (by zrozumieć sytuację lockdownu), zaparzyć herbatę i porozmawiać o ulubionych jej odmianach (bo zamknięci w domach zaczęliśmy interesować się gotowaniem). Potem przyszedł czas na

refleksje o tym, kim będzie się po śmierci, i na kilka słów o ekologii, wreszcie szukaliśmy pozytywnych stron pandemicznego zamknięcia, by w finale usłyszeć bengalską piosenkę o nadziei.

Ten początek Kontaktu bardzo mnie rozczarował. Znając projekty Rimini Protokoll, liczyłam na bardziej przewrotną i na pewno bardziej przenikliwą próbę diagnozy społecznych zmian, jakie zaczęły zachodzić w pandemii. Zamiast tego byłam uczestniczką niewiele znaczącej rozmowy w gronie obcych sobie osób, które z mniejszą lub większą ciekawością wykonują kolejne zadania.

Pewne rozczarowanie towarzyszyło również odbiorowi innych zoomowych spektakli: toruńskiego *#FollowTheRabbit* i moskiewskiego *Nie chcę tego oglądać*. Wojciech Jaworski, reżyser i współpomysłodawca (wraz z Marcinem Kubawskim) *#FollowTheRabbit* najpierw zapraszają publiczność do świata teatru: oglądamy fragment konwencjonalnej dramy, tyle że opowiadającej o świecie artystów, granej grubą kreską w scenografii rodem z kiepskiej telenoweli. Bohaterowie utyskują na poziom współczesnego repertuaru i nagle przenosimy się w zupełnie inną rzeczywistość. Uwięziona nie wiedzieć gdzie i nie wiedzieć przez kogo dziewczyna, Alicja Zarzycka (Joanna Rozkosz), prosi ludzi, których obecność odkrywa na ekranie pozostawionego w zamkniętym pomieszczeniu tabletu, o pomoc. Rozwiązujemy kolejne zagadki, podążamy wraz z Alicją w wędrówce za tajemniczym (choć wirtualnym) królikiem, tak by jej opowieść kojarzyła się ze znaną wszystkim książką. Na końcu okazuje się jednak, że sami wpadliśmy w pułapkę: atrakcyjna Alicja zatrzymała nas przy tabletach czy komputerach, by wykraść z nich nasze dane. Zaskoczenie (choć nie tak duże, przyznajmy) minęło jednak w momencie otrzymania kilka minut po zakończeniu przedstawienia uspokajającej wiadomości mailowej: poprzedni SMS i mail były częścią

projektu, a nasze dane są bezpieczne.

W *Nie chcę tego oglądać* Grupy Teatralnej Impresario w Moskwie, ostatnim oglądanym przez mnie festiwalowym spektaklu, wciągani jesteśmy w nieco inną grę, choć mającą przynieść podobny skutek: dezorientacje skutkują refleksją o manipulacjach, jakim jesteśmy poddawani, i bezpieczeństwie w sieci. Bierzemy udział w rejestrowanym szkoleniu content moderatorów Facebooka, a performerzy (Jekatierina Szybajewa, Aleksander Siniakowicz) wprowadzają nas w tajemnice zarządzania treściami umieszczanymi w serwisie przez jego użytkowników. Dowiadujemy się również, że „najważniejsza cecha dobrej roboty to brak śladów", zatem zabrania się używania podczas szkolenia papieru, piór i długopisów, jak również telefonów komórkowych, a wszystkie rzeczy osobiste powinny leżeć na biurku i być dobrze widoczne. W takiej opresyjnej sytuacji, na którą się zgadzamy, poznajemy zasady. Decyzje o skasowaniu zamieszczonych na Facebooku treści content moderator podejmuje w kilka sekund. Co jest sztuką, a co nią nie jest (na przykład zapis performansów Mariny Abramovič nie jest), w jakim kontekście dopuszcza się pokazywanie nagości etc. Naszą świeżo nabytą wiedzę (a raczej nasze intuicje) sprawdza się za pomocą testów. Ale poza przypomnieniem dobrze znanej prawdy, że Facebook manipuluje nami nie tylko jako konsumentami kapitalistycznych dóbr, ale również w wielu innych obszarach (na przykład przekonań politycznych czy religijnych), projekt *Nie chcę tego oglądać* niewiele oferuje publiczności. Która niejako przy okazji uświadamia sobie, że o ile zasady działania amerykańskiego serwisu są znane, o tyle jego rosyjskich odpowiedników – raczej nie.

Dwa zoomowe projekty okazały się ciekawym doświadczeniem odbiorczym. O *Enter Full Screen* Wojtka Ziemilskiego pisała już w „Didaskaliach" Wiktoria

Tabak. *100 razy Lenz – próba*, performans Lisy Stiegler w reżyserii Gernota Grünewalda na żywo grany jest tylko dla pięciorga widzów, na Kontakcie oglądało go blisko dwadzieścia osób. W ciasnym pomieszczeniu z oknem młoda kobieta zaczyna mówić fragment *Lenza* Georga Büchnera, a my, niczym zachowująca dystans grupa lekarzy, obserwujemy ją zza progu. Skojarzenia ze szpitalną izolatką budują również skromne wnętrze i proste łóżko. Stanie się ono górą, na która wspina się Lenz – albo tylko zafascynowana Lenzem czytelniczka. Stiegler niekiedy przebywa w świecie stworzonym przez Büchnera, a niekiedy zwraca się bezpośrednio do kamery, czyli widzów, wciągając ich w swoją opowieść. Nie wiemy, czy przemawia do nas performerka, Lenz czy narrator *Lenza*. Powolne pogrążanie się w szaleństwie obrazują nie tylko słowa, ale również fizyczność aktorki – jej narastające zmęczenie, zaburzona motoryka ciała. Lenz „egzystencję uznał za uciążliwą konieczność, więc żył dalej", Lisa Stiegler znika z pola naszego widzenia, potem wraca, kłania się publiczności. Nie wątpię, że ten czterdziestopięciominutowy spektakl zrobiłby na mnie dużo większe wrażenie w żywym teatrze, ale i tu doceniłam precyzję budowania obrazu stanu niezgody na świat, niemożności oswojenia się z nim, przyjęcia go za swój. Intymność spotkania ze Stiegler i jej bohaterem – tutaj jedynie symulowana – jest niewątpliwą wartością tego projektu.

Najciekawszymi spektaklami tegorocznego Kontaktu były te pokazywane na platformie VOD toruńskiego teatru. A właściwie dwa z nich: *Żółty – cierpienia Belgii II: Rex* Luka Percevala oraz *Świątynia teraźniejszości – solo dla ośmiornicy* Stefana Kaegiego, przy czym w przypadku drugiego interesujący był pomysł, zawiodła jednak jego realizacja. Poza tym na VOD zobaczyć było można *Białoruś obrażoną* Andrieja Kurejczyka w reżyserii Jerzego Jana Połońskiego (Teatr Miejski w Gliwicach) i *Hinkemanna* Ernsta

Tollera w reżyserii Igora Vuka Torbica (Teatr Młodych w Zagrzebiu). Spektakl Połońskiego to dość plakatowa opowieść o sfałszowanych wyborach prezydenckich na Białorusi, buntach młodzieży, katowaniu więźniów politycznych. Tradycyjna forma prezentacji postaci i zdarzeń (bohaterowie z różnych środowisk, mówiący wprost do kamery o swoich przekonaniach i wyborach, kluczowe momenty, jak na przykład liczenie oddanych głosów) sprawia, że spektakl przypomina pocztówkę z przeszłości, a nie przerażającą rzeczywistość tuż za polską granicą. *Hinkemann* to historia weterana I wojny światowej: chirurg, chcąc ratować mu życie, musiał dokonać kastracji. Eugen Hinkemann (Rakan Rushaidat) nie wierzy, że okaleczenie nie pozbawi go miłości żony, nie może odnaleźć się w pogrążonym w kryzysie – również ekonomicznym – świecie. Jest łatwym łupem dla demagogów i ich idei, które za chwilę, zmienione w czyn, okażą się zbrodnicze. Uniwersalna i przejmująca historia przedstawiona została jednak w przebrzmiałym teatralnym języku: groteskowe sceny mieszają się z lirycznymi, aktorki i aktorzy grają „psychologicznie", by w następnej sekwencji bez powodu nagle wyostrzać środki. Początek przedstawienia, w którym aktorki i aktorzy, niby prywatnie, przechadzają się we współczesnych strojach, a potem powoli przeistaczają się w postaci z dramatu Tollera, również wydał mi się sztampowy. Mimo to chorwacki *Hinkemann* poruszył mnie: dzięki niezwykłej energii płynącej ze sceny, zaangażowaniu artystek i artystów w Eugenie nie widzimy bohatera z odległej przeszłości, ale mieszkańca Bałkanów doświadczonego kilka dekad temu wojną, o której w bezpiecznej części Europy już zapomnieliśmy.

Żółty – cierpienia Belgii II: Rex to druga część realizowanej w NT Gent trylogii Luka Percevala *Cierpienia Belgii*. Pierwsza, *Black* (2019), traktuje o koloniach w Kongo, trzecia, *Red*, ma opowiadać o atakach terrorystycznych w Brukseli w 2016 roku. W *Żółtym* oglądamy wstydliwy epizod historii –

kolaborację Flamandów z Niemcami (tytułowy Rex to założony przez Belga Léona Degrelle ruch faszystowski). Pozornie prosta rodzinna opowieść zaczyna się już podczas wojny. Młodzi mężczyźni, członkowie Legionu Flamandzkiego, jadą na front wschodni, młode kobiety wstępują do oddziału dla dziewcząt Narodowo-Socjalistycznej Młodzieżowej Flandrii, starsze pokolenie wspiera wybory dzieci. Ale niektórzy nie popierają polityki Hitlera: wujek zakochuje się w ukrywającej się Żydówce, jeden z braci nie zamierza walczyć za germańską rasę.

Niezwykłość przedstawienia Percevala wynika z uchwycenia pojedynczych zdarzeń, migawek z życia zwykłej rodziny i połączenie ich z odpryskami historii. Skupienie na rodzinie jako osi opowieści podkreśla umieszczony w centrum pola gry prostokątny stół – na tyle długi, by w niektórych scenach u jego szczytów mogli usiąść skłóceni przez politykę krewni i nawzajem się nawet nie zauważać. Kiedy indziej skupieni w jednym rogu bliscy żołnierzy czy poległych oglądają stare zdjęcia, rozścielone na blacie niczym pożółkłe liście. W niektórych scenach widzimy prosto zainscenizowane fragmenty porywających do walki przemówień, wygłaszanych podczas partyjnych spotkań i wieców – wówczas stół staje się podwyższeniem, z którego wzywa się Flandrię do obrania słusznej dziejowej drogi. Gdy do bohaterów docierają triumfalne lub tragiczne wiadomości z frontu albo doniesienia o kolejnych sukcesach ideologów – czy przeciwnie, o postępującym terrorze, sceniczne sytuacje ulegają odrealnieniu, mogą wydawać się marzeniem na jawie pretendujących do zwycięstwa w świętej wojnie Flamandów – lub koszmarem ofiar. To, co rodzinne, przedstawiane intymnie, w zbliżeniach, miesza się z doświadczeniem historycznym, filmowanym z dystansu. Zapis spektaklu został przygotowany na pandemiczne pokazy, stąd jego wyjątkowa jakość. *Żółty* zrealizowany jest jak kręcony w atelier film: świetne zbliżenia, precyzyjnie konstruowane, niemal wyłącznie czarno-białe kadry (zdjęcia i

montaż: Daniel Demoustier). I mimo że ta filmowa wersja jest kompletna, a chwilami może nawet dla widza pełniejsza, chciałabym zobaczyć spektakl na żywo.

Świątynia teraźniejszości – solo dla ośmiornicy z Théâtre Vidy w Lozannie nie może – i chyba nie chce – konkurować z oscarowym filmem *Czego nauczyła mnie ośmiornica* (*My Octopus Teacher*, 2020) Pippy Ehrlich i Jamesa Reeda. Tu bowiem bohaterką nie jest żyjąca w oceanie istota, ale zwierzę odratowane z targu żywności. Sète, bo takie imię nadano występującej w spektaklu Stefana Kaegiego ośmiornicy, żyje w akwarium wypełnionym tysiąc trzystoma litrami słonej wody. Co wieczór teatralna ekipa aranżuje prawie godzinne „międzygatunkowe spotkanie"; widzowie Kontaktu oglądali spotkanie Sète i Natalie Küttel. Kamery, ustawiona kilka metrów od sporego akwarium i ta znajdująca się bliżej, obsługiwana przez podchodzącego niekiedy do akwarium operatora, rejestrują (także w zbliżeniach) działania performerki i reakcje głowonoga. Sète jest nieustannie prowokowana, na przykład poprzez zmiany źródła i natężenia światła, bodźce dotykowe. Twórcy spektaklu niby dystansują się od swoich działań, zauważając: „Darowaliśmy życie, by je oglądać – jakie to ludzkie", ale jednocześnie dostarczają widzowi coraz to nowych atrakcji: Sète czytana jest poezja Rilkego, jako zabawkę podrzuca się jej kamerę etc. Przyznam, że dużo bliższy jest mi film Ehrlich i Reeda: tam ośmiornicy nie nadaje się imienia, nie prowokuje do ludzkich zachowań – przyjmuje się do wiadomości jej odrębność i ludzką niewiedzę dotyczącą zdolności percepcyjnych zwierzęcia wyposażonego w trzy serca i złożony układ nerwowy, ale mimo wszystko nie wyklucza się porozumienia na wspólnych warunkach. W spektaklu Kaegiego warunki narzucił teatralny twórca, który na potrzeby kameralnej widowni co wieczór inscenizuje spotkanie, by pokazać nam „istotę inności". Jakie to ludzkie.

Ze *Świątyni teraźniejszości* najbardziej zapadły mi w pamięć ostatnie słowa spektaklu, fragment wypowiedzi eksperta o wątpliwościach związanych z koncepcją ewolucji liniowej. Kiedy rozchodziły się ścieżki ewolucyjne mięczaków i ssaków, „już wtedy wszystko funkcjonowało bardzo dobrze, przy zupełnie innej organizacji świata, sześćset milionów lat temu”.

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Zupełnie inna organizacja świata*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zupelnie-inna-organizacja-swiata.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Olga Katafiasz – teatrolog i filmoznawca. W latach 1995-2008 w redakcji „Didaskaliów”. Pracuje na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Opublikowała m.in. *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino* (2012).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/zupelnie-inna-organizacja-swiata*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Pośrednie duchy

Piotr Dobrowolski

31. Malta Festival Poznań „Powrót na ziemię / Back to the Ground”, 18-29 czerwca 2021

Pandemiczne obostrzenia paraliżujące życie kulturalne przez niemal cały ubiegły rok nie pozwoliły na godne celebrowanie trzydziestej edycji poznańskiej Malty. Zgodnie z kalendarzem formalnie odbyła się ona w roku 2020, jednak przebieg tego wydarzenia znacznie odbiegał od pierwotnych założeń. Zeszłoroczny program festiwalu, rozciągnięty w czasie i przestrzeni w myśl idei podporządkowującej jego formę kolejnym „krokom”, miał raczej lokalny i symboliczny charakter, po raz pierwszy nie realizując w pełni ambitniejszych celów kulturotwórczych, które od lat towarzyszyły jego pomysłodawcom. Po kilku miesiącach życia na artystycznej pustyni, na której jedynie od czasu do czasu, w chwilach luzowania restrykcji, pojawiały się pojedyncze oazy wydarzeń w żywym planie i kontakcie, dawało to jednak szansę na urozmaicenie – czasem rzeczywiście ponurej – codzienności poznańskich widzów. Pandemia nie zabiła festiwalu, również w tegorocznym budżecie hojnie finansowanego ze środków miejskich zarezerwowanych dla czwartego sektora, których największym beneficjentem od lat pozostaje

Fundacja Malta.

Tymczasem zmianie uległa formuła wydarzenia, ponieważ organizatorzy także w tym roku musieli ograniczyć swoje międzynarodowe aspiracje. Po dziesięciu latach zrezygnowano z podporządkowania głównego programu koncepcji „idiomów", które – tworzone przez kuratorów proponujących autorskie programy odpowiadające przewodniemu hasłu danej edycji festiwalu – stanowiły najważniejszą oś maltańskich prezentacji. Wśród artystów i artystek (stanowiących zdecydowaną mniejszość), których i które w tym czasie zaproszono do współpracy, znalazły się osoby z imponującym dorobkiem (Stefan Kaegi, Romeo Castellucci, Tim Etchells); ludzie niezwykli, w odkrywczy sposób powołujący alternatywne przestrzenie dla działań twórczych, których praktykę, idee i wizje odkrywaliśmy w Polsce właśnie dzięki ich obecności na Malcie (Lotte van den Berg), ale też twórcy niepokorni, wywrotowi, których działania budziły ożywcze dyskusje – a nawet protesty – rozbrzmiewające echem w całej Polsce (Rodrigo García, Oliver Frljić). Dziwnym zbiegiem okoliczności obowiązki kuratorskie raz tylko pełniła artystka, podobnie tylko raz osoba o innym niż biały kolorze skóry (Nástio Mosquito). Nie zmienia to jednak faktu, że Malcie przez lata całkiem ciekawie udawało się ożywiać debatę na temat miejsca kultury w Polsce i w przestrzeni lokalnej, zestawiając ją ze społeczną i polityczną rolą twórczości artystycznej na świecie.

Tegoroczny festiwal odbył się w nowej formule, jednak nadal promowany był hasłem przewodnim, którego poetyka przypominała dotychczasowe idiomy. Otwartej wizji opisanej słowami „Powrót na ziemię / Back to the Ground" podporządkowana została znaczna część programu Malty, jednak równocześnie, przynajmniej na poziomie deklaracji, główna oś zainteresowania organizatorów przesunęła się z realizacji założonego tematu

na konkretnych twórców. Dyrektor Michał Merczyński i programerka Dorota Semenowicz w tegorocznym tekście programowym zapowiedzieli, sprawnie operując przy tym rymem: „skupimy się na przybliżaniu twórczości wybitnych twórców i twórczyń współczesnej kultury – zarówno teatru, jak i literatury”. Mimo niepewnej sytuacji pandemicznej, która znacznie utrudniała planowanie międzynarodowych podróży, zapowiedź tę udało się zrealizować, choć z pewnością w niepełnym zakresie. Do Poznania przyjechał znakomity reżyser teatralny, a równocześnie zaangażowany artysta intermedialny i aktywista społeczny, Milo Rau. Dyrektor artystyczny NTGent w Gandawie zaprezentował wstrząsający, znakomicie zrealizowany, niestereotypowo wykorzystujący zaangażowanie aktorów spektakl *Powtórzenie. Historia/e teatru (I)* (*La Reprise. Histoire(s) du théâtre [I]*), wyprodukowany w kooperacji powołanego przez niego Międzynarodowego Instytutu Politycznego Morderstwa (IIPM) oraz Théâtre National Wallonie-Bruxelles. Wcześniej, w ciągu kilku kolejnych dni, prezentowane były rejestracje innych jego spektakli (fenomenalnie wielowarstwowego *Lam Gods* i niezwykle uderzających, budzących kontrowersje *Pięciu łatwych utworów* – spektaklu gościnnie zaprezentowanego w roku 2017 w warszawskim Nowym Teatrze) oraz filmów dokumentujących autorskie, międzynarodowe projekty artystyczne, często o charakterze interwencyjnym (*Nowa Ewangelia*, *Congo Tribunal*, *Orestes w Mosulu. Making of*). Odbyły się także spotkania – z samym Milo Rauem, z pracującym z nim w NTGent dramaturgiem Stevenem Heene oraz z Sébastienem Foucaultem, aktorem grającym główną rolę w *Powtórzeniu*. Wobec pandemicznych trudności wszystkie te „przybliżające twórczość” zaproszonej gwiazdy wydarzenia mogłyby stanowić ważny element festiwalu. Jednak ich niefortunne rozmieszczenie w kalendarium, skromna promocja oraz brak tłumaczenia zarejestrowanych spektakli, filmów oraz spotkań na język polski przyczyniły

się do ich marginalizacji.

