Modrzejewska Rau Juchananow

didaskalia

Gazeta Teatralna grudzień 2021 **nr 166**

Teatr i prawo

Kultury lokalne

Wiek tańca

Spis treści

TEATR I PRAWO

Pani Ula i pani prezydent

Witold Mrozek
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Cień Ameryki

Magdalena Wasąg
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Wpływ performansów dnia codziennego na przebieg procesów sądowych

Anna Braun
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MODRZEJEWSKA

„Pożerali ją oczyma”

Agnieszka Wanicka
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

JUCHANANOW

Boris Juchananow, czyli teatralna wieża Babel

Katarzyna Osińska
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MILO RAU

Rekonstrukcje i rewolucje

Wiktoria Tabak
International Institute of Political Murder, NTGent: *The New Gospel,* reż. Milo Rau

Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym

Z Milo Rauem rozmawia Dorota Semenowicz

Jak budować mosty

Z Sébastienem Foucault rozmawia Krystyna Bednarek

Dyscyplina manifestu

Ze Stevenem Heene’em rozmawia Piotr Gruszczyński

KULTURY LOKALNE

Od poddaństwa do poznawczej suwerenności

Ewa Bal
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

WIEK TAŃCA

W zdrowiu, szczęściu, pomyślności…

Alicja Müller
20. edycja Festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie

Starość na scenie tańca: potencjał porażki

Łukasz Wójcicki

REPERTUAR

Auschwitz

Maryla Zielińska
Valstybinis jaunimo teatras w Wilnie: *Austerlitz,* reż. Krystian Lupa

Opowiem ci twoją historię

Magda Piekarska
Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Bez tytułu 9/21,* reż. Anna Karasińska

Rozbrajanie żałoby

Paweł Schreiber
Teatr Polski w Bydgoszczy: *Ach, jeżeli przyjdę dać, tak okrutne, moje ostatnie pożegnanie*, reż. Klaudia Hartung-Wójciak

Co myśli młodzież?

Jakub Papuczys
Teatr Studio w Warszawie (koprodukcja Teatr Polski w Bydgoszczy, Festiwal Mała Boska Komedia, Teatr Łaźnia Nowa): *Przemiany*, reż. Michał Borczuch

Ofiary domu lalki

Małgorzata Jarmułowicz
Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *Nora*, reż. Radosław Rychcik

W oku cyklonu

Aneta Głowacka
Teatr Polski w Bydgoszczy, Teatr Powszechny w Warszawie: *Twarzą w twarz*, reż. Maja Kleczewska

PERFORMATYWNOŚĆ MUZYKI

Poszerzanie pola

Magdalena Figzał-Janikowska
64. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”

„Przyszłość, ludzie”

Kamila Kucia
OFF Opera w Poznaniu

FESTIWALE

Własne podwórko

Julia Niedziejko
61. Kaliskie Spotkania Teatralne – Festiwal Sztuki Aktorskiej

Pierwsze pęknięcia

Jan Karow

„Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych” we Wrocławiu

Czuła kuratorka, czułe osoby tworzące

Bartosz Cudak
XIV Spotkania Teatralne Bliscy Nieznajomi w Poznaniu: Wschód

Niezależne głosy w Szczecinie

Marcelina Durska
OFF Kontrapunkt w ramach 55. Festiwalu Kontrapunkt w Szczecinie

Raport o stanie państwa

Radosław Pindor
Festiwal „Teatru na faktach” Paragraf/Artykuł we Wrocławiu

ZAGRANICA

Kiedy rozpadają się języki

Urszula Pysyk
InlanDimensions International Arts Festival 2021

Zły sen Edypa

Kamila Łapicka
Teatro Español w Madrycie: *Edipo (A través de las llamas),* reż. Luis Luque

TEATR W KSIĄŻKACH

Głosy przeszłości

Joanna Targoń
Kilka słów o Konradzie Swinarskim, Warszawa 2021

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

teatr i prawo

Pani Ula i pani prezydent

Cenzura jako mechanizm lokalnego życia teatralnego, przypadek „Nieskończonej historii" Uli Kijak w Teatrze Nowym w Zabrzu

Witold Mrozek Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Madam Ula and Madam President. Censorship as a mechanism of local theatrical life; the case of Ula Kijak's *Unfinished Story* at the Teatr Nowy in Zabrze

The article highlights an attempt at modifying the performance *Unfished Story* by Ula Kijak at the Teatr Nowy (New Theatre) in Zabrze in 2012 – after a protest by some local Catholic and right-wing activists, and also by the sponsors of the theatre. Jerzy Makselon, the managing director of the theatre, tried to organize a special non-public performance of the play with the Mayor of the City as an expert in order to decide on the future of the performance. The author of the play, Artur Pałyga, declared that the Zabrze case is just the tip of the iceberg because the problem of censorship is very present in Polish theatre, and often generates conflicts between managers and local politicians on the one side and artists on the other side. However, the strategies of censorship and mechanism of power are usually not as apparent as in Zabrze. The research approach applied in the article combines institutional analysis, legal aspects and reflection upon the social significance of the artistic phenomena described.

Keywords: censorship; Ula Kijak; Artur Pałyga; theatre and local politics; Teatr Nowy in Zabrze

„Cenzura, nawet gdy działa legalnie i na mocy prawa, woli unikać rozgłosu. Cenzura jest wstydliwa" – pisał Zygmunt Hübner w *Polityce i teatrze* (2009,

s. 64). Jednym z powodów, dla których próba wprowadzenia popremierowych zmian w realizowanym w 2012 roku w Zabrzu spektaklu *Nieskończona historia* w reżyserii Uli Kijak według dramatu Artura Pałygi wydaje się szczególnie interesującym studium przypadku, gdy myślimy o historii cenzury w polskim teatrze ostatniej dekady, jest fakt, że prób cenzury niezbyt się tu wstydzono. Udzielone mediom wypowiedzi dyrektorów Teatru Nowego w Zabrzu, gdzie powstał spektakl Kijak, odsłaniają szereg okoliczności i mechanizmów z reguły niepodawanych do publicznej wiadomości. W dodatku próba odwołania się na początku roku 2012 przez dyrekcję do organizatora (władz samorządowych), jako instancji mającej na bieżąco decydować o kształcie artystycznym teatru i mediować między instytucją kultury a innymi uczestnikami lokalnej sfery publicznej, zapowiada niejako kolejne, znacznie głośniejsze i szerzej już przebadane przypadki prób cenzury w teatrze, które nastąpiły w kolejnych latach.

Większość tych przypadków jest w specyficzny sposób zawieszona pomiędzy klasycznym, liberalnym modelem myślenia o cenzurze, gdzie „wolność słowa" przyjmowana jest jako pewien stan domyślny i powszechnie dostępny, naruszany dopiero przez zewnętrzną ingerencję zinstytucjonalizowanego cenzora, powiązanego z ośrodkami władzy politycznej czy religijnej – a nową teorią cenzury (*New Censorship Theory*), gdzie każda wypowiedź już u zarania jest zdeterminowana przez szereg rozproszonych czynników, strukturalnych uwarunkowań, przemocy i nierówności wpisanych w społeczeństwo, gdzie cenzura jest uwewnętrzniona, a zarazem rozproszona (Bunn, 2015, s. 26) pomiędzy szereg instancji i instytucji związanych z państwem, polityką czy rynkiem, także rynkiem sztuki. Ten podział dobrze szkicuje amerykański historyk i teoretyk Matthew Bunn, zwracając uwagę, że spojrzenie danego badacza na cenzurę odzwierciedla jego spojrzenie na społeczeństwo.

Wracając do myśli Hübnera, warto przypomnieć zaproponowane przezeń sformułowanie „Cenzura poza cenzurą" – jak autor ów określił szeroki zbiór praktyk cenzorskich rozumianych jako „ideologiczne", a niewymagających udziału formalnego cenzora. „Zjawisko cenzury ideologicznej" – tłumaczył w książce *Polityka i teatr* – „trudno opisać i poddać precyzyjnej analizie, ponieważ nie da się nawet precyzyjnie określić kim jest ów tajemniczy «ideolog»". Zdaje się, że płynące z praktyki instytucjonalnej intuicje Hübnera są tu zbieżne z analitycznie i systematycznie rozpisanymi i rozpoznanymi przez Bunna, zwłaszcza że Hübner, choć całe życie zawodowe przeżył w PRL, podkreślał, że opisywane przez niego mechanizmy „cenzury poza cenzurą" działają też w zachodnich demokracjach.

Przenosząc refleksję o nowej teorii cenzury na pole teatru, warto odwołać się też do badań Grzegorza Niziołka. W artykule *Cenzura w afekcie* wskazuje on na trzy modele cenzury strukturalnej, czyli „działającej za pomocą afektywnej presji norm kulturowych, a nie instytucji politycznych" (Niziołek, 2016, s. 262).

Pierwszy z nich odwołuje się do koncepcji Judith Butler, według której cenzura jest produkcją mowy, a nie jej zablokowaniem. Jest to więc rozumienie cenzury, które Bunn wymienia jako charakterystyczne dla nowej teorii cenzury, lokując Butler obok m.in. Bourdieu czy Foucaulta. Konsekwencją tego założenia jest stwierdzenie, że „żaden tekst nie może zostać w pełni ani odcenzurowany, ani ocenzurowany" (Niziołek 2016, s. 262) – każda zaś polityczna praca w teatrze byłaby grą z silnymi performatywami, konstytuującymi to, jak rozumiemy „większość".

Drugi model, zaczerpnięty z koncepcji Sary Ahmed, polega na myśleniu o cenzurze „nie jako o granicy między wykluczającym a wykluczonym, ale jak o formie cyrkulacji afektów, które orientują się ku niektórym obiektom, a inne

omijają” (Niziołek, 2016, 263). Nie da się tu nie odnotować, że w przedstawionym poniżej studium przypadku przedmiotem nakierowania afektów będą obiekty związane z religią. Kluczowa w tym modelu jest rola emocji w kształtowaniu nie tylko norm społecznych, ale też pojęcia wspólnoty, w tym – narodu rozumianego jako wspólnota polityczna, a zarazem „większość”. Jak pisze Niziołek, stawką polityczną w tym modelu jest nie „przynależność do wspólnoty, a prawo do wyrażania uczuć i pragnień w przestrzeni publicznej”. Zaś dylematem to, na ile uzyskanie tego prawa wymaga manifestowania przynależności do wspólnoty.

Trzeci wreszcie wyróżniany przez Niziołka model wyrasta z koncepcji Michaela Warnera. Niziołek widzi w nim szansę na dekonstrukcję ideologicznego rozumienia polskiej publiczności teatralnej. Jak twierdzi: „Polski teatr dokonuje bowiem utożsamienia widowni (*audience*) i publiczności (*public*), a następnie publiczności (*a public*) i narodu (*the public*)” (Niziołek, 2016, s. 263). Te ostatnie podstawienia, realizowane w skali społeczności lokalnej i lokalnej „opinii publicznej”, okażą się bardzo istotne w przypadku spektaklu Uli Kijak wystawionego w Zabrzu.

„Szkoda, że cenzury już nie ma”

Nieskończona historia to dramat Artura Pałygi, przedstawiający mieszkańców kamienicy w bliżej niedookreślonym mieście, skonfrontowanych z nagłą śmiercią sąsiadki, starszej pani, słuchaczki Radia Maryja. Sposób ukazania społeczności entuzjastek toruńskiej rozgłośni nie ma tu charakteru antyklerykalnej satyry – krytyka zauważała raczej empatię, ciepły ton, czy wreszcie „metafizykę codzienności” w duchu Mirona Białoszewskiego. Wcześniejsza od premiery w Zabrzu o ledwie trzy tygodnie warszawska prapremierowa inscenizacja Piotra Cieplaka w Teatrze

Powszechnym została przyjęta entuzjastycznie i bez kontrowersji, również przez krytyków kojarzonych z konserwatywną stroną spektrum opinii, a nawet wprost związanych z Kościołem katolickim.

„W spektaklu bije wiara w to, że nasz niedoskonały świat zmierza jednak w dobrym kierunku” – pisała Hanna Karolak w katolickim „Gościu Niedzielnym" (Karolak, 2012), skądinąd wydawanym w nieodległych od Zabrza Katowicach, wówczas przez Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej, w recenzji zatytułowanej za religijną pieśnią Franciszka Karpińskiego: *Wszystkie nasze dzienne sprawy*. „[S]cena niezwykła, w której kościelny kicz miesza się z empatią dobrej kobiety, przez co ujawnia nagle swoją mistyczną siłę" – zauważył w „Teatrze” Jacek Kopciński, krytyk o konserwatywnych poglądach (2012). Wreszcie, „wyśmienity teatr dla wymagającego widza. Teatr, od jakiego w całej masie sztuk szokujących odwykliśmy” – chwalił „Tygodnik Solidarność” (adz, 2013), odnotowując bez oburzenia, że „[s]cena Szekspirowskiego motywu teatru w teatrze raz jest prezbiterium, raz miejscem kabaretowej piosenki” a „fotele z kościelnych ław zmieniają się w ławki pod śmietnikiem”.

W Zabrzu tymczasem dyrektorzy teatru domagali się, by w scenie retrospekcji z młodości księdza nie nosił on stuły, a jego dawna miłość nie miała brzucha ciężarnej. Zniknąć miał moment, w którym jedna z postaci uderza drugą Biblią. Dwie pozostałe zmiany dotyczyły sposobu wygłaszania tekstu (Mrozek, 2012). Zmiany uzasadniane były potrzebami widowni, żądaniami zgłoszonymi już po premierze przedstawienia. Joanna Derkaczew w „Gazecie Wyborczej” streszczała wiadomości od niezadowolonych widzów tak:

> Po premierze 1 kwietnia w Zabrzu do teatru nadeszły trzy ostre

maile, których autorzy domagali się ocenzurowania *Nieskończonej historii*. Pisali wprost: „Szkoda, że cenzury już nie ma”. Nadawcy nie byli anonimowi. Adwokat Krzysztof Woryna oznajmił, że jego zażalenie jest listem otwartym, do wiadomości pani prezydent miasta Zabrza i gliwickiej kurii diecezjalnej. Widzowie twierdzili, że zostało obrażone ich poczucie dobrego smaku lub uczucia religijne. Stosowali jednak różną argumentację. Pierwszy widz powoływał się na artykuły kodeksu karnego. Inna nadawczyni odwoływała się do swoich praw konsumenckich. Oznajmiła, że nie dostała tego, za co zapłaciła. Została wprowadzona w błąd opisem reklamującym spektakl na stronie. Kolejny widz po prostu wypisywał inwektywy i narzekał, że aktorzy na scenie palili papierosy” (Derkaczew, 2012a).

Recenzent Bartłomiej Miernik opisał newralgiczne sceny następująco:

Dwie sceny, które oburzyły konserwatywnych mieszkańców miasta wyglądają blado przy tym, co na co dzień oglądamy na polskich scenach. W jednej młoda kobieta z przywiązaną do brzucha poduszką stoi obok księdza. Nie ma między nimi interakcji. Widocznie widzom i dyrekcji przeszkadzał fakt, że postaci stoją obok siebie. W drugiej scenie mężczyzna szuka w Biblii odpowiedzi na pytanie, dlaczego bezrefleksyjnie poszedł za piękną dziewczyną do kościoła. Na chybił trafił odczytuje fragmenty o dynastiach rodów Izraela lub cząstki, które nijak nie dadzą mu odpowiedzi. Zrezygnowany stwierdza, że w Świętej Księdze odpowiedzi nie znajdzie. I tyle, nic więcej. Dobrze, że realizatorki nie pozwoliły dyrekcji teatru na zmiany w spektaklu. Zachwyca on precyzją i konsekwencją wyboru formy (Miernik, 2012).

Wspominane sceny wciąż można obejrzeć – choć ostatni spektakl *Nieskończonej historii* dano w Zabrzu 15 czerwca 2013 roku, rok i dwa miesiące po premierze, w tym czasie odbyło się siedemnaście przedstawień (za archiwum repertuarów prowadzonego przez Instytut Teatralny w Warszawie portalu e-teatr.pl; daty przedstawień w roku 2012: 31 marca – premiera, 14 i 15 kwietnia, 19 i 20 maja, 1 i 2 czerwca, 28 września, 15 listopada, 8 grudnia; w roku 2013: 6 stycznia, 1 lutego, 1 marca, 16 marca, 12 kwietnia, 8 czerwca, 15 czerwca). Nagranie spektaklu dostępne jest jednak w archiwum Instytutu Teatralnego, udostępniane na życzenie za pośrednictwem strony internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego (sygnatura IT/5248/DVD/AB).

„Scena z Biblią" przedstawia frustrację Andrzeja, człowieka wierzącego, próbującego nieporadnie „modlić się Biblią" (co jest praktyką m.in. ruchów neokatechumenalnych) – książka kolejno otwiera mu się na drugim rozdziale Pierwszej Księgi Kronik, gdzie wymienia się potomków Jakuba z pokolenia Judy, później zaś trafia na dwudziesty pierwszy rozdział Dziejów Apostolskich, z opisem wizyty apostoła Pawła w kościele Jerozolimy tuż przed pojmaniem. Na nagraniu widzimy, że aktor nie trzyma sam przez większość czasu księgi – prezentuje mu ją aktorka wypowiadająca kwestie w dramacie należące do postaci określonej jako „Bóg", stanowiące cytaty z wymienionych powyżej tekstów biblijnych. W końcu dochodzi do szarpaniny – Andrzej rzuca się na kobietę-Boga. Z samego imaginarium judeochrześcijańskiego można by tu przywołać jako kontekst opis walki Jakuba z aniołem, z trzydziestego drugiego rozdziału Księgi Rodzaju, sceny wyobrażonej na płótnie m.in. przez Rembrandta. Broniąc się, twórcy *Nieskończonej historii* zwracali uwagę na fakt, że na scenie nie używa się rzeczywistego egzemplarza księgi uznawanej przez chrześcijan za tekst święty, a jedynie rekwizytu. W liście otwartym pisali:

> Scena uderzania teatralną atrapą Biblii aktora przez aktorkę jest konsekwencją reżyserskiej i aktorskiej analizy postaci Andrzeja – człowieka zagubionego, zniechęconego światem i wiarą. Nie jest to realistyczna scena kłótni/bójki między dwójką ludzi, lecz metaforyczne ujęcie tego, jak Andrzej widzi swoją relację z Pismem Świętym (Kijak, Pałyga, Skaza, Jankowska, Rumińska, 2012).

Z kolei w „scenie z księdzem" warto odnotować, że aktor ma na sobie „świecki" kostium – beżowe spodnie i T-shirt, jedyną oznaką duchownego statusu postaci jest założona na ramiona stuła, co zresztą zgodnie z tradycyjnymi rzymskokatolickimi zasadami używania szat liturgicznych mogłoby wskazywać na dokonywanie przez księdza w danej chwili czynności zastrzeżonej dla „władzy kapłańskiej", np. słuchania spowiedzi („Stuła jest znakiem czynności, a nie jurysdykcji" – Nowowiejski, 2010, s. 214). Scena w dramacie Pałygi nie przedstawia jasno sytuacji spowiedzi, ma jednak charakter wyznania – najpierw Judyty – nastolatki opowiadającej m.in. o swoich damsko-męskich fascynacjach, potem księdza Piotra – przypominającego sobie o swojej miłości. Jej obiekt, Magda, zjawia się w scenie retrospekcji. Tekst Pałygi nie sugeruje, że Magda jest w ciąży. Dodanie jej ciążowego brzucha (którego sztuczność, można to stwierdzić za nagraniem, jest podkreślana – widać, że „brzuch" to poduszka) to gest reżyserki – odróżniający spektakl zabrzański od inscenizacji warszawskiej Cieplaka.

„Próba korekcyjna", czyli aspekty prawne

Czy z czysto prawnego punktu widzenia, biorąc pod uwagę zawartą z reżyserką umowę, dyrekcja teatru miała prawo zażądać zmian w spektaklu?

Paragraf 2 umowy podpisanej przez Kijak z Teatrem Nowym w Zabrzu stanowił: „Koncepcja reżyserska zostanie uzgodniona z Dyrektorem Naczelnym Teatru". „Uzgodnienie" w prawie np. administracyjnym oznacza taką formułę współpracy, w której obie strony muszą wyrazić na coś zgodę – w odróżnieniu np. o „opiniowania", które nie jest wiążące dla opiniowanego. Ale „koncepcja reżyserska" to nie całokształt spektaklu – raczej przedkładany na początku pracy koncept w postaci krótkiego opisu albo ustnej rozmowy, jeśli pisemny – niekiedy załączany do umowy o dzieło, by stanowić podstawę dla wypłaty pierwszej transzy honorarium (w przypadku umowy Kijak takiego wymogu nie było, wypłata przewidziana była po prostu pod koniec drugiego tygodnia prób – w terminie 27 stycznia 2012).

Punkt 8 paragrafu 7 umowy dawał co prawda teatrowi prawo wezwania reżysera „do dokonania stosownych poprawek" i wyznaczenia terminu ich wykonania. Jak zobaczymy poniżej, to w tym właśnie trybie Makselon i Stryj chcieli przeprowadzić „próbę korekcyjną" i wprowadzić zmiany. Wśród potencjalnych powodów żądania dokonania poprawek przywołany zapis umowy wymieniał: „usterki", „wady prawne" lub niezgodność z paragrafem 2, czyli przedstawioną koncepcją reżyserską.

Być może można wyobrazić sobie skrajną interpretację pojęcia „wady prawnej" użytego w paragrafie 7, w myśl której każdy obraz, słowo czy gest, w którym ktoś potencjalnie dopatrzyłby się ewentualnej obrazy uczuć religijnych w rozumieniu artykułu 196 kodeksu karnego, byłby właśnie „wadą prawną" stanowiącą przesłankę dla „poprawek". Stuła czy Biblia mogłyby spełniać kryteria „przedmiotów wykonawczych" obrazy uczuć religijnych, czyli takich obiektów, na których dokonuje się tego przestępstwa według doktryny prawnej (por. Dąbrowski, Demenko, 2014, s. 162) – stąd podejmowana przez realizatorów próba obrony podkreślaniem, że na scenie

była jedynie atrapa świętej księgi. Ostateczną, doprowadzoną do absurdu konsekwencją byłoby tu odcięcie teatrowi możliwości jakiegokolwiek przedstawiania osób duchownych czy odnoszenia się do religii. Gwoli dygresji: nieodległe od tego sposobu myślenia były przepisy teatralne cesarskich Austro-Węgier, w myśl których na scenie nie wolno było używać strojów duchownych; prawo to odbiło się m.in. na kształcie prapremiery *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w 1901 roku.

Jednak przywołany punkt umowy między Teatrem Nowym a Ulą Kijak stanowił, że jeśli reżyser nie dokona poprawek we wskazanym terminie, teatr może odstąpić od umowy, „tym samym nie przyjmując dzieła". Wskazuje to, że cała procedura rozpoznania ewentualnej konieczności poprawek odbywać się miała przed przyjęciem dzieła, czyli trzecią próbą generalną (tak moment przyjęcia przedstawienia definiuje punkt 2 paragrafu 1 umowy). Opisywane tu zdarzenia, w tym naciski na reżyserkę, by wprowadzić zmiany w spektaklu, miały miejsce później, już po przyjęciu dzieła. „Próba korekcyjna" nie byłaby więc zgodna z tekstem umowy.

Warto tu zauważyć, że zarówno przepisy obowiązujące w Rzeczpospolitej Polskiej, zawierane umowy, jak i polska literatura prawnicza w nikłym stopniu operują aparaturą pojęciową pozwalającą precyzyjnie uchwycić specyfikę teatralnego procesu twórczego. Brak definicji przywołanej wyżej i obecnej w umowie Kijak „koncepcji reżyserskiej", rozumianej jedynie zwyczajowo, na mocy tradycji i niepisanych porozumień, to tylko jeden z przykładów – w razie gdyby sprawa skończyła się na wokandzie, interpretacja tego pojęcia zależałaby od sądu.

Przytoczmy jeden z fragmentów z komentarza prawniczego Elżbiety Traple, pochodzącego z tomu *Prawo autorskie i prawo pokrewne. Komentarz*, pod redakcją Janusza Barty i Ryszarda Markiewicza:

> Kilka słów wyjaśnienia wymaga praca reżysera teatralnego. W razie przeróbki utworu literackiego na dramatyczny, dokonywanej przez reżysera, mamy do czynienia z oczywistą adaptacją, chronioną jako opracowanie. Praktyka od dawna wyróżnia „zwykłą reżyserię" i inscenizację (znajduje to wyraz na afiszach teatralnych). O inscenizacji mówi się wówczas, gdy interpretacja dzieła nabiera cech adaptacji, to jest gdy inscenizator świadomie przesuwa akcenty w dramacie (np. na pierwszy plan, nie zmieniając fabuły, wysuwa postaci, które w oryginale są drugoplanowe), zmienia konstrukcję utworu. Inscenizacja polega często na przystosowaniu sztuki na potrzeby nowego odbiorcy, nowym spojrzeniu na wiele wartości zawartych w dziele teatralnym. Dlatego inscenizacja jest działalnością twórczą prowadzącą do powstania opracowania. W odróżnieniu od niej, reżyseria może polegać wyłącznie na prostym przygotowaniu sztuki do wystawienia na konkretnej scenie, sprawnym technicznie poprowadzeniu aktorów, nadaniu „rytmu i tempa" (także przez wprowadzenie pewnych skrótów), na zrealizowaniu zamierzonych przez dramaturga walorów teatralnych. Taka zwykła reżyseria stanowi przedmiot praw wykonawczych i wówczas reżyser powinien być zaliczony do grona artystów wykonawców (Traple, 2011, s. 53).

Dlatego też, czytamy w innym rozdziale tomu, tym razem autorstwa Moniki Czajkowskiej-Dąbrowskiej:

> Od dawna w doktrynie budzi kontrowersje ocena roli reżysera teatralnego. Zależy ona od tego, jak potraktowany zostanie sam spektakl teatralny. Jeżeli uznamy go za dzieło odrębne od

> wystawianego utworu dramatycznego (do czego ustawa zdaje się stwarzać podstawy w art. 1 ust. 2 pkt 8), reżyser powinien być uznany za twórcę w rozumieniu prawa autorskiego, a zarazem za osobę twórczo współdziałającą w powstaniu wykonań. Jeżeli przedstawienie teatralne potraktujemy jedynie jako wykonanie dzieła dramatycznego, reżyserowi przypada tylko ta druga rola (2011, s. 542).

Cytowane powyżej opracowanie opublikowane zostało w roku 2011, operuje jednak obecnymi pojęciami zgodnie z ich rozumieniem w krytyce teatralnej, a także na „afiszach", sprzed kilkudziesięciu lat – trochę jakby Wielka Reforma Teatralna była nowością. Niezależnie od tego anachronizmu i braku precyzyjnych narzędzi pojęciowych, trzeba jednak odnotować, że prawo i komentatorzy zauważają potencjał autorski w pracy reżysera teatralnego, a w oparciu o umowę o dzieło Kijak – jako reżyser – przygotować miała przedstawienie będące „oryginalnym rezultatem jego twórczości" (paragraf 8 umowy).

Perspektywa zakulisowa

Jak wyglądał sam proces komunikowania Uli Kijak przez dyrekcję Teatru Nowego oczekiwanych zmian w przedstawieniu? Tego typu sytuacje bywają często o tyle trudne do odtworzenia, że żądania teatru artykułowane są nie tyle w wymianie pism czy maili, ile podczas nieprotokołowanych zebrań i indywidualnych spotkań w gabinetach. Artur Pałyga relacjonował jedno z takich zebrań w felietonie dla portalu e-teatr w tym samym miesiącu:

> Mamy to niesamowite spotkanie w teatrze w Zabrzu. Jest cały

> zespół aktorski, jest dyrekcja, która cierpliwie próbuje tłumaczyć, że dla dobra nas wszystkich powinniśmy zgodzić się na te nieszczęsne zmiany.
> – Ale co te zmiany zmienią? Co będzie, jak zmienimy, a pojawią się żądania kolejnych?
> – Ale jak zrobicie te cztery, to my będziemy po waszej stronie (Pałyga, 2012).

Widać tu dobitnie, jak proces uzgadniania poprawek odbywa się w sposób nieformalny. Pałyga opowiada dalej:

> Potem padło coś o tym z dyrektorskich ust, czy chcemy, żeby odwoływać spektakl z powodu choroby aktora (porozumiewawcze spojrzenie). Wszystko to w atmosferze: „wiecie, rozumiecie". I że albo albo (tamże).

Na zebraniu pojawiają się opowieści o obchodzeniu cenzury w stanie wojennym – kolejny raz okres realnego socjalizmu okazuje się podstawowym punktem odniesienia dla wyobraźni w obliczu sytuacji cenzury. Zachodzi też opisywany wielokrotnie w odniesieniu do cenzury w latach PRL proces targowania:

> Już się zgodziliśmy. Ze zwieszonymi łbami siedzimy na dole. Zgodziliśmy się, bo jesteśmy grzeczni. Mnie to wszystko zaskoczyło. Nie tym spektaklem, nie tą sztuką! A te zmiany, kurcze, głupie, bez sensu, wyraźnie po naciskach, bo po premierze, ale niech tam. Ustalamy, że dwie, a nie cztery i że podane niech będzie do wiadomości publicznej, że z takich i takich powodów dla dobra

> spektaklu zrobione zostały takie zmiany. I wtedy głos z zespołu aktorskiego, że takie dławiące uczucie upokorzenia jest. Że tak się właśnie odbiera ludziom godność (tamże).

Relacja Pałygi przedstawia również próby zantagonizowania przez dyrekcję aktorów etatowych pracowników i zaangażowanych do konkretnego przedstawienia realizatorów. „No i powtarzały się ze strony dyrekcji te słowa, bo już nie sugestie, tylko wprost, że my na tej awanturze zyskujemy, a teatr traci. A my wyjechaliśmy, a oni tam zostali. I przez najbliższe lata nie zaryzykują już takiego spektaklu". Punkt widzenia dyrektorów zostaje jednak podważony przez jednego z aktorów słowami zadowolenia: „Nareszcie coś u nas drgnęło!".

By zrozumieć szczególnie emocjonalny ton tej relacji, warto uwzględnić również szerszy kontekst. Tego samego dnia, co w Zabrzu *Nieskończona historia*, w Bielsku-Białej premierę miała *Miłość w Königshütte* Ingmara Villqista – w Teatrze Polskim, gdzie Artur Pałyga pracował wówczas jako konsultant programowy. Spektakl, podejmujący temat historii Śląska tuż po wojnie, z uwzględnieniem radzieckiej i polskiej przemocy wobec miejscowej ludności, wywołał polityczne protesty i postawione przez polityków PiS żądanie odwołania dyrektora sceny, Roberta Talarczyka (Klimaniec, 2012). Pałyga doświadczał zatem wówczas w wyjątkowo intensywny sposób politycznych i instytucjonalnych reperkusji swojej pracy artystycznej.

Cenzura nie zawsze wstydliwa

Jeśli przedpremierowe decyzje dyrektorów o zdjęciu spektaklu uznać można – niekiedy przynajmniej – za akty cenzury, to zdarzająca się skuteczność

odwołania się do wspominanej przez Hübnera „wstydliwości” cenzury jako strategii obronnej opisał w przywołanym już artykule Artur Pałyga:

> Przypomniałem sobie inną rozmowę w innym zupełnie teatrze w innej części Polski. Długą rozmowę dwa dni przed premierą, która zaczęła się od „Ja wam tego nie pozwolę tu zagrać”, a skończyła się na „Ale pan wie, panie dyrektorze, że my będziemy o tym po prostu mówić i że to się rozniesie szybko w całej Polsce” i poczułem wtedy jakąś bezradność, że tylko tyle mogę powiedzieć, że to takie konwulsyjne. Ale dyrektor nie powiedział wtedy: „Phi i co z tego?”, ale powiedział: „Dobra, przekonał mnie pan” (2012).

Jednak w Zabrzu dyrekcja teatru mówiła o tym, co się wydarzyło i czego zażądała od artystów, zaskakująco dużo i otwarcie. Informacje dotyczące prób zmiany kształtu spektaklu nie zostały uzyskane na drodze dziennikarskiego śledztwa, nie pochodzą też wyłącznie z relacji jednej ze stron – realizatorów spektaklu. Dyrektor naczelny Jerzy Makselon sam przyznał w wypowiedzi dla mediów, że wyszedł z pomysłem organizacji specjalnego „kolaudacyjnego” (określam to tak ze względu na podobieństwo do podobnych praktyk w kinematografii PRL) pokazu dla władz miasta, z udziałem prezydent Małgorzaty Mańki-Szulik. Dyrektor nie zasłonił się formułą o odmowie komentarza, co zdarza się często w praktyce medialnej, nie przerzucił też – co zdarzyło się później w Starym Teatrze za dyrekcji Jana Klaty, przy odwołaniu prac nad *Nie-boską komedią. Szczątkami* Olivera Frljicia – odpowiedzialności za ingerencję w przedstawienie na warsztatowe czy koncepcyjne niedostatki realizatorów przedstawienia[1]. Jak odnotowali twórcy spektaklu w liście otwartym, „[j]ednocześnie Dyrektor podjął decyzję o tym, że pokaz będzie miał formę «próby korekcyjnej», a nie spektaklu, co

oznaczało, że aktorzy mieli zagrać dla Pani Prezydent za darmo”.

Zapytany przez media, czy nie widzi w takim rozwiązaniu cenzury, Makselon odpowiedział:

> Mogłoby też być to rozumiane jako wynik i wyraz bardzo dobrej współpracy organizatora z prowadzoną przez niego instytucją artystyczną. […] Pani prezydent bardzo dobrze „zna miasto”, ma znakomite wyczucie społeczne i jest osobą opiniotwórczą. Za sprawą kilku rozmów jest w stanie pewnym rzeczom nadać odpowiednie proporcje, pewne środowiska zniechęcić bądź zachęcić do czegoś (Mrozek, 2012).

Makselon, tłumacząc swój pomysł organizacji pokazu zamkniętego, przedstawia to, co przez jego krytyków odebrane zostało jako potencjalny akt cenzury, w świetle zupełnie innych wartości i kontekstów. Priorytetem jest tu nie niezależność twórcza, autonomia instytucji czy respektowanie praw artystki – również autorskich, wynikających z przyjęcia dzieła – a harmonia lokalnej społeczności, przedstawionej jako „wspólnota”; kluczowym założeniem zaś – presuponowany w wypowiedzi dyrektora konserwatyzm widowni: „W Zabrzu nie można liczyć na to, że bulwersując jakąś część widowni, tym skuteczniej przyciągnie się do teatru inną. Dialog z publicznością można prowadzić jedynie wówczas, kiedy publiczność jest” (Mrozek, 2012). Głosy protestu zostają tu utożsamiane z „całą” publicznością.

Pałyga zwraca też uwagę na przerzucenie na reżyserkę odpowiedzialności za odwołanie jednego z pokazów przedstawienia: „I proszę, podziękujcie państwo pani Uli, że wydzwaniała do różnych ludzi w całej Polsce. Wiecie

państwo, że mieliśmy dziś zagrać ten spektakl dla kilku osób. Podziękujcie pani Uli, że do tego pokazu nie doszło!” (2012).

Sarkastyczno-karcący ton zacytowanej wypowiedzi, pretensja o niezachowanie „rodzinnej tajemnicy”, familiarna „pani Ula”– wszystkie te aspekty sprawozdania mówią coś o funkcjonowaniu teatru instytucjonalnego i pozycji reżyserki w jego ramach. Próbę urefleksyjnienia tej pozycji sama Kijak podjęła cztery lata później w pracy doktorskiej obronionej na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, zatytułowanej *Mit artysty a codzienność reżyserki*. Pisała:

> Są dwie podstawowe pozycje władzy w polskim systemie teatralnym: reżyser i dyrektor teatru. O ile dyrektor zawdzięcza swoją władzę temu, że jest pracodawcą określonym przez źródła oficjalne (prawo, konkursy, umowy, regulaminy), o tyle władza reżysera opiera się na tym, że jest on twórcą-artystą. To „mit artysty” tworzy buławę reżyserską. Ponieważ więc panuje przekonanie, że teatr nie może istnieć bez reżysera, to całe środowisko jest zaangażowane w to, by ten „mit artysty-reżysera” utrzymać (2016, s. 21).

Zarysowaną powyżej wyrazistą opozycję pomiędzy „oficjalną” władzą dyrektora, a „nieoficjalną” władzą reżysera wynikającą ze zwyczaju i mitu warto jednak zniuansować. O ile oczywiście istnieje przewaga dyrektora wynikająca z faktu bycia legalnym „pracodawcą” (w przypadku reżyserki nieetatowej raczej „zleceniodawcą” bądź „zamawiającym”, jak określa się to w umowach o dzieło), to szereg działań dyrekcji Teatru Nowego w Zabrzu w ramach opisywanej sprawy umocowanych jest niekoniecznie w źródłach

oficjalnych, a wręcz przeciwnie – w lokalnych nieformalnych zależnościach czy nieskodyfikowanych teatralnych zwyczajach, albo też wręcz stanowi próby działania wbrew zawartym zgodnie z prawem umowom.

Relacje Pałygi i Kijak, a także autoryzowane wypowiedzi dyrektora Makselona w mediach wskazują, jak wielką rolę w utrzymywaniu pozycji władzy przez dyrektora publicznej instytucji kultury grają nieformalne relacje, a nie sformalizowane procedury. Kluczowa rola relacji nieformalnych, w połączeniu z występowaniem przez „słabszą" ze stron z pewnym wyprzedzającym uniżeniem czy familiarnym tonem komunikacji – wszystko to elementy stosunków klientelistycznych. „Pewien ceremoniał służy obu stronom, a najistotniejsza jest tu «familijność» układu. […] Patron (choćby działał przez zastępcę) okazuje swoją dobroć i hojność; klient z tego korzysta" – pisał Antoni Mączak, specjalista od układów klientelistycznych na przestrzeni wieków (2000, s. 16).

Skąd bierze się siła patrona? „Przede wszystkim (i to nie tylko we wczesnej dobie nowożytnej) korzysta ze środków publicznych, jest udziałowcem państwa" – stwierdza Mączak (s. 15). Nietrudno zauważyć, że to właśnie jest podstawową przewagą i rolą dyrektora w relacji z reżyserem, a także organizatora w relacji z dyrektorem. Dyrektor wyznacza stawkę za pracę dla artysty, prezydent miasta czy zarząd województwa przygotowują projekt budżetu z dotacją dla teatru (choć formalnie budżet ostatecznie uchwalają radni).

Emocjonalne relacje, „nieformalne kompetencje" były także publicznie wskazanym przez prezydent Mańkę-Szulik powodem powołania Makselona na stanowisko dyrektora teatru:

„To my zaproponowaliśmy tę pracę panu Jurkowi, ale nie musieliśmy go

długo namawiać. Chodziło nam o kogoś, kto oprócz wymogów formalnych – rozumie Zabrze i może je pokochać" – mówiła Mańka-Szulik lokalnej prasie w 2007, powołując nowego szefa Teatru Nowego (Polok-Kin, 2007). Makselon był wcześniej dyrektorem Młodzieżowego Domu Kultury w Stalowej Woli, a także urzędnikiem zabrzańskiego magistratu.

Do kogo należy teatr?

„Do kogo należy teatr?" – to pytanie postawione przez badaczkę i kuratorkę Martę Keil. W swojej pracy doktorskiej poświęconej krytyce instytucjonalnej w polskim polu teatralnym i teatrologicznym zwraca ona uwagę, że pytanie o to, co w określeniu „teatr publiczny" oznacza przymiotnik „publiczny", odnosiło się w polskich debatach ostatnich dekad głównie do formy prawnej danej instytucji. „Powracało zazwyczaj w trakcie debat wokół sposobów finansowania instytucji teatralnych oraz przy okazji kolejnych prób cenzury, bezpośredniej bądź ekonomicznej" – zauważa badaczka (Keil, 2021).

Sytuacja w Zabrzu mogłaby posłużyć za poręczny przykład homologii między polem władzy a polem sztuki, opisywanej przez Pierre'a Bourdieu. To jest fakt, że poszczególne frakcje czy grupy wewnątrz społecznych elit są silnie powiązane z określonymi obszarami życia teatralnego, poszczególnymi scenami (Bourdieu, 2001, s. 250).

Idąc dalej, można przywołać też rozważania Grzegorza Niziołka na temat tego, jak instytucja polskiego teatru dzięki mechanizmom „wyparcia, oporu i wykluczenia skonstruowała model wysublimowanej widowni, odczuwającej siebie jako reprezentację wspólnoty" (Niziołek, 2016, s. 256). Zgodnie z tezami Niziołka, także w Zabrzu „widownia" zostaje utożsamiona z „publicznością", czyli uczestnikami lokalnej sfery publicznej. Wracając do

stawiającej pytania o „właścicieli" teatru Keil: dekonstruując kolejne konceptualizacje strefy publicznej, zwraca ona uwagę, że w imieniu tejże „publiczności" przemawiają uprzywilejowani. W Zabrzu byliby to adwokaci, przedsiębiorcy, duchowni, wreszcie pani prezydent. Sfera publiczna, pisze Keil, „kształtowała się […] w zależności od stosunków władzy i własności, w politycznej walce o dominację, którą wygrała klasa zamożnych mieszczan". W Zabrzu widzimy, jak teatr deklaratywnie staje się sprawą całego „miasta", choć w praktyce jego szczególnie rozumianej elity, która może wskazywać, co nie powinno zostać pokazane na miejskiej scenie, powołując się m.in. na bardzo szeroko rozumiane „uczucia religijne".

To, o co warto uzupełnić rozważania Niziołka i Keil, to właśnie cała sieć nieformalnych, lokalnych zależności. Była już mowa o klientelistycznych relacjach na linii władza samorządowa-dyrektor teatru, w medialnych relacjach brak jednak głosów np. katolickich duchownych. Mimo braku takich wypowiedzi, prasa pisała o podpisach zbieranych pod protestami przeciw spektaklowi w miejscowych parafiach, zaś reżyserka Ula Kijak mówiła dziennikarzom o wicedyrektorze Teatru Nowego Jerzym Stryju: „Dyrektor artystyczny zasugerował, że po wprowadzeniu zmian uda się do proboszczów parafii, gdzie zbiera się podpisy – i wszystko wytłumaczy" (Mrozek, 2012). Dyrektor Makselon potwierdził także informację o tym, że w parafiach zbierane są podpisy pod listem protestacyjnym przeciw spektaklowi – do tego listu jednak nie udało mi się dotrzeć. Kolejne lata przyniosą sporo takich listów i odezw na wyższym szczeblu, wystosowywanych niejednokrotnie przez biskupów.

Grzegorz Niziołek zwracał w 2017 roku uwagę na „słabą obecność wątków krytycznych wobec Kościoła katolickiego w polskim teatrze", pisząc o „paraliżu" dyskursu krytycznego wobec Kościoła katolickiego w polskiej

debacie publicznej, zauważając, że przyczyny takiego stanu rzeczy szukać należy nie tylko w samym teatrze, „ale także w mechanizmach rządzących przestrzenią publiczną” (Niziołek, 2018, s. 57).

W tekstach z tamtego czasu wątek władz samorządowych wybrzmiał dużo mocniej niż nacisków ze strony Kościoła katolickiego – jednak wątek kościelnych nacisków przewijał się w tle. Co więcej, związane z instytucjonalnym Kościołem na co dzień były świeckie strony sporu. Autor jednego z maili do teatru, adwokat Woryna, jak podał w biogramie na stronie kancelarii, był „od lat zaangażowany w rodzinną formację Ruchu Światło-Życie”. Mańka-Szulik była z kolei inicjatorką „Metropolitarnego Święta Rodziny”, za co otrzymała wyróżnienie od Kapituły Generalnej Katolickiego Stowarzyszenia Rzeczypospolitej Polskiej oraz przyznawaną przez Katolickie Stowarzyszenie „Civitas Christiana” Śląską Nagrodę im. Juliusza Ligonia[2]. W 2012 roku otrzymała także od ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego odznakę honorową „Zasłużony dla kultury polskiej”.

Podsumowując: w Zabrzu do zamkniętego „kolaudacyjnego” pokazu *Nieskończonej historii* dla pani prezydent ostatecznie nie doszło – tak powiedział mediom Makselon, jak i odnotowywali twórcy w liście otwartym – z woli samej polityczki. Prezydent Mańka-Szulik początkowo zażądała w sprawie *Nieskończonej historii* wyjaśnień od teatru, powołując się m.in. na akcję w lokalnych parafiach, co dyrektor Makselon odebrał, jak powiedział prasie, „jako wyraz zainteresowania i troski Organizatora o działalność prowadzonej przez niego instytucji artystycznej” (Mrozek, 2012). Później jednak polityczka odsunęła się od całej sprawy. Media, również ogólnopolskie, które pisały o kontrowersjach wokół *Nieskończonej historii* – o ingerencje w sztukę pytały tylko dyrekcję teatru, nie zaś władze miasta.

Sprawdziły się więc tu słowa Hübnera, który w *Polityce i teatrze* pisze o

dyrektorze jako „buforze” cenzury, biorącym na siebie „wstydliwe” dla władz zadanie. Hübner podaje tu jako przykłady tej postawy zarówno samego siebie z 1968 roku – wówczas dyrektora Starego Teatru w Krakowie, przesuwającego premierę spektaklu według Tadeusza Różewicza na dwa miesiące po Marcu, by uniknąć potencjalnego zakazu grania w tamtym najgorętszym okresie – jak i Samuela Lane'a, dyrektora Britannia Theatre, „który w roku 1848 wycofał sztukę o rewolucji paryskiej zgodnie z sugestią cenzury, otrzymał pisemne podziękowanie urzędu Lorda Szambelana za swoją odpowiedzialność, roztropność i prawomyślność (*right mindedness*)” (Hübner, 2009, s. 65). W przypadku dyrektora Teatru Nowego w Zabrzu oficjalnej „nagrody” nie było, nie było też jednak jasnego komunikatu władz w sprawie stosowanych przez niego praktyk. Sposób kierowania instytucją przez Jerzego Makselona oraz jego współpracy z artystami nie budził najwidoczniej sprzeciwu lokalnych władz, skoro przedłużano mu dyrekcję na kolejne kadencje – ostatnio zarządzeniem z 3 września 2018 roku prezydent Mańka-Szulik powołała go na stanowisko dyrektora Teatru Nowego w Zabrzu na kolejne pięć lat, do 31 sierpnia 2023 roku. Jednocześnie w sprawie *Nieskończonej historii* Mańka-Szulik zadbała o swój wizerunek w oczach twórców. W wywiadzie wideo dla lokalnego serwisu 24gliwice.pl, opublikowanym 15 kwietnia 2012, zatem dwa tygodnie po premierze, Kijak wspominała, że twórcy ostatecznie spotkali się z prezydentką Zabrza. Reżyserka tak podsumowała to spotkanie: „Stanowisko pani prezydent jest jasne i bardzo nas cieszące. Jest takie, jak powinno być. Pani prezydent nie zamierza ingerować w kształt spektaklu” (Jezierski, 2012).

Cenzura w przypadku *Nieskończonej historii* działała więc w sposób opisywany przez teoretyków z kręgu nowej teorii cenzury – rozproszony, z udziałem szeregu zaangażowanych aktorów społecznych – wspólnot religijnych, lokalnych polityków, autorytetów i mediów, wreszcie samej

instytucji kultury, która cenzorski mechanizm uwewnętrzniła. Jednocześnie, niczym w „starej", liberalnej teorii cenzury – decyzja cenzorska, choć w końcu odwołana, miała autorytatywny, widzialny charakter, z perspektywy twórców – charakter w dodatku zewnętrzny.

Nieskończona historia systemowych mechanizmów

Nieskończonej historii nie zdjęto z afisza ani ostatecznie nie zmieniono, jednak próba jej ocenzurowania odsłoniła szereg mechanizmów charakterystycznych dla funkcjonowania instytucji kultury w Polsce. Stąd pochopne wydaje się stwierdzenie z podsumowującego m.in. sprawę spektaklu z Zabrza felietonu Joanny Derkaczew w „Gazecie Wyborczej": „[z]a decyzjami «obrażonych» nie stoi przecież żaden system, ale banalna, indywidualna bezmyślność" (Derkaczew, 2012b). Sprawa miała jednak charakter jak najbardziej systemowy: wynikała, po pierwsze, z systemu klientelistycznych zależności w publicznych instytucjach kultury, po drugie, z narastającego poczucia zagrożenia obrazą „uczuć religijnych", które w ciągu lat miało eksplodować lawiną oddolnych bądź odgórnych prób ograniczania wolności twórczej. Analizując konsekwencje odwołania premiery *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* Olivera Frljicia w Narodowym Starym Teatrze w 2013, Magdalena Rewerenda stwierdziła wręcz, że „[o]braza uczuć religijnych stała się swoistym performatywem, który zmienia spektakl przeznaczony dla wąskiego grona zainteresowanych w pole ideologicznej walki angażującej dużą część społeczeństwa" (2020, s. 192). Uderzające jest przekształcenie przepisu prawnego w „performatyw" właśnie, performatyw skuteczny o tyle, że – dodajmy za Rewerendą – uczucia religijne są „niejednoznaczne i nieweryfikowalne", „są używane jako broń i podnoszą rejestr emocjonalny

dyskusji, wykluczając automatycznie argumenty merytoryczne” (tamże); zgadza się to zresztą z przytoczoną na początku niniejszego tekstu tezą Grzegorza Niziołka o związku pomiędzy cenzurą a cyrkulacją społecznych afektów. Jeśli odwołać się do wcześniejszych przypadków prób cenzury w sztuce polskiej po 1989 roku, tak w wykonaniu władz samorządowych, jak i tych „oddolnych”, można zauważyć, że na skalę lokalną próby wykorzystania „uczuć religijnych” do takiej „przemiany” cenzurowanych dzieł sztuki i „poszerzenia” zaangażowanych weń grup podejmowane były i wcześniej.

Dla autora dramatu *Nieskończona historia*, Artura Pałygi, w kwietniu 2012 próby cenzury były już – lub wciąż – fenomenem mającym charakter powszechny. „Dlaczego o tym piszę? Dlatego, że teatr to sprawa publiczna. Dlatego, że takie i podobne rzeczy dzieją się wszędzie w Polsce w mniej lub bardziej sprytny i zakamuflowany sposób. I dzieją się w ciszy” (2012) – stwierdzał w zakończeniu swojego felietonu.

O jak powszechnym zjawisku mówi Pałyga? Jakub Dąbrowski w swojej monografii *Cenzura w sztuce polskiej po 1989. Artyści, sztuka i polityka* w rozdziale *Spis wypadków cenzorskich 1989-2012* wylicza cały szereg udokumentowanych przypadków prób cenzury z pola teatru, częściowo powołując się na analogiczne zestawienie opracowane wcześniej przez Jarosława Minałtę w „Notatniku Teatralnym” (Minałto, 2006). To m.in.:

– próba cofnięcia dotacji festiwalowi Malta, bo francuski teatr Turbo Cacahuete 30 czerwca 1994 paradował po Poznaniu z trumną;

– próba zdjęcia przez tarnowskich radnych *Zemsty* w reżyserii dyrektora teatru Stanisława Świdra ze względu na zbyt wąską przepaskę zasłaniającą pośladki Papkina (luty 1999);

– próba zdjęcia z afisza warszawskiego Teatru Rozmaitości *Shopping and Fucking* Ravenhilla przez radne Akcji Wyborczej Solidarność – Joannę Fabisiak i Julię Piterę (kwiecień 1999);

– próba cenzury ekonomicznej wobec Teatru Muzycznego w Gdyni podjęta przez radnych z komisji ds. rodziny po musicalu *Hair* (listopad 1999);

– odwołanie Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Zderzenie w Kłodzku z powodu zamiaru wystawienia na kłodzkim rynku w dniu sesji rady miasta spektaklu *Judasze*;

– żądanie odwołania przez radnego Krzysztofa Mączkowskiego dyrektorów Teatru Polskiego w Poznaniu, Pawła Wodzińskiego i Pawła Łysaka, po gościnnym pokazie *Shopping and Fucking* z warszawskiego Teatru Rozmaitości (kwiecień 2001);

– zdjęcie przez nowego dyrektora Teatru im. Węgierki w Białymstoku Piotra Kowalewskiego *Moralności pani Dulskiej*, bo „zachęca do seksu przedmałżeńskiego”;

– wypowiedzenie współpracy warszawskiemu klubowi M25 przez burmistrza Pragi Południe Tomasza Kozińskiego (PiS) po prezentacji spektaklu *Flesh Forms 013* Teatru Suka Off, który zaraz potem zostaje też usunięty z programu XIV Łódzkich Spotkań Teatralnych bez podania przyczyn (listopad 2005), pół roku później katowicki samorząd potrąca organizatorom festiwalu A PART z dotacji pieniądze za występ Teatru Suka Off (czerwiec 2006);

– zmiana warunków konkursu już w trakcie jego przeprowadzania, by uniemożliwić ponowny wybór Wojtka Klemma na dyrektora Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze (Dąbrowski, 2014, 690-737).

Lista ta mogłaby potwierdzać tezę Jakuba Dąbrowskiego, że w omawianym okresie (1989-2010, a i z pewnością przez kilka kolejnych lat) środowiska lokalne w kształtowaniu wolności artystycznej odgrywały kluczową rolę. Dąbrowski podsumowywał:

> Stało się tradycją, że większość interwencji prokurowana była przez polityków samorządowych, którzy zwłaszcza po reformie samorządowej z 1998 roku zyskali realny wpływ na działanie instytucji kultury, mieli również lepszy wgląd w repertuary kin, teatrów, galerii i muzeów, a ich cenzorska aktywność zwracała uwagę lokalnego elektoratu (2014, s. 214-215).

Późniejsze lata pokazać miały jednak, że cenzura niekoniecznie musi lubić ciszę. Swoiście pojmowane „wyczucie społeczne" i „znajomość miasta" – argumenty, które Makselon podał w 2012 roku jako przemawiające za pomysłem uzgadnianiem kształtu spektaklu Kijak z samorządem Zabrza – powrócić miały szybko z ust samych lokalnych polityków. Chociażby w sprawie odwołania spektaklu *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi, niepokazanego ostatecznie na festiwalu Malta w roku 2014. W wielokrotnie przywoływanym oświadczeniu z 17 czerwca 2014, prezydent Ryszard Grobelny wskazał, że choć ocenzurować festiwalu nie może i nie chce, to ma nadzieję, że organizatorzy wykażą się „odpowiedzialnością" za miasto i nie pozwolą na pokaz (Grobelny, 2014)[3].

W połączeniu m.in. ze stanowiskami poznańskiej policji oraz biskupów apel Grobelnego okazał się skuteczny – 20 czerwca 2014 dyrektor festiwalu Malta Michał Merczyński odwołał pokaz *Golgota Picnic*.

Niezmniejszające się wśród lokalnych polityków przyzwolenie na ingerencje

w wolność twórczą udowodniły władze Dolnego Śląska, próbując w roku 2015 odwołać premierę spektaklu *Śmierć i dziewczyna* Eweliny Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Jeszcze przed świeżo powołanym ministrem kultury Piotrem Glińskim z PiS, którego resort zażądał wstrzymania prób pismem z 20 listopada 2015, zabrali głos radni wojewódzcy Platformy Obywatelskiej. „Teatr Polski ma być misyjny, a nie pokazywać pornografię. Za daleko to wszystko poszło. Musimy się wspólnie zastanowić jak to przedstawienie oprotestować i jakie są możliwości, by zdjąć go [sic!] z afisza" – mówił Janusz Marszałek, przewodnicący sejmikowej komisji kultury z PO (Kozioł, Piekarska, 2015). „Nie ma zgody, by takie przedstawienia były pokazywane za publiczne pieniądze. Są granice, których przekroczyć nie można" – stwierdzał z kolei Michał Bobowiec, przewodniczący klubu PO w sejmiku województwa dolnośląskiego. Obok tych polityków Platformy i radnych wojewódzkich PiS Romana Kowalczyka i Piotra Sosińskiego, którzy apelowali między innymi o obcięcie finansowania teatrowi, głos przeciwko Krzysztofowi Mieszkowskiemu i Ewelinie Marciniak zabrał Patryk Wild z klubu Bezpartyjnych Samorządowców, wyrażając wobec marszałka oczekiwanie „natychmiastowej decyzji personalnej", czyli odwołania dyrektora Mieszkowskiego (cyt. za Protokół XVI sesji Sejmiku Województwa Dolnośląskiego V kadencji – 26 listopada 2015).

Natomiast kolejne próby ograniczania wolności twórczej, już na szczeblu centralnym – jak choćby działania podjęte przeciw przedstawieniom Olivera Frljicia *Nasza przemoc i wasza przemoc* (2016) czy *Klątwa* (2017) i pozostające ich następstwem odebranie festiwalowi Malta dotacji z racji na osobę Frljicia jako kuratora – każą postawić pytanie, na ile teza Hübnera o wstydliwości cenzury pozostaje aktualna w rzeczywistości, w której jednym z podstawowych narzędzi uprawiania polityki stały się „wojny kulturowe". A zatem – między innymi – zwalczanie sztuki godzącej, w przekonaniu

polityków czy „liderów opinii”, w wartości w sposób ostentacyjnie hałaśliwy.

Adam Bodnar, Rzecznik Praw Obywatelskich w latach 2015-2021, opisał ten sposób następująco – na przykładzie „Tęczowej Matki Boskiej” i aktywistki Elżbiety Podleśnej:

> Obecnie efekt polityczny osiąga się poprzez skoordynowane działanie policji, prokuratury oraz mediów publicznych. Czyli: rzucenie oskarżenia, zastosowanie środków przymusu bezpośredniego, jak zatrzymanie, potem – przesłuchanie. To wszystko pozwala przedstawić daną osobę jako wroga, jako zagrożenie – w mediach publicznych oraz w mediach „zaprzyjaźnionych” z władzą. To służy także temu, by polityk, który decyduje o takiej metodzie, mógł się zaprezentować jako dobry szeryf. Ten czy inny minister może powiedzieć, jak bardzo jest oburzony. Jednocześnie te same osoby zdają sobie sprawę z tego, że później to i tak się nie obroni w sądach. Ale dalsze zainteresowanie mediów nie jest już tak istotne – bo i tak nikt tego dłużej nie śledzi. Śledzą to co najwyżej takie instytucje jak Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, organizacje pozarządowe czy wyspecjalizowani dziennikarze (Mrozek, 2020).

W przypadku Zabrza i Uli Kijak nie doszło oczywiście do podjęcia śledztwa przez prokuraturę czy interwencji policji, nie rozpętano też kampanii medialnej w prawicowych tytułach. Próba cenzury nie miała być politycznym spektaklem – miała być polityczną praktyką teatralnego *business as usual*, pozostającą „w teatralnej rodzinie”, znormalizowaną i uświęconą zwyczajem.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Pani Ula i pani prezydent. Cenzura jako mechanizm lokalnego życia teatralnego, przypadek „Nieskończonej historii" Uli Kijak w Teatrze Nowym w Zabrzu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, DOI: 10.34762/nnw3-yf81.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/nnw3-yf81

Autor/ka

Witold Mrozek (w.mrozek@uw.edu.pl) – 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. Numer ORCID: 0000-0001-5013-3280.

Przypisy

1. Choć wstrzymując premierę *Nie-boskiej. Szczątków* Narodowy Stary Teatr powołał się w oświadczeniu z 26 listopada 2013 na „troskę o bezpieczeństwo aktorów" oraz „troskę o komfort pracy", to w wywiadzie udzielonym kilka tygodni później dyrektor Jan Klata jako drugi powód podał realizowaną koncepcję przedstawienia: „Drugą rzeczą jest to, że strategia Frljicia, która znakomicie działała w kontekście Bałkanów, w polskim kontekście, niestety, się nie sprawdzała. Wynika to z fragmentów spektaklu, które obejrzałem na próbach. Mam podstawy do podjęcia takiej decyzji, realizatorzy mają prawo być nią rozgoryczeni". Por. Roman Pawłowski. *Saper w Starym Teatrze. Rozmowa z Janem Klatą*, „Gazeta Wyborcza" online, 8 stycznia 2014.
2. Informacje ze strony http://mszulik.pl/o-sobie [dostęp: 15 II 2021].
3. Grobelny napisał: „Jako Prezydent Miasta nie posiadam narzędzi prawnych, które administracyjnie zobowiązywałyby jakiegokolwiek organizatora wydarzenia artystycznego, czy protestu, do jego odwołania. I choć jestem głęboko przekonany, że prawo artysty do swobodnej wypowiedzi i wolność zgromadzeń są wielkimi osiągnięciami polskiej demokracji, to jest – w mojej ocenie – wartość, która stoi ponad nimi. Jest nią życie i bezpieczeństwo mieszkańców oraz ich mienia. Dlatego uważam, że na organizatorach wydarzeń tak artystycznych, jak i społecznych, ciąży nie tylko prawny, ale i moralny obowiązek

przewidywania skutków swoich działań. W związku z tym wyrażam nadzieję, że zarówno władze Fundacji Malta, jak i organizatorzy ewentualnych protestów wykażą się odpowiedzialnością i wezmą pod uwagę powyższe zagrożenia. Pragnę przy tym zaznaczyć, że samorząd i jego organy nie są upoważnione do pełnienia roli recenzenta wydarzeń artystycznych i stosowania wobec ich twórców cenzury prewencyjnej".

Bibliografia

adz, *Metafizyka codzienności*, „Tygodnik Solidarność", 4 grudnia 2013.

Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Bunn, Matthew, *Reimaging Repression. New Censorship Theory and After*, „History and Theory" 2015 nr 54.

Czajkowska-Dąbrowska, Monika, *Prawa pokrewne*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. J. Barty i R. Markiewicza, Woltex Kluwer Polska, Warszawa 2011.

Dąbrowski, Jakub; Demenko, Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. T. 1: Aspekty prawne*, Kultura Miejsca, Warszawa 2014

Dąbrowski, Jakub, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. T. 2: Artyści, sztuka i polityka*, Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Derkaczew, Joanna, *Szkoda, że nie ma cenzury*, „Gazeta Wyborcza" 11 kwietnia 2012a.

Derkaczew, Joanna, *Felieton dla cenzora*, „Gazeta Wyborcza", 18 maja 2012b.

Hübner, Zygmunt, *Polityka i teatr*, Instytut Teatralny, Warszawa 2009.

Jezierski, Dariusz, *Kontrowersje wokół spektaklu „Nieskończona historia"*, https://www.youtube.com/watch?v=WTpxrd3_0Zw [dostęp: 3 II 2021].

Karolak, Hanna, *Wszystkie nasze dzienne sprawy*, „Gość Niedzielny", 22 marca 2012.

Keil, Marta, *Wytwarzanie instytucji. Praktyki instytucjonalne we współczesnych sztukach performatywnych*, rozprawa doktorska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2021. Maszynopis w posiadaniu autora.

Kijak, Ula, *Mit artysty a codzienność reżyserki*, Akademia Teatralna, Warszawa 2016. Maszynopis w posiadaniu autora.

Kijak, Ula; Pałyga, Artur; Skaza, Dominika; Jankowska, Anka; Rumińska, Maria, *List otwarty twórców spektaklu Nieskończona historia z 6 kwietnia 2012*, https://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/137055/zabrze-list-otwarty-t… [dostęp: 3 II 2021].

Klimaniec, Łukasz, *Miłość w Königshütte: PiS straszy w teatrze bagnetami autonomii*, „Polska. Dziennik Zachodni", 25 kwietnia 2012.

Kopciński, Jacek, *Dada, chwała Cieplakowi*, „Teatr" 2012 nr 6.

Mączak, Antoni, *Klientela, Nieformalne systemy władzy w Polsce i Europie XVI-XVIII w.*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2000.

Miernik, Bartłomiej, *Oratorium dnia powszedniego*, e-teatr.pl, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/153670/oratorium-dnia-powszed… [dostęp: 3 II 2021].

Minałto, Jarosław, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata*. „Notatnik Teatralny" 2006 nr 39-40.

Mrozek, Witold, *Zabierz brzuch dziewczynie księdza*, „Krytyka Polityczna" online 12 kwietnia 2012, https://krytykapolityczna.pl/kultura/mrozek-zabierz-brzuch-dziewczynie-… [dostęp: 10 II 2021].

Mrozek, Witold, *Jeśli ufamy instytucjom. Rozmowa z Adamem Bodnarem,* „Dwutygodnik" 2020 nr 291 https://www.dwutygodnik.com/artykul/9127-jesli-ufamy-instytucjom.html [dostęp: 10 II 2021].

Niziołek, Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie" 2016 nr 4.

Niziołek, Grzegorz, *Sacrum jako cenzura*, [w:] *Teatr a kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny, Warszawa 2018.

Nowowiejski, Antoni J., *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, t. 2, Instytut Summorum Pontificum, Ząbki 2010.

Pałyga, Artur, *Coś drgnęło*, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/138215/cos-drgnelo [dostęp: 23 I 2021].

Polok-Kin, Marlena, *Jerzy Makselon szefem Teatru Nowego*, „Dziennik Zachodni", 12 czerwca 2007.

Rewerenda, Magdalena, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje odwołania* Nie-Boskiej komedii. Szczątków *Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Traple, Elżbieta, *Przedmiot prawa* autorskiego, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. J. Barty i R. Markiewicza, Woltex Kluwer Polska, Warszawa 2011.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pani-ula-i-pani-prezydent*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr i prawo

Cień Ameryki

„Zwykła sprawa” Adama Tarna i „Dwunastu gniewnych ludzi” Sidneya Lumeta

Magdalena Waśąg Uniwersytet Łódzki

The shadow of America. *Common Business* by Adam Tarn and *Twelve Angry Men* by Sidney Lumet

The article has an interdisciplinary character. It combines biographical, historical, literary, dramaturgical, and film themes. Adam Tarn’s *Common Business* (*Zwykła sprawa*) is a drama which undoubtedly played an important role in the period of socialist realism together with the performance directed by Erwin Axer. In the article, the significance of Tarn’s work, which was awarded at the 1st Festival of Polish Contemporary Arts in the early 1950s, is shown against the background of the cultural policy pursued in the People’s Republic of Poland. The writer’s nine-year stay in America has been presented in the perspective of the emigration-related origin of the *Common Business*.The proposed juxtaposition of Tarn’s debut drama and Sidney Lumet’s Oscar-winning film *Twelve Angry Men* (screenplay by Reginald Rose) reveals the complex political context in which each of the works appeared. The 1949 New York Foley Square Trial of 11 members of the National Board of the CPUSA (Communist Party USA), which ‘was the best known legal proceeding against a communist party’, has been indicated as the direct inspiration for Tarn’s play.

Keywords: Adam Tarn; *Common Business*; 1st Festival of Polish Contemporary Arts; *Twelve Angry Men* by Sidney Lumet; Foley Square Trial of 11 members of the Communist Party USA

Od wczesnego dzieciństwa edukowany za granicą, biegle znał niemiecki i

rosyjski, po angielsku i francusku mówił bez akcentu, swobodnie poruszał się po „światowym Olimpie teatralnym" (Abramow-Newerly, 1989, s. 3). Przyjaźnił się z Samuelem Beckettem, którego jako redaktor naczelny „Dialogu" zaprosił do współpracy z pismem[1]. Pisarz, tłumacz, krytyk i pierwszy redaktor naczelny miesięcznika „Dialog", poświęconego współczesnej dramaturgii teatralnej, filmowej i radiowej, skupiał wokół siebie wyjątkowych autorów. W 1989 roku Jarosław Abramow-Newerly tak pisał o Adamie Tarnie (właśc. Herman Załszupin, 1902-1975): „[…] wybitny kapłan polskiej dramaturgii współczesnej, którego błogosławieństwo pozwoliło szczęśliwie wystartować niejednemu młodemu autorowi teatralnemu" (tamże, s. 3). W kontekście przywołanych tu słów warto przypomnieć, że dzięki natychmiastowej entuzjastycznej reakcji Tarna w „Dialogu" debiutował Sławomir Mrożek[2]. Edward Joseph Czerwiński – slawista i wykładowca uniwersytecki specjalizujący się w dramacie i teatrze, autor książki *Contemporary Polish Theater and Drama* wydanej w 1988 roku przez Greenwood Press – popularyzował na gruncie amerykańskim wiedzę na temat polskiego teatru. Zarysowując sytuację teatru w Polsce po Październiku 1956 roku, z uznaniem pisał o Tarnie, który zgodnie z nazwą redagowanego przez siebie czasopisma stworzył wyjątkowe miejsce wymiany poglądów. Według Czerwińskiego Tarn odgrywał rolę emisariusza, który informował cudzoziemców o osiągnięciach polskiej sztuki teatralnej. Czerwiński pisał o stworzonej przez niego sprzyjającej rozwojowi sztuki dramaturgicznej w Polsce atmosferze[3]. Zwracał także uwagę na starania, które musiał podjąć Tarn, by przekonać ministerstwo i partię do idei publikowania dramatów jeszcze przed ich wystawieniem w teatrze. W realiach PRL droga, którą podążał jako dramatopisarz, a potem redaktor naczelny „Dialogu", często wymuszała wiele ustępstw. Tadeusz Różewicz wspominał Tarna jako człowieka „mądrego kompromisu".

> Nie mówił cenzorom: jeżeli każecie nam skreślić wierszyk o komuniście, to autor nie zgodzi się na druk sztuki i poinformuje o tym Wolną Europę. Nie robił z drugorzędnej sprawy „problemu międzynarodowego". Ja też wolałem uratować sztukę, zamiast wykorzystywać ingerencję cenzury do celów „propagandowych". Wyciszanie było lepszą metodą. W końcu po pertraktacjach sztuka była drukowana. Czasem zwłoka trwała parę lat… (Tarn, 2002, s. 157).

Warto dodać, że Tarn w 1956 roku, w momencie obejmowania redakcji „Dialogu", miał duże doświadczenie zawodowe i dysponował umiejętnościami ułatwiającymi sprawne prowadzenie czasopisma. Już w wieku dziewiętnastu lat zatrudnił się jako korektor w dzienniku PPS „Naprzód" i to tutaj zdobył pierwsze szlify redaktorskie, debiutował także jako dziennikarz. W 1929 roku przez parę miesięcy pełnił funkcję sekretarza redakcji miesięcznika „Europa". Redagował również miesięcznik ilustrowany „Auto i Sport". Jako pisarz debiutował w 1934 roku powieścią *Obraz ojca w czterech ramach*. Zajmował się przekładami literackimi, przetłumaczył m.in. *Wizerunek własny* Zygmunta Freuda. Od 1936 roku publikował nieregularnie przegląd nowości wydawniczych w lewicowym „Dzienniku Popularnym" redagowanym przez Norberta Barlickiego. Wybuch drugiej wojny światowej zastał Tarna we Francji. Po klęsce Francji pułk, w którym służył, został internowany w Szwajcarii. W październiku 1940 roku Tarn wraz z żoną Mary (z domu Krestmajn) przedostał się do Nowego Jorku[4]. Emigracja w czasie drugiej wojny światowej to jeden z bardziej intrygujących fragmentów w jego biografii. Tarn początkowo pisał scenariusze filmowe, które rozsyłał do różnych instytucji i redakcji. Z przemysłem filmowym prawdopodobnie wiązał nadzieje na utrzymanie się w Stanach. Większość prób filmowych

Tarna przepadła. Trzy, które udało się zachować, zostały przetłumaczone i ukazały się w „Dialogu” już po jego śmierci, w 1981 roku[5].

W lipcu 1942 roku Tarn rozpoczął pracę w Office of War Information (OWI, Biuro Informacji Wojennej). Pracując w tym biurze, zgodnie z relacją Bolesława Geberta: „utrzymywał kontakt z komunistami i socjalistami (Gebert, Lange, Araki, Hertz, Penzik), oraz demokratami (Tuwim, Zawadzki, Szyk i inni)”[6]. Należy zwrócić uwagę, że Gebert po wojnie rekomendował podanie Tarna o pracę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych w Warszawie i to na tę potrzebę oświadczał, że pisarz na emigracji sympatyzował z obozem demokracji ludowej, ale nie należał do żadnej grupy politycznej. W USA Tarn miał współpracować ze Stowarzyszeniem Polonia i wykazywać pozytywny stosunek do Polski Ludowej i ZSRR. Do Polskiej Partii Socjalistycznej zapisał się jeszcze w 1921 roku, choć jak dodawał: „czynnego udziału nie brałem do chwili powstania Dziennika Popularnego. Nie byłem członkiem Partii Komunistycznej, gdyż życzeniem Partii (zakomunikowanym mi przez Lucjana Szenwalda) było, bym występował legalnie”[7].

W grudniu 1945 roku Tarn złożył rezygnację z pracy w Office of War Information. 12 maja 1946 roku wraz z żoną Mary i zaprzyjaźnionymi Julianem i Stefanią Tuwimami wypłynęli do Londynu (Stradecki, 1986, s. 174). Po krótkim pobycie w Warszawie w maju i czerwcu 1946 roku, w listopadzie tego samego roku Tarn rozpoczął pracę w Delegacji PRL przy ONZ w Nowym Jorku, następnie od lutego 1947 roku w Sekretariacie ONZ, gdzie został naczelnikiem wydziału kontroli redakcyjnej. W Nowym Jorku pozostał do 1949 roku. Życie i praca w Ameryce posłużyły mu jako literacka inspiracja. Wbrew początkowym planom filmowym, dla Tarna emigracyjne doświadczenia okazały się prologiem twórczości dramaturgicznej.

Zwykła sprawa

Mimo ostrzeżeń przed niestabilną sytuacją polityczną w Polsce i aresztowaniami, w 1949 roku Tarn wraz z żoną Mary powrócił do kraju. Dzięki rekomendacjom znalazł zatrudnienie w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, w 1950 roku zrezygnował jednak z posady w ministerstwie i zajął się wyłącznie twórczością literacką. W grudniu tego samego roku opublikował dramat *Zwykła sprawa*, opowiadający o korupcji w amerykańskich sądach. Sztuka została przełożona na rosyjski, czeski, słowacki, ukraiński i włoski. Jej premiera odbyła się 29 grudnia 1950 roku[8] w Teatrze Współczesnym w Warszawie w reżyserii Erwina Axera i scenografii Ottona Axera. W finale I Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, którego wyniki ogłoszono równolegle z nagrodami państwowymi, 22 lipca 1951 roku Tarn i Axer właśnie za *Zwykłą sprawę* otrzymali zespołową Nagrodę Państwową II stopnia[9]. Axer, który współpracował z Tarnem, we wspomnieniu zwięźle zauważył:

> Tarn nie był w pełni świadomy, w jakiej sytuacji się obraca. Przed wojną miał związki z ruchem lewicowym, miał znajomości wśród komunistów, w 1949 roku wrócił, przywiózł swój pierwszy dramat i od razu został zaakceptowany. Przyjął to z jakąś ogromną naiwnością. Jakby nie wiedział, do jakiego systemu wrócił i co się tu naprawdę dzieje (Axer, 2009, s. 19).

Według relacji Axera Tarn napisał *Zwykłą sprawę* na emigracji w USA. Sam autor mówił, że sztuka powstała w ciągu trzech tygodni, pisał ją po nocach i wprowadził do niej bardzo mało poprawek[10]. W uzasadnieniu przyznania nagrody komisja konkursowa krótko streszczała biografię Tarna, m.in.: „Po

wyzwoleniu – jako urzędnik MSZ przebywa za granicą – w Ameryce od 1946-49 r. Po przyjeździe w r. 1950 pisze sztukę sceniczną «Zwykła sprawa»”[11]. Oprócz tego w teczce z wycinkami dotyczącymi Tarna, która jest przechowywana w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, można odnaleźć następujący fragment: „W roku 1950 napisał sztukę «Zwykła sprawa», która stanowi inscenizację procesu kryminalnego o podłożu politycznym w USA”[12]. Biorąc pod uwagę wspomnienie Axera, datę zgłoszenia dramatu do konkursu i przytoczone powyżej wzmianki, czas jego powstania można oszacować na lata 1949-1950. Przypuszczam, że Tarn mógł konsultować pomysł sztuki i omawiać ramy konstrukcyjne z Tuwimem, z którym zaprzyjaźnił się podczas pobytu w Nowym Jorku, obaj bowiem mieli okazję przyjrzeć się na miejscu amerykańskiemu systemowi sprawiedliwości. W okresie zaostrzania się stosunków ze Stanami Zjednoczonymi surowa ocena amerykańskiego sądownictwa została doceniona w PRL.

W programie *Zwykłej sprawy* wystawianej w Państwowym Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach w 1951 roku w tekście wprowadzającym podkreślano, że sztuka Tarna „bezlitośnie obnaża kulisy amerykańskiej «sprawiedliwości» – i pozwala na bliższe zaznajomienie się z faktami, mocą których sądy Ameryki Trumana mogą zasądzać kary więzienia i śmierci niewinnych – ale «niewygodnych» amerykańskich obywateli. Na uwagę zasługuje fakt, że autor sztuki «Zwykła sprawa» przebywał przez wiele lat w Ameryce i mógł z bliska zapoznać się z panującymi tam stosunkami” (s. 6). Pobyt Tarna w Stanach miał zatem uwiarygodniać negatywny obraz Ameryki nakreślony w sztuce. Na końcu programu został zamieszczony fragment wiersza Józefa Prutkowskiego[13] *Dwa prawa*, który był wymownym komentarzem do dramatu.

W Ameryce jest wolność. Jest? – To bardzo proste!
(Każdy ma prawo spać pod mostem…)
Ktoś nie chce pracować? Proszę! Niech się nie trudzi.
(Z tych praw musi korzystać osiem milionów ludzi…)
Czy można bezprawnie skazać w imię prawa?
(W Ameryce owszem. Bardzo zwykła sprawa!) (s. 8).

Akcja dramatu Tarna rozgrywa się w gmachu sądu w Nowym Jorku. Na posiedzeniu ławy przysięgłych rozpatrywana jest sprawa poszlakowa dotycząca zamordowania w Central Parku Wadowskiej alias Betty Wade – Polki i, jak się okazuje, komunistki. Oskarżonym jest robotnik Johnson (też komunista), który na krótko przed morderstwem Wadowskiej był widziany w jej towarzystwie. Na ławie przysięgłych zasiadają m.in.: buchalter, aptekarz, fryzjer, szofer taksówki, dyrektor przedsiębiorstwa, nauczycielka, windziarz i dziennikarz[14]. To ludzie różnych profesji i zapatrywań, którzy obrazują przekrój amerykańskiego społeczeństwa. Troje przysięgłych jest przekonanych, że sprawa została ukartowana. Wszystko wskazuje na to, że Wadowska została zamordowana, ponieważ posiadała dokumenty, które mogły doprowadzić do klęski wyborczej jednego ze stronnictw. Johnson mógł wiedzieć o istnieniu tych dokumentów, dlatego prokuratorowi zależy, by został skazany na śmierć. Pod wpływem gróźb i szantażu dwóch przysięgłych załamuje się i opowiada za winą Johnsona. Przekonującym narzędziem zastraszenia stało się roztoczenie przed nimi wizji bezrobocia. Podczas procesu obnażona została pozorna demokracja i hipokryzja kraju swobód obywatelskich, w którym przynależność do teoretycznie legalnej partii komunistycznej skutkowała represjami, w tym wyrzuceniem z pracy[15]. Niezłomny okazał się tylko jeden przysięgły. Malley – czterdziestoletni szofer taksówki – nie dał się zastraszyć i na sam koniec dramatu wygłosił mowę w

imieniu prostych ludzi, którym w Ameryce odbierane jest prawo głosu.

Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii we wniosku o przyznanie Tarnowi Państwowej Nagrody Artystycznej wskazywała na walory artystyczne i głęboki wydźwięk ideologiczny *Zwykłej sprawy*. Zgodnie z założeniami doktryny socrealistycznej podkreślono optymistyczne i klasowo słuszne zakończenie sztuki. Co więcej, Malley jako przedstawiciel klasy robotniczej to symbol ludzi, do których „w przyszłości będzie należało ostatnie słowo”[16].

Tytuł *Zwykła sprawa* ma ironiczny wydźwięk: gdyby w trakcie procesu zostały ujawnione wszystkie fakty, stałby się on polityczny i nabrał rozgłosu. Akcja dramatu została skonstruowana tak, by podkreślić jego ideową wymowę. Według PRL-owskich krytyków *Zwykła sprawa* przybrała formę rozrachunku – obłuda i niesprawiedliwość panujące w Ameryce miały być podsumowaniem emigracyjnych doświadczeń i obserwacji autora sztuki. Tarn po premierze w Teatrze Współczesnym wyznawał:

> Nic nie wiedziałem o scenie, pisząc pierwszą sztukę. Rzadko nawet bywałem w teatrze. Byłem i jestem pożeraczem sztuk teatralnych, które od dzieciństwa czytałem jednym tchem, które w moich oczach, gdy je widziałem potem na scenie, wypadały zwykle słabiej, niż w mojej wyobraźni. Chciałem więc zaznaczyć na wstępie, że jeśli idzie o inscenizację Erwina Axera, to wystawienie *Zwykłej sprawy* nie zawiodło moich oczekiwań (Tarn, 1951).

Sztuka Tarna w reżyserii Axera wyróżniała się na tle ówczesnych realizacji teatralnych. Według Marty Fik *Zwykła sprawa* w twórczości Axera była „pozycją wartą uwagi, poprzez próbę bezpośredniego wciągnięcia widowni w

akcję i zamienienia – tendencyjnej w końcu publicystyki – w rodzaj zbliżony do teatru faktu” (1981, s. 174). Ten chwyt inscenizacyjny był możliwy dzięki scenografii Ottona Axera. Zgodnie z oceną Konstantego Puzyny, Axer posłużył się maksymalną prostotą dekoracji, oszczędnością szczegółów, zastosowaniem stałych elementów jako podstawy plastycznej kolejnych odsłon sztuki, osiągając efekt realizmu.

> Drzwi są ciemno-brązowe, wiążą się w całość kolorystyczną z ciemnymi meblami a odcinają ostro od jasno-popielatych ścian. Ściany dwoma skrzydłami wychodzą na proscenium, łącząc się ze ścianami widowni; ponieważ te ostatnie są niemal identyczne w kolorze, wytwarza się sugestia braku przedziału między widownią i sceną: pokój hotelowy, gdzie ława przysięgłych obraduje, rozszerza się w jakąś wielką salę sądową, którą zapełniła teatralna publiczność. Ta sugestia dekoratorska, integralnie związana z tekstem Tarna, którego „zwykła sprawa” jest wielką rozprawą z kapitalizmem, angażującą cały świat postępu, czyniącą sędziów z nas wszystkich – to pierwsza ważna zaleta dekoracji Axera [zachowana pisownia oryginalna – przyp. M.W.] (Puzyna, 1951, s. 118).

Wrażenie jednej wielkiej sali sądowej pogłębiało wydźwięk sztuki Tarna. Widzowie stawali się sędziami w „zwykłej sprawie”. Spektakl cieszył się sporym zainteresowaniem i miał bardzo dobre opinie. W Teatrze Współczesnym odbyło się sto pięćdziesiąt sześć przedstawień[17]. Sztuka szybko została przełożona na język niemiecki, w 1951 roku była grana w Berlinie, w 1953 roku – w Wiedniu. 14 stycznia 1951 roku w Teatrze Polskiego Radia odbyła się premiera *Zwykłej sprawy* w adaptacji Ewy

Hartleb[18]. W tym samym roku powstała adaptacja sztuki dla świetlic[19].

Stanisław Marczak-Oborski w recenzji *Rozprawa trwa*, opublikowanej w „Nowej Kulturze", pisał o dziele Tarna entuzjastycznie, podkreślając zarówno umiejętnie wydobyty efekt teatralny, jak i jego ideową wymowę. Zaliczał ten dramat do gatunku utworów demaskatorskich: „Zwykła sprawa powoli odsłania swoje kulisy, a zakończenie rozwala symbolicznie ściany sali posiedzeń, otwiera perspektywy na zasadnicze zagadnienia obecnej amerykańskiej «wolności» i «sprawiedliwości», staje się sądem nad Ameryką rządzoną przez bankierów i ich policjantów" (Marczak-Oborski, 1951). Rozbicie symbolicznych ścian sali posiedzeń to dla Marczaka-Oborskiego gest, który wszystkich obsadza w roli sędziów zdeprawowanego amerykańskiego systemu sprawiedliwości. Oborski sytuował *Zwykłą sprawę* wśród takich sztuk jak *Głos Ameryki* Ławreniewa, *Śnieżek* Lubimowej czy *Zagadnienie rosyjskie* Simonowa. Jego zdaniem, mimo wielu zalet, w dramacie Tarna zabrakło podkreślenia sensu klasowego. Niewielkie usterki tekstu miały zostać jednak zniwelowane w przedstawieniu w reżyserii Axera, o którym Oborski pisał z uznaniem: „Prapremiera *Zwykłej sprawy* odbyła się w przeddzień Sylwestra. Teatry warszawskie godnie pożegnały 1950 rok – jednym z jego lepszych przedstawień" (1951).

Karolina Beylin w „Expressie Wieczornym" po premierze w Teatrze Współczesnym dostrzegła nowatorstwo konceptu sztuki, w której proces sądowy nie służy odnalezieniu sprawcy zbrodni, a narada przysięgłych staje się „pretekstem do pokazania korupcyjnej i szantażowej metody władz amerykańskich przy osiąganiu ich nieczystego celu" (1951). Doceniła również reżyserię Axera, szczegółowo opisując znakomitą grę aktorską i odpowiednie ustawienie postaci, dzięki któremu aktorzy wypadli bardzo przekonująco, niczym rzeczywiści uczestnicy procesu.

Pozytywne recenzje dramatu Tarna i spektaklu w reżyserii Axera nie współbrzmią z bardzo krytyczną oceną konkursu, w którym *Zwykła sprawa* otrzymała pierwszą nagrodę. Tarn powrócił z Ameryki w momencie kształtowania się w Polsce doktryny dramatu socrealistycznego. Żądano sztuk o jednoznacznej wymowie ideowej, pozbawionych wieloznaczności. Postulowano połączenie estetyki i ideologii, przy czym, jak wskazywała Marta Fik, pojęcie estetyki wiązano z pojęciem polityki. W 1949 roku została powołana Centralna Komisja Repertuarowa, koordynująca repertuary w teatrach. Działania władz partyjnych zmierzały do podporządkowania sobie wszystkich dziedzin sztuki i życia artystycznego. Polityka kulturalna miała ustanowić nowy porządek sztuki, przykrojony do narzuconych wzorców; w dziedzinie teatru starano się wyprzeć wszystko, co „stare" i zastąpić je „nowym". Artyści aktywni w okresie międzywojennym (Wilam Horzyca, Leon Schiller) zostali odsunięci na dalszy plan[20].

18-19 czerwca 1949 roku odbyła się I Krajowa Narada Teatralna w Oborach, gdzie oficjalnie została proklamowana doktryna socrealizmu w dramacie i teatrze. To wówczas została zgłoszona i zaakceptowana przez władzę propozycja ogólnopolskiego festiwalu dramaturgii współczesnej połączonego z konkursem dramaturgicznym. Rozpisany w czerwcu 1949 roku konkurs został rozstrzygnięty dopiero półtora roku później. Werdykt ogłoszono 1 lutego 1951 roku. Na konkurs nadesłano pięćdziesiąt osiem sztuk[21]. Wzięła w nim udział rekordowa liczba około czterdziestu debiutantów. Jak tłumaczyła Małgorzata Jarmułowicz:

> Tajemnica motywacji, które pchną w konkursowe szranki tylu debiutantów, nie wydaje się zbyt skomplikowana. Przede wszystkim organizatorzy zadbają o odpowiednią zachętę finansową, gwarantując jednolite honoraria wszystkim uczestniczącym w

imprezie pisarzom, bez względu na jakość dostarczonych prac (2003, s. 127).

Wśród autorów sztuk konkursowych znaleźli się m.in. Jarosław Iwaszkiewicz (*Odbudowa Błędomierza*), Roman Brandstaetter (*Upadek kamiennego domu*), Konstanty Ildefons Gałczyński (*Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów*) i Tadeusz Różewicz (*Ujawnienie*). W ich przypadku dostosowanie się do wymogów socrealistycznego dramatu się nie powiodło. Groteskowa satyra zgłoszona przez Gałczyńskiego została odrzucona i uznana za żart. Zgodnie z oceną Jana Wilczka, sztuce Brandstaettera, która nawiązywała do tematyki okupacyjnej, zarzucono „widzenie świata w kategoriach mieszczańskiej moralności i mieszczańskiego sumienia" (1951, s. 34). Natomiast utwór Różewicza o współczesnej młodzieży z wątkami AK-owskimi przekreśliło „całkowite przesunięcie problemu w sferę starą i dziś już nam zupełnie obcą, w sferę psychologistycznego dramatu" (tamże, s. 33). Z kolei *Odbudowa Błędomierza* Iwaszkiewicza, mimo że wytknięto jej błędy ideologiczne, została uznana za jedną z najlepszych sztuk festiwalu (tamże, s. 35). Małgorzata Jarmułowicz zwraca uwagę, że znalazła się ona w grupie nielicznych dramatów, które „jako pozycje repertuarowe przeżyją socrealizm"[22] (2003, s. 128).

Do wystawienia zakwalifikowano aż ponad czterdzieści procent zgłoszonych sztuk; w ten sposób teatry zostały włączone w socrealistyczną misję. Przeciętną wartość wystawianych dramatów łatwo usprawiedliwiano ideą, że teatr ma za zadanie wzmacniać socjalistyczny ustrój. Od 10 do18 lipca 1951 roku trwał finał I Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych[23], tak by 22 lipca można było ogłosić wyniki wraz z nagrodami państwowymi dla artystów. Nagrodzona *Zwykła sprawa* była jedną z dwóch sztuk, które nie zostały napisane na konkursowe zamówienie[24]. Tarn w przemówieniu podczas VI

Walnego Zjazdu Delegatów ZLP w Warszawie w 1954 roku podkreślał, że *Zwykła sprawa* była wynikiem nie tylko jego wiedzy i wyobrażeń o Ameryce powstałych dzięki literaturze i filmom, ale własnego doświadczenia oraz obserwacji codziennego życia i poznawania ludzi. Leon Kruczkowski, prezes Związku Literatów Polskich, autor *Niemców*, bardzo krytycznie podsumowywał rezultaty festiwalu[25]:

> Wiele grzechów zarzucano sztukom konkursowym: schematyzm, deklaratywność, papierowość postaci itd., itd. Ale trudno oprzeć się stwierdzeniu, że tą słabością, która najbardziej uderzała w większości tych sztuk, był przede wszystkim brak wewnętrznej szczerości, brak pasji, brak śladów pisarskiego przeżycia (1974, s. 93).

Kruczkowski na zebraniu Sekcji Dramatu ZLP w Domu Literatury w Warszawie 10 października 1951 roku dowodził przyczyn niepowodzenia konkursu i festiwalu. Przestrzegał przed przecenianiem mechanicznego używania tzw. zamówienia społecznego. Wskazał na poważne błędy konkursowe, niewłaściwą organizację, a przede wszystkim zbyt liberalne kryteria oceny i dopuszczanie niedopracowanych przez autorów sztuk do wystawiania w teatrach. Ponadto festiwalowe doświadczenie dobitnie dowiodło, że nowa metoda twórcza sprzyjała przeciętności. Programowy antyindywidualizm, a wraz nim projekt dramaturgii zgodnej z wymogami socrealizmu nie tworzyły przestrzeni dla literackich talentów. Założona unifikacja języka i nowomowa zdominowały konkursowe zamówienia[26]. Zdecydowanie najpopularniejsza okazała się tematyka produkcyjna, odnosząca się do życia klasy robotniczej[27]. Natomiast antidotum na programowy schematyzm produkcyjniaka miała być tematyka

antyimperialistyczna. Zagraniczne realia wprowadzały pewne urozmaicenie, nawet mimo podobnego motywu fabularnego. Na tle socrealistycznego pejzażu ograniczonego konkretnymi zleceniami *Zwykła sprawa* jest (wbrew złej sławie konkursu, w którym została nagrodzona) sztuką napisaną nie pod dyktando, lecz z artystycznej potrzeby. Cztery lata po premierze Tarn opublikował artykuł, w którym inscenizacje i recenzje jego debiutanckiej sztuki (ukazujące się w kraju i za granicą) posłużyły mu do wysnucia ogólniejszych wniosków dotyczących współpracy autora z teatrem (Tarn, 1954). Tarn był przeświadczony o konieczności twórczej współpracy aktorów, reżysera i scenografa z pisarzem. W *Zwykłej sprawie* postaci tworzą pewien przekrój społeczny, dlatego Tarn brał udział w wielu próbach w Teatrze Współczesnym, opowiadał o swoim życiu w Ameryce, starał się przybliżyć zespołowi szczegóły wzbogacające wyobraźnię aktorów. Wspominał o Amerykanach, których poznał, „o robotnikach, Murzynach, dziennikarzach, sklepikarzach, fryzjerach, profesorach, milionerach, dyplomatach" (s. 125). Opowiadał o amerykańskich kampaniach wyborczych, sytuacji narodowościowej, metodach propagandy wewnętrznej, poziomie życia, a także o postaciach sztuki – ich pochodzeniu społecznym, mentalności, zarobkach i wzajemnych relacjach. Podawał jako przykład własne skojarzenia, wskazując, że „dyrektor Rogers jest niby skrzyżowaniem zbira hitlerowskiego z dobrodusznym pastorem" (s. 125). Tarn, zestawiając różne recenzje sztuki, zwracał uwagę na jej wielowymiarową wymowę. W istocie jest ona nie tylko oskarżeniem niedopuszczalnych metod w amerykańskim sądownictwie, ale całego systemu nacisku stosowanego przez kapitalistów w USA. Niewielu recenzentów miało zauważyć, że w *Zwykłej sprawie* poza przekrojem społecznym został ukazany również przekrój narodowościowy Ameryki (s. 126)[28]. Tarn, odnosząc się do rozwiązań zaproponowanych przez reżyserów w Polsce i za granicą, a także do ocen

poszczególnych przedstawień, przekazywał autorski komentarz dotyczący znaczenia poszczególnych postaci, odpierał także zarzuty krytyki, według której na przykład postać Malleya nie jest „typowa", nosi „rys samoudręczenia". Zdaniem dramatopisarza zarzuty tego typu wynikały z nieznajomości życia w Ameryce. Tarn, przeprowadzając szczegółową analizę opinii na temat *Zwykłej sprawy*, występował w podwójnej roli – jako autor, który bronił własnego tekstu, ale także jako recenzent świadomy zasad krytyki. Jego artykuł jest autorskim źródłem informacji o krajowej i zagranicznej recepcji *Zwykłej sprawy*, ale także apelem, kontynuowanym przez niego w latach redagowania „Dialogu", o wierność autorowi i słowu. Według Tarna: „Współpraca moja z Axerem była istotnie doskonała, właśnie dlatego, że teatr nie pracował nad tekstem, tylko wyłącznie, i jedynie, i twórczo, i długo nad podtekstem każdej kwestii" (s. 133). Na zakończenie zacytował recenzję opublikowaną w wiedeńskiej „Volksstimme" w 1953 roku, w której oprócz wielu pochwał sztuki, znalazł się fragment o entuzjastycznym przyjęciu przez publiczność przemówienia Malleya[29]. Z wdzięcznością podsumowywał swoją współpracę z teatrem, uznając ją za wspólny sukces – teatru i pisarza. Dla Tarna *Zwykła sprawa* stała się jednak nie tylko źródłem satysfakcji, ale – jak się okazało – także przyczyną rozczarowania.

Dwunastu gniewnych ludzi

W listopadzie 1959 roku po raz pierwszy pokazano w Polsce słynny dramat sądowy *Dwunastu gniewnych ludzi* (*12 Angry Men*) w reżyserii Sidneya Lumeta[30]. Jego premiera w Stanach Zjednoczonych odbyła się w kwietniu 1957 roku. Film ten jest adaptacją przedstawienia telewizyjnego Reginalda Rose'a z 1954 roku. Publikacja i wystawienie dramatu Tarna poprzedzały

zarówno sztukę Rose'a, jak i film zrealizowany na podstawie jego scenariusza. Pod koniec lat pięćdziesiątych przedmiotem dyskusji stało się podobieństwo *Dwunastu gniewnych ludzi* Lumeta do *Zwykłej sprawy* Tarna, który był już wówczas redaktorem naczelnym „Dialogu". Na początku 1960 roku Tarn w rubryce *Sprawy bieżące* odniósł się do kwestii podobieństwa filmu i jego dramatu. Tłumaczył, że gdy w kwietniu 1957 roku dowiedział się o wyświetlaniu filmu Lumeta w Anglii, zwrócił się do firmy adwokackiej w Londynie w celu zabezpieczenia swoich praw. Jako dowód przedstawił *Zwykłą sprawę* w przekładzie niemieckim i włoskim. Po obejrzeniu filmu prawnicy stwierdzili, że Tarn nie może dochodzić pretensji, ponieważ: „fabuła filmu – a tylko fabuła jest chroniona, nie zaś forma czy pomysł – odbiega od *Zwykłej sprawy* w punktach zasadniczych. Że budowa dramaturgiczna *Dwunastu gniewnych ludzi* jest niemal identyczna z budową *Zwykłej sprawy*, nie ma nic do rzeczy" (Tarn, 1960, s. 136). Od wydania dramatu w obcych językach do premiery przedstawienia telewizyjnego Rose'a, z którego dopiero później powstał film, upłynęło pięć lat. Przez ten czas według Tarna specjaliści od amerykańskiego przemysłu filmowego mogli zapoznać się z jego sztuką. Spodziewał się więc, że po polskiej premierze filmu krytyka uzna jego pierwszeństwo. Tak się jednak nie stało. Uznano, że to Tarn przejął pomysł z *Dwunastu gniewnych ludzi*. Posądzenie krytyki skwitował gorzko brzmiącym zdaniem: „Tak się na mnie zemściła Ameryka" (s. 136). Uważał, że sytuacja wyglądałaby inaczej, gdyby wcześniej powstała polska filmowa wersja jego dramatu. W 1951 roku Film Polski zwrócił się do Tarna o napisanie scenariusza opartego na *Zwykłej sprawie*. Miano się upierać, że film nie może być utrzymany w kameralnych ramach i rozgrywać się jedynie w sali obrad, dlatego Tarn, Axer i Jerzy Kreczmar zaczęli przygotowywać scenariusz przedstawiający tło rodzinne i społeczne. Ostatecznie film okazał się niemożliwy do zrealizowania, bo jak stwierdził

Tarn: „Nie można w Polsce odtwarzać Ameryki; można co najwyżej pokazać Amerykanów” (s. 136).

Dla Tarna *Zwykła sprawa* stała się epilogiem pobytu w Ameryce. Dramat, którego geneza sięga emigracji czasów drugiej wojny światowej w USA, po wydaniu w powojennej Polsce zaczął obrastać znaczeniami. Dziewięcioletni pobyt Tarna w Stanach był początkowo komentowany przez krytyków jako zaleta, rodzaj poświadczenia prawdziwości sztuki. Z czasem emigracyjne doświadczenia autora zaczęły być odbierane jako dwuznaczne, a dyskusja nad podobieństwem *Zwykłej sprawy* do *Dwunastu gniewnych ludzi* rzuciła na niego cień podejrzeń. Powinowactw sztuki i scenariusza filmu Lumeta krytycy mogli się doszukiwać m.in. w głównym temacie obu dzieł, skupiającym się wokół decyzji sędziów rozpatrujących sprawę morderstwa pierwszego stopnia, za które grozi kara śmierci[31]. W obu przypadkach koncept polega na tym, że na początku wina oskarżonego wydaje się przesądzona. W czasie posiedzenia przysięgli nabierają jednak coraz więcej wątpliwości (świadkowie mogli kłamać, narzędzie zbrodni nie jest niepodważalne). W trakcie obrad zostaje obnażona niedoskonałość systemu sprawiedliwości, ujawniają się osobiste uprzedzenia przysięgłych, którzy często bezrefleksyjnie orzekają na podstawie stereotypów i własnych interesów. Ciekawie rozpisana intryga została pogłębiona dzięki wątkom psychologicznym, w tym także rozważaniom służącym ustaleniu nieoczywistego motywu zbrodni. Fabuła, która wydawała się prosta, okazuje się coraz bardziej skomplikowana i przewrotna. W scenariuszu filmu Lumeta nacisk został jednak położony na tło społeczne sprawy, w sztuce Tarna na jej kontekst polityczny[32].

Prócz pomysłu także konstrukcja sztuki i filmu jest bardzo podobna. Czas akcji został ograniczony do czasu posiedzenia sędziów przysięgłych, akcja

rozrywa się w jednej przestrzeni (głównie w sali obrad). Mimo wspomnianych podobieństw z dramatem sądowym Lumeta, w sztuce Tarna uwaga została zwrócona na zupełnie inny problem, który dotyczy metod inwigilacji obywateli przez Federalne Biuro Śledcze, poszukujące „ludzi, którzy chcieliby sprzedać kraj" (Tarn, 1950, s. 22), czyli tych mniej lub bardziej podejrzanych o bolszewizm. Przysięgli, którzy szantażują pozostałych, wątpiących w winę oskarżonego, w celu zastraszenia używają metafor brudu („brudne sprawki") i eufemizmów („unieszkodliwić"). Represje dotykające osoby uznawane w USA za bolszewików, problem ich stygmatyzacji mogły być śladem doświadczeń wielu emigrantów. Oskarżenie bądź podejrzenie o „bolszewizm" wiązało się wówczas w Stanach z poważnymi konsekwencjami. Tłem sztuki są wydarzenia polityczne, których Tarn był świadkiem: po zakończeniu drugiej wojny światowej powróciła w Stanach Zjednoczonych wizja komunistów jako szpiegów. Badanie działalności bolszewickiej stało się wówczas orężem walki politycznej demokratów i republikanów. Włodzimierz Batóg w monografii poświęconej historii Komunistycznej Partii Stanów Zjednoczonych (KP USA) na początku zimnej wojny (w latach 1945-1954) rekapitulował:

> Wśród amerykańskiej opinii publicznej przekonanie, że Komunistyczna Partia Stanów Zjednoczonych była organizacją antyamerykańską, miało dobrze ugruntowane podstawy i wynikało z charakteru tej partii, jej skłonności do konspiracji, zatajania swego rzeczywistego wymiaru, prawdziwych intencji i zamiarów. Takie oblicze dobrze wpisywało się nie tylko w czas zimnej wojny, ale i w zakorzeniony w świadomości mieszkańców USA pogląd o spisku „obcych" przeciw Stanom Zjednoczonym (2003, s. 237).

W czasie, kiedy powróciły zarzuty dotyczące agenturalności i wywrotowości KP USA, Tarn pracował w polskiej delegacji przy ONZ w Nowym Jorku. Mógł na miejscu śledzić przebieg procesów sądowych, które zostały wytoczone komunistom podejrzanym o zaangażowanie w antyamerykańską działalność. Federalne Biuro Śledcze i Departament Sprawiedliwości zbierały dowody przeciwko KP USA od 1946 roku, z myślą o ewentualnym wykorzystaniu ich przeciwko działaczom partii. W 1948 roku dwunastu członkom ścisłego kierownictwa KP USA został przedstawiony m.in. zarzut zorganizowania grupy osób, które działały na rzecz obalenia rządu Stanów Zjednoczonych[33]. W wyniku uchybień proceduralnych rozprawa została rozpoczęta w styczniu następnego roku. Na ławie przysięgłych zasiadło dwanaście osób[34]. Członkowie KP USA byli sądzeni z mocy tzw. ustawy Smitha z 1940 roku (Alien Registration Act of 1940) w Nowym Jorku w budynku sądu przy Foley Square. Byli to: Robert Thompson, Henry Winston, Eugene Dennis, Gus Hall, John Williamson, Jack Stachel, Irving Potash, Carl Winter, Benjamin Davis, John Gates, Gilbert Green i William Foster. Ze sprawy ze względu na stan zdrowia Foster został wyłączony, dlatego skazanych zostało jedenaście osób[35]. Wyrok ogłoszono w październiku 1949 roku, prawie wszyscy zostali skazani na „5 lat pozbawienia wolności i grzywnę w wysokości 10 tys. dolarów" (Batóg, 2003, s. 185).

Zgodnie z rozpoznaniem przeprowadzonym przez Włodzimierza Batoga: „Nowojorski proces przy Foley Square 11 członków Komitetu Krajowego KP USA (1949) był najbardziej znanym postępowaniem sądowym przeciwko partii komunistycznej" (s. 179). Informacje na jego temat pojawiały się w prasie i w telewizji w Stanach[36] i za granicą. Wśród archiwalnych materiałów Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (WFDiF) można odnaleźć fragment doniesień z USA z 24 lutego 1949 roku, zatytułowany *USA. Proces Dwunastu*[37]. Przed gmachem Sądu Najwyższego w Nowym Jorku gromadzą

się dziennikarze i przechodnie. Dowiadujemy się, że proces wytoczony dwunastu przywódcom partii komunistycznej poruszył postępowe koła Stanów Zjednoczonych. W następnym kadrze zostaje pokazana ulotka z napisem: „Trial of the twelve. Not 12 men on trial… but everybody!”[38], która ma zadanie wzmocnić przekaz – ten proces to sprawa ogólnoświatowa i dotyczy wszystkich. Komentator podkreśla, że Partia Komunistyczna Stanów Zjednoczonych jest partią legalną. Proces został nazwany prowokacją, wymierzoną przeciwko postępowym środowiskom w Ameryce. Na koniec pada zapewnienie, że zwolennicy postępu i demokracji na całym świecie łączą się w proteście z klasą robotniczą Stanów Zjednoczonych. Tłumy, które gromadzą się przed gmachem sądu (mimo obaw przed policją i tajnymi agentami), mają być świadectwem tego, że naród amerykański nie dopuści do wygranej „faszystowskiego spisku kierowanego przez Wall Street”[39].

Z materiału Polskiej Kroniki Filmowej wyłania się obraz procesu, który w stalinowskiej Polsce został przedstawiony jako prowokacja przeciwko klasie robotniczej i legalnej KP USA. W Stanach Zjednoczonych natomiast proces był przedstawiany jako przeciwdziałanie zagrożeniu wewnętrznemu kraju. Należy zaznaczyć, że w tym czasie atmosfera związana z wewnętrznym zagrożeniem komunistycznym w Stanach Zjednoczonych potęgowała się – niedługo, w latach pięćdziesiątych XX wieku, symbolem antykomunistycznych nastrojów zostanie senator Joseph McCarthy[40]. Tarn, planując na stałe powrócić do Polski, sam mając lewicową przeszłość, mógł odczuwać te nastroje szczególnie dojmująco. Koncept dotyczący opisu metod represjonowania osób podejrzanych o bolszewizm, który odnajdujemy w *Zwykłej sprawie*, mógł zrodzić się w jego wyobraźni na krótko przed wyjazdem ze Stanów, kiedy relacjonowano rozprawy toczące się w bardzo gorącej atmosferze. Prócz wspomnianego procesu, który oficjalnie nosi nazwę *United States vs Dennis, et al*., odbyły się także inne – wytoczone

działaczom „drugiego lub trzeciego garnituru aktywistów”. Dla Tarna bezpośrednią inspiracją napisania dramatu mógł być proces jedenastu członków KP USA przy Foley Square. Dla Rose’a natomiast inspirująca mogła być seria procesów, które przetoczyły się przez Stany na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. W wyniku wykorzystania skojarzenia „komunista równa się szpieg” i wyolbrzymionego zagrożenia senator McCarthy z łatwością dotarł do opinii publicznej. Działania jego podkomisji wśród wielu wzbudziły wątpliwości. Sztuka Rose’a zaistniała w makkartystowskiej Ameryce, kiedy oskarżenia o komunizm były polityczną bronią. Pomysł utworu, który porusza problem amerykańskiego systemu sprawiedliwości (podobnie jak sztuka Tarna), doskonale wpisał się w ówczesne nastroje polityczno-społeczne.

Film Lumeta, który powstał na podstawie scenariusza Rose’a, to bezsprzecznie arcydzieło. Pełen niuansów, rewelacyjnie zrealizowany, do dziś jest uznawany za ważny przykład dla adeptów prawa. Na czym polega ponadczasowe znaczenie filmu? Wydaje się, że na prostej konstatacji, że sędziowie to tylko ludzie, którzy mogą mieć często nieuświadomione uprzedzenia rasowe, religijne, polityczne lub ekonomiczne. Dlatego przysięgli zawsze muszą oceniać poszczególne dowody, rozpatrywać ich słabe i mocne strony, sprawdzać, czy na pewno są dowodem winy. Liczba dwunastu przysięgłych jest symboliczna; w wielu kulturach jej osiągnięcie oznacza harmonię i doskonałość. W sztuce Tarna i w filmie Lumeta dwunastu przysięgłych to niejako miniaturowe zwierciadło amerykańskiego społeczeństwa. W filmie Lumeta liczba dwanaście została dodatkowo wyróżniona dzięki tytułowi. Dwunastu przysięgłych, jako reprezentanci wyobrażonych grup społecznych, kreuje wizerunek amerykańskiego wymiaru sprawiedliwości. Skład ławy przysięgłych zarówno w filmie, jak w dramacie Tarna jest zróżnicowany pod względem społecznym. W trakcie obrad w

filmie Lumeta ujawniają się uprzedzenia sędziów, które mają między innymi podłoże ekonomiczne i rasowe, ponieważ oskarżony to młody chłopak, „mieszaniec" mieszkający w biednej dzielnicy. W sztuce Tarna różnice zarysowane w postawach przysięgłych służą ukazaniu ukrytych motywacji ideowych bohaterów, którzy mimowolnie odsłaniają machinę posądzenia o bolszewizm i wiążących się z nią represji, polegających m.in. na zwolnieniu z pracy.

Konstrukcja dramatu Tarna została podporządkowana jednoznacznej i tendencyjnej wymowie. Pod względem metafor i języka sztuka ta przypomina raczej jego późniejszy dramat – *Stajnię Augiasza*. Język, którym posługują się bohaterowie, ma za zadanie odzwierciedlać ich status społeczny i został zdominowany przez styl potoczny. Charakterystyczne, że w obu sztukach w punktach kulminacyjnych styl ten został uwznioślony i przełamany. W *Zwykłej sprawie* została wykorzystana stylizacja biblijna, kiedy Malley wygłasza słowa końcowe: „Powiadam wam: bliski jest dzień, gdy większość, prawdziwa większość, wszyscy prości ludzie zrozumieją, że jesteście fałszerze i zbrodniarze, i mordercy!" (Tarn, 1950, s. 62). W *Stajni Augiasza* pojawił się analogiczny zabieg, z tym że styl potoczny został przełamany przez podniosłe nawiązanie do mitologii i symbolicznego oczyszczenia życia rodzinnego, które jest niczym tytułowa stajnia Augiasza.

Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się, że kontrowersje związane z podobieństwem *Zwykłej sprawy* i *Dwunastu gniewnych ludzi* są śladem odium, które zaciążyło nad sztuką Tarna. Biorąc pod uwagę chronologię wydarzeń – przypomnijmy: premiera *Zwykłej sprawy* w 1950 roku, premiera filmu Lumeta w 1957 roku – zarzut dotyczący przejęcia pomysłu był absurdalny. Polscy krytycy, którzy według relacji Tarna sugerowali, że „ściągnął pomysł z *Dwunastu gniewnych ludzi*" (Tarn, 1960, s. 136),

prawdopodobnie opierali swoje posądzenie na plotce, która już wcześniej przylgnęła do tego dramatu. 3 marca 1952 roku Zofia Nałkowska zanotowała w dzienniku: „Także plotka o tym, że *Zwykła sprawa* jest plagiatem (chyba z okazji zmienionego tytułu we Włoszech)" (2000, s. 482). Dowiadujemy się więc, że plotka o tym, że *Zwykła sprawa* jest plagiatem, krążyła już w 1952 roku i, jak przypuszczała Nałkowska, wiązała się ze zmianą tytułu we Włoszech (*Delitto al Central Park* – w wolnym tłumaczeniu *Przestępstwo w Central Parku*)[41]. Zapis w dzienniku Nałkowskiej pozwala więc sądzić, że odbiór *Zwykłej sprawy* był naznaczony odium plagiatu, jeszcze zanim Tarn opublikował w 1960 roku w „Dialogu" oświadczenie dotyczące filmu Lumeta. Przypadek jego debiutanckiego dramatu dobitnie pokazuje, jak długofalowo może oddziaływać plotka i jak trudno się z niej oczyścić. Niewątpliwie istotnym kontekstem tej sytuacji jest sukces *Dwunastu gniewnych ludzi*. Film zyskał popularność i został bardzo dobrze przyjęty przez krytykę. Okazał się także znaczący w dorobku artystycznym Lumeta, dla którego był to kinowy debiut reżyserski i pierwsza nominacja do Oscara. Obecnie film ten uznawany jest za jeden z najważniejszych w historii kinematografii.

Z perspektywy czasu warto zauważyć, że w karierze pisarskiej Tarna *Zwykła sprawa* była ważnym utworem. Dzięki niej po powrocie do Polski zaistniał jako autor nagrodzonej i wystawianej także za granicą sztuki. Nie bez znaczenia był sam temat dramatu, który doskonale wpisał się w ówczesne nastroje polityczne i napięte relacje ze Stanami Zjednoczonymi. Tarn w Polsce występował w roli kogoś, kto własnym życiem zaświadczał o amerykańskich realiach. W 1952 roku ukazał się „Trybunie Wolności" artykuł, w którym demaskował obłudę tzw. amerykańskiego stylu życia i ironiczne pisał o „amerykańskiej wolności". Pytał retorycznie:

> Jakaż to wolność? No, po prostu taka, że wolno konkurenta kopać w

> brzuch, podstawiać mu nogę, uderzać z tyłu. Wolno rozpychać się łokciami i korzystać z okazji. Wolno też mieć skrupuły i nie korzystać z okazji. Wolno mówić wszystko, co się komu podoba. Wolno też wyrzucić człowieka na bruk, gdy mówi, co mu się podoba. Wszystko wolno. To wolny kraj (Tarn, 1952, s. 5).

Tarn, opisując amerykański styl życia, powoływał się na mechanizm opakowywania – „zakonserwowania" pojęć, którymi od najmłodszych lat karmieni są Amerykanie. Według niego gotowe zwroty, utarte sformułowania, na przykład to, że każdy Amerykanin może stać się milionerem, to liczmany, które miały za zadanie ugruntować w amerykańskim społeczeństwie bezwzględne dążenie do celu (w myśl zasady, że wygrywa „najlepszy"). Dla Tarna hasła o wolności i demokracji to *de facto* rodzaj przyzwolenia na prawo dżungli. Obraz „prawdziwych Amerykanów" wychowywanych zgodnie z amerykańskim stylem życia Tarn ironicznie skonfrontował z karykaturalnym obrazem „czerwonych" – ludzi zawistnych, którym nie udało się osiągnąć sukcesu. Wizja Ameryki jako kraju pseudowolności i bezwzględnego kapitalistycznego wyzysku była zbieżna z propagandową polityką PRL. Nic dziwnego zatem, że pod wpływem sytuacji politycznej krytycy przede wszystkim doceniali wymowę ideową *Zwykłej sprawy*. Chcąc zachęcić publiczność do jej obejrzenia, odwoływali się więc do ukazanego w niej „amerykańskiego stylu życia w tzw. klasycznym kraju wolności i swobód obywatelskich". W 1952 roku Jerzy Jędrzejewicz w recenzji z okazji premiery *Zwykłej sprawy* w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach znów podkreślał: „Tym cenniejsza jest to dla polskiej sceny pozycja repertuarowa, że sztukę napisał polski autor doskonale obeznany z warunkami życia w USA" (s. 3). W tym samym roku, w czasie dyskusji nad projektem konstytucji, Jerzy Pomianowski na łamach

„Nowej Kultury” zgłaszał *Wniosek nagły w sprawie nieformalnej*. W artykule poruszał problem repertuaru kin i teatrów w kontekście tzw. zamówienia publicznego i apelował o wznowienie ważnych sztuk już wcześniej granych. Jako przykład wymieniał właśnie *Zwykłą sprawę*.

> Czy nie warto przypomnieć właśnie teraz *Zwykłej sprawy* Adama Tarna? Tylko naiwni mogą sądzić, że jej problematyka ogranicza się do kwestii procesu politycznego. W tej wybornej sztuce pokazany został z wyjątkową celnością i jasnością upadlający mechanizm rządzenia burżuazyjnego; ta sztuka to właściwie pokazowa sekcja wszelkiej „kierowanej demokracji” (Pomianowski, 1952, s. 9).

„Mechanizm rządzenia burżuazyjnego”, „machinacje wyborcze w USA” to były określenia, które na zasadzie słów wytrychów stosowanych przez krytykę w PRL opisywały problematykę *Zwykłej sprawy*. Do wiosny 1968 roku pozycja Tarna w PRL właściwie nie uległa zachwianiu. Od 1956 roku jako redaktor naczelny „Dialogu” konsekwentnie przybliżał polskim czytelnikom dramaturgię zachodnią i najnowsze sztuki polskie. Na przełomie marca i kwietnia 1968 roku przebywał w Paryżu i Lozannie (Prussak, 2018, s. 339). Zaraz po powrocie do Polski wziął udział w zebraniu ZAiKS-u, na którym sformułowano list do Władysława Gomułki, potępiający uczestników wydarzeń marcowych. Tarn deklaracji nie podpisał. Axer po latach wspominał okoliczności tego wydarzenia:

> Tarn po pobycie we Francji nie był zorientowany w tym, co się w kraju dzieje. W każdym razie nie był dobrze zorientowany. Nie zdążył się przystosować. Może zresztą nie chciał.
> Może nie chciał podpisywać listu, który godząc w „przeciwników

> ustroju”, nie tylko w tak określane osoby godził, wskazując na „syjonistów”, nie tylko w „syjonistów” celował. Może sądził, że nie musi podpisywać donosu na siebie samego i sobie podobnych. W tym się mylił (Axer, 1988, s. 150).

Sukces na I Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych mógł dawać autorowi *Zwykłej sprawy* nadzieje na odnalezienie się, po powrocie z Ameryki, w realiach polityki kulturalnej PRL. Jak bardzo złudne były to nadzieje, okazało się w 1968 roku. Ponieważ Tarn nie podpisał listu, który uważał za haniebny, został zwolniony z funkcji redaktora naczelnego „Dialogu”. Axer zobrazował położenie, w którym znalazł się autor nagrodzonej niegdyś sztuki, gorzko brzmiącym porównaniem: „[…] ponieważ zupełnie tak samo jak jego bohater ze *Zwykłej sprawy*, nie chciał przyznać się do winy, wyrzucono go z partii” (s. 150). Sytuacja Tarna w PRL uległa diametralnemu pogorszeniu – proces jego politycznej dyskredytacji postępował. Nie tylko został pozbawiony zatrudnienia, odmówiono mu także przyznania emerytury. W ten sposób rozpoczęto antysemicką procedurę, która w grudniu 1968 roku doprowadziła do jego przymusowej emigracji.

Jan Kott, już od roku przebywający poza krajem, nie odprowadzał Tarna na Dworzec Gdański. Wspominał jednak, że przyszło go pożegnać wielu przyjaciół. Tarn należał do systematycznie likwidowanego w PRL świata szacunku dla sztuki i pisarza. Z uporem przez lata tworzył enklawę twórczą, która dla osobowości ceniących wolność artystyczną znaczyła wiele.

> W tych złotych latach Tarna i „Dialogu” przez „Dialog” przeszło co tylko było ożywczego i twórczego, co zmieniło dramat i teatr we Francji i Anglii, jak huragan, który wymiatał wszystko, co

skostniało, najbardziej szanowną i szanowaną trupiarnię (Kott, 2001, s. 254-255).

Wzór cytowania:

Wasąg, Magdalena, *Cień Ameryki, Zwykła sprawa Adama Tarna i Dwunastu gniewnych ludzi Sidneya Lumeta*,„Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, DOI: 10.34762/n17f-2m36.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/n17f-2m36

Autor/ka

Magdalena Wasąg (magdalena.wasag@uni.lodz.pl) – doktor, asystentka w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI w. Uniwersytetu Łódzkiego. Opublikowała monografię *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX w. Rudnicki, Napierski, Schulz, Tarn* (2019). Jej zainteresowania badawcze dotyczą m.in. prozy awangardowej lat trzydziestych XX w., problemu uwikłania pisarzy żydowskiego pochodzenia w projekty awangardowe wkraczające w interdyscyplinarne rejony. Publikowała w „Schulz/Forum”, „Kontekstach”, „Teatrze”. Brała udział w konferencjach naukowych organizowanych podczas Międzynarodowego Festiwalu im. Brunona Schulza w Drohobyczu (2016, 2018). W latach 2019-2020 pełniła funkcję sekretarz czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Obecnie realizuje projekt badawczy poświęcony spuściźnie Adama Tarna w ramach konkursu „Granty dla młodych badaczy” UŁ Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza. Numer ORCID: 0000-0001-5623-2888.

Przypisy

1. Zob. m.in. *The Letters of Samuel Beckett* (2014).
2. Debiutancki dramat Sławomira Mrożka *Policja* został opublikowany w „Dialogu” w 1958 roku (nr 6).

3. Zob. Czerwiński (1988), s. 16–20.
4. Zob. więcej na temat biografii Tarna: Prussak, 2018.
5. Tarn, Adam, *Spotkanie z wrogiem* i *Wujek z Ameryki*, przeł. z fr. P. Kamiński, *Ciotka z Hüningen*, przeł. z niem. D. Żmij-Zielińska, „Dialog" 1981 nr 5, s. 77–87.
6. Tarn, Adam, Podanie o pracę, 7 stycznia 1949, IPN BU 01224/1526/D.
7. Tamże.
8. Datę premiery *Zwykłej sprawy* podaję za Teatrem Współczesnym w Warszawie.
9. Fotokopia nagrody przyznanej Tarnowi za sztukę *Zwykła sprawa* znajduje się w zbiorach INP BU 0423 9686.
10. Zob. przemówienie Adama Tarna podczas VI Walnego Zjazdu Delegatów ZLP w Warszawie w 1954 roku, maszynopis w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1837 t. 3, k. 177-181; a także *8–11 czerwca 1954 VI Walny Zjazd Delegatów ZLP w Warszawie*, w: *Kronika życia literackiego w PRL 1954*, oprac. A. Makowiecki, http://rcin.org.pl/Content/61267/WA248_80193_Masz_kronika-54_o.pdf [dostęp: 31 III 2021].
11. AAN, Zespół archiwalny nr 1650, Komitet Nagród Państwowych w Warszawie, sygn. 200.
12. Teczka *Adam Tarn*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
13. Józef Prutkowski (właśc. Józef Nacht, 1915-1981) – polski pisarz i aktor, tomem wierszy debiutował jeszcze w okresie międzywojennym, po wojnie był redaktorem naczelnym pisma satyrycznego „Kocynder" w Katowicach, w 1949 roku przeniósł się do Warszawy, współpracował m.in. z Teatrem Syrena.
14. Obsada przedstawienia *Zwykła sprawa* w reżyserii Erwina Axera, Teatr Współczesny w Warszawie, premiera 29 grudnia 1950 roku: Pometti, przewodniczący – Józef Wasilewski, Hanson, buchalter – Ludwik Tatarski, Schneider, aptekarz – Jerzy Duszyński, Papadiamantopulos (zwany Papa), fryzjer – Konstanty Pągowski, Simpson, elegant w jasnym ubraniu – Andrzej Łapicki, Malley, szofer taksówki – Adam Mikołajewski, Rogers, dyrektor przedsiębiorstwa – Michał Melina, Miss Hotchkiss, nauczycielka – Halina Kossobudzka, Miss Robert, fertyczna niewiasta – Hanna Bielicka, Bill, Murzyn, windziarz – Szczepan Baczyński, Carter, dziennikarz – Janusz Jaroń (Andrzej Szczepkowski, Stanisław Jaśkiewicz), Lewis – Henryk Borowski.
15. „Malley: Przecież partia komunistyczna jest legalna… Ale z tego, co pan mówi, to wygląda tak, jakby to była konspiracja. Carter: Tak… Istotnie. Ale wie pan przecież, że jeśli kto należy do partii, to go wyrzucają na bruk" (Tarn, 1950, s. 29).
16. AAN, Zespół archiwalny nr 1650, Komitet Nagród Państwowych w Warszawie, sygn. 200.
17. Informacja za https://www.wspolczesny.pl/archiwum/spektakle/zwykla-sprawa-1950 [dostęp: 28 III 2021].
18. W styczniu 1951 r. w kronice życia literackiego została zamieszczona informacja o emisji słuchowiska *Zwykła sprawa* Adama Tarna w Teatrze Polskiego Radia. „Audycje tego typu nadawane były dwa razy w tygodniu. W repertuarze teatru radiowego uwzględniano przede wszystkim sztuki biorące udział w Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych"(*Kronika życia literackiego w PRL 1951*).
19. Tarn, 1951.
20. „[…] celem głównym polityki kulturalnej początku lat pięćdziesiątych było całkowite zniszczenie dorobku pokoleń poprzednich, całego obowiązującego systemu wartości i zaprowadzenie porządku nowego, abstrahującego od tradycji i dorobku rodzimej kultury"

(Napiontkowa, 2012, s. 57).
21. „Z 58 utworów nadesłanych na konkurs komisja zakwalifikowała do udziału w Festiwalu – 24 oraz kilka dramatów nadesłanych poza konkursem”(*Kronika życia literackiego w PRL 1951*).
22. Zob. *Odbudowa Błędomierza* w reż. Marka Okopińskiego.
23. Zob. Fik, 1991, s. 184.
24. Druga to *Zwycięstwo* Janusza Warmińskiego opublikowane w „Twórczości” 1950 nr 11, prapremiera odbyła się w Teatrze Nowym w Łodzi w grudniu 1950 roku. Warmiński za reżyserię swojej sztuki otrzymał Nagrodę Państwową II stopnia.
25. Referat Kruczkowskiego nie został od razu dopuszczony do druku, ukazał się dopiero w 1974 roku w „Dialogu”.
26. Zob. więcej: Jarmułowicz, 2003, s. 129.
27. Według Wilczka na Festiwal zostało nadesłanych: „57 sztuk, pisanych z założeniem zobrazowania współczesnej problematyki, rozwinęło niezwykle bogaty wachlarz tematów. Rozróżnić można w tym wachlarzu grupy sztuk o tematyce związanej z ruchem rewolucyjnym klasy robotniczej, z produkcją, odbudową, z walką klasową na wsi, sztuki o problematyce antyimperialistycznej, młodzieżowe, inteligenckie, bogatą grupę satyry i komedii itp. Najbogatszą jednak grupą, grupą przynoszącą najwięcej sztuk i notującą najciekawsze osiągnięcia – jest grupa sztuk związana – (rozszerzmy trochę jej granice) swą tematykę z życiem i problemami klasy robotniczej”. Wśród sztuk, w których została ukazana „rewolucyjna walka proletariatu”, Wilczek wymieniał m.in.: *Otwarte drzwi* Domańskiego, *Sprawę Anny Kosterskiej* Lubeckiego, *Wasze życie* Piórkowskiego, *Ludzi Jutra* Pasternaka, *Tysiąc walecznych* Rojewskiego, *Załogę* Słotwińskiego i Skowrońskiego, *Sprawę osobistą* Wirpszy, *Salon pani Klementyny* Wydrzyńskiego, *Odezwę na murze* Świrszczyńskiej, *Wczoraj i przedwczoraj* Maliszewskiego, *Awans* Żółkiewskiej, *Gdzieś w powiecie* Żuławskiego.
28. Zamordowana jest Polką, przysięgli noszą, poza angielskimi, nazwiska włoskie (Pometti), niemieckie (Schneider), greckie (Papadiamantopulos), szwedzkie (Hansson), irlandzkie (Malley).
29. R.N., *Geheimkaten „Fraiheit”*, „Volksstimme”, 28 V 1953.
30. Znakomity film Lumeta, zaliczany do klasyki światowego kina, znajduje się na liście amerykańskiego dziedzictwa filmowego. Otrzymał nominację do Oscara w trzech kategoriach: za najlepszą reżyserię, film roku i scenariusz.
31. W sztuce Tarna na samym początku przewodniczący przypomina przysięgłym: „Jeśli jednomyślnie orzekniemy, że oskarżony jest winien, to wyrok sądu będzie wyrokiem śmierci – nie tylko według naszego prawa nowojorskiego, ale według prawa amerykańskiego w ogóle” (1950, s. 8).
32. Na temat politycznego odbioru sztuk Tarna w USA zobacz m.in. Widener, Alice, *Hiss Led the Way*, „The Freeman” T. 3: 1952 nr 4.
33. Zob. m.in. *The Communist Indictments*, „The New York Times”, 22 VII 1948; Belknap, Michael R., *Cold War in the Courtroom. The Foley Square Communist Trial*, w: *American Political Trials*, red. M.R. Belknap, Greenwood Press, Westport, Conn. 1994.
34. „[…] cztery kobiety i ośmiu mężczyzn, w tym trzech Murzynów, dwóch robotników fizycznych i dwie osoby pochodzenia żydowskiego” (Batóg, 2003, s. 181).
35. Za życzliwą pomoc i uściślające informacje dotyczące procesu przy Foley Square chciałabym podziękować panu profesorowi Włodzimierzowi Batogowi.
36. Zob. *Trial of 12 Communists, prosecuted under the Smith Act, held in Foley Square Court House New York City*, New York City 1949,

https://www.criticalpast.com/video/65675041853_Trial-of-12-Communists_C… [dostęp: 21 VII 2021].
37. *USA. Proces dwunastu*, Repozytorium Cyfrowe Filmoteki Narodowej (fn.org.pl) [dostęp: 13 VII 2021].
38. Tamże.
39. Tamże.
40. „McCarthy, the great ogre of Cold War America, who as noun and adjective earned his dictionary entry as part of the language. […] Little wonder that today Joseph McCarthy seems more «-ism» than man" (Doherty, 2003, s. 13).
41. *Zwykła sprawa* ukazała się we Włoszech w 1951 roku w tłumaczeniu Luigiego Cini pt. *Delitto al Central Park*: *[commedia in tre atti]*. Zob. Tarn, Adam, *Delitto al Central Park: [commedia in tre atti]*, traduttore L. Cini, Universale economica, Milano 1951.

Bibliografia

Abramow-Newerly, Jarosław, *Nie schodzić z Olimpu*, „Związkowiec" 1989 nr 17.

American Political Trials, red. M.R. Belknap, Greenwood Press, Westport, Conn. 1994.

Axer, Erwin, *Kartka z pamiętnika. Wielkość i upadek redaktora „Dialogu"*, „Dialog" 1988 nr 1.

Axer, Erwin, *Tarn i nasz teatr*, [w:] *Mrożek – Tarn. Listy 1963-1975*, posłowie i komentarze M. Prussak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Batóg, Włodzimierz, *Wywrotowcy? Komunistyczna Partia USA we wczesnym okresie zimnej wojny (1945-1954)*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003.

Beylin, Karolina, *Zwykła sprawa*, „Express Wieczorny", 14 I 1951.

Czerwiński, Edward Joseph, *Contemporary Polish Theater and Drama*, Greenwood Press, New York 1988.

Doherty, Thomas Patrick, *Cold War, Cool Medium. Television, McCarthyism, and American Culture*, Columbia University Press, New York 2003.

Fik, Marta, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944-1981*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1991.

Fik, Marta, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.

Jarmułowicz, Małgorzata, *Sezony błędów i wypaczeń: socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.

Jędrzejewicz, Jerzy, *Sztuka, która odsłania kulisy machinacji wyborczych w USA*, „Słowo

Tygodnia” 1952 nr 34.

Kott, Jan, *Dwie strony. Czterdzieści pięć lat i Tarn*, „Dialog” 2001 nr 5-6.

Kruczkowski, Leon, *Po Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych*, przypisami opatrzył S.W. Balicki, „Dialog” 1974 nr 1.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Rozprawa trwa*, „Nowa Kultura” 1951, nr 14, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/116904/rozprawa-trwa, [dostęp: 21 III 2021].

Mrożek – Tarn. Listy 1963-1975, posłowie i komentarze M. Prussak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Nałkowska, Zofia, *Dzienniki*, cz. 2 (1949-1952), Czytelnik, Warszawa 2000.

Napiontkowa, Maria, *Teatr polskiego Października*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

Pomianowski, Jerzy, *Wniosek nagły w sprawie nieformalnej [o repertuar kin i teatrów w okresie dyskusji nad projektem Konstytucji]*, „Nowa Kultura” 1952 nr 8.

Prussak, Maria, hasło: *Adam Tarn*, [w:] Polski Słownik Biograficzny, t. 52/3, z. 214, r. 2018.

Puzyna, Konstanty, *Cztery razy realizm*, „Teatr” 1951 nr 3.

R.N., *Geheimkaten „Freiheit”*, „Volksstimme”, 28 V 1953.

Stradecki, Janusz, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1 (w edycji *Pisma zebrane*), opr. A. Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 1986.

Tarn, Adam, *Amerykański styl życia*, „Trybuna Wolności” 1952, nr 13.

Tarn, Adam, *Delitto al Central Park: [commedia in tre atti]*, traduttore L. Cini, Universale economica, Milano 1951.

Tarn, Adam, *Lekcja warsztatu scenicznego*, „Teatr” 1951 nr 1, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/116905/lekcja-warsztatu-sceni… [dostęp: 11 IX 2020].

Tarn, Adam, *O współpracy autora z teatrem*, „Pamiętnik Teatralny” 1954 z. 1 (9).

Tarn, Adam, *Spotkanie z wrogiem* i *Wujek z Ameryki* (przeł. z fr. P. Kamiński), *Ciotka z Hüningen* (przeł. z niem. D. Żmij-Zielińska), „Dialog” 1981 nr 5.

Tarn, Adam, *Sprawy bieżące*, „Dialog” 1960 nr 1.

Tarn, Adam, *Z listów do Tadeusza Różewicza*, „Dialog” 2002 nr 11.

Tarn, Adam, *Zwykła sprawa, sztuka w trzech aktach: adaptacja dla świetlic*, Centralna Rada Związków Zawodowych w Polsce, Wydawnictwo Związkowe CRZZ, Warszawa 1951.

Tarn, Adam, *Zwykła sprawa*, Czytelnik, Warszawa 1950.

The Communist Indictments, „The New York Times", 22 VII 1948.

The Letters of Samuel Beckett, vol. 3: 1957–1965, red. G. Craig i in., Cambridge University Press, Cambridge 2014.

Widener, Alice, *Hiss Led the Way*, „The Freeman" 1952 nr 4.

Wilczek, Jan, *Dramaty konkursowe*, „Teatr" 1951 nr 3.

Archiwalia

AAN, Zespół archiwalny nr 1650, Komitet Nagród Państwowych w Warszawie, sygn. 200.

Kronika życia literackiego w PRL 1951, oprac. M. Wosiek, http://www.rcin.org.pl/Content/61264/WA248_80190_Masz_kronika-51_o.pdf [dostęp: 8 VII 2021].

Kronika życia literackiego w PRL 1954, oprac. A. Makowiecki, http://rcin.org.pl/Content/61267/WA248_80193_Masz_kronika-54_o.pdf [dostęp: 31 III 2021].

Program *Zwykłej sprawy*, Katowice 1951.

Przemówienie Adama Tarna podczas VI Walnego Zjazdu Delegatów ZLP w Warszawie w 1954 roku, maszynopis w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1837 t. 3, k. 177-181.

Tarn, Adam, Podanie o pracę, 7 stycznia 1949, IPN BU 01224/1526/D.

Teczka *Adam Tarn*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Trial of 12 Communists, prosecuted under the Smith Act, held in Foley Square Court House New York City, New York City 1949, https://www.criticalpast.com/video/65675041853_Trial-of-12-Communists_C… [dostęp: 21 VII 2021).

USA. Proces dwunastu | Repozytorium Cyfrowe Filmoteki Narodowej (fn.org.pl) [dostęp: 13 VII 2021].

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

didaskalia
gazeta teatralna

teatr i prawo

Wpływ performansów dnia codziennego na przebieg procesów sądowych

Sprawa karna Zachariasza Drożyńskiego

Anna Braun

The impact of everyday performances on court proceedings. The criminal case of Zachariasz Drożyński

The aim of this study is to demonstrate the relationship between the awareness of the acting of everyday performances by participants in court trials and the subsequent verdicts. The author discusses this issue on the example of the criminal trial of 1932. The author discusses this issue based on the example of the 1932 criminal trial of Zachariasz Drożyński in the case of the murder of the dancer Iga Korczyńska. She provides an analysis with a particular focus on the way in which lawyers and the defendant prepare and then act their social and professional roles; she also interprets the functions of the audience in the courtroom using performative, feminist and social interactionist theories. In the process, she also reveals the necessary moral contexts of the interwar period which significantly contributed to the outcome of the said cultural performance in the form of a mitigated sentence for the offender.

Keywords: cultural performance; everyday performance; trial; interwar period; Zachariasz Drożyński; Iga Korczyńska

Ludzie uprawiają performanse cały czas – niezależnie od tego, czy robią to w pełni świadomie, czy też nie. „Zachowane zachowania”, będące działaniami utrwalonymi kulturowo i odtwarzanymi według pewnego scenariusza, stale

towarzyszą ludziom, albowiem żadne sztywne granice nie odgradzają życia codziennego od ról społecznych, rodzinnych czy zawodowych, które każdemu przychodzi odgrywać (Schechner, 2006, s. 50-51, 197). Jednak to świadomość okazywania działań w zamierzony sposób legitymuje najsprawniejszych performerów. Świadomy wykonawca nie tylko jest sobą, ale też umiejętnie dobiera środki, wykorzystuje okoliczności oraz wpisuje swe zachowanie w obowiązujące normy kulturowe, obyczajowe czy genderowe, by wyrazić siebie w zamierzony sposób. Zbliża to codzienność do idei życia jako teatru, z tą różnicą, że o ile w teatrze wszystkim znana jest jego konwencja, o tyle w tzw. prawdziwym życiu trudno jest jednoznacznie określić, gdzie przebiega granica pomiędzy fikcją a realnością. Zjawisko to jest szczególnie niebezpieczne w obszarach życia codziennego odpowiedzialnych za zachowanie porządku społecznego poprzez autorytatywne wpływanie na przyszłość drugiej osoby – na przykład w ramach procesów karnych. Warto przypomnieć, że ostatnia egzekucja w Polsce została wykonana 21 kwietnia 1988 roku, ale kara śmierci została formalnie zniesiona dopiero wraz z nowelizacją Kodeksu karnego w 1997 roku. Tym samym jeszcze do niedawna w sprawach o najcięższe przestępstwa stawką kulturowego performansu sądowego było najwyższe dobro oskarżonego – jego życie.

W tym kontekście pragnę przyjrzeć się procesowi sądowemu Zachariasza Drożyńskiego, który toczył się od 27 do 30 kwietnia 1932 roku w Sądzie Okręgowym w Warszawie; okolicznościom, roli publiczności, postawom poszczególnych uczestników oraz kontekstom społeczno-obyczajowym mającym wpływ na wydany wyrok, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii genderowych. Proces ten miał szczególny charakter: ponieważ Drożyńskiemu postawiony został zarzut zabójstwa popularnej tancerki kabaretowej teatrzyku Ananas – Igi Korczyńskiej (właściwie Jadwigi Wielgus-

Korczyńskiej), sala sądowa wypełniła się po brzegi nie tylko zainteresowanymi widzami czy sprawnymi performerami dnia codziennego, ale także profesjonalnymi aktorami, których obecność niezamierzenie podważyła rzeczywistość sądową i wzmocniła tym samym teatralny wymiar tego zdarzenia.

Okoliczności śmierci Igi Korczyńskiej

Związek Igi Korczyńskiej ze starszym o siedem lat studentem prawa Zachariaszem Drożyńskim rozpoczął się, gdy dziewczyna miała zaledwie szesnaście lat i trwał cztery lata. Para rozstała się wiosną 1931 roku. Pod koniec ich związku zaczęło dochodzić do rękoczynów ze strony Drożyńskiego, co w połączeniu z wcześniejszymi chorobliwymi aktami zazdrości, podkradaniem pieniędzy tancerki i hulaszczym trybem życia sprawiło, że zmęczona tą znajomością Korczyńska postanowiła zerwać z nim wszelkie kontakty. Urażona duma nie pozwalała mu jednak na akceptację tego faktu. Szala goryczy przelała się, gdy Drożyński dowiedział się, że była partnerka spotyka się z innym mężczyzną – niejakim Adamskim – wysokim urzędnikiem Banku PKO i kompozytorem. Apodyktyczne skłonności Drożyńskiego ujawniały się już wcześniej m.in. poprzez ingerowanie w wybór partnerów tanecznych Korczyńskiej, a także zabranianie jej korzystania z niektórych szans zawodowych, jak chociażby z zaproszenia do zespołu Les Ballets Russes Siergieja Diagilewa. Jednakże do tej pory Korczyńska we wszystkim ulegała Drożyńskiemu, aż do czasu, gdy postanowiła zawalczyć o swoje szczęście.

Do zabójstwa doszło około godziny dziewiętnastej 6 sierpnia 1931 roku w garderobie warszawskiego teatrzyku Ananas mieszczącego się na rogu ulic Marszałkowskiej i Złotej. Jak wynika z akt sprawy, Korczyńska dotarła do

teatru na krótko przed swoim wieczornym występem. Na korytarzu czekał już Drożyński, którego obecność nie wzbudziła podejrzeń wśród pozostałych pracowników. Wbrew woli Korczyńskiej udał się za nią do garderoby, gdzie po krótkiej rozmowie padły strzały z pistoletu. Dwie kule utkwiły w klatce piersiowej dziewczyny, a trzecia musnęła bark Drożyńskiego, który chciał upozorować w ten sposób nieudaną próbę samobójczą. Ranna kobieta została przetransportowana do warszawskiego Szpitala Klinicznego Dzieciątka Jezus, gdzie jeszcze tego samego wieczoru zmarła. 7 sierpnia 1931 roku niemal wszystkie krajowe dzienniki zaczęły prześcigać się w relacjonowaniu tych tragicznych wydarzeń. W dniu pogrzebu młodą artystkę żegnały tłumy fanów, którzy już niedługo mieli domagać się wymierzenia sprawiedliwości.

Okoliczności sprawy były niezwykle oczywiste, a obligatoryjny do wykazania w procedurze karnej związek przyczynowo-skutkowy prosty do ustalenia: gdyby nie doszło do strzału z pistoletu Drożyńskiego, tancerka nie poniosłaby śmierci. Sprawa zabójstwa Korczyńskiej wywołała spore poruszenie społeczne. Złożyło się na to kilka czynników: wielkie zainteresowanie obywateli II RP sprawami kryminalnymi, „atrakcyjność" najcięższych przestępstw pod względem ich sensacyjności, a także sama osoba niezwykle popularnej dwudziestoletniej tancerki. W dziennikach rozpisywano się wówczas na temat urody Korczyńskiej – jej brązowych włosów, czarnych niczym węgielki oczu, filuternego uśmieszku oraz ujmującego dołeczka w policzku. Jednocześnie podkreślano nieprzeciętny talent dziewczyny, pisząc, że kiedy tańczy, robi to całą sobą. Niewykluczone, że śmierć młodej, cenionej tancerki sprawiła, że w pamięci starszego pokolenia mieszkańców stolicy odżyły wspomnienia z głośnego przed laty procesu korneta huzarów rosyjskich Aleksandra Barteniewa, któremu postawiono zarzut zastrzelenia w nocy z 30 czerwca na 1 lipca 1890 roku swojej kochanki Marii Wisnowskiej, ulubienicy tłumów, aktorki Warszawskich Teatrów Rządowych

specjalizującej się w emploi naiwnej. Sytuacja wydawała się być aż nazbyt paralelna. W „Kurjerze Warszawskim”, wyjaśniając fenomen sprawy Korczyńskiej, pisano: „ofiara jest artystką. Zbrodnia miała miejsce za kulisami. To ludzi pociąga i sprawia, że publiczność zdaje się niejednokrotnie zapominać, gdzie jest, myśląc, że ma przed oczyma fragment z kryminalnego romansu kinematograficznego” (1932, nr 117, s. 6). Kluczowe w tym procesie stało się ustalenie motywacji sprawcy, co wiązało się z dokładną analizą nieznanych dotąd szerszej publiczności szczegółów z życia ofiary i sprawcy. Ponadto 23 kwietnia tego samego roku we Lwowie rozpoczął się głośny proces Rity Gorgonowej, co dodatkowo spotęgowało społeczne nastroje i oczekiwania.

Przebieg procesu

W każdy dzień procesu Drożyńskiego w sali sądowej gromadziły się tłumy – żądnych sensacji gapiów, reporterów sądowych, a także popularnych artystów scen polskich. Jak wskazywano w ówczesnej prasie, w ławach dla publiczności zasiadało więcej kobiet niż mężczyzn. Panował wtedy wielki upał, który potęgował woń unoszących się w powietrzu damskich perfum. Do czasu wejścia składu sędziowskiego w sali było słychać żywe rozmowy i śmiech. Przypominało to spotkanie towarzyskie, jednak wraz z otwarciem przewodu sądowego, niczym w teatrze w momencie rozpoczęcia spektaklu, wszyscy milkli, oczekując na to, co ma się zaraz wydarzyć.

Proces trwał cztery dni. W jego trakcie doszło, w pierwszej kolejności, do przesłuchania oskarżonego, który konsekwentnie przedstawiał siebie jako nieszczęśliwą ofiarę, mówiąc, że strzelał z miłości. Drożyński natychmiast przyznał się do winy. Podkreślał jednak swoje wieloletnie oddanie

Korczyńskiej, bezgraniczną miłość oraz własną zgubę spowodowaną zazdrością. Zgodnie z zachowanymi relacjami, wyjaśnienia oskarżonego wielu obserwatorów wzruszały, a niektórych nawet doprowadzały do łez. Obrońcy starali się podtrzymywać łagodny ton narzucony przez oskarżonego, podczas gdy oskarżyciel brutalnie dążył do obnażenia zdegenerowanej natury Drożyńskiego.

Kryminalistyka w tamtym czasie dopiero zaczynała się rozwijać, a badania daktyloskopijne były jeszcze rzadkością, dlatego też podstawowym dowodem w sprawie były zeznania świadków. W sądzie pojawili się niemal wszyscy artyści z zespołu Ananasa i Nowego Ananasa, a także takie sławy, jak Loda Niemirzanka, Jadwiga Bukojemska, Maria Gabrielli-Gabryłowicz, Maria Czapska czy Irena Skwierczyńska-Zabęska. Artystki z zespołu zgodnie podkreślały, że Korczyńska była utalentowaną tancerką i dobrą koleżanką. W swoich zeznaniach wskazywały także, że coraz częściej pojawiała się w teatrze posiniaczona oraz opisywały sceny zazdrości, które urządzał jej Drożyński. Niektórzy świadkowie nawet twierdząco odpowiadali na pytanie sądu, czy Drożyński groził Korczyńskiej, że ją zabije. Przytoczono również jej słowa, jakoby wolała umrzeć, bo nie była już w stanie znosić jego prześladowań. Ostatni partner taneczny Korczyńskiej potwierdził ponadto, że oskarżony, z powodu swojej zazdrości, nakazał tancerce zmianę partnera scenicznego na osobę niezainteresowaną erotycznie kobietami. Na skutek zeznań rodziny ofiary ustalono także, że jeszcze w trakcie związku Korczyńskiej i Drożyńskiego matka dziewczyny udała się do domu Drożyńskich, chcąc poznać zamiary młodzieńca wobec jej córki i została zepchnięta ze schodów przez jego matkę. Jako świadka wezwano także tajemniczego Adamskiego, który zaprzeczył, jakoby łączyły go z dziewczyną stosunki intymne. Twierdził, że zbliżyły ich jedynie rozmowy o sztuce. Wszystko zatem jednoznacznie przemawiało za winą Drożyńskiego.

Konieczne staje się więc przeanalizowanie, co takiego wydarzyło się w trakcie przewodu sądowego, że sąd w swoim wyroku, pomimo oczywistości stanu faktycznego i braku jakichkolwiek wątpliwości co do dowodów, odstąpił od możliwej do wymierzenia kary śmierci, ograniczając się do kary pozbawienia wolności, co więcej, skazał Drożyńskiego z łagodniejszego przepisu.

Performatywny wymiar procesu Zachariasza Drożyńskiego. Rola publiczności

Rozprawa odbyła się w sali sądowej, czyli wyodrębnionym architektonicznie pomieszczeniu Sądu Okręgowego w Warszawie, wyznaczającym zarazem konkretną przestrzeń zdarzenia (zob. Goffman, 2000, s. 135). Współistnienie ze sobą większej liczby osób w tym samym miejscu i czasie (kolektorze czasoprzestrzennym) doprowadziło do wzajemnych oddziaływań znajdujących się tam jednostek. Poszczególne osoby prezentujące kolejno swe wystąpienia w sali sądowej wchodziły w interakcje z innymi, starając się wywrzeć na nich zamierzone wrażenie za pomocą odpowiednio dobranych środków wyrazu. Zgromadzona publiczność była bezpośrednim adresatem wszelkich wystąpień. To właśnie u niej performerzy poszukiwali największej aprobaty. Wpływało to nie tylko na ich zachowania, ale także na całościowy obraz procesu Drożyńskiego – w myśl założenia, że im bardziej publiczna jest odgrywana rola, tym bardziej przypomina ona teatr (Schechner, 2006, s. 241). To właśnie ów publiczny aspekt rozpraw sądowych decyduje o tym, że możliwa staje się analiza ich dalszego performatywnego wymiaru.

Publiczność w swoim wąskim znaczeniu obejmowałaby jedynie osoby obserwujące przebieg procesu z widowni. Jednak na publiczność tego procesu złożyli się także pozostali performerzy, którzy w przerwach

własnych wystąpień obserwowali innych uczestników. O ile skład sędziowski odpowiedzialny był za ostateczny kształt wyroku, o tyle historia procesu obfitowała w sytuacje, w których niezależnie od treści orzeczenia dochodziło do dalszych społecznych rozliczeń. Dlatego też występujący w procesie Drożyńskiego prawnicy, którzy formalnie zobligowani byli do kierowania swych wypowiedzi bezpośrednio do sądu, konstruowali swoje mowy w taki sposób, by oddziaływać również na publiczność. Obecność postronnych obserwatorów w czasie rozpraw nie tylko czyniła zadość postulatowi społecznej kontroli wymiaru sprawiedliwości, ale także poszerzyła pole adresatów wszelkich komunikatów.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego osobiste stawiennictwo w sądzie zapewniało zainteresowanym dostęp do informacji o ewentualnej sensacyjnej treści w pierwszej kolejności. W tamtych czasach nie prowadzono selekcji osób, które mogły uczestniczyć w rozprawie jako publiczność. Na sale sądowe obowiązywały bilety wstępu. Z oczywistych kryminologicznych względów publiczność najtłumniej gromadziła się na sprawach z zakresu postępowania karnego. W najgłośniejszych procesach ceny biletów na czarnym rynku osiągały niebotyczne sumy. Na przykład ceny biletów na rozprawę końcową procesu Rity Gorgonowej (toczącego się w latach 1932-1934) sięgały pięćdziesięciu złotych, co w przeliczeniu na obecne ceny dałoby sumę około dziesięciokrotnie wyższą. Atrakcyjność sprawy Drożyńskiego wzmacniał fakt, że na widowni zasiadały osoby z pierwszych stron gazet. Wśród obserwatorów można było dostrzec wybitnego komika Adolfa Dymszę, a w roli świadków prezentowały się gwiazdy warszawskiej sceny teatralnej. Publiczność, może nawet nie uświadamiając sobie w pełni powagi wydarzenia, w jakim uczestniczyła, czekała na spotkanie swoich idoli i idolek, a wręcz liczyła na możliwość poznania intymnych szczegółów z ich życia. Stawiało to artystów w

kłopotliwej sytuacji, gdyż zeznając pod przysięgą, zobligowani byli do mówienia prawdy na każdy z poruszonych przez sąd tematów, a pytania kierowane do świadków były często formułowane w sposób niewłaściwy czy agresywny, przypominający nawet psychiczną torturę (Krzywicka, 1935, s. 8).

Obecni w trakcie procesu Drożyńskiego artyści reagowali na doznawaną bezpośrednio lub pośrednio opresyjność w różnoraki sposób: wycofaniem, negacją, ironią czy żartem. Przyczyną takiego zachowania była zapewne obawa przed nadmiernym obnażeniem swojego prywatnego oblicza i związany z tym strach przed możliwą utratą reputacji. Kłopotliwość sytuacji aktorów polegała bowiem na ich funkcjonowaniu na sali rozpraw na dwóch poziomach obecności – prywatnym i publicznym. Chcąc chronić ten pierwszy, posługiwali się rozmaitymi praktykami i strategiami związanymi z procesem ucieleśniania własnego wizerunku za pomocą sprawdzonych już metod. Chociażby Adolf Dymsza w trakcie jednej z rozpraw przedrzeźniał mimikę i ruchy woźnego sądowego, rozbawiając tym publiczność. Wykorzystał więc niezawodne chwyty teatralne do rozładowania napiętej sytuacji procesowej. Zgodnie z teorią Eriki Fischer-Lichte jego ciało fenomenalne stało się biologicznym fundamentem do świadomego wyrażenia siebie za pomocą środków przynależnych semiotycznym ciałom grywanych wcześniej postaci. W tym miejscu warto podkreślić, że o ile każdy człowiek ma ciało, którym może posługiwać się w zamierzony sposób, o tyle nie każdy ma świadomość, że sam jako medium przenosi nadane mu uprzednio znaczenia (Fischer-Lichte, 2008). Dymsza znany był z rozśmieszania publiczności, jego zachowanie nie budziło zatem większego zaskoczenia, a wręcz, w związku z przypisanymi już jego osobie znaczeniami, korespondowało z powszechnym odbieraniem go jako osoby o nieprzeciętnym poczuciu humoru. Świadomość postrzegania Dymszy przez pryzmat granych przez niego komediowych ról

teatralnych czy filmowych pozwoliła mu na wykorzystanie okoliczności procesowych do podtrzymania wizerunku własnej osoby. Pożądane reakcje publiczności oraz składu sędziowskiego, który na wybryki komika zareagował jedynie formalnymi upomnieniami, stanowiły o sukcesie performansu celebryckiego aktora. Jednak to zachowanie przyczyniło się do destabilizacji sytuacji poprzez zakłócenie dychotomiczności pojęć składających się na procedurę karną i zapewniających jej prawidłowy przebieg. Dymsza stanowił część publiczności i dlatego jego rola procesowa powinna ograniczyć się do obserwowania wystąpień osób bezpośrednio zainteresowanych wynikiem końcowego orzeczenia. Włączając się aktywnie w przebieg rozprawy i zaznaczając tym samym własną sprawczość, stał się kolejnym performerem i zakwestionował umowny podział na widzów i aktorów tego wydarzenia. Podważenie istniejących ram sprawiło, że niemożliwe stało się jednoznaczne oddzielenie od siebie elementów fikcji teatralnej od rzeczywistości procesowej, a także prywatnego oblicza osób biorących udział w procesie od wykreowanej na jego poczet fasady. Proces stał się swoistym spektaklem, w którym trudno było ustalić, co jest prawdą, a co jedynie jej reprezentacją. Dezorientacja ta była o tyle niebezpieczna, że dotknęła także skład sędziowski, który utraciwszy jasność sytuacji, stał się podatniejszy na dalsze manipulacje ze strony pozostałych uczestników.

Aktywność prawników na sali rozpraw

Każda ze stron, wraz ze swoimi pełnomocnikami, podejmując działania w czasie przewodu sądowego, pozostawała każdorazowo w obszarze społecznej widzialności – na osi spojrzeń innych jednostek. Performerzy, mając świadomość bliskości własnych wystąpień z ideą wystąpień scenicznych, chętnie wykorzystywali założenia leżące u podstaw sztuki aktorstwa. Świadomie sięgali także po zaakceptowane i wręcz oczekiwane społecznie

zachowania konwencjonalne. Podświadomie przyjmuje się na przykład, że strona oskarżycielska powinna być agresywniejsza w tonie. Dlatego też wybitny prokurator Witold Grabowski, który rok wcześniej był głównym oskarżycielem opozycji w procesie brzeskim, wykorzystywał swoją pozycję, by w trakcie procesu przedstawić w oczach odbiorców oskarżonego jako młodzieńca zdemoralizowanego do szpiku kości. Podobne działania podejmowali adwokaci pełniący w równoległym procesie cywilnym funkcję pełnomocników powodowych z ramienia rodziny poszkodowanej – mecenasi Galersner i Drobniewski. Z kolei od wypowiedzi i postawy adwokata oczekuje się raczej polemicznego łagodzenia argumentów strony przeciwnej oraz starań o przedstawienie swojego klienta w jak najlepszym świetle. Oskarżony miał aż czterech obrońców, wśród których był dziekan Warszawskiej Rady Adwokackiej – mecenas Jan Nowodworski. Jego działania skupiały się przede wszystkim na przedstawieniu Drożyńskiego jako ochotnika armii, chłopaka pozbawionego kontaktu z ojcem, zdolnego studenta prawa oraz szaleńczo zakochanego w Idze młodzieńca, który nosił się z zamiarem poślubienia jej i pragnął mieć z nią syna. Nowodworski swymi argumentami starał się oddziaływać na emocje publiczności, przede wszystkim wzbudzając w niej afekt litości. Prawnicy rzetelnie odgrywali zatem powierzone im role zawodowe, a motywowała ich nie tylko chęć próżnego przypodobania się swoim odbiorcom poprzez wpisanie się w społecznie oczekiwane ramy. Ich działania wynikały z podstawowych założeń interakcjonizmu społecznego.