Malta to znaczący i bardzo wartościowy element w kalendarzu poznańskich – ale także ogólnopolskich – wydarzeń. I to nie tylko w kategorii imprez kulturalnych czy rozrywkowych, ale też inicjatyw społecznych. W trakcie, ale też poza czasem jej trwania, członkowie jej zespołu i zaproszeni twórcy oraz aktywiści podejmują ważne wyzwania, aktywizując lokalne społeczności, inicjując próby budowania małych wspólnot czy dążąc do zwiększenia świadomości ekologicznej. Najważniejsze zadania w zakresie każdego z tych obszarów wypełnia, uruchomiony w roku 2013, Generator Malta. W roku 2014 kuratorką tego nurtu została Joanna Pańczak, znakomicie wykorzystująca swoje doświadczenia i intuicję do poszerzenia pola społecznego oddziaływania kultury i sztuki. W tym roku Pańczak ponownie wykazała się wyczuciem i wrażliwością, zapraszając do współpracy przeróżne artystki i przeróżnych artystów, niejednokrotnie podejmujących próby wytwarzania względnie trwałych relacji wspólnotowych, a nie tylko dzieł estetycznych czy proponowania krótkoterminowych, ulotnych działań twórczych. Inicjowane w ramach Generatora kontakty twórczyń i twórców z przedstawicielkami i przedstawicielami różnych grup społecznych i wiekowych, a także z mieszkankami i mieszkańcami peryferyjnych dzielnic miasta, po kilku latach stanowią niezwykle ważną, choć niewystarczająco eksponowaną, część Malty. W tym roku warsztaty dla dzieci i dorosłych, spacery performatywne pozwalające odkrywać nieznane wymiary tego, co pozornie bliskie, a także spotkania i performanse odbywały się zarówno w centrum Poznania, jak i w innych rozsianych na jego mapie miejscach – na przykład w peryferyjnych, oddzielonych wojskową bazą lotniczą dzielnicach Krzesiny i Głuszyna. Odbywały się tam koncerty, spacery performatywne, rajdy rowerowe, a Agnieszka Grodzińska i Magdalena Starska zaprosiły mieszkanki i mieszkańców Krzesin do stworzenia kolektywnej rzeźby

społecznej.

Wiele tworzących program Generatora projektów artystycznych wyłonionych zostało w konkursie podporządkowanym idei „Powrotu na Ziemię”, a ich realizacje wpłynęły na charakter głównej przestrzeni festiwalu, którą w tym roku stał się park im. Henryka Wieniawskiego. W dwóch miejscach naruszono tam powierzchnię ziemi, proponując sensoryczne zbliżenie do niej. Wydobyty materiał został użyty przez artystyczny duet iwola (Iwo Borkowicz i Ola Korbińska) w projekcie *Nic nie znika, jedynie zmienia miejsce*. Artyści i wspierający ich wolontariusze stworzyli w nim – imponującą formą i zaskakującą wykorzystaną techniką scalania gleby – ziemną fortecę. W jej „murach” proklamowano niepodległość wobec wszelkiej narzuconej władzy. Wewnątrz i na zewnątrz ziemnych ścian realizowano kolejne, zmieniające się po dobie lub dwóch projekty artystyczne, których twórczynie i twórcy odnosili się do tematów dotyczących prawa własności, wspólnotowości, problemu zarządzania zasobami naturalnymi czy ekologii. W ramach realizowanego przez Martę Jałowską projektu *Queen of the Fortress* Królowa Fortecy wygłosiła sześć orędzi, inicjując kolejne rezydencje, wyrażając także zaniepokojenie sytuacją polityczną w kraju czy solidarność z ruchem wolnościowym w Białorusi. W parku codziennie odbywały się spotkania, warsztaty i performanse dotykające problemu podporządkowania, buntu, prawa własności i wspólnotowości czy praktyk ekologicznego myślenia.

Przestrzeń parku, w której znalazło się kilka festiwalowych namiotów, elementy artystycznych instalacji i wielka scena, okazała się jednak mniej przyjazna w praktyce realizacji konkretnych wydarzeń, niż zajmowany przez Maltę we wcześniejszych latach plac Wolności z małą architekturą projektu Joli Starzak i Dawida Strębickiego, czy – wykorzystywany jeszcze wcześniej –

Pasaż Kultury na poznańskim Starym Rynku. Parkowa przestrzeń, choć pełna przyjaznej zieleni i w zasadzie otwarta dla każdego, nie przyciągała tak skutecznie mieszkanek i mieszkańców miasta ani nie zachęcała przypadkowych przechodniów do włączania się wydarzenia, przyglądania się prezentacjom czy uczestniczenia w dyskusjach. Zwiększając dystans, w mniejszym stopniu sprzyjała spotkaniom i integracji miasta oraz sztuki. Może było to właściwe podejście? W parku pewnością łatwiej było o zachowanie dystansu społecznego, będącego podstawą bezpieczeństwa w czasie pandemii.

Na ustawionej w parku scenie prezentowane były spektakle teatralne i odbywały się koncerty. W sekcji teatralnej Malty znalazły się cztery widowiska wyprodukowane przez Komunę Warszawa i jedno w koprodukcji Komuny i Teatru Polskiego w Poznaniu (*Morderstwo (w) Utopii* w reżyserii Grzegorza Laszuka). W plenerowym teatrze znakomicie sprawdziły się *Cezary idzie na wojnę* (reż. Cezary Tomaszewski) i *Święta Kluska* (reż. Agnieszka Smoczyńska), chociaż nie zawiodła też *Wojna. The best of* (reż. Agnieszka Jakimiak) ani *Ośrodek wypoczynkowy* (reż. Anna Smolar). Praktykowana podczas wcześniejszych edycji Malty współpraca z wybranym ośrodkiem teatralnym także w tym roku skutecznie uzupełniła jej program wydarzeniami nieprezentowanymi wcześniej w Poznaniu. Równocześnie, przy skromnej obecności gości z kraju i zagranicy, miejscowi widzowie mieli szansę powrotu do miejskich ośrodków i instytucji w celu nadrobienia pandemicznych zaległości. W nowej, otwartej niedawno siedzibie Polskiego Teatru Tańca zaprezentowany został znakomity, nawiązujący do rzeczywistości czasu pandemii, spektakl w choreografii Yoshiko Waki, *Romeos & Julias Unplagued. Traumstadt*. Poznański Teatr Muzyczny, wciąż zabiegający o miejsce na miarę swojego potencjału, a także dotychczasowych osiągnięć i ambicji, włączył do maltańskiego programu przebojowy spektakl

Kombinat w reżyserii Wojciecha Kościelniaka. Złożyły się na niego piosenki Grzegorza Ciechowskiego i Republiki połączone w fabularyzowanej, antyutopijnej ramie opowieści o próbie ucieczki z systemu. Swoje produkcje do programu wpisał też Teatr Nowy, Teatr Usta Usta Republika czy Scena Robocza. Po kilkunastu latach obecności znakomitych projektów choreograficznych prezentowanych w bogatych programach Joanny Leśnierowskiej odczuwalna jako skromna była obecność Starego Browaru Nowego Tańca na Malcie. Tego lata reprezentowany był on głównie międzykontynentalnym streamem finału *Grand re Union* – raczej na pocieszenie przypominając o poprzednich, świetnych programach tanecznych, które latami znakomicie dopełniały artystycznie program Malty.

Wszystkie tegoroczne wydarzenia zdecydowanie przyczyniły się do potwierdzenia nienowych intuicji, że poznańska Malta to festiwal kolażowy, który może włączyć do swojego programu niemal wszystko, niezależnie od związku danego zjawiska z hasłami, deklaracjami i ideami promowanymi przez organizatorów. „Powrót na Ziemię", który dyrektor Merczyński tłumaczył nie tylko jako myśl o zgodnym współdzieleniu świata i promocję świadomości ekologicznej, ale też jako koncepcję powrotu Malty do własnych korzeni, najpełniej zrealizował chyba Teatr Biuro Podróży ciekawym spektaklem Pawła Szkotaka. Premierowa prezentacja *Eurydyki* była znakomitym przypomnieniem techniki, poetyki i potencjału teatru plenerowego, który trzydzieści lat temu zachwycał, bawił, wzruszał i uczył maltańskich widzów świadomego życia i świadomości sztuk performatywnych.

Patchworkowość to niejedyna przesłanka do dalszej, koniecznej refleksji weryfikującej formułę Malty. Festiwal podejmuje próbę realizacji słusznej idei łączenia lokalności ze świadomością globalną, a równocześnie zatraca

perspektywę pozwalającą w przekonujący sposób dotrzeć do współczesnych odbiorców. Ogólnopolska promocja możliwa dzięki zaangażowaniu współpracujących z festiwalem pracowników mediów oraz ikonicznych – ale chyba coraz mniej istotnych dla młodych – postaci polskiej kultury, nie wywiera już wielkiego wrażenia na mieszkańcach Poznania. Szczególnym problemem jest jednak, coraz wyraźniej zauważalne, rozdwojenie ideowe towarzyszące festiwalowi. Na poziomie deklaracji, programowych realizacji Generatora i dyskursów promowanych podczas spotkań z zapraszanymi gośćmi (w tym roku dominujące tematy to bunt i prawo własności) festiwal jawi się jako wydarzenie egalitarne, dostępne i uruchamiające perspektywę świadomej troski oraz promujące aktywizm artystyczny i społeczny. Równocześnie nie stroni jednak od utwierdzania pozycji elit, zabiegając o przychylność ich przedstawicieli. Niezależnie od olbrzymiej pracy wykonywanej przez artystów, artystki i innych pracujących przy organizacji Malty osób starających się w tym roku realizować ideę „Powrotu na Ziemię", w pamięci widzów powraca poza Krzysztofa Materny w skeczu muzycznym podczas króciutkiego koncertu *Projekt Krynicki*, mającego być hołdem dla wielkiego poety, Grażyna Torbicka współprowadząca finałową galę oraz Bogdan Zdrojewski, Agnieszka Holland czy Andrzej Chyra apelujący o finansowe wsparcie festiwalu, któremu w tym roku oficjalnie nie przyznano wnioskowanych trzystu tysięcy złotych ministerialnej dotacji. Przy samorządowym finansowaniu na poziomie dwóch milionów dwustu tysięcy złotych, znacznie okrojonym programie Malty i pandemicznych problemach wielu polskich twórczyń i twórców, dewaluuje to ideę crowdfoundingu i szkodzi mniejszym inicjatywom, których realizatorzy zmuszani są stawiać czoła poważniejszym problemom w staraniu o dużo mniejsze kwoty.

Najbardziej jaskrawym przykładem rozkroku Malty pomiędzy ideą a oportunizmem było w tym roku zestawienie zadeklarowanej linii

programowej festiwalu z pomysłem Michała Merczyńskiego, by Jana Kulczyka, zmarłego przed sześciu laty miliardera, przez kilkanaście lat utrzymującego się na szczycie listy najbogatszych Polaków i pomnażającego swój majątek niszczącymi środowisko inwestycjami w branży energetycznej i wydobywczej, uhonorować ogromnym muralem na ścianie jednego z poznańskich akademików. Chyba już czas zejść na ziemię i podjąć decyzję, czy poznański festiwal promuje ekologiczną, społeczną i polityczną świadomość oraz uczy troski, czy też jest ukłonem w stronę biznesowych sponsorów i wieloletnich przyjaciół. Czy to społeczne i kulturalne święto miasta, czy raczej okazja do wyjazdowych, towarzyskich spotkań warszawskich elit. Czasem jednym gestem można zaprzepaścić wszystko. Historia poznańskiej Malty udowadnia, jak ważną rolę może mieć to wydarzenie – zarówno w skali miasta, jak i kraju. Także w tym roku warto docenić niezłe koncerty, dobre i znakomite spektakle, fenomenalne pomysły, ciekawy program i ogrom pracy zaangażowanego zespołu oraz licznych artystek i artystów. Przyszłoby mi to dużo łatwiej, gdyby nie wrażenie chwiejności priorytetów organizatorów tego festiwalu.

Wzór cytowania:

Dobrowolski, Piotr, *Pośrednie duchy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/posrednie-duchy.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 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/posrednie-duchy*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Co widać za krawędzią?

Witold Mrozek

Damaged Goods

Cascade

choreografia: Meg Stuart, kreacja i wykonanie: Pieter Ampe, Jayson Batut, Mor Demer, Davis Freeman, Márcio Kerber Canabarro, Renan Martins de Oliveira, Isabela Fernandes Santana, scenografia i światło: Philippe Quesne, dramaturgia: Igor Dobricic, muzyka: Brendan Dougherty, kostiumy: Aino Laberenz, tekst: Tim Etchells / Damaged Goods

premiera: 17 lipca 2021 na festiwalu Impulstanz w Wiedniu

(premiera miała odbyć się w ramach Ruhrtriennale w PACT Zollverein w Essen 16 września 2020)

Zdawać by się mogło, że sceniczne języki choreografki Meg Stuart i reżysera oraz scenografa Philippe'a Quesne'a leżą od siebie dosyć daleko – a jednak składają *Cascade* z wiedeńskiego festiwalu Impulstanz w działającą całość. Jeśliby szukać dla Amerykanki i Francuza punktu wspólnego, byłaby to może skłonność do pewnej nadmiarowości, ekscesu. W szerokim sensie łączyłaby Stuart i Quesne'a skłonność do zaburzania proporcji i harmonii ludzkiego ciała.

Stuart osiąga to choreografią poszarpaną, nieraz wręcz brutalną, łączącą

analityczny i ekspresyjny wymiar, czerpiącą tak z początków artystki wychowanej na amerykańskim *post modern dance*, jak i z pracy na mrocznych obszarach psychiki i kruchości; choreografka odwołuje się do podatności ciała na przemoc, deklaruje, że traktuje ciało jako archiwum traum. Quesne pracuje z ciałem, przyodziewając performerów w groteskowe kostiumy-obiekty, jak w *Farm Fatale* z monachijskiej Kammerspiele, gdzie w postapokaliptycznym koncercie postawił przed widzami zespół muzyczny złożony ze strachów na wróble, które w odróżnieniu od ludzi przetrwały katastrofę. Albo jak w prezentowanym w Warszawie *Welcome to Caveland*, gdzie scenę opanowują gigantyczne krety. I Stuart, i Quesne odczytywani bywali przez kategorię slapsticku, choć według mnie to Quesne jest takiemu poczuciu humoru znacznie bliższy.

Istotna rola, jaką odgrywa Quesne w najnowszym projekcie Stuart, robi się bardziej zrozumiała, gdy przypomni się współpracę tej ostatniej z uznaną niemiecką scenografką Barbarą Ehnes podczas pięcioletniej (2005-2010) rezydencji Meg Stuart w berlińskiej Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Pierwszą pracą tamtego okresu było nagrodzone Faustem *Replacement*. Zespół Stuart występował w nim w gigantycznej instalacji, kręcącej się jak karuzela chomika czy kapsuła ćwiczebna dla astronauty, zaś sylwetki tancerzy podwajane były przez udające hologramy iluzjonistyczne projekcje wideo w skali jeden do jednego.

W *Cascade* scenografia działa może trochę mniej nachalnie i efekciarsko, niż ta berlińska sprzed piętnastu lat, ale paradoksalnie jeszcze skuteczniej nadaje przedstawieniu ton. O Quesne’em mówi się, że pracę nad własnymi spektaklami zaczyna właśnie od przestrzeni. Ta zaprojektowana przez Francuza dla Meg Stuart i jej tancerzy tworzy zarazem dramaturgię przedstawienia, zmyślnie wyznacza ramy dla choreografii, trajektorię

ruchów. Interakcja przebiega zresztą w dwie strony. Wielkie połacie tkaniny w gwieździste wzory zsuwają się pod ciężarem tancerzy, rozwijane jako horyzonty tworzą tło z takimż astronomicznym deseniem – nie ma wątpliwości, że scenograficzny zamysł ma tu mieć wymiar kosmiczny. Sam spektakl zaś to ni mniej, ni więcej, tylko przymiarka do apokalipsy.

Jasne, wizje końca dość obficie rozpleniły się w kulturze ostatnich lat, ale nie odbiera to *Cascade* znaczenia. Jak brzmi ten koniec świata? Zdecydowanie za późno wymieniam trzeciego kluczowego współtwórcę kształtu *Cascade*. To kompozytor i multinstrumentalista Brendan Dougherty, podobnie jak Meg Stuart – Amerykanin od dawna pracujący w Europie (Stuart przeniosła się do Brukseli w 1994, Dougherty do Berlina w 2002). Współtworzył wcześniejszy spektakl Stuart *Violet*, grany już od dekady. W najnowszym spektaklu muzykę wykonuje na żywo, wraz z Philippem Danzeisenem. Ostatnia płyta Dougherty'ego nosi tytuł *Economy and Failure* – i myślę, że nie od rzeczy jest ją przywołać, pisząc o najnowszym spektaklu Stuart. Ale o tym za chwilę.

Powolnym ruchom, ostrożnym performerskim przymiarkom do przestrzeni rozpoczynającym spektakl towarzyszy niemal dwudziestominutowe dźwiękowe intro, transowe i minimalistyczne. Dougherty gra na coraz to innych pojedynczych elementach zestawu perkusyjnego – to na werblu, to na odwróconym talerzu – których dźwięki zapętla, wydłuża i przetwarza na samplerze. Ruchy muzyka są delikatne, drobne. Subtelne rytmiczne uderzenia, skrobanie czy pocieranie urastają w nieledwie monumentalny pejzaż akustyczny, łagodny i niepokojący zarazem – to jakoś łączy się z tym powolnym zsuwaniem i naciąganiem na obiekty sceny wielkiej gwieździstej „kołdry", z grą ze wspomnieniem teatralnej iluzji. Niesamowitość audiosfery zdaje się poniekąd przed widzem obnażona, widzimy niby, „jak to się robi", ale przecież nie wiemy, co tak naprawdę i dokładnie wydarza się między

dotykiem a głośnikiem. Gra z rzekomą oczywistością i prostotą oraz rzeczywistą niewiedzą i niepewnością wydaje się jednym z podstawowych założeń *Cascade*.