Osobowość ludzka wyłania się i jest kształtowana w wyniku przynależności jednostek do określonych grup społecznych (Simmel, 1975). Człowiek funkcjonujący w danej społeczności przyjmuje instytucje tej wspólnoty oraz dostosowuje swoje postawy i zachowania do tej grupy. Zdolność przyjmowania ról (tzw. *role-taking*) wyznacza zarazem stopień samoświadomości tej osoby (Mead, 1975). Funkcjonowanie w społeczeństwie

nie pozbawia jednak jednostki jej indywidualności i tożsamości. Człowiek jest bowiem w stanie zmieniać życiowe role, gdyż umiejętność tych przeobrażeń rozwija się wraz z procesem dorastania. Wraz z poznaniem języka oraz nabyciem umiejętności mowy, rozumianej jako możność komunikowania się ze światem zewnętrznym, człowiek zaczyna przypisywać znaczenia, gesty konwencjonalne i swoje wyobrażenia do określonych obiektów zewnętrznych. W ten sposób dochodzi do rozwoju jaźni, który na pierwszym etapie polega na naśladowaniu rozpoznanych już zachowań w formie dziecięcej zabawy, by następnie przerodzić się w fazę gry zmierzającą do wypracowania jedności postaw pomiędzy własnym zachowaniem a pożądanym społecznie wyobrażeniem o nim. Weryfikacja gry następuje poprzez reakcje grupy na przyjętą rolę i ma miejsce dopiero wówczas, gdy dana jednostka jest zdolna do zaakceptowania tzw. wspólnoty postaw istniejącej w tej grupie (Turner, 1985, s. 387). Skuteczność wystąpień prawników zależała więc od stopnia ich świadomości w dobieraniu środków wyrazu odpowiadających wyobrażeniom społecznie przypisywanym tej grupie zawodowej. Tym samym pełnomocnicy procesowi oraz sędziowie stali się aktorami posiadającymi wszelkie narzędzia do odgrywania przed publicznością powierzonych im ról. Narzędzia te wypracowali w długotrwałym procesie przygotowywania się do zawodu (studia, aplikacja, praktyka). Istotę sądowego performansu prawników stanowiły więc działania będące publiczną demonstracją konkretnych umiejętności (Carlson, 2007, s. 25), odbywającą się nie w teatrze, a na sali rozpraw.

Inaczej jednak sytuacja wyglądała z perspektywy oskarżonego, który dla opinii publicznej stanowił katalizator negatywnych emocji. Jedną z podstawowych funkcji prawa karnego była i jest funkcja sprawiedliwościowa, która polega na zaspokojeniu poczucia sprawiedliwości poszkodowanego oraz całego społeczeństwa – poprzez ukaranie sprawcy. Z tego względu

oskarżony już na samym początku miał utrudnione zadanie, ponieważ swoją postawą musiał zaprzeczyć negatywnym stereotypom związanym z rolą, którą przyszło mu odgrywać w ramach tego procesu. Drożyński na sali rozpraw nie funkcjonował sam, ale w bezpośredniej korelacji ze swoimi adwokatami. Tworzyli zespół, w którym kluczowa stała się właściwa organizacja, wzajemne zaufanie i zaangażowanie. Z uwagi na doświadczenie zawodowe, funkcję reżysera wspólnego przedstawienia pełnili adwokaci Drożyńskiego. Oskarżony zobligowany był natomiast do realizowania opracowanego scenariusza oraz prawidłowego zaprezentowania powierzonej mu roli – nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca, który zabił Korczyńską w chwili miłosnego wzburzenia.

Fasada osobista jako element performansu Drożyńskiego

W związku z przyznaniem się Drożyńskiego do winy, kluczowe dla sądu stało się sprecyzowanie, czy oskarżony przyszedł 6 sierpnia 1931 roku do teatrzyku Ananas z zamiarem zamordowania Igi Korczyńskiej. Najwyższa stawka toczyła się więc o ustalenie jego motywacji, jednej z najtrudniejszych do wykazania przesłanek, gdyż związanej z tym, co niewidoczne – psychiką sprawcy. Zdaje się, że oskarżony jako syn adwokata i niegdysiejszy student prawa musiał być świadom kierunku, w jakim podąża proces, co ułatwiło mu przygotowanie się do roli. To właśnie w tym miejscu ważna staje się świadomość uprawiania performansu, gdyż to dzięki niej oskarżony mógł umiejętnie dobrać środki potrzebne do zbudowania przekonującej fasady. Szczególnie istotne okazało się wykorzystanie przez oskarżonego fasady osobistej, na którą złożyły się jego płeć, wiek, rasa, cechy charakteru i wygląd zewnętrzny. Jednakże poszczególne elementy mogły zacząć

funkcjonować w zamierzony sposób dopiero z chwilą, gdy performer uwierzył w swoje działania poprzez uznanie siebie w danej roli. Drożyński przez całe życie starał się być odbierany jako przystojny, wykształcony młody mężczyzna o nienagannych manierach względem kobiet. Przez wiele lat, kiedy wkraczał w obszar społecznej widzialności, sięgał po sprawdzone środki wyrazu, które zapewniały mu powszechne uznanie. Nic więc dziwnego, że kiedy Drożyński ponownie został wystawiony na spojrzenia publiczności, nie był w stanie „być" już kimś innym i odwołał się do sprawdzonych metod kreowania własnego wizerunku.

Jak wynika z relacji reporterów sądowych, Zachariasz Drożyński był przystojnym młodzieńcem średniego wzrostu, o starannie przyczesanych ciemnoblond włosach. Na sali rozpraw pojawił się w nieskazitelnym granatowym garniturze, białej koszuli, krawacie, z jedwabną chusteczką w butonierce. Wygląd ten nie korespondował z oczekiwaniami publiczności, oskarżonego przywieziono bowiem pod eskortą z aresztu na Pawiaku, w którym spędził ostatnie miesiące. W ówczesnej prasie zgodnie komentowano, że Drożyński pomimo pobytu w więzieniu nie stracił szyku i elegancji. Fakt, że reporterzy sądowi w pierwszej kolejności zwrócili uwagę na wygląd Drożyńskiego, przemawia za tym, że oskarżony świadomie wykorzystał swoją atrakcyjność do zbudowania pozytywnego wrażenia.

Atrakcyjność fizyczna to szczególnie ważny czynnik oceny nowo poznanej osoby. Z kolei jedną z podstawowych zasad procesu karnego jest zachowanie bezstronności wymiaru sprawiedliwości. Nadrzędnym celem ustawodawcy było zaprojektowanie obiektywnej sytuacji, w której wzajemne uprzednie kontakty miały zostać wyeliminowane lub zniwelowane do absolutnego minimum. Paradoksalnie jednak sytuacja ta sprawiła, że – zgodnie z przedstawionym powyżej założeniem – atrakcyjność fizyczna oskarżonego

mogła być w procesie istotnym czynnikiem wstępnej oceny jego osoby. Umiejętne posługiwanie się własną urodą przyczyniło się zatem do powstania błędu poznawczego w umyśle obserwatorów. Zjawisko to nazywa się w psychologii „efektem aureoli" (z ang. *halo effect*). Bazuje ono na założeniu, że na podstawie jednej cechy z pierwszego wrażenia (na przykład atrakcyjności fizycznej), automatycznie zakłada się istnienie dalszych pozytywnych cech osobowościowych tej osoby (Aronson, 1978). Dodatkowo dziecięce cechy twarzy (duże oczy, łagodne rysy, wysokie brwi czy duże czoło) są podświadomie kojarzone z niewinnością i łagodnością. Jak wynika z opisów i zdjęć, Drożyński miał wszystkie te cechy, mógł więc wzbudzać większe zaufanie. Ponadto, przy założeniu, że atrakcyjność fizyczna szczególnie oddziałuje na osoby płci przeciwnej oraz fakt, że wśród publiczności procesu przeważały kobiety, należy uznać, iż oskarżony świadomie wykorzystał własną atrakcyjność, by łatwiej sterować przekonaniami publiczności.

Jak wynika ze źródeł, Drożyński z wielkim opanowaniem i inteligencją odpowiadał na pytania. Należy podkreślić, że język postępowań sądowych był i jest głównie językiem mówionym, a zatem słowa stanowiły kluczowy nośnik znaczeń. Ich dobór był więc niezwykle ważny w kontekście późniejszej oceny wypowiedzi; jednak z uwagi na bezpośredniość rozpraw sądowych niebagatelne znaczenie ma także komunikacja niewerbalna. Świadomy tego oskarżony konsekwentnie stosował przemyślaną gestykulację oraz umiejętnie „dobierał emocje" do wypowiadanych słów. Przykładem takiego zachowania może być jedno z najsłynniejszych zdań z tamtego procesu: „Czy można chcieć zabić osobę, którą się kocha?". Jak relacjonowano, słowa te wypowiedziane zostały złamanym głosem, co niewątpliwie korelowało z całościowym obrazem Drożyńskiego jako nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca.

Wpływ aspektu obyczajowego i emancypacyjnego na skuteczność performansu

Momentem, który wytrącił Drożyńskiego z równowagi, było podjęcie przez prokuratora tematu aborcji dokonanej przez Korczyńską. Kwestie aborcji czy antykoncepcji wywoływały burzliwe debaty społeczne, m.in. z uwagi na to, że doszło wówczas do swoistego upolitycznienia macierzyństwa, a aborcja była penalizowana (w 1929 roku Tadeusz Boy-Żeleński opublikował w „Kurierze Porannym" cykl felietonów *Piekło kobiet* poświęconych tej kwestii). Dlatego też oskarżony szybko uświadomił sobie, że z punktu widzenia procesowego wykorzystanie napiętej sytuacji i przerzucenie odpowiedzialności za aborcję na nieżyjącą już Korczyńską stało się dla niego realną szansą na podtrzymanie skuteczności własnego performansu.

Jedną z reporterek sądowych w tym procesie była Irena Krzywicka, którą znano już z jej interwencyjnego temperamentu, szczegółowego analizowania zdarzeń w trakcie procesów oraz krytykowania nieprawidłowości. Szczególnie interesująca jest jej obserwacja sali sądowej jako formy teatralnej, w której przed publicznością prezentowali się kolejno wytrawni aktorzy – prawnicy w togach oraz amatorzy – świadkowie i oskarżony (1935, s. 6-9). Krzywicka wskazywała, że to tej drugiej grupie osób może towarzyszyć trema, zawstydzenie czy lęk, ponieważ to właśnie oni zmuszani są do opowiadania o sprawach nierzadko wstydliwych czy intymnych. Prawnicy, z uwagi na profesjonalny charakter swoich wystąpień, wcielają się w rolę demiurgów, którzy prowadzą aktorów-amatorów przez kolejne elementy zaplanowanego scenariusza. Sterują ich zachowaniem poprzez

zadawanie pytań czy udzielanie prawa głosu. Nic więc dziwnego, że Krzywicka w swych reportażach starała się pomóc oskarżonym, w których widziała ofiary systemu. Zdecydowała się także nie silić na wygórowany obiektywizm, ale punktować dostrzeżone niekonsekwencje oraz poszerzać pole widzialności. Jak wskazywał Mieczysław Ettinger, ówczesny adwokat, reportaże Krzywickiej nie stanowiły analizy prawnej, ale były oparte na głębokiej analizie obyczajowości i psychologii zdarzeń (Krzywicka, 1935, przedmowa M. Ettingera). Zawiedziona tym, że ponad chęć ustalenia winy Drożyńskiego przedłożono konstruowanie jego moralnego oblicza, Krzywicka przedstawiała świat teatralny jako swoiście ekskluzywny: „ktokolwiek należy do świata teatralnego lub choćby się z nim styka, musi się trzymać na pewnym poziomie, musi być ubrany, musi mieć zawsze parę złotych w kieszeni, nie może się wyrzekać taniego luksusu, który obowiązuje w tem otoczeniu" (1935, s. 14-15). Podkreślała, że wymóg ten mógł nieść pewne niebezpieczeństwo dla mężczyzny, który nie zarabiał, a sam z luksusu się wywodził. Ponadto reporterka nie widziała nic złego w tym, że Korczyńska, chcąc sprostać temu wymaganiu, finansowała stroje ukochanemu, gdyż w ten sposób dbała o własną reputację. Trzeba pamiętać, że okres dwudziestolecia międzywojennego był czasem emancypacji, a zatem feministyczna w poglądach Krzywicka chętnie dostrzegała nawet najmniejsze przejawy sprawczości w życiu tancerki – także w aspekcie decyzji o przerwaniu ciąży. Dlatego też Krzywicka, jako jedna z nielicznych, zinterpretowała fakt aborcji nie jako „moralną zbrodnię" dokonaną przez Drożyńskiego na Korczyńskiej, ale jako świadomą decyzję dziewczyny – wschodzącej gwiazdy tańca, dla której ciąża mogła oznaczać koniec kariery. Taki obrót sprawy podzielił publiczność: jedni w ślad za prokuratorem widzieli w Drożyńskim psychopatycznego mordercę pozbawionego kręgosłupa moralnego, który odebrał życie nienarodzonemu dziecku,

podczas gdy inni dostrzegali w nim ofiarę zmieniającego się świata. Sam Sąd Apelacyjny w uzasadnieniu wskazał, że „gdyby nie współczesny upadek moralności publicznej, pozwalający na wystawianie ciał niewieścich prawie nago, co u męskiej publiczności wywołuje jak najsprośniejsze popędy, nie byłoby tragedji Wielgusównej”, a „społeczeństwo nie ma prawa rzucać najcięższym kamieniem potępienia w tego, który zawinił nieopatrznie, poddawszy się złu, przez to samo społeczeństwo gorąco popieranemu” („Dzwon niedzielny” 1932 nr 51). Ton potępienia wobec artystek można było dostrzec także w prasie katolickiej czy konserwatywnej, w której wskazywano przede wszystkim na kryzys rodziny, zagrożonej przez odchodzenie kobiet od ich życiowej roli matki i żony.

Intrygujące jest podłoże tego potępienia, ponieważ nie wynika ono z rzeczywistego nierządu artystek tamtego okresu, ale z powolnego wymykania się kobiet społecznym normom genderowym. Zachowanie Korczyńskiej nie mieściło się w definicji ówczesnej „kobiecości”. Należy przy tym pamiętać, że Korczyńska nie tylko pomagała finansowo Drożyńskiemu, ale w wieku siedemnastu lat, z chwilą śmierci ojca, stała się główną żywicielką swojej rodziny. Takie cechy jak samodzielność, niezależność finansowa czy kariera zawodowa sytuowały ją pomiędzy tym, co „kobiece” a „męskie”. Wzmożona aktywność ruchów feministycznych i emancypacyjnych po pierwszej wojnie światowej zakłóciła zastany porządek, odbierając pełnię dominacji kulturze męskiej, a postulaty kobiet dotyczyły nie tylko aspektów prawnych związanych m.in. ze zniesieniem barier wyborczych czy uniezależnieniem możliwości wykonywania niektórych zawodów od zgody męża, ale także sprzeciwiały się tradycyjnemu wyobrażeniu porządku płci. Warto w tym miejscu wskazać, że w latach, w których toczył się proces Drożyńskiego, zdecydowaną większość stanowisk sędziowskich zajmowali mężczyźni. Dopiero od 1929 roku Wanda Grabińska jako pierwsza kobieta w

historii polskiej kultury prawnej została sędzią i zapoczątkowała mechanizm zmiany parytetu na tym stanowisku. Jednak proces feminizacji sądów był niezwykle długotrwały i szczególnie na początku obarczony licznymi trudnościami. Kobietom zapewniano miejsca w pierwszej kolejności w wydziałach spraw rodzinnych i dla nieletnich, co wynikało zapewne z ugruntowanego społecznie poczucia predestynowania kobiet do życia w rodzinie. Brutalny świat prawa karnego zostawiono tym samym mężczyznom. To właśnie oni orzekali w sprawie Drożyńskiego. Nie bez znaczenia mógł być także fakt, że w dobie kryzysu gospodarczego w latach 1929-1933 w sędziach, którzy zaczęli powoli tracić swoje stanowiska na rzecz kobiet, mogła narastać niechęć do emancypantek. Kobietom płacono mniej niż mężczyznom pracującym na takich samych stanowiskach, więc uważano, że zajmując ich wakat, zabierały im potencjalnie wyższe wynagrodzenie. Taka argumentacja wzmacniała wrogi stosunek do feministek. Krzywicka wskazując więc na emancypacyjny charakter życia Korczyńskiej, wpisała ją w dyskurs, który dla wielu był zagrożeniem dla obowiązującego „ładu społecznego”. Uważam jednocześnie, że feministyczne argumenty wskazywane przez reporterkę paradoksalnie przyczyniły się do „obrony” Drożyńskiego i w konsekwencji do wydania mizoginicznego wyroku. Sąd uznał działanie Drożyńskiego za zabójstwo w afekcie, który, jak wskazywał w uzasadnieniu wyroku sędzia Klemens Hermanowski, został w całości wywołany nagannym zachowaniem Korczyńskiej. Początkowo orzeczono karę ośmiu lat więzienia, jednak Sąd Apelacyjny obniżył wyrok sądu pierwszej instancji do lat sześciu. Po wyjściu z więzienia Zachariasz Drożyński – demonstrując ironicznie swoje przywiązanie do teatralnej konwencji – zatrudnił się w dziale administracyjnym jednego z warszawskich teatrów.

***

Na skutek zbiegu wielu okoliczności i umiejętnego ich wykorzystania przez poszczególnych performerów doszło do pożądanego przez oskarżonego zakończenia performansu kulturowego. Pozostaje jednak wątpliwość, czy w tym przypadku umiejętne posługiwanie się teatralizacją życia codziennego oraz świadomość mechanizmów składających się na performatywny wymiar okazywania swych działań nie przyczyniły się do zmanipulowania szeroko rozumianej publiczności oraz do wydania wyroku odbiegającego od chociażby minimalnego poczucia sprawiedliwości. Irena Krzywicka w swoim reportażu wskazywała, że sąd jest jednym z najbardziej żywiołowych objawów zmysłu teatralnego ludzkości (1935, s. 33). W moim odczuciu to właśnie ten teatralny zmysł stanowił i może stanowić nadal realne zagrożenie dla zasady pewności prawa. Należy na koniec podkreślić, że o ile odgrywane scenariusze performansów dnia codziennego mogą różnić się od siebie w zależności od kultury czy epoki historycznej, o tyle nie ma żadnej kultury czy epoki, która byłaby ich pozbawiona (Schechner, 2006, s. 240).

Wzór cytowania:

Braun, Anna, *Wpływ performansów dnia codziennego na przebieg procesów sądowych na przykładzie sprawy karnej Zachariasza Drożyńskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, DOI: 10.34762/z8vc-a537.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/z8vc-a537

Autor/ka

Anna Braun (anna.magdalena.braun@alumni.uj.edu.pl) – absolwentka prawa i wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz studiów podyplomowych z zakresu mediacji, prezes stowarzyszenia Teatr Off-Road, aplikantka adwokacka w Okręgowej Radzie Adwokackiej w Katowicach. Numer ORCID: 0000-0002-9678-5978.

Bibliografia

Aronson, Elliot, *Człowiek istota społeczna*, tłum. J. Radzicki, PWN, Warszawa 1978.

Burns, Tom, *Erving Goffman*, Routledge, London – New York 1992.

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

Carlson, Marvin, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007.

Ćwiklińska-Surdyk, Dorota; Surdyk, Augustyn, *Człowiek jako aktor na scenie życia. Teorie G.H. Meada i E. Goffmana a narracyjne gry fabularne*, „Homo Ludens" 2012 nr 1(4).

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Foucault, Michel, *Rządzenie żywymi*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2014.

Goffman, Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Goffman, Erving, *The Interaction Order. American Sociological Association: 1982 Presidential Address*, „American Sociological Review" 1983 nr 1.

Hałas, Elżbieta, *Interakcjonizm symboliczny, społeczny kontekst znaczeń*, PWN, Warszawa 2006.

Hałas, Elżbieta, *Osobliwości interakcjonizmu Ervinga Goffmana*, „Studia Socjologiczne" 2007 nr 1 (184).

Kałwa, Dobrochna, *Emancypacja kobiet po polsku*, „Znak" 2015 nr 7-8.

Krzywicka, Irena, *Sąd idzie*, Rój, Warszawa 1935.

Lubocha-Kruglik, Jolanta, *Strategie komunikacyjne w dyskursie prawniczym (na materiale mów obrończych F. Plewaki)*, „Lingwistyka Stosowana 21" 2017 nr 1.

Marczyk, Krzysztof, *Społeczeństwo na deskach teatru – koncepcja Ervinga Goffmana a lingwistyka kognitywna*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica" 2006 nr 35.

Mead, George Herbert, *Umysł, osobowość, społeczeństwo*, tłum. Z. Wolińska, PWN, Warszawa 1975.

Misiołek, Przemysław, *Boye o aborcję w II Rzeczpospolitej*, „Histmag.org", http://old.histmag.org/Boye-o-aborcje-w-II-Rzeczpospolitej-9922 [dostęp: 17 X 2021].

N.N. *Śmierć w „Ananasie"*, „Biuro Edukacji Historycznej – Muzeum Policji Komendy Głównej Policji", https://hit.policja.gov.pl/hit/aktualnosci/187686,Smierc-w-Ananasie.html [dostęp: 17 X 2021].

N.N., *Nie byłoby tragedji Wielgusównej, gdyby…*, „Dzwon niedzielny", 18 XII 1932.

N.N., *Proces o zabójstwo śp. Igi Korczyńskiej w Warszawie*, „Światowid", 7 V 1932.

N.N., *Z sądów. O zabójstwo Jadwigi Korczyńskiej*, „Kurjer Warszawski: wydanie poranne" 1932 nr 117.

Nahirny, Rafał, *Erving Goffman, kontrola widzialności i kłopoty z publicznością w mediach społecznościowych*, [w:] *Zmiany medialne i komunikacyjne*, t.1, red. K. Kopecka-Piech, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Schechner, Richard, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Simmel, Georg, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1975.

Sołtysik, Marek, *Szlifbruk w „Ananasie" (cz. 1) Śmiercionośna edukacja*, „Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej" 2017 nr 6.

Sołtysik, Marek, *Szlifbruk w „Ananasie" (cz. 2) Perfumowany rynsztok*, „Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej" 2017 nr 9.

Teler, Marek, *Zachariasz Drożyński: człowiek, który zabił „z miłości"*, „Histmag.org", https://histmag.org/Zachariasz-Drozynski-czlowiek-ktory-zabil-z-milosci… [dostęp: 17 X 2021].

Turner, Jonathan Hugh, *Struktura teorii socjologicznej*, tłum. M. Bucholc i in., PWN, Warszawa 1985.

Żyłka, Karolina, *Czy atrakcyjność fizyczna sprawcy przestępstwa wpływa na ostateczny wymiar kary?*, „Więc jestem! Studencki serwis rozwoju", http://wiecjestem.us.edu.pl/czy-atrakcyjnosc-fizyczna-sprawcy-przesteps… [dostęp: 17 X 2021].

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/wplyw-performansow-dnia-codziennego-na-przebieg-procesow-sadowych

didaskalia
gazeta teatralna

modrzejewska

„Pożerali ją oczyma”

Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej

Agnieszka Wanicka Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

‘They were devouring her with their eyes’. Some remarks on the Warsaw experience in the life and work of Helena Modrzejewska

This article concerns the Warsaw period in the life and work of Helena Modrzejewska. The years 1869-1876 are the least researched and described period in the entire career of this actress. The article refers to Zbigniew Raszewski’s essay *Modrzejewska – a Varsovian*, debating the significance of the experience of the Krakow theatre in Modrzejewska’s work. In the light of a factual analysis, he presents the actress as a Drama Artist of Warsaw theatres, posing questions about the evaluation of the experience of working on the Warsaw stage in the context of her career. The methodological framework of the article is an attempt to see the principles of realistic idealism, i.e. the model style of the art of acting in the nineteenth century, not only in the actress’s stage performance, but also in social life and the iconographic material based on Jan Mieczkowski’s photographs.

Keywords: Helena Modrzejewska; 19th century; Krakow theatre; Warsaw theatres; realistic idealism; acting style; nineteenth-century theatre photography; Jan Mieczkowski; code of conduct

Kiedy zostaje przywołany temat Warszawy i Heleny Modrzejewskiej, większość osób zajmujących się historią dawnego teatru odruchowo sięga na półkę z książkami po *Weryfikacje czarodzieja i inne szkice o teatrze*

Zbigniewa Raszewskiego z 1998 roku i jego tekst *Modrzejewska-warszawianka*. To jest punkt wyjścia. Nie wiedziałam, że ten artykuł ma interesującą historię. Pierwotnie ukazał się w „Pamiętniku Teatralnym" w 1996 roku (s. 133-143), czyli cztery lata po śmierci Raszewskiego, jako jeden z ostatnich tekstów profesora.

> Ten drobny przyczynek do biografii Heleny Modrzejewskiej, poświęcony jej warszawskim mieszkaniom, przesłany został Annie Krajewskiej-Wieczorek mieszkającej w Los Angeles, w dwóch odcinkach 2 IV i 1 V 1992 roku. Jego powstanie sprowokowały pytania Anny Krajewskiej-Wieczorek dotyczące pobytu Modrzejewskiej w Warszawie. W liście 2 IV 1992 Zbigniew Raszewski, nieco zakłopotany, pisał:
>
> *Droga Pani Aniu,*
> *stała się rzecz potworna. Cała moja odpowiedź na Pani pytania o mieszkania Modrzejewskiej* […] *okazała się błędna. Nigdy nie mieszkała na Senatorskiej. To film*[1] *ją tam usadowił, a ja nędzny prowincjonalny belfer, dałem się zwieść filmowi*. […] *Żeby choć w części naprawić moją winę napisałem dla Pani artykuł. Specjalnie dla Pani.* […]
>
> W liście dołączonym do drugiego odcinka, przynoszącego uzupełnienia i uściślenia, wysłanego cztery tygodnie później, 1 V 1992 Zbigniew Raszewski ustosunkował się do propozycji nakręcenia filmu o Warszawie z lat 1869-1876, a więc czasów stałego pobytu Modrzejewskiej. W filmie tym Zbigniew Raszewski miał być przewodnikiem po Warszawie z tamtych lat.

> *Latem spróbuję rozejrzeć się za zdjęciami 4 interesujących nas ulic sprzed 1944. Może się nawet znajdą z XIX wieku. Dworzec, ratusz, katedra, teatr, Ogród Saski, Aleje. Być może napiszę krótki wstęp. Tekst na ulicach można improwizować? Czy ruch nie zagłuszy?*
>
> Anna Krajewska-Wieczorek w trakcie pobytu w Warszawie nagrała opowieści Zbigniewa Raszewskiego, ale film ostatecznie nie powstał

– czytamy we wstępie redakcji „Pamiętnika Teatralnego". Ciekawe, czy nagrane materiały wciąż istnieją? Wiemy, że dzięki tej filmowej historii narodził się tekst, który tak się rozpoczyna:

> Tytuł tego szkicu brzmi prowokacyjnie. Modrzejewska była krakowianką z krwi i kości. Także o jej sztuce można powiedzieć, że wywodziła się z Krakowa. Nikt rozsądny nie będzie temu przeczył.
>
> A jednak istnieje problem Modrzejewskiej warszawianki. Zbyt wiele uczyniła Modrzejewska dla tego miasta, żeby się jej mogło wyrzec, choćby chciało. I sama wiele mu zawdzięczała; dopiero Warszawa nadał jej aktorstwu rezonans ogólnopolski (s. 134).

W dalszych akapitach Raszewski wyraża swoje zdziwienie, że wciąż nie została wydana książka opisująca związki aktorki z Warszawą oraz trasy jej wędrówek. Wciąż nie mamy takiej publikacji[2], ale w listopadzie 2020 roku studentki i studenci Koła Naukowego Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie postanowili zorganizować konferencję „Fenomen. Helena Modrzejewska", wywołując ponownie temat Modrzejewskiej-warszawianki.

Rzeczywiście istnieje problem rozpoznania warszawskiego doświadczenia

teatralnego w twórczości „krakowianki z krwi i kości”. O Modrzejewskiej najczęściej opowiada się przez pryzmat Krakowa, następnie koncentrując się na jej spektakularnej karierze w Stanach Zjednoczonych. Podobnie jej sztuka aktorska, co potwierdza Raszewski, kojarzona jest najczęściej z doświadczeniem sceny krakowskiej. Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej przypieczętował związek aktorki z teatrem w jej rodzinnym mieście. W artykule nie jestem w stanie wyczerpać tak szerokiego tematu, jakim jest omówienie okresu warszawskiego w życiu Modrzejewskiej, chciałabym jedynie podzielić się kilkoma uwagami, które mogą być pomocne w przyszłych badaniach. Mam zamiar być też nieco „nierozsądna”.

Daty i liczby

Postanowiłam na początek przyjrzeć się datom i liczbom[3]. Karierę sceniczną Modrzejewskiej można rozpisać pomiędzy dwoma krańcowymi datami – lipcem 1861 roku, czyli debiutem w Bochni, a marcem 1907, kiedy zakończyła ostatnie, dwudzieste szóste amerykańskie tournée. Te dwie daty, początku i końca, pozbawione konkretnego dnia, są pełne tajemnic. Mało wiemy o okolicznościach debiutu dwudziestojednoletniej Heleny Misel, która przyjęła pseudonim Modrzejewska, by zagrać na prowizorycznej scenie w galicyjskim miasteczku. Nie znamy także miejscowości i dokładnej daty ostatniego występu Heleny Modjeskiej, liczącej wówczas sześćdziesiąt siedem lat, wielkiej gwiazdy obu kontynentów. Za daty początku i końca kariery aktorki można też przyjąć 7 października 1865 roku, debiut na krakowskiej scenie w dzisiejszym Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, a zakończenie wyznaczyć na 2 maja 1905, kiedy w Metropolitan Opera House w Nowym Jorku odbył się słynny *testimonial*, publiczny hołd i pożegnanie wielkiej amerykańskiej artystki oklaskiwanej przez czterotysięczną publiczność. Oba wydarzenia są bardzo dobrze

udokumentowane, ich ślady łatwo znaleźć w recenzjach, wspomnieniach, na afiszach i fotografiach. Ja przyjmuję pierwszą wersję, przyglądając się karierze aktorki pomiędzy 1861 a 1907 rokiem. W ciągu tych lat miała tylko jeden rok przerwy, między czerwcem 1876, czyli datą wyjazdu z Warszawy, a sierpniem 1877, kiedy po raz pierwszy wystąpiła na scenie amerykańskiej.

Czterdzieści pięć lat kariery scenicznej można podzielić na kilka mniejszych okresów. Pierwsze cztery lata (1861-1865) pracy na scenach prowincjonalnych w Galicji, w tym krótki czas angażu na stanowisku wodewilistki w Teatrze Skarbkowskim we Lwowie, od listopada 1862 do lutego 1863, kolejne cztery lata (1865-1869) występów na scenie krakowskiej, siedem lat spędzonych w rządowych Teatrach Warszawskich (1869-1876) i trzydzieści lat (1877-1907) pracy na scenach amerykańskich oraz podczas licznych występów gościnnych w Europie, wliczając także miasta na ziemiach polskich. To krótkie zestawienie pokazuje, że zdecydowanie największa część zawodowego życia Modrzejewskiej, sumując doświadczenia scen prowincjonalnych w Galicji, amerykańskich tournée i występów gościnnych, to życie w drodze – podróż trwająca trzydzieści cztery lata. Siedem lat spędzonych w Warszawie może wydawać się w tym wyliczeniu krótkim etapem. Zanim przejdę do okresu warszawskiego, warto zatrzymać się na moment w roku 1865 i zapytać, jak postrzegano w tym czasie Teatry Warszawskie. Czym mogła być scena warszawska dla Modrzejewskiej z perspektywy Krakowa? Aktorka przyjechała do Krakowa z Czerniowiec najprawdopodobniej już w lipcu 1865 roku, w konkretnym celu. W Teatrze Krakowskim zaczynała się nowa epoka. Zamożni obywatele miasta zebrali odpowiednie fundusze, przeznaczające je na podniesienie upadającego teatru i nadanie mu nowego wymiaru, ważnego społecznego znaczenia. Kierownikiem tego przedsięwzięcia został hrabia Adam Skorupka, który nie był fachowcem, a jedynie słynął z zamiłowania do teatru.

Postanowiono sprowadzić z Warszawy praktyka i znawcę teatru – Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego. Jasiński, liczący wówczas sześćdziesiąt jeden lat, od roku 1862 roku był już na zasłużonej emeryturze. W świecie teatru cieszył się wówczas największym autorytetem. Związany z Teatrami Warszawskimi od 1824 roku, piastował tam, stopniowo, wszystkie możliwe stanowiska – aktora, dramaturga, tłumacza, reżysera, dyrektora, pedagoga Szkoły Dramatycznej. Wykształcił prawie pięciuset uczniów, ponad stu występowało na scenie warszawskiej, około siedemdziesięciu na prowincji. Przez kilkadziesiąt lat kształtował tradycję sceny warszawskiej, najbardziej ceniony jako reżyser i pedagog. Mimo przejścia na emeryturę wciąż doradzał aktorom, aktorkom i reżyserom, będąc blisko ukochanej sceny (zob. Wanicka, 2007, s. 132-137). Jasiński, tworząc nowy zespół w Teatrze Krakowskim, bezbłędnie rozpoznał talent Modrzejewskiej, i co więcej, wyznaczył jej najważniejsze w zespole emploi pierwszej bohaterki oraz odpowiedni zakres ról. Modrzejewska, uczestnicząca w inauguracji teatru pod nowym kierownictwem, oraz publiczność zasiadająca w niedzielę 1 października 1865 roku na widowni Teatru Krakowskiego, mogła wcześniej przeczytać na afiszu, oznaczonym nr 1, że „Otwarcie widowisk” odbywa się pod „kierunkiem scenicznym” Jana Seweryna Jasińskiego „A.D. b. [Artysty Dramatycznego, byłego] Dyrektora Teatrów Warszawskich”.

Podobnym skrótem oznaczono „Reżyssera” Władysława Świeszewskiego „A.D.T.W.”, czyli Artystę Dramatycznego Teatrów Warszawskich. Podkreślenie na afiszu inauguracyjnym, że wymienieni artyści reprezentują scenę warszawską, nadawało całemu wydarzeniu rangę, było gwarancją, że Teatr Krakowski rozpoczyna nową historię.

W roku 1865 Modrzejewska wiedziała, że najważniejszym miejscem i celem pracy dla aktorki są Teatry Warszawskie. Cel osiągnęła już po trzech latach,

rozpoczynając 4 października 1868 roku serię gościnnych występów (trwających do 28 listopada[4]). 13 września 1869 roku podpisała kontrakt jako Artystka Dramatyczna Teatrów Warszawskich, przeprowadzając się na stałe do stolicy Królestwa. Opowiadając na wykładzie o życiu i twórczości Modrzejewskiej, bardzo lubię moment, kiedy pokazuję dwie fotografie – budynku Teatru Krakowskiego na placu Szczepańskim i gmach Teatru Wielkiego na placu Teatralnym.

Zastanawiam się, co musiała czuć aktorka, stojąc po raz pierwszy przed imponującym gmachem, na ogromnym placu, który wówczas stanowił centrum życia miasta. Wyzwaniem nie była tylko różnica wielkości budynków, którą tak dosadnie obrazują fotografie, ale znaczenie i tradycja, niekwestionowane przez ludzi żyjących w drugiej połowie XIX wieku. Chciałabym przytoczyć słowa Stanisława Koźmiana z roku 1875, cenne pod wieloma względami. Koźmian podjął pracę w teatrze bez żadnego praktycznego doświadczenia, przyszedł ze świata polityki i przejął kierownictwo artystyczne po Jasińskim, który po wykonaniu swojej pracy w Krakowie, w styczniu 1866 roku wrócił do domu, do Warszawy. Samodzielna dyrekcja Koźmiana rozpoczęła się dopiero w 1871 roku, stopniowo kształtując nową epokę Teatru Krakowskiego. Koźmian cenił siłę tradycji sceny warszawskiej, którą dostrzegał w kontynuacji myśli reżyserskiej oraz organizacji pracy nad przedstawieniem, umożliwiającej rozwój talentów aktorskich. Ta tradycja ciągnęła się od

> Bogusławskiego, Osińskiego do Jasińskiego, dobrego dyrektora i informatora, Królikowskiego, Rychtera i Chęcińskiego, którzy kolejno trudnili się reżyserią. Tradycja ta służyła przynajmniej dotąd do zapatrywania się sumiennie, poważnie, nawet czasem

> pedantycznie na zadanie aktora i teatru. Stąd wielka dokładność nie tylko w wyuczaniu się, ale także w studiowaniu ról; wielka ilość prób, prób zwykle dobrych i dokładnych (Koźmian, 1959, s. 308).

Rosnąca legenda epoki Koźmiana (jego dyrekcja trwała do 1885 roku) zaczęła odsuwać w cień historię początku Teatru Krakowskiego w roku 1865. Jednak, badając życie i twórczość Modrzejewskiej, trzeba pamiętać, że jej praca przypadała na pierwsze sezony teatru, który dopiero powstawał, który dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku był utożsamiany z legendarną dyrekcją oraz „szkołą krakowską", zwaną także „szkołą koźmianowską". W 1903 roku Karol Chłapowski w liście do Feliksa Konecznego zwrócił uwagę na nieścisłości, które publicysta zawarł w artykule biograficznym o Modrzejewskiej. Chłapowski podkreślał, że Jasiński był „pierwszym i jedynym nauczycielem i kierownikiem pani Modrzejewskiej w jej zawodzie dramatycznym", i dodał:

> Dziwna rzecz, że w wielokrotnych wzmiankach o owej świetnej epoce Teatru Krakowskiego z lat 1865-1869 – gdzie scena ta zabłysła takim blaskiem – rzadko bardzo spotkać się można z nazwiskiem Dyrektora J.S. Jasińskiego. Prawda, że szczęśliwym trafem zgromadziło się tam sporo młodych talentów, ożywionych wielkim zapałem do pracy – prawda, że hr. Skorupka jako organizator, a p. Koźmian jako artystyczny instruktor (mianowicie w sztukach nowożytnych) ogromnie się przyczynili do rozwoju tej organizacji – ale bodaj pierwsza zasługa należy się Jasińskiemu, który cała maszynę w ruch wprowadził, i zaraz ją od początku na właściwą skierował drogę – pojedynczym aktorom ich właściwy zakres wyznaczył – i że tak powiem, pierwsze podwaliny położył

tradycji teatru krakowskiego (Chłapowski, 2015, s. 481).

Po powrocie Jasińskiego do domu, dyrektor z aktorką prowadzili korespondencję, a kiedy Modrzejewska przyjechała do Warszawy, kontynuowali przyjaźń, którą podtrzymywali później listownie. W listach z Ameryki Modrzejewska tytułowała dawnego dyrektora „Mój Drogi Ojcze" lub „Ojczusiu" (zob. więcej: Jędrzejczyk, 2020). Bycie uczennicą Jasińskiego wpisywało Modrzejewską, która nie ukończyła Szkoły Dramatycznej w Warszawie, w przeciwieństwie do wielu jej kolegów i koleżanek z zespołu warszawskiego, w poczet jego słynnych wychowanków – Artystek i Artystek Dramatycznych Teatrów Warszawskich.

Wracając do liczb. Modrzejewska została Artystką Dramatyczną Teatrów Warszawskich – jak już zostało wspomniane – 13 września 1869 roku, i pracowała w zespole dramatu i komedii do 21 czerwca 1876, kiedy wystąpiła na pożegnalnym przedstawieniu na scenie Teatru Letniego[5]. Jak można ocenić siedmioletni okres warszawski w kontekście jej całej kariery? Dzięki Józefowi Szczublewskiemu, który dokonał podsumowania wszystkich przedstawień Modrzejewskiej, możemy stwierdzić następujące fakty. „Z bilansu występów wynika, że w ciągu całej kariery najwięcej przedstawień wykonała jednak, w Warszawie: prawie 740. W dalszej kolejności: Nowy Jork (z Brooklynem) 520, Kraków 390 […]" (Szczublewski, 1975, s. 668). Siedemset czterdzieści występów w Warszawie to więcej o ponad dwieście od przedstawień w „miastach Modrzejewskiej", czyli Nowym Jorku i Krakowie. Jak rozumieć te liczby, jak je czytać? Duża liczba zagranych przedstawień w Teatrach Warszawskich świadczy o specyfice sceny i jej tradycji. Nawiązując do cytowanych powyżej słów Koźmiana, scena warszawska gwarantowała artystom i artystkom długi proces pracy nad rolą, a następnie możliwość wielokrotnego przedstawienia tej samej roli. Zasadę

łatwo uchwycić, porównując pierwszy sezon Modrzejewskiej w Teatrze Krakowskim oraz w Teatrach Warszawskich. W Krakowie, od października 1865 do lipca 1866 (czyli łącznie z występami Teatru Krakowskiego w Poznaniu) musiała przygotować czterdzieści dwie nowe role, a w pierwszym sezonie w Warszawie, od września 1869 do marca 1870 tylko… cztery. Dodatkowo powtórzyła pięć ról, w tym Julię (z *Romea i Julii* Szekspira), do której sięgnęła już wcześniej w Poznaniu (w innym tłumaczeniu). Pracując nad tą rolą na scenę warszawską, miała czas na jej opracowanie i możliwość wprowadzenia do repertuaru na dłużej. Trzeba pamiętać, że Julię Modrzejewskiej oglądano w Poznaniu, podczas występów Teatru Krakowskiego, zaledwie dwa razy, a w Warszawie – tylko w pierwszym sezonie 1869/1870 – dziewiętnaście razy. Dobrym przykładem takiego porównania jest Ofelia z *Hamleta* Szekspira, legendarna rola aktorki z Teatru Krakowskiego. Tylko należy pamiętać, że jako aktorka zespołu krakowskiego przedstawiła ją… trzy razy w sezonie 1867/1868, w tym dodatkowo jeden raz podczas występów w Poznaniu. Tymczasem w Teatrach Warszawskich – dwanaście razy podczas premierowego sezonu 1870/1871, a do 1876 roku – około trzydziestu pięciu razy. To na scenie warszawskiej wykluwały się jej słynne role, dopracowywane w każdym szczególe, następnie sprawdzane podczas wielokrotnych przedstawień, często wchodząc do stałego repertuaru aktorki, powtarzanego później podczas amerykańskich tournées i licznych występów gościnnych w Europie. Sumienne opracowywanie ról było tradycją sceny warszawskiej na długo przed przyjazdem aktorki i zostało tradycją na długo po jej wyjeździe. Był to fundament, na którym wyrastały wielkie aktorskie talenty epoki gwiazd, jak Agnieszka Truskolaska, Józefa Ledóchowska, Leontyna Halpertowa, Ignacy Werowski, Wojciech Piasecki, Alojzy Żółkowski, Jan Królikowski, Wiktoryna Bakałowiczowa i wielu innych, a od 1869 roku także Helena Modrzejewska, a po niej – wielu innych.

„Artysta z pięknej strony winien zapatrywać się na naturę”

Badając zespół dramatyczny w Teatrach Warszawskich w latach prezesury Sergiusza Muchanowa (1868-1880), doszłam do następujących wniosków, dotyczących charakterystyki stylu sztuki aktorskiej, w tym także pracy Modrzejewskiej. Napisałam wówczas, że ten styl –

> nie był zasługą prezesa ani tym bardziej nowo przybyłych aktorów teatru krakowskiego i lwowskiego, lecz wynikał z wieloletniej tradycji, obowiązujących standardów, które respektowano. Wielkość aktorstwa Modrzejewskiej polegała nie na innowacyjności, ale doskonałym zrealizowaniu obowiązujących wymagań. Kontynuacyjną linię sztuki Modrzejewskiej podkreślają słowa Leontyny Halpertowej, która po wystąpieniu krakowskiej aktorki w roli Adrianny [w 1868 roku] miała powiedzieć: „Ona zaczyna od tego, na czym ja skończyłam” (Wanicka, 2011, s. 203).

Modrzejewska musiała znać doskonale *Teorię sztuki dramatycznej* autorstwa jej nauczyciela i „ojca” Jana Jasińskiego, podręcznik ukończony w roku 1865, który był efektem jego wieloletnich doświadczeń pedagogicznych i reżyserskich. Podstawą sztuki aktorskiej w XIX wieku była zasada idealizmu realistycznego, wyjaśniona i opisana współcześnie przez Dariusza Kosińskiego (por. Kosiński, 2003; Kosiński, 2005). Idealizm realistyczny wyrażał m.in. ten fragment ze wspomnianej *Teorii sztuki dramatycznej*:

> Cały świat jest szkołą aktora, w którym to świecie wszystkie

> namiętności, wszystkie stany, wszystkie charaktery są w ruchu; lecz ponieważ większa część tych wzorów pozbawiona [jest] szlachetności i ogłady, przeto artysta nauką musi wybór swój oświecać. Nie dosyć jest przywdziać strój według natury, trzeba jeszcze, aby poznawszy, co prawdziwie piękne, umiał wybranym wzorom nadać kolor właściwy, przedstawiać ludzi z ich błędami, namiętnościami i charakterami, w świetle, jakiego sztuka wymaga (Jasiński, 2007, s. 207).

Słowa te można sprowadzić do konkretnej reguły:

> artysta z pięknej strony winien zapatrywać się na naturę, unikać wszystkiego, nawet z narażeniem prawdy, co by mogło wzniecić odrazę zamiast przyjemności. W naturze wszystko być musi, bo wszystko jest potrzebne, konieczne, na scenie to tylko przedstawiać trzeba, co się może podobać i zająć (Jasiński, 2007, s. 197).

Zastanawiając się nad życiem i twórczością Heleny Modrzejewskiej, mam wrażenie, że jak wzorowa uczennica Jasińskiego perfekcyjnie realizowała tę regułę w życiu prywatnym oraz na scenie. Siedem lat pobytu w Warszawie można potraktować jako czas realizacji mistrzowskiego performansu zasad idealizmu realistycznego. Myślę, że fenomen popularności Modrzejewskiej nie polegał na jej wyjątkowości, ale wręcz przeciwnie, na typowości, na wpisaniu się w obowiązujące w drugiej połowie XIX wieku zasady w życiu obyczajowym i reguły sztuki teatralnej oraz – co należy podkreślić – ich mistrzowskiej realizacji. Mam świadomość, że takie stwierdzenie wymaga rzetelnego wywodu oraz przykładów, w tym momencie chciałabym pokazać tylko kilka tropów, które można w przyszłości rozwinąć.

Powróćmy do sceny, kiedy aktorka po raz pierwszy stanęła na placu Teatralnym w Warszawie, patrząc na gmach Teatru Wielkiego projektu Antonia Corazziego. Trzeba dodać istotny szczegół: prawdopodobnie stał obok niej mąż – Karol Chłapowski. Najprawdopodobniej patrzyli na gmach teatru 16 września 1868 roku, w dzień przyjazdu do Warszawy. Mieszkanie, które wynajęli, było niedaleko – jak ustalił Raszewski – na ulicy Bielańskiej, „bądź na rogu Bielańskiej i Senatorskiej, bądź na rogu Bieleńskiej i placu Teatralnego" (Raszewski, 1998, s. 75). Cztery dni wcześniej, 12 września, w Krakowie, w kościele św. Anny odbył się ich ślub. Został wydany akt małżeństwa Karola Chłapowskiego – kawalera oraz Heleny Jadwigi Misel-Modrzejewskiej – wdowy (zob. Lesiak-Przybysz, Warzecha, 2009, s. 40). „Uśmiercenie" Gustawa Zimajera, z którym aktorka miała nieślubnego syna Rudolfa, było pierwszą zmianą w jej biografii, którą świadomie kształtowała, zgodnie z zasadą „unikania wszystkiego, nawet z narażeniem prawdy, co by mogło wzniecić odrazę". Dokładnie w tym czasie Zimajer wychowywał jej siedmioletniego syna, porwanego wbrew woli aktorki, odzyskanego dopiero po kilku latach za znaczną sumę pieniędzy.

W Warszawie Modrzejewska rozpoczęła życie jako prawowita małżonka przedstawiciela arystokracji, pochodzącego z szanowanej rodziny Chłapowskich. Z dzisiejszej perspektywy trudno sobie wyobrazić, jak ogromnym awansem społecznym w XIX wieku było małżeństwo z przedstawicielem wyższych sfer. Franciszek Siedlecki, autor pierwszej monografii Modrzejewskiej z 1927 roku, napisał wprost: „Zdobycie stanowiska towarzyskiego przez małżeństwo z potomkiem starej rodziny arystokratycznej ułatwiło jej dalszą karierę artystyczną i dopomogło do przeprowadzenia swoich artystycznych zamierzeń" (Siedlecki, 1927, s. 47). Styl życia, który z rozmachem zaczęła prowadzić w Warszawie, co umożliwiły jej wysokie zarobki w rządowym teatrze, a także coroczne benefisy i występy

gościnne w sezonie urlopowym, wpisywał się w styl życia wyższych sfer. Świadczyły o nim kolejne mieszkania, które wynajmowała i urządzała, „duże i drogie" przy ulicy Miodowej, później przy Trębackiej, przy Królewskiej i wreszcie przy Granicznej; srebrna taca, na której lokaj przynosił list od brata, co jak zauważył Raszewski, opisała bratu „nie bez przyjemności" (Raszewski, 1998, s. 84); prywatny powóz, liczne bale, na których bywała; otwarty salon i słynne wtorki u Modrzejewskiej czy elegancja strojów, które zaczęły być jej znakiem rozpoznawczym. Należy też pamiętać, że Modrzejewska reprezentowała najbardziej prestiżowe emploi pierwszej bohaterki i amantki, występując najczęściej w tragediach, dramatach, melodramatach na scenie Teatru Wielkiego, czyli w teatrze przeznaczonym w pierwszej kolejności na przedstawienia operowe i baletowe. To była reprezentacyjna sala miasta, z eleganckimi lożami, wypełnionymi przedstawicielami arystokracji i zamożnej finansjery. Widownia teatralna w XIX wieku dobrze oddawała strukturę społeczną – najbiedniejsza warstwa, w tym robotnicy i studenci, byli ściśnięci na paradyzie, na parterze siedzieli przedstawiciele inteligencji, jednak oczy wszystkich były skierowane na loże; siedzący tam ludzie dyktowali modę i reguły życia obyczajowego. Modrzejewska była jedną z nich, należała do towarzyskiej elity. W popularnym *Kodeksie światowym*, omawiającym zasady życia w społeczeństwie drugiej połowy XIX wieku, który aktorka mogła znać w oryginale (na język polski został przetłumaczony dopiero w 1881 roku), zapisano: „Życie składa się z tysiąca drobnych faktów, które przybierają najrozmaitszą postać, czego szczegółowo zaznaczyć niepodobna. Poznawszy raz świat, potrzeba z tego skorzystać na to, ażeby stać się lubionym [sic!], ażeby zająć miejsce zaszczytne. Takim być winien cel każdego" (Lubowski, 1881, s. 163-164).

Modrzejewska znalazła się w mieście, które szczególnie ceniło formę,

zewnętrzne piękno, elegancki strój, dystynkcję ruchów i wdzięk. Niemiecki reporter Fritz Wernick tak opisał poznanych podczas pobytu w Warszawie Polaków:

> W Warszawie ujmuje nas już na wstępie wiele miłych rysów zewnętrznych. Polacy są bowiem prawie bez wyjątku doskonale wychowani, maniery ich słyną z ogłady i grzeczności, są błyskotliwi, gościnni i uczynni. Uroda pań nie należy do spokojnych, klasycznych, ani też monumentalnych. Są one niezwykle atrakcyjne dzięki harmonijnej budowie ciała, żywym ciemnym oczom, delikatnej karnacji skóry oraz wrodzonemu wdziękowi i dystynkcji ruchów. Mężczyźni warszawskiej elity towarzyskiej wyróżniają się rasową urodą, której nie umniejsza bladość lic i wyraz znużenia, któremu zresztą przeczą żywe pełne blasku oczy. Warszawa ubiera się wytwornie, bogato, i z gustem. Niezależnie od wyrafinowanego smaku, nienagannego kroju i doborowych materiałów również z pewną finezją, która odpowiada ich pełnym gracji sylwetkom (Wernick, 1970, s. 331).

Większość wymienionych przez Wernicka cech, jak harmonijna budowa ciała, wdzięk oraz dystynkcja ruchów podkreślano w prawie każdym wspomnieniu o Modrzejewskiej i w recenzjach. Warto zaobserwować, że Anna Leo, pisząc z perspektywy roku 1929, miała świadomość, że dawny ideał nie przetrwałby zapewne próby czasu.

> Zapytuję nieraz siebie, czy ta artystka, tak uwielbiana za życia […] cieszyłaby się równie entuzjastycznym uznaniem w chwili obecnej. Jej klasyczna, królewska piękność, jej patetyczny głos, jej

> harmonijny gest, wszystko, co nas olśniewało, czarowało – byłoby dla was może nieszczerym, sztywnym, sztucznym (Leo, 1929, s. 220-221).

Wspominając majestatyczną urodę Modrzejewskiej, kontrastującą z modnym w latach dwudziestych XX wieku stylem, dodała jeszcze: „A cóż dopiero wypieszczony metal głosu, dostojność linii i ruchu!" (Leo, 1929, s. 221).

> Widywałam ją u rodziców moich, i w prywatnym naszym salonie wydawała mi się równie daleką, cudną, królewską i niedostępną, jak kiedy grała nieszczęsną królowę szkocką. Każdy ruch jej, każda poza były tak skończenie piękne, że niemal trudno było wierzyć, że były spontaniczne. Wybuchnęła śmiechem, z powodu czyjejś dowcipnej uwagi i zaledwie przebrzmiał ten niski, dziwnie melodyjny śmiech: „roześmiałam się jak Księżna Jerzowa, prawda?" Wszyscy otaczający ją […] pożerali ją oczyma. Zresztą kochali się w niej w Warszawie wszyscy: młodzi, starzy, artyści i przemysłowcy, emeryci i gimnazjaliści! (Leo, 1929, s. 221).

Ten sam ideał „skończonego piękna" – zgodnie z *Teorią sztuki dramatycznej* Jasińskiego – realizowała na scenie. W stylu aktorskim Modrzejewskiej była silnie obecna, zgodnie z obyczajowością epoki, chęć podobania. Adam Grzymała-Siedlecki zanotował ciekawą wypowiedź Karola Estreichera: „Ona wtedy z upodobaniem wchodzi na scenę, gdy jest pewna, że sala się w niej zakocha" (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 83). Franciszek Siedlecki, szukając tajemnicy aktorstwa Modrzejewskiej, na początku swojej konstatacji trafnie przytoczył jej własną wypowiedź, ukazującą sposób podejścia do przedstawianych postaci.

> „Nuta przewodnia, która górowała przy ujmowaniu wszystkich tworzonych przeze mnie postaci, była miłość ludzkości i uporczywy wysiłek celem uwypuklenia lepszych stron przedstawianych charakterów, tych, co odkupieniem być miały za ich błędy i słabość".
>
> W tym zdaniu, przy schyłku życia napisanym, odsłoniła Modrzejewska całą tajemnicę swej sztuki aktorskiej. Żył w niej duch, co jarzył się miłością, i z miłością tej tworzył formę artystyczną. Jedni nazywali go wrodzonym wdziękiem, inni czarem płynącym z jej osoby; dwa pokolenia wsłuchiwały się w jej głos, wpatrzone w harmonijny ruch jej postaci i opanowany gest i wychodziły z przybytku sztuki lepsze, szlachetniejsze, jakby odrodzone jej sztuką (Siedlecki, 1927, s. 117).

Należy podkreślić, że chociaż Modrzejewska należała do epoki, która ceniła słowo, dźwięk głosu, to siła jej talentu wynikała z umiejętności oddziaływania formą wizualną. „Jako człowiek teatru czuła, że widz więcej widzi niż słyszy, i prawdziwa jej talentu inklinacja szukała najchętniej wizualnego porozumienia się z widzem" – zauważył autor *Świata aktorskiego moich czasów* (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 87). Ten zmysł aktorki można obserwować przez całą jej karierę, ale myślę, że okres warszawski był wyjątkowo ważny. To tutaj, występując głównie na scenie Teatru Wielkiego, wypełnionego przedstawicielami arystokracji, regularnie spotykała się z publicznością wyczuloną na piękno zewnętrznej formy. W Warszawie poznała także artystę, który potrafił zapisać na fotografii piękno i wdzięk aktorki „pożeranej oczami" w życiu i na scenie.

Mowa o Janie Mieczkowskim, działającym w Warszawie w drugiej połowie

XIX wieku. W latach 1861-1880 prowadził przy ulicy Miodowej 5 (w pałacu biskupów krakowskich) największy i najmodniejszy zakład fotograficzny.

> Był to pierwszy zakład w Warszawie o komfortowo wyposażonym atelier i poczekalniach, o altanie fotograficznej żelaznej konstrukcji. Przy zakładzie Mieczkowski prowadził wielki skład chemikalii i przyrządów fotograficznych, poradnię dla fotografujących, zakład ramiarski i introligatorski (Garztecki, 1975, s. 728).

O skali przedsięwzięcia informuje również liczba około dwudziestu zatrudnionych pracowników. Sława fotografa wykraczała poza Warszawę, „wysyłał swoje prace na wiele wystaw międzynarodowych, między innymi do Londynu (1862, 1867), Moskwy, Wiednia (1873) i Filadelfii (1876), także, co najmniej trzykrotnie, do Paryża (1864, 1867, 1870)" (Grąbczewska, 2009, s. 82). Trudno się dziwić, że właśnie w atelier przy Miodowej 5 Helena Modrzejewska fotografowała się najczęściej. Mieczkowski był przede wszystkim cenionym portrecistą. Pierwszy na ziemiach polskich wprowadził w 1868 roku retusz negatywów. Zgodnie z regułami epoki, dbając o najlepszą pozę modela i znakomicie operując światłem, potrafił wydobyć piękno pozującego. Wszystkie zdjęcia, które wykonał aktorce w jej słynnych warszawskich rolach, m.in. Adrianny Lecouvreur, Dalili, Donny Diany, Frou-frou, Ofelii czy Kleopatry[6] mogą służyć jako dowód rzeczowy wspomnień i recenzji, podkreślających wdzięk i piękno każdej pozy, niezwykłą umiejętność stwarzania harmonijnych obrazów, które zostawały w pamięci publiczności.

Ten talent aktorki omawiał wielokrotnie m.in. Wacław Szymanowski, np. w recenzji z *Hamleta*, wspominając scenę obłąkania Ofelii – „wszystko to

wykonane z tak nieporównanym wdziękiem, że Ofelię, kiedy schodzi ze sceny, każdy by pragnął wyryć w swojej pamięci i zachować tam na zawsze" (1871, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 161). Albo omawiając scenę omdlenia w *Adriannie Lecouvreur* – „Kiedy mdleje, zdaje się spływać na ziemię, a postać jej wówczas układa się w tak piękne kształty, że utalentowany malarz, mając ten model przed sobą, nic by w nim nie znalazł do poprawy" (1868, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 171). Dobrym podsumowaniem wrażenia, jakie wywoływała artystka, jest fragment recenzji Stanisława Koźmiana z jej występów gościnnych w Teatrze Krakowskim, w której zacytował list przesłany do redakcji „Czasu". „Wielką miałam przyjemność widząc Modrzejewską, jestem zachwycona jej pięknością, niemal tyle co jej grą. Urocze to zjawisko i aktorka, która stała się artystką w dobrym smaku" (1879, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 171) – napisała anonimowa czytelniczka.

W przyszłych badaniach nad warszawskim okresem w życiu i twórczości aktorki powinno znaleźć się miejsce na dokładną analizę fotografii wykonanych przez Mieczkowskiego[7]. W tym miejscu chciałabym zaprezentować jedną rolę Modrzejewskiej, pokazując możliwości interpretacyjne tkwiące w zestawieniu recenzji i materiałów wizualnych. Zainteresowała mnie postać Jolanty, która szybko została zapomniana; aktorka nigdy już do niej nie wróciła. Zostały jednak fotografie Mieczkowskiego, które do dziś mogą urzekać uchwyceniem harmonijnego ruchu aktorki, jej mimiki, póz oraz charakterystycznego wdzięku, podkreślonego miękkim światłem, znakiem rozpoznawczym znakomitego portrecisty. Jolanta jest główną rolą w pięcioaktowym dramacie Henryka Hertza *Córka króla René*, który został wystawiony w Teatrze Letnim 10 czerwca 1873 roku oraz powtórzony, co zdarzało się rzadko, tylko dwa razy – 11 i 13 czerwca. Sztuka została skrytykowana z powodu popisowego

charakteru roli, skrojonej tylko dla solistki, nie dającej możliwości rozwinięcia mniejszych ról przez innych członków zespołu oraz mało prawdopodobną fabułę, brak akcji, rozwlekłość i nudę. Bohaterką dramatu jest królewska córka, nieświadoma tego, że nie widzi. Są w nim dwa punkty kulminacyjne: kiedy Jolanta zyskuje świadomość, że jest niewidoma, oraz kiedy – przez budzące się uczucie miłości – zostaje uleczona.

> Ciężar całej niekonsekwencji pomysłu i nieudolności w jego przeprowadzeniu, dźwigać musiała pani Modrzejewska. Trzeba tylko tak znakomitego opracowania zewnętrznej strony roli, tak pilnych studiów na tym, co w kalectwie ślepoty podpada bezpośrednio pod nasze zmysły, aby odwrócić uwagę widza od wewnętrznego psychicznego fałszu, na którym autor budował charakter Jolanty

– pisał Władysław Bogusławski w „Kurierze Warszawskim" (1873 nr 120).

Zachwycony grą Modrzejewskiej recenzent „Dziennika Warszawskiego" podkreślił:

> Sama tylko aktorka, choćby i wielka nawet, nie wystarczy na odtworzenie takiej postaci; musi w niej mieszkać także wzniosłego serca i świetnego umysłu kobieta, która aż tak szlachetne i aż tak subtelne uczucia nie tylko pojąć, lecz i odczuć jest zdolna (1873 nr 116, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 166).

Rola była znakomitym materiałem do zastosowania całej gamy póz i gestów w przedstawieniu tragedii kobiety i jej przemiany, co – szczęśliwie dla nas –

zostało opisane i sfotografowane.

> Słyszałem pomiędzy widzami, a nawet pomiędzy gronem recenzentów obecnych na przedstawieniu *Córki króla René* zdania, że rola Jolanty jest rolą popisową. Zgadzam się na to, lecz z warunkiem, że popisywać się w niej może tylko pani Modrzejewska.
>
> Pomiędzy całym szeregiem świetnych heroin dramatycznych, jakie artystka ta przedstawiła już na scenie warszawskiej, postać Jolanty jest może najpiękniejszą z jej kreacji, lecz zaraz i najtrudniejszą. Niewidoma Jolanta musi w każdym ruchu, w każdym geście i w każdym drgnieniu rysów być niewidomą istotnie dla oka najbystrzejszego widza – inaczej cały efekt tej roli byłby stracony od razu. Oczy jej, patrzące szklisto, jak gdyby nie na świat zewnętrzny, lecz w głąb własnego ducha, muszą zachować ciągle ten wyraz symboliczny, a potem nagle, po odzyskaniu wzroku, zajaśnieć całym ogniem patrzącej przez nie duszy i rozkochanego serca, chociaż i wtedy znowu muszą one mroczyć się chwilami, przerażone zbyt nowym jeszcze, rażącym je koniecznie działaniem światła. Lecz to dopiero jedna strona trudności tej roli. Poza nią leży druga, zawarta, że tak się wyrażę, w pantomimie i pozie. Jolanta, ilekroć jest obecna na scenie, doznaje ciągle wrażeń wznioślejszej natury: albo wypowiada ona swoje uczucia dla ojca, albo określa swoje o naturze pojęcie, albo bada swe serce, budzące się po raz pierwszy na sympatyczny dźwięk ukochanego głosu […], na koniec zaś w ostatniej scenie wszystkie te uczucia, zdwojone przez zobaczenie przedmiotów, które je zbudziły, muszą barwami życia zajaśnieć na jej twarzy, zmienionej już w całym psychicznym wyrazie. Jest tu więc ciągła gra rysów i ciągle zmieniająca się poza (s. 165-166).

Z kolei Bogusławski, podkreślając „znakomite opracowanie zewnętrznej strony roli”, wspomniał tylko jeden gest aktorki. „Gest, w którym artystka zasłania sobie oczy, jakby wskutek rodzącego się wstydu na widok ukochanego jest dowodem głębokiego i artystycznego wniknięcia w istotę uczucia, które w tak odrębnych powstało warunkach („Kurier Warszawski” 1873 nr 120).

Fotografie Mieczkowskiego zostały wykorzystane w pierwszej monografii o artystce. Siedlecki nadał im tytuły oraz opisał cztery wybrane zdjęcia.

> Oczekiwanie[8]
>
> W zapatrzeniu w dal oczy jej głębokie wydłużały się w poprzek przy lekkim przymknięciu powiek, a usta w skupieniu przymykały w spokojną linię. Lewą rękę podniosła do oczu, jakby chroniąc się od snopów światła, a prawą lekko podniesioną na wysokości piersi wyrażała oczekiwanie w przygotowaniu do podania dłoni na znak zgody.

> Wzruszenie się wiadomością
>
> […] Dowiadujemy się, że przyniesiono jej jakąś wiadomość, która ją do głębi poruszyła. Oczy zawarła, skupiła się cała w sobie, usta zesznurowała tak, że stały się małe i wąskie. Prawą rękę podniosła ku oczom i nie chce dopuścić płaczu, a lewą uniosła nieznacznie, jakby chciała oddalić jakieś niebezpieczeństwo.

Smutek

[…] Głowa jej zaciążyła od smutnych myśli, wspiera ją lekko lewą ręką. W oczach smutek i w ustach oznaki bólu. Uleciał z nich uśmiech zadowolenia, a pozostał ledwie widoczny bolesny uśmieszek odgadnięcia odpowiedzi na zadane pytanie zanim zdołano je wypowiedzieć W oczach z lekkim wyrzutem patrzących przebija się rezygnacja duszy co już wszystko rozumie i przebacza. Prawa zaś ręka z wyciągniętą dłonią przygotowuje się do błogosławieństwa tego, co przed nią z ziemi wyrośnie.

Bolesne przebaczenie

[…] Dusza ulatuje w tęskne krainy zaziemskie, oczy wniesione patrzą ku górze, gdzie jest ucieczka przed cierpieniem. Z ust znikł zupełnie uśmiech, a przybrały wyraz pogody zaziemskiej. Ręce lekko podniesione i w inną niż głowa stronę zwrócone mówią o odejściu i wskazują kierunek. To pożegnanie tego co przeszło, co się stało, a choć to było smutne i tragiczne, jednak przez to, że było, więc go żal, a w żalu maluje się wyrzut do ludzi i bytu, lecz nie zaciekły i nieubłagany, ale przebaczający (Siedlecki, 1927, s. 133-134).

Tytuł tekstu Zbigniewa Raszewskiego *Modrzejewska-warszawianka* okazał się nie tyle prowokacyjny, ile trafny. Biorąc pod uwagę wszystkie przytoczone liczby i fakty, należy uznać Modrzejewską za jedną z najwybitniejszych przedstawicielek „szkoły warszawskiej”, znakomicie realizującą reguły zawarte w *Teorii sztuki dramatycznej* jej nauczyciela Jana

Tomasza Seweryna Jasińskiego. Na *tableau*, wykonanym przez Mieczkowskiego i dołączonym jako prezent dla prenumeratorów „Kuriera Porannego i Antraktu" w 1877 roku widnieje zespół, który nigdy w takim składzie nie pracował.

W tym czasie Helena Modrzejewska, umieszczona pośrodku w pierwszym rzędzie, była już w Ameryce, a Jasiński, zajmujący centralną pozycję, był już od piętnastu lat na emeryturze. Obecność Jasińskiego podkreśla tradycję sceny warszawskiej, gdzie najważniejsze aktorskie emploi zajęła Helena Modrzejewska – Artystka Dramatyczna Teatrów Warszawskich. Siedem lat spędzonych w Warszawie to dla aktorki okres największej stabilności. Warszawa była przestrzenią, która dała jej możliwości rozwinięcia talentu aktorskiego i prowadzenia życia towarzyskiego, odpowiadającego jej ambicjom. Badając jej mistrzowską realizację zasad idealizmu realistycznego, można również tropić rysy i pęknięcia, przez które zaglądała niewygodna prawda. Jednak coraz bardziej przekonuję się, może niesłusznie, że zasada przedstawiania ludzi i świata tylko z pięknej strony wynikała z autentycznego przeżycia i potrzeby Modrzejewskiej. Urodziła się i zmarła w epoce spójnej z jej wewnętrznym przekonaniem, i w tej spójności – wciąż zastanawiając się na tym tematem – szukałabym tajemnicy jej talentu, społecznego i aktorskiego fenomenu.

Wzór cytowania:

Wanicka, Agnieszka, *„Pożerali ją oczyma". Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, DOI: 10.34762/xwms-8c68.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/xwms-8c68

Autor/ka

Agnieszka Wanicka (agnieszka.wanicka@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykłada także w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Prowadzi badania nad historią teatru polskiego w XIX wieku, sztuką aktorską i fotografią teatralną. Numer ORCID: 0000-0001-8359-1501.

Przypisy

1. Serial telewizyjny *Modrzejewska* w reżyserii Jana Łomnickiego na podstawie scenariusza Anny Bojarskiej, przypis redakcji „Pamiętnika Teatralnego".
2. Należy także odnotować artykuł Marii Olgi Bieńki (2009), w którym autorka przywołuje najważniejsze role Modrzejewskiej z repertuaru klasycznego, głównie spod znaku Schillera, Szekspira i Słowackiego, w kontekście zespołu i repertuaru warszawskiego.
3. Przywołując daty i dokonując obliczeń korzystam z: Got; Szczublewski, 1958 oraz *Wykaz premier (i wznowień) w sezonach 1868/1869 – 1879/1880*, w: Wanicka, 2011, s. 299-308.
4. 29 listopada 1868 roku aktorka wystąpiła jeszcze na koncercie deklamacyjno-muzycznym w Salach Redutowych na dochód Stanisława Moniuszki. Dokładny wykaz repertuaru uwzględniającego wszystkie polskie występy gościnne Modrzejewskiej opracowała Barbara Maresz (2009).
5. W rządowych teatrach występowała później jako amerykańska gwiazda podczas występów gościnnych: 4 grudnia 1879 – 15 lutego 1880, 1 marca 1880; 19 stycznia – 14 marca 1882; 7 stycznia – 11 lutego oraz 22 lutego 1885; 9 lutego – 2 marca oraz 9 marca, następnie 11-22 marca i 10 maja 1891. Zob. także przypis 4.
6. Wymienione role pochodzą z następujących sztuk: *Adrianna Lecouvreur* E. Scribe'a i E. Legouvé'a, *Dalila* O. Feuilleta, *Donna Diana* A. Moreto, *Frou-frou*, H. Meilhaca i L. Halévy'ego, *Hamlet* oraz *Antoniusz i Kleopatra* W. Szekspira.
7. Warto odnotować najnowsze publikacje uwzględniające twórczość teatralną Jana Mieczkowskiego. Zob.: Maresz, 2021 i Kędziora, 2021.
8. Tytuły zostały nadane za *Spisem rycin* (zob. Siedlecki, 1927, s. 170).

Bibliografia

[Bogusławski, Władysław], B, „Kurier Warszawski" 1873 nr 120.

Bieńka, Maria Olga, *Warszawskie siedmiolecie Modrzejewskiej (1869-1876)*, „Pamiętnik Teatralny” 2009 z. 3-4.

Chłapowski, Karol, *Karol Chłapowski (w imieniu Heleny Modrzejewskiej) do Feliksa Konecznego* List nr 991, [w:] *Modrzejewska/Listy 2. Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1887-1914*, opr. A. Kędziora, E. Orzechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.

Garztecki, Juliusz, *Jan Mieczkowski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XX/4, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.

Got, Jerzy; Szczublewski, Józef, *Helena Modrzejewska*, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1958.

Grąbczewska, Małgorzata, Maria, *Paryski sen Mieczkowskiego*, „Dagerotyp” 2009 nr 18.

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Świat aktorski moich czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Jasiński, Tomasz Seweryn Jan, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, Kraków 2007, wybór i opracowanie: D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpracy A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.

Jędrzejczyk, Anna, *Pierwszy i jedyny nauczyciel – relacje Heleny Modrzejewskiej z Janem Tomaszem Sewerynem Jasińskim*, [w:] *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Kędziora, Alicja, *Kleopatra Modrzejewskiej w fotografii*, [w:] *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.

Kosiński, Dariusz, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2005.

Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym do końca XIX wieku – główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Koźmian, Stanisław, *Dalila*, „Czas” 1879 nr 248.

Koźmian, Stanisław, *Teatr, t. I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Leo, Anna, *Wczoraj (gawęda z niedawnej przeszłości)*, F. Hoesick, Warszawa 1929.

Lesiak-Przybył, Bożena, Warzecha Aldona, *Materiały archiwalne związane z osobą Heleny Modrzejewskiej przechowywane w Archiwum Państwowym w Krakowie. Przewodnik*, Archiwum Państwowe w Krakowie, Kraków 2009.

[Lubowski, Edward], Spirydion, *Kodeks światowy, czyli znajomość życia i wszelkich stosunków z ludźmi*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1881.

Maresz, Barbara, *„Drukowane oklaski?" Polska prasa o występach gościnnych Modrzejewskiej*, w: „Pamiętnik Teatralny" 2009, z. 3-4.

Maresz, Barbara, *Ikonografia polskich występów gościnnych Heleny Modrzejewskiej*, [w:] *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.

Nowości teatralne, „Dziennik Warszawski" 1873 nr 116.

Raszewski, Zbigniew, *Modrzejewska-warszawianka*, [w:] tegoż *Weryfikacja czarodzieja i inne szkice o teatrze*, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze" Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

Raszewski, Zbigniew, *Modrzejewska-warszawianka*, „Pamiętnik Teatralny" 1996, z.1-2.

Siedlecki, Franciszek, *Helena Modrzejewska*, Związek Artystów Scen Polskich, Warszawa 1927.

Szczublewski, Józef, *Żywot Modrzejewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Szymanowski, Wacław, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1871 nr 170.

Szymanowski, Wacław, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1868 nr 41.

Wanicka, Agnieszka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wanicka, Agnieszka, *Wstęp*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, Kraków 2007, wybór i opracowanie: D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpracy A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana", Kraków 2007.

Wernick, Fritz, *Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 r.*, opr. i tłum. I. i J. Kosimowie, [w:] *Studia warszawskie*, t. VI, Warszawa 1970.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pozerali-ja-oczyma*

didaskalia
gazeta teatralna

juchananow

Boris Juchananow, czyli teatralna wieża Babel

Katarzyna Osińska Instytut Slawistyki PAN w Warszawie

Boris Yukhananov or the Theatrical Tower of Babel

This article attempts to interpret the theatre work and pedagogical practices of Boris Yukhananov (b. 1957), the Artistic Director of the Stanislavsky Electrotheatre in Moscow. A closer look at Yukhananov's ideas, the concepts he uses, the historical context in which he began his work and the sources of his inspiration leads to the conclusion that the artist's aim is to depart from textual interpretation in theatre. Downplaying the importance of authorship does not mean lack of style. The postmodern aesthetics of his performances is balanced by references to esoteric religious-philosophical strands, such as anthroposophy and Kabbalah. The confusion of languages and ideas found in the director's work is explained in the article by means of the metaphor of the Tower of Babel as interpreted by Jacques Derrida (developed by the Polish philosopher Adam Lipszyc).

Keywords: Boris Yukhananov; Stanislavsky Electrotheatre; anthroposophy; Torah; The Tower of Babel; deconstruction.

Boris Juchananow to nie tylko reżyser teatralny. To także wszechstronny artysta, reżyser filmowy – uczestnik grupy tworzącej tak zwane kino paralelne (zob. Zielińska 1997, s. 70-71), autor filmów wideo, rysownik, wreszcie pedagog, założyciel Mastierskoj Indywidualnoj Rieżyssury (Pracowni Indywidualnej Reżyserii), a obecnie także dyrektor moskiewskiego Elektroteatru Stanisławski. Urodzony w 1957 roku w Moskwie, ukończył Państwowy Instytut Sztuk w Woroneżu – na wydziale aktorskim. Po odbyciu

służby wojskowej przystąpił do egzaminów w moskiewskim GITIS-ie (Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej), gdzie dostał się na wydział reżyserski, na rok prowadzony przez reżyserów Anatolija Efrosa i Anatolija Wasiljewa. Swoje doświadczenia z okresu moskiewskich studiów opisał w broszurze wydanej przez czasopismo „Sinie Fantom" (Juchananow, 1997). Relacjonował w niej metody pracy swoich mistrzów, a także początki własnej działalności teatralnej, która przypadła na lata osiemdziesiąte XX wieku – okres burzliwych zmian poprzedzających pieriestrojkę i upadek Związku Radzieckiego. W 1985 roku przeniósł się z Moskwy do Leningradu, gdzie stał się jedną z kluczowych postaci tamtejszego undergroundu. W tym samym roku założył niezależną grupę teatralną pod nazwą Teatr-Teatr. Rok później rozpoczął projekt *Wideoroman w 1000 kassietach. Sumasszedszyj princ* (Wideopowieść w tysiącu kasetach. Książę szalony, 1986-1993). Rozciągnięte w czasie, trwające latami projekty teatralne, w tym: *Sad*, *Faust*, *Dworiec* (Pałac), *Tieatr i jego dniewnik* (Teatr i jego dziennik), *LaboraTORIJA* (LaboraTORIUM[1]), *Swierlijcy, Zołotoj osioł* (Złoty osioł), *Orficzeskije igry. Pank-makrame* (Gry orfickie. Punk-makrama) stały się jego znakiem rozpoznawczym.

Nie jest łatwo w jednym artykule nakreślić sylwetkę twórcy, który w swych rozważaniach o teatrze odwołuje się do ezoterycznych nurtów religijno-filozoficznych – antropozofii i Kabały, co nie przeszkadza mu w swobodnym czerpaniu z nowych technologii, z cyfrowej rzeczywistości; którego spektakle pełne są teatralnych efektów i nawiązań do tradycyjnych, zamkniętych w swych konwencjach form (jak komedia dell'arte czy teatr nō), a zarazem stanowią ogniwa jego otwartych projektów rozwijających się w czasie, będących wcieleniem jego *idée fixe* – „nowej procesualności". „Nowej", ponieważ nie chodzi mu o eksponowanie procesu w miejsce zamkniętego dzieła. Chodzi o nadanie procesowi znaczenia wykraczającego poza

realizację konkretnego zadania artystycznego, przy czym niektóre z jego wieloletnich projektów mogą zastać przerwane (trudno bowiem mówić o ich ostatecznym zamknięciu), inne zaś mogą rozwijać się przez lata w kolejnych wariantach, odsłonach, „regeneracjach". Według Juchananowa „nowa procesualność" łączy metodę pracy, teoretyczne do niej podejście („moja praktyka zawsze wiązała się z potrzebą refleksji, artykulacji, zrozumienia. Można powiedzieć, że oplatałem ją teorią, co było częścią mojej pracy" – Juchananow, 2016) oraz strategię artystyczną, zakładającą włączenie do procesu różnych dziedzin sztuki na równych prawach. Zarówno klasyka, do której sięga, jak *Wiśniowy sad* Czechowa, *Faust* Goethego, *Książę niezłomny* Calderona, *Metamorfozy* Apulejusza, *Niebieski ptak* Maeterlincka, jak i współczesna dramaturgia (*Pinokio* Andrieja Wiszniewskiego), czy własne scenariusze (libretto do opery *Swierlijcy*) stanowią podstawę wieloletnich projektów lub wielogodzinnych, rozłożonych na kilka dni łańcuchów spektakli.

Określając istotę swoich poszukiwań, Juchananow używa sformułowań, które mogą wprowadzić obserwatora w błąd. Na przykład, kiedy mówi o „teatrze pełni" (*tieatr połnoty*) – już samo to określenie wydaje się nacechowane patosem, choć trudno byłoby o nie podejrzewać artystę o właściwym mu ironicznym poczuciu humoru – to nie ma na myśli dawnej idei syntezy sztuk, bliżej mu bowiem do założeń teatru postdramatycznego. Nieprzypadkowo zaprosił do współpracy Heinera Goebbelsa, postrzegając go jako artystycznego sojusznika. Goebbels nie tylko reaktywował na scenie Elektroteatru Stanisławski spektakl *Max Black, czyli 62 sposoby wsparcia głowy ręką* z 1998 roku, ale był też gościem spotkań w związku z wydaną przez moskiewski teatr jego książką (Goebbels, 2015a). Niemiecki kompozytor i reżyser, wskazując na nieprzystawalność idei *Gesamtkunstwerk* do własnej praktyki scenicznej, podkreślał, że nie chodzi o

„utopijną całość (jak u Wagnera), ale o jej przeciwieństwo: obfitość pytań, produktywną niekompletność, nowy model komunikacji. Sam proces pośredniczenia musi stać się tematem sztuki. Teatr jako miejsce doświadczenia (i oczywiście rozrywki), nie pouczania, nie wiedzy" (Goebbels, 2015b, s. 102).

Mówiąc o „teatrze pełni", rosyjski artysta nawiązuje, z jednej strony, do dawnych, archaicznych tradycji, sprzed podziału sztuki na różne dziedziny, a z drugiej do „teatru, który wyzwala się spod władzy narracji, dramatu i udaje się na poszukiwanie przygód" – jak pisał o jego twórczości krytyk (Berman, 2014), przy czym w centrum poszukiwań nadal ma znajdować się aktor zaniedbywany – zdaniem reżysera – przez teatr postdramatyczny. Idea „teatru pełni" ma także wymiar czasowy: każda jego nowa praca wchodzi w relację z innymi – tymi, które już zostały zrealizowane, albo też będą realizowane w przyszłości. „Teatr pełni" w pojmowaniu Juchananowa to w pewnym sensie doświadczenie życia nieustannie przetwarzane na sztukę, która spełnia się w procesie, a nie w artefaktach.

Zaliczyć go trzeba do gatunku wizjonerów, a jeśli szukać dlań jakichś analogii w teatrze przeszłości, to pod względem rozmachu podejmowanych działań, wielości zainteresowań, przypomina Nikołaja Jewreinowa. Obaj zanurzeni w swoim czasie, a jednocześnie niewpisujący się w dominujące kierunki i mody. Obaj funkcjonujący poza głównym nurtem, ale z uwagi na wyraziste osobowości mocno obecni w życiu teatralnym. Krytyk z pierwszej połowy XX wieku Abram Efros zauważył: „Talent Jewreinowa polega na tym, że nie można go nie zauważyć" (Efros, 2019, s. 90). To samo można powiedzieć o Juchananowie, który niewątpliwie jest osobowością charyzmatyczną i nawet w latach, gdy jego przedstawienia znane były garstce obserwatorów, on sam był rozpoznawalną postacią w leningradzkim

(a potem – petersburskim) i moskiewskim środowisku artystycznym. Podobnie jak Jewreinow, jest artystą komentującym własne poszukiwania. Przy czym nie tylko chętnie daje wyraz przemyśleniom w artykułach, wywiadach, książkach (zob. m.in. Juchananow, Szewczenko, 2016, Juchananow, 2017), ale też bardzo dba o rozpowszechnianie swoich idei, czemu służy strona internetowa (https://borisyukhananov.ru), na której poza aktualnościami znajduje się archiwum z bodaj wszystkimi publikacjami jego własnymi i jemu poświęconymi, wywiadami, filmami, fotografiami, fragmentami spektakli, rejestracjami spotkań i wykładów. Nie mam wątpliwości, że gdyby Jewreinow dysponował internetem, również potrafiłby go maksymalnie wykorzystać w celu popularyzacji swoich poglądów oraz własnej twórczości.

Tym, co najbardziej zbliża tych dwóch artystów, jest badanie relacji między teatrem a pozateatralną rzeczywistością, albo inaczej – zniesienie opozycji między życiem a sztuką (jak to formułowano sto lat temu). Przy czym w odróżnieniu od Jewreinowa, który dążył do odkrycia zasady sprawiającej, że życie przybiera formy teatralne i głosił teatralizację życia, Juchananow otwiera proces teatralny na interwencję z zewnątrz. Pozwala na przeniknięcie do działania scenicznego spontanicznych impulsów pochodzących od aktorów, a proces rozciąga w czasie, co przekłada się na wieloletnią kontynuację wspomnianych projektów. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej poczynaniom Juchananowa, to różnica między nim a Jewreinowem nie jest aż tak fundamentalna. Interesuje go bowiem przetwarzanie materii życia oraz ducha sztuki w „uniwersalną samorozwijającą się strukturę", o czym wspominał już na początku lat dziewięćdziesiątych (Juchananow, 1991), zastępując tym określeniem dawne „życiotworzenie" (zob. Osińska 2021). Ewoluujące projekty Juchananowa obejmują jego twórczość reżyserską, działalność pedagogiczną, ale też doświadczenie życia. Jest on bowiem

owładnięty ideą „dziennika”, przybierającego różne niekonwencjonalne formy. Dziennik to w jego przypadku nie tylko zapiski zdarzeń czy snów; dziennikiem może być spektakl, gdyż rejestruje czas, w jakim powstaje, może być nim również wystawa własnych rysunków, wspomniany wideodziennik, rejestrujący próby i eksperymenty teatralne, a także ewoluujące projekty i komentarze do nich (jak w przypadku książki o spektaklu *Powiest' o Priamostojaszczem czełowiekie* – Juchananow, 2004), może też przybrać formę serii wydawniczej *Tieatr i jego dniewnik*. Odmianą dziennika jest też wspomniana strona internetowa. Przy czym obfitość materiałów zgromadzonych na stronie tworzy swoisty system autoreferencyjny, stale rozrastający się byt, którego elementy odsyłają do siebie nawzajem.

Na zasadzie sieci skomplikowanych powiązań działa Elektroteatr Stanisławski, którego dyrekcję Juchananow objął w 2013 roku (zob. Osińska, 2015, s. 143-146). Teatr ten tylko częściowo przypomina rozpowszechniony w Rosji model teatrów autorskich, bliskich tradycji studyjnej, zakładanych i prowadzonych przez jednego reżysera, nadającego scenie wyrazisty profil artystyczny i ideowy. W tego typu teatrach (jak w przeszłości Szkoła Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa czy dziś Studio Sztuki Teatralnej Siergieja Żenowacza) jeśli dopuszcza się do pracy z zespołem innych reżyserów, to są to uczniowie założyciela albo bliscy mu twórcy. Tymczasem Elektroteatr to nie tylko miejsce realizacji projektów Juchananowa; odbywają się w nim także premiery innych reżyserów, niezwiązanych na stałe z tą sceną i reprezentujących inne estetyki, jak Romeo Castellucci, Theodoros Terzopoulos, Heiner Goebbels, Natalia Menéndez z madryckiego Teatro Español, Konstantin Bogomołow, Aleksandr Zeldowicz, Klim (Władimir Klimienko) i wielu innych. Nie jest też Elektroteatr sceną repertuarową; bliżej mu do teatrów pełniących funkcję centrów kulturowych, będących

miejscami przecinania się ścieżek intelektualistów i artystów, reprezentujących różne dziedziny sztuki. W teatrze działa tzw. Elektrozona – w foyer, na schodach i w innych pomieszczeniach odbywają się spotkania, prezentacje, wystawy, koncerty itp.; pod jej szyldem działa projekt edukacyjny „Szkoła współczesnego widza i słuchacza".

Słowo „sieć", jedno z kluczowych dla rozumienia dzisiejszego świata, dobrze oddaje intencje Juchananowa, który nie tylko podkreśla konieczność rezygnacji z autorskiej, dominującej pozycji reżysera, ale też umniejsza znaczenia autorstwa jako kategorii definiującej dzieło sztuki. Poza tym „sieć" wchodzi w związek z pojęciem „gra" (np. gra w go, ale też gry komputerowe), a w słowniku Juchananowa ważne miejsce zajmuje określenie „indukcyjna gra". Różni się ona od gier opartych na stałych regułach tym, że jej zasady wyłaniają się w procesie. W odniesieniu do teatralnych poczynań artysty można mówić o sytuacji, gdy to, co „spontaniczne przekształca się w reprezentacyjne w procesie gry albo prób, a przypadkowość może stać się rytuałem, systemem, regułą, wedle której będzie rozwijać się temat czy działanie, zaś to, co niezaplanowane, staje się częścią procesu, trafia w sam środek wcześniej rozpracowanej struktury" (za: Timofiejewa, b.d.). Takie przemyślenia towarzyszyły Juchananowi już na początku jego drogi artystycznej; założeniom tym pozostał wierny, czego dowodem są nowe, coraz bardziej rozrastające się projekty, przy czym niektóre z nich, jak np. *Złoty osioł* na motywach Apulejusza (2016, powtórzony w 2018) realizowane są w bezpośredniej obecności widzów. Z takiego podejścia do procesu Juchananow uczynił metodę, nazywając ją „otwartą przestrzenią pracy" (*razomknutoje prostranstwo raboty*).

Tym, co wyróżnia Borisa Juchananowa jako organizatora, jest jego umiejętność konsekwentnego realizowania własnych, niekiedy dość

ekscentrycznych projektów artystycznych, nieprzeznaczonych dla szerokiej widowni, bez oglądania się na system państwowych dotacji, co zawsze zapewniało mu niezależność. W 2004 roku, w okresie gdy był zaangażowany w przygotowanie spektaklu *Powiest' o Priamostojaszczem czełowiekie* (Opowieść o Człowieku stojącym prosto) pisał wprost o konieczności stania się „mecenasem dla samego siebie" – bowiem dla takich, jak on „zen-dandysów"[2] to jedyna droga do uniknięcia pułapki rankingów, czyli komercji (Juchananow, 2004, s. 14). A moskiewski Elektroteatr Stanisławski rozkwitł pod jego kierownictwem w znacznej mierze dzięki prywatnemu mecenatowi[3], pozwalającemu na działalność artystyczną, której rozmach stoi w sprzeczności z ekonomią, rządzącą teatrami publicznymi. W Elektroteatrze rozwinął skrzydła także on sam jako inscenizator, na co pozwoliły mu środki pozyskiwane z prywatnego źródła. Niewątpliwie Juchananow jest artystą nie tylko świadomym swoich potrzeb (w wywiadzie dla „Didaskaliów" w 1998 roku mówił: „Wówczas [w latach osiemdziesiątych] pojąłem, że ubóstwo w teatrze, czy szerzej – w kulturze, tak samo ogranicza potencjał teatru, jak dążenie do komercji, do epatowania bogactwem" – *Z Sadu do pałacu*, 1998, s. 111), ale też konsekwentnie dążącym do ich realizacji.

John Freedman, amerykański krytyk mieszkający w Rosji, zauważył przed laty: „Juchananow nie przypomina żadnego spośród znanych wam reżyserów. Nie jest to artysta, który wystawia spektakl, przedstawia go widzom, a następnie przechodzi do następnego projektu. To reżyser, który narusza wszystkie zasady, poświęcając się wnikliwemu badaniu reguł swojego zawodu; […] słowo „ukończenie" nie znajduje miejsca w jego słowniku. Wszystko jest dlań drogą i poszukiwaniem" (Freedman, 2008).

Te ogólne uwagi uzupełniają spostrzeżenia młodych krytyków Aleksieja Kisielowa i Feliksa Sandałowa z 2015 roku:

> […] jego opusy nie wpisują się w żadną kategorię, do której przywykliśmy. Są one dalekie zarówno od psychologicznego realizmu, jak i od intelektualnego minimalizmu czy energicznego teatru przedstawień. Innymi słowy: na jego spektaklach nie wilgotnieją oczy, nie skłaniają one do rozmyślania i nie próbują dostarczyć wam rozrywki; sam reżyser przedstawia swoją metodę jako syntezę *attrakcyonu*[4] i misterium. Skłonność do form epickich i baśniowo-dizajnerskiej estetyki zbliża Juchananowa do tradycji awangardy amerykańskiej z Robertem Wilsonem w głównej roli, choć z zastrzeżeniem kulturologa Dmitrija Bawilskiego o „niedokończonej formie, braku redakcji, żywiołowości"; [przeczy temu porównaniu] także wołająca o pomstę wystawność jego spektakli. A z drugiej strony, przebija przez nie staroazjatycki, bezkompromisowy w swej powolności, pozbawiony treści rytuał. Taka pigułka niewielu posmakuje, a opadnięta szczęka i szklane oczy – to zrozumiały efekt uboczny (Sandałow, Kisielow, 2015).

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych krytyka rosyjska nie poświęcała Juchananowi zbyt wiele uwagi, a jego opusy (ma rację Marina Dawydowa, gdy pisze, że jego prace z trudem można nazwać spektaklami – Dawydowa, 2017) oglądali niemal wyłącznie „wtajemniczeni" widzowie. W „Didaskaliach" jego nazwisko pojawiało się w czasach, gdy znany był w kręgu odbiorców interesujących się bardziej marginesami teatru niż jego mainstreamem (zob. Zielińska, 1996, s. 28; *Regeneracje „Sadu"*, 1997; *Z Sadu do pałacu*, 1998; Jakubowa, 2009). Dziś należy on do dobrze rozpoznawalnych twórców zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami, a prowadzony przezeń Elektroteatr Stanisławski zaliczany jest do najważniejszych i najodważniejszych scen moskiewskich. Przedstawienia

Juchananowa nie były prezentowane w Polsce[5], natomiast widzowie Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu (2016) mogli obejrzeć wspomniany spektakl Heinera Goebbelsa, reaktywowany na scenie Elektroteatru w 2015 roku.

Skala aktywności Juchananowa jako artysty i organizatora uniemożliwia omówienie ich wszystkich w ramach jednego artykułu. Dlatego podjęta tu zostanie próba przedstawienia jego myślenia o teatrze i teatralnej pedagogice, które sprawia, że od kilku dekad pozostaje on twórcą wykraczającym poza schematy i unieważniającym podziały.

Inna pedagogika

W projektach realizowanych w Elektroteatrze uczestniczą adepci i absolwenci prowadzonej przez Juchananowa Pracowni Indywidualnej Reżyserii. Pełna nazwa działającej od 1988 roku placówki, Mastierskaja Indiwidualnoj Rieżyssury, której skrót – MIR – oznacza zarówno świat, jak i pokój, zawiera postulat rozwijania indywidualnego podejścia do twórczości reżyserskiej. Formalnie Pracownia Indywidualnej Reżyserii nie jest szkołą artystyczną, lecz „stowarzyszeniem edukacyjnym i artystyczno-praktycznym", założonym w końcu lat osiemdziesiątych XX wieku przez reżyserów, muzyków, teoretyków sztuki, pragnących stworzyć alternatywę dla państwowego systemu edukacji, wypracowanego w Związku Radzieckim. Boris Juchananow od początku pełnił w Pracowni funkcję lidera; wśród pedagogów znaleźli się młodzi przedstawiciele świata sztuki, przeważnie związani z ówczesnym undergroundem: scenograf Jurij Charikow, reżyserzy Igor i Gleb Alejnikowowie, teoretyk kina Jewgienij Czorba, reżyser i kompozytor Piotr Pospiełow, choreograf Andriej Kuzniecow, kompozytor Siergiej Zagnij, aktor Nikita Michajłowski.

Na stronie internetowej Juchananowa czytamy:

> Połączenie trzech słów, harmonijnie układających się w abrewiaturę MIR, nie stanowiło po prostu nazwy uczelni, lecz metaforycznie określało nową strategię w pedagogice. Przyjęta koncepcja kształcenia […] podpowiadała konieczność włączenia [do programu] różnych dziedzin sztuki: malarstwa i grafiki, muzyki i performansu, filmu i wideo. […] Od początku istnienia Pracownia Indywidualnej Reżyserii stanowiła interdyscyplinarne terytorium, o czym świadczy nie tylko praktyczne pole działalności jej studentów, ale też szerokie spektrum teoretycznych dyscyplin wykładanych na Wolnym Uniwersytecie, a następnie w MIR-1 […]. W ramach Wolnego Uniwersytetu Igor Alejnikow czytał kurs historii filmu awangardowego i uczył pracy z kamerą 16 mm, Andriej Kuzniecow-Wieczesłow wykładał plastykę i kulturę audiowizualną, Wadim Drabkin – wideoart, Andriej Biezukładnikow – fotografię, członkowie grupy Obermaneken[6] – Andrzej Zachariszczew von Brausz i Jewgienij Kałaczew – historię popu, Gleb Alejnikow – historię postmodernizmu, Rustam Juchananow – filozofię. Pracownia Juchananowa nie hołdowała klasycznemu modelowi relacji nauczyciela i ucznia, polegającemu na przekazaniu i przemyśleniu pewnej tradycji. W Pracowni proces kształcenia przebiegał na odwrotnej zasadzie: tutaj trud nauczyciela ukierunkowany był na ujawnienie potencjału ucznia w oderwaniu od tych czy innych tradycji. Zasada nieingerowania zakładała określony stopień wolności adepta w wyborze materiału, gatunku, a nawet rodzaju sztuki (Pawlenko, b.d.).

Pod koniec lat osiemdziesiątych MIR stał się jednym z filarów powołanej do życia w Moskwie Wolnej Akademii. Pracownia oferowała trzyletnie studia reżyserskie – jednocześnie w dziedzinie teatru, filmu i sztuki wideo. Studenci uczestniczyli w projektach teatralnych Juchananowa – w tym okresie rozwijał on projekt *Sad*, a także zajmowali się pracami dokumentacyjnymi. Juchananow od początku swojej działalności dokumentował na wideo nie tylko spektakle, próby, ale też wypowiedzi swoje i swoich współpracowników. W rejestracji z 1989 roku[7] program Akademii prezentowali sam Juchananow oraz jego młodzi współpracownicy, m.in. performer Gierman Winogradow i kompozytor (a obecnie znany krytyk muzyczny) Piotr Pospiełow. Poza przedmiotami odnoszącymi się do teatralnych czy filmowych praktyk, studentom oferowano zajęcia w ramach katedry poezji, prozy (pod kierunkiem Władimira Sorokina), filozofii, eksperymentów audiowizualnych, a także performansu rytualnego czy katedry „droga kobiety" (*żenskij put'*) prowadzonej przez Katię Ryżykową, z wykształcenia etnografkę, zainteresowaną tradycją szamańską. Program Juchananowa i jego współpracowników odzwierciedlał przekonanie o możliwości likwidowania barier między różnymi dziedzinami sztuki, stąd postulat niezamykania się w kręgu zagadnień powiązanych z konkretną profesją: aktora czy reżysera. Juchananowi chodziło o zapewnienie studentom maksymalnej wolności w poszukiwaniu indywidualnych dróg rozwoju. Stąd rozmaite niekonwencjonalne próby wykraczania poza zwyczajowo przyjęte standardy kształcenia, choćby testowanie zjawisk paranormalnych. Pierwsi absolwenci Wolnej Akademii, mówiąc o własnych projektach, wspominali o doświadczeniach z seansami telepatycznym. Tego rodzaju propozycje, balansujące niekiedy na granicy powagi i żartu, można ocenić jako wyzwanie rzucone oficjalnej szkole, ale można w nich dostrzec też charakterystyczne dla lat dziewięćdziesiątych XX wieku zainteresowanie

alternatywnymi wobec paradygmatu racjonalizmu ścieżkami poznania, co znalazło wyraz w artystycznych projektach Juchananowa.

Niekonwencjonalne, eksperymentalne kształcenie przynosiło rezultaty. Z MIR-u wyszło wielu artystów związanych filmem, sztukami wizualnymi, teatrem, działających przede wszystkim poza mainstreamem; część z nich uczestniczyła w późniejszych latach w projektach Juchananowa. Wśród nich teatralni i filmowi aktorzy, reżyserzy, producenci (często łączący różne profesje), jak Oleg Chajbulin, Inna Kołosowa, Olga Stołpowska, Andriej Silwiestrow, jak scenograf i dizajner Stiepan Łukjanow. Z kręgiem MIR-u i Juchananowa związani byli Wład Troicki, twórca DACH, pierwszego niezależnego teatru w Kijowie, i Ilja Chrżanowski, reżyser filmowy, znany z eksperymentalnego projektu filmowego *DAU*[8]. Wśród absolwentów MIR-u znaleźć można też producentów telewizyjnych i filmowych, współtworzących komercyjne stacje telewizyjne (STS czy TNT), jak Dmitrij Troicki czy Aleksandr Dulerajn. Obaj byli aktorami w spektaklach Juchananowa, obaj – zwłaszcza Dulerajn – mają pokaźny dorobek jako scenarzyści i reżyserzy filmów krótkich i pełnometrażowych (w niektórych występowali również jako aktorzy), zaliczanych do kina arthouse'owego, natomiast w okresie przemian ustrojowych, latach dziewięćdziesiątych i po roku 2000 zaczęli realizować projekty marketingowe, stając się z czasem rozpoznawalnymi postaciami ze sfery show-biznesu w Rosji i poza jej granicami (Troicki działa dziś na Ukrainie, a Dulerajn w Londynie). Obecnie jednym z przedmiotów wykładanych w Pracowni Indywidualnej Reżyserii jest „Produkcja filmów i seriali", a wykładowcami obaj wspomniani producenci. Wspominam o tym, by podkreślić dążenie Juchananowa – jako reżysera, organizatora, pedagoga – do przekraczania granic; jego postawa świadczy o tym, że bycie artystą, i to lokującym się na obrzeżach głównych nurtów, nie musi oznaczać izolacji od

innych obszarów kultury, zamknięcia się w kręgu ludzi o podobnych estetycznych upodobaniach.

Akcentowanie indywidualnego rozwoju adeptów szło w parze z odmiennym niż w szkołach teatralnych ustawieniem relacji mistrz – uczeń. Tradycyjny model kształcenia w szkołach rosyjskich opiera się na przekazywaniu wiedzy z pokolenia na pokolenie, a także na hierarchii zakładającej dominująca pozycję nauczyciela-mistrza. Relacja mistrz – uczeń w Rosji ma długą tradycję i mocne podstawy. Tymczasem Juchananow podejmował próby zdefiniowania własnej koncepcji pedagogicznej, dystansując się od doświadczeń wyniesionych z nauk u Anatolija Efrosa i Anatolija Wasiljewa:

> Żaden z obu [wymienionych wyżej] mistrzów nie wchodził na twój teren, nie wcielał się w ciebie, nie stawał się medium dla twojej indywidualności, zamiast tego proponowali oni, byś stał się medium dla nich, dla ich podejścia. Wówczas wydawało się to naturalne, teraz zaś myślę, że podstawa pedagogiki polega na czymś odwrotnym. Aby uniknąć niebezpieczeństwa zombizacji, trzeba odświętować na terenie dialogu „mistrz – uczeń" ten typ spotkania, w którym jeszcze niewykluta, rodząca się indywidualność ucznia okaże się zdolna – jeśli przyjmie ją na siebie mistrz – wyobrazić sobie siebie jak gdyby w przyszłości i w ten sposób tam się znaleźć (Juchananow, 1997, s. 14).

Pracownia Indywidualnej Reżyserii początkowo nie funkcjonowała jako oficjalnie uznana szkoła teatralna; nie została wymieniona w wydanej w 2004 roku księdze poświęconej rosyjskiemu szkolnictwu teatralnemu, a Juchananow występuje w niej wyłącznie jako absolwent Państwowej

Akademii Sztuk w Woroneżu (Russkaja tieatralnaja szkoła, 2004, s. 399). Jednak MIR ewoluuje. Od momentu jego powstania sześciokrotnie organizowano nabór studentów, ostatni, szósty z kolei w 2019 roku – jego uczestnicy pracują pod szyldem MIR-6. O Pracowni zrobiło się głośno w ostatnich latach, gdy jej działalność została połączona z programem Elektroteatru Stanisławski. W Elektroteatrze odbyły się pokazy prac i premiery spektakli wielu studentów i absolwentów MIR-u. Między innymi w ramach projektu *Próby teatru nieadptacyjnego* (*Opyty nieadaptatiwnogo tieatra*), czyli teatru, który nie adaptuje się do wyobrażonych oczekiwań widza, realizowanego jesienią 2019 roku. Absolwenci piątego rocznika Pracowni (MIR-5) przedstawili w ciągu dwudziestu sześciu dni ponad siedemdziesiąt pokazów – fragmentów spektakli i ich pełnych realizacji. W założeniach programowych projektu Juchananow pisał: „Uczestnicy programu znajdują się w różnych stadiach i różnych relacjach ze swoimi pracami. Rzecz jasna, nie widz ich zajmuje [na tym etapie], lecz realizacja idei, własnego impulsu twórczego, zajmują ich oni sami" (Juchananow, 2019, s. 4). Program pokazów ujawnił ogromną rozpiętość zainteresowań repertuarowych młodych twórców: od dzieł Nietzschego, Goethego, Michaiła Lermontowa, Aleksandra Ostrowskiego, Franza Kafki, Thomasa Manna, poprzez dramaty Daniiła Charmsa, Maxa Frischa, Sławomira Mrożka, adaptacje prozy Roberta Musila, Julio Cortazara, Władimira Sorokina, scenariuszy Sama Sheparda, Wima Wendersa, Chucka Palahniuka po utwory Dmitrija Prigowa, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk czy scenariusze budowane wokół postaci performera Piotra Pawlenskiego oraz Fridy Kahlo. Miałam możliwość obejrzenia trzech przedstawień: *Katalog miłości* (*Katałog Lubwi*) Jeana-Claude'a Carrière'a (reż. Maria Bitti), *Letnie osy kąsają nas nawet w listopadzie* Iwana Wyrypajewa (reż. Warwara Obidor) oraz *Madame de Sade* Yukio Mishimy (reż. Żenia Seliwanowa), różniących się od siebie nawzajem

pod względem stylistycznym. Nie da się po jednokrotnym obejrzeniu prac wymienionych reżyserek formułować jakichś uogólnień; co do jednego mam pewność – żadne z przedstawień nie naśladowało estetyki Juchananowa.

Program MIR-u, aczkolwiek nazwany w opisie zamieszczonym na stronie internetowej alternatywnym, nie opiera się na zasadzie ostrego sprzeciwu wobec zastanych wzorów. Juchananowowi obce jest – zarówno w podejściu do działalności pedagogicznej, jak i artystycznej – budowanie alternatyw. „Alternatywa" to „dwie wyłączające się możliwości, sytuacja wymagająca wyboru między dwiema wyłączającymi się możliwościami" (według słownika pod redakcją Mieczysława Szymczaka). W przypadku Juchananowa i MIR-u chodzi o coś innego – o uwolnienie się od konieczności dokonywania wyborów, o wyjście poza przymus określania się wobec wzorców artystycznych i metodologicznych z przeszłości. A przede wszystkim o inny sposób myślenia o pedagogice: o inspirowanie rozwoju adepta, pobudzania go do uwolnienia wyobraźni, co nie jest tożsame z zachęcaniem go do eksponowania na scenie własnego „ja" autorskiego. Na tym (pozornym) paradoksie zasadza się nie tylko pedagogiczna metoda pracy reżysera, lecz także jego filozofia teatru: wyzwolenie wyobraźni i jednoczesne powstrzymywanie się od interpretacji, od narzucania własnego poglądu na ten czy inny tekst.

Program Juchananowa wyrasta także z przekonania, że bezpośrednie zaangażowanie w bieżącą politykę, w konflikty społeczne stoi na przeszkodzie rozwoju artystycznego: „Propaganda okalecza artystę, ponieważ zmusza go, by pozostał w samej swej istocie rozdwojony, a zatem pozbawia go energii twórczej. Energia ta generuje się tylko tam, gdzie trwa nauka i gdzie uczeń jest bardzo otwarty. W Pracowni nie ma możliwości zajmowania się propagandą czy ideologią. Uważam, że brak tej możliwości

określa naturę źródeł sztuki” (Juchananow, 2019, s. 6).

Wydawałoby się, że takie założenia powinny wzbudzić krytykę lub co najmniej nieufność – jako przejaw eskapizmu bądź konformizmu. Jednak, co ciekawe, nie tylko nie słychać głosów potępienia, ale wzrasta liczba osób, pragnących podjąć nauki w Pracowni Indywidualnej Reżyserii. A Elektroteatr przyciąga przede wszystkim ludzi młodych. Aby zrozumieć zarówno postawę Juchananowa, jak i reakcje (bądź ich brak) na ten aspekt (niejedyny, rzecz jasna) programu, trzeba przybliżyć rzeczywistość polityczno-społeczną i kulturową, w jakiej artysta rozpoczynał swoją drogę.

Być pomiędzy

W 2019 roku w wykładzie dla studentów Andrieja Moguczego, dyrektora artystycznego Wielkiego Teatru Dramatycznego (BDT) w Petersburgu, Boris Juchananow mówił:

> Już na początku lat dziewięćdziesiątych przenosiłem się w przestrzenie sztuki nowomisteryjnej. Wielu ludzi w tym czasie intuicyjnie szukało nowych misteriów: po swojemu czynił to Sierioża Kuriochin, po swojemu – Garik Winogradow[9] i inni. […] Był to rodzaj odlotu ponad wszystkimi tymi społecznymi, dysydenckimi problemami, ponieważ nasze pokolenie nie było dysydenckie, nie walczyliśmy, nie uczestniczyliśmy w wojnie z drugą stroną. Wybieraliśmy środek, każdy na swój sposób. Ja nagle znalazłem się w Sadzie i uświadomiłem sobie, że Czechow – to rosyjski Mahatman (Juchananow, 2019a).

O *Sadzie* i o ezoterycznych zainteresowaniach Juchananowa będzie jeszcze mowa, tymczasem warto objaśnić, skąd deklaracja o nieuczestniczeniu w życiu politycznym, choć w tamtym okresie kipiało ono od zdarzeń i emocji. O tym, że polityczne zaangażowanie grozi wpadnięciem w pułapkę bycia „anty", przekonani byli konceptualiści już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dystansowali się oni od tzw. *szestidiesiatników* – tych przedstawicieli rosyjskiej inteligencji urodzonych w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, którzy po 1956 roku krytykę stalinizmu łączyli z wiarą w możliwość naprawy komunizmu, a następnie tworzyli ruch dysydencki. Poeta i artysta sztuk wizualnych Dmitrij Prigow (1940-2007) wskazywał na charakterystyczne dla pokolenia lat sześćdziesiątych kultywowanie „monojęzyka" i „monokultury", upatrując w owych „mono" zagrożenia dla „multi" – dla możliwości wyrażania różnych postaw i poglądów bez groźby wykluczenia ze środowiska. *Szestidiesiatnicy* zakładali „istnienie wspólnej kultury, a pozostałe oceniali jako niewłaściwe (*nieprawyje*). W związku z tym tworzyli pewien język, który przeciwstawiał się kłamliwemu (*łożnomu*) językowi radzieckiemu. Przeciwstawienie to powinno było stworzyć taki sam silny (*moszcznyj*) język" (Bałabanowa, 2001, s. 28). Konceptualiści dystansowali się od bycia „anty", od posługiwania się językiem totalnego przeciwstawienia, dopuszczali możliwość względności wypowiedzi. Ich język przenikały ironia i humor, a ich postawy charakteryzowała bardziej lub mniej skrywana niechęć wobec dysydentów[10] (tamże, s. 25), co nie oznaczało rzecz jasna popierania władzy. Postawa konceptualistów oddziaływała na kształtowanie się sceny artystycznej w następnych dziesięcioleciach. Kurator Wiktor Miziano charakteryzował sytuację w sztuce lat dziewięćdziesiątych następująco:

> […] ważne jest, by zrozumieć, że totalne przeciwstawienie się

> systemowi może być zrozumiane jako wejście z nim w zmowę. Przecież przeciwstawianie się zawsze oznacza sytuowanie się w stosunku do niego. Im bardziej konsekwentnie budujesz swoją tożsamość na logice negowania systemu, tym mniej przestrzeni wolnej od systemu pozostaje w twojej tożsamości. Wreszcie – nic tak nie pomaga systemowi w zademonstrowaniu jego siły, jak podejmowanie walki z nim, i podobnie – nic tak nie pomaga artyście przybliżyć się do potęgi systemu, jak próby skruszenia tej potęgi. Dlatego może się okazać, że partyzancką „guerillę" przeciwko systemowi trudno będzie odróżnić od naiwnej woli sukcesu (Miziano, 2004, s. 111).

Boris Juchananow skomentował po latach swój status „człowieka undergroundu" – jako kogoś, kto zdołał wyjść poza ideologiczne uwarunkowania: „podziemie dysydentów staje się undergroundem, kiedy wojna okazuje się grą" (Juchananow, 2004, s. 197). Postawa taka wynikała (o czym świadczą liczne wypowiedzi twórcy) przede wszystkim z potrzeby odejścia od konieczności wyboru między teatrem wspierającym oficjalną ideologię a teatrem, który się jej sprzeciwia za pomocą języka ezopowego, a także z pragnienia uwolnienia się od powinności reprezentowania sztuki wysokiej, od brzemienia wielkiej rosyjskiej tradycji teatralnej.

Konceptualiści ironicznie odnosili się także do idei „wspólnoty" kształtowanej w oparciu o jednakowe poglądy. Prigow nie czynił tak pojmowanej wspólnocie zarzutu, podkreślał jedynie, że „kolektywność" *szestidiesiatników* została sprowokowana przez zewnętrzną siłę: „My nie identyfikowaliśmy się stylistycznie z hasłem «za ręce weźmy się, przyjaciele»[11], jednak bliskie stosunki przyjacielskie w naszym kręgu wiele dla nas znaczyły" (Bałabanowa, 2001, s. 26). Relacje oparte na przyjaźni pozwalały zachować względną

niezależność od instytucji. Podobne działo się w artystycznym i muzycznym undergroundzie, rozwijającym się szczególnie intensywnie w Leningradzie. I to właśnie z Leningradem związał się w latach osiemdziesiątych Juchananow.

Leningrad (potocznie nazywany Pitrem[12]) funkcjonował wówczas jako stolica nieoficjalnej kultury: „Wyjechałem do nieznanego mi Pitra – Pitra czarnego undergroundu, rodzącej się pop-mechaniki[13], nekrorealistów[14], Pitra Sajgonu[15], gdzie Wiktor Coj[16] z Borisem Griebienszczikowem[17] pili rankami kawę […]" – wspominał Juchananow (1997, s. 16), wymieniając swoje liczne aktywności z tego okresu. Za najważniejszą z nich uważa do dziś Teatr-Teatr, który swą działalność rozpoczął od *Mizantropa* według Moliera (1985): „wymyśliłem historię o wesołej kompanii na statku, który zmierza ku skałom, i tylko jeden człowiek krzyczy o tym, do czego zmierzają – Alcest. To on, krzyczący o skałach Alcest, staje się główną rozrywką dla pozostałych" (tamże, s. 17).

Połowa lat osiemdziesiątych to rozpad Związku Radzieckiego, czasy niepewności i jednocześnie nadziei, powodowanych przez to samo przeczucie, że być może ten statek, nazywany ZSRR, zmierza ku skałom. Jednocześnie, to czas rozkwitu nieoficjalnej kultury, moskiewskiego konceptualizmu, soc-artu, grup teatralnych, artystycznych, muzycznych, w tym leningradzkiego rocka. W tym kręgu działał Juchananow, w spektaklach Teatru-Teatru brali udział muzycy, a improwizacja stanowiła podstawę swobodnej twórczości. Aktywności podejmowane przez niego w tamtym okresie wiele zawdzięczały przyjacielskim relacjom.

Przyjaźń w świecie sztuki od zawsze odgrywała niebagatelną rolę, jednak w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stała się istotną alternatywą dla instytucji, w których sztuka spoza nurtów oficjalnych nie tylko nie mogła, ale i nie chciała mieć oparcia. Problem ten poddał refleksji Wiktor Miziano,

odwołując się do własnego doświadczenia organizacji projektu „Transnacional” z udziałem artystów z Moskwy i Lublany, a także innych działań artystycznych w tamtym okresie. To właśnie przyjaźnie artystyczne, zdaniem Miziano, stawały się – w przejściowym okresie zmiany systemów w społeczeństwach Europy Wschodniej – „ostatnim przyczółkiem dla kultury w sytuacji instytucjonalnej, ideologicznej i moralnej próżni” (Miziano, 2004, s. 96).

Relacje osobiste nie tylko pomagały przetrwać artystom w sensie egzystencjalnym czy organizacyjnym, ale stawały się czynnikiem formotwórczym: z relacji przyjacielskich mogło powstać zbiorowe dzieło, czy to materialne, czy niematerialne. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że choć sytuacja niezależnej sztuki w okresie przejściowym w Rosji (czy wcześniej – w Związku Radzieckim) była pochodną sytuacji politycznej, to w odmiennym kontekście politycznym i społecznym na Zachodzie pojawiły się zjawiska podobne (choć nie tożsame), opisane przez Nicolasa Bourriauda w *Estetyce relacyjnej* (polskie wydanie – 2012). Jego zdaniem zachodnia sztuka lat dziewięćdziesiątych skupiała się na relacjach, usuwając na plan dalszy tworzenie artefaktów, by przeciwstawić się uprzedmiotowieniu człowieka w społeczeństwach neoliberalnych, co nie oznaczało chęci zerwania z estetyką (zgodnie z tytułem książki). W przypadku działań rozwijanych przez Juchananowa z grupą przyjaciół na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, można mówić o podstawieniu procesu na miejsce artefaktu. Albo inaczej mówiąc – o teatralizacji procesu, w którym swój wyraz znajdowały również międzyludzkie relacje.

Paralelene światy, ezoteryczne inspiracje

Krytyk czy badacz piszący o teatrze Borisa Juchananowa musi zmierzyć się z problemem, jaki stanowią jego odautorskie komentarze. Marina Dawydowa w artykule poświęconym projektowi *Złoty osioł* odkryła, że recenzowanie wcześniejszych spektakli Juchananowa nie miało sensu bez wiedzy o tym, co o nich mówił ich twórca, bez znajomości kontekstów jego wcześniejszych dokonań: „tekstu spektaklu nie dawało się recenzować bez hipertekstu życia jego charyzmatycznego autora" (Dawydowa, 2017). Dodajmy, że na ów hipertekst składają się nie tylko dziesiątki powiązanych ze sobą artystycznych przedsięwzięć podejmowanych przezeń na scenie, z kamerą w ręku, przy komputerze, ale także jego wystąpienia publiczne. „Jego natchnione mowy, o których w teatralnej Rosji chodziły legendy, rozpatrywane były jako coś, co należy oddzielić od jego scenicznych opusów – w istocie zaś stanowią one nieodłączną część tych opusów, które z przyzwyczajenia nazywamy spektaklami" (tamże).

W swoich wystąpieniach Juchananow posługuje się wynalezionymi przez siebie pojęciami, a znaczenia słów w jego leksykonie często odbiegają od potocznie przyjętych. Wspomniani na początku artykułu młodzi krytycy sporządzili krótki przewodnik po teatrze Juchananowa na podstawie jego wypowiedzi, artykułów i książek, bowiem, jak słusznie zauważyli, rozmaite „apokryficzne pojęcia i figury mowy" wspierają nieoczywiste na pierwszy rzut oka poczynania reżysera. Przytaczam niektóre z tych haseł. I tak: „aktor" w ujęciu Juchananowa to „cudowne, najmądrzejsze, święte dziecko; trzeba je kochać i w żadnym wypadku nie obrażać; aktor niczego nie musi". „Reżyseria anielska" (*angieliczeskaja rieżyssura*) oznacza „szczególną postawę etyczną, kiedy reżyser nie gwałci aktora i nie dąży do zmienienia jego natury i mentalności". „Osobowość" (*licznost'*) – to „dusza, realizująca

swój uniwersalny potencjał; jest to to, z czym pracuje MIR". „Tradycja" zaś – to „iniekcja krwi artystycznej, którą każdy uczeń otrzymuje od swojego mistrza; przypomina to ukąszenia wampira" (Kisielow, Sandałow, 2015).

Do kluczowych słów, będących zarówno nazwą (w odniesieniu do konkretnych projektów), jak i pojęciem z językowego zasobu reżysera należy „książę" (*princ*), czyli „obraz zawierający w sobie zasadę charakterystyczną dla danego czasu; i tak dla lat dziewięćdziesiątych – był to książę szalony, dla dwutysięcznych – niezłomny, dla naszego czasu – Swierlijski" (tamże). Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to schyłek epoki undergroundu, wtedy też artysta rozstał się z undergroundową filozofią, czyli epoką księcia szalonego. Kolejna epoka to czas krzepnięcia idei „nowej procesualności". I tu potrzebny jest komentarz: Juchananow wykorzystuje podobieństwo rosyjskich słów: *princ*, czyli książę, i *princyp*, czyli zasada, i gra nimi, stąd jego spektakl oparty na dramacie Calderona *Książę niezłomny* (ros. *Stojkij princ*) nosił tytuł *Niezłomna zasada* (*Stojkij princyp*). A skąd się wziął Książę Swierlijski? Z wymyślonej przez Juchananowa cywilizacji Swierlii, której poświęcił libretto operowe. Premiera serialu operowego w pięciu częściach *Swierlijcy* do muzyki sześciu współczesnych rosyjskich kompozytorów odbyła się w 2016 roku na scenie Elektroteatru Stanisławski. Swierlija zatem to cywilizacja paralelna w stosunku do ziemskiej, zaludniona Swierlijcami. W całej tej historii ze Swierliją ujawnia się charakterystyczne dla Juchananowa odwoływanie się do wyobraźni dziecka. Trzeba przy tym zaznaczyć, że używane przezeń określenie „fundamentalny infantylizm" jest dlań kategorią pozytywną. Na początku lat dziewięćdziesiątych krytyk Aleksandr Sokolański zauważył, że reżyser proponuje aktorom wejście w zorganizowaną przestrzeń, w której „mogą oni sami stać się faktem dziejącej się sztuki". A w jego spektaklach „nieważka i pozbawiona wektorów «gra w życie» stara się być «grą w grę», co on sam nazywa «strategią

fundamentalnego infantylizmu»" (Sokolański, 1991).

W 1990 roku artysta z grupą aktorów – uczestników MIR 2 (przyjętych do Pracowni w 1989) rozpoczyna swój pierwszy „nowoprocesualny" projekt: „U podstaw *Sadu* legło zasadniczo nowe odczytanie dramatu. Wyobraziliśmy sobie, że Anton Pawłowicz Czechow to rosyjski Mahatman, potratowaliśmy zatem ten tekst jako tekst duchowy, zawierający w sobie wiedzę tajemną; nawiązując relację z tak rozumianym tekstem tworzymy specyficzną, rozwijającą się w czasie cywilizację z nowymi rytuałami, nowymi zasadami istnienia w niej ludzi" (Juchananow, 1997, s. 15). Projekt rozwijający się kolejnych „regeneracjach" (było ich ostatecznie osiem w ciągu dziesięciu lat) Juchananow nazywał „misterium-atrakcjonem" (*attrakcyon-mistierija*), odcinając się od prób interpretacji *Wiśniowego sadu* czy to w kluczu realistycznym, czy symbolicznym. Tłumaczył: „Odnieśliśmy się do Czechowa jak do rosyjskiego Mahatmy, ponieważ napisał on tajemniczy, misteryjny tekst. Postanowiliśmy odnaleźć w samych głębinach tekstu, posługując się najróżniejszymi strategiami, mit o wiecznym sadzie, o szczęściu, którego nie da się zniszczyć. […] O miejscu zasiedlonym przez «sadowe istoty», […] w którym nie ma czasu ani przestrzeni" (cyt. za: Kołosowa, 2013).

Tekst Czechowa stał się zatem inspiracją do kreowania innej, paralelnej rzeczywistości, ustanowienia „mitu-świata", mówiąc językiem reżysera, w którym zamieszkiwali aktorzy, stając się nie tyle postaciami z dramatu Czechowa, ile ich reinkarnacjami – „sadowymi istotami". Gra, jaką proponował reżyser, zakładała improwizację, a pełnemu zaangażowaniu uczestników sprzyjały kolejne lokalizacje pierwszych etapów projektu: zapuszczony ogród we wsi Kratowo, stara, zrujnowana willa, oranżeria[18]. Sad w intencji reżysera miał stać się przestrzenią, w której aktualizuje się pragnienia człowieka o harmonii i szczęściu.

Projekt Juchananowa ewoluował; kolejne jego „regeneracje” wyrastały z wariantywnego odczytania tekstu dramatu (lub jego fragmentu) i zmieniały się w związku z pojawianiem się w projekcie nowych uczestników oraz nowych rozwiązań scenograficznych.

Maryla Zielińska obejrzała w 1996 roku pierwszą część dwudniowego spektaklu z udziałem aktorów z zespołem Downa; pisała „Juchananow wraz ze scenografem [Jurijem] Charikowem i kompozytorem Siergiejem Zagnijem stworzyli bajkowo bezpieczną przestrzeń Sadu, w której nie obowiązują żadne granice między sceną a widownią, improwizacja dotyczy muzyki, scenografii, działań scenicznych, tekstu” (Zielińska, 1996, s. 28). Wśród fantastycznych kształtów ruchomej scenografii pojawiły się nowe istoty sadowe – osoby z zespołem Downa. Współpraca z nimi miała bezpośredni wpływ na etyczny aspekt poszukiwań Juchananowa, przejawiający się m.in. jego stosunkiem do aktorów (patrz: przytoczone wyżej hasło „aktor”), którzy zresztą nie musieli być zawodowcami, gdyż reżysera – jak podkreślał – bardziej niż umiejętności interesowały osobowości w procesie ich rozwoju.

W mijającym roku na internetowej stronie teatru czasowo udostępniono kilka starych filmów Juchananowa. W tym *Da, Dauny!* (Tak, Downy!), powstały w ramach projektu „Downy komentują świat” (1994-1997), w którym obok fragmentów *Sadu* zarejestrowane zostały rozmowy reżysera z uczestnikami projektu Dimą Polakowem, Miszą Wasianinem i innymi[19]. Podczas gdy kontakt z osobami z zespołem Downa pozwalał reżyserowi ćwiczyć się w spojrzeniu na świat z ich perspektywy, a im dać radość z uczestniczenia w procesie twórczym, czego dowodzą wspomniane rozmowy, to w spektaklu *Opowieść o Człowieku stojącym prosto* (2004; premiera odbyła się na starej scenie Szkoły Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa przy ul. Powarskiej w Moskwie), realizowanym w ramach Laboratorium Reżyserii Anielskiej

(Łaboratorija angieliczeskoj rieżyssury) – problematyka człowieka i jego relacji ze światem nabrała wymiaru makrokosmicznego. Inspirując się antropozofią, reżyser oparł kompozycję spektaklu na ćwiczeniach opracowanych przez współpracownika Rudolfa Steinera – Fritza Grafa von Bothmera. Najogólniej sens gimnastyki Bothmerowskiej polega na rozwijaniu możliwości ruchowych człowieka w relacji z otaczającą go przestrzenią, co sprzyja odnalezieniu przezeń drogi poznania duchowego[20]. Człowiek stojący prosto[21] zatem to człowiek, który szuka utraconej więzi między ziemską horyzontalnością a boską wertykalnością. Aktorzy w białych kostiumach wykonywali ćwiczenia, objaśniając sens hieroglifów kreślonych w przestrzeni przez ich ciała. Tworzyli oni kontekst i tło dla głównej bohaterki tego spektaklu – Oksany Wielikoług, dziewczyny unieruchomionej na wózku inwalidzkim, nie mówiącej, porozumiewającej się ze światem za pomocą notebooka. Wystukiwała ona jednym palcem na klawiaturze dwa własne teksty napisane pod wpływem fascynacji teatrem Juchananowa: esej (według jej własnego określenia) *Artaud i inni płonący ludzie* oraz manifest *Teatr Radości*, a widzowie mogli je czytać na ekranie. Te szczere, młodzieńcze wypowiedzi wypełnione idealistycznym przekonaniem o możliwości przezwyciężenia okrucieństwa siłą miłości, a jednocześnie niepozbawione humoru i nawet autodystansu, a także obecność ich autorki na scenie sprawiły, że zaczerpnięte z antropozofii idee wypełniały się żywą treścią (co doceniała krytyka[22]).

Do antropozofii Juchananow odwoływał się już wcześniej – choćby przy okazji rozpoczętego w 1996 roku ewolucyjnego projektu budowanego wokół *Fausta* Goethego (co jest zrozumiałe, jeśli uwzględnimy, że twórczość Goethego stanowiła jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla Rudolfa Steinera), który przyniósł w efekcie sześć premier – kolejnych redakcji spektaklu (ostatnia odbyła się w 2009 roku). Juchananow interpretował *Fausta* jako mit

o boskim dramacie, wyreżyserowanym przez Twórcę w zamiarze obudzenia ludzkiej duszy (Juchananow, 2018, s. 2). Lektura *Fausta* skłaniała go do rozmyślań o naturze Mefistofelesa, o roli Lucyfera i Arymana, o człowieku ziemskim i człowieku kosmicznym (zob. Juchananow, 2018).

W 2002 roku Juchananow wraz z aktorem i scenarzystą Grigorijem Zelcerem powołał do życia projekt LaboraTORIUM poświęcony lekturze Tory i innych żydowskich tekstów oraz „formułowaniu i rozwijaniu metody teatralnej pod wpływem spotkania z «żydowskim» typem organizacji tekstu, myślenia i życia" (Lubarskaja, 2015). Projekt trwał dziesięć lat, miał charakter interdyscyplinarny. Uczestniczyli w nim aktorzy, reżyserzy z kręgu MIR-u, ale też osoby spoza teatru. LaboraTORIUM miało charakter otwarty i jego częścią – poza praktyką czytania tekstów przez aktorów i przenoszeniem przez nich fragmentów Tory na scenę – były seminaria z udziałem rabina, a także spotkania i dyskusje, w których mogli wziąć udział wszyscy zainteresowani judaizmem i żydowską filozofią. Wyniki tych wielokierunkowych poszukiwań zostały utrwalone w artykułach, książkach, filmach wideo, a najważniejszym ich rezultatem stał się spektakl *Golem* na motywach dramatu H. Lejwika (zob. Jakubowa, 2009).

Technika wypracowana przez aktorów biorących udział w działaniach scenicznych nazwana została „Tekst-gest", a jej istota polegała na próbach odczytania fragmentów Tory za pośrednictwem warstwy fonicznej tekstu, połączeń dźwiękowych, z pominięciem interpretacji, bowiem: „podejście takie zakorzenione jest w żydowskiej tradycji, wedle której jeden z poziomów interpretowania Tory polega na szukaniu głębokich sensów zaszyfrowanych w słowach i literach" (Lubarskaja, 2015). Dodać tu wypada, że takie nastawienie cechuje niektóre mistyczne nurty Kabały, wedle których należy podejmować próby dotarcia do głębszej niż literalna warstwy świętych

tekstów (*Polski słownik judaistyczny*, t. 1, 2003, s. 727).

Motywacja podjęcia przez Juchananowa tego rodzaju poszukiwań staje się jasna, gdy weźmiemy pod uwagę całokształt jego działań, a także komentarze do nich. Od początku samodzielnej drogi twórczej szuka on sposobów na uwolnienie teatru od przymusu interpretacji tekstu, przy czym owo Juchananowskie „przeciw interpretacji" wydaje się reakcją na nadmiar interpretacji w teatrze, z jakiego się wywodzi: na rozpowszechnione w radzieckiej tradycji rozumienie spektaklu jako zintegrowanego dzieła, którego elementy podporządkowane są przesłaniu narzucanemu tekstowi przez reżysera. Od takiego teatru dystansował się również Anatolij Wasiljew, nauczyciel Juchananowa, który jednak swój sprzeciw wobec radzieckiego nadmiaru interpretacji budował na dyscyplinie formalnej, na założeniu, że inscenizacja ma stanowić rodzaj przezroczystego ekranu, spoza którego wyłania się niezniekształcony tekst dramatyczny w całej jego złożoności i duchowym bogactwie. W odróżnieniu od Wasiljewa, opierającego swoje poszukiwania, zwłaszcza w sferze aktorstwa, na ścisłych rygorach, nie stroniącego co prawda od inscenizacyjnej wystawności, ale generalnie dążącego do uzyskania efektu przejrzystości, umiaru, jasności (zob. Osińska, 2009, s. 273-317), Juchananow buduje swoją estetykę na bizantyjskim, chciałoby się rzec, przepychu form.

Wieża Babel

Jak pogodzić ezoteryczne zainteresowania Juchananowa, których celem jest – najogólniej rzecz ujmując – przezwyciężenie opozycji między światem duchowym a materialnym, doprowadzenie „indywidualnego ducha ludzkiego do powszechnego ducha kosmicznego" według antropozofii (zob. Oboleńska,

Propokopiuk, 2019) czy kabalistyczna idea powrotu człowieka „do jedności lub partycypacji w jedności" (*Polski słownik judaistyczny*, t. 1, 2003, s. 727) – z estetyką jego przedstawień? Teatr Juchananowa bowiem to barokowy nadmiar: znajdziemy w nim ogrom nawiązań, cytatów, tropów kulturowych: od wschodnich mitologii do popkultury i gier komputerowych. Każdy spektakl to feeria niezwykłych pomysłów inscenizacyjnych, muzycznych, scenograficznych, to dziesiątki, a nawet setki kostiumów, będących świadectwem niewyczerpanej wyobraźni reżysera i jego współpracowników – scenografów Jurija Charikowa i Stiepana Łukjanowa, kostiumolożki Nastazji Niefiodowej, kompozytora Dmitrija Kurlandskiego i innych[23]. Do tego trzeba dodać niespotykany w świecie teatru rozmach, przekładający się na serie spektakli, których prezentacja zajmuje kilka dni. Jak nawiązujące do mitu o Orfeuszu i Eurydyce i do orfickiej kosmogonii *Gry orfickie*. *Punk-makrama* (2018), na które złożyło się dwanaście spektakli, pokazywanych przez sześć dni z rzędu. W spektaklach tych gra skrajnie różnymi estetykami, w tym kliszami kultury popularnej wydaje się przeczyć postulowanym przez reżysera założeniom nowej sztuki misteryjnej. Twórczość Juchananowa można by rozpatrywać jako przykład postmodernizmu (z uwagi na liczne cytaty, brak autorskiego głosu, przy jednoczesnym uchwytnym autorskim stylu), jednak on sam od postmodernizmu się odżegnuje, twierdząc że rozstał się z nim jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Te do niczego niepodobne widowiska, nasycone obrazami pochodzącymi z odległych od siebie regionów wyobraźni, z ich barokową obfitością połączoną z surrealistycznym burzeniem logicznego porządku, rodzą poczucie obcowania z chaosem i sprawiają, że stajemy wobec świata rozproszonego, trudnego, a niekiedy niemożliwego do interpretacji (jak w przypadku *Gier orfickich*). Jak rozumieć tę strategię, do czego ją odnieść? Jak pogodzić takie pomieszanie z zainteresowaniem antropozofią czy Torą, systemami zakładającymi istnienie

porządku ugruntowanego czy to w gnozie, czy w prawie?

W rozpoznaniu ścieżki, jaką podąża Juchananow, pomocną może okazać się interpretacja filozofii Jacques'a Derridy przez Adama Lipszyca w kontekście teologii żydowskiej. Otóż Lipszyc wskazał na pozorny paradoks: jego zdaniem Derrida, patronujący dekonstruktywizmowi, kojarzącemu się z wizją rozpadu, rozproszenia, zmierzał ostatecznie ku afirmacji nowego „porządku pokoju", który dopiero ma nadejść. Argumentując tę tezę, wskazał na „ekstrawaganckie, ale bardzo klarowne" odczytanie przez myśliciela historii o wieży Babel. Otóż Derrida nie interpretował jej jako katastrofy: jako rozpadu języka i narodzin naszej „pękniętej" mowy. U niego pomieszanie języków:

> urasta do rangi prawdziwego początku ludzkiej historii. Posługujący się jedną mową budowniczowie wieży, którzy pragną „uczynić sobie imię", w interpretacji Derridy marzą o stworzeniu jednolitego imperium, ziemskiej, domkniętej potęgi […]. Bóg interpretuje i niweczy ich plany. W ujęciu Derridy czyni to jednak zsyłając swoje Imię. Babel, które znaczy pomieszanie – i to zarówno pomieszanie języków, jak i pomieszanie, konfuzję każdej mowy i myśli, a zatem w istocie dekonstrukcję – jest także imieniem Boga. Bóg uderza w powstające imperium swoim imieniem i burzy jednolitą przestrzeń spójnej mowy. Rozdziela języki i wzywa do przekładu, czyniąc go jednak w ostatecznym rachunku zadaniem niemożliwym. Za pośrednictwem swojego imienia Bóg ukazuje się zatem jako zasada konfuzji, pomieszania wszelkiego języka, a także jako intruz, który niszczy pokój – jest to jednak pokój oparty na przemocy, pokój imperialnej jednolitości. (Lipszyc, 2009, s. 179-180).

W takiej interpretacji zniszczenia wieży Babel, któremu to aktowi Derrida nadaje cechy objawienia, nie kryje się myśl o negatywnych aspektach objawienia Bożego Imienia w akcie dekonstrukcji. Można tu odnaleźć aspekt pozytywny, polegający na nakazie wiecznej kontynuacji „dekonstrukcyjnej roboty, odsłaniającej fałsz i przemoc każdego domkniętego systemu". A idąc dalej tym tokiem rozumowania, w tym akcie dekonstrukcji odsłania się jego charakter afirmatywny: „Tym wszakże, co się tu afirmuje, nie jest żadna zrekonstruowana całość – albowiem każda całość oparta jest na krzywdzie – lecz pewien sprawiedliwy ład respektujący nieprzekraczalność różnic, w tym dosłownie, różnic między ludźmi" (tamże, s. 180).

Respektowanie różnic, nawet jeśli wydają się nieprzekraczalne – idea ta wydaje się bliska Juchananowi. Z jego spektakli, wyzywająco eklektycznych, czyniących pomieszanie języków zasadą, wyłania się jakiś zdumiewający rodzaj dysonansowej harmonii, a głoszona przezeń idea „teatru pełni" nie może się spełnić, ponieważ jej istotą jest niekończący się proces.

* * *

Czy przypadek Juchananowa i jego ezoterycznych zainteresowań należy ocenić jako dziwaczny wyjątek w świecie współczesnego teatru? Czy też zwrot ku ezoteryce może stanowić poważną propozycję w obliczu narastających konfliktów społecznych i politycznych, znajdujących odbicie w dominujących nurtach sztuki[24]? Pytania te są uzasadnione, bowiem pojawiają się w Rosji sygnały świadczące o zainteresowaniu antropozofią i tradycjami ezoterycznymi. Przykładem choćby wystawa w moskiewskim muzeum sztuki współczesnej „Garaż" zatytułowana *„My chranim naszy biełyje sny". Drugoj Wostok i swierchczuwstwiennoje poznanije w russkom iskusstwie 1905-1969* („Chronimy nasze białe sny". Inny Wschód i ponadzmysłowe poznanie w sztuce rosyjskiej 1905-1969, 2020)[25]. Inny przykład to otwarcie w listopadzie

2021 roku w jednej z moskiewskich galerii wystawy *Kontemplatiwnaja żywopis'. Sakralnaja tiema i lokalnaja profanacyja* (Malarstwo kontemplacyjne. Sakralny temat i lokalna profanacja), na której zostały przedstawione prace uczestników międzynarodowej grupy Kontemplavisten, inspirowanych „duchową nauką" Rudolfa Steinera[26].

Jednak twórczości Juchananowa nie należy rzecz jasna utożsamiać wyłącznie z tymi inspiracjami. W najnowszym jego projekcie *Biesy. Katabaza*, obejmującym spektakl wyprodukowany przez Elektroteatr oraz Państwowy Teatr w Cottbus w Niemczech (premiera odbyła się w Cottbus 25 września 2021) oraz wystawę rysunków Juchananowa prezentowaną także w ramach moskiewskiego festiwalu NET (listopad-grudzień 2021), reżyser odżegnuje się od interpretacji powieści, wskazując na „pajęczą" strukturę tekstu *Biesów*, w którym – jak twierdzi – nie słychać autorskiego głosu Dostojewskiego. Owa pajęczyna utkana z przeplatających się wątków i dialogów przypomina jego zdaniem internetową sieć. Odrzucając ideę adaptacji (jako że Dostojewski napisał powieść, a nie dramat, i każda adaptacja jest już interpretacją), reżyser wpadł na pomysł, by na pierwszym etapie poszukiwań wybrać powieściowe wikicytaty w różnych językach i przetworzyć je za pośrednictwem sieci neuronowej (zob. *Dostojewskij i tieatr*, 2021). Ten dość szokujący pomysł służyć miał oczyszczeniu dialogów Dostojewskiego z aktualizacji i nawarstwień interpretacyjnych, przyjmujących nierzadko wymiar ideologiczny. Jednak druga część tytułu spektaklu: *Katabaza* odsyła do toposów mitologicznych, ale też do chrześcijańskiego świata wyobrażeń, a – jak zauważa reżyser – *katabasis* zakłada istnienie *anabasis*, czyli ruchu wstępującego. Zatem i w tym przypadku reżyser przyjął, że początkowe pomieszanie przypadkowo wybranych cytatów doprowadzić ma do jakiegoś innego porządku, w którym tekst Dostojewskiego zajaśnieje na nowo.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Boris Juchananow, czyli teatralna wieża Babel*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, DOI: 10.34762/8x7z-9d91.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/8x7z-9d91

Autor/ka

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

Przypisy

1. Drugi człon tytułu projektu odsyła do słowa Tora.
2. W wymyślonym przez siebie żartobliwym określeniu (ros. *Dzendik*) wyraża się skłonność Juchananowa do operowania przeciwieństwami – w tym przypadku buddyzmem i dandyzmem – w samookreśleniu się jako artysty.
3. Elektroteatr Stanisławski jest teatrem państwowym; z budżetu miasta opłacane są etaty pracowników i koszty utrzymania teatru. Przy teatrze powstała Fundacja, która wspomaga finansowo realizację programu artystycznego. Nie jest dziś tajemnicą, że głównym donatorem Fundacji jest Siergiej Adoniew – biznesmen i mecenas sztuki. Adoniew objął swym mecenatem wiele instytucji i ambitnych, a zarazem kosztownych projektów, w tym filmowy projekt *DAU* w reżyserii Ilji Chrżanowskiego (premiera w 2019) oraz orkiestrę MusicAeterna prowadzoną przez Teodora Kurentzisa.
4. Rosyjskie *attrakcyon* pochodzące z od francuskiego *attraction* nie ma dobrego odpowiednika w języku polskim; dosłownie oznacza urządzenie służące rozrywce (na

przykład karuzelę w parku). Funkcjonuje ono w języku rosyjskim jako człon terminu „montaż *attrakcyonow*", utworzonego przez Siergieja Eisensteina i tłumaczonego na polski jako „montaż atrakcji".
5. Jedynie w roku 1997 Juchananow prezentował filmowe rejestracje swoich prac w Gdańsku na zaproszenie „Ruchu Teatralnego". Autorka dziękuje recenzentowi artykułu za przypomnienie tego faktu.
6. Założony na początku lat osiemdziesiątych w Leningradzie zespół, grający w stylu nowofalowym.
7. Film można znaleźć pod adresem: https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=1 [dostęp: 10 X 2021].
8. Już po premierach pierwszych części projektu *DAU*, rozwijającego się wokół biografii radzieckiego fizyka Lwa Landaua (Dau to pseudonim bohatera) we Francji (2019), a następnie w innych krajach, Ilja Chrżanowski w jednym z wywiadów wspominał przyjaźń z Andriejem Silwiestrowem, który z kolei poznał go w latach dziewięćdziesiątych z Juchananowem. „Wokół niego [Juchananowa] koncentrował się kwiat współczesnej sztuki tamtych lat, to byli utalentowani młodzi ludzie" (*Sowietskij zapach jeszczo nie wywietriłsia…*, 2020)
9. Siergiej Kuriochin (1954-1996) – kompozytor, muzyk-klawiszowiec, scenarzysta, aktor, artysta awangardowy, legendarna postać leningradzkiego, a następnie petersburskiego undergroundu. Gierman Winogradow (ur. 1957) – artysta akcjonista, poeta, muzyk, reżyser, twórca performansów, związany ze środowiskami artystycznymi Moskwy.
10. Prigow twierdzi, że sam on nie reprezentował radykalnej „antydysydenckiej" postawy, która np. charakteryzowała Władimira Sorokina (Bałabanowa, 2001, s. 24)
11. Cytat z ballady Bułata Okudżawy *Sojuz druzjej* (Związek przyjaciół).
12. Piter – to skrót od Piotrogród; nazwę tę nadano Petersburgowi po wybuchu I wojny światowej, w 1914 roku, z uwagi na niemieckie brzmienie nazwy pierwotnej. W 1924 roku miasto otrzymało nazwę Leningrad – na cześć Lenina. Kolejna zmiana dokonała się w 1991 roku, kiedy Leningrad stał się ponownie Petersburgiem. Jednak do dziś w języku potocznym Rosjanie często używają skrótu Piter.
13. Pop-mechanika – nazwa muzycznego kolektywu, założonego przez Siergieja Kuriochina (1954-1996), w którym występowali muzycy związani z innymi rockowymi zespołami, jak Akwarium, Kino, AukcYon; występy muzyków miały charakter teatralizowanych performansów.
14. Nekrorealizm – kierunek w sztuce powstały w latach osiemdziesiątych w Leningradzie; znalazł on najpełniejszy wyraz w niezależnym, arthouse'owym kinie za sprawą Jewgienija Jufita (1961-2016). Nazwa kierunku (nawiązująca ironicznie do socrealizmu), powstałego w opozycji do kina oficjalnego, odsyłała do śmierci w jej ideologicznym wymiarze – w latach osiemdziesiątych ceremonie pogrzebowe Leonida Breżniewa i innych działaczy partyjnych stały się narzędziem ideologii, przy czym biologiczny wymiar śmierci zastępowano ideologicznym przekazem o nieśmiertelności radzieckiego ustroju. Amatorskie filmy powstające w ramach tego kierunku (będącego częścią szerszego zjawiska pod nazwą kino paralelne - zob. Beumers, Zvonkine, 2019) epatowały widzów mieszanką kina okrucieństwa, horrorów z udziałem zombie oraz środków awangardy filmowej; ich pokazy wywoływały w latach dziewięćdziesiątych skandale – zob. m.in. Gołubiew, 2020.
15. Sajgon – nieoficjalna nazwa legendarnej kawiarni, mieszczącej się na rogu prospektów Newskiego i Władmirskiego, miejsce spotkań przedstawicieli środowisk artystycznych.
16. Wiktor Coj (1962-1990) - jedna z kluczowych postaci leningradzkiego rocka - założyciel

grupy Kino, autor tekstów i wokalista.
17. Boris Griebienszczikow (ur. 1953) – poeta, kompozytor, wokalista, założyciel zespołu Akwarium; wpływowy, ceniony również poza Rosją, przedstawiciel rosyjskiej sceny muzycznej.
18. Materiały tekstowe i dokumentację można znaleźć tutaj: https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=5 [dostęp: 10 X 2021].
19. Materiały dotyczące projektu można znaleźć tu: https://borisyukhananov.ru/now/?id=84 [dostęp: 10 X 2021].
20. „Poczuć się w przestrzeni, doświadczyć sił przestrzennych, których ogniskiem jest ciało, i które je przenikają i kształtują – to wydaje się być sposobem na przezwyciężenie tego, co abstrakcyjne, mechaniczne w ćwiczeniach fizycznych i ponowne wzniesienie się ku temu, co duchowe" – tak opisywał sens ćwiczeń von Bothmer; cyt. za: Sołek, 1990.
21. Kłopot z przekładem rosyjskiego *priamostojaszczyj czełowiek* polega na tym, że nie bardzo można użyć określenia „człowiek wyprostowany", które stanowi polski odpowiednik *Homo erectusa*. Stąd konieczność używania niezbyt fortunnego związku wyrazowego „człowiek stojący prosto".
22. Recenzje spektaklu można przeczytać tu: http://www.smotr.ru/2004/2004_shdi_povest.htm [dostęp: 10 X 2021].
23. Zob. opis spektaklu *Niebieski ptak. Podróż* na motywach dramatu Maeterlincka – Osińska, 2015, s. 144.
24. Nawiasem mówiąc, tego rodzaju tendencje ujawniły się – mimo różnicy kontekstów – po 2001 roku również na Zachodzie. Pisał o tym autor *Estetyki relacyjnej* Nicolas Bourriaud, wskazując na pojawienie się w sztuce „klimatu ezoteryki" w odpowiedzi na rosnące napięcie społeczne po 11 września oraz o „celowym elitaryzmie", który miałby zastąpić dominującą w latach dziewięćdziesiątych praktykę „demokratyzowania dzieła sztuki" (Bourriaud, 2012, s. 11). Francuski badacz podaje przykłady, w tym brytyjskiego pisma „Garageland", którego jeden z numerów (w 2008) poświęcony został zjawiskom nadnaturalnym, spirytyzmowi, szamanizmowi, czy też wystawy w Centrum Pompidou pod tytułem *Traces du sacré* (2008) poświęconej związkom między sztuką a duchowością w XX wieku.
25. Kuratorami wystawy byli Jekatierina Inozemcowa i Andriej Miziano we współpracy z Aleksiejem Ulko i Aleksandrą Suchariewą; zob.: https://garagemca.org/ru/exhibition/we-treasure-our-lucid-dreams-the-ot… [dostęp: 10 X 2021].
26. Zob.: https://www.colta.ru/news/28837-v-moskve-otkryvaetsya-vystavka-hudozhni… [dostęp: 10 X 2021].

Bibliografia

Bałabanowa, Irina, *Goworit Dmitrij Aleksandrowicz Prigow*, O.G.I., Moskwa 2001.

Berman, Nikołaj, *„Tieatr wnie zakona lubwi suszczestwowat' nie możet"* [rozmowa z Borisem Juchananowem], „Gazeta.ru", 7 XI 2014, https://www.gazeta.ru/culture/2014/11/07/a_6292237.shtml [dostęp: 10 X 2021].

Ruptures and Continuities in Soviet/Russian Cinema. Styles, characters and genres before and after the collapse of the USSR, red. B. Beumers, E. Zvonkine, Routledge, London – NewYork 2019.

Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.

Dawydowa, Marina, *Kupi słona*, Colta.ru, 30 VI 2017 – https://www.colta.ru/articles/theatre/15284-kupi-slona [dostęp: 10 X 2021].

Dostojewskij i tieatr (wideo z konferencji pod tym tytułem z udziałem Borisa Juchananowa, reżysera Klima Kozinskiego oraz prowadzącego rozmowę Jurija Sapyrkina), 30 V 2021, https://borisyukhananov.ru/now/?id=437 [dostęp: 10 X 2021].

Efros, Abram, *W dwiżenii. Profili sceny*, wybór N. Bałatowa, „Artist. Rieżyssior. Tieatr", Moskwa 2019.

Freedman, John, *Leaps of Imagination*, „The Moscow Times", 8 I 2008, s. 9.

Goebbels, Heiner, *Estietika otsutstwija. Tieksty o muzykie i tieatrie*, tłum. O. Fiedianina, Elektroteatr Stanisławskij, Moskwa 2015a.

Goebbels, Heiner, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, wybór i wstęp L. Jiřička, tłum. A.R. Burzyńska, S. Wojciechowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.

Gołubiew, Eduard, *Za naszu i waszu smiert'. Kino leningradzkogo nekrorealizma*, „Iskusstwo kino", 18 VIII 2020, https://kinoart.ru/texts/za-vashu-i-nashu-smert-kino-leningradskogo-nek… [dostęp: 2 X 2020].

Jakubowa, Natalia, *„Golem": tworzyć, czy nie tworzyć – oto jest pytanie*, tłum. K. Steńczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 90, s. 97-99.

Juchananow, Boris, *Opyty nieadaptatiwnogo tieatra* (program projektu), Elektrotieatr Stanisławskij, Moskwa 2019, s. 1-8.

Juchananow, Boris, *Pierformans i tieatr* (1991), https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=1025 [dostęp: 10 X 2021].

Juchananow, Boris, *Powiest' o Priamostojaszczem czełowiekie*, „Pupiełon", Moskwa 2004.

Juchananow, Boris, *Projekt „Faust"*, Elektrotieatr Stanisławskij, Moskwa 2018.

Juchananow, Boris, *Studientam Andrieja Moguczego. Fragmienty*, 2019a – https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=11689 [dostęp: 10 X 2021].

Juchananow, Boris, *Unikalnyj kurs*, „Sinie fantom" 1997 nr 7.

Juchananow, Boris, Szewczenko, Natalia, *Tieatr i jego dniewniki (… fragmienty żyzni, rieczi i*

tieksty…), Elektrotieatr Stanisławskij, Moskwa 2016.

Kołosowa, Inna, *Nowoprocesualnyj tieatr Borisa Juchananowa*, 6 V 2013, https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=7556 [dostęp: 30 IX 2020].

Lipszyc, Adam, *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku*, Fundacja im. prof. Mojżesza Schorra, Warszawa 2009.

Lubarskaja, Jelena, *LaboraTORIJA*, 2015 – https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=11236 [dostęp: 10 X 2021].

Miziano, Wiktor, *„Drugoj" i raznyje*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2004.

Oboleńska, Diana, Prokopiuk, Jerzy, *Antropozofia*, 2019, [w:] *Kultura polska wobec zachodniej tradycji ezoterycznej w latach 1890 – 1939* – http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/127 [dostęp: 10 X 2021].

Osińska, Katarzyna, *Polityka i estetyka w dzisiejszym teatrze rosyjskim*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2015 nr 127-128, s. 139-146.

Osińska, Katarzyna, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Osińska, Katarzyna, *Wyjść z teatru i w nim pozostać. Nikołaj Jewrienow – spojrzenie z XXI wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 161, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyjsc-z-teatru-i-w-nim-pozostac [dostęp: 10 X 2021].

Pawlenko, Anna, *Mastierskaja Indywidualnoj Rieżyssury* – „MIR" – https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=1 [dostęp: 10 X 2021].

Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie , oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 1-2, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Regeneracje „Sadu" . Z Borisem Juchananowem rozmawia Natalia Jakubowa, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997 nr 17, s. 52-55.

Russkaja tieatralnaja szkoła, wyd. „Paninter", Moskwa 2004.

Sowietskij zapach jeszczo nie wywietrіłsia. My po prieżniemu jego istoczajem (rozmowa Saszy Sulim z Iljąą Chrżanowskim), „Meduza", 18 V 2020, https://meduza.io/feature/2020/05/18/sovetskiy-zapah-esche-ne-vyvetrils… [dostęp: 10 X 2021].

Sandałow, Feliks, Kisielow, Aleksiej, *„My szpiony parallelnoj riealnosti": kak ustrojen mir Borisa Juchananowa*, „Afisza", 20 VII 2015, https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/my-shpiony-parallelnoy-realn… [dostęp: 10 X 2021].

Sokolański, Aleksandr, „*Tieatr Tieatr*", „Litieraturnaja gazieta" 1991 nr 36, s. 14.

Sołek, Marek, *Fritz Graf von Bothmer*, 1990, https://antropozofia.net/fritz-graf-von-bothmer/ [dostęp: 10 X 2021].

Timofiejewa, Leda, *Tieatr – Tieatr*, https://borisyukhananov.ru/worlds/?id=2 [dostęp: 10 X 2021].

Z Sadu do pałacu. Z Borisem Juchananowem i Jurijem Charikowem rozmawia Katarzyna Osińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1998 nr 25/26, s. 111-114.

Zielińska, Maryla, *Paralelni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997 nr 22, s. 70-71.

Zielińska, Maryla, *Moskwa, jej teatry, jej performerzy, seks, zło i kasety wideo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1996 nr 13-14, s. 24-28.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/boris-juchananow-czyli-teatralna-wieza-babel*

didaskalia
gazeta teatralna

milo rau

Rekonstrukcje i rewolucje

Wiktoria Tabak

International Institute of Political Murder, NTGent

The New Gospel

scenariusz i reżyseria: Milo Rau, dramaturgia i research: Eva-Maria Bertschy, kamera: Thomas Eirich-Schneider, muzyka: Marcel Vaid, dźwięk: Marco Teufen, scenografia i kostiumy: Anton Lukas, Ottavia Castellotti

premiera: 6 września 2020 (na festiwalu w Wenecji)

Od samego początku kariery artystycznej Milo Rau większość współtworzonych przez siebie projektów grupuje w trylogie, którym zwykle towarzyszą rozbudowane publikacje lub krytyczne opracowania pisane nierzadko przez niego samego. Pierwszy jego tryptyk skoncentrowany był wokół kwestii rekonstrukcji: w *The Last Days of the Ceausescus* twórcy i twórczynie odtwarzali rumuńską rewolucję z 1989 roku, w *Hate Radio* ludobójstwo w Rwandzie, a z kolei w *Breivik's Statement* przemówienie Andersa Breivika – ultraprawicowego norweskiego mordercy. Kolejną trylogię wyznaczały realizacje zamknięte w formie procesów sądowych odbywających się kolejno w Zurychu, Moskwie i Kongu, a jeszcze następną, nazywaną europejską, takie spektakle jak *The Civil Wars*, *The Dark Ages*

oraz *Empire*. Obecnie Rau pracuje nad finalizacją cyklu o antycznych mitach, w skład którego wchodzą: *Orestes w Mosulu*, *The New Gospel* oraz *Antigone in the Amazon*. Projekty te, w jeszcze większym stopniu niż poprzednie, dotykają współczesnych kryzysów – każda z tych prac skupia się bowiem na momentach destabilizacji zastanego porządku świata.