Rzeczywiste i uzasadnione lęki zderzają się z banalnością i zużyciem opisujących je słów; słów, które wskazują problem, ale nie są w stanie doprowadzić do rozwiązania. Isabela Fernandes Santana (pierwszy raz pracowała tu z Meg Stuart) mówi o usychających roślinach i ojczystej Brazylii; historie o lękach i wypaleniu opowiadają inni tancerze, niektórzy pracujący z choreografką od lat, jak Márcio Kerber Canabarro. Prawie dwugodzinny spektakl to nie tylko próby oswojenia przestrzeni, ale też – przede wszystkim – zorkiestrowany chaos, próbujący stać się czymś więcej. Ruchy performerów bardzo mocno naznaczone są stylem pracy Stuart, o którym była już mowa na początku – ale bynajmniej nie oznacza to unifikacji, a raczej wielość sposobów, na które da się połamać harmonię. W końcu, w muzycznej kulminacji, udaje się im jednak na chwilę wytworzyć jakiś rodzaj wspólnoty. Albo przynajmniej złapać wspólny rytm, wbrew podsumowaniu „plac zabaw samotnych dzieci", którym określił *Cascade* zaraz po premierze portal „Nachtkritik".

Gdyby już szukać poetyzujących podsumowań, dla mnie spektakl Stuart i Quesne'a to kosmiczne *theatrum* elektroniczno-tanecznego baroku, gdzie słońce i gwiazdy znajdują swoje ostentacyjnie naiwne i monumentalne zarazem reprezentacje w ramach tworzonego na scenie „świata", gdzie ogrywane dojście do krawędzi scenicznej przestrzeni odsyłać ma, jak się zdaje, do lęku przed końcem, a może do granic wyobraźni.

Kończąc, warto przywołać podobne jakoś do *Cascade*, a zarazem bardzo odmienne przedstawienie z tegorocznego Impulstanz. W *Normal*. Cie Alias – autorstwa Guilherme Botelho – forma jest bez porównania czystsza, bardziej

minimalistyczna. Choreografia Botelho zbudowana jest z osobliwych „taktów” – ich początek to ruchy mogące nieść znaczenia, „teatralną” gestyczną ekspresję, wymierzone zdecydowanie w jakimś kierunku, do czegoś lub kogoś. Wykonujący je tancerze – siódemka ustawiona na początku w regularnym szyku – jednak co chwilę, w równym rytmicznie odstępie czasu, upadają.

Upadek ten nie jest przesadnie dramatycznie ekspresyjny, ale nie jest też zdecydowanie markowanym scenicznym „znakiem” upadku; nie, jest to całkiem mocne uderzenie ciała o podłogę, z głuchym tegoż uderzenia dźwiękiem. I jeszcze raz, dziesiątki, pewnie przeszło sto razy w trakcie godzinnej choreografii. I nowy takt, znaczący początek, i upadek, i tak dalej. Nie tyle od nowa, ile powoli naprzód w paradoksalnym tempie – z werwą i mozołem zarazem.

U Meg Stuart słyszymy ze sceny o umierających roślinach w Ameryce Południowej; u Guilherme Botelho na koniec z filozoficzną puentą przemówi z ekranu sama Wisława Szymborska. Gdyby jednak przymknąć ucho na te literackie motta i ukonkretniające choreografię komentarze, te dramaturgiczne podpórki, można by pokusić się o lekturę, która wynika z samej formy, z dynamiki, konstrukcji i rytmu obu przedstawień. Intensywna energia – i bezradność; prędkość i pęd – wyrzucane w niejasnym kierunku. Obraz cywilizacji, która ma wielkie osiągi – i tkwi w martwym punkcie.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Co widać za krawędzią?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-widac-za-krawedzia.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Witold Mrozek – teatrolog, dziennikarz, czasem dramaturg. Stale współpracuje z „Gazetą Wyborczą” i „Dwutygodnikiem”. W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW przygotowuje rozprawę doktorską o performansach wykorzystujących wizerunek Jana Pawła II.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/co-widac-za-krawedzia*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Godot w Wuhan

Z Wang Chongiem i Peng Tao rozmawiają Tomasz Wiśniewski i Katarzyną Kręglewska

Tomasz Wiśniewski: Organizowane przez Uniwersytet Gdański *Samuel Beckett Seminar 2021* rozpoczyna się w wyjątkowy sposób i dzień przed oficjalnym rozpoczęciem dwunastej edycji Festiwalu Between.Pomiędzy. Zaczniemy od panelu na temat Becketta w Wuhan, w Chinach, i jestem przekonany, że ta rozmowa będzie odbijać się echem podczas całego tygodnia festiwalowego. Peng Tao z Centralnego Instytutu Dramatycznego w Pekinie przedstawi ogólny kontekst inscenizacji *Czekając na Godota,* której premiera odbyła się rok temu na platformie Zoom.

Peng Tao: Chciałbym opowiedzieć o przekładach oraz realizacjach sztuk Becketta w Chinach. Odbiór dramatów Becketta stał się możliwy z chwilą pojawienia się tłumaczeń w Chinach. Sztuki Becketta początkowo spotkały się z odrzuceniem, później – z krytycznym odbiorem, a ostatecznie doczekały się powszechnej akceptacji.

Pierwszym dramatem Becketta przetłumaczonym na język chiński było *Czekając na Godota*. Tłumaczenie ukazało się w 1965 roku – zostało zaprezentowane jako przykład burżuazyjnej dekadenckiej literatury i zmierzyło się z falą krytyki. Od lat osiemdziesiątych XX wieku, wyznaczających moment reformy i otwarcia Chin na świat, sztuki Becketta zaczęto w Chinach stopniowo akceptować. Włączono je również do chińskich podręczników literatury dla szkół średnich i wyższych. Na początku XXI wieku zainteresowanie tłumaczeniami dzieł Becketta i jego twórczością osiągnęło punkt kulminacyjny. W 2016 roku wydawnictwo Hunan Literature and Art Publishing House opublikowało wszystkie dzieła Becketta w dwudziestu dwóch tomach, aby upamiętnić sto dziesiątą rocznicę jego narodzin.

Czekając na Godota jest najczęściej wystawianą sztuką Becketta w Chinach kontynentalnych. Od 1966 roku powstało siedemnaście adaptacji. Chciałbym tutaj wspomnieć dwie z nich: realizację Menga Jinghui wystawioną w 1991 roku w Centralnym Instytucie Dramatycznym oraz adaptację Lina Zhaohua, którą wystawiono w kwietniu 1998 roku.

W adaptacji Menga Jinghui ta sztuka opowiadała o niezadowoleniu i traumatyzacji przedstawicieli młodego pokolenia. Metafizyczne rozważania Becketta na temat bezsensowności ludzkiej egzystencji przeobrażono w niepokojącą alegorię tłumionego gniewu i wściekłości młodzieży w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jak stwierdził Meng Jinghui: „To, co pokazujemy, nie jest imitacją zachodniej sztuki, lecz odzwierciedleniem obecnej ery. Wyraziłem depresję, gniew i targające młodymi ludźmi w tamtych latach sprzeczności”.

W swojej realizacji z 1998 roku reżyser Lin Zhaohua stworzył swoisty kolaż z *Czekając na Godota* i *Trzech sióstr* Czechowa. Dla reżysera obecny u

Czechowa motyw czekania odzwierciedla tradycyjne rozumienie tego aktu – oczekiwanie na lepszą przyszłość, natomiast *Czekając na Godota* opowiada o czekaniu ludzi współczesnych, którzy utracili wiarę i poczucie wartości.

Jednak bodaj najbardziej interesująca jest wyreżyserowana przez Wanga Chonga internetowa wersja *Czekając na Godota*, która miała premierę w kwietniu 2020 roku. Była ona transmitowana przez internet w dwie następujące po sobie noce: 5 i 6 kwietnia. Widzowie mogli oglądać transmisję za darmo. Według oficjalnych statystyk, pierwszego dnia sztukę obejrzało sto osiemdziesiąt tysięcy osób, a drugiego dnia liczba widzów wyniosła sto dwadzieścia tysięcy.

23 stycznia 2020 roku w Wuhan ogłoszono lockdown, który trwał siedemdziesiąt sześć dni. 8 kwietnia ogłoszono „otwarcie" miasta – internetowa realizacja *Czekając na Godota* została zaprezentowana zaledwie trzy dni przed otwarciem Wuhan. Obsada i zespół realizujący spektakl pochodzi z Pekinu, Kantonu, Datong i Wuhan. Po ponad dwóch miesiącach internetowych prób podjęto decyzję o wystawieniu sztuki przed „otwarciem" Wuhan. Bezdroża ze sztuki Becketta przybierają formę pokoi w domach dwóch głównych aktorów, którzy przebywają w izolacji. Z kolei dwoje włóczęgów, Vladimir i Estragon, zostało przedstawionych jako para kochanków odizolowanych od siebie w różnych miastach z powodu epidemii, którzy mogą utrzymać kontakt jedynie poprzez połączenia wideo wykonywane za pomocą telefonów komórkowych.

Kiedy spektakl się rozpoczyna, Estragon próbuje rozwiązać sznurówki swoich butów na obcasie. W tej samej chwili Vladimir podnosi szklankę wody i wypija łyk. W tej wersji *Czekając na Godota* odzwierciedla element konkretnej rzeczywistości: osoby przebywające na kwarantannie czekają, aż epidemia przeminie, aż miasto zostanie „otwarte". Wang Chong proponuje

odczytanie sztuki Becketta w odniesieniu do obecnych realiów: przedstawione w utworze znudzenie, wynikające z przedłużającego się oczekiwania, jest odniesieniem do rzeczywistego znudzenia i samotności osób, które podczas epidemii przebywają na kwarantannie. Pytanie „Czy Godot przyjdzie?” również ma realny kontekst. Kiedy skończy się epidemia? Kiedy życie powróci do normy? Oglądające przedstawienie w smartfonach, widownia pełni rolę lustra: widzimy samych siebie żyjących w izolacji oraz codzienność, w której próbujemy zabijać czas przy użyciu smartfonów, otoczeni znudzeniem i samotnością.

Pozzo został przedstawiony jako szef noszący błyszczące ubrania, a Lucky jako jego podwładny. Tło współczesnej rzeczywistości, a w szczególności jej elementy związane z pandemią COVID-19, są celowo podkreślane przez reżysera. Na przykład w pierwszym akcie, kiedy Pozzo kaszle, Vladimir i Estragon natychmiast zakładają ze strachu maski. W drugim akcie dynamika ich relacji ulega odwróceniu: gdy Pozzo umiera w łóżku szpitalnym na COVID-19, Lucky nocą prowadzi samochód ulicami Wuhan. Ta scena jest metaforą postpandemicznej rewolucji: Lucky wyswobodził się z niewoli, a Pozzo, były dyktator, umiera. W tym momencie spektakl osiąga punkt kulminacyjny, by potem, po raz kolejny, zdominowało go przepełnione nudą oczekiwanie. *Czekając na Godota* w reżyserii Wanga Chonga jest odpowiedzią na rzeczywistość pandemii, zwłaszcza na codzienne życie osób pozostających w izolacji.

Wybuch pandemii można do pewnego stopnia postrzegać jako uderzenie w globalizację, która zdominowała nasze życie. Rosnący w siłę rasizm, autorytaryzm, jak również konflikty ekonomiczne i polityczne zmusiły nas, abyśmy zastanowili się, co tak naprawdę oznacza światowy kryzys związany z COVID-19. Według mnie *Czekając na Godota* Wanga Chonga jest

poważnym spektaklem, który odzwierciedla kryzys, w jakim się znaleźliśmy i sprawia, że zastanawiamy się nad znaczeniem i wartością naszej egzystencji.

Tomasz Wiśniewski: Chciałbym zwrócić się do reżysera – czy mogę prosić cię o kilka uwag?

Wang Chong: Obejrzałem nagrania wideo dwóch ważnych chińskich adaptacji *Czekając na Godota* z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, muszę jednak przyznać, że sam jestem zwolennikiem idei teatru bezpośredniego autorstwa Petera Brooka. Kiedy podejmowaliśmy pracę, był rok 2020: wszystko w naszym świecie uległo zmianie, więc byliśmy odpowiedzialni za to, by stworzyć własną wersję dramatu. Wiadomości dotyczące epidemii mnie zszokowały. Wtedy, w lutym 2020 roku, nie była to jeszcze pandemia. Czytałem wiadomości codziennie, mimo że przebywałem wtedy w Australii. Dotknęło mnie to na poziomie emocjonalnym. Nie byłem w stanie przestać myśleć o sytuacji w Wuhan. Właśnie wtedy, w lutym, narodził się pomysł. Bardzo szybko udało nam się zebrać zespół. Pracowaliśmy z Guangzhou Opera House, aby wszystko zorganizować. Rozpoczęliśmy próby w marcu i zorganizowaliśmy występ we współpracy z artystą, którego wcześniej nie znałem, Li Boyangiem z Wuhanu. Tak to wtedy wyglądało, ponieważ nie można było wystawiać niczego w teatrze w całych Chinach, nie tylko w Wuhan. W marcu i kwietniu teatr był martwy. Naprawdę chciałem wtedy głośno zadać pytanie: dlaczego nie możemy zajmować się teatrem, zwłaszcza w Wuhan? Już wcześniej odkryłem to cudowne narzędzie, czyli Zoom. Zacząłem go używać w 2019 roku i naprawdę chciałem stworzyć coś za jego pomocą. Nie byłem pewny, co dokładnie, ale w marcu 2020 roku wiedziałem już, że chciałbym połączyć przedstawiane na Zoomie *Czekając na Godota* z

Wuhan − aby stworzyć spektakl oparty na idei teatru bezpośredniego.

Chciałbym zwrócić uwagę na jedną rzecz. Spektakl był transmitowany na żywo przez dwie kolejne kwietniowe noce: pierwszej nocy transmitowano akt pierwszy, a drugiej – akt drugi. W ten sposób można było stworzyć poczucie oczekiwania dzień po dniu i to czekanie w zasadzie mogłoby trwać wiecznie, mimo że Wuhan został „otwarty" dzień po zakończeniu naszego występu. Taki jest więc kontekst sytuacji z zeszłego roku.

Po ukończeniu spektaklu opublikowałem w internecie manifest *Online Theatre Manifesto* [Manifest na temat teatru online], ponieważ zorientowałem się, że teatr online mógłby znaleźć swoje miejsce w przyszłości. Jestem przekonany, że mógłby wyznaczyć nowe perspektywy dla twórców – nie tylko w 2020 roku, podczas pandemii. Kolejnym faktem, z którego zdałem sobie sprawę dzięki tej realizacji, jest ponadczasowość dzieł Becketta. W *Czekając na Godota* odkryliśmy wiele szczegółów niezwykle istotnych w kontekście pandemii, jak na przykład odniesienia do zapalenia płuc.

W dramacie znajdują się również liczne odniesienia do relacji międzyludzkich, rozstań czy osób przebywających w izolacji. Łatwo mogę sobie wyobrazić, że za dwieście lat sztuki Becketta nadal będą wystawiane, i niewykluczone, że *Czekając na Godota* zostanie zagrane na przykład w taki sposób, że jeden z wykonawców będzie znajdował się na stacji kosmicznej, a drugi na Ziemi. Taka może być przyszłość teatru i Becketta.

Tomasz Wiśniewski: Mówiłeś o desperacji, której prawdopodobnie każdy z nas niedawno doświadczył podczas tej pandemii, wspomniałeś również o

głębi literatury Becketta i jej aktualności w tych dniach. Tuż przed rozpoczęciem lockdownu w Polsce poleciałem do Londynu, aby obejrzeć *Końcówkę* w The Old Vic Theatre, a zaledwie tydzień później, kiedy z powrotem znalazłem się w Trójmieście, nagle zdałem sobie sprawę z tego, że doświadczenia przedstawione w tej sztuce dotyczą każdego z nas – to coś, co każdy z nas przeżył, czyli doświadczenie nadmiernych ograniczeń, niemożności opuszczenia domu oraz mierzenie się z problemami nowej codzienności.

Podczas oglądania twojej adaptacji *Czekając na Godota* uderzyło mnie to, że na początku spektaklu przyziemne czynności zostały przedstawione w sposób globalny. Nie znam chińskiego, więc nie byłem w stanie podążać za słowami, lecz dzięki temu mogłem skupić się na wizualnym wymiarze spektaklu. Uderzyło mnie to, że doświadczenia, które przeżyli twoi aktorzy, były takie same jak moje. Nie przedstawiono *Czekając na Godota* gdzieś na drodze przy drzewie, lecz w mieszkaniu w mieście, osiągając intymność postaci pozostających przez cały dzień w piżamach – sytuacji doświadczanej przez tak wielu ludzi na całym świecie. Jak bardzo zabieg ten wzbogacił twoje rozumienie Becketta i jak bardzo wzbogaca to również aktualność tej sztuki? Jakie znaczenie miało sięgnięcie po medium, które z pewnością nie jest Beckettowskie, czyli Zooma?

Chong Wang: Cóż, jest to doświadczenie dostępne dla każdego, nie tylko dla mnie, członków obsady i zespołu produkcyjnego, lecz również dla widowni. To coś bezprecedensowego. Wcześniej Chińczycy musieli wyobrażać sobie, jak wyglądali Europejczycy i jakiego rodzaju problemy z butami mogły mieć bezdomne osoby z Europy, takie jak Vladimir i Estragon. Chińscy twórcy teatralni i widownia musieli wyobrażać sobie wszystkie te

szczegóły wspólnie, aby zrozumieć Becketta. W naszym przypadku jednak każdy w pewnym stopniu doświadczył pandemii, lockdownu czy kwarantanny, więc naprawdę byliśmy w stanie znaleźć punkt wspólny dla nas i dla widowni. Powiedziałbym więc, że *Czekając na Godota* nigdy dotąd nie było tak jasne, tak przystępne i tak zrozumiałe dla osób z Chin. Podczas tworzenia tej adaptacji musieliśmy w pewien sposób zapomnieć o tym, co zawierają didaskalia – po to, aby przestrzeń życiowa artystów nabrała sensu. Skorzystaliśmy z mieszkań artystów, wynajęliśmy też dwa samochody, aby pokazać sceny uliczne i Wieżę Żółtego Żurawia w Wuhan nocą. Rzeczywiście, codzienność opisaliśmy za pomocą Becketta. Powstało coś transformatywnego, teatralnego, a w pewien sposób także magicznego.

Tomasz Wiśniewski: Wizualny wymiar tego przedstawienia był bardzo silny. Widok sterty kobiecych butów na początku był fascynujący. Później, kiedy obserwujemy nocną przejażdżkę ulicami Wuhan, uderzające jest to, jak bardzo eksplorowane jest samo miasto. Moją uwagę przykuło również malutkie sztuczne drzewko, choinka, która leży później w pokoju na łóżku. Wszystkie te szczegóły musiały wydawać się nadzwyczajne każdemu, kto zna tekst Becketta.

Nie możemy zapomnieć o kluczowym obrazie zegara z zastygłymi wskazówkami, tak jakby wiecznie było pięć po dziesiątej. W ten czy inny sposób godzina była stale widoczna na ekranie: zapisana cyframi arabskimi pośród chińskich liter przesuwających się po ekranie lub pokazana na ekranie telefonu komórkowego podczas wypowiedzi jednego z bohaterów. Pięć po dziesiątej. Czy mógłbyś również, trochę bardziej ogólnie, powiedzieć kilka słów o tych rekwizytach, które zaczerpnąłeś z tekstu Becketta oraz tych, które nie są z Becketta, lecz były nieodłączną częścią domowych

sytuacji? Mam tutaj na myśli zwłaszcza akwarium z rybami i tę cudowną scenę, w której aktorzy rozmawiają przez telefon, stojąc przy dwóch różnych akwariach.