Akcję tragedii Ajschylosa reżyser przeniósł do zajętego przez Państwo Islamskie (ISIS) w 2014 roku Mosulu (dla „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" pisał o tym spektaklu Jakub Papuczys), z kolei *Antygonę* Sofoklesa postanowił nakręcić w dorzeczu Amazonii, w stanie Pará w północnej Brazylii, gdzie od dziesięcioleci toczą się konflikty między rządem a rolnikami, a ściślej mówiąc: między ochoczo wspieranymi przez prezydenta Bolsonaro projektami wydobywczymi i uprawami soi, pod które wycina się kolejne kilometry amazońskich lasów, a mieszkańcami tych obszarów, których życie coraz mocniej naznacza kryzys ekologiczny. *The New Gospel* obrazuje natomiast skrzyżowanie – nierozwiązanego od lat przez Europę – kryzysu migracyjnego ze współczesną kolonialno-kapitalistyczną opresją. Milo Rau został zaproszony do zrealizowania tego projektu z okazji uzyskania przez Materę w 2019 roku tytułu Europejskiej Stolicy Kultury (tego samego, który w 2016 roku otrzymał Wrocław).

Matera jest na popkulturowej mapie świata miejscem szczególnym, bo to właśnie w tej części Apulii nakręcono, między innymi, dwa filmy o przygodach Jamesa Bonda (*Quantum of Solace* i *No Time to Die*) czy *Wonder Woman*. Tutaj także w latach sześćdziesiątych Pier Paolo Pasolini wyreżyserował *Ewangelię wg Świętego Mateusza*, a kilkadziesiąt lat później Mel Gibson *Pasję*. W pobliżu Matery rozlokowane są również ośrodki dla uchodźców pracujących na plantacjach warzyw. Część z nich, jak pokazały badania przeprowadzone w 2019 roku przez Lekarzy bez Granic, nie tylko

nie ma dostępu do opieki zdrowotnej, ale mieszka w niespełniających minimalnych standardów gettach (Ansa, 2020). Gdy w 2017 roku Rau pierwszy raz przyjechał do Matery, udał się do obozów i był zdruzgotany warunkami tam panującymi – w tym brakiem dostępu do czystej wody czy prądu. Z tego powodu zdecydował się nakręcić *The New Gospel* – nowy film o Jezusie (którego po raz pierwszy w historii europejskiego kina gra czarny aktor), łączący tradycję kinematograficzną tego regionu z jego współczesną rzeczywistością, będący jednocześnie rekonstrukcją, dokumentem i gatunkiem określanym jako *making of*.

The New Gospel rozgrywa się na kilku planach. Przygotowania do roli Jezusa Chrystusa, w którego wciela się Yvan Sagnet (kameruński aktywista, twórca stowarzyszenia NO CAP działającego przeciwko wyzyskowi pracowników sektora rolniczego), przeplatają się z nakręconymi już scenami z ostatniej wieczerzy, drogi krzyżowej czy ukrzyżowania. Apostołów grają tutaj w większości osoby społecznie stygmatyzowane: pracownice seksualne, przymusowi migranci, mężczyźni w kryzysie bezdomności; Jana Chrzciciela – Enrique Irazoqui, który grał Jezusa we wspomnianym filmie Pasoliniego[1], Maryję – Maia Morgenstern wcielająca się w tę samą postać w *Pasji* Gibsona, a Poncjusza Piłata – Marcello Fonte, znany włoski aktor, laureat Złotej Palmy.

Integralną częścią audiowizualnej narracji są również nagrania dokumentujące walki uchodźców z bezduszną administracją i policją przejmującą podupadające ośrodki w Felandinie czy rodzący się pod przewodnictwem Sagneta ruch społeczny nazywany Rewoltą Godności (The Revolt of the Dignity). Kamera filmuje także poruszającą akcję niszczenia pomidorów na placach i w supermarketach w geście sprzeciwu wobec ekonomicznego wyzysku uchodźców. Dowiadujemy się bowiem, że w

najlepszym wypadku afrykański pracownik może liczyć na wynagrodzenie wynoszące trzy euro za trzysta kilogramów zebranych pomidorów, a z pensji potrącana jest mu opłata za transport na pola. Migranci są niezbędni dla rozwoju gospodarki południowych Włoch, ale to nie sprawia, że ich prawa pracownicze (czy mówiąc szerzej: prawa człowieka) są przestrzegane. Mimo to chętnych do niewolniczej pracy nie brakuje, ponieważ system ten ufundowany jest na akumulacji nadziei na lepsze i bezpieczniejsze życie, która to nadzieja od początku kierowała uchodźcami podejmującymi decyzję o – najczęściej niebezpiecznej – podróży do Europy.

W *The New Gospel* unaocznione zostają więc walki o widzialność (manifestacje na publicznych placach, pracownicze bunty), ale również o to, by ludzkiego życia nie sprowadzać jedynie do funkcji czysto biologicznych – by nie pozbawiać sprawczości osób uciekających przed wojną poprzez utrudnianie im zdobycia dokumentów umożliwiających legalny pobyt i podjęcie godziwej pracy zarobkowej, dającej szansę na realny rozwój. Twórcy i twórczynie umieszczają współczesny kryzys migracyjny w perspektywie długiego trwania kolonialnej przemocy, podkreślając przy tym, że uchodźstwo jest jednym ze skutków europejskich interwencji w krajach afrykańskich i wieloletniego imperialnego wyzysku – który wciąż jest powielany, choć tym razem pod postacią kapitalistycznej opresji ekonomicznej – dlatego uchodźcy nie mogą być traktowani jedynie jako podmioty zewnętrzne wobec Europy.

The New Gospel jest filmem rozległym i wielowątkowym, bazującym na intertekstualnych i politycznych odniesieniach (z prowadzonej narracji dowiadujemy się, między innymi, że plantacjami warzyw zarządzają osoby powiązane z mafią), które nierzadko komplikują odbiór i utrudniają jego syntetyczne streszczenie. Dlatego najciekawsza – i zarazem najbardziej

problematyczna – jest tutaj dla mnie kwestia montażu. Wymiary symboliczny (historia Jezusa i jego towarzyszy) i metaartystyczny (fragmenty i cytaty z dzieł Pasoliniego i Gibsona) nieprzerwanie mieszają się w filmie z intymnymi zwierzeniami uchodźców na temat traumatycznych podróży i lęków, co sprawia, że zasadne wydaje mi się pytanie o to, czy chrześcijańska mitologia i europejski kontekst artystyczny są na pewno właściwą matrycą do analizowania doświadczeń eksploatowanych afrykańskich uchodźców i uchodźczyń.

Twórcy i twórczynie wielokrotnie podkreślali (ten wątek pojawia się nie tylko w materiałach prasowych, ale również w filmie) istotę refleksji nad tym, kim mógłby być współczesny Jezus i jego uczniowie. O ile rozumiem gest ujawniania problemów, z którymi mierzą się migranci oraz migrantki, i częściowego oddawania im głosu (częściowego, bo jak zwykle w takich przypadkach, nie wiemy, do jakiego stopnia wyreżyserowanego), o tyle problematyczny wydaje mi się sam koncept, zgodnie z którym czarny uchodźca umiera na krzyżu za grzechy białych ludzi. Szczególnie że w filmie pojawiają się też informacje o osobach, które zginęły, próbując przedostać się na Stary Kontynent, dlatego analogie i połączenia uruchamiane przez montaż poszczególnych sekwencji nie wydają mi się w tym przypadku udane.

Przy czym sam pomysł, by przypomnieć rewolucyjne nauki Jezusa Chrystusa, których współczesny Kościół katolicki zdaje się nie pamiętać, bez wątpienia zasługuje na uwagę. W związku z tym przełamaniem kłopotliwego filmowego obrazu ukrzyżowanego uchodźcy może być historia Yvana Sagneta i powołanego przez niego ruchu. Zapoczątkowana na ekranie Rewolta Godności nie skończyła się bowiem wraz z ostatnim klapsem na planie – przeobraziła się w rzeczywisty polityczny protest, znacznie wykraczający poza ramy wydarzenia artystycznego. Powstał manifest, w którym

podkreślano, że swoboda przemieszczania się jest prawem człowieka, każdy ma prawo do humanitarnych warunków pracy i sprawiedliwego wynagrodzenia, a firmy, które tego nie respektują, muszą zostać pociągnięte do odpowiedzialności karnej, gdyż produkcja żywności nie powinna być nastawiona na zysk, lecz na wspólne dobro wszystkich pokoleń. Ponadto przy współpracy Kościoła katolickiego i włoskich samorządowców udało się, w miejsce podupadających gett, postawić kontenerowe ośrodki dla uchodźców nazywane „Domami Godności" (*Dignity Houses*), w których zamieszkała część filmowej obsady. Niektórzy zaczęli również działać w stowarzyszeniu Sagneta walczącym o prawa pracownicze i sprawiedliwy handel (*Fair Trade*).

O większości tych działań nie dowiadujemy się jednak z filmu (informacje na ten temat pojawiają się dopiero podczas napisów końcowych), a szkoda – bo rzeczywistość społeczna dopisała do tego projektu dający nadzieję epilog i zneutralizowała momentami problematyczną reprezentację filmową.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Rekonstrukcje i rewolucje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rekonstrukcje-i-rewolucje.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Wiktoria Tabak – 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”.

Przypisy

1. Pasolini jest dla Raua istotnym twórcą. Dialog z jego pracami Rau podejmował także w spektaklu *The 120 Days of Sodom* (2017) powstałym we współpracy z Teatrem Hora.

Bibliografia

Ansa, *‘Difficult conditions’ for migrant frameworks in southern Italy, MSF says*, „Info Migrants” 3 I 2020, https://www.infomigrants.net/en/post/22311/difficult-conditions-for-mig… [dostęp: 3 XI 2021].

Rau, Milo, *New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder*, https://documenta.ugent.be/article/view/16389/13889 [dostęp: 3 XI 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/rekonstrukcje-i-rewolucje*

didaskalia
gazeta teatralna

milo rau

Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym

Z Milo Rauem rozmawia Dorota Semenowicz

Zanim na dobre wszedłeś do świata teatru, pracowałeś podobno jako dziennikarz w regionach objętych konfliktem zbrojnym. Dlaczego dziennikarstwo przestało ci wystarczać?

Nigdy nie przestałem być dziennikarzem, ale też nigdy tak do końca nim nie byłem. W wieku dziewiętnastu lat pojechałem do meksykańskiego regionu Chiapas, by przeprowadzić wywiady z zapatystami. Dla „Die Neue Zürcher Zeitung" – kiedyś centrowego, obecnie konserwatywnego dziennika szwajcarskiego – pisałem o książkach i kinie, czasami o teatrze. Gdy miałem dwadzieścia pięć lat, moja własna praca stała się widzialna i postanowiłem się jej poświęcić.

Wokół twojego dziennikarstwa krąży wiele mitów, na przykład, że relacjonowałeś wojnę w Jugosławii…

Miałbym wtedy dwanaście lat…

… dlatego chcę ustalić, ile w tych opowieściach jest prawdy. Rzeczywiście pracowałeś jako korespondent z regionów objętych konfliktami?

Do zapatystów pojechałem jako aktywista. Od dziesięciu lat jeżdżę do Konga, często jestem w Iraku i w Syrii w związku z moimi projektami. Gdy byłem dzieckiem czy nastolatkiem, myślałem, że zostanę korespondentem wojennym, filozofem albo pisarzem. Jako reżyser łączę wszystkie trzy zawody i trzy różne podejścia. Tworząc np. *Empire* czy *Orestesa w Mosulu* wielokrotnie jeździłem tam, gdzie toczy się wojna. Zdarza mi się pisać stamtąd relacje. Czasami czuję potrzebę wyrażenia w formie tekstu – w gazecie, książce – tego, czego nie mogę wyrazić w filmie czy spektaklu. Dziennikarstwo daje możliwość szybkiej, bezpośredniej wypowiedzi na konkretny temat. W teatrze działa się wolniej i nie można przewidzieć, jaki będzie efekt końcowy. Myślę, że wszystko ma swoje miejsce. Czasem czuję, że powinienem zrobić film, czasami że spektakl, czasami że lepiej napisać manifest albo zrobić polityczną akcję. Uważam też, że nie powinno się oddzielać krytyki od reżyserii. Do tej pory piszę recenzje, tylko że głównie ze swoich przedstawień, bo to doskonały sposób na zrozumienie tego, co robię. Pisanie krytyczne pozwala mi się rozwijać – pytać, czym jest fikcja, aktorstwo, bycie świadkiem, czym jest piękno i prawda. Godard powiedział: „Możesz skrytykować film, który uważasz za zły, ale tylko za pomocą innego, może lepszego filmu”. To prawda, ale można też krytykować film, zastanawiając się nad tym, jak go zrobiłeś.

W swoich filmach też pozwalasz się krytykować. W *The New Gospel* jest scena, w której Gianni Fabris mówi ci, że nie możesz ingerować w to, kto zabiera głos na demonstracji, ustawiać społeczną wolę wedle reżyserskiej intencji. Jak ty się pozycjonujesz? Jesteś bardziej aktywistą czy artystą?

Często współpracuję z aktywistami, ale jestem artystą. Oczywiście w pewnym sensie staję się aktywistą, pomagając aktywistom w ich walce, ale moim narzędziem jest sztuka. Mogę jej użyć, by pomóc ludziom zdobyć dokumenty, wpłynąć na system, w którym muszą funkcjonować. Wsparcie sprzedaży sosu pomidorowego produkowanego w zrównoważonych, etycznych warunkach pozwoliło wielu ludziom uciec od niewolniczej pracy. Interesuje mnie jednak zderzenie różnych aktywizmów. W *The New Gospel* mamy Gianniego Fabrisa, lidera związku zawodowego włoskich pracowników farm, i Yvana. Jednocześnie pracowaliśmy z feministycznymi aktywistkami, które chciały, żeby Gianni w końcu przestał mówić, bo był dla nich typem starego patriarchalnego komunisty. Mieliśmy więc do czynienia z ruchem czarnych pracowników farm, białych pracowników farm, feministek itd. Dla mnie ten film był interesującym studium solidarności. To nie siła Imperium Rzymskiego doprowadziła do zabicia Jezusa, ale problemy w samej jego grupie. Judasz go zdradził, a Piotr się go zaparł. Ta historia to właściwie opis walki aktywistów. Pozwala zastanowić się nad możliwością lub niemożliwością solidarności i buntu. Dla Gianniego z kolei ten film to narzędzie, za pomocą którego może zwiększyć sprzedaż pomidorów. Czym ten film zatem jest? Polem działań aktywistów, intelektualnej refleksji, reklamy sosu pomidorowego? I o to chodzi. O hakowanie ekonomii, władzy, przyjętych wyobrażeń i przekonań, ale też książek i mitów, takich jak Biblia czy *Oresteja*.

Tymczasem aktywizm wiąże się z zajęciem określonej pozycji.

Tak, a w sztuce powinniśmy szukać skrajności, sprzeczności, konfliktu. Trzeba być nieodpowiedzialnym tak bardzo, jak to możliwe. Żyjemy w czasach, w których ludzie chcą być poprawni, ale nie można zmieniać świata będąc poprawnym. Trzeba iść w sam środek sprzeczności. To próbuję pokazać czasami w filmach. Dialektykę dobra i zła w samym akcie tworzenia globalnej sztuki. Jednocześnie zależy mi na długofalowym działaniu projektu. Np. w przypadku *Orestesa w Mosulu* weszliśmy w porozumienie z UNESCO, dzięki czemu można było odbudować mosulski Uniwersytet Artystyczny.

UNESCO zaproponowało ci ten projekt?

Ja zaproponowałem. Skoro możecie wesprzeć moje tournée, to wesprzyjcie też odbudowę mosulskiej edukacji. Od 2018 roku ściśle współpracujemy w ramach projektu *Revive the Spirit of Mosul*. Moja obecność na Bliskim Wschodzie, a więc budowanie relacji, zaczęła się jednak w 2016 roku od *Empire*. *Orestes w Mosulu* powstał już we współpracy NTGent z UNESCO i mosulskim Uniwersytetem Artystycznym. Faza pierwsza projektu w ramach *Revive the Spirit of Mosul* polegała na budowie szkoły filmowej, co wcale nie było proste, bo w Mosulu jest tylko sześć budynków, które nie są prywatne. Faza druga – na rozwijaniu edukacji filmowej i produkcji filmów. Po wakacjach otwieramy szkołę i wchodzimy w fazę drugą. Chodzi o to, by zostawić coś po sobie, zbudować coś, co będzie bazą dla kolejnych projektów.

A więc o skuteczność działania, sprawczość?

Tak działa *The New Gospel*, *Orestes w Mosulu* i *The Congo Tribunal*. To przykłady dzieł, które się od nas uniezależniły. W listopadzie odbędzie się nowy Congo Tribunal, organizowany już bez nas. W Materze można zobaczyć nie tylko, jak rozwija się farma, ale też „house of dignity". W europejskiej polityce migracyjnej jest pewien paradoks – jeśli nie masz stałego miejsca zamieszkania, domu, nie można ci zapłacić. Bez papierów nie dostaje się mieszkania, więc ci ludzie na zawsze pozostają nielegalni. Chcieliśmy przełamać ten impas, tworząc domy i opłacając je z pieniędzy projektu. Na początku dzięki naszemu projektowi może dwudziestu imigrantów zdobyło papiery i zaprzestało niewolniczej pracy. Potem może dwustu, pięciuset – to już jest niezależny proces.

Ta możliwość realizowania długofalowych projektów przyciągnęła mnie zresztą do NTGent. Pewnie czytałaś nasz manifest. Punkt ósmy mówi o tym, by raz w roku tworzyć projekt w regionie bez infrastruktury kulturalnej. To znaczy, że projekt staje się sposobem na jej stworzenie. Nazywamy to globalnym realizmem – tworzeniem relacji. Wyobraź sobie, że każdy teatr w Europie robi jeden taki projekt. Oczywiście media zawsze skoncentrują się na czarnym Jezusie – że to skandal, albo na tym, że to szaleństwo lecieć do Mosulu. Nie widzą i nie rozumieją metodologii globalnego realizmu. Może nie muszą. Ważne, że rynek widzi i że ludzie widzą. Nie jestem wielkim fanem kapitalizmu, ale można go wykorzystać, zhakować. Kapitalizm jest całkowicie pusty, amoralny. Jeśli konsumenci chcą zrównoważonej sztuki albo wytwarzanych w etycznych warunkach pomidorów Gianniego, kapitalizm odpowie: sprzedam wam to, co chcecie. Hipermoralność, którą obecnie jest cynizm, mrozi aktywistów w niedziałaniu. Oni często boją się solidarności, bo solidarność może nie działać, być źle zrozumiana. Boją się

popełnić błąd.

Przywołałeś *Oresteję*. Do jakich konfliktów doszło w Mosulu?

Dotyczyły przede wszystkim kwestii miłości, przyjaźni, roli sztuki w społeczeństwie, polityk tożsamościowych. Według mnie w tym konkretnym projekcie zabrakło nam czasu, a rozmawialiśmy na bardzo trudne tematy. Zabrakło, mimo że projekt przygotowywaliśmy od 2016 roku. Idea inscenizacji *Orestei* w Mosulu pojawiła się już przy *Empire*, ale dopiero w 2018 roku Mosul został odbity ISIS. To była jednak strefa wojny, nie można było zostać w Mosulu na pięć miesięcy. W każdym razie wtedy nie było to możliwe ze względów bezpieczeństwa. Na produkcję filmu, warsztaty, na wszystko mieliśmy tylko kilka tygodni. Atmosfera była nerwowa, a nerwowość generuje konflikty, które trudno przekształcić w interesujące konflikty. Oczywiście można produkować spektakle w krótkim czasie, każdy teatr, festiwal to robi – byle więcej i więcej z coraz mniejszą grupą ludzi – ale to nie są ciekawe konflikty. Ciekawym konfliktem jest zestawienie dążeń uchodźców z dążeniami klasycznej walki robotniczej. Wtedy zdajesz sobie sprawę, że kapitalizm rozgrywa jednych przeciw drugim. W przezwyciężaniu konfliktu między Giannim Fabrisem, Yvanem Sagnet i moją feministyczną rzeczniczką prasową rodzi się solidarność, która jest narzędziem przeciw kapitalizmowi. Nie da się tego zrobić ani w trzy dni, ani w trzy tygodnie.

Czy pokazałeś *Orestesa w Mosulu* w Mosulu?

Jeszcze nie. Film powstał pod koniec września 2020 roku, czyli w środku covidu. Nie mogliśmy tam polecieć. Wcześniej, chyba w maju 2019, po

problemach ze zdobyciem wizy udało nam się ściągnąć na pokazy dwóch aktorów, nie do Gandawy, ale do Bochum. Potem pojawił się covid i wszystko zamroził na rok.

Homoseksualna scena na dachu budynku jest bardzo ryzykowna w Mosulu.

Nie ma jej w filmie.

Domyślamy się jednak, o co chodzi. Czy aktorom i aktorkom zależało na pokazie w Mosulu?

Zrobiliśmy w uniwersyteckim klubie kultury zamknięty pokaz dla pięćdziesięciu osób połączony z dyskusją. Pokazaliśmy wtedy sfilmowane w Mosulu fragmenty. Scena homoseksualna nie była wcale najtrudniejsza. Oczywiście długo o niej dyskutowaliśmy, ale wydaje mi się, że sposób, w jaki ją ostatecznie ujęliśmy, nie był problematyczny. Media opisały ją jako homoseksualną, ale w moim odczuciu inne kwestie były ważniejsze. Na przykład w Mosulu kobieta nie może wyjść na scenę. W projekcie brały udział dwie irakijskie aktorki, które chciały wystąpić, więc je w tym wspieraliśmy. Wywołało to długą dyskusję. Oni nie mówią, że kobieta nie może wyjść na scenę, bo żyje w patriarchalnym społeczeństwie, które chce, by siedziała w domu pozbawiona jakichkolwiek praw. Też żyją w 2021 roku. Trzecią sprawą była sprawa przemocy, która, wydawało mi się, będzie najtrudniejsza. A tak się nie stało.

Jak Irakijczycy tłumaczyli zakaz obecności kobiet na scenie?

Kwestią bezpieczeństwa. Chodzi o to, że kobieta musi znajdować się w bezpiecznym otoczeniu, pod opieką. Długo o tym rozmawialiśmy. Te rozmowy to sposób na powolne otwieranie społeczeństwa. Dlatego proces jest tak ważny. Nie wiem, jak zmienić muzułmańskie społeczeństwo, zresztą nie wierzę, że mógłbym to zrobić. Mogę je tylko zaakceptować. Inaczej jest w przypadku kapitalizmu. Jako konsument mogę wpływać na kapitalistyczne społeczeństwa. Uważam obecnie, że sztuka i zaangażowanie nie mogą działać niezależnie od kapitału, bo wtedy są bezsilne. Stają się rewolucyjne w wyniku połączenia kultury i systemu ekonomicznego.

A sprawa przemocy w Mosulu? Czego się spodziewałeś i co cię zaskoczyło?

Na Zachodzie niechętnie pokazujemy przemoc. Boimy się, że kogoś skrzywdzimy, że obraz zrani czyjąś wrażliwość. Zastanawiałem się, co patrzenie na egzekucje zrobiło tym ludziom i jak tę przemoc przedstawić w spektaklu. Tymczasem okazało się, że irakijscy aktorzy byli bardziej bezpośredni niż my. Chcieli pokazać to, co widzieli, bardziej niż ja sam chciałem. Pokazywali nam, jak przykłada się pistolet, gdzie dokładnie trzeba celować. Wszystkie te sprawy rodzą oczywiście pytania natury etycznej: jakie, jako artysta, masz zająć stanowisko? Czy jeśli w Mosulu kobieta nie może wyjść na scenę, masz się na to zgodzić? Pewnych obrazów nie można przedstawić otwarcie w środku miasta, bo ludzie ich nie zrozumieją. Ważna jest dyskusja, zbudowanie zaufania, wiedzy. To pozwala zbudować dla tych obrazów kontekst. Dzięki niemu rozumiesz, kto gra jaką rolę.

Dla mnie największym zagrożeniem są media. Piszą absurdalne rzeczy. Gdy przygotowywałem projekt z francuskim pisarzem Edouardem Louisem, skrajnie prawicowa belgijska prasa napisała, że będzie to sztuka o homoseksualnym pisarzu, o gwałcie, a nawet że on sam został zgwałcony przez swojego ojca. Poprosiłem rzecznika prasowego o sprostowanie, bo nic z tego nie było prawdą. Co by się stało, gdyby w Iraku ktoś napisał, że robię homoseksualną sztukę?

Informacja rozprzestrzenia się dzisiaj niezależnie od nas. Gdy wejdzie w medialną przestrzeń, trudno ją zatrzymać.

W tym konkretnym przypadku powiedziałem, że wytoczymy sprawę, więc wycofali tekst z internetu. Inaczej, tak jak mówisz, zaczynają te informacje powielać wszędzie. Wszystkie skandale, jakie mnie dotyczyły, wiązały się z dekontekstualizacją i absurdalnymi przekręceniami. W samej sztuce jednak trzeba mierzyć się ze sprzecznościami. Na Malcie pokazujecie *La Reprise*. Sébastien [Foucault] i ja rozmawialiśmy z chłopakiem Ihsane'a Jarfiego, z jego ojcem i matką, z całą rodziną o tym, jak chcemy pokazać tę historię. I oni to zaakceptowali, choć część z nich wyszła z teatru podczas ostatniej sceny. Jeśli jednak by nie wyrazili zgody? Jak wtedy postąpić? Zależymy się od tak wielu opinii. Etyczność w sztuce to bardzo trudna sprawa, bo pozornie najbardziej nieetyczny ruch może ostatecznie okazać się najbardziej etyczny.

Etyka w teatrze wiąże się z dwoma rodzajami odpowiedzialności: za losy ludzi, z którymi pracujesz (jak udział w projekcie wpłynie na ich życie) – o tej odpowiedzialności już trochę powiedziałeś – i z

odpowiedzialnością za współpracowników w czasie prób (jakie warunki im stwarzasz, jak się do nich odnosisz, jak ich traktujesz). Czy zmieniasz swoją metodę pracy w zależności od tego, z kim i gdzie pracujesz? Jak pracowałeś z dziećmi przy *Five Easy Pieces*?

Na początku nie wiedziałem, że będę pracować z dziećmi. Nigdy wcześniej z nimi nie pracowałem, więc bardzo się bałem. Pamiętam, jak spanikowany szedłem na casting. Pierwszy raz w życiu czytałem książki, żeby wiedzieć, jak go przeprowadzić. Zależało mi, żeby być dobrze przygotowanym. Jednak spektakl powstał na zamówienie CAMPO, które jest przyzwyczajone do takich projektów. Od razu dostałem zespół, w tym psychologów, trenerów itd. Istotne jest, że gdy przesłuchujesz dzieci, przesłuchujesz rodziców. To z nimi potem dyskutujesz. Dla jednych jakiś gest będzie do zaakceptowania, dla innych nie. Gdy jechaliśmy do Mosulu, powiedziałem wszystkim współpracownikom, że każdy w każdej chwili może się wycofać. Powiedziałem to przed wyjazdem do Iraku i w Iraku. Myślę, że w dziedzinie sztuki każdy musi brać odpowiedzialność za siebie. Naprawdę powinniśmy pożegnać koncepcję reżysera, który zdejmuje odpowiedzialność ze wszystkich. Tylko w pracy z dziećmi jest inaczej. One wzięłyby na siebie za dużą odpowiedzialność, pomyślały, że są w stanie psychicznie przetworzyć znacznie więcej, niż mogą naprawdę. To dlatego byłem zdenerwowany i oddawałem dużo odpowiedzialności trenerom, psychologom, którzy znają się na tym rodzaju pracy. Zresztą mnie samemu też przydała się psychologiczna opieka. Byłem nastolatkiem w czasach sprawy Dutroux. To moje pokolenie było nią straumatyzowane, a nie dzisiejsze dzieci. Gdy oglądasz *Five Easy Pieces*, widzisz dzieci przyglądające się ludziom straumatyzowanym, ale one same mówią: „gramy to, nie jesteśmy straumatyzowani, dla nas to stara, czarno-biała historia”.

Masz dzieci?

Dwie córki.

Dla dzieci w wieku dziesięciu lat teatr to zabawa. Dzieci jednak dorastają, stają się świadome tego, w czym brały udział. Pozostaje więc pytanie, jak to doświadczenie wpłynie na nie później.

Spektakl jest z 2016 roku, więc już jesteśmy na etapie „później". Tamte dzieci mają dziś po dwadzieścia lat, są na studiach. Dla wielu z nich spektakl był rodzajem przygody z, powiedzmy, pierwszej części ich życia. Okazuje się, że wówczas zajmowało ich, kto śpi z kim w pokoju na tournée, na jakie grupy będą podzieleni, kto z kim się przyjaźni. To był prawdziwy dramat, a nie sam spektakl.

Nie żałują? Nie mają poczucia, że wzięli udział w czymś dwuznacznym etycznie? Pytania o dzieci często padają, gdy omawiam ze studentami twój spektakl czy spektakl *Genesi* Romea Castellucciego, w którym w części *Auschwitz* wystąpiła szóstka jego dzieci. Ich obecność zawsze niepokoi.

Dzieci potrafią być bardzo profesjonalne w wytwarzaniu co wieczór emocji. W każdym razie my nad tym pracowaliśmy pół roku. Gdyby grali *Ryszarda III*, nie byliby straumatyzowani tym, co Ryszard robi. Tak to ustawiliśmy. Jak w meczu piłkarskim. Grasz z całych sił, produkujesz się, ale potem mecz się kończy. W pracy z dziećmi ważne jest wyraźne wskazanie granicy między

fikcją i rzeczywistością. Trzeba za każdym razem zaznaczyć: „teraz zaczyna się próba”, „teraz zaczyna się spektakl”. Improwizować można, ale to nie działa. Raz spróbowaliśmy. Powiedziałem: teraz trener zachowa się tak, jakby był na was zły. Oni na to: okej, rozumiemy, coach będzie na nas zły. Ale gdy zaczęliśmy improwizację, ktoś zaczął płakać. „Przecież powiedzieliśmy, że on będzie zły”. A dziecko na to: „tak, ale on naprawdę był zły”. No więc zapisaliśmy scenę w scenariuszu i potem ją już odgrywaliśmy. Wszystko stało się baśnią ze złym trenerem. I działało.

Czy miałeś kiedyś wątpliwości co do przygotowywanego projektu, znalazłeś się w sytuacji, w której okazało się, że projekt nie działa, że musiałeś się wycofać?

Mogę opowiedzieć o *La Reprise*, bo podchodziliśmy do tego projektu wielokrotnie. Pojechaliśmy do Izraela, żeby zrobić spektakl z żołnierzami na temat śmierci. I okazało się, że to nie działa. Były też inne podejścia i za każdym razem nie udawało się tego uchwycić. I w końcu, przez przypadek, pewien adwokat podpowiedział nam historię. Nie stwierdziliśmy: robimy spektakl o homofobii, więc poszukajmy homofobicznej historii. Teraz mówi się, że jest to spektakl o homofobii. Po części tak, ale jest też o śmierci bliskiej osoby i o tym, jak sobie z tą śmiercią radzimy. Jeśli powiedziałbym, jak zaczynały się wszystkie projekty i czym kończyły, większość trzeba by uznać za porażkę. Projekt czasami upada, bo zaangażowani ludzie nie mogą sobie poradzić z tym rodzajem metody-porażki. Czasami mówię „Wiem, że to w końcu przyjdzie, ale już nie mogę”.

Przywołałeś *La Reprise*. Jest on interesującym przypadkiem w kontekście tematu przemocy, o którym była mowa. W większości znanych mi spektakli Milo Raua przemoc odtworzona jest albo fragmentarycznie, albo jest tylko o niej mowa. W tym wypadku scena jest odtworzona w całości i bardzo realistycznie. Dlaczego w *La Reprise* zależało ci na pełnym przedstawieniu przemocy na scenie?

Kwestia reprezentacji przemocy zawsze była dla mnie interesująca, bo nie można przemocy pokazać w teatrze naturalistycznie. To chyba Godard powiedział, że w filmie pocałunek nie jest możliwy, bo w filmie nie da się całować. W filmie pocałunek nie będzie realny, bo pocałunek bazuje na relacji, która jest rzeczywista. To napięcie między rzeczywistością a reprezentacją zawsze mnie intrygowało. Oczywiście sama konstrukcja *La Reprise* wyjaśnia potrzebę przedstawienia tej sceny – to bliscy Ihsane'a Jarfiego chcą uchwycić ten moment. Jego rodzice wyszli w scenie tortur, ale jego chłopak obejrzał scenę do końca. Powiedział, że przez kilka lat wyobrażał sobie niemal codzienne, jak wyglądała śmierć Ihsane'a, że ta scena była dla niego ważna, a najważniejsze były w niej dla niego dźwięki. Na przykład otwierania drzwi samochodu. Takiego komentarza zupełnie się nie spodziewałem. On po prostu nigdy tych dźwięków w głowie nie słyszał. Według niektórych ta sekwencja jest zamykająca, bo mówi: „tak właśnie było". Według mnie to bardziej otwarcie na coś mrocznego, ale też na coś, co może być komunikatywne i uzdrawiające.

Proszę państwa, czas na wasze pytania. Czy ktoś chciałby zabrać głos?

Pytanie od publiczności: Mam kilka pytań. Pierwsze dotyczy kwestii radykalności. Jak ważna jest dla ciebie nie tylko jako motor sztuki, lecz również zmiany?

Z jednej strony uważam, że radykalizm jest wszystkim oraz że to problemy są radykalne, a nie rozwiązania. Radykalne w tym sensie, że są bardzo głęboko zakorzenione, więc zmiana też musi być radykalna. Nie można zmienić prawa karnego dotyczącego uchodźców trochę tu i trochę tam, by procedura była trochę bardziej ludzka. Cały system jest zły. Z drugiej strony *The New Gospel* pokazał, że można lepiej wykorzystać istniejący system. O tym już mówiłem. Przykładem może być też Netflix czy Amazon. Nie musisz z nich korzystać. Możesz stworzyć własną platformę, tak jak my to zrobiliśmy ze stu pięćdziesięciu kinami. To na niej można obejrzeć moje filmy. Nie trzeba być radykalnym w kwestii Netflixa. Myślę, że radykalizm jest nieco niebezpiecznym dogmatem, zwłaszcza w naszym środowisku. Słyszę na przykład: „wcale nie zmieniłeś Mosulu" albo „nie wyzwoliłeś niewolników pracujących na polach w południowych Włoszech". Nie można być zawsze radykalnym. Takie podejście często blokuje działanie.

Drugie pytanie dotyczy czasu, którego potrzeba, by poznać ludzi, o których chce się opowiadać. Wspomniałeś, że tego czasu często w teatrze brakuje. Czy to punkt, który należałoby dodać do Manifestu?

Można zwielokrotnić czas przez zaangażowanie odpowiedniej liczby ludzi. Wtedy są ludzie, którzy troszczą się o innych ludzi, budując relacje równolegle itp. Pracujesz nie z jednym, ale z pięcioma dramaturgami. Przechodzisz z jednej fazy badawczej w drugą, i kolejną, i kolejną. Proces jest ważniejszy niż produkt – to zdanie z Manifestu. Każda chwila prób jest

tak samo ważna i wartościowa jak moment spektaklu.

Z drugiej strony musimy wprowadzić na rynek produkt, który trwa półtorej godziny albo dwie, by móc go pokazywać w różnych miejscach. Z wielu powodów: m.in. dlatego, że każdy, kto bierze udział w projekcie, musi z czegoś żyć; płaci się tylko wtedy, gdy grasz. Te sprzeczności wynikają ze sposobu, w jaki dystrybuujemy sztukę. Są osoby, które chcą to zmienić, zmaksymalizować proces i zniszczyć ideę premiery, trasy i koncertu. Projekt, który pokazujesz, byłby za każdym razem otwartą próbą. Taka idea żywego teatru jest oczywiście radykalna.

Osobiście jednak jako widz, ale też jako artysta, lubię ideę rezultatu. Chcę móc poczuć „to jest to". Cieszę się też, że Purcell napisał swoją operę, że nadał jej formę i mogę jej teraz słuchać. No więc jestem trochę podzielony w kwestii niekończącego się procesu. Nigdy się tak naprawdę nad tym nie zastanawiałem. Myślę, że artyści potrzebują tego momentu, w którym mogą zrobić krok do tyłu i spojrzeć na swoją pracę. Premiera jest również rodzajem nacisku. Motywuje nas, by projekt domknąć, a domykanie wcale nie jest proste. Można by próbować w nieskończoność. Myślę, że głównym powodem, dla którego poszedłem do teatru, a nie zostałem np. pisarzem czy dziennikarzem – żeby wrócić do pierwszego pytania – była właśnie premiera. Ta obiektywna siła, która każe ci skończyć w tym i tym dniu o ósmej wieczorem. To bardzo pomocne.

Pytanie od publiczności: Mam bardzo praktyczne pytanie. Co skusiło cię, by zostać dyrektorem dużego teatru?

Zdecydowałem się, bo chodziło o Flandrię, o Gandawę, w której zdarzało mi

się wcześniej pracować. W centrum sztuki CAMPO zrealizowałem *Five Easy Pieces*. Potem okazało się, że szukają zespołu artystycznego w NTGent i aplikowałem. Tak się zaczęło. Minęło półtora sezonu i pojawił się covid. Dyrektorem jestem od czterech lat, ale to właściwie mój pierwszy sezon. Oczywiście pracowaliśmy w czasie pandemii: robiliśmy filmy, spektakle, prowadziliśmy szkołę oporu, publikowaliśmy książki. Mam jednak wrażenie, że jeszcze tak naprawdę nie zacząłem. Może za dwa lata będę mógł powiedzieć, co to znaczy być dyrektorem teatru.

Pytanie od publiczności: Chciałabym wrócić do *Five Easy Pieces*. Wiemy już, jak pracowałeś i jak ostrożny byłeś, ale dlaczego w ogóle zdecydowałaś się na pracę z dziećmi? I drugie pytanie – jak wybierasz wątki czy problemy, nad którymi pracujesz? Jaki jest twój pierwszy krok? Wybierasz problem czy pewną ramę?

Zrobienie spektaklu z dziećmi zaproponowała mi dyrekcja CAMPO. Zresztą nie tylko mnie. Od kilku lat prowadzą tam cykl spektakli dla dzieci. Zaczęli chyba od Tima Etchellsa. Potem był też m.in. Gob Squad i Philippe Quesne, który jest moim przyjacielem. Pomyślałem, że skoro on może to zrobić, to ja też. Kiedy panikowałem, powiedział mi: „Milo, to piękna praca, a najdziwniejsze w niej jest to, że po próbach nie idzie się na piwo, tylko wraca do hotelu”. Panikowałem też przy filmie o Jezusie i kiedy zaproponowano mi zrobienie opery. Ta panika to punkt startowy. Drugim etapem jest dzielenie odpowiedzialności. Ponieważ panikuję, to szukam ludzi, którzy podzielą się ze mną swoją historią. Dzieci opowiadały mi o sobie. Na przykład któreś miało obsesję na punkcie pracy policji. Mnie to nie interesuje, ale chłopca fascynowała broń, mundury, więc w to poszedłem i znalazłem w tym fun. *The New Gospel* tu w Poznaniu byłoby zupełnie innym filmem niż w Materze. W

moich spektaklach zawsze jest scena castingu, w *La Reprise*, *Five Easy Pieces*, w *The New Gospel*, tak jakby były one pretekstem do spotkania z ludźmi. I to naprawdę główna inspiracja. Nie jestem typem osoby, która usiądzie przy biurku i zacznie pisać: „i wtedy rankiem dwójka z nich wyszła z domu i spotkała dziecko…". Nie pracuję w ten sposób.

Czasami propozycja przychodzi z zewnątrz. Na przykład w sprawie Matery zadzwonili do mnie: „Milo, Matera będzie stolicą kultury. Chcemy, byś coś u nas zrobił". Powiedziałem: „Yeah, Matera, znam ją z filmu o Jezusie". No i zaproponowałem film o Jezusie. Oni na to: „OK. Wolelibyśmy nie robić filmu o Jezusie, ale może być" – tak się zaczynają negocjacje.

Pytanie od publiczności: Czy mógłbyś uczyć w szkole, prowadzić zajęcia na akademii teatralnej?

Nie sądzę, bo nie jestem cierpliwą osobą. Jestem cierpliwy w projektach, ale mam naprawdę problem z cierpliwością. Z drugiej strony uczyłem wiele razy, ale zawsze w ramach projektu.

Pytanie od publiczności: Chciałabym zapytać o Manifest. Cztery lata temu zostałeś dyrektorem NTGent i stworzyłeś dziesięć zasad, z których dziewięć nazywasz regułami technicznymi. Czy ta formuła się wyczerpała? Czy jesteś zadowolony z narzuconych ram? Czy uważasz, że można lub należy je zmienić?

Przede wszystkim nie sądzę, aby manifest można było zmieniać. Można codziennie pisać nowy, ale nigdy nie zmieniłbym starego. Teraz pracujemy

nad nowym i nazywa się on The Green Manifesto. Myślę, że nigdy nie spełniliśmy naraz wszystkich dziewięciu punktów pierwszego manifestu. Byłoby to bez sensu, np. w przypadku solowej pracy robi się to absurdalne. To bardziej kierunek zmian. Powiedzieliśmy sobie, że chcemy zmienić tę instytucję, uczynić ją bardziej otwartą i spójną na poziomie etycznym.

Uważam, że kiedy mówimy o radykalizmie, niezwykle ważna jest wyrazistość. Chodzi o opracowanie zasad, na które można się powołać, którymi można mierzyć to, co robisz. Teraz realizujemy projekt o nazwie Grief & Beauty. Przygotowaliśmy tak zwaną zieloną księgą, rodzaj podręcznika pomocnego w tworzeniu zrównoważonych produkcji. Następnie podpisaliśmy zieloną umowę: każdy, kto bierze udział w projekcie, musi podążać za tymi punktami. To skomplikowane, ale pozwala spojrzeć na projekt z zewnątrz. W teatrze jesteśmy dobrzy w propagandzie, ale rzadko – w tym ja sam – przekładamy piękne słowa na życiową praktykę.

Pytanie od publiczności: Chciałabym zapytać, jak potoczyły się losy projektu z Edouardem Louisem?

Odwołaliśmy go. Mówiłem trochę o porażkach. Z Edouardem mieliśmy kilka podejść i żadne nas nie przekonało. W pierwszym on nie był przekonany, w drugim ja, a w trzecim – obaj. Teraz przygotowujemy wspólnie książkę, którą w zasadzie od początku planowaliśmy. To ciągły ruch. Na przykład film, który zaczęliśmy kręcić w poniedziałek we Francji, był planowany jako spektakl pod innym tytułem, z pięcioma międzynarodowymi partnerami. A robimy film o nazistach pod tytułem *Masakra*.

Pytanie od publiczności: Sceny castingowe w twoich projektach wyglądają jak autentyczne rozmowy castingowe. W *The New Gospel* jest ich wiele, ale jedna jest silniejsza od pozostałych: scena z krzesłem. Czy to autentyczna scena z castingu?

Scena castingowa nigdy nie jest autentyczna, bo aktorzy chcą pokazać to, co myślą, że przesłuchujący chce zobaczyć. Gdybym zapytał tego aktora: „czy jesteś szalonym rasistą?", powiedziałby oczywiście, że nie. Bo nie jest, ma poglądy lewicujące. Jednak jest w tej scenie rodzaj autentyczności. Zadawałem sobie pytanie, skąd aktor wie, co ma zrobić, jak torturować Jezusa, czarnego Jezusa. Nie dałem mu scenariusza, nie powiedziałem, że chcę mieć szalonego rasistę ani nic takiego. Powiedziałem tylko, że to czarny Jezus, a ty jesteś żołnierzem, który po miesiącach go odnajduje i teraz go torturuje. Skąd pochodzi scenariusz? Ta autentyczność, która nie jest moją autentycznością, nie jest jego autentycznością, ale jest autentycznością struktury, w której żyjemy. To interesujące. O dziwo, wszyscy wiemy, co dokładnie trzeba zrobić.

A scena z krzesłem?

Wyszła trochę przez przypadek. Na początku po prostu zapytałem kogoś na castingu: „kogo chcesz zagrać?". A on powiedział: „Żołnierza". Wziął plastikowe krzesło i zaczął je torturować. Pomyślałem, że użyję tego krzesła w większej liczbie castingów. W filmie casting na rzymskiego żołnierza wygrywa katolik, który chce zmierzyć się z rolą oprawcy Jezusa. To nabiera dodatkowego znaczenia. Mam nadzieję, że widać, że ten gość jest jednak tym, który zdejmuje Jezusa z krzyża. To on przytula Yvana Sagnet. Nawet ze wstępu do sceny można zrozumieć, że mówię mu: „jesteś taki i taki, weź bicz

i idź za nim”. Widać, że to nie jest jego szalony pomysł.

Wywiad jest zredagowanym zapisem otwartego spotkania, które odbyło się w ramach Malta Festival Poznań 27 czerwca 2021 roku.

Wzór cytowania:

Nie można zmieniać świata, będąc poprawnym, z Milo Rauem rozmawia Dorota Semenowicz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-mozna-zmieniac-swiata-bedac-poprawnym.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-mozna-zmieniac-swiata-bedac-poprawnym*

didaskalia
gazeta teatralna

milo rau

Jak budować mosty

Z Sébastienem Foucault rozmawia Krystyna Bednarek

Jak poznaliście się z Milo Rauem?

To było chyba w 2011 roku, na początku pracy nad *Hate Radio*. Milo pracował wówczas nad re-enactmentem. Wcześniej zrobił spektakl *The Last Days of the Ceaușescus* (*Ostatnie dni małżeństwa Ceaușescu*), w którym proces dyktatora odtworzył ze sławnymi rumuńskimi aktorami. To była dobra robota, ale nie był do niej przekonany. Zanim założył własny zespół IIPM [International Institute of Political Murder], w Niemczech poproszono go o napisanie sztuki o Rwandzie. Spróbował i nie mógł, bo temat był, jak myślę, zbyt trudny. Gdy zaczął eksplorować własne narzędzia, własną metodę reżyserowania, wrócił do tematu.

Zdecydował się opowiedzieć historię ludobójstwa poprzez radio RTLM, które szerzyło w Rwandzie mowę nienawiści. To była bardzo polityczna sztuka, dekonstruująca panujące w Europie przekonanie, że ludobójstwo było konfrontacją między dwoma grupami etnicznymi, Tutsi i Hutu. Było ono umiejętnie i powoli planowane przez ekstremistów Hutu sprawujących

wówczas władzę, którzy perwersyjnie wykorzystali radio. Milo postanowił więc zrobić re-enactment audycji tej radiostacji i samego studia. Żeby znaleźć aktorów, którzy mówiliby w rwanda i po francusku (tak jak to było wtedy), pojechał do Belgii (byłego kraju kolonialnego) żeby przeprowadzić casting, ponieważ w Rwandzie, po ludobójstwie, ludzie mówią po angielsku, znacznie rzadziej po francusku. W Brukseli, gdzie jest duża diaspora rwandyjska, nawiązał współpracę z dramaturgiem i reżyserem teatralnym Dorcym Rugambą. Dorcy miał pomagać mu jako dramaturg, ale również grać rolę najbardziej znanego prezentera RTLM, Kantano. Ten człowiek był dziennikarzem sportowym, popularnym przede wszystkim wśród fanów piłki nożnej, bardzo zabawnym.

Dużo osób, z którymi przeprowadzaliśmy wywiady, powiedziało nam, że słuchało radia, ukrywając się przed milicją. Do RTLM można było zadzwonić i powiedzieć na antenie, że ludzie ukrywają się w takim a takim domu… Jeśli słuchałeś radia i usłyszałeś opis swojego domu, miałeś szansę uciec przed milicją, która również słuchała radia i była w drodze, żeby cię zabić. Cóż, kilka osób powiedziało nam również, że nawet w ukryciu śmiali się z żartów Katano. Ukryci, przerażeni, ale śmiejący się z jego zniewalającego poczucia humoru.

Byli również inni emblematyczni prezenterzy tej stacji. Afazali Dewaele został obsadzony przez Milo w roli DJ-a, a Nancy Nkusi jako Valerie Bemeriki, która pracowała w terenie, przeprowadzała wywiady ze zwykłymi ludźmi czy osobami marginalizowanymi; bardzo charyzmatyczna kobieta z niepełnosprawnością. Milo szukał również belgijskiego białego aktora do zagrania roli Georges’a Ruggiu. Prawdę mówiąc, był on raczej średnim prezenterem, zatrudnionym pewnie po to, by budować kontekst intelektualny (w tamtym czasie byli kolonizatorzy wciąż cieszyli się autorytetem wśród

części społeczeństwa). Czemu Milo zdecydował się zatrzymać tę drugoplanową postać w obsadzie? Ponieważ był to namacalny ślad udziału białego, europejskiego świata w tej strasznej historii.

Rwanda została najpierw skolonizowana przez Niemców, potem Belgów. To bardzo ważne, ponieważ wtedy wprowadzono klasyfikacje etniczne. Wcześniej była podzielona na królestwa i grupy społeczne. Niemcy i Belgowie przyznali wyssane z palca cechy fizyczne i moralne różnym warstwom społecznym, wykorzystując do tego skomplikowane i niedokładne tradycyjne kategoryzacje. I tak mieszkańcy Rwandy zostali podzieleni na Tutsi, Hutu i Twa. Potem Belgowie wprowadzili „dowód osobisty" z wypisaną tak zwaną tożsamością etniczną. To było narzędzie do podziału ludzi.

Wracając do twojego pytania: Milo i jego zespół przeprowadzali casting w Brukseli, w tym do roli Georges'a Ruggiu. Przeczytałem ogłoszenie z opisem projektu i powiedziałem sobie „Wow! Co za perspektywa świetnej przygody!". Chociaż pracowałem wtedy z innym reżyserem i nie mogłem uczestniczyć w przygotowaniach, zdecydowałem się pójść na casting. Powiedziałem otwarcie: „Przepraszam, nie mogę brać udziału w projekcie, ale jest tak interesujący, że chciałem przyjść i pogadać". I rozmawialiśmy. Zagrałem dwie małe sceny. Po godzinie czy dwóch zostaliśmy przyjaciółmi. A potem nalegali, żebym wziął udział w projekcie, bo moje podejście pasowało do ich podejścia. Taki był początek.

Postać, którą grasz w *Hate Radio*, jest dość trudna, pełna nienawiści. Jak dajesz sobie radę z graniem takich postaci? Z tymi emocjami, traumą, przemocą, o której czytasz, kiedy robisz research?

Wiesz, to nigdy nie jest tak, że jesteś dobrym facetem albo złym facetem. Nigdy. Jesteś wciągnięty w sytuacje, które coś w tobie odkrywają. W przypadku Ruggiu było mało rejestracji wideo z jego udziałem, ale mogłem go posłuchać, bo mieliśmy dużo nagrań radiowych. Część została zebrana przez Międzynarodowy Trybunał karny dla Rwandy przy okazji procesu nazwanego (Hate) Media Case – sprawa mediów (nienawiści), druga część znalazła się w miejscu pamięci ludobójstwa w Kigali.

Proces, o którym mówisz, dotyczył zaangażowania Ruggiu w propagandę nienawiści?

Tak, i po tym, co usłyszałem, pomyślałem „Okej, to dość agresywny typ. Mówi w radiu w dość staromodny sposób, ale bardzo zaangażowany, agresywny i nerwowy". Moim pierwszym krokiem było imitowanie go. Ale to nie było przekonujące. Razem z Milo stwierdziliśmy, że nie muszę imitować jego akcentu, ale muszę znaleźć miejsce w sobie, w którym mogę do niego dołączyć. Jestem dość nerwowym człowiekiem, więc wiedziałem, co w sobie zmobilizować, żeby zagrać Ruggiu na scenie. To był pierwszy krok: chodziło o zaangażowanie wokalne i ruchowe.

Wykorzystałeś więc to, co było w tobie, własne emocje, charakter?

To był pierwszy krok. Potem zrobiłem research na jego temat. Spotkałem, na przykład, jego prawnika, z którym bardzo długo rozmawiałem. Nawet napisałem o nim artykuł. I to był mój osobisty sposób na zbudowanie „roli". Na przykład odkryłem, że Ruggiu nic nie wiedział o Rwandzie przed rokiem 1993 (ludobójstwo zaczęło się 6 kwietnia 1994 roku). Dlaczego? Dlaczego

zaangażował się w ludobójstwo kilka miesięcy później? Ponieważ w Liège, również moim mieście, miał sąsiadów pochodzących z Rwandy. Coś przeciekało w ich mieszkaniu, pomógł im to naprawić i się zaprzyjaźnili. Okazało się, że ci studenci byli dziećmi dygnitarzy z Rwandy, związanymi z partią ekstremistyczną, Hutu Power. Nie mógł o tym wiedzieć, bo nic nie wiedział o Rwandzie. Dopiero za ich sprawą poznał historię Rwandy. Poznał ją oczami ekstremistów. I pojechał do Rwandy. Podróżował z ludźmi związanymi z rządem, poznał bogatych ludzi, wille, baseny, piękne kobiety, dobre życie! Liège to raczej szare miasto, które rozwinęło się dzięki przemysłowi stalowemu. Nie nudne, ale życie małego, niecharyzmatycznego urzędnika państwowego, który miał kiepskie relacje z kolegami z pracy, było nudne. Po trzech podróżach do Rwandy Ruggiu postanowił się tam przenieść i wkrótce zaoferowano mu pracę w RTLM. Dla niego to było świetne życie! Część ludzi opuszcza swój kraj, żeby uciec przed biedą albo wojną; inni, żeby „odmienić swoje życie", „uciec przed nudą". To był pierwszy klucz do zrozumienia motywacji Ruggiu. Mogłem zrozumieć jego pragnienie większej intensywności, przeżywania przygód, realizacji marzeń. To pozwoliło mi się do niego zbliżyć. Tak to szło, próbowałem śledzić krok po kroku ścieżkę, która poprowadziła tego mężczyznę do wzięcia udziału w ludobójstwie – czymś niewyobrażalnym, ekstremalnym, ujawniającym coś monstrualnego, głęboko ukrytego w nas samych… Ruggiu prawdopodobnie nie był złym gościem na początku. Wpadasz w to krok po kroczku, bez namysłu.

Więc to nie było abstrakcyjne zło, tylko zwykły człowiek? Powiedzmy, dość normalny.

Co nie znaczy, że nie jest odpowiedzialny za swoje czyny. W pewnym momencie musisz podjąć decyzję: biorę udział czy nie? Zostaję czy

odchodzę? Jeśli zostajesz, to musisz wybrać stronę. Musisz zdecydować. Jeśli tego nie zrobisz, stajesz się Innym, wrogiem wszystkich. On wybrał stronę. Ponieważ lubił tych ludzi, bycie prezenterem i tak dalej. Podczas procesu powiedział: „To był najlepszy czas w moim życiu".

Wróćmy teraz może do pracy z Milo. W jaki sposób pracujesz nad rolą? Czy dostajesz ją gotową, napisaną, wyobrażoną przez Milo Raua czy razem ją rozwijacie?

Milo nie jest typem człowieka, który pisze scenariusz z góry. Pamiętam anegdotę o pracy przy *Compassion*. Milo próbował zaangażować Ursinę [Lardi] w swój research. Powiedział jej, że muszą jechać do Turcji, bo Aylan Kurdi, mały uchodźca, został znaleziony martwy na tureckiej plaży. Potem mieli jechać do obozu dla uchodźców. Ursina odpowiedziała, że to nie jest jej sposób pracy, że potrzebuje tekstu. I podczas całej podróży panikowała: „Mogę to zrobić, zrobić sobie zdjęcie z uchodźcami, słuchać strasznych historii, ale moim terytorium są słowa, wyobrażenia, rozumiesz? Mogę jechać w tę podróż, ale ona będzie użyteczna dla ciebie, nie dla mnie! Jadę, żeby pomóc ci pisać scenariusz. A ja potrzebuję scenariusza". To bardzo zmartwiło Milo, bo bez wspólnej podróży nie mógł napisać scenariusza. Potrzebował emocji Ursiny, jej pomysłów, koszmarów, opowieści… Milo nie ukrywa, że jest, jak powiedział jeden z jego ulubionych aktorów (i dobry przyjaciel), swego rodzaju wampirem. Jest również bardzo autentyczny, pragmatyczny. Dlatego jego spektakle są często tak intensywne. To tak naprawdę dialog między nim, aktorami, tematem i rzeczywistością… To tworzy historię. Dwa czy trzy tygodnie przed wyjazdem do Rwandy, gdzie mieliśmy zaplanowane przedpremierowe pokazy spektaklu, tekst *Hate Radio* – w ponad dziewięćdziesięciu procentach bazujący na transkrypcji

prawdziwej audycji RTLM – nie był jeszcze napisany. Wciąż rozmawialiśmy o ludobójstwie, o postaciach, które mieliśmy zagrać, o kluczowych fragmentach audycji, o sposobach tworzenia radia i tak dalej… Kolejny przykład: w spektaklu *La reprise, Histoire(s) du théâtre* Milo od początku wiedział, że chce zrobić re-enactment zabójstwa Ihsane Jarfiego na scenie. Ale bał się. Powiedzmy, że przerażała go ta scena. Mieliśmy transkrypcje procesu, dokumenty z rekonstrukcji morderstwa… Nie mógł tego czytać, nie mógł się na tym skoncentrować. I to była ostatnia scena, którą przygotowaliśmy. Ponieważ była najtrudniejsza, najmroczniejsza, najpotworniejsza. Powstała może tydzień przed premierą, może dziesięć dni. Przeczytaliśmy dokumenty, precyzyjny opis morderstwa, obejrzeliśmy makabryczne zdjęcia i zrobiliśmy to.

Gdy Milo zaprasza mnie do projektu, pracuję z nim i jego dramaturgami od początku. To nie jest tylko sześć tygodni. To może być rok. Czasem to tylko rozmowy dramaturgiczne, czasem robimy research razem, czasem oddzielnie. Spotykamy ludzi, przeprowadzamy wywiady. Czasem zmienia się obiekt zainteresowania Milo i temat spektaklu zmienia się radykalnie… To długa podróż, czasem koszmarna, czasem chaotyczna, ale to zawsze podróż, przygoda, rodzaj podróży egzystencjalnej. Połowa projektów, nad którymi pracowaliśmy, nie została zrealizowana, ale druga połowa tak i dobrze się spisaliśmy. To włóczenie się okazuje się czasem bardzo płodnym luksusem.

Ten sposób pracy dużo czerpie z ciebie: koszmary, pomysły, emocje, to, co masz w środku. Czy to nie wyczerpuje? Czy czujesz czasem, że odsłoniłeś za dużo?

To interesujące pytanie. Zwłaszcza dla aktora, bo dla reżysera, researchera,

dramaturga to co innego. To podróż. Jakkolwiek intensywna byłaby, po prostu przez nią przechodzisz. Ale jako performer musisz dokonywać przekroczeń ciągle na nowo. Wnosisz do sztuki swoją przeszłość, swoje emocje, ciągle kwestionujesz swój sposób gry. Na początku jako aktor bardzo się angażuję, chcę czuć, myśleć jak postać, którą gram. Mój przyjaciel Johan Leysen, który grał w *The Civil Wars*, *La Reprise*, *Orestesie w Mosulu*, ma zupełnie inne, bardziej flamandzkie podejście; to poprzez tekst dotyka natury rzeczy. Nasze spektakle to sprytne połączenie tych dwóch podejść. Ja jestem bardzo zaangażowanym aktorem, on pracuje z dużo większym dystansem. Czasem jego podejście jest bardziej efektywne niż moje, a czasem jest na odwrót.

Więc to zależy od performera, w jaki sposób współpracuje z Milo Rauem?

Tak, to zależy od performera, ale również od spektaklu. W *Hate Radio* byłem wierny mojemu pierwotnemu sposobowi gry. W *The Civil Wars* było inaczej. Robiliśmy duży research na temat młodych Belgów i Francuzów, którzy pojechali walczyć z ISIS w Syrii. Spektakl miał być nowym re-enactmentem, ale to się zmieniło w czasie tworzenia. Ostatecznie w prologu i epilogu mówię o pierwotnym researchu, ale reszta sztuki oparta jest na biografiach czterech performerów (jak to, co odkryliśmy podczas śledztwa, odbija się w naszym życiu). W tym wypadku mój sposób gry był zgoła inny, bo mowa była o moim własnym życiu. Poszedłem więc śladem Sarah de Bosschere i Johana Leysena, ponieważ po prostu nie było możliwe, żebym zaangażował się całkowicie w swoje traumy kolejny raz. W *La Reprise* wybrałem sposób gry bardzo zaangażowany na poziomie intelektualnym, duchowym i emocjonalnym. W pewnym momencie pojawiło się jednak kilka problemów:

po pierwsze, to spektakl bardziej fragmentaryczny niż *Hate Radio*, składający się z małych sekwencji, z bardzo precyzyjnymi frazami wstawionymi do delikatnego i złożonego dramaturgicznie tekstu, więc możliwość wymyślania siebie na nowo z pokazu na pokaz, bycia wolnym na scenie jest ograniczona. Była też inna przyczyna: po mniej więcej roku jeżdżenia ze spektaklem przechodziłem trudny depresyjny czas. Granie roli byłego chłopaka ofiary w tak zaangażowany sposób było nie do wytrzymania. Siedziałem tam, z kamerą metr ode mnie, projektującą moją twarz na ogromny ekran, mówiąc okrutne słowa, które korespondowały z moim własnym życiem, odkrywały moje własne cierpienie i strach, moją własną rozpacz. To było za dużo. Byłem na scenie, myśląc o moim własnym życiu. Musiałem znaleźć bardziej zdystansowany sposób gry. I tym sposobem był cytat. Nie jestem już osobą, której zeznanie wzięliśmy, ale zwyczajnie ją cytuję, myśląc o tym czasie, gdy przeprowadzaliśmy wywiad. Stałem się jakby własnym lalkarzem. Zostaję w cieniu, cytowana osoba jest w świetle. Najważniejsze są słowa, a nie moje emocje czy przeszłość. Efekt nie jest mniej emocjonalny, bo trauma unosi się w powietrzu… Ale te emocje już na mnie nie oddziałują. Jak widzisz, sposób gry u Milo zależy od wielu rzeczy, również od twojego życia w danym momencie. W tym wypadku zmiana sposobu gry była spowodowana problemem: dochodzisz do ściany i musisz znaleźć inny sposób, żeby się przebić. Mogłem też opuścić *La Reprise*. To byłaby innego rodzaju radykalna decyzja, ale cieszę się, że podjąłem inne kroki. Dużo się w tych projektach uczę jako artysta, ale również jako człowiek.

Mówiłeś, że ty i Milo szybko się zaprzyjaźniliście. Są aktorzy, którzy nie zbudowali tej przyjaźni z Milo? Jak wygląda praca w takich

sytuacjach? To, o czym mówiłeś, brzmiało tak, jakby członkowie zespołu byli ze sobą bardzo blisko.

W pracy konfrontuję się z Milo dość często. To samo robią jego najbliżsi współpracownicy. Przyjaźnimy się, szanujemy, ale kiedy razem pracujemy, zdarzają się wojny na noże. Nie wahamy się bronić naszych punktów widzenia z całą zajadliwością. Ale to zazwyczaj nie trwa długo i nasza przyjaźń pozwala na wznowienie dialogu dość szybko. Zazwyczaj konflikty pozwalają nam na ewolucję naszych punktów widzenia i znalezienie lepszego rozwiązania, które wszystkim pasuje. Czasem ktoś musi ustąpić. Nie nazwałbym tego pokojową relacją w pracy, ale przyjaźń pomaga. Łatwo jest zostać przyjacielem Milo i wielu jego aktorów uważa go za przyjaciela.

Pracujesz nie tylko z Milo Rauem, niemniej przez lata wracałeś do pracy z nim. Co jest wyjątkowego w podejściu Milo do teatru dokumentalnego? I czemu wracasz?

Bo za każdym razem to bardzo intensywna przygoda, która zmienia moje życie i moją relację ze światem. Milo zmienia jednak swój sposób produkcji, angażuje innego rodzaju aktorów, dotyka innych rejestrów (opera, kino i tak dalej), podąża za innym *modus operandi*. Jest mniej okazji do wspólnej pracy. Powiedziałem sobie, że chcę kontynuować ten rodzaj pracy i sam reżyserować piękne spektakle (śmiech). Artystycznie razem dorastaliśmy i poruszamy się na tym samym dokumentalnym gruncie, ale pracujemy inaczej. Przedstawienie, które przygotowuję (*Reporters de guerre*), jest dla mnie sposobem na zbadanie własnych impulsów i mojego sposobu radzenia sobie z tematami. Pracuję z ludźmi, którzy mają inne podejście i perspektywę niż ja i Milo – ten dialog, mam nadzieję, pozwoli mi zbudować mój własny

język sceniczny, własną estetykę.

Dlaczego wybrałeś teatr dokumentalny?

Właściwie nie wiem. Gdy byłem młody, doświadczyłem dramatu rodzinnego. Świat nagle stał się bardzo niepokojący i skomplikowany. Myślę, że teatr dokumentalny jest moim własnym sposobem na odkrycie i lepsze zrozumienie świata wokół mnie. Czasem żałuję… Może lepiej być aktorem grającym z powodu czegoś większego niż on sam… Dla Sztuki czy czegokolwiek… Ale nie jestem. Prawdopodobnie jestem sługą własnych traum.

Jak robisz research? Dla siebie, dla Milo albo do innych projektów? Powiedziałeś, że to dla ciebie sposób na lepsze rozumienie świata. Jakich narzędzi używasz?

Jestem dobry w prowadzeniu rozmów. Kocham rozmowy. Milo też, oczywiście, jest tego mistrzem. Lubię ludzi, lubię ich poznawać, lubię ich czasem prowokować podczas tych rozmów. Często mam dobrą intuicję w takich sytuacjach i tak, moim celem czasem jest prowokacja. Często to się w ogóle nie zdarza. Ale jeśli tak, można to poczuć.

Szukasz emocji, mówisz coś, żeby poruszyć drugą osobę?

Nie, szukam autentycznych wspomnień. Wiesz, całkiem łatwo dowiedzieć się, czy ci się udało przeprowadzić dobry wywiad. Na koniec osoba, z którą

rozmawiasz, ma poczucie, że coś o sobie odkryła. Jakby linię dramaturgiczną organizującą jej własny wewnętrzny chaos. Niczego nie wymyśliła. Nie powiedziała czegoś, o czym wcześniej nie pomyślała, ale powiedziała to w pewnym porządku i to prowokuje nowe znaczenia, o których wcześniej nie myślała. Na koniec, kiedy to się zdarza, ludzie zwykle ci dziękują. Ty też im dziękujesz, bo dostajesz od nich coś bardzo intymnego i ważnego dla twojej pracy. Tak, kocham prowadzić wywiady. Robiłem to już przed pracą z Milo. Ale z nim i Evą [Evą-Marią Bertschy, dramaturżką] się to zintensyfikowało. Czasem przeprowadzamy wywiady z ludźmi doświadczonymi traumą albo w bardzo trudnych miejscach, jak Izrael czy Palestyna. Nie chodzi tylko o osobę, z którą rozmawiasz, ale również o miejsce, w którym przeprowadzasz wywiad. Jednak jest tak wiele narzędzi teatru dokumentalnego do spróbowania. Bardzo ważny jest też zespół. Tego teatru nie da się robić samemu. Nie jestem gościem, który idzie sam z kamerą czy dyktafonem, pisze scenariusz i zastanawia się w ciemnym kącie, jak to wyreżyseruje. Potrzebuję współpracowników, przyjaciół i organizacji.

Wywiady wydają się również bardzo wymagające. Ludzie dzielą się z tobą swoją traumą. Słyszysz straszne historie i musisz znaleźć sposób, żeby iść dalej. Czy to, że robicie to razem, jakoś pomaga?

To zależy od sytuacji. Ostatnio zespołowo rozmawialiśmy w Bośni. Niektórzy członkowie zespołu martwili się, że podczas wywiadu będzie za dużo osób słuchających. Było nas ośmioro, więc nie było zbyt intymnie. Czasem to może być problem, ale w innych przypadkach pomaga skupić się osobie, z która przeprowadzamy wywiad. Czasem wyostrzona uwaga grupy pomaga rozmówcy przeprowadzać introspekcję. Nie pozwala mu zapaść się w siebie. W Bośni skorzystałem z tego narzędzia. Jednak czasem jest o wiele lepiej

przeprowadzać wywiady samemu. To wprowadza intymność i w niektórych przypadkach pozwala dzielić się wspólnymi traumami. Trauma jest dla mnie jak język. Albo jak język, którym porozumiewają się osoby doświadczone traumą – w różnych wariantach i gwarach oczywiście, ale to wspólny język. Nie wykorzystuję własnej traumy jako pretekstu, czasem używam jej, żeby nawiązać z ludźmi więź. Pytanie, które zwykle pojawia się w takiej pracy, brzmi: jak budować mosty? Czy da się je zbudować z każdym, oprzeć je o cokolwiek? Nie jestem pewny. Ale to właśnie próbuję robić.

Kiedy robisz teatr dokumentalny, czujesz się bardziej aktorem, reżyserem (zależnie od wykonywanej w projekcie pracy) czy aktywistą?

Nie jestem aktywistą. Jednak, niezależnie czy jako aktor, czy reżyser, próbuję sprowokować doświadczenia, które są artystycznie, egzystencjalnie i czasem nawet politycznie ważne – dla świadków, których cytujemy, moich współpracowników i również mnie samego, i jak tylko się da, dla publiczności. W *Reporters de guerre* wszyscy performerzy na scenie są bezpośrednimi bądź pośrednimi świadkami wojny w Bośni. Ten projekt całkowicie ich angażuje, na osobistym, filozoficznym i politycznym poziomie.

I moim obowiązkiem jako reżysera jest tworzyć z nimi symboliczny język, który pozwoli im nie tylko zakomunikować publiczności to, co przeżyli, ale również znaleźć sens w dzieleniu się tym doświadczeniem. Więc poza sztuką chodzi o prowokowanie egzystencjalnego szoku, który czasem ma, tak myślę, znaczenie polityczne.

Za chwilę minie piąty rok mojej pracy w Bośni. Oczywiście ja i moi

współpracownicy mamy opinie polityczne o Bośni. Zderzając się ze spektaklem, ludzie będą myśleć, że to akt polityczny. Ale to nie mój cel. I nie próbuję kontrolować tego, co może być w tym polityczne. Nie chcę interweniować na tym poziomie i próbować wpływać na ludzi.

Wracając do Milo, nie wiem czy jest aktywistą, ale jest co najmniej intelektualistą, coraz bardziej popularnym. Mówi o wielu tematach. Szanuję to, ale ja tak nie potrafię. Nawet jeśli jestem wrażliwy na wiele rzeczy i spraw, nie mogę się we wszystko angażować. Może to przez moje wiejskie, rolnicze pochodzenie. Jestem powolny, mogę uprawiać tylko moje pole, które powoli i cierpliwie poznałem.

Jak radzisz sobie z pracą z różnymi kulturami oraz nieprofesjonalistami w teatrze Milo? Masz jakąś metodę na wspólną pracę, udzielasz korepetycji nieprofesjonalistom?

Nie, nie ma metody. Najważniejsze jest sprawić, żeby ludzie czuli się komfortowo. Nie można ich zmuszać do działań poza ich możliwościami, do robienia czegoś, co by ich przerażało. Aktora, dobrego aktora, można poprosić o coś bardziej skomplikowanego. Oni potrzebują czegoś wyjątkowego, żeby się zaangażować, być obecni. Dzieciom i nieprofesjonalistom lepiej zaoferować proste sytuacje sceniczne, które pozwolą im być bliżej siebie. Wtedy jakość ich obecności staje się czasem wyższa niż profesjonalnego aktora.

Przed *La Reprise* Suzy Cocco brała amatorskie lekcje gry w Liège. Nauczyła się naprawdę kiepskich nawyków aktorskich, bardzo staromodnych, recytowała swój tekst w karykaturalny sposób. Granie w teatrze oznaczało

dla niej recytację tekstu, śpiew, grę i ruch zupełnie inny niż w rzeczywistości. Wystarczyło znaleźć bardzo proste sytuacje aktorskie i dobrych partnerów, żeby mogła być sobą, grać tak prosto, jak to możliwe. I to było naprawdę niesamowite! Podczas przedstawień miała niepokojącą wiarygodność. Poprzez nią czuliśmy rozpacz matki ofiary, której historię opowiadaliśmy. Włoscy dziennikarze, a nawet dziennikarze w Awinionie, mówili o niej prawie jak o divie. Czuliśmy, że udało nam się coś razem osiągnąć: Suzy zaakceptowała sceniczne „prawie nic", nie była biedną amatorką zagubioną na scenie… W scenie, w której gra matkę, przyćmiła swoich partnerów: Johana Leysena, który jest wielką osobistością we flamandzkim teatrze, a nawet Sabriego, utalentowanego egipsko-holenderskiego aktora. Grała bardziej transparentnie i intensywnie niż oni, świetni profesjonaliści.

Pytanie od publiczności: Czy postrzegasz Georges'a Ruggiu jako ofiarę? Próbowałeś go tak pokazać w *Hate Radio*? Czy patrzysz na niego tak samo jak na Hutu?

Ja, osobiście? Nie, nie jest ofiarą. Gdyby powiedzieć, że on jest ofiarą, każdy mógłby być, nawet najgorsi kaci w historii. Odpowiedzialność by się zatarła całkowicie. Nikt nigdy nie byłby winny. Stawanie się winnym to proces, który nie jest całkowicie świadomy. Jednak w jakimś momencie podejmujesz decyzję: robisz to albo nie. On to zrobił. I jest odpowiedzialny. Jednak kiedy grasz postać, pytanie o etykę nie jest istotne. Jeśli się nad nim za bardzo zastanawiasz, zagrasz kliszowo, będziesz po prostu karykaturą złego gościa. W najlepszej recenzji, jaką przeczytałem o *Hate Radio*, autor napisał, że kiedy oglądasz spektakl, czujesz energię, ciała i głosy wibrujące w harmonii – siłę efektu grupy. Czujesz, jak byli zaangażowani, zaprzyjaźnieni – do tego

stopnia, że razem zabijali. Moim jedynym celem jest właśnie to pokazać. Jak przyjemnie jest być częścią grupy. Wyjście z niej oznacza izolację, nudę, zwyczajność. Grupa daje poczucie siły, życia, intensywności. Czasem konsekwencje są potworne. Na szczęście nie zawsze.

Pytanie od publiczności: Czy kłócicie się czasem z Milo podczas prób? I jeśli tak, to o co?

Nawet jeśli zwykle biorę udział w robieniu researchu i opracowaniu linii dramaturgicznej, nadchodzi taki moment, kiedy przestaje myśleć jak dramaturg i całkowicie angażuję się jako aktor. Odsłaniam się, dzielę bardzo prywatnymi wspomnieniami, staję nagi. To tak, jakby zaoferować część swojego życia. Zdarza się, że na koniec procesu to intymne zwierzenie, które tyle cię kosztowało, jest usuwane, wyrzucane do śmieci. W dramaturgii nazywane jest to „zabiciem najdroższego" (to kill your darling), wyrzuceniem czegoś, co samo w sobie jest bardzo cenne, ale nie współgra z wydźwiękiem sztuki. Możesz wiedzieć, że to się zdarza regularnie, ale to bardzo przemocowe. Masz poczucie, że jesteś tylko kukiełką reżysera. Czasem na tym polu rodzi się konflikt z Milo i potrzeba chwili, żeby przeszło. Uspokojenie przychodzi wraz ze zrozumieniem. Wybory Milo często są racjonalne, czasem jest brutalny, ale zawsze w sposób inteligentny.

Czasem zdarzają się mniej osobiste konflikty, na przykład kłótnie o estetykę. Akceptujesz coś, z czym się nie zgadzasz. Milo publicznie twierdzi, że wszyscy są odpowiedzialni i każdy może odmówić zrobienia czegoś na scenie, ale to nie jest takie łatwe. Nie jest łatwe być jednoczenie zaangażowanym i zdystansowanym. W czasie prób pracuje się krótko, ale bardzo intensywnie, mnie się zdarza nawet po dwadzieścia godzin dziennie.

Trudno zatrzymać proces i powiedzieć: „Stop! Nie chcę tego robić!” albo: „Nie rozumiem, czemu miałbym to robić, wytłumacz mi”. Wtedy blokujesz proces. Blokujesz innych. Blokujesz siebie. Dlatego czasem odmawiasz, ale na ogół się zgadzasz i nie ma już drogi powrotnej. A przecież zrozumienie zachowania na scenie zajmuje trochę czasu. Czasem zrozumienie nigdy nie następuje i zostajesz z poczuciem, że popełniłeś błąd. Nie zrozum mnie źle, Milo nie jest manipulantem. Jednak nie jest prawdą, że „zawsze możesz odmówić”. Przychodzi taki moment, że bardzo trudno jest odmówić.

Krystyna Bednarek: No i w końcu to Milo zamyka proces. Tak jak wcześniej powiedział, próby nie mogą trwać wiecznie. To on podejmuje ostateczną decyzję, prawda?

Zdecydowanie. Raz ja i moi koledzy skonfrontowaliśmy się z nim. Na początku tekst *Civil Wars* był podpisany: „Milo Rau”. „Ale czekaj, to nasze życie, nasze świadectwa, pod którymi się podpisujesz!” (śmiech). Ostatecznie podzieliliśmy się prawami autorskimi. Jednak nigdy bym nie powiedział, że to ja albo pozostali aktorzy napisali tekst. Nie o to chodzi. To Milo i dramaturżka, Eva, zrobili cięcia, kolaże, poprawki, oni stworzyli linię dramaturgiczną, nadali całości znaczenia, które są o wiele większe niż znaczenia naszych pojedynczych wypowiedzi. Dobrze mieć świadków. To świadectwo trzeba jednak włączyć w całość, nadać mu sens w całości, żeby samo i w większej całości prowokowało umysł, serce, duszę publiczności.

Pytanie od publiczności: Czy twoja obecna perspektywa reżyserska wpływa na twoją grę? Pomaga ci? Przeszkadza?

Nie mam dużo doświadczenia w tej dziedzinie. Przez ostanie dziesięć lat pracowałem w IIPM jako aktor, researcher, dramaturg. Zdecydowałem się zostać reżyserem, kiedy Milo Rau zdecydował się zostać dyrektorem dużej instytucji teatralnej, jaką jest NTGent. Może gdy zdobędę więcej doświadczenia jako reżyser, będę mógł odpowiedzieć na to pytanie. Jako aktor zawsze próbowałem zrozumieć całość, nie tylko moją grę. Starałem się postawić na miejscu publiczności. Nie sądzę, żeby to się miało jakoś zmienić.

Pytanie od publiczności: W najbliższych latach widzisz się bardziej jako aktor czy reżyser, a może chciałbyś łączyć te role?

W tej chwili czuję, jakbym urodził się na nowo. Pracuję nad tyloma projektami. Wszystkie są dokumentalne. Kilka filmów, sztuk. W tej chwili wyobrażam je sobie z perspektywy reżysera. Może w niektórych znajdę się na scenie. Raczej w małej roli, może jako narrator. Z Milo często grałem rolę narratora i mógłbym wykorzystać to narzędzie, jest bardzo interesujące. Narrator często dubluje w świetle reżysera, który jest ukryty w mroku. Na wszelki wypadek (śmiech). Może wykorzystam to narzędzie jako reżyser.

Krystyna Bednarek: Twoje plany brzmią bardzo interesująco, mam nadzieję, że za kilka lat spotkamy się, żeby porozmawiać o ich realizacji.

Nawet wcześniej, czemu nie! Pierwszy spektakl z cyklu o Bośni będzie miał premierę na Kunstenfestivaldesarts w maju 2022, czujcie się zaproszeni.

Wywiad jest zredagowanym zapisem otwartego spotkania, które odbyło się w ramach Malta Festival Poznań 27 czerwca 2021 roku.

Wzór cytowania:

Jak budować mosty, z Sébastienem Foucault rozmawia Krystyna Bednarek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-budowac-mosty.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/jak-budowac-mosty*

didaskalia
gazeta teatralna

milo rau

Dyscyplina manifestu

Ze Stevenem Heene’em rozmawia Piotr Gruszczyński

Rozmawialiśmy już dzisiaj z Milo Rauem i Sébastienem Foucaultem, więc wiemy sporo o twojej pracy. Jest jeszcze jeden temat, który chcielibyśmy poruszyć, a mianowicie Manifest NTGent[1]. Kto go napisał?

Głównie sam Milo.

Nie była to wspólna praca?

W pewnym stopniu tak. Nie zapominajmy o Stefanie Bläske, który również kandydował na stanowisko dyrektora artystycznego NTGent w 2016 roku. Właściwie to wszyscy kandydowaliśmy, cała nasza trójka. Milo i Stefan pracowali razem już od kilku lat. Stefan był również mocno zaangażowany w koncepcję i pisanie manifestu, ale wydaje mi się, że ostatecznym autorem był Milo.

Jaki był konkretny cel Manifestu? Dziś niezbyt często pisze się manifesty.

To prawda i dlatego sądzę, że jest piękny. Robi wrażenie, bo manifesty nie zdarzają się już zbyt często. Myślę, że wiele osób kojarzy to z latami sześćdziesiątymi i siedemdziesiątymi XX wieku.

Napisanie Manifestu było więc awangardowe?

Tak. I jest to częściowo reakcja na sytuację w NTGent. Pracuję tam już ponad dziesięć lat. W pewnym momencie znaleźliśmy się w totalnym kryzysie. Była to druga kadencja Johana Simonsa i to właśnie było kontekstem poszukiwania nowej dyrekcji artystycznej. Milo i Stefan, jak już mówiłem, znali trochę Flandrię i jej mentalność. Można powiedzieć, że nie mamy zbyt silnych tradycji teatralnych. Jest kilku artystów z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, takich jak choćby Jan Fabre. Prawdziwych pionierów. Ale to daje swobodę, bo nie mamy takich tradycji, jak np. Niemcy czy Francja. Bardziej pozwalamy sobie na eksperymenty. Ale przy tej wolności jako teatr miejski robiliśmy różne rzeczy, bo wydawało się nam, że powinniśmy je robić. Mieliśmy zespół, mieliśmy repertuar, robiliśmy dużo adaptacji filmów i książek itd. To był NTGent, ale miał w nim zadziałać system niemiecki. Gdy ubiegaliśmy się o kierownictwo artystyczne NTGent, pamiętam, jak Milo powiedział: „Tak, to dość mały teatr miejski w Gandawie. A robicie właściwie wszystko, jak duży teatr, produkujecie, wystawiacie, ale też jeździcie w trasy i macie własne pracownie techniczne”. W tym czasie istniała już rada artystyczna. W końcu powstała idea Manifestu. Chcieliśmy

postawić sobie wyzwanie, rozpocząć naprawdę inny rozdział w historii tego teatru. A co jest piękniejszego niż stawianie na własne ograniczenia? Z jednej strony jest to zabawne, a z drugiej inspirujące. I dla mnie, i dla nas było ważne, aby te zasady były realne, nie tylko symboliczne; zasady, które można stosować na próbach, w produkcji, w różnej skali itd. Jeśli zapytasz o reakcje, to muszę powiedzieć, że propozycja nie została przyjęta zgodnie przez wszystkich reżyserów związanych z NTGent. Było sporo zamieszania. Zawrzało także w szkołach teatralnych, ponieważ jedna z zasad manifestu mówi, że na scenie mogą lub powinni znaleźć się amatorzy. Słyszeliśmy: „Co wy robicie? To jest pochwała amatorstwa”.

Jak działa Manifest w codziennej pracy teatru? Czy często do niego wracacie? Czy informujecie każdego artystę przychodzącego do waszego teatru, że musi przestrzegać Manifestu? Czy wisi na drzwiach wejściowych?

Wisi na ścianie we foyer teatru. Mamy dużą salę i dwie małe. Wisi w każdej, więc codziennie nam o sobie przypomina. Nie oznacza to jednak, że jeśli spektakl nie spełnia wszystkich kryteriów, to go nie robimy. Mimo to manifest jest czymś w rodzaju kamienia węgielnego polityki artystycznej teatru i sądzę, że tkwi w naszych głowach bardziej, niż sobie to uświadamiamy. Nie tylko dlatego, że wisi na ścianie, ale dlatego, że naprawdę staramy się, aby był czymś naturalnym, jakby nawykiem w naszej pracy.

Myślę też, że chroni przed pewnymi złymi praktykami. Chciałbym

poznać twoje zdanie na temat punktu, który mówi, że tekst – klasyczny tekst – może stanowić tylko dwadzieścia procent całego tekstu. Co to znaczy dla ciebie jako dramaturga? W Polsce jesteśmy dość mocno przywiązani do klasycznego teatru. Tylko nieliczne teatry pracują z tekstem w tak swobodny sposób, pozwalając sobie na zmiany, na mieszanie tekstów, skomplikowane adaptacje korzystające z fragmentów z gazet czy życia codziennego.

Myślę, że ta zasada jest jedną z najbardziej wyrazistych reakcji na system niemiecki, w którym istnieją takie tradycje. Z drugiej strony, kiedy to przedstawialiśmy i wyjaśnialiśmy, czuliśmy się w prawie, bo jak wiemy z historii, również Szekspir brał istniejące sztuki i tworzył własne wersje. Nie chodzi o to, że nie czytamy już klasyki, ale kiedy produkujemy, podejmujemy wyzwanie, aby coś dodać, choć muszę powiedzieć, że te dwadzieścia procent jest trochę arbitralne. Rzecz jasna, jeśli trzymasz się tekstów w stu procentach, też możesz zrobić piękny spektakl i nie twierdzimy, że każdy powinien pracować tak jak my. Ale to jest propozycja NTGent i praca nad nią była interesująca. Wciąż o tym dyskutujemy. Można powiedzieć, że jest to wyzwanie dla każdej ze stron, więc jest to symboliczny gest, ale też coś realnego. Jak już wspomniałem, w poprzednich latach z Johanem Simonsem, ale także z innymi reżyserami, robiliśmy więcej teatru repertuarowego, wykorzystując całe teksty. Ale nawet wtedy robiliśmy je po swojemu. Inaczej po co w ogóle coś robić?

Luk Perceval pracował niedawno w Polsce. Miał premierę *3Sióstr*[2]. To jest tekst Czechowa, trochę okrojony, ale jednak Czechowa. Mam więc pytanie, czy gdyby przyszedł do ciebie z tą propozycją, odmówiłbyś?

Na pewno byśmy to przedyskutowali. Mogę tu wymienić innego Czechowa. To był *Płatonow*, którego Perceval zrobił w Gandawie, chyba w 2013 albo 2014 roku. Nie byłem tam zaangażowany jako dramaturg, więc śmiało mogę powiedzieć – jestem wielkim fanem tego przedstawienia. To był powrót Percevala po latach spędzonych w Niemczech. Tekst Czechowa stanowił rdzeń, chociaż fabułę też można w przedstawieniu odnaleźć. Oczywiście to jest interpretacja i można się o nią spierać. Luk pracował w ten sposób jeszcze przed Manifestem Milo. On należy do starszego pokolenia niż Milo, ale tym bardziej powinien sobie ciągle stawiać – wciąż używam tego słowa – wyzwania. Właściwie wszystkie te zasady w pewien sposób motywują do tego, aby świadomie lub nieświadomie nie popaść w rutynę. To coś, co sprawia, że zachowujesz czujność i działasz na najwyższych obrotach.

W Manifeście piszecie, że chcecie zmieniać świat i urzeczywistniać jego reprezentację. Czy to możliwe?

Nie chodzi tylko o pokazywanie świata, bo to byłaby bezpieczna definicja teatru jako swego rodzaju ilustracji, więc tego nie chcemy. Chcemy zmian. Można powiedzieć, że są to bardzo aktywistyczne motywy, w które angażujemy się coraz bardziej. W ramach nowego planu, który przygotowuję, chcemy tworzyć więcej projektów politycznych skupionych wokół projektów artystycznych i pobudzać dyskusję na bardzo różne tematy. Teatr ma więc być platformą do rozmowy o ważkich tematach poza sztuką. Oczywiście nie jest to czarno-białe, ale chcemy spojrzeć na świat właśnie poprzez sztukę lub teatr i zastanawiamy się nad napisaniem nowego manifestu lub czegoś w rodzaju podręcznika, ponieważ uważamy, że w obecnym Manifeście wciąż brakuje pewnych rzeczy, na przykład ekologii. Wiemy, że wszyscy już się tym zajmują, ale my też chcemy. Zależy nam także na ujawnianiu mechanizmów

działania teatru. Milo często używa koncepcji reenactmentu. Widzisz, że to jest nieprawdziwe, grane, na przykład w *Five Easy Pieces* mamy małą dziewczynkę na materacu, ale to nie jest tak, że ona jest naprawdę w piwnicy lub może zostać skrzywdzona. Jednak siła sugestii pozostaje bardzo realna, a przy tym pokazujesz mechanizmy teatru. W tym sensie sprawiasz, że to staje się realne, widzisz przejrzystość teatru. Więc już ta pierwsza zasada zawiera dwie bardzo różne idee: aktywizmu i artystycznej przejrzystości. Dlatego mogłyby to być dwa różne działania.

W Polsce często debatujemy nad tym, czy teatr może inicjować zmianę społeczną lub ją pokazywać. Jak uważasz?

Mam nadzieję, że tak, ale oczywiście nie da się tego zmierzyć. Sądzę, że wiersz czy piosenka może zmienić pojedynczą osobę, niekoniecznie cały świat. Ale może mieć na kogoś wpływ, ponieważ z definicji zaczyna się to od jednostki, nawet w dzisiejszych czasach cyfryzacji, ale jednak, jak to się mówiło w sztuce dawniej, z definicji jest to oddziaływanie zbiorowe. To jest tu i teraz. To jest rytuał. Chodzi o empatię. Więc tak, mamy tę władzę i powinniśmy jej używać. Powinniśmy być wobec siebie krytyczni. Naprawdę jednak kocham dynamikę grupy, historie, które się opowiada i, jak wiemy również po covidzie, naprawdę potrzebujemy historii, a one podnoszą nas na duchu albo przygnębiają. Jesteśmy istotami bardzo emocjonalnymi. Czy może zmienić świat? Nie da się na to pytanie odpowiedzieć, bo jest ono jeszcze bardziej monumentalne niż sam Manifest. Ale oczywiście teatr może mieć wpływ.

Powiedziałeś, że pracujesz w NTGent od około dziesięciu lat. Czy po tym, jak pojawił się Milo i opublikowaliście Manifest, w waszej publiczności zaszły jakieś zmiany? Czy ten teatr jest teraz inny?

Tak, z kilku powodów. Niektóre z zasad stosowaliśmy jeszcze przed Milo, na przykład NTGent był wielojęzyczny. Bardzo praktyczną, niekoniecznie zasadą, ale częścią nowej polityki od 2018 roku jest to, że mamy angielskie napisy. W Gandawie jest wielu studentów i jest to dość popularne miasto wśród turystów, więc jeśli znasz angielski, możesz zobaczyć nasze spektakle. Dzięki temu sztuka staje się bardziej dostępna. W moim odczuciu, choć nie ma tego w Manifeście, duża zmiana nastąpiła też dzięki wyborom, których dokonujemy w sensie artystycznym lub w dramaturgii danego sezonu. Zaczęliśmy ten nowy rozdział od rekonstrukcji *Baranka mistycznego*; to jest propozycja w stylu: „teatr miejski zrobi jakąś wersję na żywo tego bardzo znanego obrazu". To uruchamia wyobraźnię, jest skierowane do wielu osób, nie do wąskiego grona. To bardzo prosty pomysł i oczywiście trzeba go rozwinąć, ale wybory, których dokonujemy, są zwykle dość proste. Myślę, że to bardzo ważna zmiana, także w przekazie, gdyż robisz coś, co może być dla wszystkich. Musimy się cały czas otwierać, aby przyciągnąć młodsze pokolenie i innych.

W Manifeście mówicie, że proces musi być dostępny dla publiczności. W jaki sposób to robicie?

Robiliśmy to już wcześniej. Mamy dział kontaktu z publicznością, bardzo mały, ale ważny, i ciągle staramy się pracować nad przejrzystością teatru, zapraszając osoby z różnych grup społecznych. Próby (nie wszystkie) są otwarte. To inspirujące również dla aktorów. Tęskniliśmy za tym przez

ostatnie szesnaście miesięcy, za tą chemią z ludźmi na sali. Z drugiej strony musimy być realistami. Do teatru bilety kupuje raczej klasa średnia, ale to nie powinno powstrzymywać nas przed próbami dotarcia do różnych grup i dużą różnorodnością potencjalnej publiczności.

Pytam o to, ponieważ w naszym kraju próby są zawsze zamknięte, a aktorzy są bardzo przeciwni zapraszaniu kogoś z zewnątrz, więc ostatecznie otwiera się próbę generalną jako ostatnią lub przedostatnią.

U nas też czasem próby są zamknięte. To decyzja reżysera. Otwarcie może być bardzo dyskretne. Gdy pracujemy z Lukiem, otwieramy próby, kiedy przechodzimy z sali prób na dużą salę, bo jest większy dystans i ludzie z pierwszego lub drugiego balkonu mogą – jak mucha na ścianie – być świadkami, a potem mogą porozmawiać z osobami zajmującymi się kontaktem z publicznością. Czasem jest to bardzo dyskretne, a czasem bardzo otwarte. Podoba nam się to. Przyzwyczajasz się, wchodzi ci to w nawyk i potem jest już dobrze.

Czyli nie powinno się przekonywać aktorów do otwartych prób?

Nie, właściwie nie. Prowadzimy wiele dyskusji, ale nie o tym.

No dobrze, a co z punktem, który wydaje się bardzo trudny? Mam na myśli to, że jedną produkcję na sezon musicie zrealizować w miejscu konfliktu wojennego?

Przykładem jest *Orestes w Mosulu*. W ostatnim sezonie nie mogliśmy zrobić takiego projektu, a poza tym dla mnie istnieje duża różnica między strefą konfliktu a strefą wojny, więc może to zbyt ambitne. Bardzo w stylu Milo Raua. Gdy robi spektakl o Rwandzie czy Kongu, to naprawdę chce tam pojechać. To jest częścią jego DNA. Mam nadzieję, że będziemy mieli więcej takich produkcji jak *Orestes w Mosulu*. Nie chodzi o to, aby tam być przez jakiś czas, a potem wyjechać. Jestem dumny z tego, że po *Orestesie w Mosulu* i dzięki sieci kontaktów, którą tam stworzyliśmy, możemy dostać fundusze od UNESCO i zainwestować w coś w rodzaju szkoły artystycznej w Mosulu. Tam nie było nic. Ma się jednak jakby poczucie konfliktu, ponieważ kiedy jesteś tam, aby produkować sztukę i się angażujesz, a potem wyjeżdżasz, to co właściwie robisz? Ludzie zostają tam w swojej nędzy. Oczywiście nie jesteśmy partią polityczną ani Organizacją Narodów Zjednoczonych, ale powinniśmy patrzeć trochę dalej niż tylko z punktu widzenia sztuki. Myślę, że kiedy napiszemy nowy Manifest, będzie on dotyczył również tego, co robić po zrealizowaniu spektaklu, ponieważ w przeciwnym razie jest to trochę jak wchodzenie i wychodzenie z kontekstu, co świadczy o uprzywilejowaniu, ponieważ my możemy poruszać się swobodnie, a inni ludzie tkwią w miejscu. To nie jest w porządku, więc również uczymy się i próbujemy dostosować do potrzeb ludzi tam na miejscu. Należy stale o tym myśleć. To praca w toku.

To bardzo ważne, co powiedziałeś. Uważam, że kontynuacja waszej pracy to coś wspaniałego. Pracujesz teraz nad dalszymi planami teatru. Czy musisz w nich wspomnieć o produkcjach, które będą realizowane w strefie konfliktu lub w strefie wojny?

Jeśli tak, to robimy to dla siebie. Rząd nie pyta nas o to, ponieważ Manifest

jest tylko dla NTGent. Możemy wybrać okres pięciu lat lub dziesięciu i – jak opisywałem to współpracownikom i współpracowniczkom – każdy plan jest jak zdjęcie lub obrazek, który musi być atrakcyjny i rozpoznawalny. Musi też zawierać jakieś nowe elementy i należy w to włożyć wiele pracy. Ale jest to również przydatne dla nas samych. Ten nowy okres zaczyna się 23 stycznia i będzie trwać pięć lub dziesięć lat. Na pewno przez pierwsze dwa, trzy lata plan musi być dość precyzyjny, jeśli chodzi o wybory i nazwiska. Aby wszystko zadziałało, każdy plan musi obejmować wybory odnośnie do tego, co zostaje, kim są artyści i jak działamy. Zastanawiasz się i zostawiasz puste miejsca na czy to polityczne problemy, czy nowego partnera. To jest jak balansowanie między określaniem siebie a byciem otwartym na inne inicjatywy. Mówię teraz w kontekście Flandrii: przez ostatnie dziesięciolecia uczono nas tworzenia planów pokazujących, że jesteśmy wyjątkowi, że się wyróżniamy w tym, co robimy. W sensie kapitalistycznym, konkurencyjnym – musisz być najlepszy! To działa jak struktura pionowa i jest napędzane przez ego – ego artystyczne. Ale to się bardzo zmieniło i wiemy, że budżet na sztukę i kulturę niestety nie wzrośnie, ale też chodzi o mentalność w obszarze sztuki. I temu teraz też przygląda się minister kultury. Chodzi o współtworzenie i pomaganie sobie nawzajem. Myślę, że te bardziej poziome struktury są naprawdę ważne. Ale jest to też jak balansowanie, ponieważ z jednej strony chcesz robić ekscytujące rzeczy, a z drugiej dać wielu ludziom możliwość pracy w NTGent. Dlatego jest to złożona sprawa, ale myślę, że damy radę.

Jak pracujesz nad planem?

Mogę podać przykład. W pierwszym roku kalendarzowym tego nowego okresu subwencji chcemy zorganizować duży festiwal. Nie dla samego

festiwalu. Chodzi o to, aby przyjrzeć się tragediom greckim. Zachowały się trzydzieści dwie, niektóre tylko we fragmentach. Zakładamy, że każdego dnia wystawimy inny tytuł Sofoklesa, Eurypidesa i innych oraz ich interpretacje. Nie możemy, nie mamy siły ani chęci, aby zrealizować pełne spektakle, ale nawet jeśli byłby to wiersz lub wykład, chcemy nadać nowe znaczenie każdemu tytułowi. Będziemy to robić razem z IIPM – berlińskim zespołem Milo, a także z partnerem z Grecji. To projekt międzynarodowy, ale angażujemy weń też szkołę artystyczną w Gandawie. Nie wszyscy dobrze znają te stare sztuki. Często mówimy, że demokracja, społeczeństwo zachodnie to nasz fundament. Kulturowo i politycznie. Dlatego interesuje nas spojrzenie na to teraz: ile z tego jest prawdą, a ile mitem? Jaki mamy do tego stosunek i na ile jest to świadome? Niektórzy nawet twierdzą, że to już stamtąd wywodzi się wyższość białych.

Festiwal jest również ważny ze względu na covid. Chcemy wyjść na zewnątrz i wystawić tragedię może nawet rano, a nie o ósmej wieczorem, kiedy wszyscy są zmęczeni po całym dniu pracy. Chcemy trochę wstrząsnąć przyzwyczajeniami i przemyśleć format teatru. I to też jest nasz mały eksperyment. Chodzi o wielkie tematy, ale także o nasze umiejętności, narzędzia i definicje jako zespołu teatralnego. Będą wykłady. Pojawią się nowe spektakle, z którymi pojedziemy potem w trasę, a *Antigone in the Amazon* będzie wkładem Milo. To Antygona grana dla rdzennych mieszkańców Brazylii. Mam nadzieję, że Luk Perceval też weźmie w tym udział, a młodzież będzie uczestniczyć w działaniach publicznych. Będzie to jeden wielki projekt, i rozrywkowy, i – miejmy nadzieję – ważny społecznie.

Czy mieszkańcy Gandawy zauważyli, że teatr się zmienił?

Teatr NTGent – tak. I jest to trochę symboliczne, ale jednocześnie prawdziwe – ogłosiliśmy się miejskim teatrem przyszłości. Flamandowie nigdy by tak o sobie nie powiedzieli. To w stylu Milo, żeby tak to ująć, być tak zuchwałym, to naprawdę nieflamandzkie, ponieważ lubimy myśleć o sobie jako o nieudacznikach. Publiczność podąża za nami i jest coraz młodsza. To jest piękne i daje dużo nadziei. Na szczęście czujemy, że po covidzie potrzeba bycia w teatrze i kupowania biletów wciąż istnieje, więc to dobry znak.

Miejski teatr przyszłości. Co to dla ciebie oznacza? Jaka będzie przyszłość teatru?

We Flandrii mamy tylko trzy teatry miejskie. Bardzo lubię to zestawienie miasta i teatru. Dostajemy pieniądze od samorządu flamandzkiego i miasta, i do nas należy wykorzystanie ich w jak najpiękniejszy, najbardziej atrakcyjny, ambitny, głęboki sposób. Przyszłość teatru to nie tylko teatry miejskie. Staramy się działać, jak czasami mówimy, w wymiarze od lokalnego po międzynarodowy, od społecznego po artystyczny. Dążymy do stworzenia pięknego, dostępnego programu. Wciąż uczymy się siebie. Mieliśmy teraz wielką debatę na temat europejskich twórców teatralnych, którzy stwierdzili: „Stanę się ekologiczny i nie będę więcej jeździł w trasy”, co wywołało reakcję twórców z innego kontynentu, którzy powiedzieli: „Pieprz się, bo ty masz ten przywilej, żeby tak robić. Jeśli zostaniesz u siebie, to u nas nie będzie już wymiany. To się wydaje pięknym pomysłem, ale powinniśmy patrzeć trochę dalej”. Ta dyskusja jest bardzo interesująca, ponieważ toczy się nie tylko w obrębie profesjonalnego pola sztuki, ale dotyczy też tego, do kogo docieramy i jaki jest tego efekt. Myślę, że to długi proces.

Jest tutaj z nami publiczność, chociaż jej nie widać. Czy macie jakieś pytania do Stevena?

Witam. Mam pytanie o to, ile osób, nie aktorów ani personelu technicznego, ale ile osób odpowiedzialnych za np. proces społeczny, za szukanie partnerów, zaangażowanych jest w NTGent albo w poszczególne produkcje? Rozumiem, że macie dwa obszary działania: jeden artystyczny, a drugi społeczny i wiem, że zabiera to naprawdę dużo czasu, bo trzeba spotykać się z ludźmi, trzeba nawiązywać współpracę z tzw. aktorami społecznymi, instytucjami publicznymi.

Mieliśmy stu dwudziestu pracowników, ale to było dawno temu, a teraz mamy około osiemdziesięciu zatrudnionych na stałe i wielu freelancerów. W zespole dramaturgicznym jest nas pięcioro. Często mamy kilku stażystów i tylko dwie osoby do spraw kontaktu z publicznością. Teraz, w ramach nowego planu, chcemy zwiększyć tę liczbę. Nie jest jednak tak, że jedni dramaturdzy zajmują się tylko kreacjami artystycznymi, a inni społecznymi. Na szczęście na poziomie samorządu miasta Gandawa jest dość liberalna. Jest wiele inicjatyw, które nie są naszym dziełem, ale które wspieraliśmy. Tak było w czasach lockdownu. W grudniu przeprowadziliśmy coś w rodzaju crowdfundingu dla ubogich, robiąc radio na żywo w jednym z naszych mniejszych teatrów, w Arce. Były też małe działania robione po to, aby pomóc ludziom w złej sytuacje ekonomicznej. Nazywało się to Armstead rig, co oznacza najbiedniejszy tydzień, to była akcja dobroczynna i crowdfundingowa. Ale to nie był nasz pomysł. Udało nam się go zrealizować dzięki naszemu wkładowi, np. udostępnieniu teatru za darmo i włączeniu się w przekaz. Na szczęście w Gandawie widać wiele takich dobrych praktyk, czasami jesteśmy pierwsi i prowadzimy projekt, ale często pojawiają się inne inicjatywy i wtedy zwyczajnie pomagamy. Oczywiście każdy teatr jest też

trochę jak marka, ale jak już mówiłem, trzeba zmienić mentalność. Nie konkurować, a współpracować. Siła społeczna jest często szersza niż NTGent, więc dołączamy do działań innych teatrów.

Ostatnie pytanie. Jesteś dramaturgiem, a to zawód dość nowy w Polsce i wciąż budzący kontrowersje. Czy możesz zdefiniować dramaturgię: co ona oznacza dla ciebie?

Jestem samoukiem. Na początku byłem dziennikarzem, potem dziennikarzem, który został krytykiem, a następnie wkroczyłem w obszar sztuki, by po ośmiu czy dziewięciu latach zostać programatorem: najpierw w centrum sztuki, a potem na festiwalu i powoli dotarłem do sedna fachu, jakim jest robienie teatru. To bardzo specyficzna praca, ale bardzo użyteczna. Na początku jest się partnerem w zbrodni dla reżysera, ale można też dla obsady. Ale tak naprawdę chodzi o wytyczenie polityki teatru i wybór twórców. Więc jest to trochę jak programowanie według własnego wzoru. Zajmuję się też programowaniem obsady razem z kolegami i koleżankami, bo to ważne, kogo zapraszasz do własnych produkcji. Naprawdę mi się to podoba, bo to, tak jak wszystkie narzędzia, o których mówimy w Manifeście, znów użyję tego słowa, jest wyzwaniem. Tak naprawdę chodzi o to, żeby robić to, co się potrafi najlepiej, a nie przejmować inicjatywę, ponieważ jako dramaturg możesz zostać zdominowany przez reżysera. Z jednej strony jest to wygodne, a z drugiej daje ci swobodę bycia bardzo krytycznym, ponieważ to może działać tylko wtedy, gdy istnieje fundament zaufania artystycznego i międzyludzkiego. Możesz kierować procesem, który ma wiele poziomów. Czasami piszę teksty albo z Lukiem Percevalem zastanawiam się nad koncepcjami. Jak to widzimy? Jaką mamy wizję? Jak wyobrażamy sobie spektakl? Musisz się włączyć w komunikację z kolegami i koleżankami. Jeśli

teatr polega na pisaniu historii, to jesteś jednym z pierwszych autorów, a będąc byłym dziennikarzem i kochając historie, świetnie jest brać udział w tym procesie. Jestem pewien, że dramaturg nie jest luksusem. Dramaturg jest jak przedłużenie mózgu. Również Milo lubi być otoczony przez ludzi zadających pytania i to właśnie w tym procesie przechodzisz na inny poziom lub go pogłębiasz.

Czy spierasz się z Milo Rauem?

Tak, oczywiście.

Często?

To zależy. Właściwie dobrze się rozumiemy, kiedy się zgadzamy co do, powiedzmy, ram. Wtedy następuje dawanie i branie i jest dużo zaufania, również w programowaniu. To jest w dużej mierze oparte na zaufaniu i trzeba się dobrze rozumieć. Nie należy jednak unikać konfliktów. Być może pomaga mi to, że nie jestem dramaturgiem w pracach Milo. A NTGent nie powinno być tylko teatrem opartym na stylu Milo Raua. Luk bardzo różni się od Milo. Ważne jest, aby nie stać się strukturą zbyt pionową, nie tworzyć własnego Olimpu.

Wywiad jest zredagowanym zapisem otwartego spotkania, które odbyło się w ramach Malta Festival Poznań 27 czerwca 2021 roku.

Wzór cytowania:

Dyscyplina manifestu, ze Stevenem Heene'em rozmawia Piotr Gruszczyński, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dyscyplina-manifestu.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Przypisy

1. Tłumaczenie Manifestu NTGent publikowaliśmy w 159 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej": https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent – przyp. red.
2. Spektakl *3Siostry* recenzowała na naszych łamach Maryla Zielińska: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wedlug-solonego – przyp. red.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/dyscyplina-manifestu*

didaskalia
gazeta teatralna

kultury lokalne

Od poddaństwa do poznawczej suwerenności

Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych

Ewa Bal Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

From Submission to Cognitive Sovereignty. Research Perspectives on Contemporary Knowledge-creative Practices of Local Cultures

In this article the author attempts to outline the cognitive benefits from studying contemporary knowledge-creative practices of local cultures. She perceives such practices as a response to the demands formulated within the framework of decolonial studies and the new humanities to remedy the epistemic injustice typical of the Western world. Beginning with Boaventura de Sousa Santos's concept of epistemicide and its specific relevance to the Polish cultural context, the author shows how it can be opposed within the framework of various models of situated and relational cognitive practices developed within decolonial, feminist and performance studies. At the same time, she enquires what modifications must be made to these models in the context of Central and Eastern Europe to foster the developement of humanities, both locally and in a broader global context. Analysing of the recent performances in the cultural milieu of Upper Silesia and Dąbrowa Basin, i.e. the Silesian Theatre in Katowice, the Korez Theatre in Katowice, and the Zagłębie Theatre in Sosnowiec, the author proposes her own concepts of local knowledge, which she calls ethno-nostalgia and ethnofuturism. She treats them as examples of micro-utopias which can firstly have an apotropaic function in the face of contemporary challenges and secondly be an alternative to the various versions of 'folk histories of Poland' that are currently emerging, and thirdly develop the idea of pluriversum put forth within decolonial studies. The article furthermore provides the author's future research agenda at the Laboratory for the Study of Knowledge-Creative Practices of Local Cultures that has been recently opened at the Jagiellonian University.

Keywords: knowledge-creative practices; compassionate thinking; epistemic injustice; epistemicide; ethnonostalgia and ethnofuturism

Wiedzobójstwo

Alojz Pokora, bohater powieści Szczepana Twardocha (2020) i protagonista jej scenicznej adaptacji wyreżyserowanej przez Roberta Talarczyka w Teatrze Śląskim w Katowicach[1], nosi oczywiście nazwisko znaczące. Uosabia bowiem jeden z możliwych życiorysów dzieci z robotniczych śląskich rodzin, którym na początku XX wieku stworzono okazję zdobycia wykształcenia, jednak za cenę pokornego uznania zwierzchności systemu, który do tejże edukacji je dopuścił. Alojz, urodzony w ubogiej śląskiej rodzinie górniczej tuż przed końcem XIX wieku w małym miasteczku Nieborowitz w Prusach, jako jedyny z licznego rodzeństwa oddany zostaje w wieku kilku lat na nauki do szkoły niemieckiej. Najpierw na krótko trafia pod opiekę księdza Scholtisa, który wyrabia w nim odpowiednią znajomość języka niemieckiego i każe zapomnieć o śląskiej mowie, której chłopiec używał do tej pory w domu i która zdradzała jego „prostackie" pochodzenie. Następnie idzie do szkoły z internatem, gdzie za widoczną jeszcze w sposobie bycia i mówienia plebejskość spotyka go seria niewyobrażalnych upokorzeń, a nawet fizycznej przemocy. Jej sprawcami są szkolni koledzy wywodzący się najczęściej z zamożnych mieszczańskich i arystokratycznych rodzin, którzy swoją niemieckością, w przeciwieństwie do Alojza Pokory, oddychają jak rześkim powietrzem. Alojza zaś traktują jako istotę gorszą, nie-ludzką, każąc mu, jak psu, szczekać i skomleć.

Alojzowi wprawdzie udaje się po kilku latach tej katorgi skończyć szkołę (z pomocą arystokratycznego niemieckiego kolegi, który postanowił bronić go przed oprawcami, bo urzekła go „prostota" robotniczego syna). Dostaje się nawet na uniwersytet we Wrocławiu, choć musi przerwać naukę, by odbyć służbę w cesarskim wojsku w czasie Wielkiej Wojny. Wszystkie te osiągnięcia okazują się jednak niewystarczające, by zyskać uznanie w oczach

przedstawicieli wyższych klas społecznych, których piętnujące spojrzenie uosabia w powieści i na scenie Agnes – na wpół wyobrażona przez Alojza adresatka jego opowieści, ale też istniejąca w świecie przedstawionym córka zamożnego niemieckiego przemysłowca. Agnes ledwie dostrzega obecność Alojza w swoim otoczeniu, podczas gdy on wokół niej buduje całe swoje życie. Jej wzgarda stanowi niewyczerpane paliwo jego życiowych wyborów, w wyniku których ciągle czuje się jakby nie na swoim miejscu: zarówno w rodzinnym domu, jak i w szkole, wśród cesarskich żołnierzy, potem wśród niemieckich komunistów i wreszcie nawet we własnym małżeństwie.

Powieść Twardocha przywołuje więc nie tylko znane scenariusze kulturowe kolonialnej mimikry (Bhabha, 2010, s. 79-80), ale także wskazuje na powiązania klasowej różnicy z dyskursem rasizmu. Pokora niczym Jean Veneuse, bohater powieści René Marana, o którym pisze Franz Fannon w eseju *Czarna skóra białe maski*, próbuje przecież bezskutecznie piąć się po drabinie społecznej, wznieść się na wyższy poziom w gamie kolorów skóry, której ukoronowaniem byłby związek z białą kobietą (Fannon, 2020, s. 89). W spektaklu niemożliwy do spełnienia scenariusz kulturowej afiliacji Alojza jest podkreślany poprzez sposób, w jaki grany przez Henryka Simona Pokora istnieje na scenie w opozycji do swoich szkolnych i wojskowych kolegów. Zawsze niemal pojawia się umorusany ziemią lub kopalnianym pyłem, bosy i bezbronny na tle wyprężonych, wypielęgnowanych i atletycznych ciał szkolnych kolegów i kompanów z armii, obutych w wojskowe sztyblety i ubranych w dobrze skrojone mundury, co doskonale odzwierciedla rasowe podłoże kulturowej różnicy. Swoją cielesnością zaprzecza też patriarchalnemu modelowi męskości, która życiowy sukces kojarzy z dominacją i podbojem. Co ważniejsze, nie przeciwstawia mu jakiegoś alternatywnego modelu podmiotowości, poza własnym upokorzeniem. Powieść Twardocha, a także spektakl pokazują więc, że system kształcenia,

któremu poddaje się Pokora, nakazuje mu zapomnieć o swojej śląskości, ale jednocześnie nie wyposaża go w użyteczne narzędzia poznania, samostanowienia czy właśnie poznawczej suwerenności. Wyobcawia go z rodzinnego domu i właściwego mu systemu światopoglądowych odniesień, ale nie sprawia, by stał się on częścią niemieckiego mieszczaństwa i arystokracji czy polskiej szlachty, która chłopstwo Pokory, jak i jego późniejszy polonofilski patriotyzm traktuje z właściwą sobie protekcjonalnością.

Zatem proces kształcenia i awans społeczny Alojza Pokory są w gruncie rzeczy modelowym wręcz przykładem tego, co Boaventura de Sousa Santos w książce *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of The South* nazwał „epistemicide", czyli wiedzobójstwem lub zabójstwem epistemicznym jako efektem działania kolonialnej matrycy władzy (Santos, 2018). Santos, jeden z najbardziej wyrazistych, ale też radykalnych teoretyków dekolonialnych, od lat domaga się, abyśmy przezwyciężyli prymat zachodniej epistemologii, naznaczonej europocentrycznym, patriarchalnym i kolonialnym spojrzeniem znikąd, które uprzywilejowuje filozofię cywilizacyjnego postępu, dominacji kultury pisma nad kulturą doświadczenia i ciała oraz kultury metropolii nad kulturami peryferyjnymi. I przeciwstawili mu tzw. epistemologie Globalnego Południa, rodzące się z oporu wobec poznawczej opresji i wiedzy, która tę opresję legitymizuje (Santos, 2018, s. 2). Tę potrzebę uzasadniał zaś faktem, że społeczeństwa dotknięte historycznym kolonializmem, choć dzisiaj uwolnione spod bezpośredniej politycznej i administracyjnej kurateli, nadal zmagają się z doświadczeniem wiedzobójstwa, które przejawia się chociażby w utracie własnego języka, sytemu kognitywnych odniesień, kosmologii, czasoprzestrzennej konceptualizacji świata – czyli tych składowych kultury, które nie mieściły się i nadal, niestety, nie mieszczą w ramach zachodniego

paradygmatu wytwarzania i dystrybucji wiedzy.

Kolonializm, który był warunkiem *sine qua non* zachodniej koncepcji nowoczesności, o czym zawsze przypomina Walter Mignolo (2011), powołał bowiem skolonizowane wspólnoty do życia wyłącznie w ramach właściwego sobie i uprzywilejowanego systemu poznania. Zaś ich zastane sposoby konceptualizacji świata zepchnął w sferę rzekomo prymitywnych, zapóźnionych cywilizacyjnie obyczajów, wierzeń, ekspresji stanów emocjonalnych, które co najwyżej mogły być przedmiotem badań antropologicznych lub etnograficznych. Kompetentnie mógł o nich mówić jedynie zakorzeniony w zachodniej tradycji uniwersyteckiej badacz erudyta, gdyż skolonizowane wspólnoty nie posiadały rzekomo odpowiednich dyskursywnych narzędzi, umiejętności i środków, by zyskać choćby minimalną samoświadomość lub by zajmować się wytwarzaniem wiedzy naukowej[2].

Dlatego Santos postuluje właśnie, by wiedze lokalne wspólnot poddanych imperialistycznej presji nie tylko wskazywać i odzyskiwać, ale jeszcze by przywracać im epistemiczną wartość w ramach nowej ekologii wiedz, czyli bardziej zrównoważonych i zróżnicowanych glokalnie systemów poznania (Santos, 2018, s. 8). Zadanie to warte jest realizacji, nawet jeśli wiązać się będzie z rozmontowaniem wielu paradygmatów naukowości, takich jak rozumienie tego, czym jest wiedza; zmianą metodologii badań; relacji między podmiotem a przedmiotem badań czy uniwersyteckiej i szkolnej pedagogiki. Stawką w tym przedsięwzięciu jest bowiem decentralizacja geopolityki wiedzy, o co walczyli także inni badacze z kręgów dekolonialnych oraz *feminist standpoint theory* (Escobar, 2018, s. 63-85; Harding, 2018, s. 39-62).

Wobec powyższego wyzwania niemal spontanicznie rodzi się we mnie szereg

pytań. Po pierwsze, jak je skutecznie spożytkować w odniesieniu do polskiego kontekstu kulturowego i szerzej Europy Środkowo-Wschodniej, a więc takiego terytorium, na którym przecinają się dyskursy Globalnej Północy i Globalnego Południa, oraz geopolitycznych podziałów między Wschodem a Zachodem Europy? Po drugie, jak koncepcję wiedzobójstwa odnieść do szeregu wiedz lokalnych i wiedzo-twórczych praktyk wspólnot, które również w tej części świata doświadczyły poznawczej anihilacji, chociażby w wyniku panującego przez blisko trzysta lat feudalizmu lub polityk nacjonalistycznych w XIX i XX wieku (w tym wykluczających praktyk polonizacji, germanizacji, rusyfikacji, czystek etnicznych, forsowanych wysiedleń), a także dyscyplinujących efektów badań etnograficznych i antropologicznych. Nie mówiąc o współcześnie odczuwalnej presji cywilizacyjnego postępu i ciągłego „nadrabiania" zaległości wobec Zachodu także na polu humanistyki. I wreszcie musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie pożytki ontoepistemologiczne może przynieść nam badanie praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych i przyglądanie się im, czyli odzyskiwanie utraconych lub zmarginalizowanych, ale lokalnie usytuowanych sposobów poznania w tej części świata.

W stawianiu sobie tych pytań nie jestem oczywiście osamotniona, bo o zaradzenie tzw. (nie)sprawiedliwości epistemicznej dopominała się w co najmniej kilku swoich artykułach Ewa Domańska, argumentując, że wbrew pozorom nie jest ono ważne jedynie dla Ameryki Łacińskiej i dla Kanady, ale właśnie dla regionu Europy Środkowo-Wschodniej (Domańska, 2012, s. 85-101; 2011, s. 220-226; 2017, s. 41-59). Chodziło jej jednak przede wszystkim o kwestie produkcji i dystrybucji wiedzy naukowej, gdyż, jak przekonywała, ciągle jeszcze w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, gdzie mieszczą się tzw. centra tworzenia wiedzy, Europa Środkowo-Wschodnia uważana bywa za prowincję lub co najwyżej *case*

studies do testowania stworzonych tam teorii. Jej obawy korespondowały zatem z myśleniem Santosa o przepaści między epistemologiami Globalnego Południa i Globalnej Północy, które, choć geograficznie nacechowane, wskazywać mają głównie na podziały ekonomiczne świata. Santos uznawał bowiem, że wiedzobójstwo nie jest jedynie procesem historycznym, ale efektem pozornie niewidocznej, a jednak głębokiej i stale powiększającej się przepaści (ang. *abyssal line*), czyli trudnej do przeskoczenia dysproporcji w poziomie zamożności społeczeństw. W efekcie tych neoimperialnych praktyk, które przekładają się bezpośrednio na dostępność i dystrybucję określonego paradygmatu wiedzy, rodzi się mechanizm wykluczania szeregu wiedz lokalnych (ang. *sociology of absence*). Dlatego podstawowym celem, jaki sobie stawia, razem z innymi teoretykami z kręgu studiów dekolonialnych (Grosfoguel, s. 73-90; Escobar, 2017), jest przezwyciężenie owej przepaści oraz procesu wiedzobójstwa poprzez przeformułowanie akademii, aby produkowany w jej ramach obraz świata składał się z wielu różnych, lokalnie wytwarzanych światów.

Domańska z kolei zachęcała, aby na polskim gruncie dokonać wręcz podwójnej dekolonizacji: zewnętrznej – by zrzucić z siebie piętno peryferii wobec zachodnich centrów wytwarzania wiedzy, i wewnętrznej – by przewalczyć marginalizowaną pozycję małych ośrodków naukowych, mniejszych instytucjonalnych i społecznych inicjatyw wobec flagowych akademickich centrów wytwarzania wiedzy kojarzonych z Krakowem i Warszawą (Domańska, 2017, s. 41-59). Nie do końca, jak mi się wydaje, apel Domańskiej i Santosa został w Polsce usłyszany, bo wymaga on przede wszystkim reorientacji metodologii badawczych, demonumentalizacji erudycyjnej wiedzy i zwrotu ku alternatywnym lokalnym praktykom jej wytwarzania, które rzadko znajdowały się w centrum uwagi polskiej humanistyki – dążącej raczej do nieustannego nadrabiania zaległości wobec

Zachodu w obawie przed zarzutem prowincjonalizmu.

Dlatego moją odpowiedzią na wyłożone powyżej pytania i wyzwania ma być badanie praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych, które ma tę dodatkową zaletę, że znacząco przesuwa uwagę badacza na taki proces wytwarzania wiedzy, który zamiast w akademii, zachodzi w środowiskach z nią bezpośrednio niezwiązanych – zakorzenionych w lokalnych środowiskach twórczych domagających się uznania ich epistemicznej podmiotowości.

Praktyki wiedzo-twórcze kultur lokalnych i „wiedza z”

Na pierwszy rzut oka proponowany przeze mnie polski termin „praktyki wiedzo-twórcze kultur lokalnych” można uznać, przynajmniej w pierwszym członie, za odpowiednik angielskiego terminu *knowlegde-making practices*, które tłumaczyć można też jako „praktyki wytwarzania wiedzy”. Jednak w sformułowaniu praktyki wiedzo-twórcze (*knowledge-creative practices*) chodzi mi głównie o uchwycenie kreatywnego charakteru tego działania, na przykład na polu sztuki, a jednocześnie o jego performatywny charakter. Można je potraktować, jak chciała już dawno temu Diana Taylor, jako pryzmaty, poprzez które badacze zyskują wgląd w inne niż uznawane dotychczas sposoby produkowania wiedzy o świecie. W jej definicjach performansu od początku pojawiał się przecież termin *epistemic lens* (Taylor, 2003), który przenosił ciężar refleksji akademickiej ze sfery estetyki performatywności na pole teorii poznania i jego społeczno-kulturowych uwarunkowań, w tym także wyraźnej politycznej interwencji. O epistemicznych perspektywach badań nad performansami i ich roli w procesie sytuacyjnego i relacyjnego poznania pisałam też niedawno wraz z Mateuszem Chaberskim przy okazji innej publikacji (Bal; Chaberski, 2021),

pokazując, w jakim punkcie stykają się ze sobą teorie performatycznego poznania z ustaleniami wypracowanymi na polu filozofii feministycznej (*feminist standpoint theory*) oraz socjologii nauki (Bruno Latour) i jakie pożytki poznawcze z tego spotkania wynikają. Jak staraliśmy się wyjaśnić, w głównej mierze prowadzą one do zmiany paradygmatu wiedzy opartej na nadrzędności podmiotu badań wobec podległego przedmiotu, albo mówiąc inaczej, paradygmatu „wiedzy że" (jak mówił na polskim gruncie Ryszard Nycz, 2017, s. 11), albo w języku angielskim *knowing about*), na paradygmat wiedzy powstającej we wzajemnej relacji wielu podmiotów, które się współstwarzają w ramach interakcji, czyli *knowing with* („wiedza z") . Dlatego też, nawet w tytule naszej publikacji, wskazaliśmy na znaczące przesunięcie akcentu z wypracowanej przez Donnę Haraway kategorii *situated knowledges* (Haraway, 1988, s. 575-599) czyli wiedz usytuowanych (jako korpusu istniejących wiedz lokalnych) na *situated knowing*, czyli sam proces wytwarzania wiedzy, w którym bardziej niż efekty liczą się sposoby i procesy warunkujące nasze poznanie. Wykazywaliśmy wtedy, z pomocą towarzyszącym nam w tomie autorów i przeprowadzonych przez nich studiów przypadków, że sztuki performatywne oraz różne materialne i niematerialne technonaturokulturowe afordacje stanowią medium owego relacyjnego poznania i zdolne są redefiniować chociażby zachodnie koncepcje czasu, przestrzeni, okulocentrycznego paradygmatu wiedzy, poznania przez działanie, wytwarzania i trwałości kulturowych tożsamości, czy oferować utopijne albo spekulatywne wizje przyszłości i przeszłości na styku tego, co ludzkie i nie-ludzkie.

Nasza perspektywa uwzględniała także dekolonizacyjny potencjał takiego sytuacyjnego poznania, ale – co dla mnie w tym momencie ważniejsze – nie mówiła wprost o potrzebie przywrócenia epistemicznej sprawczości takim

lokalnym wspólnotom, które doświadczyły lub nadal doświadczają procesu wiedzobójstwa w Europie Środkowo-Wschodniej. Tymczasem do uwzględnienia takich właśnie geopolitycznych uwarunkowań poznawczych zachęca koncepcja *knowing with* w rozumieniu Santosa, która oznacza „wchodzenie w relacje z czasami i przestrzeniami zamieszkałymi przez podrzędne podmioty i grupy" (2017, s. 147). Polegać ma ona na „udziale w wydarzeniach i zachodzących procesach, odtwarzaniu i docieraniu do przeszłości w celu lepszego zrozumienia teraźniejszości i przyszłości owych wspólnot […], które angażuje wszystkie pięć zmysłów oraz afekty" (s. 147). Santos kładzie więc nacisk na bezpośredni kontakt ze zmarginalizowanymi do tej pory podmiotami i grupami, osadzony w doświadczeniu ucieleśnionych praktyk, takich jak taniec, muzyka, śpiew oraz afektywny wymiar poznania, które gdzie indziej nazywa hiszpańskim neologizmem *corazonar*. Hiszpański czasownik *corazonar* ma bowiem znaczenie podwójne: jako *razonar con*, czyli „myśleć z", jak i – co chyba ważniejsze – „myśleć sercem", od *corazon* (serce) i *razon* (umysł). W języku polskim najfortunniej moim zdaniem można oddać tę poznawczą postawę mianem współ-czucio-myślenia. Badacz współ-czucio-myślący nie sytuuje się na pozycji zdystansowanego obserwatora erudyty, ale zaangażowanego auto-bio-geo-graficznie podmiotu, którego wiedza rodzi się w wyniku afektywnej relacji z różnymi podmiotami, czasami i terytoriami.

W swojej najnowszej książce Diana Taylor nazywa z kolei ten proces poznania zbiorczym hiszpańskim terminem *presente*, rozumianym jako afektywne, polityczne zaangażowanie badacza w przedmiot badań, a także jako rodzaj perypatetycznego uczestnictwa, które angażuje nie tylko zmysły badacza, ale także pozwala mu zdać sobie sprawę z szeregu ograniczeń i trudności, które poznaniu towarzyszą (2020, s. 1-37). Jak sama twierdzi:

> chodzenie to proces myślenia i stawania się w ruchu,

> perypatetyczna pedagogika i trening. Chodzenie, zamiast do określonych rezultatów, prowadzi do stworzenia nowych sposobów myślenia i oducza tych wcześniejszych. […] Wymaga ono szczególnego uwrażliwienia na terytorium, czasy, okoliczności oraz grunt pod stopami oraz na ograniczenia fizyczne naszego własnego ciała, poczucie równowagi, dróg dostępu, kierunku w jakim się poruszamy, dystansu oraz ograniczonej widzialności (s. 40).

Taylor chyba wie, co mówi, gdyż sama na co dzień angażuje się w akcje na rzecz praw człowieka, zwłaszcza migrantów pochodzących z Ameryki Łacińskiej. Sytuując się pomiędzy kulturami Globalnej Północy i Południa, jako wychowana w Meksyku córka kanadyjskich osadników, pracująca w Stanach Zjednoczonych, w swoich projektach badawczych wielokrotnie nie tylko wspierała działania twórców wywodzących się z Ameryki Łacińskiej (w ramach stworzonego przez siebie Hemispheric Intitute), ale i sama ze swoim zespołem badawczym i studentami odtwarzała na przykład doświadczenia migrantów poprzez podążanie śladami szlaków przemytu ludźmi (Taylor, 2020, s. 38-44). Wyraźnie też starała się dookreślić swoją poznawczą pozycję *in-between* – bycia pomiędzy różnymi formami przynależności kulturowej, językowej, społecznej, właśnie na styku Globalnego Południa i Północy, gdyż w ten sposób legitymizowała niejako swoje etyczne prawo do przemawiania w imieniu podmiotów podrzędnych.

Patrząc zatem na to, jak wiele lokalnych uwarunkowań towarzyszy procesom poznania, trzeba zdać sobie sprawę z tego, że do uzasadnienia pożytków płynących z badania praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych w tej części Europy, oprócz samej metodologii badania dookreślić trzeba to, co uważamy za kultury lokalne, i jak na polskim gruncie wyjaśnić ich doświadczenie wiedzobójstwa. Ta kwestia ściśle wiąże się z kolejną, mianowicie z pojęciem

indygenności czy też rdzenności i przynależności do ziemi, które zwłaszcza w polskim, ale i szerszym, europejskim kontekście kulturowym wymaga przedyskutowania.

Ludowe historie kontra lokalne praktyki wiedzo-twórcze

Kwestia indygenności i związku lokalnych społeczności z ziemią na gruncie zarówno polskim, jak i europejskim wydaje mi się mocno problematyczna, zwłaszcza w zderzeniu z podstawowymi założeniami *indigenous studies* rozwijanymi w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Nowej Zelandii i krajach Ameryki Łacińskiej – obszarach, które doświadczyły historycznego kolonializmu. Badacze z tego kręgu jako pierwsi wskazali bowiem na konieczność zmiany metodologii prowadzenia badań, których przedmiotem są wszelakiego rodzaju wspólnoty lokalne, jak i wskazali na etyczne konsekwencje usytuowania badacza w relacji do przedmiotu badań (Smith, 1999, Simpson, 2017). Dlatego chcieli precyzyjnie opisać i zdefiniować wspólnoty indygenne, czyli tzw. pierwsze narody, które były pierwotnymi mieszkańcami skolonizowanych ziem, by odróżnić je od osadników, kojarzonych zwykle z białymi kolonizatorami z Europy. To rozróżnienie zostało spożytkowane w celu identyfikacji samych badaczy, których w anglojęzycznej literaturze określa się mianem *indigenous researchers* (w odróżnieniu od *settler researchers*), wskazując, że etycznie bliżsi interesom wspólnot indygennych są ci pierwsi. Studia indygenne niemal na ostrzu noża stawiają zatem kwestię etyki badawczej, starając się stworzyć przeciwwagę dla zachodniej *episteme*, która zawłaszczyła wiedze lokalne wspólnot skolonizowanych dla swoich, często niezbyt chlubnych celów (jak choćby dyscyplinujących efektów takich nauk jak etnografia i antropologia). To z

kolei rodzi pytanie o to, kto ma prawo zajmować się wspólnotami lokalnymi i je badać.

W klasycznej już dzisiaj propozycji maoryskiej badaczki Lindy Tihuwai Smith, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples* (1999), pojawia się więc zachęta, by do akademickiego dyskursu włączyć te wspólnoty, które mają niewielkie doświadczenie w tzw. powszechnym systemie edukacji i obiegu kulturowym i których wiedza uznawana była często za naiwną, niedojrzałą lub prymitywną. Jej przekaźnikami zaś powinni być głównie ci badacze, którzy sami z owych wspólnot się wywodzą. Takie jednak założenie prowadzi nieuchronnie do skrajnej esencjonalizacji tożsamości badacza, szczególnie trudnej do utrzymania w naznaczonym globalną mobilnością i migracjami współczesnym świecie.

Trudno poza tym rozumieć kwestie indygenności wspólnot lokalnych na gruncie europejskim w ten sam sposób, jak czyni się to w obu Amerykach, Australii czy Nowej Zelandii, i to z wielu przyczyn. Na użytek niniejszego wywodu skupię się tylko na dwóch, najbardziej moim zdaniem wyrazistych przesłankach. Jedna dotyczy podnoszonego w wielu ostatnio wydanych publikacjach poświęconych tzw. ludowej historii Polski stosunku warstw plebejskich do ziemi, który ukształtowany został jeszcze w dobie feudalizmu, a druga – masowych etnicznych czystek i wysiedleń oraz konsekwencji tworzenia państw narodowych w XIX i XX wieku.

Nie zdołam oczywiście w tym miejscu wnikliwie przyjrzeć się wszystkim gorąco dyskutowanym w ostatnim czasie książkom, takim chociażby jak Adama Leszczyńskiego *Ludowa historia Polski* (2020), Kamila Janickiego *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa* (2021), Kacpra Pobłockiego *Chamstwo* (2021), których autorzy zgodnie podejmują wysiłek opisania historii Polski jako historii ludowej. Można jednak powiedzieć, że

wszyscy oni, zamiast typowego dla zachodniej *episteme* totalizującego spojrzenia z „góry”, proponują usytuowane i lokalne spojrzenie z „dołu”, przedstawiając dzieje modernizmu europejskiego z punktu widzenia tych klas, które nie były jego bezpośrednimi beneficjentami. Z ich wywodów najbardziej bodaj użyteczny dla zobrazowania mojego toku myślenia o niepewnym statusie indygenności w Polsce i naświetlenia co najmniej ambiwalentnego stosunku warstw plebejskich do ziemi w okresie feudalizmu, wydaje mi się cytat z książki Pobłockiego:

> To kolejny paradoks Polszczy: z jednej strony poddani są formalnie przypisani do ziemi i nie mogą się z niej ruszyć. A jeśli uciekają, to pod karą surowej kaźni, obcięcia uszu lub nosa, albo szubienicy. Z drugiej strony są nierzadko przenoszeni z domu do domu, ze wsi do wsi. W ten sposób upewniano się , że człowiek nie przywiąże się zbytnio do miejsca, nie zapuści w nim korzeni i pozostanie utrzymany w stanie społecznej śmierci [czyli wiedzobójstwa – uzup: E.B.]. (Pobłocki, 2021, s. 77)

Skoro więc, jak mówi Pobłocki, przywiązanie do ziemi regulowane było narzędziami pańszczyźnianego przymusu, a nie woli chłopów, zaś pan mógł swoje dusze dowolnie przenosić i sprzedawać, zarządzać nimi wedle swego upodobania lub potrzeb ekonomicznych, to los chłopów pańszczyźnianych w Polsce bardziej przypominał losy niewolników za Oceanem, niż pierwotne struktury tzw. pierwszych narodów, które zgłaszają roszczenia co do własności zagrabionych im ziem.

Jeśli więc, jak chcą Pobłocki i Leszczyński, w większości jesteśmy dzisiaj społeczeństwem, które składa się potomków owego „chamstwa”, chłopstwa i

pańszczyźnianych niewolników bez ziemi, to znacznie trudniej jest nam budować wiedze lokalne w powiązaniu z terytorium, które rozpoznawalibyśmy jako własne i znaczące. Zaś o ewentualnej wspólnotowości i identyfikacji lokalnej bardziej niż przywiązanie do ziemi przesądzać mogłaby wspólnota języka (lokalnych dialektów). Ta jednak, jeśli dobrze rozumiem Pobłockiego, też została w pewnym sensie udaremniona poprzez dyscyplinujące działanie języka polskiego jako języka narodu (Pobłocki, 2021, s. 294-295). Dopiero w ostatnich latach doszło, moim zdaniem, do świadomych prób emancypacji regionalnych języków, na przykład śląskiego czy kaszubskiego, do czego za chwilę jeszcze powrócę.

Powyższa w zasadzie trafna obserwacja Pobłockiego dotycząca ambiwalentnego stosunku „chamstwa" do ziemi, ma tylko jeden bodaj mankament. Mówiąc o „chamstwie w Polszcze", Pobłocki dokonuje kolejnego totalizującego uogólnienia, sugerując, jakoby chłopstwo na terytorium Rzeczpospolitej szlacheckiej, a także w okresie zaborów, było wszędzie takie samo, to znaczy w równym stopniu podzielało los pańszczyźniany bytów podrzędnych. Tymczasem, jak przekonywał chociażby w swoich najnowszych dwóch książkach Dariusz Zalega (2019, 2021), na przykład bytu Ślązaków nie kształtowało poddaństwo, a raczej XIX- i XX-wieczne robotnicze zrywy rewolucyjne, które wybuchały w różnych częściach Europy, między innymi w Prusach i w Hiszpanii, i których „wyjazdowymi" uczestnikami byli właśnie walczący o lepsze życie niepokorni mieszkańcy Górnego Śląska. Trudno też przystać na stwierdzenie, że zaprzepaszczono na Śląsku szansę językowej identyfikacji wspólnot lokalnych, gdyż co najmniej od piętnastu lat obserwuję tu wyraźny zwrot ku językowej emancypacji, który swego czasu nazwałam „performowaniem lokalności" (Bal, 2015, s. 137-147). Przejawia się on chociażby w granych po śląsku spektaklach teatralnych, tłumaczeniach literatury światowej na śląski, czy też w pisaniu powieści w dwu lub wielu

językach (w tym także po śląsku), a także w staraniach lokalnych aktywistów kultury o to, by śląski nazywać językiem a nie dialektem[3]. O tych zjawiskach pisałam już wielokrotnie, więc nie będę tutaj powtarzać dawnych argumentów. Chcę jednak podkreślić, że niezwykle ważne w badaniu praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych jest unikanie nazbyt pospiesznych uogólnień i raczej śledzenie wszelakich niuansów niż nazbyt łatwych do zauważenia prawidłowości.

Druga przyczyna, która każe ostrożnie podchodzić do esencjonalnie pojmowanej indygenności, dotyczy szeroko rozpoznanych w naukach społecznych i historycznych zjawisk takich jak masowe przesiedlenia i wysiedlenia oraz czystki etniczne, które zdominowały cały XX wiek w Europie. Ich poglądowym świadectwem jest chociażby otwarta w czerwcu tego roku i szeroko dyskutowana w Polsce i w Europie wystawa w Berlińskim Centrum Dokumentacji: *Ucieczka, wysiedlenia, pojednanie*[4]. Jak na dłoni pokazuje ona skalę migracji ludności w XX wieku i pozwala zrozumieć dalekosiężne, bo odczuwalne do dzisiaj, konsekwencje nacjonalistycznych ideologii oraz polityk nazistowskich, a także – co istotne – dostrzec dyscyplinujące skutki powojennego nowego ładu w Europie. Wystawa pokazuje też losy ofiar najnowszych wojen w krajach byłej Jugosławii czy w Syrii, których mieszkańcy również musieli mierzyć się z doświadczeniem czystek etnicznych i szukać ratunku w migracji.

Podstawową zaś strategią przedstawieniową, zastosowaną przez Gundulę Bavendamm, dyrektorkę Centrum Dokumentacji (która miała być gwarantem odmiennej i bardziej pojednawczej od forsowanej niegdyś przez Erikę Steinbach roszczeniowej narracji o wypędzonych Niemcach) było uchwycenie doświadczenia utraty domu, ucieczki lub migracji w skali mikro: indywidualnych doświadczeń żyjących do dzisiaj uczestników lub świadków

przeszłych i współczesnych wydarzeń oraz traum dzieci i wnuków wysiedleńców. Przedstawiane doświadczenia mają zatem postać konkretnych osób, głosów ludzi z krwi i kości, których świadectwa łatwo jest odnieść, na zasadzie transpasywności, do własnej, choć nie tożsamej, to analogicznej sytuacji wykorzenienia. Dla mnie, muszę przyznać, wystawa okazała się szczególnie cenna, gdyż po raz pierwszy mogłam usytuować w szerszym zbiorowym doświadczeniu niedookreślone do tej pory konsekwencje wysiedlenia, z którym mierzyłam się jako wnuczka repatriantów ze Wschodu, osiadłych po wojnie na Górnym Śląsku. Wystawa uruchamia bowiem w widzach oczekiwane pokłady afektów i przekłada doświadczenie utraty ziemi i domu na grunt ciała, głosów i dźwięków, a więc niedyskursywnych sposobów poznania. W ten sposób nadbudowuje, niejako na ruinach dawnego (nieistniejącego chyba już) świata te związki z ziemią, które albo nie były dotąd konceptualizowane, albo których wagi nie doceniano (albo być może tłumaczono nieco inaczej).

Etnonostalgie i etnofuturyzmy albo Atlandyty i mikroutopie

Śmiem zatem twierdzić, że ten performatywny sposób wytwarzania i dystrybucji wiedzy o świecie, który bardziej niż esencjonalne przywiązanie do ziemi uobecnia doświadczenie utraty domu i wiąże się z przepływem afektów, jest dla mnie jednym ze sposobów usytuowanego poznania albo przykładem lokalnych praktyk wiedzo-twórczych. I by nie zatrzymywać się na tym jednym przykładzie, odwołam się do wcześniejszego o cztery lata spektaklu Teatru Korez w Katowicach w reżyserii Mirosława Neinerta, pod tytułem *Mianujom mnie Hanka*[5]. W modelowy wręcz sposób aktualizuje on w widzach poczucie przynależności do ziemi i jest jakąś formą odzyskiwania

przez Ślązaków epistemicznej podmiotowości, czy też zasygnalizowanej w tytule mojego artykułu poznawczej suwerenności.

Spektakl powstał na bazie reportażu *Jak Niobe. Opowieść górnośląska* dokumentalisty i kronikarza piszącego po śląsku, Alojzego Lysko (2016), którego większość dzieł ukazała się zresztą w kilku zaledwie egzemplarzach, wydawanych często własnym sumptem (co też świadczy o politykach wykluczających, jakie narzuca określone rozumienie literatury). Przedstawiane przez niego wydarzenia obejmują podobny czas, jak ten, w którym toczy się akcja *Pokory* Twardocha. Jednak bohaterką i zarazem jedyną protagonistką spektaklu powstałego na podstawie reportażu Lyski jest grana przez Grażynę Bułkę Hanka, śląska kobieta, która z perspektywy swojego miasta, rodziny, jednego domostwa czy wręcz kuchni relacjonuje kilkudziesięcioletni bieg historii powszechnej. I tym właśnie szczególnym usytuowaniem różni się postać Hanki od Alojza Pokory, który w próbach awansu społecznego rzucany był z miejsca w miejsce zgodnie z logiką historii opartą na podboju i dominacji. Hanka, nie ruszając się z miejsca, relacjonuje, jak wokół niej zmienia się niemal cały świat, granice państw, dominujące języki i dyskursy, podczas gdy ona sama stoi na straży lokalnej Atlantydy (jako niewidocznej na politycznej mapie krainy). Obserwuje, jak członkowie jej rodziny padają ofiarą nęcących ideologii nacjonalizmu czy komunizmu, jak siłą zaciągani są do wojska, jak służą w różnych, często zwalczających się nawzajem armiach i jak los rzuca ich raz po raz w najdalsze zakątki świata. Z jej punktu widzenia nie warto z tymi dyskursami rywalizować. Można mieć jednak uzasadnione pretensje o to, że zmieniające się reżimy co chwila obwiniają członków jej rodziny za życiowe wybory (o ile o wyborze może tu być mowa), które przecież nie wynikają z ich realnego politycznego zaangażowania, ale z potrzeby przetrwania w świecie, którego geopolityczne ramy wydają się nietrwałe i efemeryczne. Dlatego Hanka odrzuca w końcu

propozycję syna, by po wojnie przenieść się do Niemiec i wieść tam dostatnie życie emerytki. Uważa bowiem, że jej dom jest tam, gdzie się urodziła, nawet jeśli ten skrawek ziemi nie nosi znamion politycznej suwerenności (znajduje się „kajś", jakby powiedział Zbigniew Rokita (2020), czyli „gdzieś", ale niekoniecznie wiadomo gdzie).

O samostanowieniu i suwerenności poznawczej Hanki decyduje więc sama jej cielesna obecność na scenie, jej działanie, śląska mowa, oraz to, co udaje się stworzyć w wyniku spotkania z widzem. Taką suwerenność, polegającą na przekazywaniu afektów, określić można jeszcze angielskim terminem *transmotion*, zaproponowanym w zbiorczej pracy Carter, Davis-Fisch i Knowles (2017, s. 95-116). Widzowie, obserwując, jak Hanka wykonuje drobne codzienne czynności, wsłuchując się w jej opowieść, śpiewają razem z nią lokalne pieśni, wzruszają się, śmieją i płaczą. Zaś jej świadectwo wyzwala jednocześnie taką strategię lokalnego poznawczego oporu, która polega na trwaniu i trosce o najbliższych, a więc przeczy typowej dla nowoczesności filozofii podboju i cywilizacyjnego postępu oraz indywidualnego sukcesu.

Przedstawienie to otwiera nasze poznawcze horyzonty na analogiczne jednostkowe i wspólnotowe doświadczenie trwania (czy też przetrwania), a jednocześnie uświadamiać nam może własne poczucie niezakorzenienia (wynikające chociażby z migracyjnej przeszłości wcześniejszych pokoleń), które może produkować nostalgię za terytorium i przynależnością do lokalnej wspólnoty. Nostalgii tej nie rozumiem jednak jako czczego sentymentalizmu czy też romantycznej tęsknoty za utraconą ojczyzną albo, co gorsza, jako przesłanki do mrzonek o terytorialnych roszczeniach. Raczej nostalgia lub, jak gdzie indziej nazwałam to doświadczenie, „etnonostalgia"[6] jest tu czysto empirycznym poczuciem braku stałego gruntu pod nogami, po którym się

stąpa i związaną z tym poczuciem potrzebą odnalezienia własnej Atlantydy, nawet jeśli byłaby ona gruntem zgoła utopijnym. Jest to jednak taki rodzaj utopii, o którym Ewa Domańska mówiła, że mieści się w ramach humanistyki afirmatywnej lub prefiguratywnej (2017, s. 41-59). Czyli, że po pierwsze pełni ona funkcję apotropaiczną (amuletową), odsuwającą możliwość różnych katastrof przez tworzenie warstwy ochronnej w postaci specyficznego imaginarium społecznego, czyli wizji ukazujących różne możliwości współ-bycia i współ-życia społecznego (tamże). A po drugie, że owe realistyczne mikroutopie, jak je nazywa Domańska, mogą być urzeczywistniane w ograniczonej czasowo i przestrzennie skali lokalnej, jako obowiązujące w określonym czasie, na potrzeby konkretnej społeczności, dla wspomożenia dobrostanu jej członków[7].

Istnieje bodaj tylko jedno ryzyko związane z tworzeniem takich mikroutopii, które nakazuje zachować szczególną czujność, zwłaszcza w czasach postprawdy i dominacji fake newsów. Myślę o takiej rzeczywistości, na którą ogromny wpływ mają nowe media i powstające w ich ramach bańki filtrujące albo tzw. cyberplemiona (Pariser, 2012; Matuszewski, 2018; Bal; Wojnowski, 2020). Te ostatnie mogą, choć wcale nie muszą, organizować się wokół idei, które obronę lokalnych tożsamości traktują jako pretekst do tworzenia nowego etnocentrycznego świata. Jego wirtualni lub realni mieszkańcy (cecha znamienna dla cyberplemion) tak przeformułowują najbliższą rzeczywistość wokół siebie, a także cały otaczający ich świat, łącznie z jego przyszłością i przeszłością, by siebie widzieć w jego centrum, niczym w zagrożonej atakiem wroga twierdzy. Przed takim właśnie ryzykiem przestrzega najnowszy spektakl Teatru Zagłębia w Sosnowcu, w reżyserii Roberta Talarczyka, na podstawie scenariusza Zbigniewa Rokity, pod znamiennym tytułem *Nikaj*[8]. O ile bowiem w powieści-reportażu biograficznym *Kajś* Rokita pokazywał złożony proces uświadamiania sobie

pokrętnych ścieżek własnych dziejów i kulturowej tożsamości, o tyle w *Nikaj* przestrzega w zasadzie wszystkich, by jego przywiązania do śląskiej ziemi nie zrozumiano czasem opacznie jako formy zacietrzewionego lokalnego patriotyzmu.

Nikaj jest bowiem rodzajem antyutopii, ale możliwej do spełnienia w najbliższej przyszłości, jeśli popatrzeć na skalę ruchów jawnie podważających tzw. zdobycze współczesnej nauki, w rodzaju antyszczepionkowców, płaskoziemców lub innych. Akcja spektaklu rozgrywa się w Polsce, na Śląsku, po wielkiej katastrofie związanej z przejściem tajemniczej, niezwykle gwałtownej Burzy. Rodzinny dom typowego Ślązaka (samego Rokity może, jak wnioskuję po zaczerpniętych z jego reportażu nazwiskach członków rodziny Hajoków) wygląda jak jakieś *pars pro toto* świata po katastrofie. W małej izbie ktoś wstawił obłupane nieco tablice wskazujące drogę ku punktom orientacyjnym dawnej Europy, choć wszystkie one brzmią jednakowo: „Kajś". Dzieje się tak pewnie dlatego, że państwo polskie jest właśnie w rozsypce, rządzone przez rywalizujące ze sobą plemiona: Zagłębiaków, Ślązakowców, Wszechpolaków i Grzmotarian, z których każde gotowe jest zwalczać wrogów wszelkimi środkami.

Jest to świat oparty na dogmacie „jedynie słusznej" idei, za każdym razem innej, która organizuje filozofię działania wszystkich tych plemion. Co rusz na scenie pojawia się zatem inna patriotyczna grupa fanatyków w identyfikujących ich kolorystycznie strojach i żąda od domowników, członków rodziny Hajoków, deklaracji posłuszeństwa. Nawet „Ślązakowcy" są dla Hajoków zagrożeniem, bo nigdy przecież nie wiadomo, czy typowa śląska rodzina aby na pewno zda egzamin z wierności lokalnej kulturze, z języka i poczucia przynależności do ziemi. Dlatego w pewnym momencie Rokita z pomocą swoich postaci kreśli przekorną wersję *genesis* świata,

którego początek przypada na planetarną walkę między Zagłębiakami a Ziemią. Nietrudno zgadnąć, że Ziemia już na wstępie tę walkę przegrywa i musi poddać się woli Zagłębia. Dalej jest już tylko gorzej. Zagłębiacy opanowują glob, kładą podwaliny pierwszych cywilizacji, jako pierwsi wymyślają koło, wreszcie stawiają stopę na Księżycu, skąd, niestety, widać tylko Nikisz (czyli Nikiszowiec, dzielnicę Katowic, stolicę województwa śląskiego, które zawsze deprecjonowało odrębność kulturową Zagłębiaków). Nie trzeba dodawać, że żyć na takiej planecie, rządzonej przez lokalnych fanatyków, się nie da, dlatego Hajokowie jedyny ratunek widzą dla siebie w pospiesznej ucieczce rakietą na Księżyc.

Groteskowa, prześmiewcza, a momentami mrożąca widzom krew w żyłach stylistyka spektaklu bardzo różni się od nostalgicznej opowieści Hanki. Jednak różnice są w gruncie rzeczy pozorne. Zarówno bowiem *Kajś*, jak i *Mianujom mie Hanka* kreślą możliwe do spełnienia projekty lokalnych światów. To skłania mnie do stwierdzenia, że pomiędzy etnonostalgiami, rozumianymi jako mikroutopijne Atlantydy (lepsze światy), a swego rodzaju etnofuturystyczmi dystopiami, w których logika współczesnych czasów przybiera skrajne konsekwencje, łącznie ze zbiorową zagładą – nie ma większej różnicy. Obie bowiem wizje pełnią podobną funkcję amuletową, albo zaspokajając deficyty, albo chroniąc lub ostrzegając przed groźnymi konsekwencjami wydarzeń, na które nie jesteśmy gotowi. Nie są one natomiast tożsame ze społecznymi ruchami, które etnocentryczne wizje przyjmują bezkrytycznie i gotowe są sięgać w swojej retoryce i działaniach po instrumentarium wojenne. I żeby nie szukać przykładów wyłącznie na polskim gruncie, przypomnę jedynie, do jakich krwawych starć doprowadziła eskalacja dyskursów wokół referendum niepodległościowego w Katalonii w 2017 roku. Dwa wrogie obozy, zwolenników i przeciwników niepodległości, reprezentowane przez Carlesa Puigdemonta i Mariano Rajoya, stały się

zakładnikami wojennej retoryki, z której jedynym wyjściem okazało się starcie fizyczne, z użyciem broni, na ulicach miast, i to w kraju, który pamięta przecież wojnę domową (Bal, 2019, s. 19-29).

Dlatego tym bardziej widzę potrzebę badania praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych, przyglądania się im i uczestnictwa w nich, bo być może tu właśnie znajdują się dekolonizujące naszą wiedzę projekty tzw. pluriwersum, czyli sprawiedliwszego świata złożonego z wielu światów. Analizowane przeze mnie przykłady pochodzą głównie z Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, ale przecież jest ich o wiele więcej. Myślę tutaj chociażby o takich twórcach, którzy w swojej pracy odwołują się do specyficznego lokalnego usytuowania *in-between*, czyli bycia pomiędzy różnymi kodami kulturowymi. Należą do nich chociażby Katarzyna Szyngiera, która wraz z Mirosławem Wlekłym indaguje w teatrze dynamikę relacji polsko-ukraińskich. Przychodzą mi na myśl także pracujące zarówno w Polsce, jak i w Ukrainie ukraińskie reżyserki młodego pokolenia, jak Olena Apczel i Roza Sarkisian, a także polska dramaturżka Joanna Wichowska, które wnikliwie przyglądają się napięciom między Wschodem a Zachodem Ukrainy, uwzględniając punkt widzenia kobiet. Takich twórców jest oczywiście o wiele więcej, nie tylko na polu teatru, ale również performansu czy literatury, co pozwala domniemywać, że stajemy przed szansą stworzenia sieci współpracujących ze sobą badaczy i artystów, którzy będą mogli wymieniać się doświadczeniami i wzajemnie wspierać. Po to głównie, by pokazać, że typowe dla tej części świata doświadczenia tak najbliższej, jak i dalszej przeszłości pozwalają stworzyć udaną alternatywę dla zastanych kolein myślenia, w tym iluzorycznego chyba już dzisiaj podziału na Zachód i Wschód Europy. Tak przynajmniej brzmi dzisiaj moje naukowe credo.