Chong Wang: Najważniejszym pytaniem, na które musieliśmy znaleźć odpowiedź, było: co będzie grać rolę drzewa w internetowej wersji *Czekając na Godota* lub po prostu *Czekając na Godota 2.0*? Nie znaliśmy odpowiedzi, kiedy rozpoczynaliśmy próby, lecz z czasem przekonaliśmy się, że będziemy potrzebować drobnych przedmiotów z życia dwójki tych osób w celu podkreślenia łączącej ich relacji – chodziło o drobnostki, takie jak pierścionki czy malutkie drzewka. Drzewka mogły być pamiątkami, które kiedyś wspólnie kupili i nadal przechowują, mimo że obecnie znajdują się w innych miastach i innych domach. Kiedy odczuwają tęsknotę, trzymają w dłoniach te drzewka, żeby po prostu myśleć o sobie nawzajem. Próbowaliśmy więc podkreślić wagę wszystkich tych drobnych szczegółów w życiu tej pary.

Poza tym wiele chińskich rodzin w marcu i kwietniu 2020 roku nadal obchodziło Święto Wiosny, czyli chiński Nowy Rok. Święto Wiosny jest dla Chińczyków tak ważne, jak Boże Narodzenie dla osób mieszkających na Zachodzie. Ludzie wracali do rodzinnych miejscowości, aby wziąć udział w spotkaniach rodzinnych – i wtedy pojawiła się epidemia. W konsekwencji wielu Chińczyków utknęło bez możliwości powrotu do dużych miast i do swoich partnerów. Wszystkie te elementy musieliśmy pokazać wizualnie, bez zmieniania słów w tekście lub dodawania. Dzięki dobrze rozwiniętemu systemowi zakupów internetowych w Chinach udało nam się otrzymać wszystkie dostawy wystarczająco szybko, aby móc wystawić spektakl. A jeśli chodzi o akwaria, to one akurat już były w domach aktorów. Moim zamiarem było podkreślenie za pomocą środków wizualnych związku między tą parą, aby bezdomne postaci z oryginalnego tekstu sztuki stały się przywiązanymi

do domu postaciami w naszym scenariuszu. Oczywiście bez zmiany nawet jednego słowa.

Tomasz Wiśniewski: Metafora przedstawiona w scenie z akwarium moim zdaniem bardzo dobrze się sprawdziła. Powiedziałeś coś, czego nie byłem świadomy: spektakl na Zoomie był transmitowany na żywo. Jak to wyglądało? Czy coś was zaskoczyło? Czy transmisja na żywo postawiła przed wami dodatkowe wyzwania? Proszę też, byś odniósł się do jeszcze jednego silnie akcentowanego elementu wizualnego w twojej sztuce, czyli nocnej przejażdżki przez Wuhan.

Chong Wang: Jak dobrze wiecie, teatr jest zawsze ograniczony: przez ograniczone zasoby, ograniczony czas, ograniczoną przestrzeń, ograniczoną liczbę aktorów, jak również ograniczoną liczbę rekwizytów w budynku teatru. Te same problemy odnoszą się do teatru wirtualnego. Moja definicja teatru online brzmi tak: teatr online musi być wystawiany na żywo i transmitowany na żywo. W innym wypadku taki występ powinien nosić miano sztuki wideo lub filmu.

Nasz spektakl był transmitowany na żywo. Szczerze mówiąc, było to bardzo trudne, ponieważ, jak można się domyślić, trzeba znaleźć sposób, aby ukryć przed widzami to, czego nie chce się pokazać. Trzeba również utrzymać kontrolę nad ruchem aktorów, zwłaszcza w chwilach, kiedy sami musieli być kamerzystami. Każdy z aktorów musiał poruszać rękami i jednocześnie kamerą w taki sposób, aby miało to sens wizualnie, aby zapewnić stabilny i płynny przebieg występu. W tym miejscu warto wspomnieć, że teatrem

opartym na wideotransmisji na żywo zaczęliśmy zajmować się już w 2011 roku, więc mieliśmy już dziewięć lat doświadczenia. Tym razem odbywało się to jednak na Zoomie, więc było trochę inaczej niż dotąd. Oczywiście musieliśmy mierzyć czas i długo ćwiczyć, aby wszystko udało się dopasować.

Przejażdżka ulicami Wuhan dobrze ilustruje tę sytuację. Trzeba było zmierzyć czas trwania tej sceny. Musieliśmy pokazać oświetlenie Wieży Żółtego Żurawia w Wuhan nocą. Na szczęście rozpoczęliśmy występ o ósmej wieczorem, więc się udało. Potem trzeba było zmierzyć dystans i czas przejażdżki. Następnie kierowca (aktor) musiał prowadzić samochód z dokładnie określoną prędkością, żeby przejechać obok tego obiektu w odpowiednim momencie. Jako że w tle grała muzyka i występowało troje pozostałych aktorów, wszystko trzeba było dokładnie zmierzyć i zaplanować wcześniej.

Katarzyna Kręglewska: Dla osoby mieszkającej w Gdańsku podstawowe skojarzenia związane z Wuhan to przede wszystkim wybuch pandemii. Widzieliśmy co prawda poruszające nagrania z Wuhan, transmitowane w programach informacyjnych, lecz na początku wydawało się – i nie jest to chyba jedynie moje odczucie – że to wszystko dzieje się bardzo daleko od nas i wcale nas nie dotyczy. Byliśmy oczywiście poruszeni, trudno było się pogodzić z tymi obrazami, jednak patrzyliśmy na to wszystko z dystansem – jak na tragedię, która jednak nie jest powiązana z nami bezpośrednio. Lecz w kwietniu, kiedy odbyła się premiera *Czekając na Godota*, u nas już trwał lockdown.

Chong Wang: Masz na myśli rok 2020? Wprowadzono już u was lockdown?

Katarzyna Kręglewska: Tak, lockdown w Polsce rozpoczął się w pierwszej połowie marca 2020 roku.

Chong Wang: Nie miałem o tym pojęcia.

Katarzyna Kręglewska: Wracając do Wuhan, chciałabym pozwolić sobie na kilka osobistych słów. Otóż wspomniane wiadomości i transmisje z ulic Wuhan i ze szpitali zostały w mojej pamięci. A możliwość obejrzenia twojej adaptacji sztuki Becketta była dla mnie niezwykle wartościowym doświadczeniem. Przedstawienie to umożliwia wgląd w perspektywę osób, które były bezpośrednio zaangażowane w wydarzenia towarzyszące wybuchowi pandemii, pozwala nam zobaczyć, jak te doświadczenia wyglądały z perspektywy ich bezpośrednich świadków, uczestników. Wreszcie – w jaki sposób zostały one przefiltrowane przez postaci artystów, przez waszą wrażliwość. Bardzo to doceniam.

Transmitowany występ obejrzało niemal trzysta tysięcy osób Jakie były wrażenia odbiorców? Jak sądzisz, jaki wpływ na reakcję widzów miała, wspomniana dziś w rozmowie, coraz bardziej powszechna znajomość dzieł Becketta w Chinach, a jak duża część tych reakcji miała związek z wpisanymi w realizację odniesieniami do obecnej sytuacji, czyli do doświadczenia pandemii?

Chong Wang: Po pierwsze, bardzo się cieszę, że mieliśmy tak dużą widownię. Akt pierwszy i drugi obejrzało łącznie dwieście dziewięćdziesiąt tysięcy osób, więc można uznać, że mniej więcej połowa z nich obejrzała cały spektakl. Przy transmisji współpracowaliśmy z koncernem, który stworzył WeChat, czyli z firmą Tencent. Dzięki temu mieliśmy możliwość zapoznać się z danymi zza kulis, zgromadzonymi przez koncern. To ważne, że większość widowni stanowili bardzo młodzi ludzie, którzy urodzili się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku oraz pierwszej dekadzie XXI wieku. Twórczość Becketta już od lat jest obecna w podręcznikach dla szkół średnich, więc każdy uczeń czyta fragment *Czekając na Godota* w ramach lekcji z literatury. To naprawdę dobrze znane dzieło, co na pewno miało wpływ na odbiór naszego przedstawienia.

Część młodych ludzi stwierdziła, że czekanie jest nudne i sam występ jest nudny – do tej grupy nasz przekaz zatem nie trafił. Jednak wiele innych osób stwierdziło, że jest to Beckett, którego potrafią zrozumieć, lub Beckett, który jest bardzo aktualny. Słyszeliśmy więc różne opinie. Biorąc pod uwagę dużą liczbę osób na widowni, zrodziła się nawet dyskusja – która, co ciekawe, skupiła się na mojej idei teatru online. Jako że wiele osób z kręgu teatru ma zazwyczaj dość konserwatywne poglądy, zrodziła się dyskusja na temat tego, czy zaproponowana przeze mnie forma to jeszcze jest teatr. Czy jest to naprawdę grana na żywo i transmitowana na żywo sztuka, czy jedynie nagranie? W drugim akcie pojawił się problem techniczny, który ujawnił gorszą stronę interfejsu systemu komputerowego i software’u – więc widzowie nie mogli mieć wątpliwości, że spektakl był transmitowany na żywo. Następnie rozgorzała debata na temat teatru online: czy to nadal teatr, czy jednak forma sztuki bliższa telewizji lub filmowi? To wszystko wydaje mi się ciekawe – w tym sensie, że moja realizacja okazała się pod pewnymi względami prowokująca. Nigdy wcześniej tak wiele osób nie brało udziału w

dyskusji na podobne tematy. Tymczasem ja zawsze chciałem zajmować się teatrem wirtualnym i teatrem online. *Czekając na Godota* z kwietnia 2020 roku dało mi tę możliwość. Mogłem co prawda przygotować podobną realizację wcześniej, na przykład w 2019 roku, ale wówczas spotkałoby się to z mniejszym rezonansem.

Katarzyna Kręglewska: Czy mógłbyś na koniec powiedzieć kilka słów na temat twojej kolejnej produkcji, czyli inspirowanej powieścią Alberta Camusa *Dżumy 2.0*?

Chong Wang: Realizacja została zlecona przez Festiwal Sztuki w Hongkongu i wystawiliśmy ją w marcu 2021 roku. W marcu odbyło się osiem pokazów i niezwykłe jest to, że brało w nich udział sześcioro aktorów z sześciu krajów, między innymi z Chin, Ameryki, Brazylii, Afryki Południowej, Wielkiej Brytanii i Libanu. Nasz dramaturg i scenarzysta przebywali w Australii, a zespół techniczny – w Hongkongu. Udało nam się zebrać obsadę z sześciu krajów i zespół z sześciu kontynentów. Oczywiście to wszystko było zamierzone.

Chcieliśmy przedstawić na scenie prawdziwą pandemię i problemy z nią związane, więc było to bardzo ekscytujące. Spektakl był transmitowany na żywo, a nagranie wideo zostanie przedstawione pod koniec maja. Na pewno udało nam się rozwinąć język, nad którym pracowaliśmy już przy *Czekając na Godota*, ale przedsięwzięcie to było trudniejsze pod względem logistycznym, ponieważ musieliśmy poradzić sobie z różnymi strefami czasowymi. Naturalnie te różnice stref czasowych staraliśmy się pokazać w taki sposób,

aby miały one jakieś znaczenie. Zdecydowaliśmy się podkreślić różnorodność miejsc, w których toczy się akcja. Na przykład w Wuhan w tle widnieją szklane budynki z ekranami LED, w Afryce Południowej widać bardzo niezgrabnie zbudowaną chatkę, a w Brazylii – posąg Jezusa Chrystusa w świetle słońca. Można więc zobaczyć różne miejsca z całego świata. Jest jednak pewien punkt wspólny: wszyscy próbują poradzić sobie z dżumą tak, jakby mieszkali w jednym mieście, zgodnie z tym, jak to sugeruje scenariusz. Więc w jakim mieszkają mieście? Tym miastem jest cały świat. Nasz świat, współczesny świat.

Rozmowa odbyła się 9 maja 2021 roku na platformie Zoom jako część Gdańskiego Seminarium Samuela Becketta 2021 zorganizowanego przez Uniwersytet Gdański.

Transkrypcja i tłumaczenie: Karolina Balde

Rozmowa ukazała się pierwotnie w portalu The Theatre Times.

Wang Chong jest założycielem i dyrektorem artystycznym pekińskiej grupy teatralnej Théâtre du Rêve Expérimental. Spośród chińskich reżyserów teatralnych to właśnie on najczęściej otrzymuje międzynarodowe zlecenia. Wang Chong ma w dorobku między innymi następujące realizacje: *The Warfare of Landmine 2.0* (Walka miny lądowej 2.0) – przedstawienie zdobyło nagrodę Festival/Tokyo Award; *Lu Xun* – określone na łamach „The Beijing News" mianem najlepszego przedstawienia roku w Chinach; *Teahouse 2.0* (Herbaciarnia 2.0), nagrodzona *One Drama Award*; *Waiting for Godot* (Czekając na Godota) − czyli internetowy występ na żywo, który zgromadził 290 tysięcy widzów, oraz *The Plague* (Dżuma) − internetowy występ na żywo

z obsadą, której członkowie pochodzą z sześciu kontynentów. Od 2016 roku Wang Chong nie używa telefonu komórkowego ani mediów społecznościowych.

Peng Tao jest krytykiem teatralnym, profesorem i kierownikiem Wydziału Literatury Dramatycznej w Centralnym Instytucie Dramatycznym (Dramatic Literature Department w Central Academy of Drama) w Pekinie, w Chinach. Jest również prezesem chińskiej sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych (AICT). Ukończył Rosyjską Akademię Sztuki Teatralnej, gdzie otrzymał tytuł magistra sztuk pięknych. Do jego najważniejszych publikacji należą *A Reading of „Three Sisters”* (2005); *Notes on „The Seagull”* (2007) oraz *A Study on Lin Zhaohua’s interpretation of Chehov’s works* (2008).

Wzór cytowania:

Godot w Wuhan, z Wang Chongiem i Peng Tao rozmawiają Tomasz Wiśniewski i Katarzyną Kręglewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/godot-w-wuhan.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/godot-w-wuhan*

didaskalia
gazeta teatralna

opera

Morze miłości nieskończone

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium

Richard Wagner

Tristan i Izolda

kierownictwo muzyczne: Kirył Pietrienko, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Miron Hakenbeck i Lukas Leipfinger

premiera: 29 czerwca 2021

Nieskończoność

Obraz wyłania się z mroku powoli, tak jak powoli narasta i rozkwita muzyka. Orkiestra Bayerische Staatsoper pod mistrzowską ręką Kiryła Pietrienki gra z taką subtelnością, że początkowe pianissimo jest jak delikatne tchnienie, jak muśnięcie. Słynna fraza, znana nie tylko melomanom i nie tylko melomanów zachwycająca, nabrzmiewa dysonansami, które nie niosą zgrzytów, tylko dotkliwą słodycz. Tak boli miłość, zwłaszcza jeśli nie może być spełniona. „Akord tristanowski” składa się z bolesnego westchnienia

wiolonczeli i natychmiast po nim następującego, pełnego żalu, pnącego się po chromatycznych stopniach jęku oboju. Magiczny efekt „nieskończenia”, który niesie ze sobą ten krótki motyw, jest wynikiem użycia przez kompozytora skomplikowanego zabiegu, polegającego – mówiąc w skrócie – na alteracjach (chromatycznych przesunięciach dźwięków składowych akordu), a przez to przeistoczenia funkcji harmonicznej dominanty. Umożliwia to niekończącą się ewolucję i niemożność zamknięcia frazy akordem tonicznym, a tym samym rozładowania napięcia.

Światło stopniowo wydobywa kontury dwóch sylwetek. To trzymająca się za ręce para w silikonowych, obejmujących całą głowę maskach. Dżinsy, białe buty, połyskliwe gładkością jednobarwne bluzy: niebieska (on) i żółta (ona). Choć gdyby nie lekki zarys piersi, nie wiedzielibyśmy, że jedno z nich jest kobietą. Ale to tak naprawdę nieistotne. Te dwie sylwetki są jak szkic; maski zwalniają z uściśleń, nadają wyzwalającą anonimowość, uniwersalizują. To sygnał: każde z nas ma prawo odnaleźć się w tych postaciach, jak w symbolicznej łupinie. Para wymienia nieśmiałe pieszczoty, oboje przytulają się, aż wreszcie ona, trzymająca w dłoni czerwoną puszkę coca-coli (współczesnego napoju miłosnego – czy też trucizny) zamienia się w bezwładną kukiełkę, omdlewa, kto wie, może z rozkoszy? A może po prostu nie żyje.

Rozpoczyna się opowieść o miłości i śmierci. Pierwsza i druga dotyczy nas wszystkich. Ta pierwsza nas stwarza i kształtuje, druga – unicestwia. Pierwszej pragniemy, drugiej się lękamy. Ale czasem zdarza się odwrotnie: Lękamy się poddania miłości tak bardzo, że pragniemy umrzeć.

Geneza

Przyjęło się uważać, że *Tristan i Izolda* to hołd złożony przez Wagnera Mathilde Wesendonck, jego muzie i – podobno platonicznej jedynie – miłości. Opera powstawała w latach 1858-1859 i niewątpliwie impulsem do jej stworzenia było uczucie kompozytora do utalentowanej i pełnej wdzięku poetki. Wzajemna fascynacja nie miała szans na happy end. Oboje nie byli wolni: Mathilde, gdy się poznali z Richardem w 1852 roku, była niedawno poślubioną żoną Ottona Wesendoncka (z miłości do którego przybrała imię jego przedwcześnie zmarłej pierwszej żony!). Richard zaś wiódł od dwudziestu lat małżeński żywot, wstrząsany konfliktami uczuciowymi i finansowymi, z aktorką Minną Planer.

Bogaty kupiec i mecenas sztuki Otto von Wesendonck wspomagał Wagnerów finansowo już od 1853 roku, a cztery lata później udostępnił im dom na terenie własnej posiadłości w Zurychu. Mieszkanie w tak bliskim sąsiedztwie przyczyniło się do zacieśnienia więzów Mathilde i Richarda, bo umożliwiało codzienne (zapewne) spotkania i wymianę myśli, i zaowocowało wkrótce wspólnym dziełem: *Wesendonck-Lieder*, cyklem pięciu pieśni do wierszy Mathilde (z których przynajmniej dwie są – wedle informacji kompozytora – „studium do *Tristana i Izoldy*"). Temat miłości, której spełnienie zapewnić może tylko śmierć, pochłonął Wagnera. Utożsamiając siebie i Mathilde z bohaterami celtyckiej sagi, przerwał pracę nad komponowanym właśnie *Zygfrydem* i spisał historię nieszczęśliwych kochanków jako libretto do nowej opery. Ale związek pokrewnych dusz niedługo cieszył się przestrzenną bliskością: zazdrosna Minna odkryła miłosne listy i zaniosła je Ottonowi. Wagner musiał opuścić przytulną przystań w Zurychu. *Tristana i Izoldę* komponował w samotności w Wenecji. Zapewne przepełniony wspomnieniami i miłosną tęsknotą.

Wierność nie była mocną stroną kompozytora. Kiedy siedem lat później, w 1865 roku, doszło do prapremiery dzieła w Monachium (po nieudanych próbach wystawienia w Karlsruhe, Wiedniu, Dreźnie i Weimarze i dzięki hojności Ludwika II Bawarskiego), Richard Wagner był już związany z Cosimą, córką Liszta, żoną dyrygenta Hansa von Bülowa, prowadzącego prapremierowe przedstawienie *Tristana i Izoldy*. W dniu pierwszej próby orkiestrowej opery Cosima urodziła Wagnerowi córkę, której kompozytor nadał imię Isolde.

Rany i blizny

Opera jest ciągiem monologów i niespiesznych, wnikliwych rozmów, tak jakby bohaterowie chcieli sobie poukładać wszystko w głowach i w sercach. Uświadomić sobie, jaka była i jaka jest ich motywacja. Schemat opery, z grubsza rzecz biorąc, wygląda bowiem tak: pierwszy akt to rozbudowana rozmowa Izoldy z dwórką i powierniczką Brangeną, dzięki której dowiadujemy się o walecznej śmierci narzeczonego Izoldy Morolda z ręki Tristana, a także o tym, że Izolda, nieświadoma, z kim ma do czynienia, uratowała Tristanowi życie, lecząc rany zadane mu przez Morolda. Drugi akt to właściwie wieloogniwowy dialog kochanków. Trzeci akt wreszcie – symetrycznie do aktu pierwszego – zawiera rozmowę Tristana ze sługą i powiernikiem Gorwenalem, w której zwerbalizowane są przeszłość i pobudki działania rycerza. To wspominanie inicjuje jeden z najbardziej wzruszających momentów tej inscenizacji: Melodię pasterską (*Alte Hirtenweise*), czyli solo na rożku angielskim, które rozpoczyna trzeci akt, gra siedząca w głębi sceny kobieta (matka?). Jej jedynym słuchaczem jest naturalnej wielkości lalka chłopca (Tristan?), która stoi obok, przy drzwiach.

Kluczem do rozwikłania historii jest w inscenizacji Krzysztofa

Warlikowskiego trzeci akt właśnie. Jest on czymś w rodzaju seansu psychoanalitycznego. Śmiertelnie ranny Tristan w rozmowie z Gorwenalem wchodzi w swoją przeszłość, w swoje dzieciństwo, utratę obojga rodziców, niepewny czas wojny, rany duchowe i fizyczne, jakie zadano jemu i jego rodzinie. W monachijskiej inscenizacji oglądamy więc Tristana nie „wypoczywającego pod lipą", jak chcą didaskalia opery, lecz półleżącego na ustawionej w rogu proscenium kozetce[1], przy czym Tristanów jest w tej scenie dwóch: ten dorosły, „realny", i jego dziecięca lalka. Dalsza zawarta w libretcie informacja, że Gorwenal przywiódł umierającego przyjaciela do zamku Karnol w Bretanii, gdzie osierocony Tristan dorastał, staje się bowiem dla Warlikowskiego pretekstem do swoistego ustawienia rodzinnego: to powrót pamięcią do samotnego dzieciństwa wśród obcych. Centrum sceny zajmuje długi stół, przy którym siedzą identycznie ubrane w niebieskie połyskliwe bluzy dzieci – lalki o silikonowych głowach, takich samych jak głowy par z prologu opowieści. Dorosły Tristan dosiada się do nich, podczas gdy jego dziecięca lalka zajmuje miejsce na kozetce.

Postaci w maskach anonimizują i uniwersalizują psychoanalizę. Tu chodzi niekoniecznie o konflikt między Irlandią i Kornwalią, nie o jednostkowe sieroctwo Tristana, o nigdy niezabliźnione rany duchowe. Wojny dzieją się współcześnie (skoro inscenizacja zrealizowana została w Niemczech, trudno nie myśleć o tej sprzed kilkudziesięciu lat, do dziś aktywującej złe emocje, ból i żałobę), sieją nie tylko spustoszenie materialne, ale także to w ludzkiej psychice. Wśród nas żyją ludzie poranieni wewnętrznie, których dorosłe reakcje i decyzje mają korzenie w tragicznym dzieciństwie.

Głębia

Morze to jedno z miejsc akcji *Tristana i Izoldy*: wszak pierwszy akt rozgrywa

się na statku. Ale dla Krzysztofa Warlikowskiego morze jest obecne od początku do końca opowieści, jako wieloznaczny symbol bezbrzeżnej, niczym akord tristanowski nieskończonej miłości. Wzbierająca fala wzruszeń, zalewająca fala smutku, powracające fale wspomnień, głębia uczuć i głębia naszej psychiki: o sile podświadomego związku obrazu morza ze światem emocji świadczy język. Morze jest symbolem miłości i zmysłowości, wspominania i wieczności, tajemnicy i oczyszczenia, a wreszcie też samotności.

Tak więc pierwszy obraz – projekcja, która umiejscawia akcję – to obraz morza, nad którym krążą powoli dwie białe mewy. Morze jest bure, mętne, nieprzeniknione; przywołuje skojarzenie z sepiową fotografią. Ta i wszystkie kolejne projekcje są wizualizacją emocji i myśli, a przede wszystkim podróżą w głąb duszy obojga kochanków. Oko kamery rozpoczyna wędrówkę: analizę psyche Izoldy od korytarza i charakterystycznego okrągłego okienka – bulaja (jesteśmy wszak na statku). Treść i temperatura dialogu determinują tempo, z jakim kamera penetruje ten „korytarz świadomości". I tak na przykład najpierw powoli się oddala, ale gdy Brangena pyta, co Izolda skrywała tak długo w sercu, kamera gwałtownie się przybliża do okienka.

Działanie trucizny, którą zażywają zdeterminowani kochankowie, a która okazuje się napojem miłosnym, również oglądamy na projekcji: „sepiowy" motyw kwietny ze staromodnej tapety pokrywającej korytarze statku nabiera barw. Kwiaty z brunatnych stają się niebieskie, potem czerwone, ich krwista barwa staje się coraz intensywniejsza, w końcu kwiaty przeistaczają się w migotliwe iskry, w siatkę złocistego żaru.

Dystans

Drugi akt rozpoczyna zjawiskowo piękny, perfekcyjnie brzmiący kwartet waltornistów, który gra sygnał wyruszenia na polowanie. Muzycy stoją zrazu w głębi sceny, schodzą za kulisy i powtarzają zagraną dopiero melodię kilkakrotnie, najpierw za kulisami, potem w korytarzu. Kiedy Izolda pyta Brangenę: „słyszysz ich jeszcze?” – chce się po prostu upewnić, że król Marke oddalił się na tyle, że jej potajemne spotkanie z Tristanem odbędzie się bez ryzyka. Jednocześnie te niknące dźwięki, które błąkają się długą chwilę po kuluarach, są jak symbol kołaczących się myśli i wspomnień.

Wnętrze sceniczne, wysokie ściany pokryte boazerią, to w pierwszym akcie lobby statku, w drugim i trzecim pomieszczenia zamkowe w Kornwalii, a potem w Karnolu. Fakt, że akcja toczy się tym razem na lądzie, sugeruje nam kształt okna widocznego na projekcji. To już nie okrągły bulaj na statku, tylko kwadratowe okno hotelowego korytarza. Obraz projekcji jest znów czarno-biały (sepiowy), a stroje kochanków – współczesne. Izolda zmierza na spotkanie z Tristanem. Idzie po schodach, potem korytarzem, jakby błądząc po zakamarkach własnej jaźni. Scena, gdy siada na łóżku, zastanawia się, zdejmuje płaszcz, potem buty i kładzie się czekając na kochanka, powtarza się wielokrotnie. Wreszcie w drzwiach zjawia się Tristan. Podchodzi do łóżka, kładzie się obok. Oboje leżą niemal bez ruchu. Ich cielesne zbliżenie polega na dotknięciu rąk.

To tyle na projekcji, którą w fotelu na scenie ogląda czekający na Izoldę zapłakany Tristan. Realny obraz, czyli sytuacja sceniczna, cechuje się jeszcze większym dystansem. Cztery skórzane fotele zwrócone są oparciami do siebie i ustawione w sporej odległości, tak że osoby na nich siedzące nie mogą się dotknąć ani zobaczyć. Ów dystans kochankowie zachowują podczas

całej długiej sceny miłosnej (trwa trzy kwadranse!). Impulsywnie zbliżają się do siebie jakby przyciągani magnesem i zastygają w bezruchu. Gdy Tristan podchodzi do Izoldy, ta wręcz wzdryga się jak rażona prądem. Siedząc w fotelach, oboje wyciągają do siebie dłonie, choć wiedzą, że tak znaczna odległość wyklucza dotknięcie.

Tymczasem na projekcji spod łóżka, na którym leżą kochankowie, nagle zaczyna wypływać woda. Coraz jej więcej, podnosi się jej poziom, wreszcie zalewa wszystko. Jednocześnie na scenę, czyli w realnym obrazie, wchodzi Gorwenal i ostrzega, że rychło pojawi się z powrotem król Marke: „Ratuj się, Tristanie!”. Kochankowie budzą się, jakby od tego alarmującego okrzyku.

Czy projekcja jest retrospektywą? Antycypacją możliwych zdarzeń? Marzeniem? Jakie jest następstwo czasów? Rzeczywistość, dopowiada Krzysztof Warlikowski, istnieje jednocześnie w kilku planach i tak jak nasze myśli często przeskakują z wątku do wątku, tak dzięki sile wyobraźni, dzięki intensywności emocji i wspomnień, żyjemy w kilku rzeczywistościach jednocześnie. I nie tylko nie da się wymazać przeżyć i doświadczeń z przeszłości, ale jak się okazuje, nie można też uciec od przeznaczenia, od przeznaczonej nam miłości. Od przeznaczonej nam śmierci.

Synteza

Niesłychane piękno harmonii wagnerowskich lśni i oczarowuje od pierwszych taktów. Kirył Pietrienko posiadł dar tak plastycznego kreowania dźwięku, że orkiestra pod jego batutą otwiera – zabrzmi to patetycznie, ale tak po prostu jest – hipnotyczne światy, jakby się przemierzało galerię niezwykłych trójwymiarowych obrazów. Odczucie to potęguje zachowanie sceniczne śpiewaków. Zwłaszcza Izolda Anji Harteros sprawia wrażenie

nieobecnej duchem. Spowolnione są jej ruchy, minimalna gestykulacja, czasem tylko zdarza się jej gwałtowniejsze żachnięcie, jakby przeszył ją prąd, gdy chce uniknąć (nie poddać się pożądaniu) fizycznego kontaktu z Tristanem.

Całą energię, potężne emocje, które nią targają, bezmiar tęsknoty i pożądania, wewnętrzne rozdarcie, Anja Harteros wyraża głosem. Jej zjawiskowy sopran, mocny, ale zarazem pełen słodyczy, urzeka bogactwem niuansów i fascynuje. Również Tristan Jonasa Kaufmanna jest wyciszony, jakkolwiek daleko mu do duchowej nieobecności Izoldy, zwłaszcza do jej demonstracyjnego unikania dotyku. Głosowo rozkwita w trzecim akcie, w którym dominuje jako osobowość, znakomicie oddając duchowe pęknięcie bohatera. Kaufmann przyciąga uwagę skupieniem i oczarowuje żarliwością. Trzeba też dodać, że i Harteros, i Kaufmann mają znakomitych partnerów swoich scenicznych zwierzeń: zarówno Okka von der Damerau (Brangena) jak i Wolfgang Koch (Gorwenal) to silne osobowości. Oboje wybitni aktorsko i głosowo.

Olśniewająca strona muzyczna idzie w parze z pięknem scenografii i kostiumów Małgorzaty Szczęśniak. Istotnym elementem scenografii są cztery ciemne, skórzane fotele, które kilkakrotnie zmieniają ustawienie. Za każdym razem wyznaczają rogi czworokąta, ale ich wzajemna pozycja zmusza za każdym razem osoby na nim siedzące do innego spojrzenia. W pierwszym akcie stoją więc jak miejsca na widowni: osoby w drugim rzędzie patrzą na plecy tych przed nimi. To pozycja obserwacji z dystansu. W drugim wszystkie fotele odwrócone są jak w galerii, „twarzą do ściany”, tak że siedzący nie mogą się widzieć nawzajem (notabene w ten sposób my, publiczność, jesteśmy dla postaci ze sceny jednym z obrazów). To etap wyparcia uczucia, przeznaczenia. Ale pod koniec tego aktu pozycja fotelowych siedzisk obraca

się o sto osiemdziesiąt stopni, co umożliwia pełną konfrontację. I rzeczywiście: Kochankowie po raz pierwszy i jedyny dotykają się i całują. Król Marke dowiaduje się, że poślubiona mu Izolda kocha Tristana. Melot rani śmiertelnie Tristana… Fotele te więc to symboliczna rejestracja wzajemnych zależności bohaterów dramatu.

Dekoracje, ciężka, zdobiona żłobieniami boazeria i wspomniane fotele, sugerują stylistykę lat dwudziestych ubiegłego wieku[2]. Kostiumy są ponadczasowe, przy czym na przykład czarny królewski płaszcz Izoldy, bogato udekorowany złotym haftem, mógłby zdobić kobietę i przed stu z górą laty. Stroje Tristana i Izoldy, które widzimy na projekcji, są nowsze, przypominające lata sześćdziesiąte. Zaś dzieci (lalki) w retrospektywie ubrane są w dzisiejsze dżinsy i bluzy. Jest więc tak, jakby czas biegł odwrotnie: stroje najmłodszych postaci (w scenach dziejących się w odległej przeszłości) są najbardziej współczesne.

Znakomite projekcje Kamila Polaka nie tylko wzbogacają stronę wizualną, ale przyczyniają się do czytelności intencji reżysera.

Deziluzja

Najpiękniejszym, najbardziej przejmującym, przyprawiającym widza o gęsią skórkę efektem jest finał, w którym następuje „odczarowanie”, odarcie z iluzji. Łoże, na którym w drugim akcie projekcji widzieliśmy najpierw samą Izoldę, potem jej spotkanie i pełne rezerwy pieszczoty z Tristanem, sprowadzające się do trzymania za rękę, to łoże okazuje się podwodnym grobem obojga. Widzimy kontury ich sylwetek przysypane piaskiem, pod wodą i naraz rozumiemy, że silikonowe głowy lalek były też czymś w rodzaju takich mumii. Tych dwojga, właśnie zmarłych z miłości. Fala wody obmywa z

nich piasek, widać coraz wyraźniej ich twarze, ich ubranie, choć wszystko jest najpierw tonacji nie tyle biało-czarnej, ile biało-burej, w kolorze sepii jak stara fotografia. Jak morze na początku. Bure. Nie niebieskie. Nagle te burości ustępują miejsca kolorom i kochankowie ożywają. Budzą się do życia, ale nie jako postaci operowe, nie jako figury celtyckiego mitu, tylko jako dwoje śpiewaków w prywatnych ubraniach, Anja i Jonas. Patrzą na siebie, uśmiechają się i to jest jak najbardziej ich prywatny uśmiech, dwojga dobrze ze sobą współpracujących, lubiących się artystów. Patrzą na siebie, biorą się za ręce, patrzą w naszym kierunku, uśmiechają się też do nas. Czar pryska. Ale nie przynosi to rozczarowania, tylko uczucie ulgi i radości. Miłość zwyciężyła.

Potem wychodzą do ukłonów i kiedy Izolda, czyli Anja Harteros, wzbrania się podać rękę Tristanowi, to nie wiemy, czy jest to jej obawa przed covidem, czy ciągle jeszcze lęk Izoldy przed miłością do Tristana, przed spełnieniem tej miłości, która przecież jest nieuchronna.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Morze miłości nieskończone*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/morze-milosci-nieskonczone.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolog, krytyk teatralny, tłumacz i menedżer kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Przypisy

1. Wątpliwości, że chodzi o seans psychoanalityczny, rozwiewa kozetka, na której leży Tristan: i kozetka, i wzorzysta narzuta, którą jest przykryta, to kopia słynnego mebla z gabinetu Freuda.
2. To zresztą kopia wnętrza galerii przy 21 rue La Boétie w Paryżu, należącej do żydowskiego kolekcjonera Paula Rosenberga, który prezentował w galerii dzieła debiutujących artystów, m.in. Picassa (z którym się przyjaźnił), Matisse'a i Braque'a. W czasie drugiej wojny światowej galeria (ponad trzysta bezcennych obrazów impresjonistycznych i modernistycznych) została przejęta przez nazistów, zaś Rosenberg musiał szukać azylu w Nowym Jorku.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/morze-milosci-nieskonczone*

didaskalia
gazeta teatralna

opera

Holender Monte Christo i Walkiria jak malowanie

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele, 25 lipca – 25 sierpnia 2021

Richard Wagner

Holender tułacz

reżyseria i scenografia: Dymitr Czerniakow, kierownictwo muzyczne: Oksana Lyniv, kostiumy: Elena Zajcewa

premiera: 25 lipca 2021

Richard Wagner

Walkiria

kierownictwo muzyczne: Pietari Inkinen, inscenizacja: Hermann Nitsch

premiera: 29 lipca 2021

Po rocznej przerwie, na przełomie lipca i sierpnia odbył się w Bayreuth Festiwal Operowy Ryszarda Wagnera. Wielbiciele jego twórczości pojawili

się tym razem mniej licznie, bo liczbę miejsc w Festspielhaus ograniczono z dwóch tysięcy do dziewięciuset jedenastu. Przysługiwały one osobom całkowicie zaszczepionym lub z negatywnym wynikiem testu na obecność koronawirusa, który można było wykonać przy teatrze na Zielonym Wzgórzu. W stolicy Górnej Frankonii było tego lata mniej gwarno, ale równie interesująco jak przed pandemią. Po raz pierwszy w historii festiwalu za pulpitem dyrygenckim stanęła kobieta, Ukrainka Oksana Lyniv, która brawurowo poprowadziła premierę *Holendra tułacza*, czym zachwyciła publiczność i krytyków. Muzyczna żywiołowość kontrastowała z mroczną scenografią i grubymi, kilkuwarstwowymi kostiumami śpiewaków i statystów, zaprojektowanych przez Elenę Zajcewą. Na scenie pojawił się chór, mimo że początkowo planowano, ze względów bezpieczeństwa, puszczenie jego partii z offu.

Holender i Senta jako duet sado-maso

O nowej inscenizacji *Holendra tułacza* pisano jako o „historyjce à la hrabia Monte Christo”. Reżyser, a zarazem autor scenografii, Dymitr Czerniakow, dopisał do życiorysu tytułowego bohatera traumatyczne przeżycie z dzieciństwa. Jego matka, kobieta lekkich obyczajów, wdaje się w romans z Dalandem (Georg Zeppenfeld), ojcem Senty, po czym, wyklęta przez lokalną społeczność, popełnia samobójstwo. Po latach Holender (John Lundgren) wraca w rodzinne strony, aby ją pomścić, a cała historia o poszukiwaniu kobiety, która będzie mu „wierna aż do śmierci” to bajka mająca na celu zdobycie zaufania Dalanda.

Reżyser umieścił akcję w nadmorskim miasteczku, którego mieszkańcy są biedni i pozbawieni perspektyw. Na lokalne imprezy przychodzą z własnymi rozkładanymi krzesłami, przynoszą własne kanapki i napoje. Mężczyźni to

prości rybacy spędzający wolny czas w knajpie, a dopadająca ich burza na morzu to stan zamroczenia alkoholowego. Ogarnięty nim Sternik (Attilio Glaser) śpiewa o tym, jaki prezent przywiezie z rejsu swojej dziewczynie, choć tak naprawdę nic dla niej nie ma. Podobnie ironiczny wydźwięk ma pieśń chóru żeńskiego o ukochanym mającym powrócić z morskiej wyprawy.