Artykuł jest rozszerzoną i uzupełnioną wersję wykładu wygłoszonego 29

września 2021 przed Komitetem Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk. Dziękuję członkom Komitetu za wszystkie cenne uwagi, które pomogły mi w opracowaniu jego ostatecznej wersji. Artykuł jest efektem badań prowadzonych w ramach minigrantu badawczego POB Heritage Inicjatywy Doskonałości UJ, I edycja 2021.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *Od poddaństwa do poznawczej suwerenności. Perspektywy badań współczesnych praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, DOI: 10.34762/v9fa-xn30.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/v9fa-xn30

Autor/ka

Ewa Bal (ewa.bal@uj.edu.pl) – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki, kierownik pracowni badań praktyk wiedzo-twórczych kultur lokalnych na tej uczelni. Wcześniej wykładowca na Uniwersytecie „L'Orientale" w Neapolu, profesor wizytujący na uniwersytetach we Włoszech i w Hiszpanii. Członkini European Association for Studies of Theatre and Performance (EASTaP), International Federation for Theatre Research (IFTR) oraz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych (PTBT). Zajmowała się dramatem i teatrem włoskim i jemu poświęciła dwie monografie: *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, 2017 (po angielsku: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Cultural Mobility and Localness of Theatre*, 2020), *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, 2006. W obszar jej obecnych zainteresowań naukowych wchodzą zagadnienia mobilności kulturowej, nacjonalizmu, lokalności, dramaturgie mniejszości językowych oraz metodologie krytyczne z zakresu (de/post)kolonializmu, gender i queer studies oraz performatyki. Współredagowała kilka monografii zbiorowych, w tym z Mateuszem Chaberskim: *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance* (2021), z Konradem Wojnowskim: *Bądźmy w kontakcie! Strefy kontaktu jako narzędzie rozpoznawania współczesności* (2020), z Dariuszem Kosińskim: *Performatyka. Terytoria* (2017). Jest redaktorem serii Wydawnictwa Uniwersytetu

Jagiellońskiego Nowe Perspektywy – Performatyka, w której od 2013 roku ukazało się osiem tomów. Od ośmiu lat prowadzi badania na temat wytwarzania śląskości w teatrze i w performansie, a ostatnio realizuje projekt badawczy o roboczym tytule „Etnonostalgie i etnofuturyzm w teatrze i performansie XXI wieku", poświęcony lokalnym performatywnym praktykom poznawczym z polskiego, ukraińskiego i hiszpańskiego obszaru językowego. Numer ORCID: 0000-0002-2434-6108.

Przypisy

1. *Pokora*, według scenariusza Szczepana Twardocha, na podstawie powieści *Pokora* tego samego autora, reżyseria Robert Talarczyk, premiera 11 czerwca 2021 w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.
2. Mignolo mówi w tym wypadku o westernizacji świata w ramach monolitycznego systemu poznania i o jego kognitywnym zawłaszczaniu, którego ramy czasowe mieszczą się w okresie od „odkrycia" Ameryki w 1492 roku do roku 1945, czyli zakończenia drugiej wojny światowej. Ta ostatnia cezura, jego zdaniem, przyniosła wyraźną zmianą zmianę w rozkładzie geopolityki wiedzy wraz z ustanowieniem zimnowojennego porządku (2018, s. 90-113).
3. W tym kontekście na uwagę zasługuje chociażby działalność Grzegorza Kulika, tłumacza, redaktora śląskiego portalu: www. wachtyrz.ue.
4. Podaję najbardziej wyraziste przykłady:
https://www.dw.com/pl/ucieczka-wypędzenie-pojednanie-muzeum-w-berlinie-… 24 X 2021];
https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,27328422,muzeum-o-wypedzonych-… [dostęp: 24 X 2021]; https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C909032%2Cniemieckie-zbrodnie-ucie… [dostęp: 24 X 2021];
https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C909032%2Cniemieckie-zbrodnie-ucie… [dostęp: 24 X 2021].
5. *Mianujom mie Hanka*, monodram Grażyny Bułki na podstawie reportażu Alojzego Lysko, *Jak Niobe. Opowieść górnośląska*, reżyseria: Mirosław Neinert, Teatr Korez, Katowice, premiera 21 października 2016.
6. W tytule projektu badawczego zgłoszonego przeze mnie w 2021 roku w konkursie o Consolidator Grant do European Research Council: *Situated Knowing in the Ruins of Eastern and Western Europe. Ethnonostalgias and Ethnofuturism in the 21st century performances*.
7. Tamże.
8. *Nikaj*, reżyseria: Robert Talarczyk, scenariusz; Zbigniew Rokita, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, premiera: 11 września 2021 roku.

Bibliografia

Bądźmy w kontakcie! Strefy kontaktu jako narzędzie rozpoznawania współczesności, red. E.

Bal, M. Chaberski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Bal, Ewa, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Bal, Ewa, *Strefy kontaktu jako przestrzeń nacjonalistycznego antagonizmu. Przypadek Katalonii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2019 nr 149, s. 19-29.

Betasamosake Simpson, Leanne, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance*, University of Minnessota Press, Minneapolis 2017.

Bhabha, Homi K., *Mimikra i ludzie: O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Carter, Jill; Davis-Fisch, Heather; Knowles, Ric, *Circulations: Visual Sovereignty, Transmotion, and Tribalography*, [w:] *A Cultural History of Theatre in the Modern Age*, red. K. Solga, Bloomsbury Academic 2017, t. 6, s. 95-116.

Domańska, Ewa, *Epistemologie pograniczy*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Universitas, Kraków 2012.

Domańska, Ewa, *O nowej humanistyce z Ewą Domańską rozmawia Katarzyna Więckowska*, „Litteraria Copernicana" 2011 nr 2, s. 220-226.

Domańska, Ewa, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*. „Teksty Drugie" 2017 nr 1, s. 41-59.

Escobar, Arturo, *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Duke University Press, Durham 2017.

Escobar, Arturo, *Transition Discourses and the Politics of Rationality: Towards Designs for the Pluliverse*, [w:] *Constructing the Pluriverse. The Geopolitics of Knowledge*, red. B. Reiter Duke University Press, Durham 2018.

Fannon, Franz, *Czarna skóra białe maski*, tłum. U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020.

Grosfoguel, Ramon, *The Structure of Knowledge in Westernized Universities*, „Human Architecture" 2013 nr 11(I), s. 73-90.

Haraway, Donna, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies" 1988 nr 3, s. 575-599.

Harding, Sandra, *One Planet, Many Sciences*, [w:] *Constructing the Pluriverse. The Geopolitics of Knowledge*,red. B. Reiter, Duke University Press, Durham 2018.

Janicki, Kamil, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.

Leszczyński, Adam, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2020.

Lysko, Alojzy, *Jak Niobe. Opowieść górnośląska*, Miejski Dom Kultury „Południe", Katowice 2016.

Matuszewski, Paweł, *Cyberplemiona. Analiza zachowań użytkowników Facebooka w trakcie kampanii parlamentarnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

Mignolo, Walter D., *On Pluriversality and Multipolar World Order: Decoloniality after Decolonization: Dewesternization after the Cold War*, [w:] *Constructing the Pluriverse. The Geopolitics of Knowledge*, red. B. Reiter,Duke University Press, Durham 2018.

Mignolo, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity*, Duke University Press, Durham 2011.

Nycz, Ryszard, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Instytut Badań Literackich Wydawnictwo, Warszawa 2017.

Pariser, Eli, *Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Penguin Press, New York 2012.

Pobłocki, Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

Rokita, Zbigniew, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.

Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance, red. E. Bal, M. Chaberski, Routledge, London – New York 2021.

Sousa Santos de, Boaventura, *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of The South*, Duke University Press, Durham 2018.

Taylor, Diana, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2018.

Taylor, Diana, *Presente! The Politics of Presence*, Duke University Press, Durham 2020

Taylor, Diana, *The Archive and The Repertuar: performing cultural memories in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

Tihuwai Smith, Linda, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, Bloomsbury Publishing PLC, London 1999.

Twardoch, Szczepan, *Pokora*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Zalega, Dariusz, *Bez pana i plebana. 11 gawęd z ludowej historii Śląska*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2021.

Zalega, Dariusz, *Śląsk zbuntowany*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

Spektakle w kolejności omawiania:

Pokora, wg scenariusza Szczepana Twardocha, na podstawie powieści *Pokora* tego samego autora, reżyseria Robert Talarczyk, premiera 11 czerwca 2021 w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Mianujom mie Hanka, monodram Grażyny Bułki, na podstawie reportażu Alojzego Lyski *Jak Niobe. Opowieść górnośląska*, reżyseria: Mirosław Neinert, Teatr Korez w Katowicach, premiera 21 października 2016.

Nikaj, reżyseria: Robert Talarczyk, scenariusz; Zbigniew Rokita, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, premiera: 11 września 2021 roku.

Omawiane wystawy:

Dokumentationszentrum, *Flucht, Vertreibung, Versöhnung*, Berlin, wernisaż: 21 czerwca 2021.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/od-poddanstwa-do-poznawczej-suwerennosci*

didaskalia
gazeta teatralna

wiek tańca

W zdrowiu, szczęściu, pomyślności…

Alicja Müller

20. edycja Festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie, 6 sierpnia – 17 października 2021

Dwudziesta edycja Festiwalu Ciało/Umysł była inna niż jej poprzedniczki – mniej huczna i mniej obiecująca. Przegląd, który przyzwyczaił swoją publiczność do wielkich międzynarodowych nazwisk, do radości odkrywania tego, co przez polski mikrokosmos tańca jeszcze nierozpoznane, oraz mniej lub bardziej radykalnych przekroczeń, trzonem swojego jubileuszowego programu uczynił trzy polskie premiery[1]. Owe produkcje nie zapowiadały się zaś ani szczególnie subwersywnie, ani spektakularnie – ot, oldschoolowe choreograficzne bajanie niegdysiejszych pionierek i pionierów (spektakle *Na 4 – terra incognita* Edyty Kozak oraz *Humani Corporis Fabrica* Jacka Przybyłowicza), którzy zrobili też trochę miejsca dla nowej choreografii (*Złe ziele* Magdy Jędry i Anki Herbut). Głośny festiwal stał się więc swoim własnym zaprzeczeniem – kameralnym spotkaniem bez fajerwerków, wisienką bez tortu. Zamiast akumulacji – redukcja, w miejsce punktu kulminacyjnego – punkt zero. Z tej niepozornej układanki tanecznych przeszłości, efemerycznych teraźniejszości i majaczących na ich horyzoncie

przyszłości, ucieleśniającej się w przestrzeni międzypokoleniowej wymiany, wyłoniła się jednak bardzo piękna opowieść – a może raczej przypowieść – o byciu razem tak w sztuce, jak i w świecie.

Niech żyje archiwum!

Edyta Kozak, dyrektorka Ciało/Umysł, której spektakl otworzył tegoroczną edycję, w tekście programowym, także dość niezwykłym, bo – co nietypowe dla tego gatunku – skoncentrowanym na „ja" autorki – jako kuratorki i artystki – pisze: „[c]zuję dziś spokój, że nie muszę już gonić za nowinkami, wymuszać, podpierać, przytakiwać, naginać, zaklinać, kontemplować, żeby ten festiwal coś z siebie zrodził"[2]. Czym ma być to „coś"? Przede wszystkim celebracją życia, tego wydartego z pandemicznego mroku, ale też festiwalowego, którego istotą jest z jednej strony taniec, z drugiej – spotkanie. Ten kontekst rzuca nieoczywiste światło na festiwalowe hasło „Niech żyję!".

Pierwszoosobowe wykrzyknienie, apostrofa skierowana do samej siebie, może wydać się autoafirmatywnym aktem na miarę Króla Słońce. Tak jak na dworze Ludwika XIV konstelacje tańczących ciał krążyły wokół osi władcy, pierwszego tancerza, tak i tu, na warszawskim przeglądzie, w centrum staje królowa-matka. „Festiwal to JA" – powiada Kozak[3] i ma przecież rację – przez ponad dwadzieścia lat Ciało/Umysł zrósł się z osobą swojej jedynej kuratorki, choć może raczej należałoby napisać, że nigdy się od niej nie oddzielił…

Artystka nie ukrywa się więc za konceptem, nie plącze w sieć hermetycznych dyskursów, lecz komunikuje się z widzkami i widzami na nowych zasadach – osią porozumienia czyni prywatną biografię siebie dyrektorki i siebie twórczyni. Hasło „niech żyję!" jest nieco megalomańskie, to prawda, ale

jednocześnie rehabilituje szczerość jako fundament spotkania. Pisząc w pierwszej osobie i o sobie, Kozak przenosi ciężar tej narracji z kreacji na odpowiedzialność. Patrzenie wstecz, sięganie do choreograficznego archiwum jest tak naprawdę ruchem wychylonym w możliwą przyszłość – zarówno pola sztuki tańca, jak i opowieści o nim. Wspomnienia z kuratorskich poszukiwań przeplata krytyka instytucjonalnych i systemowych ograniczeń, z jakimi w Polsce wciąż ściera się niezależna choreografia. Tym, czego niezmiennie brakuje tancerkom i tancerzom, jest przestrzeń (i do tworzenia, i do prezentacji).

Afektywne, intymne pęknięcia, które pojawiają się w kuratorskim tekście choreografki, niejako przygotowują grunt pod jej spektakl. Artystka pisze wprost – „[c]zuję ten głód wyjścia na scenę, samookreślenia się, wzmacniania głosu pokolenia, które rozpoczynało rewolucję w tańcu po 1989 roku, po niej wszystko się zaczęło”[4]. *Na 4 – terra incognita* to reinterpretacja performansu *Na 4* (premiera: 8 lipca 1995), który Kozak współtworzyła z Teatrem Tańca NEI (Beata Wojciechowska, Paweł Pniewski, Marek Wasążnik), pierwszym niezależnym zespołem tańca współczesnego w Warszawie. Pokaz otwiera projekcja fragmentów choreografii-matki. Przed oczami majaczą nam partnerujące sobie nawzajem ciała. Ich kontury rozpływają się w scenicznym półmroku, który na nadszarpniętym zębem czasu nagraniu przeistacza się w niepokojące limbo. Koszmarna, *nomen omen*, jakość filmu służy nowemu spektaklowi. Upiorna rejestracja staje się bowiem materialną alegorią pamięci, niedoskonałym archiwum, którego duchy nawiedzają „tu i teraz”. Stamtąd na scenę przybywa Kozak, początkowo ukryta za przezroczystą, ale jednak widzialną ścianą. Choreografka, jeżdżąc na rowerze, kreśli znaki nieskończoności. Na tle zachodzącego słońca przechodzi witalistyczny rytuał jogi, jej – ukazane w konwencji teatru cieni – ciało oczyszcza się i przekracza ludzki porządek. Oto

rodzi się bogini, której cień przyjmuje coraz śmielsze kształty i w końcu staje przed publicznością w efektownej różowej sukni, prawie tak magicznej jak płaszcz Prospera. To wejście prawdziwie imponujące – dzięki efektom 3D gwieździste niebo pęka, a przybywająca z otchłani tancerka zdaje się władczynią tytułowej ziemi nieznanej.

Tak zaczyna się właściwa opowieść-spotkanie. Do Kozak dołączają Wojciechowska, Pniewski i Wasążnik. Wszyscy witają się serdecznie, jak starzy przyjaciele, którzy dawno ze sobą nie rozmawiali. Ze strzępków wymienionych zdań dowiadujemy się, dlaczego przestali tańczyć. Ich ciała lgną ku sobie, rozpoznają się na nowo, by w końcu odtworzyć fragment choreografii sprzed ćwierć wieku. *Na 4 – terra incognita* to jednak nie tyle próba uruchomienia ucieleśnionego archiwum, ile jego otwarcia, dlatego w drugiej części spektaklu zobaczymy również młode pokolenie – Artura Grabarczyka, Michała Przybyłę, Magdę Widłak i Aleksandrę Krajewską (ta ostatnia przed premierą zachorowała na covid i nie mogła wystąpić, o czym informuje z wplecionego w dramaturgiczną tkankę przedstawienia wideo). Zamiast powtórzenia twórczynie i twórcy wybierają różnicę i kreatywną wymianę. Wszystkie osoby na scenie współdzielą archiwalny materiał ruchowy, który nie jest jednak traktowany jako *ready-made*, lecz przekształca się w dzieło w procesie, podatne tyleż na metamorfozy, co na zerwania. Taniec z 1995 roku stale nawiedza tę tętniącą życiem przestrzeń, dosłownie – ponownie dzięki ekranom 3D – przenika tańczące w realnym planie stare i młode ciała, uczestnicząc tym samym w wychylonej w przyszłość celebracji bycia razem.

Niech żyje trup!

Fundamentem choreografii Przybyłowicza, byłego dyrektora Teatru

Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, także jest spotkanie – w tym wypadku przede wszystkim dojrzałych twórczych indywidualności. W spektaklu *Humani Corporis Fabrica*, którego dramaturgię opracowała Joanna Szymajda, występują Ryszard Kalinowski (Lubelski Teatr Tańca) i Grzegorz Pańtak (Kielecki Teatr Tańca), a narrację z offu prowadzi Andrzej Chyra. Uparcie piszę o „spektaklu", nie zaś o „słuchowisku choreograficznym", bo chociaż w kwestii gatunkowych granic daleko mi do ortodoksji, to jednak dzieło Przybyłowicza nie ma nic wspólnego z formą, z którą chce się identyfikować. Jeśli bowiem o tym, że coś jest słuchowiskiem, miałaby decydować sama obecność lektora, to wszystkie filmy przyrodnicze i widowiska sportowe należałoby pomieścić w tej, i tak już przecież hybrydycznej, kategorii. W *Humani Corporis Fabrica* dźwięki ani głosy nie stwarzają świata przedstawionego, lecz go komentują. Towarzyszą wizualnej narracji dwóch ciał, które skądinąd także nie są nieme. A więc słowo i ruch, ruch i słowo – jesteśmy w domu, w teatrze tańca. Zamiast o spektaklu, możemy natomiast mówić tutaj o eseju choreograficznym.

Dramaturgicznie porywający, gęsty od kontekstów i dowcipny tekst Szymajdy zabiera nas w filozoficzno-anatomiczną podróż w fizjologiczno-dyskursywną realność somy. Dramaturżka składa z wycinków monumentalnej *Historii ciała* pod redakcją Georges'a Vigarello, fragmentów wykładów Giorgia Agambena o nagości i nagim życiu, analiz Leszka Pokrywki i Milana Cabricia z *Piękna ciała* oraz ustaleń nowożytnych anatomów quasi-medyczny, z jednej strony popularnonaukowy, z drugiej – poetycki, a momentami bajkowo stylizowany wykład. Mistrzowsko skrojony esej rozwija się w na poły ironiczną opowieść o napięciu między ciałem estetycznie idealnym a jego realnym, abiektalnym rewersem. Kalinowski i Pańtak niekiedy tę narrację pantomimicznie ilustrują albo ożywiają drzeworyty z XVI-wiecznych atlasów, w których ludzka anatomia

przedstawiana (choreografowana?) była w ruchu, nierzadko dziwacznym i nienaturalnym. Niemniej choreografia Przybyłowicza nie została pomyślana jako kolaż żywych obrazów. Tym, co ją konstytuuje, zdaje się bowiem trwanie – w wyczerpującym, wymagającym fizycznym działaniu, wyrażającym w pierwszej kolejności przemijanie, a nie niezłomność. Ciała tancerzy słuchają opisów męskich ideałów, przymierzają się do kulturystycznych kanonów, jednocześnie stale z tej narracji uciekając. Kierunek ich tańca wyznacza śmierć, (nie)obecna towarzyszka, od której zresztą zaczyna się spektakl.

Kalinowski obrysowuje kontury ciała leżącego na podłodze Pańtaka-trupa. Lekcja anatomii staje się sekcją zwłok. Stary drewniany stół ciesielski, partner tandemu, jest zarazem stołem prosektoryjnym. Dramaturgię choreografii Przybyłowicza wyznaczają przeciwstawne trajektorie sił kreacji i rozpadu. Dowody istnienia są dowodami zbrodni – dokonanej na tym, co z kulturowej historii (męskiego) ciała wyparte, na śmierci, którą ponowoczesność wypycha poza swój somatyczny krajobraz, a w końcu także na tańcu. Kalinowski w jednym z najśmieszniejszych, a przy tym najbardziej tragikomicznych epizodów spektaklu przesuwa toporny stół. „Trzydzieści lat na scenie, a ja stół ciągnę…", mówi, by zaraz dodać, że najbardziej doskwiera mu jednak audialna obecność Chyry, którego nigdy nie widział na próbach, ale którego „głos jest oczywiście najważniejszy". W sposób nieoczywisty i nienachalny pojawia się tym samym w *Humani Corporis Fabrica* wątek (nie)miejsca tańca w polskim świecie widowisk – miejsca właściwego nie do końca rozpoznanemu i nieprzebadanemu Innemu.

Niech żyje chwast!

Zaproszeniem do spotkania z radykalną innością jest spektakl Jędry i Herbut *Złe ziele*, pomyślany jako przyrodnicza wycieczka po krainie chwastów,

bytów tyleż przez człowieka niepożądanych i tępionych, co niedostrzeganych i pomijanych. Twórczynie zdejmują z roślin rzuconą na nie przez antropocen klątwę niewidzialności. Co ciekawe, czynią to za pomocą słowa, niejako powtarzając tym samym akt stworzenia. Przestrzeń świata przedstawionego, wyimaginowanej łąki, jest miejscem wspólnym – publiczność dosłownie wchodzi w tę realność, niekiedy naruszając, czy raczej zadeptując, jej poplątaną, rizomatyczną tkankę. Podłogę pokrywają bowiem wykonane kredą rysunki (Marta Szypulska), przypominające powiększone obrazy komórkowej budowy roślin, ale też skomplikowane podziemne systemy korzeniowe, stanowiące równocześnie sieci komunikacyjne. Widzki i widzowie, których Jędra zaprasza do przemieszczania się w obrębie owej efemerycznej mapy, rozmazują kontury malunków. Ludzka stopa działa destrukcyjnie, ale w *Złym zielu* ćwiczy też uważność.

W pierwszej części performansu Jędra opowiada o wybranych roślinach, które rozkwitają przed publicznością w pełni barw i kształtów. Tancerka mówi, a sceniczna przestrzeń coraz bardziej gęstnieje, choć przecież wszystko wydarza się w *theatrum mentis*. Efekt *plant blindness*, roślinoślepoty, zostaje odwrócony. Poprzez precyzyjny język opisu tego, co dla poszczególnych roślinnych bytów idiomatyczne, twórczynie odzyskują międzygatunkowe różnice. Siła ludzkiej opowieści sprawia, że tytułowe „złe ziele” otrzymuje podmiotowość. Można więc zapytać, czy nie mamy tu do czynienia z apoteozą sprawczości języka, potęgi wyobraźni, a więc z ponownym ustawieniem tego, co człowiecze, w centrum wszechrzeczy. Sądzę jednak, że twórczynie wymykają się pułapkom Logosu. Udaje im się to właśnie dzięki detalicznym opisom chaszczy i krzaków, w którym ujawniają się właściwości tych bytów. Artystki nie szukają wysublimowanych metafor, nie wpadają w sidła mowy poetyckiej, lecz uważnie, troskliwie i czule odtwarzają topografie roślinnych istnień, pozwalając im bez skrępowania

rozrastać się na wszystkie strony językowego świata.

W drugiej części przedstawienia takim czułym narratorem jest ciało Jędry. Jego ruch, tak jak wcześniej wypowiadany tekst, wychyla się w stronę Innego, poza granice „ja". To przekroczenie własnej perspektywy nie łączy się jednak z imitacją innych bytów, lecz symbolizuje radykalne otwarcie na nowe – pozaludzkie – sojusze. Tancerka improwizuje wokół tematów związanych z życiem roślin i ich organicznych choreografii, niejako ucieleśniając doświadczenia uważnej obserwacji mikrodrgań natury oraz jej gwałtownych poruszeń. Podobnie rozwija się akustyczna dramaturgia przedstawienia. W senną, otulającą wyimaginowaną łąkę muzykę Justyny Stasiowskiej wdzierają się z czasem – niczym miejskie nawałnice – mocne, industrialne brzmienia.

Jędra tańczy z twarzą zakrytą kapturem. Jej oślepione ciało wymusza na widzkach i widzach szczególny rodzaj uważności, gotowość do przesuwania się, robienia miejsca dla „obcego" ruchu, który zagarnia kolejne fragmenty przestrzeni – jak natura odzyskująca dla siebie opuszczony przez człowieka Czarnobyl. Performerka kreuje postać mediumiczną, mówi jednocześnie sobą i nie sobą. Maska na jej twarzy wydaje się z jednej strony symbolem ludzkiej przypadłości, jaką jest niezdolność widzenia roślin w ich wielości, z drugiej – niebezpieczeństwa, nieprzewidywalnego złego. W *Złym zielu* opowieść o tzw. trzecim krajobrazie[5], zapomnianym terenie, w którym bioróżnorodność znajduje schronienie, i którego trajektorie wyznaczają spontaniczne formy życia, łączy się z opowieścią o nieproszonych, nie tylko roślinnych gościach – chwastach, diabelskich nasieniach i ich zdolności do transformowania zastanego porządku.

W spektaklu Jędry i Herbut, silniej niż w pozostałych premierach jubileuszowej edycji Festiwalu Ciało/Umysł, na plan pierwszy wysuwa się

przyszłość. Geopolityczna, ekozoficzna choreografia konstytuuje się w oparciu o wyobrażone międzygatunkowe kolektywy, stając się zadaniem do wykonania. Niemniej cały program warszawskiego przeglądu można potraktować jako zaproszenie do przeglądania archiwów i projektowania nowych – mocniej wyczulonych na ludzką i nie-ludzką inność – choreografii oraz bardziej demokratycznych (i dostępnych) przestrzeni do wspólnego tańca.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *W zdrowiu, szczęściu, pomyślności…*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-zdrowiu-szczesciu-pomyslnosci.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Alicja Müller – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, krytyczka tańca i recenzentka teatralna, była redaktorka naczelna Internetowego Magazynu „Teatralia”. Autorka książki *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017).

Przypisy

1. Na festiwalu pokazano też *Manhattan* Danieli Komędery-Miśkiewicz i Dominiki Wiak (premiera: 1 września 2019), a program wzbogaciły wydarzenia towarzyszące na e-scenie (rozmowy z twórczyniami i twórcami premierowych produkcji „Prosto z wnętrza” oraz eseje „do posłuchania” na temat dziedzictwa Festiwalu „re: Ciało/Umysł”), a także całodniowa *Impresska: performatywne archeo z przekąską*; zob. https://cialoumysl.pl/wydarzenie/impresska-performatywne-archeo-z-przek… [dostęp: 12 XI

2021].
2. E. Kozak, *Wydobądźmy światło z mroku*, tekst zamieszczony w gazecie festiwalowej: https://cialoumysl.pl/aktualnosci/gazeta-festiwalowa-20-c-u/?f=20-festi… [dostęp: 12 XI 2021].
3. Kozak wyraża to dosłownie, pisząc: „[p]oszukiwałam, wybrzydzałam […], abyście mogli zobaczyć to, co teraz pokazują największe sceny tańca na świecie oraz żebym mogła zachwycić samą siebie, że jestem – jako festiwal – pierwsza w odkrywaniu najbardziej aktualnych artystycznych komentarzy do świata…" (tamże).
4. Tamże.
5. Zob. G. Clément, *Manifest trzeciego krajobrazu*, https://autoportret.pl/artykuly/manifest-trzeciego-krajobrazu/[dostęp: 12.11.2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/w-zdrowiu-szczesciu-pomyslnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

wiek tańca

Starość na scenie tańca: potencjał porażki

Łukasz Wójcicki

„Jako trzydziestoośmioletnia freelancerka, gdy otwieram stronę z ogłoszeniami z pracą dla tancerzy, większość od razu muszą skreślić tylko wyłącznie ze względu na swój wiek; nikogo nie interesuje, jak i czy mam coś do zaoferowania. Nie mam i pewnie nigdy nie będę miała perspektyw budowania czegoś ani stałej pracy, prawdziwej możliwości ciągłego rozwoju, muszę raczej liczyć na swoją pomysłowość w omijaniu limitów wieku i nieliczne możliwości pracy dla starszych tancerek” – Marta Kosieradzka[1].

Co do jednego możemy mieć dzisiaj pewność, że wyciąganie starości na światło dzienne jest działaniem politycznym, mimo że nikt nie planował z tego robić aktu oporu wobec dominującego kultu młodości, kroczącego we wspólnym marszu z kapitalizmem i patriarchatem ku lepszej przyszłości. Ale to, co nas czeka, to właśnie starość. Nie ma gwarancji, czy ludzkość przetrwa kryzys klimatyczny i katastrofę ekologiczną, czy czeka nas trzecia wojna światowa i czy dominującym systemem władzy na świecie będzie demokracja. Jeśli jednak przetrwamy pod tymi czy innymi rządami, to z pewnością nadal będziemy się starzeć.

Kapitalizm zrobi wszystko, żebyśmy uwierzyły i uwierzyli, że starość to mit. Wystarczą dobre kremy, balsamy i wygładzacze, a młodość nie przeminie jak spuszczona z impetem woda w klozecie. Dzięki cud-kosmetykom i operacjom plastycznym młodość stanie się powolnym strumieniem, który pcha ciężkie fekalia czasu przez porcelanową półkę sedesu. Wizja mało romantyczna, ale marketingowo opłacalna. Rynek nie lubi starości, bo starość jest praktycznie bezproduktywna, wymaga więcej czasu i energii, które są niezbędne w pogoni za zyskiem. Starość się nie opłaca. Stary człowiek ma zazwyczaj mniejsze potrzeby konsumenckie, działa wolniej, częściej choruje, dużo mniej uprawia sportu, zużywa mniej kosmetyków i mniej dotyka go projektoza nastawiona na wytwarzanie treści oraz dóbr wszelkiego rodzaju. „Starszy człowiek może ma łatwiej, bo ma doświadczenie, ale też ma trudniej, ponieważ zazwyczaj ma mniej energii i często musi się bardziej motywować do działania. A nie możemy sobie pozwolić na marnowanie ludzkiego potencjału", pisze tancerka, performerka i animatorka kultury Dorota Porowska-Podleśna[2]. Z tej perspektywy, w konfrontacji z nowożytną „elitą", jak młodych nazywa aktorka i performerka Anna Bolewska, starość jawi się jako, nomen omen, projekt polityczny. Wyciąganie starości w przestrzeń publiczną kłóci się z mozolnie wypracowanymi przez pokolenia normami kulturowymi. Normami, które starość szanują, ba, kultywują, oddając jej cześć i chwałę, ale zalecają trzymać ją w szafach (pancernych) i gablotach. Wszystko pod pretekstem bezpieczeństwa (narodowego) i godności, która na wzór grzybów najlepiej rozwija się w miejscach zaciemnionych i oddalonych.

Zatem wyprowadzenie starości „z niewoli" szafy nabiera dzisiaj znamion coming outu praktykowanego w społeczności LGBTQ+. Analogia bynajmniej nie chybiona, bo podobnie jak osoby tęczowe, starzy ludzie należą do grup dyskryminowanych, uciszanych i wypychanych poza margines normatywnego społeczeństwa. Patriarchalna kultura napędzana kapitalizmem robi

wszystko, żeby wymazać starość. Idealnie, gdyby dało się wszystkich przekonać, że starość nie istnieje, ale jest to ekwilibrystyka wyższych lotów, która dopiero czeka na odkrycie przez farmaceutyczno-korporacyjnych naukowców i ekspertki. Tymczasem starość jest infantylizowana, bagatelizowana i segregowana wedle najlepszych wzorców towarowo-genderowych, w myśl zasady, że skoro nie da się jej odwołać, to trzeba na niej zarobić. Powielanie i utrwalanie przekonania, że starszy mężczyzna jest więcej wart niż starsza kobieta, seksualizowanie jego i odbieranie seksapilu jej czy wartościowanie ich ciał na korzyść mężczyzny, to podstawowy arsenał seksistowskiej, mizoginistycznej kultury, która unieważnia stare kobiece ciała, jednocześnie próbując zbić na nich kapitał.

Tańczące (stare) ciało

„Stereotyp związany z postacią tzw. seniora jest symptomem kulturowego, a potem urzędniczego sposobu porządkowania świata, który jest zwykłym uproszczeniem rzeczywistości", pisze Porowska-Podleśna, a emerytowana tancerka Krystyna Mazurówna[3] dodaje: „Problem starości w tańcu jest paralelny do problemu starości ogólnie". Scena tańca i choreografii w mikroskali odwzorowuje społeczne i kulturowe podejście do starości, ale i do ciał z niepełnosprawnościami czy w mniejszym stopniu, ale nadal, do ciał queerowych, niebinarnych, niejednoznacznych genderowo. Ulega tym samym kapitalistyczno-patriarchalnym mechanizmom, co przemysł kosmetyczny, farmaceutyczny czy odzieżowy. Odpowiada na masowo kreowane komercyjne gusta widowni, że piękne jest tylko młode i sprawne ciało, w szczególności ciało kobiece, które tańczy na scenie. Instytucje kultury i sztuki, podążając za normami przemysłu tanecznego i showbiznesu, tylko z rzadka z nich rezygnują na rzecz indywidualnego rozwoju artystki lub artysty tańca. Są to wyjątki, które potwierdzają regułę. Na palcach jednej

ręki można policzyć konkursy, stypendia czy rezydencje, które zachęcałyby starszych twórców i starsze artystki do aplikowania. Bo przecież „starszy" nie znaczy doświadczony w sztuce, a „starsza" nie znaczy, że z dorobkiem artystycznym. „Zdarzają się oferty dla osób po trzydziestym roku życia (ilość znikoma), gdzie teoretycznie istnieje szansa na aplikowanie, jednak co w sytuacji, gdy dochodzi jeszcze niepełnosprawność?", zastanawia się Tatiana Cholewa[4], tancerka i choreografka poruszająca się na wózku. Niestety, niejednokrotnie można usłyszeć, że przecież tej artystce czy tamtemu twórcy z niepełnosprawnością się udało, co ma być dowodem na wszechobecną coachingową fikcję, że wystarczy się odpowiednio postarać, a sukces będzie murowany. Tych, którym się udało w ostatnim półwieczu, można policzyć na palcach jednej ręki, a zachwyt nad tym pokazuje tylko, jak nędzna jest sytuacja. Mit sukcesu jednej na tysiąc tancerki z alternatywną motoryką zasługuje na pilny demontaż w zamian za realne wsparcie systemowe dla artystów z niepełnosprawnościami.

Można być po czterdziestce, pięćdziesiątce lub sześćdziesiątce i zaczynać karierę w tańcu i choreografii. Bo dlaczego nie? To, że tylko przed młodymi cały świat stoi otworem, to wymysł kultury. Młode tkanki nie są bardziej podatne na rozpoczęcie kariery tanecznej (i jakiejkolwiek innej) niż tkanki starsze. Pewnie, młode ciało może więcej, bo jest młode, ma więcej energii i siły, wolniej się męczy i szybciej się regeneruje, ale czy to oznacza, że taniec młodego ciała jest ciekawszy, lepszy, bardziej wartościowy? No nie. Tancerka, choreografka i nauczycielka tańca Marta Kosieradzka zauważa, że „Obecnie […] sprawność techniczna wielu tancerzy mających czterdzieści-pięćdziesiąt lat jest tak samo wysoka, jak tych mających dwadzieścia-trzydzieści, a nadal uważa się, że ci pierwsi powinni już być emerytami". Uwierzyliśmy i uwierzyłyśmy we wszechobecną kapitalistyczną retorykę, że starość nadaje się wyłącznie do lamusa, że tam jest jej „naturalne" miejsce.

Ta konsekwentna propaganda młodości (i sukcesu) skutecznie odłączyła nas od naszych własnych starzejących się ciał. Nie potrzebujemy już zewnętrznego strażnika, który najpierw nam przypomni, że się starzejemy, a potem zwróci uwagę, że to już czas, że od teraz nasze miejsce jest w cieniu społeczeństwa. Nie, same i sami wiemy, gdzie jest nasze miejsce, gdy zbliżamy się do senioralnego wieku. A jeśli ktoś się zagalopuje, to zostanie mu lub jej to przypomniane na pierwszych zajęciach czy warsztatach tańca. „W Polsce nie widuję starszych osób na lekcjach czy warsztatach tańca. Na typowej profesjonalnej lekcji baletu lub tańca współczesnego w Berlinie, Brukseli, Amsterdamie czy w Londynie, na które uczęszczam od lat, więcej niż jedna trzecia osób to ludzie po czterdziestce: freelancerzy, choreografowie lub osoby, które zajmowały się w przeszłości zawodowym tańcem, a teraz mają inną pracę i nikogo ich obecność na zajęciach nie dziwi. W Polsce rynek lekcji i warsztatów tańca zdominowany jest przez nastolatki lub w przypadku tańca współczesnego osoby w wieku «studenckim», bardzo rzadko spotkamy tam osoby starsze", pisze Kosieradzka. Te krzywdzące normy dotyczące wieku wymyślone są przez ludzi, a zatem przez ludzi mogą być zdemontowane i przebudowane na rzecz bardziej sprawiedliwego, równościowego i akceptującego podejścia do starszych i nienormatywnych ciał w tańcu. Postawa taka to jednak deklaracja oporu, to rebelia wymierzona w kapitalizm i patriarchat, na którą nie wszystkich stać.

„Taniec współczesny pojawił się w moim życiu w 1999 roku, miałam wtedy czternaście lat. «Tak późno?» pytają ludzie, w których wyobrażeniu kariera taneczna (czytaj baletowa) zaczyna się w wieku siedmiu-ośmiu", wspomina w korespondencji ze mną tancerka, performerka i badaczka tańca Ula Zerek[5]. Jednocześnie pisząc, że „z tego czasu mocno pamiętam komentarze, że jestem jeszcze taaaaaka młoda i tyyyyle mogę. Wkurzało mnie to. Chyba już wtedy czułam, że młodość mnie nie kręci". Ulegamy zbiorowemu rojeniu, że

tylko ciało młode jest warte inwestycji, bo ma przed sobą przyszłość – również w sensie ekonomicznym. A przecież przyszłość młodego ciała to starość. Stare ciało nie podlega jednak kategorii opłacalności, bo i okres jego scenicznej eksploatacji jest bardzo ograniczony. Podwyższone ryzyko kontuzji, większa podatność na zmęczenie, wyższa częstotliwość wystąpienia choroby i wreszcie bliższy horyzont śmierci. Do tego stare ciało jest zużyte i, szczególnie kobiece, nie nadaje się już do seksualizacji, czyli jego wydajność produkcyjna dla heteronormatywnej kultury drastycznie spada. Zatem najlepszym dla niego miejscem wydają się peryferia głównego nurtu tańca i choreografii w pozarządowych programach dla seniorów i seniorek w domach kultury i sanatoriach. W podobnym tonie pisze Tatiana Cholewa: „Oferowane stypendia czy oferty współpracy ograniczają się do młodych z ciałami niemal idealnym, pasującymi do wyidealizowanego świata sztuki. Osiągając wiek powyżej trzydziestu pięciu lat stajesz się nieatrakcyjny, niechciany, zapomniany czy spisany na straty". Wszystko to marketingowo wypada słabo. W logice kapitalistycznej inwestowanie w stare ciało to inwestowanie w trupa, czyli na marne. Na zwłokach się nie zarobi. Showbiznes to nie dom pogrzebowy.

„Współcześnie problem z seniorem pojawia się w momencie konfrontacji idei z rzeczywistością, kiedy na arenę życia wkracza sucha statystyczna liczba, jak np. magiczna granica trzydziestu pięciu lat dla tych, którzy i które nie mogą otrzymać takiego czy innego dofinansowania na realizację własnych pomysłów", zauważa Porowska-Podleśna. Dlatego system nagradzania jest tak skonstruowany, że jeśli do trzydziestego piątego roku życia nie osiągniesz spektakularnego sukcesu w tańcu i choreografii, wypadasz na margines. Stajesz się porażką systemu, który nie po to inwestował w twoją edukację artystyczną, żeby później nie móc zbierać jej plonów w postaci sprzedanych biletów czy intratnych umów i kontraktów. W systemie

grantodawców, organizatorek konkursów i sponsorów jako osoba tańcząca warta jesteś tyle, ile można na tobie zarobić, wzmocnić prestiż czy ugruntować popularność danego funduszu lub instytucji kultury i sztuki. Ryzyko finansowej i merytorycznej inwestycji w tancerkę lub tancerza po trzydziestym piątym roku życia, bez spektakularnego dossier, okazuje się na tyle radykalne, że podejmują się go tylko nieliczne instytucje czy prywatne fundusze. „Wydawałoby się, że trzydzieści osiem lat to nie starość, ale jednak, w świecie profesjonalnego tańca, zwłaszcza w Polsce (choć nie tylko) okazuje się, że to wiek, który uznaje się właściwie za «emerytalny»", stwierdza Kosieradzka. Tancerz, performer i nauczyciel tańca Andrzej Woźniak[6] zauważa: „Mając trzydzieści siedem lat trudno jest o angaż w poważnych spektaklach […]. Szukając źródeł finansowania własnych projektów, pukałem do różnych grantodawców, ale za każdym razem byłem odprawiany z kwitkiem. Pewnie brzmiałoby to dramatycznie, ale obawiam się, że takie słowa mogłoby napisać całe mnóstwo artystek i artystów tańca w Polsce i nie potrafię powiedzieć, na ile kryterium decydującym o odrzucaniu akurat mnie jest wiek i brak dorobku (skąd dorobek, jak nie ma środków na produkcję? Skąd środki, jak nie ma dorobku? Wąż dławi się własnym ogonem), a na ile brak tzw. znajomości w środowisku".

W polskim środowisku tanecznym jest kilkanaście mocno ugruntowanych nazwisk i kilkanaście kolejnych, które dobrze sobie radzą, w tym spora grupa tancerzy i choreografek po trzydziestym piątym, czterdziestym czy pięćdziesiątym roku życia. I znowu, te kilkadziesiąt nazwisk, na tle rzeszy niezależnych artystek i artystów jest potwierdzeniem reguły, że tylko nielicznym się udaje. Nieliczni i nieliczne cieszą się przywilejem tworzenia czy wsparciem mniejszej lub większej instytucji kultury ze względnie trwałym finansowaniem. Artystom i artystkom niezależnym znacznie trudniej zdobyć strukturalne finansowanie na rok, a co dopiero na dwa czy trzy lata.

Pozostają im konkursy, stypendia i granty, w większości przeznaczone dla osób do trzydziestego piątego roku życia. Jeśli nie załapiesz się na młodość, przegrywasz. I nie dlatego, że nie masz talentu, pomysłów, umiejętności czy techniki, nie. Dlatego, że masz nieodpowiedni wiek. W złym momencie wracasz do kariery tanecznej albo w złym momencie ją zaczynasz. Możesz liczyć na resztki z finansowego stołu, których zdobycie i tak jest ruletką.

Artystki i artyści z nazwiskami i pozycją też potrzebują głosu, bo sektor tańca i choreografii generalnie jest niedofinansowany. Co dopiero twórcy i twórczynie działający niezależnie, bez zaplecza instytucjonalnego, po trzydziestym piątym roku życia. Mało kto ma odwagę zaprosić na festiwal nieznane grupy czy mało znanych indywidualnych artystów, szczególnie jeśli nie są młodzi. Tancerki czy choreografowie po pięćdziesiątce czy sześćdziesiątce obecne i obecni na festiwalach, kursach mistrzowskich czy platformach tańca to wyłącznie sławy krajowego lub międzynarodowego formatu. Istnieje przekonanie, że na osoby bez nazwisk nikt nie przyjdzie (czytaj: tak mało, że nikomu się nie opłaca). I faktycznie nikt nie przychodzi, bo w świadomości widzów czy uczestniczek warsztatów utrwalane jest przekonanie, że szkoda czasu na spektakle lub warsztaty kogoś, kogo nikt nie zna. Szczególnie to dotyka starszych artystów i twórczynie w tanecznym „wieku senioralnym”. Młoda artystka ma prawo nie być znana, bo dopiero zaczyna. Młodość zasługuje na szansę. Starszy artysta, jeśli jest nieznany, to pewnie jest słaby, skoro nie dorobił się nazwiska. Poza tym starość nie zasługuje na szansę, a raczej na miejsce na cmentarzu.

A zatem zaistnienie w szerszej świadomości widowni, oglądającej spektakle i performanse taneczne, okazuje się sporym wyzwaniem dla osób, które po trzydziestym piątym roku życia zapragnęły zająć się tańcem i choreografią, wracając do nich po dłuższej przerwie czy dopiero rozpoczynając w nich

swoją karierę na drodze przebranżowienia lub decyzji wynikającej z chęci bycia artystką lub artystą tańca bez formalnej edukacji artystycznej.

Taniec dojrzały

Dojrzała tancerka czy ukształtowany tancerz nie są pożądanymi ciałami na scenie, nawet jeśli nic nie straciły ze swojej gibkości i witalności. Jako osoby patrzące z pozycji widowni, daliśmy sobie wmówić, że starsze tańczące ciało niejako z zasady nie jest atrakcyjne. Niejednokrotnie sama świadomość starszego wieku tancerza czy tancerki sprawia, że przyzwyczajeni do piruetów i szpagatów, z niesmakiem, a w najlepszym razie z rozczarowaniem oglądamy wirujące i wyginające się starsze ciało, przeczuwając, że młodsze zatańczyłoby to lepiej. Jako widzowie i widzki, razem z nowymi pokoleniami tancerek i tancerzy, jesteśmy tym samym produktem przemysłowej sztuki tańca, w którym patrzące oko i tańczące ciało są towarami ze swoją ceną i terminem przydatności.

Jest coś przerażającego w dorosłej tancerce i w starszym tancerzu, co przypomina nam o przemijaniu i starości, rzeczach, które tak rozpaczliwie próbujemy od siebie odpędzić. Z łatwością przychodzi nam myśleć o ich obecności na scenie jako o czymś niepożądanym, a przyłapani na zachwycie nad tańczącym starszym ciałem, bezwarunkowo deklarujemy swój podziw, że można tańczyć „w tym” wieku. Krystyna Mazurówna nie ma złudzeń, mówiąc, że „milej jest obserwować sprawne, ładne i zgrabne panienki, niż starsze panie i starszych panów mocujących się z przestrzenią i walczących z własnym ciałem”. A może ta „walka” to po prostu taniec i radość z ruchu?

Ula Zerek zauważa, że strukturalna niechęć wobec starszych tancerek i tancerzy i idący za tym brak gotowości do równego ich traktowania na scenie

tańca to tylko wierzchołek góry lodowej, której podstawę formuje samo środowisko tańca, w mniej lub bardziej subtelny sposób nie akceptując kolegów i koleżanek po fachu czterdziesto-, pięćdziesięcio- czy sześćdziesięcioletnich: „w przeciwieństwie do innych narzędzi wypowiedzi artystycznych, ciało z wiekiem stawia coraz więcej wyzwań i rozumienie zmian, które się w nim pojawiają, jest proste. Odnoszę czasem wrażenie, że sami twórcy woleliby pozostać «piękni i młodzi», niż podążać za dojrzewającym ciałem i umysłem. Zazdrościmy młodości siły, witalności, niewyczerpanej energii i płodności twórczej, braku zahamowań, wątpliwości. A co daje nam dojrzałość?", pyta retorycznie na końcu Zerek. Jeszcze bardziej gorzką konstatacje polskiej rzeczywistości przedstawia Tatiana Cholewa: „Artystki po trzydziestce nie są już artystkami godnymi uwagi, a dodając do tego niepełnosprawność, nie mają szansy zaistnieć na scenie, robić kariery czy być na równi traktowane z innymi".

Same i sami, tancerze i tancerki, od wczesnych lat edukacji artystycznej pogrążają się w wizji rychłej śmierci artystycznej po przekroczeniu magicznego trzydziestego piątego roku życia, w imię zasady, że ludzie postrzegają cię tak, jak ty sam i sama o sobie myślisz. Nie mają szans dojrzeć emancypacyjnego potencjału swojej dojrzałości. Ten sprint przez młodość, naznaczony stygmatem porażki pod tytułem „tylko nielicznym się uda", opisuje Ula Zerek: „W moim życiu szybko nastąpił […] okres macierzyństwa, a potem (znowu) szybko się okazało, że już nie jestem wcale taka «młoda zdolna». Zresztą sama czułam się coraz bardziej zażenowana, starając się o programy dla młodych i zaczynających twórców. Teraz mam trzydzieści sześć lat, więc przepadła już legendarna Młoda Polska dla twórców do trzydziestego piątego roku życia – częsty temat dyskusji w stylu «byle tylko zdążyć przed trzydziestką piątką»".

Dojrzały tancerz to artysta, który wie, czego chce. Dojrzała tancerka to artystka, która ma swoje zdanie. Marta Kosieradzka powołuje się na prywatne rozmowy z choreografami i reżyserkami, którzy i które wyznają, że wolą pracować z młodymi osobami „nie tylko ze względu na ich sprawność czy wygląd, ale przede wszystkim na ich życiową «elastyczność». Łatwiej nimi zarządzać, często nie mają własnego zdania, wykonują zadania bezkrytycznie, nie komentują ani nie wydają opinii na temat tańczonej choreografii". I od razu podsuwa możliwe wytłumaczenie takiej sytuacji, że może to wynikać z deficytu doświadczonych i świadomych swojego stylu artystów. Niektórzy zajmują się choreografią z „przymusu" organizacyjnego i budżetowego albo zwyczajnie z braku pracy w profesji tancerki. Kosieradzka przyznaje: „ja sama należę do tej właśnie kategorii i nie wiem, czy odważyłabym się na pracę z grupą starszych, doświadczonych performerów".

Ważnym kryterium, o którym wspominają moje rozmówczynie, w przypadku dojrzałych artystów i artystek, to bardziej ugruntowane, przemyślane i zrównoważone spojrzenie na rynek i scenę tańca. Niskobudżetowe, niedofinansowane wydarzenia powodują, że młodzi twórcy, w przeciwieństwie do starszych, często są gotowi przyjechać na własny koszt i wystąpić za darmo, za cenę potencjalnego prestiżu, nowych kontaktów czy zaistnienia w świadomości środowiska tanecznego. Młode twórczynie gotowe są zainwestować w start swojej niepewnej kariery tanecznej z nadzieją, że zostaną zauważone, co jest skrzętnie wykorzystywane przez rynek. Andrzej Woźniak przyznaje: „Muszę być uczciwy i podkreślić, że jestem świadomy swojego późnego startu [dwadzieścia pięć lat – przyp. aut.], a co za tym idzie, zaryzykuję przypuszczenie, innego podejścia do rynku tanecznego niż to, które może cechować osoby po szkołach i latach harówy na salach". Woźniakowi nie towarzyszy poczucie, że nie po to katował się w szkole baletowej (i/lub był katowany, na co wskazują coraz częstsze ujawnienia

przemocy w szkołach baletowych), żeby teraz nie postawić wszystkiego na jedną kartę będącą przepustką do mainstreamu.

Ula Zerek zwraca uwagę na „aktywną obecność dojrzałych artystów" w projektach zagranicznych: „Nie jest to żadną egzotyką, tylko naturalnym porządkiem, a język ciała, którym operują dojrzali artyści, i wątki, za którymi podążają, pokazują ich rozwój". Tancerki i tancerze po trzydziestym piątym, czterdziestym czy pięćdziesiątym roku życia, od lat obecne i obecni na scenie tańca lub dopiero zaczynający karierę z silnym przekonaniem o tym, co chcą powiedzieć jako artyści i artystki tańca, mają w Polsce bardzo ograniczone pole działania. Niekoniecznie startują do każdego konkursu i rezydencji (jeśli nie ma ograniczenia wieku), tylko szukają bardziej stabilnych propozycji. To, w połączeniu z własnym zdaniem i jasną wizją swojej drogi artystycznej sprawia, że dojrzałe artystki i dojrzali artyści z rzadka są smacznym kąskiem dla choreografek i reżyserów. Trafnie i gorzko podsumowuje to Kosieradzka: „Starsi i bardziej doświadczeni twórcy częściej wybierają lepiej zorganizowane lub lepiej płatne rzeczy, lub po prostu przestają angażować się w taneczno-artystyczną «partyzantkę» i zajmują się innym zawodem".

Potencjał porażki

Patrząc okiem współczesnego rynku tańca, tego komercyjnego i pozakomercyjnego – grantów, konkursów, stypendiów i rezydencji – artyst(k)a tańca po trzydziestym piątym roku życia, nieszczególnie rozpoznawalna w kraju ani za granicą, ląduje na marginesie mainstreamu.

Czy rzeczywiście potrzebujemy sceny tańca, w której musimy „być świadomi swojego późnego startu", a nie startować wtedy, kiedy chcemy i nasz moment startu w nikim nie wzbudza podejrzeń, i nie jest powodem

segregacji? Sceny tańca, na której musimy tłumaczyć się ze swojego wieku i udowadniać wszystkim, że, jak śpiewał poeta, „jeszcze w zielone gramy, jeszcze nie umieramy”? Chciałbym sceny tańca, gdzie ani ja, ani moje koleżanki i moi koledzy, tancerki i tancerze po trzydziestym piątym roku życia, nie będziemy czuć się „zażenowane, starając się o programy dla młodych i zaczynających twórców”.

Demontujmy opresyjny język i punktujmy przemoc sceny tańca za każdym razem, gdy czujemy się z niej wykluczone ze względu na wiek, sprawność, kolor skóry, pochodzenie społeczno-etniczne czy tożsamość psychoseksualną. Odzyskajmy porażkę, spisaną na straty przez kapitalizm i patriarchat, uczyńmy z niej naszą siłę. Wsuńmy stopę w drzwi tradycji i obyczajów, torując sobie drogę do studiów i scen tańca; gdzieś trzeba zacząć.

Strata wynikająca z wieku, utrata witalności, deficyt energii życiowej, braki w zdrowiu czy ciało po terminie przydatności to zjawiska o potężnym potencjale twórczym. To, idąc za myślą bell hooks, rozległe peryferia, na których można się porządnie rozpędzić, mając jednocześnie doskonały widok na centrum. Chcąc wyjść poza zaklęty krąg młodości i produktywności, warto sięgnąć po queerowe rozwiązania dotyczące nielinearnej czasowości i odmieńcze strategie patrzenia na porażkę, jako wyzwalające i wzmacniające napędy do procesów twórczych. Innymi słowy, jak pisze Jack Halberstam, to nauka „jak dobrze ponosić porażkę, jak ponosić ją znowu i znowu, by – przywołując słowa Samuela Becketta – chybiać lepiej”.

Kształtujmy widownię, bo to przede wszystkim z nią jako artystki i artyści (teatru) tańca żyjemy w symbiozie uwagi i potrzeby. Krystyna Mazurówna podpowiada: „Staruszki pragnące i będące w stanie jeszcze tańczyć (tak jak ja), powinny nadal to robić, o ile znajdą się widzowie chętni oglądać te karkołomne przedsięwzięcia”. Ale taniec starych ciał wcale nie musi być

„karkołomnym przedsięwzięciem”. To optyka opresyjnej kultury, która obrzydza nam starość (i nienormatywność w ogóle), podkopując wiarę w siebie i swój artystyczny potencjał. Wyzwolone i wyzwoleni od przymusu zgody na kapitalistyczną, heteronormatywną estetykę, wchodzimy w zasięg queerowo-feministycznej „kultury zgody” i „bezpiecznej przestrzeni”, gdzie normą jest troska i akceptacja, a nie ocenianie i kategoryzowanie. Ula Zerek pisze: „Czuję, że my, trzydziesto- i czterdziestolatki, jesteśmy pierwszym pokoleniem, które będzie tworzyć dojrzałą sztukę tańca i choreografii w Polsce. Będziemy się wspólnie rozwijać, dojrzewać i starzeć. Przyglądać się tym procesom świadomie”. Droga to kręta i wyboista, ale nie niemożliwa. Zauważenie tego to już dobry początek, a przeczucie, że – parafrazując klasyka – mały krok na tej drodze to wielki skok dla społeczeństwa, jest wyruszeniem w tę podróż.

Wzór cytowania:

Wójcicki, Łukasz, *Starość na scenie tańca: potencjał porażki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/starosc-na-scenie-tanca-potencjal-porazki.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Łukasz Wójcicki – performer, tancerz, choreograf, artywista. Autor czterech prac solowych: *ManufacTourist* (2019), *KolażXX* (2019), *Sztuczne ciało* (2020), *One Man Festival* (2021) i wideoperformansów, w tym nagrodzonych w konkursie Choreografia w Sieci Centrum Teatru i Tańca: *Nie my. Taneczne kino nieme* i *Post Hope*. W latach 2008-2018 performer i tancerz w zespole teatru Komuna Warszawa. Laureat programu Europe Beyond

Access „Taniec i niepełnosprawność. Przekraczanie granic” oraz rezydent Visegrad Artist Residency Program – Performing Arts.

Przypisy

1. Marta Kosieradzka – absolwentka wydziału grafiki Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie i Wydziału Tańca Artesis Królewskiego Konserwatorium w Antwerpii. Studiowała również w Institute for Dance Arts w Linz. Stale współpracuje z Teatrem Tańca Zawirowania, prowadzi zajęcia z tańca współczesnego oraz tworzy własne spektakle. W sezonie 2019/2020 była rezydentką centrum choreograficznego Kelim w Tel Avivie. Obecnie studentka studiów magisterskich z dziedziny tańca Oslo National Academy of Art.
2. Dorota Porowska-Podleśna – od 37 lat pracuje jako aktorka: Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” oraz Stowarzyszenia Teatralnego „Chorea”, z którym wyreżyserowała spektakle: *Tezeusz w labiryncie* (2004), *Antygona* (2009), *9 miliardów imion boga* (2011), *A jednak się kręci* (2015). Prowadzi ożywioną działalność edukacyjną. Zrealizowała eksperymentalne projekty artystyczne: „Rok 2012” (2012), „Labirynt” (2015), „Labstreet” (2019). Wzięła udział w międzynarodowym projekcie dadaistycznym „291. Dynamics of Chaos” (2013). Stale współpracuje z Fundacją Warsaw Bauhaus oraz Curie City. Pracuje w Dziale Animacji Wolskiego Centrum Kultury.
3. Krystyna Mazurówna – tancerka, choreografka, pisarka, felietonistka i osobowość medialna pracująca we Francji. Solistka Casino de Paris. Urodziła się 20 stycznia 1939 we Lwowie. W okresie szkolnym debiutowała na scenie Opery Warszawskiej rolą łabędzia w *Strasznym dworze*. Na początku lat sześćdziesiątych zaczęła występować w Polskim Zespole Tańca Eugeniusza Paplińskiego – tańczyła w duecie z Witoldem Grucą. Tworzyła choreografie dla wielu teatrów, m.in. Żydowskiego i Współczesnego w Warszawie, Starego w Krakowie i Wielkiego w Łodzi, jak też paryskiego Élysées Montmartre. W 1967 założyła zespół tańca jazzowego Fantom. W 2010 była choreografką w programie rozrywkowym TVN *You Can Dance – Po prostu tańcz* i wydała swoją pierwszą książkę autobiograficzną *Burzliwe życie tancerki*.
4. Tatiana Cholewa – tancerz, choreograf, performer z alternatywną motoryką poruszający się na wózku. Zrealizowała trzy spektakle z Rafałem Urbackim. Autorka prac solowych. Dwukrotna (2018-19) laureatka programu Europe Beyond Access „Taniec i niepełnosprawność. Przekraczanie granic”. Współpracowała m.in. z takimi artyst(k)ami jak: Ewa Sobiak, Marc Brew, Sylwia Hewczyńska-Lewandowska, Adam Benjamin, Justyna Wielgus, Paulina Wycichowska, Łukasz Wójcicki, Anna Jurek, Lotte Mueller. Prowadzi inkluzywne warsztaty z tańca współczesnego i improwizacji.
5. Ula Zerek – artystka niezależna, pracuje na granicy form tańca, teatru i performance. Realizuje autorskie prace, w których taniec przenika się z innymi formami. Absolwentka ASP w Gdańsku. Współpracowała z teatrem Dada von Bzdülöw w Gdańsku. Jest autorką projektów i choreografii do spektakli dla dzieci. Zajmuje się także produkcją i organizacją projektów. Rezydentka programu Mica Moca/Uferstudios w Berlinie (2013). Stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2012). Podwójna laureatka nagrody Sztorm Roku 2009 przyznawanej przez trójmiejską redakcję Gazety Wyborczej. Animatorka kultury, współtworzy fundację Polka dot, której zadaniem jest promowanie i rozwijanie

sztuki tańca.
6. Andrzej Woźniak (1984) – nauczyciel improwizacji kontaktowej, poeta, związany życiowo i zawodowo z Warszawą. Studiuje Body Mind Centering w szkole Moveus. Finalista projektu „Połów. Poetyckie debiuty” Biura Literackiego.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/starosc-na-scenie-tanca-potencjal-porazki*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Auschwitz

Maryla Zielińska

Valstybinis jaunimo teatras w Wilnie

W.G. Sebald

Austerlitz

tłumaczenie: Rūta Jonynaitė (teksty W.G. Sebalda), Živilė Pipinytė (teksty Krystiana Lupy); adaptacja, reżyseria, scenografia, reżyseria świateł: Krystian Lupa; kostiumy: Piotr Skiba; muzyka: Arturas Bumšteinas; projekcje wideo: Mikas Žukauskas

premiera: 5 września 2021, pokazy na 10. Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Dialog – Wrocław: 15 i 16 października 2021, projekcja on-line na 14. Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Boska Komedia" w Krakowie: 2 grudnia 2021

Dlaczego Sebald dał tak znaczące nazwisko tytułowemu bohaterowi swej powieści? Jest ono zagadką także dla Jacques'a Austerlitza – i na jej rozwikłaniu zasadza się fabuła. Gdy Dafyddowi Eliasowi, piętnastoletniemu sierocie, który kończy szkołę na walijskiej prowincji, zostaje oznajmione, jak naprawdę się nazywa, jeszcze nic nie rozumie, nawet nie umie zadać pytań, świat przyjmuje takim, jaki jest. Ale jest ktoś w tym bezdusznym miejscu, dla kogo ta wiadomość jest znakiem losu, nagrodą, kto oddaje chłopcu czas, serce, wiedzę – nauczyciel historii, maniakalny znawca bitwy trzech cesarzy.

Dyskopatia sprawiała, że w krytycznej sytuacji wykładał, leżąc na podłodze. Zaraził chłopca skłonnością do uporczywego zgłębiania tematu, do gromadzenia szczegółowej wiedzy, do podporządkowywania temu życia – w poszukiwaniu pełni, pewności. To już pobrzmiewa wojennie, jak batalia o wszystko. I jak bitwa pod Austerlitz powieść nabiera europejskiego, dziejowego wymiaru. Sebald *Austerlitzem* rozprawia się z Europą XX wieku i z jej XIX-wiecznym kolonialnym dziedzictwem. Rozprawia to złe słowo, bo on nie grzmi, nie miota oskarżeń, idzie w głąb pamięci, intuicji, sumienia – także swojego. Buduje figurę człowieka totalnie osieroconego, okaleczonego skazaniem na samotność, człowieka, dla którego nie ma ratunku. Człowieka zagnanego w kozi róg – jak brzmi ostatnia kwestia spektaklu.

W tytule powieści Sebald pozbawia bohatera imienia. Sam swoje imiona – Winfried Georg – wymazywał, sprowadzając do inicjałów, używając w kręgu bliskich imienia Max. Nie był dumny z niemieckiego pochodzenia. Potomek narodu sprawców II wojny światowej czuł się jego ofiarą, wyhodował w sobie „Żyda", dybuka tych milionów, które jego rodacy posłali do gazu, spalili w piecach. Nie mógł żyć na ojczystej ziemi, wyniósł się z rodziną do Wielkiej Brytanii, korzystając z uniwersyteckiej kariery.

Mówiąc „Austerlitz", łatwo się przejęzyczyć i powiedzieć „Auschwitz". Wzrokowo-artykulacyjna gra tych nazw jest pułapką, Sebald naprowadza nią na bardziej zasadnicze znaczenie – fundamentalne dla książki. W przedstawieniu Krystiana Lupy narrator dwa razy zastanawia się, że może powinien nazywać się Auschwitz.

Dorosły Jacques Austerlitz poświęca się pracy naukowej, zbiera materiały na temat budownictwa związanego z boomem kolonialnym i przemysłowym w XIX-wiecznej Europie, zwłaszcza bada obiekty tak zwanej użyteczności publicznej. Nic dziwnego, że opuszcza Wyspy Brytyjskie, odwiedza różne

kraje, a raczej miasta, na dłużej osiada w Paryżu, błąka się po dworcach, fortecach, bibliotekach, notuje i przede wszystkim fotografuje. Nie tyle podejmuje decyzje, ile poddaje się nurtowi życia, zadaje pytania przeszłości, ale nie swojej. Trzeba zrządzeń losu, by dociekliwość przerzucił na siebie samego: radiowa wzmianka o żydowskich dzieciach wywożonych pociągami do Wielkiej Brytanii w ostatnim momencie przed zamknięciem gett w okupowanej przez hitlerowców Europie; *déjà vu* w opuszczonej poczekalni na Liverpool Station w Londynie; poczucie czegoś, co było, co odgradza go od teraźniejszości, uniemożliwia bycie z kimś w związku, doznane w czasie pobytu z Marie de Verneuil w Marienbadzie; zasłyszana informacja, że Fred Astaire nazywał się Frederick Austerlitz; *Dzienniki* Franza Kafki z informacją, że siostrzeniec pisarza nosił nazwisko Austerlitz. Umiejętności badacza popychają go do łączenia faktów, wywiedzenia się, kim jestem ja.

Żydom w monarchiach absolutnych nadawano nazwiska z urzędu, jednym z kluczy było tworzenie ich od miast, w których osiadali. Jacques jednak nie jedzie do Czech, do Slavkova u Brna, przez Niemców nazywanego Austerlitz. Od razu stawia na Kafkę, w praskim archiwum odszukuje spis mieszkańców z 1938 roku, na liście jest kilku jego imienników, w tym jedna kobieta – Agata Austerlitzova. Idzie (jest perypatetykiem) pod wskazany adres. Spotyka kobietę. Ledwie wypowie przygotowaną po czesku formułkę… Co za słowa padają! Jacques: „Ma-mo…”. Vera: „Znam twoją twarz… Nie jestem twoją matką!”. Ale Vera jest jednocześnie kimś ważniejszym, kimś, z kim spędzał więcej czasu niż z rodzicami i przede wszystkim był dla niej tym, który rozumiał ją jak nikt (może dlatego jest sama?). Wkracza do oazy-sanktuarium swego czteroipółletniego czeskiego dzieciństwa (scenę zalewa niebieskawe światło z reflektorów ustawionych nad ścianami pokoju i jednocześnie zasnuwa dym, co nadaje obrazowi widmowy wyraz, dopiero podniesienie siatkowego ekranu przywraca mu ostrość). Trudno być przygotowanym na

takie chwile. Emocje dosłownie powalają Austerlitza, kumulują się w kręgosłupie. Kładzie się na podłodze i słucha, słucha… Wracają strzępy czeskiego języka („o-to-mana”), konwersacja po francusku, wytłumaczenie, skąd takie imię przy takim nazwisku, dlaczego nie rozstaje się z plecakiem; przebłyski obrazów, powidoki zdarzeń, rozpoznawalne zapachy, dotyk coś podpowiada, niemal poczucie powrotu do naturalnego rytm życia, w pokoju materializuje się widmo matki… Ale to wszystko za mało. Uruchomionej machiny odzyskiwania siebie nic już nie zatrzyma. Przeszukiwanie archiwów, propagandowy film z Terezina nagrany przez hitlerowców, oglądany w czterokrotnym spowolnieniu, klatka po klatce, może w którejś mignie twarz matki, utrwalona przed wywiezieniem do Auschwitz. Austerlitz stawia na jedną z kobiet, zamawia powiększenie, Vera jednak zaprzecza. Jeszcze ojciec, którego ślad urwał się we Francji – z Paryża uciekł gdzieś na południe. W pokoju Very błąka się mężczyzna w pasiaku, podwójnie naznaczony upodleniem: bez spodni, w samej kurtce. Wszystko to na nic. Jacques, coraz bardziej pochłonięty przez przeszłość, traci życie tu i teraz. Wiek XX odsłania się przed nim w całej swej grozie i dosłownie fizycznie wyniszcza.

Ale to nie on opowiada swoją historię. To narrator, przypadkowy znajomy Austerlitza, który robi wiele, byśmy uwierzyli, że to Sebald ze swym biograficznym doświadczeniem. Perypatetyczne ścieżki narratora i bohatera przecinają się kilka razy w ciągu ponaddwudziestoletniej znajomości w różnych miejscach Europy. To wystarcza, żeby bohater rozgościł się w narratorze jak wampir, by przypisał mu rolę Maxa Broda. Przed śmiercią (rok 1996) oddaje mu klucze do swego londyńskiego mieszkania. Wydawać by się mogło, że bezinteresownie, ale nie, wcześniej informuje go, że gromadzony latami materiał do architektonicznego *opus magnum* wyrzucił do ogrodu na kompost, zostawił tylko fotografie. I opowieść o sobie. Narrator rozpoznaje te manipulacje, ale niemal perwersyjnie się im poddaje.

Wystarczy, że chory Austerlitz na chwilę udaje się do ubikacji, by zaczął słać jego łóżko i układać się na nim; by kamera przyłapała go na gorączkowym rozkopywaniu kompostu i wydobywaniu zrudziałych już i sprasowanych przez wilgoć papierów.

W pierwszej scenie przedstawienia Krystian Lupa zamyka w kadrze ramy scenicznej (oczywiście okolonej czerwoną linią) dwie postaci: starszy mężczyzna siedzi twarzą do widowni, młodszy odwrócony plecami; pierwszy mówi, drugi milczy. Układ przypomina figurę w kartach do gry. Na ten obraz nakłada projekcję, rozpoznajemy tych samych mężczyzn wędrujących po zaniedbanym, niemal opuszczonym mieście (później reżyser da nam szansę zorientować się, że to współczesny Terezin). Ich trajektorie przecinają się kilkukrotnie, mężczyźni spotykają się wzrokiem. Za chwilę widzimy aktorów (nie zmieniają usytuowania) na tle ogromnej hali dworca w Antwerpii – rok 1973, pierwsze spotkanie. Lupa przedstawia bohaterów jako „biegunów" i jednocześnie ustawia ich w systemie wzajemnych odbić. Ich sobowtórowość staje się jeszcze wyraźniejsza, gdy z upływem lat Austerlitz traci włosy. Mimo znikomego podobieństwa aktorów (Valentinas Masalskis – Sebald Autor i Sergejus Ivanovas – Austerlitz), łyse głowy, rodzaj skupienia i dynamiki ruchów sprawiają, że postrzega się ich jako dwa warianty tej samej osoby.

Pierwszy akt to ekspozycja, historia zadzierzgnięcia znajomości, punkt dojścia do kulminacji i punktu zwrotnego. W jego końcówce długa projekcja: odprowadzamy wzrokiem małego chłopca, w zimowym krajobrazie idzie wąską ścieżką na wzgórze: za duże palto, za duże buty na bose nogi, czapka uszanka – jeniec, ocaleniec, uchodźca… Drugi akt zaczyna się od projekcji, na której w tym samym krajobrazie ten sam chłopiec wraca ze wzgórza. Austerlitz porzuca uniwersyteckie życie (1991) i oddaje się poszukiwaniu

tożsamości. Pierwszy akt opowiedziany jest głównie przez narratora, w drugim ginie on na długi czas ze sceny, oddaje pole Austerlitzowi, by pojawić się w ostatnich sekwencjach i przejąć jego życie na dobre.

Krystian Lupa oczywiście nie przedstawia nam tej historii jako ciągu jasnych przyczyn i skutków, gra chronologią, wyprowadza wątki i je porzuca, kontrapunktuje. Mają w nas brzmieć, nie dawać spokoju, dybukować. Jak motyw ćmy. Pojawia się na fotografii, jednej z tych, które Austerlitz rozkłada na stole jak karty do pasjansa. Zaprasza narratora do gry w odwracanie i opowiadanie tego, co nasunie myśl. Ćmy zlatują się do londyńskiego mieszkania Austerlitza, który dość późno odkrywa tego przyczynę. Pewnego dnia przez uchyloną furtkę (wiecznie do tej pory zamkniętą) w sąsiedztwie zauważa, że za szczelnym murem znajduje się cmentarz Żydów aszkenazyjskich, założony w XVIII wieku. Ćma jest motylem nocy z determinacją lecącym do światła – na błyskawiczną śmierć przez samospalenie. Czy to droga poznania samego siebie, na którą wstępuje Jacques Austerlitz? Sebald, a za nim Lupa rozpisują samozagładę bohatera w czasie, pokazując stopniową fizyczną degradację, zatracanie się w pustce (jego mieszkanie coraz bardziej przypomina celę skazańca, przedmioty ograniczane są do niezbędnego minimum, ściany pokrywają zapiski).

Krystian Lupa w ostatnich przedstawieniach odchodzi od jednego ze swoich „stałych elementów gry” – ruchomego pokoiku-klatki i z niezwykłą pasją oddaje się możliwościom, jakie dają projekcje wideo. I na tym polu osiągnął powalające mistrzostwo. Nakłada na siebie obrazy z różnych porządków: plan żywy na ten z nagrań, w których wykorzystuje cudze filmy (*Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnaisa, *Theresienstadt* Kurta Gerrona), filmy nakręcone przez Mikasa Žukauskasa (wizyta w Terezinie i Pradze), ilustracje z *Austerlitza*, ikoniczne obrazy (*Angelus Novus* Paula Klee, nazwany przez

Waltera Benjamina Aniołem Historii, zestawiony ze zdjęciem chłopca z uniesionymi rękami z warszawskiego getta)… Kadruje, miksuje, multiplikuje, tak jakbyśmy śledzili wewnętrzną pracę mózgu. A tam, gdzie brakuje mu mocy w obrazie, dodaje czerwoną ramę – to już nie jedna linia oplatająca ramę sceniczną, ale rama w ramie i jeszcze czerwona gruba strzałka na deskach sceny! Tym bardziej znacząco wypadają wyjścia poza nią, na proscenium, na widownię, tak jakby reżyser i jego bohaterowie powtarzali gest Tadeusza Kantora: „mam dość, wychodzę z obrazu!". To także próby złapania dystansu do zdarzeń, emocji, potrzeba uchwycenia całości. I jednocześnie Lupa „siedzi" w obrazie, jego szepty i krzyki wydawane z tyłu widowni są bardzo intensywne. Ktoś, kto jak on uzależnił się od Thomasa Bernharda, wystawił *Proces* Kafki, musiał sięgnąć po Sebalda. To ten sam wampiryczny nurt w europejskiej literaturze, do którego reżyser dopisuje apokryfy. W *Austerlitzu* jest to ostatnia scena, niemal bez słów, one grzęzną w zaciśniętych ustach postaci, nie mogą wydobyć się ze zdławionych gardeł.

Uporczywość poszukiwania rodziców, odpowiedzi na pytanie, skąd mój los, doprowadza Jacques'a do snu, halucynacji – sceny, która pojawia się po stop-klatce z hitlerowskiego filmu o Terezinie. Austerlitz w mundurze esesmana, Agata i Maximilian nadzy na stole-rampie, wokół przyrządy do pomiarów ciała. Przeraźliwy chłód kolorów, metalu… Austerlitz klasyfikuje, robi zdjęcia, które natychmiast wyświetlają się na tylnej ścianie jak w obozowej kartotece. Przeszywające dźwięki migawki są jak śmiertelne razy. Wygnanie Adama i Ewy z raju XX wieku. Max zwija się embrionalnie na stole, Agata szepcze: „Oni patrzą", myśląc o nas, widzach. Patrzeć znaczy wiedzieć, być świadkiem, a przynajmniej zadawać pytania. Nie siedzimy niewinnie w teatrze, obiektyw aparatu kierowany jest i w stronę publiczności. W tle wybrzmiewają motywy *Et incarnatus est* z *Mszy h-moll* Johanna Sebastiana Bacha, żydowskiej piosenki *Dona Dona* o Mojszele, który wiezie cielaka na

rzeź (muzyka własna Arturasa Bumšteinasa i cytowana zasługuje na osobną analizę).

Ze „stałych elementów gry" teatru Krystiana Lupy mamy lampę centralnie zawieszoną nad sceną, okno, ściany pokryte palimpsestem zapisków i rysunków, drzwi do pomieszczenia obok. Kompozycję uzupełnia *novum* – zegar (na dworcu, w mieszkaniu Very) – bezwzględnie odmierzający upływ czasu (słychać jego tykanie), odnośnik pamięci. Oko Boga?

Stopień porozumienia, który osiągnął z litewskim artystami Krystian Lupa może budzić tylko jęk zazdrości. Dlaczego tego spektaklu nie zrobił u nas!

> JACEK CIEŚLAK: Na Instagramie zamieszcza pan zdjęcia z żydowskiej dzielnicy w Wilnie, tam gdzie w czasie wojny było getto. Czy Litwa z jej uwikłaniem w nazizm i nacjonalizm – jest adresem, który wybrał pan świadomie dla inscenizacji *Austerlitza*? Wkłada pan rękę w ranę, która bez problemu zarasta?
>
> KRYSTIAN LUPA: Jak najbardziej. Gest przyjęcia w swoje „ja" tego, który przez naszych rodziców, braci, sąsiadów został wykluczony – i wciąż jest wykluczany – wiąże się z tym, że zaczynam ucieleśniać żydowskiego bohatera, empatycznie z nim współpodróżując. Podróżując do tych, którzy umarli lub zostali zamordowani w tajemniczy sposób[1].

Wzór cytowania:

Zielińska, Maryla, *Auschwitz*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/auschwitz.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

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

Przypisy

1. *Absurd cywilizacji. Krystian Lupa o premierze „Austerlitz” Sebalda w Wilnie i nowym spektaklu, planowanym w Polsce*, „Rzeczpospolita online” 28 września 2020, https://www.rp.pl/teatr/art8808471-krystian-lupa-absurd-cywilizacji [dostęp: 30 XI 2021].

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

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Opowiem ci twoją historię

Magda Piekarska

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Bez tytułu 9/21

reżyseria: Anna Karasińska, reżyseria świateł: Szymon Kluz

premiera: 11 września 2021

Premiera opolskiego spektaklu Anny Karasińskiej odbyła się podczas tegorocznej Klasyki Żywej, pandemicznej, zbierającej dwa minione sezony edycji. O Klasyce powiem kilka zdań – życie festiwalowe mimo kolejnych fal epidemii płynie zbyt szybko, żeby wrześniowe spory wokół werdyktu kogoś jeszcze obchodziły w grudniu. Miało być hucznie – wydarzenie odbywało się w Teatrze im. Jana Kochanowskiego, świeżo otwartym po remoncie, który ma szansę wpisać mocniej ten ogromny, przeskalowany w stosunku do otoczenia budynek w tkankę miasta. Budynek, z którego gargantuicznym rozmiarem borykają się kolejni dyrektorzy – sama pamiętam oglądane tam przedstawienia, sygnowane nazwiskami największych gwiazd polskiej reżyserii, kiedy to żadne sztuczne zastawki na widowni nie były w stanie zatrzeć wrażenia, że hula po niej wiatr.