Tym wyraziściej rysuje się na tym tle postać Senty, której partię śpiewa litewska sopranistka Asmik Grigorian. Wykreowana na zbuntowaną nastolatkę, w obszernym trenczu, glanach i z kolorowym pasmem w blond włosach, podpalająca papierosy, dziewczyna żyje marzeniami o Holendrze, wpatrując się w jego fotografię i widząc siebie w roli jego wybawicielki. Debiutująca w Bayreuth Grigorian rzuciła widzów na kolana wykonaniem ballady, wydobywając z niej zarówno dramatyzm, jak i liryzm. Konfrontacja marzeń z rzeczywistością jest dla Senty rozczarowująca: jej idol wygląda inaczej niż na zdjęciu. Podczas zapoznawczej kolacji siedzą po przeciwnych stronach stołu, co podkreśla początkowy dystans między nimi.

Tytułowy bohater to postać mroczna, tajemnicza i groźna, a Czerniakow jeszcze uwypukla te cechy. W pierwszym akcie Holender stawia piwo gościom w knajpie i opowiada im swoją historię, wykonując przy tym gwałtowne, niekontrolowane gesty w rodzaju walenia pięścią w stół. Przy kolacji z Sentą zachowuje się jak uczniak na pierwszej randce. Dopiero w trzecim akcie zrzuca maskę, okazując się mafiosem bez skrupułów, którego obecność zagraża nie tylko rodzinie Dalanda, ale całej lokalnej społeczności. Najpierw zabija kilku mężczyzn, którzy zaczepiają jego ochroniarzy, potem brutalnie odpycha Sentę, posądzając ją o zdradę. Po takim doświadczeniu każdą kobietę ogarnęłyby wątpliwości co do słuszności jej wyboru. Determinację Senty, która uparcie usiłuje przekonać okrutnika o swym oddaniu, odbieram tu jako skrajnie masochistyczną.

Za ciekawy zabieg reżyserski uważam poszerzenie roli Mary (Maria Prudenskaja), piastunki Senty, która jest dyrygentką kobiecego chóru, a zarazem partnerką Dalanda. Prudenskaja śpiewa w drugim akcie to, co przeznaczył jej Wagner, ale pozostaje na scenie, grając gestami i mimiką. Podczas kolacji podejrzliwie obserwuje gościa, gryząc przy tym kciuk z nieco przesadną nerwowością. Natomiast w ostatnim akcie wkracza na scenę jako deux ex machina i zabija Holendra strzałem z dwururki. Zgodnie z librettem Senta powinna w tym momencie popełnić samobójstwo, żeby połączyć się z ukochanym, ale nic takiego nie następuje. To przykład reżyserskiej niekonsekwencji w budowaniu postaci głównej bohaterki.

Oprócz Asmik Grigorian wspaniale zaprezentował się kolejny debiutant, Eric Culter (Eryk), który może śmiało konkurować z Klausem Florianem Vogtem do miana festiwalowego amanta. Podczas dramatycznego dialogu z Sentą w drugim i trzecim akcie pokazał swoje walory wokalne i aktorskie. Świetnie wypadł też weteran festiwalowy Georg Zeppenfeld. Obsadzony w roli tytułowej John Lundgren rozczarował publiczność. Jego Holender był znakomity w sensie aktorskim, ale wokalnie mało wyrazisty. Kiedy po zakończeniu spektaklu śpiewacy pojedynczo wychodzili przed kurtynę, na widok Lundgrena rozległy się dość skąpe oklaski. Największe brawa otrzymały Oksana Lyniv i Asmik Grigorian.

Inscenizację Czerniakowa uznano za ponurą, wzorowaną na skandynawskich kryminałach. Dla mnie była niezbyt nowatorska, ale bliska rzeczywistości. Na świecie istnieje wiele takich osad, w których każde wydarzenie przerywające przytłaczającą monotonię jest urozmaiceniem, nawet jeśli wiąże się z niebezpieczeństwem.

„Walkiria” świeżo malowana

Koncertowa *Walkiria* zastąpiła *Pierścień Nibelunga*, który miał być wystawiony w Bayreuth w zeszłym roku. Tutaj też pojawia się motyw zbuntowanej córki, choć w innym kontekście. Senta walczy o swojego ukochanego, a Brunhilda pragnie ocalić uczucie łączące dwoje ludzi, którzy wzbudzili jej sympatię i współczucie.

Walkirię także poprowadził festiwalowy debiutant, fiński dyrygent Pietari Inkinen, który po burzliwym wykonaniu uwertury nieco stracił impet. Śpiewacy, w jednakowych czarnych togach, stali z przodu sceny, zachowując między sobą przepisowe odstępy. Tylko odtwórcy ról Zyglindy i Zygmunta (Lise Davidsen i Klaus Florian Vogt) zwrócili się ku sobie podczas miłosnego duetu. Kto miał krótszą przerwę w śpiewaniu, siadał na krześle, kto dłuższą – wychodził za kulisy. Jeżeli widz dobrze znał libretto, mógł sobie wszystko spokojnie wyobrazić: przybycie Zygmunta do chaty Hundiga, rozpoznanie w Zyglindzie zaginionej siostry bliźniaczki i wydobycie miecza Nothunga z pnia drzewa. Sceny z drugiego aktu, z udziałem bogów, są z założenia statyczne, więc ta inscenizacja ich nie zubożyła. Wotan poleca swojej córce Brunhildzie, żeby wsparła Zygmunta w pojedynku z Hundigiem. Jego żona Fricka (Christa Mayer) tłumaczy mu, że powinien stać na straży nierozerwalności małżeństwa, tym bardziej że związek Zyglindy i Zygmunta jest kazirodczy. Początkowo Brunhilda ma zamiar wypełnić wolę ojca, ale widząc, jak silna jest miłość łącząca Zyglindę i Zygmunta, postanawia im pomóc.

Po próbie generalnej *Walkirii* austriacki bas Günther Groissböck niespodziewanie zrezygnował z partii Wotana, którą zaśpiewał zamiast niego Tomasz Konieczny. Wybór zastępcy okazał się trafny. Polski baryton kreuje tę rolę od czterech lat i czuje się w niej jak ryba w wodzie. W interpretacji

Koniecznego Wotan był ojcem nie tyle germańskich bogów, ile przede wszystkim Brunhildy. Ścierały się w nim silne emocje: gniew i chęć ukarania nieposłusznej córki, a jednocześnie żal i niemal rozpacz, że musi to zrobić. Szczególnie wzruszające było w wykonaniu Koniecznego pożegnanie Brunhildy.

Lise Davidsen, która dwa lata temu zabłysnęła w Bayreuth jako Elżbieta w *Tannhäuserze*, w tym roku zatriumfowała jako Zyglinda. Ta norweska sopranistka ma wszystkie cechy pożądane u wagnerowskiej śpiewaczki: mocny głos o dużej skali, świetną dykcję, wysoką kulturę wykonawczą i nieprzeciętną urodę, którą wystarczy lekko podkreślić makijażem. Jest także znakomita aktorsko. Mimo statyczności przedstawienia zdołała pokazać przemianę Zyglindy z zahukanej żony Hundiga w amantkę, a na końcu objawiła się jako matka, gotowa oddać życie dla nienarodzonego jeszcze dziecka.

Za plecami śpiewaków rozgrywała się na scenie akcja malarska, wyreżyserowana przez osiemdziesięciotrzyletniego austriackiego malarza i akcjonistę Hermanna Nitscha. Artysta znany jest z tego, że w swoich scenografiach wykorzystuje oprócz farb krew i ekstrementy, tłumacząc, że prawdziwe życie nie ogranicza się do Piękna i Dobra. W *Walkirii* dobór kolorów doskonale współgrał z zawartością poszczególnych scen. Nitsch zamierzał pokazać wszystkie kolory tęczy, jak oznajmił w wywiadzie dla rozgłośni BR Klassik. Przez cały spektakl siedział w fotelu reżyserskim, skąd kierował swoją ekipą składającą się z dziesięciu performerów.

Połowa z nich, stojąc u szczytu ogromnego białego ekranu z tyłu sceny, wylewała z puszek farbę, która spływała strugami w dół. Pozostała część ekipy wylewała farbę z wiader na rozłożoną na podłodze planszę, tworząc w ten sposób barwny dywan. W pierwszym akcie były to różne odcienie zieleni i

błękitu, z domieszką fioletu. Kiedy podczas końcowej sceny przymknęłam oczy, ujrzałam coś na kształt ciemnej ściany lasu, w którym Zygmunt odnajduje chatę Zyglindy i Hundiga. W drugim akcie nie zdołałam tego powtórzyć, bo kolorystyka zmieniała się jak w kalejdoskopie. Najpierw pojawiły się rozmaite odcienie różu, od wrzosowego do cyklamenu, potem warstwa żółtych, pomarańczowych i brązowych barw. W tę pstrokaciznę wkradła się najpierw jasna, później antracytowa szarość, przechodząca we fiolet i błękit królewski, następnie w czerń. Wszystko to obrazowało rozterki Wotana podczas dramatycznej rozmowy z Fricką i późniejsze starcie Zygmunta z Hundigiem, w której to roli świetnie zaprezentował się kolejny debiutant, Dymitr Biełosielski. Równocześnie z tylko wyśpiewaną śmiercią Zygmunta nastąpiło na scenie symboliczne ukrzyżowanie jednej ze statystek. Krwawa czerwień wypłynęła z ust kobiety na jej białą szatę, a równocześnie w tle po ekranie pociekła z góry na dół czerwono-pomarańczowa strużka.

Pod koniec trzeciego aktu malarze chlustali z wiader czerwoną i ciemnopomarańczową farbą prosto na ekran. W efekcie powstał wizerunek płomieni, którymi bóg ognia Loge ma otoczyć łoże śpiącej Brunhildy. Nad jej ukrzyżowanym alter ego stanął kolejny statysta, półnagi, z zawiązanymi oczami, trzymając przed sobą monstrancję. Większość krytyków nie dostrzegła tu żadnego związku z librettem, tylko skłonność Nitscha do wprowadzania „krzyżowych” rytuałów. Ja uważam to za próbę sakralizacji Brunhildy, która poniosła ofiarę, sprzeciwiając się Wotanowi.

Gdyby można było zmierzyć siłę aplauzu, to Klaus Florian Vogt i Tomasz Konieczny uplasowali się na drugim miejscu po Lise Davidsen. Natomiast Irène Theorin w roli Brunhildy wypadła słabo i nieprzekonująco, zwłaszcza w popisowej arii *Hojotoho*. Jedynie partii lirycznych słuchało się w jej wykonaniu nieco lepiej.

Na rok przyszły przewidziana jest w Bayreuth inscenizacja całego *Pierścienia Nibelunga* z Johnem Lundgrenem w roli Wotana.

Wzór cytowania:

Łada-Zielke, Jolanta, *Holender Monte Christo i Walkiria jak malowanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/holender-monte-christo-i-walkiria-jak-….

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Jolanta Łada-Zielke – urodzona w Krakowie dziennikarka, wokalistka i poetka. Obecnie mieszka w Hamburgu, gdzie współpracuje z mediami polonijnymi, publikuje także w „Ruchu Muzycznym” oraz na niemieckojęzycznym blogu „Klassik Begeistert”.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/holender-monte-christo-i-walkiria-jak-malowanie*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Biedni Polacy już na nic nie patrzą

Marta Bryś

Michał Zadara, *Sprawiedliwość 1968-2018*, żywosłowie. wydawnictwo, Kraków 2021

W 2018 roku minęła pięćdziesiąta rocznica wydarzeń Marca 1968 roku, a w ramach obchodów upamiętniających tamte zdarzenia organizowano liczne wystawy, prezentacje filmowe, spotkania. Wydano kilka książek, powstały także spektakle zamówione przez warszawskie teatry (Żydowski, Polski, Powszechny, Polonia) lub wyłonione w ramach konkursu (TR Warszawa i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN). Produkcje teatralne przygotowywane „z okazji" bywają pod wieloma względami problematyczne, ponieważ narzucony temat często staje się priorytetem, a oczekiwania związane z okolicznościami ich powstania komplikują swobodną refleksję artystyczną (przykładem wyłamującym się niekiedy z tego schematu mogą być spektakle realizowane w Muzeum Powstania Warszawskiego i prezentowane w nim co roku 1 sierpnia). W przypadku spektakli o Marcu '68 przygotowanych w 2018 roku warto podkreślić ich efemeryczność – miały krótki czas eksploatacji (*Kilka obcych słów po polsku* Michała Buszewicza i Anny Smolar, *Dawid jedzie do Izraela* Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta

Sulimy), inne z kolei od początku pomyślane były jako quasi-happeningi, jak *Spakowani, czyli skrócona historia o tym, kto czego nie zabrał* Agaty Dudy-Gracz na warszawskim Dworcu Gdańskim z udziałem, między innymi, aktorek i aktorów Teatru Żydowskiego (oczywiście, obecność danego tytułu na afiszu często zależy od możliwości instytucji, dostępności obsady i innych czynników, których nie należy łączyć z wartością artystyczną). Z owych „marcowych" spektakli do dzisiaj grany jest tylko monodram Krystyny Jandy *Zapiski z wygnania* Sabiny Baral w warszawskim Teatrze Polonia i *Sprawiedliwość* Michała Zadary w Teatrze Powszechnym[1]. Ten ostatni zyskał wyjątkowy *appendix*: książkę *Sprawiedliwość. 1968-2018* autorstwa Michała Zadary, wydaną przez niedawno powstałe wydawnictwo żywosłowie.

Książkę otwiera krótka historia projektu zrealizowanego w Teatrze Powszechnym – Michał Zadara wraz z zespołem, w którym znaleźli się profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego Daniel Przastek i Robert Grzeszczak oraz prawnicy Paweł Marcisz, Rafał Kozerski i Jakub Urbanik, zaproponował dyrektorom Pawłowi Łysakowi i Pawłowi Sztarbowskiemu przeznaczenie budżetu spektaklu, który miał powstać z okazji pięćdziesiątej rocznicy Marca '68, na kwerendę i pracę historyczną nad ustaleniem, czy „któraś z osób, których działania mogły przyczynić się do wypędzenia Żydów w latach 1968-1970 mogłaby dzisiaj jeszcze stanąć przed sądem" (Zadara, 2021, s. 9). Punktem wyjścia *Sprawiedliwości* było założenie, że to, co wtedy wydarzyło się w Polsce, a bezpośrednio skutkowało represjami, zwolnieniami z pracy i wyjazdem prawie trzynastu tysięcy obywateli (dwadzieścia tysięcy zdecydowało się pozostać w kraju), można uznać za „zbrodnię przeciwko ludzkości" według definicji prawa międzynarodowego, jak również ustawy z 18 grudnia 1998 roku o Instytucie Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu[2]. Wczytując się w dokumenty i ustawy, Zadara sformułował tezę o możliwości oskarżenia dziennikarzy,

publikujących w tamtym czasie antysemickie artykuły, którzy swoją działalnością wpisywali się w mechanizm przemocy, a nawet go nakręcali.

> Wszystkie dokumenty wydawali urzędnicy, wszystkie rozporządzenia ogłaszali politycy, wszystkie przepisy były egzekwowane przez służby. Pas transmisyjny między polityką państwa a obywatelami stanowiły media (Zadara, 2021, s. 9).

Jak można się domyślić, większość osób zaangażowanych w wydarzenia 1968 roku (politycy, pracodawcy, dziennikarze) już nie żyje.

W swoim *Zawiadomieniu*, które stanowi większą część publikacji, Zadara przywołuje konkretne punkty ustaw i rozporządzeń o zbrodni przeciwko ludzkości i udowadnia, że to, co wydarzyło się w 1968 roku w PRL-u, miało właśnie charakter takiego przestępstwa popełnionego wówczas na polskich obywatelach.

> W polskim prawie krajowym definicja zbrodni przeciwko ludzkości znalazła się w art. 3 ustawy o IPN, który stanowi:
> Zbrodniami przeciwko ludzkości są w szczególności zbrodnie ludobójstwa w rozumieniu Konwencji w sprawie zapobiegania i karania zbrodni ludobójstwa, przyjętej w dniu 9 grudnia 1948 (Dz.U. z 1952 poz. 9, 10 i 213 oraz z 1998 poz. 177), **a także inne poważne prześladowania z powodu przynależności osób prześladowanych do określonej grupy narodowościowej** (podkr. MZ), politycznej, społecznej, rasowej lub religijnej, jeżeli były dokonywane przez funkcjonariuszy publicznych albo przez nich inspirowane lub tolerowane (Zadara, 2021, s. 121)

Przeprowadzenie takiego dowodu jest konieczne, aby postawić zarzuty dwójce dziennikarzy, którzy pod koniec lat sześćdziesiątych w „Dzienniku Łódzkim" publikowali teksty wpisujące się w Gomułkowską retorykę i podsycające antysemickie postawy Polaków. Zadara motywuje swoje decyzje po pierwsze argumentem, że „zgodnie z art. 43 Konstytucji Zbrodnie wojenne i zbrodnie przeciwko ludzkości **nie podlegają przedawnieniu** [podkr. MZ]" (Zadara, 2021, s. 133), po drugie „[…] sprawcą zbrodni przeciwko ludzkości jest osoba, która biorąc udział w prześladowaniach, co najmniej aprobuje taki sposób realizacji polityki władz państwa. Artykuły Sprawców wyrażały taką aprobatę dla polityki władz państwa" (Zadara, 2021, s. 125), po trzecie zaś „wystarczy, aby [sprawca – MB] **o ataku wiedział, a jego zachowanie się w ten atak wpisywało** [podkr. MZ]" (Zadara, 2021, s. 127). W książce (jako załączniki do Zawiadomienia) znalazły się przedruki artykułów Iwony Śledzińskiej (*Syjonizm – aktywność i bierność. Tym, którzy zapomnieli*) i Karola Badziaka (*Syjonizm a socjalizm*, *Kołtun w opałach*) wraz z opiniami Michała Głowińskiego, Jacka Leociaka i Jacka Wasilewskiego. Definicja „ludobójstwa" skonstruowana w 1948 roku przez polskiego prawnika żydowskiego pochodzenia Rafała Lemkina[3] jasno określa, że zbrodnia ta nie dotyczy wyłącznie zabójstw: „Według artykułu II Konwencji ludobójstwem jest którykolwiek z następujących czynów, dokonany w zamiarze zniszczenia w całości lub części grup narodowych, etnicznych, rasowych lub religijnych, jako takich: a) zabójstwo członków grupy, b) spowodowanie poważnego uszkodzenia ciała lub rozstroju zdrowia psychicznego członków grupy, c) rozmyślne stworzenie dla członków grupy warunków życia, obliczonych na spowodowanie ich całkowitego lub częściowego zniszczenia fizycznego, d) stosowanie środków, które mają na celu wstrzymanie urodzin w obrębie grupy"; Konwencja w sprawie zapobiegania i karania zbrodni ludobójstwa, Dz.U. z 1952 r., Nr 2, poz.9

(Spychalska, 2012, s. 97-98)[4].

W spektaklu w Teatrze Powszechnym aktorki i aktorzy (Arkadiusz Brykalski, Wiktor Loga-Skarczewski, Ewa Skibińska, Barbara Wysocka) rekonstruowali ustalenia kwerendy zespołu Zadary, odczytywali dokumenty, spierali się o to, w jaki sposób można doprowadzić do procesu sądowego. Cytowali e-maile Zadary do dziennikarzy, korespondencję z prawnikami. Już wtedy formułowali główną wątpliwość reżysera, która znalazła odzwierciedlenie w publikacji; Michał Zadara nie zdecydował się na złożenie *Zawiadomienia* do prokuratury:

> Sytuację *Zawiadomienia* komplikuje fakt, że jedną z osób wymienionych jest opozycyjna posłanka na Sejm RP. Gdyby prokuratura zdecydowała się wszcząć śledztwo na podstawie tego *Zawiadomienia*, byłoby to śledztwo wobec przedstawicielki opozycji. To śledztwo, osłabiające opozycję, wzmocniłoby obecną władzę rządzącej partii (Zadara, 2021, s. 11).

Twórcy mają świadomość, że obecny system legislacyjny nie gwarantuje bezstronnego i uczciwego procesu. Nie bez znaczenia jest również obawa, choć brzmi to mrocznie w kontekście zgromadzonych dokumentów, przed uruchomieniem medialnej machiny oskarżającej opozycję o… antysemityzm i manipulowanie faktami i intencjami autorów *Sprawiedliwości.* Wydaje się jednak, że niezłożenie zawiadomienia niekoniecznie rujnuje cały wysiłek reżysera, a publikacja książki ma uchronić je przed zapomnieniem związanym z określoną w czasie eksploatacją spektaklu. Niewątpliwą wartością konceptu Zadary jest zmiana w narracji o Marcu ’68, którą trudno bagatelizować. Zadara zrezygnował z opowieści o ofiarach, nie opowiada

historii emigrantów ani tych, którzy podjęli decyzję o pozostaniu w Polsce Ludowej, godząc się na związane z tym konsekwencje (m.in. zwolnienia z pracy, nakaz pracy poza dużymi miastami, wymuszający migrację w poszukiwaniu zatrudnienia, niejednokrotnie z całą rodziną i małymi dziećmi, utrata mieszkań, niechęć i ostracyzm współobywateli), nie uruchamia również narracji o systemowych „okolicznościach", które złożyły się na wydalenie z Polski części jej obywateli, ale koncentruje się na konkretnych sprawcach, którzy jeszcze żyją i mogliby odpowiedzieć za swoje czyny w ramach wciąż obowiązującego prawa. Prawa, które nigdy nie zostało zastosowane wobec owych zaistniałych okoliczności.

> Niektórzy dziennikarze (w tym Karol Badziak oraz Iwona Śledzińska) wzięli udział w pobudzaniu, utrwalaniu i potęgowaniu nastrojów antyżydowskich. Stanowili oni łącznik pomiędzy inspiratorami polityki prześladowania Żydów, czyli rządzącymi, a zwykłymi ludźmi. Propaganda, za pośrednictwem prasy, radia i telewizji, rozwijała wątki, które zostały poruszone przez przedstawicieli władzy (Zadara, 2021, s. 94).

W geście Zadary tkwi prosta, a przez to przejmująca siła – bazując na faktach i dowodach, reżyser stawia zarzuty, za pomocą których można by wyegzekwować odpowiedzialność za udział w tamtym procederze od osób, które przyczyniały się do eskalacji paranoicznych podejrzeń i niechęci do Polaków żydowskiego pochodzenia. I pozostały bezkarne.

Działanie Zadary nie jest wyłącznie performatywnym ćwiczeniem retorycznym ani artystyczną prowokacją. Nie jest także bez precedensu. Zadara powołuje się w *Zawiadomieniu* na wyrok kary śmierci w procesie

norymberskim dla Juliusa Streichera, wydawcy i dziennikarza „Der Sturmer” w nazistowskich Niemczech (Zadara, 2021, s. 120), to jednak skojarzenie z innym procesem nasuwa się w zasadzie samoistnie. Od 8 lipca 1993 do 31 lipca 1994 roku w Ruandzie nadawało Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTLM) – Wolne Radio i Telewizja Tysiąca Wzgórz, prywatna rozgłośnia związana z rodziną Juvénala Habyarimany, prezydenta Ruandy z plemienia Hutu, zamordowanego 3 lipca 1993 roku w wyniku ataku na helikopter, którym polityk lądował w Kigali. Rozgłośnia RTLM korzystała z pasma Radia Ruanda, dzięki czemu jej zasięg obejmował cały kraj. Pracujący w niej dziennikarze otwarcie podżegali i nawoływali do nienawiści wobec Tutsi i zachęcali do stosowania bezpośredniej przemocy. Po zakończeniu wojny domowej, w której zamordowano około miliona obywateli Ruandy z plemienia Tutsi, zarząd radia oraz pracujący w nim dziennikarze, jak również Hassan Ngeze piszący dla gazety „Kangura” teksty przeciwko Tutsi, zostali postawieni przed sądem i skazani za przygotowanie gruntu i udział w ludobójstwie[5]. Procesy przeprowadzono przed Trybunałem Odpowiedzialności Karnej dla Rwandy powołanym w 1995 roku w Tanzanii we współpracy z ONZ do osądzenia winnych zbrodni w wojnie domowej. Ferdinand Nahimana, ówczesny dyrektor rozgłośni, otrzymał wyrok trzydziestu pięciu lat pozbawienia wolności; oskarżony o jawne, publiczne podżeganie do ludobójstwa i prześladowanie rozumiane jako zbrodnia przeciwko ludzkości. Skazany na dwanaście lat więzienia został także włosko-belgijski dziennikarz RTLM Georges Ruggiu, który swoje audycje prowadził po francusku (nie znał języka kinyarwanda), puszczał muzykę klasyczną i czytał Machiavellego. W toku śledztwa Nahimana próbował w pewnym momencie tłumaczyć swoich dziennikarzy odurzeniem narkotykami i problemami osobistymi, sam Ruggiu powoływał się na swoją niepełną wiedzą o zdarzeniach w Ruandzie, jednak ostatecznie przyznał się do winy.

Obecni na procesie członkowie organizacji „Dziennikarze bez granic” podkreślali istotę pierwszego procesu, w którym dziennikarze zostali pociągnięci do odpowiedzialności, oskarżeni o współudział w zbrodniach i skazani[6].

W 2014 roku Milo Rau zrealizował spektakl *Hate Radio* („radio nienawiści” to określenie używane w stosunku do RTLM) – w studio radiowym aktorzy odgrywali audycje nadawane w czasie ludobójstwa – nienawistne wypowiedzi przeplatały się z przebojami muzyki pop i informacjami sportowymi[7]. Spektakl grany był poza budynkiem teatru, scena zaaranżowana była w szklanym akwarium, widownia oglądała aktorów zza szyb, słuchała przez słuchawki. Wyizolowanie od przemocy dziejącej się poza murami siedziby RTLM, które dawało dziennikarzom poczucie odosobnienia i bezkarności, stawało się w ten sposób realne. Tego, co wysyłano wówczas w eter, „donikąd”, w spektaklu Raua widzowie mogli wysłuchać ponownie, ale już ze świadomością konsekwencji, jakie miały tamte słowa. W finale spektaklu na ścianach akwarium wyświetlano nagrania wideo z relacjami świadków ludobójstwa[8].

Zadara mierzył się jednak z inną sytuacją niż Rau – antysemityzm z Marca ’68 nigdy nie został osądzony, nikt nie został pociągnięty do odpowiedzialności, również karnej. Z dzisiejszej perspektywy można chyba zaryzykować stwierdzenie, że wielość narracji nie ułatwia jednoznacznego umiejscowienia ich w społecznej świadomości i pamięci. Ten ostatni wątek wyraźnie wybrzmiewa również w opublikowanej w książce dyskusji o potencjalnej skuteczności złożenia *Zawiadomienia* w prokuraturze, w której z Zadarą rozmawiali Paulina Kieszkowska-Knapik, Urszula Lisowska, Paweł Marcisz, Grzegorz Niziołek. Strajki na ulicach i uczelniach, relegowanie z uczelni profesorów i studentów, zdjęcie *Dziadów* Kazimierza Dejmka z afisza,

reakcja władz PRL-owskich na wojnę sześciodniową, konflikty wewnątrz PZPR, inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, wreszcie antysemicka nagonka na polskich obywateli łączą się w nieostry wielogłos, wzajemnie się zasłaniając, tracąc w ten sposób na ostrości i utrudniając utrzymanie transparentności, powagi, a przede wszystkim znaczenia każdego z nich. Z tego powodu represje wobec polskich Żydów wybrzmiewają niejako „przy okazji" ogólnego hasła „Marzec '68", a z czasem zostały zamknięte w narracjach o losach ludzi, którzy zdecydowali się wtedy na wyjazd z Polski i utracili tym samym obywatelstwo. Zarzut „zbrodni przeciwko ludzkości" i jego uzasadnienie w *Zawiadomieniu* wybrzmiewa tak szokująco, bo przecież, jakkolwiek cynicznie brzmi ten argument – na skutek Gomułkowskiej retoryki „antysyjonistycznej" jedynie „zezwolono" na „dobrowolne" opuszczenie Polski Ludowej (sam Gomułka tłumaczył później, że nastąpiły „pewne nieprawidłowości" i „wystąpiło szereg wypaczeń"). Nie doszło do pogromów, rozlewu krwi, sprawą wypędzenia i odebrania obywatelstwa polskim Żydom nie zainteresował się również żaden międzynarodowy trybunał, jak miało to miejsce w przypadku Ruandy czy Jugosławii. Jak dowodzi zespół Zadary, zbrodnia przeciwko ludzkości nie ulega przedawnieniu, również ta popełniona w PRL-u, ponieważ zapis ten nie został zmieniony wraz z nowelizacją ustawy zasadniczej, jak również ustawy o IPN po 1989 roku. Logiczność i klarowność *Zawiadomienia* napisanego przez zespół Michała Zadary, a przede wszystkim uderzające z każdą stroną książki ich spójność i oczywistość, robią tak silne wrażenie, że wręcz skłaniają do upewnienia się, czy akty prawne, na które się powołują, są autentyczne[9].

Książkę *Sprawiedliwość* zamyka pismo z 10 maja 2021, wysłane przez Zadarę do prokuratury w Łodzi z zawiadomieniem o popełnieniu czynu zabronionego przez… Zadarę. Zgodnie z kodeksem karnym osoba, która ukrywa wiedzę o popełnionym przestępstwie, może zostać pociągnięta do

współodpowiedzialności za nie. Reżyser uzasadnia, że brak zawiadomienia o udokumentowanym podejrzeniu popełnienia przestępstwa przez Badziaka i Śledzińską wynika z jego własnego braku zaufania do niezawisłości wymiaru sprawiedliwości spowodowanego strukturalną zależnością od partii rządzącej. Dlatego „w związku z powyższym wnoszę o odstąpienie od ścigania przestępstwa i stosowania sankcji przewidzianych w KK" (Zadara, 2021, s. 192).

Sprawiedliwość można uznać za projekt o bezradności i obojętności. Spektakl nie wywołał poruszenia, nie zainteresowała się nim prokuratura, a formułowane przez reżysera obawy o pociągnięcie do odpowiedzialności posłanki opozycji, jak i jego samego, okazały się przedwczesne i na wyrost. Niewątpliwie jednak po obejrzeniu spektaklu *Sprawiedliwość* w Teatrze Powszechnym, a już na pewno po lekturze książki trudno myśleć o zdarzeniach z Marca '68 w oderwaniu od ustanowionej przez Zadarę narracji, że pięćdziesiąt lat temu wydarzyła się w Polsce zbrodnia przeciwko ludzkości, a „[Polska] W żaden sposób nie zapłaciła żadnej, nawet symbolicznej ceny za to wygnanie" (Zadara, 2021, s. 166). Ujawnienie przestępstw w 2018 roku nie naruszyło społecznego *status quo*, nazwanie ich według prawnej nomenklatury nie uruchomiło działania i chyba właśnie ta porażka jest najtrudniejszym, a jednocześnie koniecznym do zaakceptowania elementem projektu Zadary. Być może w owej obojętności tkwi ukryta siła tego przedsięwzięcia? Może zderzenie milczenia z udokumentowanymi zarzutami i precyzyjnie przeprowadzonym wywodem o możliwości popełnienia tak ciężkiego przestępstwa wobec polskich obywateli paradoksalnie pozostaje najmocniejszym głosem w ocenie niedawnej przeszłości? Skoro ukrywanie wiedzy o przestępstwie czyni daną osobę za nie współodpowiedzialną, to ze świadomością przestępstwa popełnionego w Marcu '68 na polskich obywatelach będzie żył każdy, kto zapozna się z

materiałem zgromadzonym w publikacji *Sprawiedliwość,* jak również z moim tekstem. Może to jest jedyna „symboliczna” cena, którą po latach możemy zapłacić.

Wzór cytowania:

Bryś, Marta, *Biedni Polacy już na nic nie patrzą*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165,https://didaskalia.pl/pl/artykul/biedni-polacy-juz-na-nic-nie-patrza.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Marta Bryś - doktor nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wykładowczyni Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. W 2020 roku opublikowała książkę *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Współpracuje z licznymi instytucjami i organizacjami jako kuratorka i producentka. Publikuje na łamach „Didaskaliów” i „Dialogu”. Od 2021 roku w zespole redakcji „Didaskaliów”.

Przypisy

1. Na marginesie warto wspomnieć, że w czerwcu 2021 roku w Teatrze Nowym w Łodzi odbyła się premiera spektaklu *1968. Biegnij, mała, biegnij*ze scenariuszem Anny Mazurek w reżyserii Remigiusza Brzyka, w którym opowiedziano, między innymi, historie marcowych emigracji absolwentów żydowskiego liceum im. Lejbusza Pereca z klasy Gołdy Tencer. Ich losy opowiada również film *Perecowicze* w reżyserii Sławomira Grünberga wg pomysłu Gołdy Tencer z 2009 roku. Z kolei 14 maja 2016 w Teatrze Żydowskim w Warszawie odbyła się premiera spektaklu Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki *Marzec ’68. Dobrze żyjcie – to najlepsza zemsta*.
2. *Ibidem*, s. 54; treść ustawy:

http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19981551016/U/D1998101… [dostęp: 4 VIII 2021].
3. Biografię Rafała Lemkina i jego pracę nad prawem międzynarodowym dotyczącym ludobójstwa opisuje, między innymi, Philippe Sands w książce *Powrót do Lwowa. O genezie „ludobójstwa" i „zbrodni przeciwko ludzkości"*, tłum. Jacek Soszyński, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2018.
4. Cyt. za: Aleksandra Spychalska, *Mechanizmy zbrodni ludobójstwa na przykładzie Rwandy*, Varia doctrinalia, praca zbiorowa pod red. Łukasza Machaja, Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, Wrocław 2012, s. 97-98, http://www.repozytorium.uni.wroc.pl/Content/41106/08_Aleksandra_Spychal… [dostęp: 4 VIII 2021].
5. Opis przebiegu procesu można znaleźć, między innymi, na: https://web.archive.org/web/20141007115219/http://www.rnw.nl/english/ar… [dostęp: 4 VIII 2021].
6. W 2017 roku niektóre wyroki zostały skrócone: https://www.justiceinfo.net/en/31163-early-release-for-two-well-known-r… [dostęp: 4 VIII 2021].
7. http://international-institute.de/en/hate-radio-4/ [dostęp: 4 VIII 2021].
8. Współczesne echa ruandyjskiego ludobójstwa opowiada znakomity serial z 2018 roku *Black Earth Rising* ze scenariuszem i w reżyserii Hugo Blicka, wyprodukowany przez Drama Republic, BBC, Eight Rooks Production oraz Netflix.
9. Treści dokumentów dostępne są w Internetowym Systemie Aktów Prawnych, między innymi: http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520020009/O/D1952000… [dostęp: 4 VIII 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/biedni-polacy-juz-na-nic-nie-patrza*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Odejmowanie barw

Anna R. Burzyńska

Piotr Paziński, *Atrapy stworzenia*, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt – Syrakuzy 2020

Manekiny, woskowe figury z panoptików, teatralne marionetki, jarmarczne automaty tworzone przez rzemieślników – w ośmiu zebranych w zbiorze *Atrapy stworzenia* obszernych tekstach Piotr Paziński opisuje „byty wtórne", szukając śladów ich bytności w galicyjskich miasteczkach początków XX wieku oraz portretując ich współczesne i późniejsze literackie oraz teatralne wcielenia. Lalka, tytułowa „atrapa stworzenia", traktowana jest jako modelowy przykład ludzkiej (nie)mocy demiurgicznej: autor tomu śledzi jej metamorfozy od Golema, poprzez Olimpię z *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna, po kalekie stworzenia produkowane w fabryce przedstawionej w Lemowskim *Edenie*.

Z oczywistych względów książce patronują Bruno Schulz i Tadeusz Kantor, z pozoru dobrze już pod tym kątem opisani, jednak przez Pazińskiego oświetleni z nowej strony i ustawieni w innych niż dotychczas konstelacjach. Nie jest to książka o teatrze, choć ważnych dla teatru nazwisk pojawia się w

niej sporo (oprócz wspomnianych powyżej są to między innymi Heinrich von Kleist, Edward Gordon Craig, Bolesław Leśmian, Tytus Czyżewski, Thomas Bernhard, a także wielokrotnie przez teatr adaptowani Rainer Maria Rilke, Joseph Roth, Jan Brzechwa czy Stanisław Lem), jednak w centrum rozważań autora stoi zagadnienie dla teatru kluczowe: niejasna, nieoczywista, niestabilna, niepokojąca relacja między życiem a martwotą, śmiertelnością a nieśmiertelnością.

Nominowane w 2021 roku do Nagrody Literackiej Gdynia w kategorii eseistyki *Atrapy stworzenia* rzeczywiście mistrzowsko realizują wzorzec gatunku: to precyzyjnie skomponowany i nieskazitelny stylistycznie zbiór esejów literackich, zbudowany jednak na mocnym fundamencie naukowym (kilkaset przypisów odsyła do licznych tekstów beletrystycznych i teoretycznych, ułatwiając dalsze eksploracje w zasugerowanych przez autora kierunkach). Tym, co je wyróżnia spośród wielu zbliżonych propozycji, jest szlachetna powściągliwość autora, który nie stara się epatować ani nadmierną kunsztownością poetyki (w przypadku zajmowania się literaturą i sztuką modernistyczną, stanowiącą większość punktów odniesienia dla Pazińskiego, ryzyko wpadnięcia w patos i pretensjonalność jest zaiste ogromne), ani nie mnoży w nieskończoność erudycyjnych skojarzeń i kontekstów.

W eseju o Tadeuszu Kantorze zatytułowanym *Drewno, płótno i wosk* autor precyzyjnie opisuje sposób, w jaki reżyser *Umarłej klasy* redukował efekty sceniczne i ograniczał paletę malarską, stopniowo odejmując barwy tak, że ze zdobień pałacu Odysa pozostawała jedynie ubłocona deska, a z przebogatej, kolorowej, zdobnej we wstążki, falbanki i klejnoty sukni infantki Velázqueza – stara, spłowiała torba listonosza. Nie chodziło tylko o przekształcenie odziedziczonego po Wyspiańskim symbolizmu w duchu

awangardy, ale też o zmianę relacji z odbiorcą, zbyt często oczekującym w teatrze „życia”, „uroków” i rozmaitych złudzeń.

Strategią stopniowego odejmowania barw posługuje się też sam Paziński, co może najlepiej widać w eseju *Rzeź ptaków*. Tekst rozpoczyna się od zwrócenia uwagi na fakt, że w pisanej tuż po Wielkiej Wojnie prozie Josepha Rotha powraca obsesyjnie wątek umarłych z głodu mieszkańców woliery w zwierzyńcu pałacu Schönbrunn: cesarskich orłów i kondorów. Paziński zastanawia się, czy był wśród nich potomek słynnego „cudu natury”, długowiecznego białosępa należącego do feldmarszałka Eugeniusza Sabaudzkiego, podziwianego jeszcze przez Napoleona. Majestatyczny ptak o okolonej białymi piórami głowie mógłby być sobowtórem, ptasim Doppelgängerem urodzonego w 1830 roku w pałacu Schönbrunn i zmarłego tamże w 1916 roku cesarza Franciszka Józefa, melancholijnego „starego sępa”. Obaj odeszliby w tym samym czasie, a wraz z nimi zniknęłaby potęga cesarstwa.

Ptak powróci w *Sklepach cynamonowych* Brunona Schulza: w opowiadaniu *Nawrócenia* narrator Józef obserwuje, jak jego ojciec Jakub wdrapuje się na karnisz i przyjmuje kształt wielkiego wypchanego sępa, a w *Ptakach* pomarszczony kondor jest zarazem cesarzem i mumią ojca. Fantazyjne kształty i połyskliwe upierzenie zwierząt to tylko pozór – strącone rzucanymi w nie kamieniami ptaki okazują się sklecone z bibuły i trocin, a sklep-ptaszarnia ojca staje się rupieciarnią ptasiego Raju (jak określa to Józef).

Po raz trzeci Paziński wędrując po przestrzeni widmowych Austro-Węgier odnajduje znajomą istotę w *Zaburzeniu* Thomasa Bernharda. „Ptasi cesarz” stryj Fochler z oddaniem hoduje egzotyczne ptaki, które po jego śmierci zostają zarżnięte przez jego spadkobierców, a następnie wypreparowane przez ekscentrycznego Höllera, przetwarzającego dzieła natury w osobliwe

„dzieła sztuki”, mające imitować życie. Narrator powieści opisuje proces wypychania olbrzymiego czarnego ptaka, który może być negatywem Rothowskiego białosępa lub Schulzowskim sępem-kondorem.

Esej nie zmierza do jednoznacznej puenty, nie dąży do odkrywania jakiejś prawdy czy nadawania sensu temu, co niewytłumaczalne. Pojawiające się w kolejnych jego częściach martwe, wypchane ptaki – bez wyjątku absolutnie czarne lub oślepiająco białe, bytujące na styku światła i ciemności w zniszczonej pałacowej wolierze, sklepie cynamonowym, pracowni taksydermisty, obce i samotne na europejskiej ziemi, dziwnie podobne ludziom, a zarazem niesamowite (w sensie *unheimlich*) w swojej egzotyczności – wiąże cieniutka, ale mocna nić. Próby wytłumaczenia natury tych związków i korespondencji muszą spełznąć na niczym, a jednak myśli się o nich długo po przeczytaniu książki; niepokoją i fascynują.

Podobna niejasnego pochodzenia i przeznaczenia nić wiązać będzie w jednym z tekstów lalkę Alojzego z *Akademii pana Kleksa*, mitycznego żydowskiego Golema i Cezara z *Gabinetu doktora Caligari*, w innym zaś – Mariana Kantora z *Wielopola, Wielopola*, manekiny sklepowe opisane przez Emila Zolę w powieści *Wszystko dla pań*, woskowe kukły z paryskiego panoptykonu uwiecznione przez Champfleury’ego oraz zdehumanizowanych żołnierzy z tekstów Debory Vogel i Józefa Wittlina. Wszystko to istoty na swój sposób niebinarne: ani całkiem żywe, ani zupełnie martwe. Granica pomiędzy tymi dwoma stanami nie daje się jasno zakreślić ani zdefiniować. „A jeżeli organiczność i mechaniczność grają ze sobą w ciuciubabkę?” – pyta Paziński (s. 123), którego fascynują i przyciągają te punkty rzeczywistości, gdzie życie i śmierć krzyżują się ze sobą, i sytuacje, w których nieustająco przepływają z jednego stanu w drugi, poddane rytmowi naprzemiennego zamierania i ożywania.

Atrapy stworzenia mogłyby nosić podtytuł *Transgresje*, co wprzęgnęłoby je w przewrotny dialog z legendarną serią redagowaną przez Marię Janion. Ich tematem jest uchwycony w trakcie swego trwania, skazany na niepowodzenie proces metamorfozy, jednak tym razem nie chodzi o ludzkie próby przekroczenia *conditio humana*. Na pierwszy plan wysuwa się prowokowane przez człowieka (dla zabawy, dla zysku, z powodu pychy zachęcającej, by bawić się w Boga) dążenie martwej, podrzędnej materii do wyjścia poza narzucone jej granice i do imitowania żywych ludzi czy też zwierząt. Proces fascynujący i żenujący zarazem, wzbudzający śmiech i strach, esencjonalnie wręcz groteskowy. A jednak trudno odmówić autorowi racji, gdy przywołując Schulza konkluduje: „dzieło stworzenia powtarza się tylko jako własna atrapa i tylko w atrapie udaje się przedstawić i uchwycić życie w jego nieskończonych przejawach” (s. 5).

Autorka dziękuje Piotrowi Oczce za polecenie jej lektury *Atrap stworzenia.*

Wzór cytowania:

Burzyńska, Anna R., Odejmowanie barw, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/odejmowanie-barw.

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Autor/ka

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Od 2000 roku współredaguje „Didaskalia. Gazetę Teatralną”.

Opublikowała książki: *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* (2005), *The Classics and the Troublemakers. Theatre directors from Poland* (2008), *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka* (2011) i *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka* (2012).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/odejmowanie-barw*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Noty o książkach

W stronę nieantropocentrycznej ekologii. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu, red. Ryszard W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Gdańsk – Łódź 2020

Victoria Vesna – artystka wizualna, pionierka sztuki z gatunku SciArt – w 2020 roku, w ramach programu Art+Science Meeting (18 września – 4 października) w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku miała okazję zaprezentować autorski projekt *Noise Aquarium*. Wystawa dotyczyła problemu zanieczyszczenia oceanów falami dźwiękowymi generowanymi przez człowieka, a jej celem było bezpośrednie pobudzenie zmysłów publiczności i uświadomienie, że konsekwencje eksploatacji zasobów naturalnych dotyczą wszystkich istot – nie tylko ludzi – i działają niczym

hiperobiekty. Parafrazując Timothy'ego Mortona: „Są tak wszechobecne w czasie i przestrzeni, że nie jesteśmy w stanie bezpośrednio ich ujrzeć lub dotknąć" (s. 111). Z tego też powodu wystawa Vesny to kompleksowe studium, które powstało dzięki interdyscyplinarnej współpracy z biologami, chemikami, nanotoksykologami, twórcami animacji, a także humanistami. W efekcie intensywnego współdziałania artystów i badaczy powstało nie tylko kilka wersji instalacji – od projekcji wideo, przez zaprogramowaną interaktywną rzeczywistość VR, po usieciowioną medytację on-line – lecz także kontekstowa publikacja pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego, skupiona na krytycznych wobec antropocenu praktykach artystycznych. *W stronę nieantropocentrycznej ekologii. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu* – bo o niej mowa – nie jest monografią amerykańskiej artystki ani analizą gdańskiej instalacji. Książkę tworzy rozbudowany zbiór esejów, referatów, refleksji, rozmów. Poszerzają one kontekst rozważań *Noise Aquarium* i pozwalają uzasadnić wybór strategii, z których w swojej twórczości korzysta Victoria Vesna.

Publikację otwierają i kończą teksty Kluszczyńskiego. W pierwszym z nich – *Spojrzeć na świat oczami Innego. Sztuka jako nieantropocentryczna ekologia* – autor zastanawia się, jak w obliczu katastrofy klimatycznej można wypracować działania ekologiczne, które rezygnują z postawy antropocentrycznej i pozwalają doświadczyć świat z innej niż ludzka perspektywy. Przywołuje tu refleksje i propozycje posthumanistów takich jak Bruno Latour czy Timothy Morton. Potencjał sprawczości i polityczności przypisuje bezpośrednio sztuce, która według niego „jawi się w roli generatora transdyscyplinarności nauki" (s. 22). Zwraca też uwagę na to, że postawy artystyczne mają dużą zdolność artykułowania problemów, proponują obok-językowe poziomy doświadczania i przede wszystkim realizują emancypacyjny projekt ekologiczny.

W drugim artykule – *Sztuka wobec wyzwań antropocenu* – który zamyka publikację, Kluszczyński snuje refleksje na temat praktyk artystycznych bezpośrednio odnoszących się do kryzysu ekologicznego. Omawia różne zagadnienia, ujmując je w kilka części i organizując każdą z nich wokół wybranych pojęć, takich jak: antropocen, katastrofa, nieantropocentryczność, ekologiczna postawa artystyczna, odpowiedzialność, sprzeciw, wizualizacje danych czy ekologia dźwięku. Pojęcia te zderza z pracami artystek i artystów i pokazuje, jaki wpływ mają one na konkretne postawy artystyczne. Co ciekawe, samej Victorii Veśnie poświęca jedynie ostatnie akapity. Jej twórczość Kluszczyński woli analizować przez spojrzenie na artystów, którzy korzystają z podobnych jak ona strategii. Poszerza to nie tylko kontekst rozważań na temat Vesny i jej gdańskiej instalacji, lecz także pokazuje, że publikacja jest swoistą odpowiedzią na wystawę i stanowi jej uzupełnienie.

Piszę o tekstach Kluszczyńskiego, ponieważ to w nich zawarte jest omówienie najważniejszych dla twórczości Vesny tez, idei, strategii, refleksji, lecz także dlatego, że łączą one w całość wszystkie, często zróżnicowane tematycznie artykuły publikacji. Dla przykładu Maria Antonia Gonzalez Valerio w tekście *Spotkania ze zwierzętami* omawia sposoby zbliżeń ludzi z przyrodą oraz kwestie „zwierzęcości" w sztuce, Luz Maria Sanchez Cardona w *O dźwiękach (których nie ma). Czy mamy jeszcze czas?* przedstawia poglądy dotyczące ekologii akustycznej, ekologii dźwięku, pejzażu dźwiękowego, a Marcin Składanek – *Wizualizacja danych w praktyce twórczej Victorii Vesny* – analizuje dane jako tworzywo artystyczne. Każdy z tych tematów zostaje krótko omówiony i podsumowany również przez Kluszczyńskiego, dzięki czemu między artykułami dostrzec możemy wzajemne powiązania w kontekście nieantropocentrycznej ekologii.

Błędem byłoby nie wspomnieć o najmocniejszym moim zdaniem fragmencie zbiorowej publikacji. Jest nim tekst *Z głębin błękitu planety w przestworza kosmosu* – aktywny dialog między artystką dźwiękową i pisarką: Anną Nacher i Victorią Vesną. W osobistej narracji, opowiadając o nieantropocentrycznych postawach artystycznych i ekologicznych projektach, autorki wplatają swoje doświadczenia i empatię wobec tego, co nie ludzkie. Z artykułu wynieść można przydatne nieantropocentryczne rady, sugestie, wskazówki. Na przykład podpowiedź: „aby nawiązać relację ze zwierzęciem (a dodałabym, że również z rośliną), człowiek musi wykazać się cierpliwością, uważnością, pokorą i gotowością do przyjęcia nowych rodzajów wiedzy" (s. 204).

Książka przede wszystkim dostarcza więc wspomnianej wyżej wiedzy. Uwrażliwia na inne niż ludzkie sposoby doświadczania rzeczywistości. Jej lektura nie tyle pozwala uzmysłowić sobie, że mamy dziś do czynienia z szeregiem ekologicznych twórców i nieantropocentrycznych strategii artystycznych, ponieważ tego jesteśmy raczej świadomi, ile wskazuje, że artystyczne manifesty, rebelie, mechanizmy mają duży potencjał krytyczny i polityczny. Nie bez powodu na samym końcu książki Kluszczyński przywołuje słowa Betty Beaumont: „Sztuka może przyczynić się do zmiany" (s. 276).

Bartosz Cudak

Jacek Wachowski, *Transakty. Między sztuką, nauką i technologią. Nowe strategie*

performowania wiedzy, Universitas, Kraków 2020

Transakty Jacka Wachowskiego są próbą nadania (słusznie płynnych) ram refleksji teoretycznej nad zjawiskami z pogranicza tytułowych nauki, sztuki i technologii. Autor wychodzi od przekonania, że pojęcia takie jak „sztuka mediów" bądź „technosztuka" są w istocie nieoperatywne, gdyż brakuje im precyzji i wikłają stosujących je w konieczność uporania się z kategorią „sztuki" o silnie modernistycznym zabarwieniu. W ich miejsce proponuje termin „transakt", który ma zwrócić uwagę przede wszystkim na te działania, które wywodzą się z zazwyczaj pomijanego (ze względu na poczucie braku kompetencji) pola pomiędzy dyscyplinami wiedzy.

Ponieważ wprowadzenie nowego pojęcia wymaga jego ugruntowania i doprecyzowania, autor poświęca temu wiele uwagi. Poznajemy kolejno: dyskursywne źródła transaktów, ich cechy, kategorie, modele, a także relacje z kategoriami pokrewnymi, choć nie tożsamymi, w tym zwłaszcza performansem. Co istotne, transakty nie muszą być wyłącznie ludzkie, mogą być również nie ludzkie, choć granica między tymi typami często ulega zatarciu.

Na szczególną uwagę zasługuje solidne osadzenie teorii transaktu w idei transdyscyplinarności – podejściu do podziałów dyscyplinarnych przekraczającym szerzej rozpowszechnioną interdyscyplinarność. W ujęciu Wachowskiego pierwsza z tych kategorii odchodzi od sumowania dziedzin (czy to dziedzin wiedzy w sensie ścisłym, czy dziedzin będących obszarami działalności człowieka, jak nauka, sztuka czy technologia) i prób łączenia kompetencji, co jest charakterystyczne dla drugiej z nich. Patronująca transaktom transdyscyplinarność stawia na zachowanie odrębności narzędzi

poszczególnych dyscyplin przy ich równoczesnym stosowaniu do oglądu danej rzeczy czy zjawiska z różnych stron tak, aby zapewnić tym dyscyplinom egalitarność. Rozważania Wachowskiego korespondują tym samym z jednym z nurtów współczesnej humanistyki, *art based research*, który bada tworzenie pomostów między działaniami artystycznymi a naukowymi.

Co ważne, *Transakty* nie stanowią wyłącznie teoretycznego zaplecza dla dalszych zastosowań nowej siatki pojęciowej, wprowadzonej przez autora. Sam Wachowski dzieli się licznymi przykładami, które obrazują jego spostrzeżenia. Realizuje zatem postulat, który często towarzyszy myśleniu transdycyplinarnemu, prezentowanemu przez badaczy czy artystów: książkę można postrzegać jako podstawę wymiany praktyk i narzędzi pomocnych w zakresie inicjacji działań, noszących cechy transaktów. Jest bazą informacji o ośrodkach lub projektach, które wpisywały się swoimi założeniami w typ aktywności, dla którego jednoznaczna kwalifikacja jako działań technonaukowych bądź artystycznych jest czymś obcym.

Maciej Guzy

Oświecenie, czyli tu i teraz, red. Łukasz Ronduda, Tomasz Szerszeń, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2021

Łukasz Ronduda i Tomasz Szerszeń, redaktorzy tomu *Oświecenie, czyli tu i teraz*, przywołują we wstępie zadane w 1784 roku przez Immanuela Kanta pytanie o to, czym właściwie jest oświecenie. Nawiązanie do filozofa jest

autorom potrzebne do postawienia kluczowej dla dalszych rozważań tezy: „ponad dwieście lat później wiemy, że oświecenie nie jest czymś zamkniętym […] Oświecenie raczej nieustająco «staje się», aktualizuje na nowo, jest zawsze niedokończone, ujawnia się w walce z przejawami tego, co antynowoczesne” (s. 9).

Kantowska refleksja stanowi więc punkt wyjścia rozważań niniejszej książki, ale Rondudę i Szerszenia (oraz autorki i autorów pozostałych rozdziałów) bardziej interesuje jej polityczny aniżeli abstrakcyjny wymiar. Jak piszą dalej: „Powracamy tym samym nie tylko do pytania o fundamenty wspólnoty, w której przyszło nam żyć, ale również do pytania o suwerenność rozumu i jego konkretne, indywidualne użycia” (s. 9). Dlatego też reinterpretacja oświeceniowego dziedzictwa wymaga ujawnienia jego imperialnych, europocentrycznych, rasistowskich i patriarchalnych fundamentów, a także podporządkowanych im sposobów produkcji wiedzy, które dla oświeceniowych filozofów były niewidoczne, a które z dzisiejszej perspektywy są kluczowe dla zrozumienia przeobrażeń zachodzących w nowoczesnych społeczeństwach. Stawką jest tutaj jednak nie tylko pomyślenie nowej, bardziej inkluzywnej uniwersalności, ale przede wszystkim – dekolonizacja rozumu, która służyć ma jego ocaleniu w obliczu narastających kryzysów.

Oświecenie, czyli tu i teraz to książka, w której teksty takich autorek i autorów jak Iwona Kurz (*Oświecone*), Olga Stanisławska (*„Piękna Mulatka”. Rasa/płeć/uniwersalizm*), Adam Lipszyc (*Akty oświecenia. W czarnym zwierciadle literatury*), Agata Sikora (*Panoptykon zamkniętej wyobraźni*), Edwin Bendyk (*Oświecenie, zdradzony projekt*), Rafał Matyja (*Oświecenie utracone?*), Paweł Mościcki (*Literatura w buduarze*) czy Jolanta Talbierska (*Papierowe muzeum. Oświeceniowe kolekcje Gabinetu Rycin Biblioteki*

Uniwersyteckiej w Warszawie) przeplatają się ze starannie wyselekcjonowanymi przez Rondudę i Szerszenia obrazami. Narracja wizualna dialoguje tutaj z narracją dyskursywną, zachowując przy tym autonomiczność – jej celem nie jest bowiem ilustrowanie obszernych wywodów, ale rozszerzanie kontekstu. Prace pochodzące z kolekcji Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie zostały zestawione przez redaktorów z dziełami współczesnych twórców i twórczyń (na przykład *Parada* Mikołaja Sobczaka czy *Kolumna Sławy w Warszawie* Zbigniewa Libery) powstałymi zarówno na wystawę *Czym jest Oświecenie?*, jak i na potrzeby książki.

Oświecenie, czyli tu i teraz to kolejna już pozycja wydana we wspólnej serii Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i wydawnictwa Karakter – Mówi Muzeum. Do tej pory ukazały się w niej takie publikacje jak chociażby: *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* Karola Sienkiewicza (2014), *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach* Filipa Springera (2018) czy *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi* Joanny Krakowskiej (2020).

Wiktoria Tabak

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-7*