Dziś, z witrynami otwartymi na plac, budynek zyskał na lekkości i robi wrażenie miejsca, które ma szansę stać się modne, trendy i na czasie, a cokolwiek byśmy powiedzieli o tych określeniach rodem ze świata kolorowych magazynów, to żadne miasto nie woła tak bardzo o modę na teatr, jak właśnie Opole z teatrem skrojonym przed laty na miarę ambicji polityków, a nie potrzeb mieszkańców. Na starcie festiwalu stał się zapowiedzią horyzontu, który wciąż jeszcze przed nami i który z każdym kolejnym miesiącem coraz bardziej się oddala – wielkiego otwarcia, końca pandemii, masowego powrotu do teatrów, do życia kulturalnego, do widoku foyer tętniących życiem.

Trzeba powiedzieć, że festiwal na tę sugestię otwarcia odpowiedział z pewną nieśmiałością – niby biletów na część przedstawień w kasie brakowało, ale na widowni nawet na tych najbardziej obleganych spektaklach było widać mnóstwo wolnych miejsc. Bo obostrzenia, bo część gości nie dojechała, być może nie wierząc, że już (jeszcze?) można. Wreszcie pojawił się pierwszy znak czającej się czwartej fali – nie odbył się zaplanowany pokaz *Nad Niemnem* w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego, spektaklu Teatru im. Osterwy w Lublinie, niewątpliwego czarnego konia festiwalowej konkurencji. To znaczy – nie odbył się na żywo, bo widzom zaprezentowano rejestrację. Przyjazd zespołu uniemożliwił atakujący aktorów koronawirus.

Zdarza się, jakby powiedział Vonnegut, tyle że owo „zdarza się” było wstępem do czegoś, co zdarzyć się nie powinno – oto właśnie ten nieuczestniczący w festiwalu spektakl wygrał Klasykę! Werdykt skrytykował (słusznie) na łamach portalu teatralny.pl Łukasz Drewniak, a to, że ani rozstrzygnięcie, ani krytyczny tekst nie wywołały szerszej dyskusji, jest tylko dowodem, że w tym dziwnym, pandemicznym czasie dyskusje o jurorskich decyzjach niespecjalnie są w stanie wstrząsnąć teatralnym światem. Wypada

mi tylko podsumować – takie rozstrzygnięcie było nie fair wobec wszystkich finalistów. Dziwi też, że organizatorzy festiwali (bo przecież pat, który pojawił się na Klasyce, może za moment powtórzyć się gdzie indziej) po niespełna dwóch latach pandemii, lockdownów, odwoływania spektakli, zawieszania premier, zamykania znienacka teatrów, limitów na widowniach, kwarantann w zespołach, w żaden sposób nie przygotowali się na ewentualność, że któreś z przedstawień wypadnie z programu z pandemicznych powodów. I nie chodzi tu o gotowość do serwowania widowni projekcji, bardziej o przemyślenie na nowo regulaminów, ich *update* do nowych okoliczności. Spektakl to nie film, nigdy nie będzie zamkniętym, skończonym dziełem, żywy pokaz w nowych okolicznościach może postawić go w zupełnie innym świetle, zmienić wiele, diametralnie wręcz. Nie sposób zatem zestawić wysiłku kolejnych zespołów, które przyjechały do Opola, żeby zagrać przed publicznością i jury, z nawet najlepszą rejestracją.

Z drugiej strony, nie sposób uniknąć ryzyka podobnych sytuacji w przyszłości – tutaj nie dojechało z powodu pandemii jedno przedstawienie, co by było, gdyby było ich więcej? Gdyby wirus uniemożliwił przyjazd połowie, dwóm trzecim? Gdyby na polu bitwy pozostały spektakle najsłabsze w konkurencji? To gdybanie jest tylko pozornie „od czapy” – organizatorzy powinni brać je całkiem serio. I przemyśleć, na jaki ruch mogą sobie w takich sytuacjach pozwolić, a co jest absolutnie niedopuszczalne. A swoje decyzje zapisać czarno na białym. Wtedy unikniemy absmaku, który budzi opolski werdykt.

Niezależnie od tego, co myślę o *Nad Niemnem* – a uważam ten spektakl za wspaniały, nowy, ciekawy głos w interpretacji polskiej klasyki – to dla mnie tegoroczny festiwal ma trzech zwycięzców. Po pierwsze, *Krótką rozmowę ze Śmiercią* Marcina Libera z Teatru im. Fredry w Gnieźnie, ze znakomitą muzyką Nagrobków i z chórkiem demonicznych i władczych Śmierci, które

jakby urwały się z *gothic party* dla wielbicieli Amy Winehouse – za pokazanie, że dwa moralitety, średniowieczny i renesansowy, w nowoczesnym kostiumie mogą stać się pretekstem do rozmowy o naszych całkiem współczesnych lękach; *Lalkę* Wojtka Klemma z Teatru im. Słowackiego w Krakowie – za znakomitego Rzeckiego w interpretacji Marcina Kalisza i za rozszerzenie w finale diagnozy polskiego, napędzanego kompleksami turbokapitalizmu na kulisy tego wystawnego spektaklu; i *Zaczarowaną Królewnę* Michała Derlatki z Teatru Wybrzeże w Gdańsku – za zdjęcie z półki zapomnianej baśni i dowód na to, że nawet mając do dyspozycji przykurzoną półkę, szkolną salę z paprotką, usypiające z nudy ciało pedagogiczne i jego podopiecznych można wykrzesać z tego zestawu dowcipną, dynamiczną, inteligentną i zajmującą opowieść.

No dobrze, a Karasińska? Do tego klasycznego zestawu pasowała jak pięść do nosa, jeśli wyjąć z niektórych prezentacji jej pracy ludową pieśń o Matce Boskiej (przecież klasyka!), odtworzoną z offu na zakończenie, jako dodatkowy, poza szóstką aktorów/uczestników element, z którego buduje swoje przedstawienie. Choć może lepszym słowem byłoby „doświadczenie", do którego wraz z osobami wychodzącymi na scenę, pustą, sprowadzoną do białego kwadratu podłogi i czarnych ścian, wciąga też widzów. Pieśń o Matce Boskiej, wyśpiewana w finale, dla jednego z recenzentów (por. Przemek Gulda na guldapoleca) stała się sygnałem zawłaszczenia całości scenicznej opowieści przez religię, co jednak okazało się kwestią czysto losową – patchworkowy układ wykorzystanych w *Bez tytułu 9/21* monologów sprawiał, że na każdym kolejnym pokazie ich kolejność była inna. Niektóre wypadały z tej układanki, w ich miejsce pojawiały się zupełnie inne. „Matka Boska? Jaka Matka Boska, u nas jej nie było" – powiedział znajomy aktor, z którym rozmawiałam po kolejnym pokazie. W tym sensie zatem każde *Bez tytułu* jest niepowtarzalne – nie zmienia się tylko zakres tematyczny monologów, które

skupiają się, zgodnie z deklaracjami reżyserki, wokół tematów związanych z cielesnością, matką, zjawiskami życiowych objawień i olśnień. Źródłem takiego olśnienia dla kogoś będzie odkrycie urody własnych łydek (nic to, że jedynie na pewnym odcinku i z wybranej, konkretnej perspektywy), dla kogoś innego świadomość śmiertelności własnego ciała albo świnka Pepa z kreskówki czy nocne spotkanie z Matką Boską siedzącą na tapczanie.

Mnie jednak nie religijne wątki w monologu jednej z uczestniczek, ale całokształt tego doświadczenia wprawił w konfuzję. To, jak błahe wydawało się z pozoru, jak niezobowiązującą i niewiele znaczącą grą jawiło się początkowo, jak budziło kolejne pytania: to jak to? To jest teatr? Jeszcze teatr? Czy coś więcej, a może mniej? I czy to wystarczy? I o to właśnie chodzi Karasińskiej, która wydaje się najbardziej docenioną (a może przecenioną?) twórczynią w polskim teatrze?

Przy okazji *Bez tytułu* te pytania wydają się jak najbardziej zasadne – to, co oglądamy na scenie Modelatorni opolskiego teatru, jest bowiem radykalnie i ostentacyjnie wręcz ateatralne. Scenografią jest biała płaszczyzna sceny, warstwa muzyczna (poza ww. pieśnią) nie istnieje, kostiumy są umowne, nawet światła wydają się czysto techniczne, choć odpowiedzialny za ich reżyserię Szymon Kluz jest wymieniony w programie.

Oto szóstka uczestników czegoś w rodzaju warsztatu, może terapii, ćwiczeń z kontaktu, z uważności, z empatii – dwójka aktorów (Radomir Rospondek i Michał Świtała) występuje razem i na równych prawach z czwórką nieprofesjonalistek (Alicja Fryc, Natalia Krawczyk, Jadwiga Sokołowska, Magda Zarzycka), które do spektaklu trafiły przez ogłoszenie. Podejrzewam, że nie do końca przypadkowo – są w tym gronie kuratorka sztuki, jest i była tancerka, czyli osoby z szeroko rozumianego świata sztuki. Sceniczne „dzianie się” przebiega według pewnego schematu – na początek uczestnicy

przyglądają się sobie nawzajem w parach, mówią o tym, co widzą, a potem brane są na warsztat kolejne monologi: o łydce, o strachu przed samotnością, o nocnej wizycie Matki Boskiej wreszcie. Autor lub autorka czyta swój tekst z kartki, kolejna osoba go powtarza, prowokując podobny proces w głowie widza, który z każdym kolejnym powtórzeniem jest coraz bardziej wyczulony na to, co zostało pominięte, co zmienione, co uwypuklone.

Specjalista w tym procesie znajdzie odbicie metody powtórzeń Sanforda Meisnera, element treningu aktorskiego polegający na spontanicznym powtarzaniu tekstu. Paradoks polega na tym, że w metodzie Meisnera, z którego szkoły wyszły takie gwiazdy jak Diane Keaton czy Jon Voight, chodziło o szkolenie aktora, a u podstaw stało założenie, że umiejętność reakcji na partnera, na zewnętrzne okoliczności uruchamia działania wewnętrzne i stany emocjonalne. U Karasińskiej jest inaczej – można odnieść wrażenie, że jej celem jest „obieranie" aktora z warsztatu, ze zdobytych technik, stąd też w jej spektaklach dysproporcja między profesjonalistami a amatorami, którzy stanowią znaczącą większość na scenie. To obudzenie potrzeby, chęci i umiejętności reagowania na drugiego człowieka przebiega więc w innym, bardziej intymnym, czysto ludzkim wymiarze. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że cel tego działania jest bardziej dalekosiężny, wycelowany poza teatr, jakkolwiek i teatrowi może się przysłużyć. Chodzi nie tyle o wypracowanie techniki szybkiego reagowania, ile o powrót do zagrzebanej gdzieś umiejętności uważnego słuchania, empatyzowania z partnerem, skupienia na tym, co mówi, wyczulenia na szczegół, do tego wszystkiego, co dziś, kiedy wszyscy jesteśmy rozproszeni i przebodźcowani, wydaje się nieledwie luksusem, na który rzadko (zbyt rzadko) nas stać.

Kolejna zmiana pojawia się, kiedy do tej relacji między uczestnikami dodamy

publiczność, którą udaje się zaangażować w cały ten proces. Bez obaw, nikt nie każe nam wyjść na środek sceny i powtarzać monologów, ale niezależnie, w jakim stopniu sceptyczni pozostaniemy wobec konceptu Karasińskiej, nie będzie na widowni nikogo, kto by nie uruchamiał tego procesu w głowie. Jesteśmy stopniowo oswajani z nową sytuacją, kiedy podejmowane przez twórców tematy powiększają swoją wagę – od afirmowania własnego ciała, przez dotknięcie zakotwiczonych w nim emocji, lęków, obaw, po czysto duchowe przeżycia. W tym ćwiczeniu, które można zatytułować „opowiem ci twoją historię", najciekawsze staje się to, co pomiędzy – pomiędzy nagimi faktami naszkicowanymi w monologach. Każda najdrobniejsza zmiana, każde pominięcie i rozwinięcie wątku daje kolejnej wersji wymiar interpretacji, każda nowa wersja nieuchronnie adaptuje ją do własnych potrzeb podejmującego ją uczestnika tej gry w relacje. A jednocześnie każde powtórzenie jest wysłanym do partnera sygnałem: „jestem tu, słyszę cię". Dlatego mam wrażenie, że u Karasińskiej wyraźniejsze od ech techniki Meisnera są inspiracje pracami Mariny Abramović, oczywiście przy zachowaniu wszelkich proporcji – reżyserka nie wystawia swoich aktorów na ryzyko konfrontacji z widownią, mimo otwartości i założenia aktywnej obecności publiczności, przestrzeń sceny i widowni są od siebie wyraźnie oddzielone, bezpieczne. Ale tak jak często u Abramović, i tu chodzi o bycie obecnym, o obecność tu i teraz, w relacji z drugą osobą. A trudno znaleźć bardziej dojmujący wyraz takiej obecności niż przechwycenie cudzej opowieści i uznanie jej za swoją.

Wzór cytowania:

Piekarska, Magda, *Opowiem ci twoją historię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiem-ci-twoja-historie.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Magda Piekarska – dziennikarka, recenzentka, prowadzi wraz z Grzegorzem Chojnowskim audycję o teatrze w Radiu Wrocław Kultura, publikuje m.in. w „Dialogu”, portalu teatralny.pl, „Wysokich Obcasach Extra”.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/opowiem-ci-twoja-historie*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Rozbrajanie żałoby

Paweł Schreiber

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Ach, jeżeli przyjdę dać, tak okrutne, moje ostatnie pożegnanie

spektakl inspirowany *Antygoną* Sofoklesa

reżyseria: Klaudia Hartung-Wójciak, dramaturgia: Iga Gańczarczyk, scenografia: Barbara Hanicka, kostiumy: Hanka Podraza, muzyka: Paweł Peszat, reżyseria świateł: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 11 czerwca 2021

Ach, jeżeli przyjdę dać, tak okrutne, moje ostatnie pożegnanie w reżyserii Klaudii Hartung-Wójciak to spektakl nietypowy pod kilkoma względami. Po pierwsze, grany jest nie na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy, tylko w auli bydgoskiego I LO, w przestrzeni rozpiętej między dwoma ogromnymi oknami. Premiera odbyła się wczesnym latem, więc aktorzy grali w świetle naturalnym, tylko nieznacznie wspomaganym teatralnymi reflektorami (nabierającymi wagi w miarę jak na dworze się ściemniało). Po drugie, nawiązuje do *Antygony* Sofoklesa, ale wykorzystuje tylko króciutkie fragmenty jej tekstu i jest raczej omówieniem dramatu Sofoklesa niż jego

inscenizacją. Omówieniem bardzo przewrotnym.

Antygonę czytałem zwykle jako tekst o świętości żałoby. I świętość żałoby była dla mnie długo czymś absolutnie nienaruszalnym, przenoszącym człowieka w inną sferę, w której nie należało go dotykać, jak obiektu kultu. Parę własnych żałób później zorientowałem się, że to jednak nie do końca prawda. Żałoba nie jest wzniosła i święta – bywa boleśnie zwyczajna, czasami bezradna, czasami żenująca, zawsze szuka sposobów opowiedzenia o tym, o czym się bardzo trudno opowiada i bardzo trudno milczy. Z uczciwą rozmową o żałobie wciąż mamy problem – dowodem choćby to, jak często w polskim życiu publicznym (a nierzadko pewnie również prywatnym) spory rozgrywa się, wyciągając nazwiska zmarłych i szantażując pamięcią o nich. W każdej sprawie warto mieć na podorędziu własny apel poległych.

Scenografia Barbary Hanickiej składa się z zaledwie dwóch elementów, ale robią one spore wrażenie. Jednym jest wykonana w skali jeden do jednego Wenus z Milo, a drugim –monumentalna rzeźba przedstawiająca przebierającego kopytami w powietrzu konia, tyle że z doczepionym na czole rogiem jednorożca. Elegancka aula I LO staje się dostojną przestrzenią muzealną, w której coś jednak zgrzyta. Wiadomo przecież, że Wenus z Milo to tylko tania kopia (oryginał jest przecież w Luwrze), a jednorożec jest w połowie drogi między kolosalnym pomnikiem Bucefała a hołdem dla uniwersum *My Little Pony*. Ta specyficzna przestrzeń gry przykuwa uwagę od samego początku, a w miarę jak za oknami robi się ciemno (a sztuczne oświetlenie nabiera coraz większej wagi), staje się też coraz bardziej odrealniona.

Klasyczna sztuka istnieje tu po to, aby ją w sposób zinstytucjonalizowany czcić, więc muzealną salę odwiedza gromadka turystów, oprowadzanych przez mówiącą z szybkością karabinu maszynowego po grecku

przewodniczkę (świetna Emilia Piech), której słowa tłumaczy na polski (równie świetna) Małgorzata Witkowska. Monolog przewodniczki jest kompletnie nonsensowny. Chociaż stara się sprawiać wrażenie erudycyjnego popisu, ciągle miesza fakty i wątki, kręci się w kółko, a przede wszystkim jest nieznośnie infantylny – operuje prostymi schematami kreowanymi przez instytucje sprzedające klientowi migawki klasycznej kultury. Zajmuje się tylko tym, co wielkie i wybitne, redukuje dzieła sztuki do trofeów, które można szybko zdobyć, oglądając je w biegu w muzeum i pędząc w stronę kolejnych atrakcji. Opowiada o wszystkim i o niczym – raz o sztuce antycznej, raz o popiersiach znanych kompozytorów, stojących nieopodal budynku szkoły, w parku przy bydgoskiej filharmonii.

Muzeum-atrakcja turystyczna to niejedyna instytucja budująca specyficzny dyskurs *Ach, jeżeli…* Drugą jest szkoła – nieprzypadkowo spektakl jest wystawiany w gmachu liceum. W przeciwieństwie do bydgoskiej „jedynki" to szkoła niezbyt dobra, kumulującą to, co w (nie tylko) polskiej edukacji najgorsze – sprowadzanie wszystkiego do prostych haseł, które potem dają się łatwo wykorzystywać w testach. Kiedy w tekście pada wzmianka o Tebach, od razu pojawia się też istotna uwaga: „wiele lektur działo się w Tebach". W świetnym monologu Michała Surówki (który bywa w spektaklu Haimonem) na temat definicji żałoby, słowa płyną tokiem luźnych skojarzeń, przechodząc płynnie od kwestii życia i śmierci do sentencji „życie jest nowelą", a następnie do informacji, że nowela to ważny gatunek literacki.

Nikt się tu nie wstydzi uproszczeń, kompletnego chaosu pojęciowego i popisów na granicy żenady. Marian Jaskulski rzewnie opowiada o tym, jak „antyczny wiatr" dął w warkocze (również antyczne) Antygony, która kochała Homera i Sofoklesa; warkocz wnosi na scenę na ozdobnej poduszce. Surówka zastanawia się nad kwestią kremacji i zadaje ważkie pytanie, czy

skremowany papież stałby się kremówką. Małgorzata Witkowska od czasu do czasu prosi Emilię Piech, żeby grała „tragicznie i żałobnie", na co Piech siada przy stojącej przy jednym z okien harfie i gra. Szkoła i muzeum mogłyby służyć jako narzędzie opanowania i uporządkowania tego potoku skojarzeń, ale działają wręcz przeciwnie – dodają do i tak już chwiejnej konstrukcji kolejne upraszczające schematy i wprowadzające chaos powierzchowne powiązania.

Przez taki przewrotny filtr zostaje przepuszczona może nawet nie tyle *Antygona*, ile jej temat – zjawisko pamięci i żałoby. Chaotyczna mieszanina wątków i obrazów (ogromnych rzeźb, otulającego je dymu, póz aktorów) cały czas krąży wokół tych tematów. Aktorzy opłakują nie tylko Antygonę, ale też okaleczoną figurę Wenus z Milo (która w pewnym momencie spektaklu traci jeszcze głowę), pojawia się też seria czasem poruszających, a czasem komicznych epitafiów psów. Co chwila zmienia się ton. Czasami słuchamy monologów pełnych pretensjonalnej, nadętej powagi, jak w tyradach przewodniczki, a czasem dominuje prostoduszna naiwność, jak w monologu szukającego definicji żałoby Surówki. Od chaotycznej wymiany zdań i luźnych impresji aktorzy przechodzą do pięknego chóralnego śpiewu. Brak tu jakiejkolwiek uporządkowanej struktury – powstaje przede wszystkim wrażenie ogromnej różnorodności.

W *Antygonie* pamięć i formy żałoby są przede wszystkim kwestią polityczną. Żałoba polityczna jest gorliwa, efektowna i – przede wszystkim – skuteczna jako narzędzie wzmacniania zbiorowej tożsamości. Wie, jakie tematy poruszać, a jakie zostawiać w spokoju. Antygona nie chce się w takie rozumienie żałoby wpisywać, więc ponosi karę. Żałoba w *Ach, jeżeli…* jest zupełnie inna – żałobnicy próbują się wpasować w oficjalne formy upamiętniania, ale nie umieją ich stosować, więc często wypadają

nieporadnie. Ich spuszczone z łańcucha skojarzenia czasem po prostu mieszają ze sobą wątki z muzealnego i szkolnego archiwum, a czasem zyskują orzeźwiający potencjał subwersywny (np. w wizji transformacji papieża w kremówkę). Autentyczne wzruszenie wkrada się w sytuacjach, w których żałoba dotyczy tematów, które w oficjalnych formach pamięci byłyby niegodne upamiętnienia – wspomnieniach aktorów z pierwszego kontaktu z *Antygoną* czy powracającym wątku żałoby po śmierci psa. Instytucjonalne formy żałoby są w spektaklu popękaną fasadą, a najciekawsze jest to, co się przez pęknięcia w niej przedostaje i wydobywa. Żałobę definiuje już nie powaga i dostojeństwo, a zgrzyty, nieporadność i komiczne (a przez to chwilami rozczulające) zagubienie. To rozbrojenie pojęcia żałoby, umieszczenie jej słabości w świetle reflektorów, jest największą zaletą bydgoskiego spektaklu.

Wszystko to jest na tyle ciekawe, że chciałoby się, żeby *Ach, jeżeli…* weszło w problem pamięci głębiej, bardziej kompleksowo, ale spektakl zatrzymuje się na etapie serii rozbudowanych etiud – często błyskotliwych, poruszających lub zabawnych, ale równie często ślizgających się po powierzchni tematu. Nie każdemu będzie to przeszkadzać – spektakl od początku nie kryje się z tym, że chce być raczej szkicem niż dopieszczoną w szczegółach całością. Swoim ciekawym, bezceremonialnym i przewrotnym spojrzeniem na problem pamięci i żałoby rozbudza jednak apetyt na więcej. I pozostawia pewien niedosyt.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Rozbrajanie żałoby*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozbrajanie-zaloby.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 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/rozbrajanie-zaloby*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Co myśli młodzież?

Jakub Papuczys

Studio teatrgaleria w Warszawie (koprodukcja Teatr Polski w Bydgoszczy, Festiwal Mała Boska Komedia, Teatr Łaźnia Nowa)

Przemiany

reżyseria: Michał Borczuch; tekst i dramaturgia: Joanna Bednarczyk; scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot; muzyka: Krzysztof Bagiński

premiera: 19 września 2021

Centrum sceny zajmuje prostopadłościan imitujący wnętrze bajkowego pałacu. Jego ściany ozdobione są eleganckimi fryzami i geometrycznymi figurami, jedną z nich przecina duże, zakończone łukiem okno. W środku ustawiona została szara, tekturowa makieta zamku. Konstrukcja ta przypomina dekoracje szkolnego przedstawienia, tym bardziej że obok niej widzimy drabinki i niskie drewniane ławki obecne niemal w każdej szkolnej sali gimnastycznej. Nieco z przodu są zawieszone tablice do gry w koszykówkę, które powinny dopełniać realistycznego wystroju sali, ale wykonano je z jakiegoś miękkiego tworzywa, przez co są wykrzywione, a ich kolory i faktura sprawiają wrażenie nienaturalnych, przefiltrowanych przez pracę sennego marzenia. W dwóch przednich rogach sceny stoją jeszcze

wejścia do archaicznych, przedprzemysłowych kopalni. Scenografia autorstwa Doroty Nawrot nakłada więc na siebie różne porządki rzeczywistości.

Pierwsza scena spektaklu pozostaje w zgodzie z realistyczną warstwą scenografii, bo jest odtworzeniem próby szkolnego przedstawienia przetwarzającego mit o Narcyzie. Najpierw powoli, z wyraźnym oporem, na scenę wchodzi ubrana w codzienne stroje grupa nastolatków. Bez entuzjazmu próbują się rozciągać, z wyraźnym zniechęceniem ustawiają się w tanecznych układach. Energię tchnie w nich dopiero Choreos (Robert Wasiewicz), który w tym szkolnym projekcie jest reżyserem i choreografem. Z ogromnym wdziękiem, dynamicznie włącza uczestników do kolejnych tanecznych improwizacji, daje im sceniczne wskazówki, motywuje, żeby angażować się w działania na scenie i poprzez nie wyrażać własne doświadczenia i osobowość. Jednym słowem nudny i uciążliwy szkolny obowiązek zamienia w ekscytującą teatralną przygodę. Widać, że w trakcie prób Choreos nawiązał więź z uczestnikami, zwłaszcza z chłopcem grającym rolę Narcyza (Kacper Zakrzewski). W przerwie rozmawia z nim o jego planach na przyszłość, oczekiwaniach wobec życia, dzieli się z nim także swoimi marzeniami. Tworzy przestrzeń, w której chłopiec może swobodnie zwierzyć mu się ze swoich obaw, lęków, kłopotliwych uczuć. Rozmowa sprawia wrażenie niewymuszonej, szczerej i czuje się w niej zażyłość zawiązaną podczas pracy nad spektaklem. Nie wiemy jednak, na ile mamy do czynienia z przeniesionymi na scenę prywatnymi relacjami wykonawców, a na ile ich zażyłość jest odgrywana na potrzeby przedstawienia.

Jak można się bowiem dowiedzieć z programu przedstawienia, udział w nim bierze młodzież z Bydgoszczy i Warszawy, a proces prób został poprzedzony warsztatami z twórcami spektaklu oraz edukatorką seksualną z Grupy

Ponton. Następnie, jak czytamy: „w czasie intensywnych prób powstaje scenariusz inspirowany tym międzypokoleniowym spotkaniem. Młodzi uczestnicy i uczestniczki projektu stają się narratorami własnych opowieści z domu, szkoły, podwórka".

Michał Borczuch w *Przemianach* próbuje znaleźć i zainscenizować sytuacje typowe dla życia współczesnego nastolatka i nastolatki, jak w soczewce skupiające problemy, z którymi muszą się oni zmagać na etapie dorastania. Nadaje im jednak mniej lub bardziej wyraźną mityczną ramę zaczerpniętą z poematu Owidiusza. Pozwala to schować się młodym wykonawcom za fasadą wymyślonych bogów i bohaterów, uzyskać konieczny dystans do kreowanej na scenie narracji poprzez filtrowanie jej przez literackie toposy. Jednocześnie jednak zabieg ten niepokojąco generalizuje ich narrację, sprawiając wrażenie, że zamiast mówić w swoim imieniu, wypowiadają się oni jako reprezentanci współczesnego młodego pokolenia. Stopień teatralizowania i fikcjonalizacji ich opowieści pozostaje zresztą niejasny i przede wszystkim pozbawiony scenicznej precyzji, co niestety prowadzi do kilku co najmniej nadużyć i zawłaszczeń.

W drugiej scenie na przykład poruszona zostaje kwestia wtargnięcia Akteona (Franciszek Nowiński) do szkolnej damskiej szatni. Dowiadujemy się o tym ze sceny stylizowanej na psychologiczne badanie, w trakcie którego Junona (Ewelina Żak) próbuje dociec motywacji chłopca i wyjaśnić, co kierowało jego postępowaniem. Słowa i reakcje chłopca są rejestrowane przez kamerę i wyświetlane na ekranie z boku sceny. Sam Akteon, zamiast odpowiadać na zadane pytania, zwierza się ze swojego wyobcowania w klasie, zdradza, że był wyśmiewany i szykanowany za to, że jako jedyny w szkole przeczytał w całości *Pana Tadeusza* i chciał dyskutować o nim na lekcji. Ewidentnie ta sytuacja bardzo go dotknęła, nie może sobie z nią poradzić, dzieli się swoimi

emocjami: zagubieniem, narastającą w nim złością i chęcią odwetu. Junonę jednak opowieść ta niezbyt interesuje: „Dlaczego nie trzymasz się skryptu? Masz szesnaście lat. Wszedłeś do żeńskiej szatni. Rozpętałeś wielką aferę, są strony poszkodowane… ja chcę dociec, czy zrobiłeś to celowo czy przypadkiem". Wydarzenie to będzie powracać w spektaklu wielokrotnie. Cała sytuacja została nagrana na komórkę i wrzucona do internetu – staje się więc przedmiotem komentarzy innych uczniów. Poznajemy również punkt widzenia obecnych wówczas w szatni dziewcząt, które, jak się okazuje, w większości zbagatelizowały całe to zdarzenie, wyśmiewając raczej zakłopotanie Akteona, niż przejmując się tym, że widział je w bieliźnie. Poruszona jest tylko Atalanta (Jagoda Klimkowska), która zwierza się przyjaciółce: „I nawet wiesz, nie ma takiej atmosfery, żeby to jakoś przeżyć, porozmawiać o tym, co się stało, bo dla nich wiesz: w staniku je zobaczył, co to takiego niby? Jakbym powiedziała, co czuję, to wiesz, no idiotka jakaś, co nie? A ja wiesz, brudna się czuję, myślę, że to jest moja wina… Czułam się, jakby moje ruchy były zapraszające… Że gdzieś on mnie zobaczył, wiesz, na sali gimnastycznej, czy coś i tak to zinterpretował, że do tej szatni ma wejść".

Kwestie seksualności, doświadczenia seksualnego, wytyczania granic intymności były, jak można się domyśleć, ważną częścią prowadzonych przed spektaklem warsztatów. Do takiego przypuszczenia skłania scena będąca odtworzeniem jednego z prowadzonych przez edukatorkę ćwiczeń. W spektaklu w prowadzącą wciela się Wenus (Dominika Biernat) starając się oswoić młodzież z okolicznościami pierwszego pocałunku, który zawsze jest trochę niezręczny i trudny. Dlatego proponuje, aby wziąć do ręki balon, wyobrazić sobie, że to ważna dla nas „w romantycznym sensie" osoba i po prostu ćwiczyć. Szybko rozładowuje początkowe kpiny i dystans uczestników, zachęcając ich do zaangażowania w ćwiczenie i udzielając cennych technicznych wskazówek: „Pochylamy głowę i… Okej, świetnie. A

teraz trochę luźniej język […] Nie usztywniaj go tak. Puść go luźno. I nie kręć nim tak w kółko. Język jest delikatny, subtelny. Pierwszy pocałunek jest subtelny". Co ważne, uświadamia uczestników, że w każdej chwili ma się prawo tak zainicjowaną sytuację przerwać czy wytyczyć jej jasno zdefiniowaną granicę „bez względu na to, czy pocałunek jest wystrzałowy, czy do bani, zawsze możecie powiedzieć stop. Powiedzmy to sobie głośno: stoop".

Możliwość zmierzenia się z tego rodzaju problemami poza przestrzenią rodzinno-szkolną musiała być dla uczestników niezwykle cenna, podobnie jak wypowiedzenie na głos związanych z tą sferą obaw i wątpliwości.

Opowieści nastoletnich wykonawców w spektaklu przekonują właśnie wtedy, gdy są wypowiadane trochę między sobą, w kulisach teatru, poza zasięgiem jego inscenizacyjnych mechanizmów i wzroku publiczności. To właśnie sceny, w których śledzeni dyskretnie przez filmową kamerę, prowadzą oni rozmowy zarówno o sprawach banalnych wypełniających ich codzienność, jak i poruszających kwestie poważniejsze, są w tym spektaklu najlepsze, bo sprawiają wrażenie wypływających z ich rzeczywistych doświadczeń i emocji.

Ten autentyzm gubi się jednak, kiedy nastoletnie narracje twórcy przetwarzają i umieszczają we inscenizowanej mitycznej metaforze. Nie wiemy na przykład, dlaczego akurat Akteona, który prowadzi swoją opowieść z perspektywy nastolatka, gra zawodowy aktor. Aktor ten będzie wcielał się również w inną trójkę nastolatków niebiorących w spektaklu bezpośredniego udziału. Mówi kolejno w imieniu Ernesta, Karola i Jacka, wychowanków domu dziecka w Szamocinie. To tam w latach 2013-2018 Michał Borczuch wraz z Krzysztofem Zarzeckim (a także Martą Ojrzyńską i Dorotą Nawrot) prowadzili działania teatralne. Z wymienionymi chłopcami nawiązali szczególnie silną i emocjonalną więź. Dowiadujemy się tego z opowieści

Zarzeckiego (występującego pod imieniem Plutona; Borczuch to w niej Bachus), który zastanawia się, czy ich działania przyniosły tym chłopcom więcej korzyści czy szkód. Po każdym bowiem teatralnym projekcie, dzięki któremu chłopcy mogli oderwać się od ponurej codzienności domu dziecka (jak ona w zarysach wyglądała, dowiadujemy się właśnie w scenach, które „w ich imieniu" odgrywa Franciszek Nowiński) musieli potem wrócić do tej rzeczywistości. Ernesta, Karola i Jacka w spektaklu widzimy tylko na filmie rejestrującym ich pobyt w Warszawie. Bo choć uczestniczyli w poprzedzających próby warsztatach, w spektaklu nie wystąpili. Nie wiemy, czy sami zdecydowali o tym, żeby nie pojawiać się na scenie, czy też na przykład ich udział uniemożliwiłby repertuarową eksploatację spektaklu. Pozostawienie tej kwestii niedopowiedzianej powoduje, że choć opowieść Zarzeckiego brzmi szczerze i czuć w niej troskę o chłopców oraz dramatyczne poczucie niemocy, jeśli chodzi o poprawę ich losu, to cała sekwencja sprawia wrażenie, jakby głos chłopców został przez teatr zawłaszczony. Stwarza to też poczucie, że ich udział nie odbywał się w tym projekcie na równych z innymi uczestnikami prawach.

Z innego rodzaju zawłaszczeniem mamy do czynienia w drugiej części spektaklu, w której oglądamy jedną, długą scenę stylizowaną na współczesną rozprawę sądową prowadzoną przez Atlasa (Halina Rasiakówna) w sprawie uwiedzenia przez Plutona nieletniej Prozerpiny (Laura Baranowska). Oskarżenie wnosi matka Prozerpiny, Ceres (Małgorzata Witkowska), która z powodu rozpaczy po odejściu córki zaczyna wyjaławiać ziemię i niszczyć naturę. Scena opowiada o lęku młodego pokolenia, który żyje w cieniu kryzysu klimatycznego, o ich niezrozumieniu przez dorosłych oraz o tym, co młodzi mogą zrobić, aby ich głos w przestrzeni publicznej był słyszalny. Gdy Ceres oskarża policję o nieudolność i tchórzostwo, ponieważ ta boi się przeciwstawić władającemu podziemiem Plutonowi, wspiera ją w tym

Atalanta. Na potwierdzenie słów bogini opowiada o tym, że była na Czarnym Proteście przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej i „jeden z policjantów wpadł w panikę i powalił mnie na ziemię i kolanem dociskał i rękę wykręcił do tyłu i ona się złamała". Opisuje więc sytuację, która spotkała Aleksandrę znaną pod pseudonimem „Mola" podczas protestu w grudniu 2020 roku. Nie wiadomo jednak, czemu Jagoda Klimkowska grającą Atalantę przytacza tę historię jako swoją (a przynajmniej nie zaznacza w żaden sposób, że opowiada o cudzych doświadczeniach).

Można więc zapytać, ile innych historii usłyszanych na scenie mogło nie być odzwierciedleniem doświadczeń i przeżyć biorących udział w spektaklu wykonawców. Albo, w jakim stopniu ich narracje zostały przekształcone tak, aby pasowały do napisanego przez Joannę Bednarek scenariusza, lepiej brzmiały ze sceny czy ściślej wpasowywały się w wymyślone przez reżysera mityczne ramy. Oglądając spektakl, nietrudno bowiem odnieść wrażenie, że Borczuch stara się przeżycia zaproszonych do projektu osób na siłę zuniwersalizować. Zupełnie jakby koniecznie chciał opowiedzieć o problemach współczesnej młodzieży, zamiast wydobyć i wzmocnić poszczególne głosy stojących na scenie osób. Przez to, poza kilkoma wyjątkami, głos ten brzmi sztucznie i nieprzekonująco. Paradoksalnie więc, pomimo że w spektaklu stworzono przestrzeń, w której problemy młodzieży są zauważane i dyskutowane, to jednocześnie kazano jej mówić o nich słowami wymyślonymi przez dorosłych.

Wzór cytowania:

Papuczys, Jakub, *Co myśli młodzież?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-mysli-mlodziez.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Jakub Papuczys – doktorant w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą kulturowej historii przedstawień sportowych w okresie PRL. Autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*(2015).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/co-mysli-mlodziez*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Ofiary domu lalki

Małgorzata Jarmułowicz

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Henrik Ibsen

Nora

przekład: Anna Marciniakówna, reżyseria i opracowanie tekstu: Radosław Rychcik, scenografia i kostiumy: Łukasz Błażejewski, muzyka: Michał Lis, wideo: Piotr Lis, układ choreograficzny: Dorota Androsz

premiera: 23 października 2020

Zgoła profetyczna wydaje się precyzja, z jaką gdańska premiera *Nory*, uznawanej za pionierski manifest walki o prawa kobiet, nałożyła się na najburzliwszą ubiegłoroczną odsłonę tej walki, czyli masowe protesty przeciw antyaborcyjnemu orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego. Ogłoszone 22 października, zaledwie na dzień przed tą premierą, siłą rzeczy nadało ono – wraz z gwałtowną reakcją ulicy – dodatkowy, dotkliwie aktualny wydźwięk problemowi dyskryminacji kobiet przywołanemu w sztuce Ibsena. Gdyby poprzestać na tej koincydencji, spektakl Radosława Rychcika mógłby uchodzić za przejaw proroczej intuicji jego twórców. Wypada więc zawczasu

przestrzec przyszłych historyków teatru: w przypadku gdańskiego Ibsena Anno Domini 2020 nie warto wchodzić na ścieżkę takich skojarzeń. Zarówno presja patriarchalnej władzy, jak i siła kobiecego buntu, jakże wyostrzone w świetle ulicznej wojny o prawo aborcyjne, w *Norze* zagranej na scenie Starej Apteki uległy zaskakującemu stonowaniu. Ważniejszy od starcia racji obu stron konfliktu jest w tym spektaklu ogólnoludzki koszt funkcjonowania systemu sankcjonującego nierówność płci. Ważniejsza od intencji i motywacji poszczególnych postaci jest sama zasada działania tego systemu. To w nim, a nie w jednostkowych *dramatis personae* tkwią korzenie zła i krzywdy, które ujawnia historia potulnej żony adwokata Helmera.

W poszukiwaniu scenicznej metafory tego systemu Radosław Rychcik nie po raz pierwszy (dość wspomnieć *Dziady* lub *Balladynę*) zabiera swą publiczność w podróż do USA. Tym razem jednak z konsekwencją niemającą precedensu w jego wcześniejszych, również zamerykanizowanych interpretacjach klasyki. Akcja sztuki zostaje oto w całości przeniesiona w realia Ameryki połowy XX wieku, odtworzone na scenie z pedanterią godną konwencji realistycznej, jaka podbijała teatr w czasach Ibsena. Scenografia Łukasza Błażejewskiego jest staranną rekonstrukcją ówczesnego stylu urządzania wnętrz, funkcjonalnego w swej prostocie i śmiało łączącego barwy, formy i geometryczne desenie. „Naturalne" środowisko dla domowej krzątaniny Nory tworzy kuchnia wyposażona w baterię seledynowych szafek i przedłużona o salon z minimalistycznym zestawem różnokolorowych mebli. Dopełnieniem królestwa amerykańskich Helmerów są autentyczne sprzęty z epoki: lampowe radio i telewizor na nóżkach, lodówka o zaokrąglonych krawędziach, designerskie naczynia. Choć wzorem XIX-wiecznego teatru realistycznego cały ten sztafaż włączony jest w akcję sceniczną, w spektaklu nie chodzi o efekt realizmu. W pudełku sceny między trzema ścianami i skośnym sufitem dekoracji Rychcik buduje najdosłowniej rozumiany dom

lalki, wyidealizowaną makietę życia, złożonego z amerykańskich wzorów, ikon i stereotypów.

Nora reprezentuje styl epoki równie wzorcowo jak meble w jej mieszkaniu. W czerwonej rozkloszowanej sukience z podkreśloną talią, na szpilkach, z misternie upiętymi włosami i jaskrawym makijażem, wygląda jak manekin demonstrujący modę w stylu retro. Już pierwsza niema scena pakowania przez Norę gwiazdkowych prezentów lokuje ją w kręgu skojarzeń z „perfekcyjnymi paniami domu" rodem z ubiegłowiecznych reklam produktów spożywczych i sprzętu AGD (zresztą równocześnie słychać te reklamy w radiu). Dorota Androsz powtarzalnymi, wystudiowanymi ruchami odmierza i zawiązuje wstążki na kolejnych paczkach; jej twarz promienieje uśmiechem na pokaz, choć Nora jest w domu sama. Ta scena wystarcza, by amerykański wariant dobrobytu objawił się widzowi jako domena pozoru i nieautentyczności, a konsumująca ten dobrobyt bohaterka – jako bezrefleksyjny automat działający według narzuconego schematu. W ten sposób Nora nie tylko potwierdza wskazane przez reżysera pokrewieństwo z odpodmiotowionymi bohaterkami powieści Iry Levina *Żony ze Stepford* (już dwukrotnie zekranizowanej), ale wysuwa również na pierwszy plan spektaklu tematy fundamentalne dla całej twórczości Ibsena: systemową hipokryzję społeczną dewastującą życie jednostek, dramat fałszywie określonych ról społecznych i masek ukrywających skazy życia zbiorowego.

Rychcik nie skupia się wyłącznie na mentalnej metamorfozie głównej bohaterki. Dojrzewanie do prawdy ukrytej za fasadą hipokryzji to w jego spektaklu proces, który przechodzą wszyscy bohaterowie sztuki. Nade wszystko chodzi tu o prawdę uczuć i relacji międzyludzkich, zagłuszoną przez nakazy i zakazy moralne. Cena takiej interpretacji jest wysoka: spektakl Rychcika ewidentnie cierpi na emocjonalne odrętwienie, dialogi

uderzają sztucznością, trzymają widza na dystans. Sprzyja temu anachroniczne brzmienie tekstu dramatu, skądinąd znacznie skróconego, nie on jest tu bowiem nośnikiem najważniejszych znaczeń. Co więcej, reżyser chwilami ostentacyjnie sabotuje emocjonalną wiarygodność dialogów. W cudzysłów ironii bierze choćby scenę rozmowy Ranka z Norą, w której Doktor (Robert Ninkiewicz) próbuje wyznać skrywaną miłość, wcześniej zdradzając, że trawi go śmiertelna choroba. Trywialnemu szczebiotowi Nory, która nie potrafi udźwignąć tego poruszającego aktu szczerości, towarzyszy równie degradujący sitcomowy śmiech „z puszki". Dom lalki jest jak klatka Faradaya, przez którą nie przebija się prawda takich wyznań.

Uroczo przytulny, lecz skłamany światek gdańskiej Nory zamieszkuje niejedna lalka. Kapitalne znaczenie ma scena wizyty Krystyny Linde, wracającej do miasta po dziesięciu latach poniewierki, w nadziei, że Nora, jej szkolna przyjaciółka, wyprosi dla niej posadę w banku, którego dyrektorem właśnie został Helmer. Krystyna (w wyrazistej interpretacji Katarzyny Kaźmierczak) wkracza na scenę niczym groteskowa kopia Nory: ma niebieską sukienkę o bliźniaczym kroju, pantofle na obcasach, taki sam misterny kok i równie karminową szminkę. Uderzające wrażenie identyczności obu bohaterek narasta podczas festiwalu sztucznych uśmiechów i wyćwiczonych salonowych póz, jakimi raczą się nawzajem, zamieniając poważną rozmowę (Nora wyjawia w niej tajemnicę popełnionego przez siebie fałszerstwa) w popis marionetkowego savoir vivre'u. W spektaklu nie ma innych kobiecych postaci (marginalizując rolę dzieci Helmerów, reżyser zrezygnował ze służącej Marianny), więc upodobniona do Nory Krystyna siłą rzeczy staje się reprezentantką wszystkich pozostałych przedstawicielek swojej płci. Dla kobiet innych niż Nora i Krystyna ewidentnie nie przewidziano miejsca w tym systemie.

Logika, według której twórcy gdańskiego przedstawienia skonstruowali postać Krystyny, działa jak przepowiednia przyszłego losu Nory. Uniform lalki, jaki nosi Krystyna, nie pozostawia złudzeń co do tego, że jej sytuacja życiowa – jakże inna od sytuacji Nory – wcale nie oznacza zmierzania ku kobiecej niezależności i równouprawnieniu. Przedwcześnie owdowiała Krystyna, skazana na trud samodzielności bez oparcia w mężczyźnie, ma już za sobą drogę, na którą żona Helmera z własnej woli dopiero wkroczy. Proces ten uruchamia symbolicznie właśnie Krystyna, włączając telewizor wyświetlający scenę śmierci Johna Kennedy'ego. Chwilę potem z zabawy u sąsiadów wracają Helmerowie, ubrani dokładnie tak, jak para prezydencka w dniu zamachu. Zanim widz dowie się, jak ten historyczny cytat zaciąży na losie męża Nory, ona sama przejdzie kolejną wizerunkową metamorfozę, zamieniając w ostatniej scenie pamiętny różowy kostium Jacqueline Kennedy – najsłynniejszej amerykańskiej żony swojego męża – na bardziej „wyzwolone" spodnie rybaczki i jasną bluzkę z odsłoniętymi ramionami. Zachowa jednak na nogach cieliste szpilki, wymownie zaprzeczające nadziei na ostateczne zerwanie pęt zniewalających jej kobiece ego.

W szpilkach czy bez, gdańska Nora i tak nie ma rysów feministycznej buntowniczki. Nie jest przekonująca również w najważniejszej, finałowej scenie, w której podejmuje i uzasadnia swoją decyzję o opuszczeniu domu męża. I nie świadczy to bynajmniej o deficytach warsztatu aktorskiego Doroty Androsz (ten z pewnością zasługuje na uznanie), lecz stanowi nieuchronny skutek redukcji realizmu psychologicznego i podmiotowej autonomii tytułowej bohaterki na rzecz przypisanej do niej plakatowej kliszy. Wcześniejsze sceny po prostu nie stwarzają bazy, w oparciu o którą aktorka mogłaby uwiarygodnić nagłe przebudzenie krytycznej samoświadomości Nory i jej potrzebę samostanowienia o sobie. Rychcik konsekwentnie zamyka ją w stereotypie kobiety spełniającej się wyłącznie w roli żony i matki,

zinfantylizowanej, pozbawionej osobistych aspiracji i zdolności do autorefleksji. Odbiera jej nawet przeszłość potajemnej tłumaczki powieści i poczucie niezależności czerpane z zarobionych w ten sposób pieniędzy („Miałam chwilami wrażenie, że jestem mężczyzną", wyznaje Nora w oryginalnym tekście sztuki). Nora w adaptacji Rychcika przyznaje się już tylko do przepisania książki, a z braku służby sama w kuchennym fartuszku obsługuje męża czekającego na obiad. Jako mieszkanka amerykańskiego przedmieścia ucieleśnia więc dokładnie ten sam wzorzec fałszywie zideologizowanej kobiecej egzystencji, który Rychcik odnalazł w bestsellerowej książce Betty Friedan *Mistyka kobiecości*, uznawanej za początek drugiej fali feminizmu, a przez reżysera – o czym mówił w jednym z przedpremierowych wywiadów (Umięcka, 2020) – za lekturę obowiązkową przy pracy nad spektaklem. W gruncie rzeczy gdańska Nora mogłaby powtórzyć za swoją imienniczką z dramatu Elfriede Jelinek: „Kobietę pozbawiono głowy i pokawałkowano. Pozwala się jej tylko na ciało i odcina głowę, ponieważ mogłaby się w niej zrodzić jakaś myśl" (Jelinek, 2001, s. 91).

Dorota Androsz „uczłowiecza" więc Norę, reagując organicznie, cieleśnie na gwałtowne paroksyzmy narastającego w niej strachu. W pustym domu, odrealnionym nagle przez czerwone światło i niepokojącą muzykę Michała Lisa, Nora zgięta w pół, spazmatycznie łapiąc oddech, zrzuca maskę wiecznie uśmiechniętej, niefrasobliwej „wiewióreczki", żywej dekoracji domowego gniazda i posłusznej zabawki własnego męża. Pracę wciąż uśpionej świadomości zastępuje rewolta ciała, które woła o prawdę i staje się areną wewnętrznej walki toczonej przez bohaterkę. Istota tej walki najwymowniej wybrzmiewa w przejmującej scenie tańca Nory, w której efekt bezustannej tresury ciała ściera się z odruchem wolnościowego buntu. Rozpoczyna go seria mechanicznych powtórzeń wyuczonego układu choreograficznego do dźwięków *Rock And Roll Music* The Beatles, stopniowo

przeradzających się w szaleńczy, transowy amok, który porywa tancerkę jak rozkręcone koło zamachowe. W tym nieprzytomnym pędzie na granicy fizycznej wytrzymałości aktorki, Nora gubi przyklejony do twarzy uśmiech i zrzuca z nóg nieszczęsne szpilki; wreszcie uwalnia zablokowane we własnym ciele impulsy. Wreszcie jest sobą.

Finałowa tyrada Nory, choć wyraźnie szeleści papierem, przynosi inny, niespodziewany skutek dramaturgiczny, który wpisuje się w długą listę pomysłów adaptacyjnych zmieniających wymowę ostatniej sceny dramatu. Ibsen wyznawał, że cały utwór napisał właśnie dla tego finału, w swoim czasie tak bulwersującego, że nawet jemu zdarzyło się kiedyś ulec naciskom jego krytyków. Na skutek obiekcji niemieckiej odtwórczyni roli Nory, Hedwig Niemann-Raabe, pisarz przerobił – na szczęście tylko jednorazowo – scenę opuszczenia domu przez Norę, kończąc ją pojednaniem małżonków w imię dobra dzieci. Późniejsze realizacje i swobodne wariacje na temat sztuki przynosiły kolejne warianty zmian: Nora albo w ogóle nie decydowała się na rozstanie z mężem, albo sfrustrowana wchodziła w kolejną rolę narzuconą przez społeczeństwo, albo – jak u wspomnianej Jelinek – z braku innego wyjścia wracała do męża i dawnej roli.

Rychcik przebił wszystkie te warianty. Jego Nora opuszcza dom po to, by cała uwaga widzów mogła skupić się na osamotnionym mężu, który oto nagle i niespodziewanie strzela sobie w głowę. Dlaczego? Reżyser daje publiczności dużo czasu do rozmyślania, dokładnie tyle, ile trwa piosenka Beatlesów *Happiness Is A Warm Gun* stanowiąca muzyczny komentarz do widoku kuchennych szafek naturalistycznie zbryzganych krwią. Mimo to samobójstwo Helmera pozostaje dość enigmatyczną puentą jego losu. Dociekanie psychologicznych przyczyn tego gestu nie ma większego sensu, bo mąż Nory, podobnie jak ona, nie stara się zaistnieć w tej historii na

prawach pełnowymiarowej, psychologicznej postaci. Grzegorz Gzyl raczej go szkicuje niż portretuje, świadom, że również ta postać jest stwarzana przede wszystkim przez modelowo nakreślony kontekst domu lalki. Jego Helmer jest takim samym wytworem sztywnego wzorca ról płciowych jak Nora, i równie bezkrytycznie i nawykowo uczestniczy w grze tych ról. Nie widzi problemu w samczej brutalności, z jaką próbuje wymóc erotyczną uległość na żonie, nie widzi nic złego w traktowaniu jej jak swojej własności i w całkowitym ekonomicznym ubezwłasnowolnieniu. Nie widzi nic dyskryminującego i niesprawiedliwego w oskarżeniach, jakie wytacza jej w imię wpojonych mu zasad, gdy dowiaduje się o wekslu, który Nora sfałszowała w trosce o jego życie i zdrowie. Trzymając się tych zasad, wierzy, że jest dobrym, kochającym mężem. Zło, które zawisło nad domem lalki, obywa się bez czyjejkolwiek intencji, a jego znakiem rozpoznawczym jest banalność.

Eksponując w historii Nory systemowy charakter opresji, Rychcik nie szuka winnych – woli pochylić się nad ofiarami. Helmer, który w wizji reżysera dołącza do ich grona, kradnąc finałowy show głównej bohaterce, spektakularnie podważa przy tym kobiecy monopol na krzywdę wynikającą z nierówności płci. I nie jest w tym odosobniony. W gdańskim spektaklu żaden mężczyzna nie jest ostatecznie beneficjantem patriarchalnego porządku społecznego, każdy natomiast płaci wysoką cenę za jego afirmację, dając w ten sposób świadectwo swej życiowej bezradności. Desperat Krogstad (Cezary Rybiński) traci resztki godności, brnąc w szantaż i prześladowanie bezbronnej kobiety, by ocalić zagrożony status społeczny (paradoksalnie, z upadku podnosi go „słaba płeć” w osobie pragmatycznej, wyzbytej złudzeń Krystyny). Z poczuciem klęski opuszcza dom Helmerów Doktor Rank, zabijany przez chorobę dziedziczoną po rozpustnym ojcu, świadomy jest własnego tchórzostwa, które nie pozwoliło mu otwarcie walczyć o miłość Nory. Szczególnie gorzko wybrzmiewa jego rada, by na kolejnym balu

przebierańców Nora wystąpiła taka, jaka jest, bez maski. Gdyby w zasięgu tej rady mogła znaleźć się również publiczność gdańskiego spektaklu (nomen omen pandemicznie zamaskowana), w myśl zawartego w nim przesłania powinna – oby nareszcie! – poczuć się wspólnotą ludzi, a nie zgromadzeniem widzów i widzek.

Wzór cytowania:

Jarmułowicz, Małgorzata, *Ofiary domu lalki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ofiary-domu-lalki.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Małgorzata Jarmułowicz – teatrolog, doktor habilitowany, profesor na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, kierownik Zakładu Dramatu, Teatru i Widowisk Instytutu Filologii Polskiej UG. W pracy naukowej zajmuje się teatrem i dramatem współczesnym, a także bada tradycje widowiskowe Azji Południowo-Wschodniej z perspektywy antropologii i performatyki. Opublikowała książki: *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* (2003) oraz *Teatralność zła. Antropologiczne wędrówki po współczesnej dramaturgii i teatrze* (2012).

Bibliografia

Jelinek, Elfriede, *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża, albo Podpory społeczeństw*, tłum. D. i K. Sajewscy, [w:] tejże, *Nora, Clara S., Zajazd*, Kraków 2001.

Umięcka, Anna, *Teatr Wybrzeże. Radosław Rychcik reżyseruje Norę Henrika Ibsena. Premiera w piątek*, „Portal Miasta Gdańska", 23 X 2020, https://www.gdansk.pl/wiadomosci/teatr-wybrzeze-radoslaw-rychcik-rezyse… [dostęp: 5 IX

2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/ofiary-domu-lalki*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

W oku cyklonu

Aneta Głowacka

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Twarzą w twarz

na podstawie scenariusza filmu Ingmara Bergmana *Twarzą w twarz* w tłumaczeniu Zygmunta Łanowskiego

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, scenariusz sceniczny: Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska, scenografia: Zbigniew Libera, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski, reżyseria światła: Piotr Pieczyński, realizacja materiałów filmowych: Kacper Fertacz

premiera bydgoska: 4 września 2021, premiera warszawska: 21 marca (pokaz zamknięty) i 7 października 2021 (z udziałem widowni)

Głównym elementem plakatu do filmu *Twarzą w twarz* w reżyserii Ingmara Bergmana z 1976 roku jest abstrakcyjny kształt przypominający plamy atramentowe z testu projekcyjnego szwajcarskiego psychoanalityka Hermanna Rorschacha. Na jego podstawie analizuje się nieświadome treści psychiczne, ujawniane przez pacjenta podczas interpretacji prezentowanych mu tablic. Oś symetrii poprowadzona wzdłuż nieregularnego kształtu na plakacie jest jednocześnie linią, od której odbija się kontur twarzy Liv

Ullmann, wcielającej się w filmie w postać głównej bohaterki, psychiatry Jenny Isaksson. Lustrzane odbicie jest również motywem przewodnim na plakacie do spektaklu Mai Kleczewskiej. Dziewczęca twarz zbliżona do lustra odbija się od niego, a jednocześnie zlewa ze sobą, tworząc figurę przypominającą efekty optyczne uzyskiwane za pomocą kalejdoskopu. Na linii styku odbić twarzy powstaje cień o nieregularnym kształcie, przywodzący na myśl plamy Rorschacha, z ledwie zaznaczoną źrenicą oka, która wydaje się przejściem do ludzkiego wnętrza.

Zdjęcie z teatralnego plakatu koresponduje z tematyką filmów Bergmana, w kolejnych obrazach poddającego wiwisekcji relacje międzyludzkie. Jego bohaterowie, odizolowani od społeczeństwa z powodu miejsca zamieszkania, samotności albo choroby, doświadczają stanów prowokujących do podróży w głąb siebie. Fotografia na plakacie zapowiada również strategię reżyserki, która razem z dramaturgiem Łukaszem Chotkowskim podąża w głąb scenariusza do filmu *Twarzą w twarz*, traktując go jak palimpsest i rozbudowując o kolejne wątki. W teatralnej adaptacji znalazły się więc fragmenty innych tekstów Bergmana: *Sonaty jesiennej*, *Szeptów i krzyków*, *Milczenia* czy *Sarabandy*, a także jego wypowiedzi, które pogłębiają biografie postaci i pomagają wyeksponować osobę reżysera, *spiritus movens* przedstawionego świata.

Bergman (w tej roli Julian Świeżewski) pojawia się już w pierwszej scenie spektaklu. Ubrany zgodnie z wizerunkiem uwiecznionym na licznych zdjęciach: w pepitkową marynarkę, golf i w charakterystyczny beret, wychodzi na proscenium i dokonuje przed widzami autoprezentacji. Informuje, że będziemy świadkami kręcenia filmu o dostosowanej społecznie, spełnionej zawodowo i życiowo kobiecie, która pomimo wielu sukcesów i powodów do zadowolenia pewnego dnia przeżywa załamanie nerwowe. Tą

kobietą jest Karin, główna bohaterka filmu *Twarzą w twarz*, dobrze sytuowana i doceniana psychiatra. W spektaklu Kleczewskiej dostała imię innej postaci, najstarszej siostry z *Szeptów i krzyków*, a także matki Bergmana. Biograficzny trop dopełnia się pod koniec spektaklu, kiedy Karin, odratowana po próbie samobójczej, spotyka się w szpitalu ze swoim synem (Ezra Kos), dziecięcą wersją reżysera. Chłopiec jest uprzejmy, choć wycofany, na koniec zarzuca matce, że go nie kochała. Genezę ich chłodnej relacji diagnozuje dorosły twórca, zwierzając się, że od wczesnego dzieciństwa na różne sposoby próbował zwrócić uwagę matki. Szybko okazało się jednak, że znacznie bardziej skuteczny od symulowania choroby jest emocjonalny dystans.

Rozpoczyna się praca nad filmem. Reżyser uważnie obserwuje aktorów, wymyśla kolejne ujęcia, martwi się, czy placebo, które aktorka grająca Karin (Karolina Adamczyk) ma przyjąć zamiast pigułek nasennych, przez pomyłkę producenta nie okaże się trucizną. Na żywo lub z offu komentuje poszczególne sceny, czyta didaskalia z własnego scenariusza. Przysiada na krześle albo dyskretnie przemieszcza się po scenie zamienionej przez Zbigniewa Liberę w studio filmowe. Po lewej stronie, w głębi, znajduje się utrzymany w bieli gabinet lekarski z prostą szafką i biurkiem, przy którym Karin przyjmuje pacjentów. Bliżej proscenium, stojące przy oknie łóżko i szafka nocna symulują ascetyczną sypialnię. Prawą stronę sceny wypełnia salon dziadków, do których bohaterka przyjeżdża w odwiedziny. Czerwone ściany, ozdobione kinkietami i obrazami w złotych ramach, wykończone są na dole białą boazerią. Zarówno kolor ścian, jak i stylowy stolik z fotelami, a w głębi fortepian, przywodzą na myśl mieszczańskie wnętrza z *Szeptów i krzyków*. Na tyłach salonu, widoczne dla widzów za pośrednictwem kamery, znajduje się mieszkanie Tomasza, kochanka Karin, budzące skojarzenia z pokojem bohaterki z filmu. Okazuje się, że nie tylko dialogi, ale również

przestrzeń i postaci nawiązują do filmowych obrazów. Składają się na spektakl, który jest niejako kolażem z twórczości Bergmana.

Karin Karoliny Adamczyk wyglądem przypomina swój filmowy pierwowzór. Ma długie rude włosy, które upina jak Liv Ullmann. Ubiera się w neutralne pastele: beżową spódnicę i jasną koszulę, na wierzch narzuca kremowy płaszcz. Stonowane kolory i klasyczny krój ubrań korespondują z jej osobowością. Jest racjonalistką, nie lubi być w centrum uwagi, raczej stapia się z otoczeniem. Uważna wobec pacjentów, świetnie czuje się w roli profesjonalistki, która nie zdradza emocjonalnego zaangażowania. A jednak pacjentka Maria (Dagmara Mrowiec-Matuszak) podczas sesji terapeutycznej zarzuca jej oderwanie od rzeczywistości, udawanie życia i nieumiejętność kochania. Wydaje się, że to ona wie o Karin znacznie więcej aniżeli ona sama o sobie. Toteż w scenie gwałtu pacjentka staje się *alter ego* Karin (aktorka pojawia się na scenie ubrana identycznie jak Karolina Adamczyk), jakby reprezentowała uśpioną część jej osobowości. Adamczyk gra swoją postać w skupieniu i z wielką precyzją. Kamera śledzi każdy grymas jej twarzy, którą w powiększeniu oglądamy na ekranie nad sceną. Wówczas spod społecznej maski obojętności przebija kruchość i wrażliwość bohaterki. Nawet jeśli się do tego nie przyznaje, jest wewnętrznie rozbita i samotna.

Wydaje się, że problemem Karin jest samotność wynikająca z porzucenia przez mężczyzn: mąż z powodów zawodowych wyjechał za granicę; syn Johan, mimo że jest dzieckiem, dystansuje się od niej i żyje własnym życiem; wreszcie, gdy bohaterka budzi się ze śpiączki, o swoim wyjeździe na Jamajkę informuje ją Tomasz (Piotr Stramowski) – jedyny, który okazał jej ciepło i zrozumienie. Wielkim nieobecnym jest też ojciec, o którym niewiele wiemy. Załamanie nerwowe, którego doświadcza bohaterka, zmusza ją do zmierzenia się z wypartymi lękami, zranieniami i traumami z przeszłości.

Okazuje się, że najboleśniejszych relacji doświadczyła z kobietami. W albumie rodzinnym pojawia się więc babka (Maria Robaszkiewicz), która, mimo że jest miłą starszą panią, z czułością opiekującą się schorowanym mężem (Michał Jarmicki), w dzieciństwie zafundowała Karin surowe, pozbawione empatii wychowanie. Z kolei nieobecna matka artystka (świetna Małgorzata Witkowska), której pierwowzorem jest Charlotte z *Jesiennej sonaty* zagrana przez Ingrid Bergman, stanowi źródło kompleksów. Karin idealizuje matkę i jest przekonana, że nigdy jej nie dorówna jako kobieta. W jednej ze scen, która jest konkretyzacją snu bohaterki, matka przyjeżdża po latach i nieudolnie próbuje odbudować zaniedbane więzi. Jednak braku miłości i uwagi nie zastąpi ani nauka gry preludium Chopina udzielona starszej córce, ani zegarek podarowany młodszej, niepełnosprawnej Agnes (Dagmara Mrowiec-Matuszak).

Najsilniejsza więź łączy Karin z Esterą (zjawiskowa Aleksandra Bożek), najstarszą siostrą, która zmarła na chorobę płuc. Estera pojawia się w snach bohaterki, wyświetlanych na ekranie albo odgrywanych na żywo. Poważna, w czarnej wiktoriańskiej sukni, z wysoko upiętymi włosami, jak siostry w *Szeptach i krzykach*, jest materializacją lęków i wyrzutem sumienia Karin. W jednej ze scen wyglądają jak bohaterki *Persony*. Estera zjawia się na scenie wraz z pierwszym kryzysem Karin i pozostaje na niej do końca, w milczeniu obserwując teatralną materializację kolejnych koszmarów siostry: gwałtu, zabójstwa pacjentki, relacji z oziębłą matką czy nieudanego małżeństwa. Estera z jednej strony towarzyszy bohaterce w jej sennych podróżach, z drugiej – jest aktorką, która na scenie ucieleśnia to, co nieracjonalne, wyparte, odrzucane, związane z brudem życia. W końcowym monologu zwraca się do publiczności, niejako w imieniu reżyserki zastanawiając się nad statusem teatru. Czy można przyrównać to, co dzieje się na scenie, do snu, który ujawnia najciemniejsze zakamarki psychiki? Jaką cenę płaci

artysta za stwarzanie światów, które są jak wejście do oka cyklonu? Nawet jeśli twórca posługuje się cudzymi historiami, jak zapowiada Bergman w pierwszym monologu, emocje, które sztuka wywołuje w aktorach i widzach, są przecież prawdziwe. Refleksje płynące ze sceny nie są nowe, również w kontekście spektakli Kleczewskiej. Rozumiem jednak, że wykorzystanie na scenie twórczości Bergmana prowokuje, by zadać je ponownie. Jak wiadomo, szwedzki reżyser budował filmowe światy z doświadczeń własnych i współpracujących z nim aktorów.

Wzór cytowania:

Głowacka, Aneta, *W oku cyklonu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-oku-cyklonu.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Aneta Głowacka – adiunkt w Zakładzie Dramatu i Teatru Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ. Zainteresowania badawcze: estetyczne przemiany w teatrze i dramacie XX i XXI wieku, społeczne praktyki performatywne, krytyka i eseistyka teatralna, instytucjonalne podstawy działalności teatralnej.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/w-oku-cyklonu*

didaskalia
gazeta teatralna

performatywność muzyki

Poszerzanie pola

Magdalena Figzał-Janikowska

64. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 17-25 września 2021

Z roku na rok Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” coraz odważniej eksploruje pozamuzyczne światy, opierając swój program na idei interdyscyplinarności i performatywności. W prezentowanych kompozycjach dźwięk wciąż wyznacza podstawową płaszczyznę komunikacji z widzem, jednak nie rości sobie praw do jej całkowitego zawłaszczenia. Wykonawstwo muzyki współczesnej od dawna ściśle wiąże się z aspektem performatywnym, a relacja muzyki i ciała to jeden z głównych obszarów zainteresowań dzisiejszych kompozytorów. Tym, co warto odnotować w kontekście programu tegorocznej, sześćdziesiątej czwartej „Warszawskiej Jesieni”, jest zatem nie tylko znaczne rozszerzenie i intensyfikacja widowiskowej sfery prezentowanych utworów, ale także większe zaangażowanie artystów teatru w przygotowanie premier festiwalu. W efekcie wiele koncertów tej edycji rozpatrywać można już nie tylko jako muzyczne performanse, wykorzystujące teatralne środki wyrazu, ale spektakle o wyrazistej dramaturgii, szeroko nakreślonym kontekście

pozamuzycznym, rozbudowanej warstwie semantycznej i ekspresyjnych technikach wykonawczych. „Zanurzenie” jako hasło przewodnie tegorocznego festiwalu pociągnęło za sobą także projekty o charakterze immersyjnym (*Audiolewitacje 2.0* w wykonaniu DID; *No one show* Jerzego Bielskiego) i partycypacyjnym (cykl spacerów dźwiękowych *Idź aż usłyszysz sobie*; *Koncert na Przyczółku Grochowskim* Krzysztofa Knittla), które wraz z muzycznymi instalacjami (*Czarodziejska góra, czyli opera patologiczna* Adama Dudka i Tadeusza Wieleckiego; *Światłodźwięk* Mirosława Filonika i Tadeusza Sudnika) stanowiły istotne uzupełnienie głównego nurtu wydarzeń.

Tegoroczna „Warszawska Jesień” zaskoczyła nie tylko różnorodnością prezentowanych form performatywnych, ale przede wszystkim ich społecznym, dyskursywnym potencjałem. Chyba po raz pierwszy wśród programowych propozycji pojawiło się tak wiele projektów bezpośrednio komentujących rzeczywistość społeczno-polityczną. Jednym z takich komentarzy jest *Bunkier. Fake opera* Wojciecha Błażejczyka i Waldemara Raźniaka, której montażowa struktura odpowiada informacyjnemu chaosowi, jaki staje się udziałem naszego życia w świecie mediów. Dynamiczność utworu, objawiająca się w błyskawicznie zmienianych obrazach wideo, fragmentarycznych partiach muzyków Hashtag Ensemble oraz nerwowych, uzupełnionych zrytmizowanym gestem frazach solistów, wymaga od widza szybkiego reagowania na bodźce audiowizualne, często bez możliwości zgłębienia przekazu, jaki niosą. Proces ten ujawnia również szereg strategii manipulacyjnych, a ich bezpośrednimi „ofiarami” stają się w pewnym momencie widzowie (scena z nagranymi przed występem wypowiedziami publiczności).

W aktualną debatę na temat wykluczenia i tożsamości płciowej wpisują się z kolei projekty *Nowe formy* i *We’re here* – oba oparte na pracy kolektywnej.

Nowe formy to rozwinięcie wątków podjętych w ubiegłorocznych *Formach żeńskich*, inicjujących dyskusję nad sytuacją kobiet – wykonawczyń i kompozytorek – w świecie muzycznym. Tym razem żeński tandem zasilili także panowie, co nieco zmieniło formę przekazu (z jednostronnego manifestu przekształcił się on w działania skoncentrowane na poszukiwaniu wspólnych doświadczeń). Od strony reżyserskiej i dramaturgicznej proces tych poszukiwań koordynował Hubert Sulima. Poszczególne kompozycje *Nowych form* łączą się ze sobą, tworząc rodzaj muzycznego kolażu, w którym przeplatają się głosy żeńskie i męskie. Pośród tych manifestacji ciekawie wypadają sceny rozpisane na gesty (instrumentalistki wyraziście zaznaczają zarówno swą cielesną obecność, jak i kobiecą solidarność), a także te uzupełnione poezją (ciekawie brzmi wiersz Louise Glück w futurystycznej, zmediatyzowanej wersji). Mniej inspirujące są fragmenty publicystyczne, przywołujące mało odkrywcze wypowiedzi dotyczące kulturowych konstruktów płci.

Płeć jako konstrukt to także temat koncertu-spektaklu *We’re here*, zrealizowanego pod opieką kuratorską Rafała Ryterskiego i wyreżyserowanego przez Katarzynę Kalwat. Osiem muzycznych performansów, które złożyły się na program wydarzenia, to nie tylko próba przyjrzenia się relacji między tożsamością twórcy a jego muzyką, lecz przede wszystkim włączenie w jej obręb intymnego doświadczenia cielesnego. W *We’re here*, jak również w kilku innych premierach festiwalu, to właśnie ciało – wyzwolone, pożądane, niebinarne, ale też odrzucone, zdyscyplinowane i zniewolone – wyznaczyło istotną i interesującą perspektywę dla odbioru dźwięków.

We’re here! We’re Queer!

Tytuł projektu zainicjowanego przez Rafała Ryterskiego nawiązuje do słynnego sloganu „We’re here! We’re queer! Get used to it!”, spopularyzowanego przez amerykańską organizację Queer Nation w latach dziewięćdziesiątych. Program zaprezentowanego w Komunie Warszawa *We’re here* tworzą kompozycje artystów identyfikujących się ze społecznością LGBTQ+. Choć są to utwory bardzo różnorodne, zarówno pod względem formy, jak i treści, w całość spina je dramaturgia Beniamina Bukowskiego. Jej siłą napędową są postaci prowadzących – Marty Malikowskiej i Tomasza Tyndyka, których dialogi są komentarzem nie tyle do sfery muzycznej widowiska, ile raczej jej ukrytych politycznych znaczeń. „Co to znaczy być normalnym?” – jedno z pierwszych pytań prowokuje kolejne: „Jakie różnienie się od siebie jest normalne, a jakie nienormalne?”, „Czy muzyka jest normalna czy nienormalna?”, „Czym różni się muzyka queer od innej muzyki?”. W tych niekończących się grach słownych Bukowski i Kalwat pozostawiają oczywiście sporo miejsca na dowcip, ironię i improwizację, jednak lekki ton aktorskich wypowiedzi momentami wyraźnie kontrastuje z ich realnym, społecznym tłem, ukazanym w przejmujący sposób także w wielu kompozycjach.

W sposób najbardziej bolesny wybrzmiewa ono bodaj w wykonaniu *Piyanist Şantör* – fragmencie opery *Bergen, The Woman of Agonies* (2019), której autorami są Laure M. Hiendl i Göksu Kunak. Bohaterką tej kameralnej opowieści jest turecka śpiewaczka Bergen, słynna reprezentantka stylu arabesk lat osiemdziesiątych, której dramatyczny życiorys (Bergen najpierw została oblana kwasem na zlecenie męża, a gdy zdecydowała się kontynuować karierę muzyczną, została przez niego zastrzelona) zestawiony zostaje z listą morderstw, będącymi wynikiem prześladowań społeczności

LGBTQ w Turcji. W oryginalnej wersji opery Hiendl i Kunak występują razem, proponując widzom uczestnictwo w performatywnym wykładzie, koncercie i żałobnym rytuale. Ich ciała nieustannie krążą między widzami, znosząc dystans i wytwarzając szczególny rodzaj intymności. Wielka szkoda, że w *We're here* na scenie pojawia się jedynie Laure M. Hiendl – wykonanie *Piyanist Şantör* na głos i elektronikę live, nawiązujące do atmosfery tureckich klubów nocnych i występów „piyanist şantör" (solistów z keyboardem), cechuje niezwykła ekspresja, jednak sądzę, że obecność Göksu Kunak pozwoliłaby odsłonić nieco więcej z założeń tego projektu, w którym muzyka nierozerwalnie łączy się z doświadczeniem ciała, przemocą i pożądaniem, wreszcie z rytuałem.

Intymność, której nieco zabrakło w wykonaniu fragmentu *Bergen*, okazała się fundamentem eksperymentalnego utworu *N.N.* autorstwa Neo Hülcker. *N.N.* to dialog kompozytora/ki z jego/jej dawnym głosem (a właściwie zapisem brzmienia głosu sprzed tranzycji). Hülcker sięga po formę wywiadu, jednak „głos" unika odpowiedzi na zadane pytania. Zabawna, bardzo osobista kompozycja staje się dźwiękowym utrwaleniem procesu przemiany, a zarazem performatywnym śladem osobistego doświadczenia cielesnego.

Ciało, jego konkretne gesty, reakcje, drgania to integralne elementy kompozycji *blacksnowfalls* (2014) Wojtka Blecharza na kotły solo i *Haphephobia* (zamówienie Warszawskiej Jesieni 2021) Rafała Ryterskiego na perkusistę i elektronikę live. Pierwszy to rozpisany na gesty monolog ciała, wyrażający najbardziej skrajne stany psychiczne – membrana instrumentu staje się filtrem, dzięki któremu mogą zostać wyrażone. Jak w *Psychosis 4.48* Sarah Kane, którego fragment był inspiracją dla kompozycji, słabość, delikatność, czułość mieszają się tu z rozpaczą, bólem i gniewem. Najciekawsza w *blacksnowfalls* wydaje się intymna relacja wykonawcy z

instrumentem. Fakt, że od powstania utworu minęło już siedem lat, pozwala zaobserwować indywidualne rysy jego poszczególnych wykonań. Ten spektakl emocji, mimo bardzo precyzyjnie rozpisanej partytury gestów, za każdym razem odbywa się nieco inaczej – to ciało staje się jego konkretnym dopełnieniem, czego w przekonujący sposób dowiodła tym razem Tamara Kurkiewicz.

Z utworem Blecharza koresponduje *Haphephobia* Ryterskiego, mocne zwieńczenie całego cyklu *We're here*. Tytułowa hafefobia to lęk przed dotykiem, wymuszający ciągłe uniki, życie w odosobnieniu. W kompozycji Ryterskiego izolacja przybiera wymiar dosłowny (perkusista Aleksander Wnuk zostaje zamknięty w nagłośnionej klatce z pleksi), jak i metaforyczny (odnoszący się zarówno do queerowej tożsamości, jak i pandemii). Wszystkie dźwięki, które słyszymy w utworze, są wynikiem bezpośredniej interakcji performera z elementami klaustrofobicznej przestrzeni, w której został osadzony. Co ważne, elementy te charakteryzują się odmienną strukturą (ściany z pleksiglasu i metalowej blachy, drewniana podłoga, wreszcie membrana werbla umieszczonego w klatce), dzięki czemu jakości brzmieniowe są bardzo zróżnicowane. Imponująca precyzja i cielesna ekspresja Aleksandra Wnuka pozwalają odsłonić to, co w kompozycji Ryterskiego najistotniejsze – jej przemyślaną dramaturgię, niuanse, napięcia i kulminacje.

Elementy, o których wspominam w kontekście finałowego utworu Ryterskiego, można w szerszej perspektywie odnieść do całości *We're here*. Po raz kolejny daje tu o sobie znać muzyczna wrażliwość i dramaturgiczne wyczucie Katarzyny Kalwat, która – choć jako reżyser pozostaje w cieniu zaprezentowanych kompozycji – zapanowała nad formą i spójnym przekazem całości. *We're queer* nie ma charakteru wojowniczego – jest po prostu

afirmacją odmienności we wszystkich jej odcieniach: tożsamościowym, cielesnym i muzycznym.

Ciała odrzucone, ciała w opresji

Jednym z najbardziej przejmujących widowisk tegorocznej „Warszawskiej Jesieni" jest moim zdaniem prawykonanie utworu *Alan T.* Pierre'a Jodlowskiego – kompozycji opartej na biografii genialnego matematyka Alana Turinga. Jodlowski stworzył bardzo kameralny, aczkolwiek wielowarstwowy spektakl, w którym sfera audialna jest ścisłym odbiciem stanów emocjonalnych Turinga (w tej roli znakomity Thomas Hauser z Münchner Kammerspiele), jego lęków, osamotnienia, filozoficznych dylematów. Libretto Franka Witzela koncentruje się na dwóch wątkach. Pierwszym jest osobisty dramat Turinga – geniusza, „ojca" sztucznej inteligencji, wojennego bohatera, który w latach pięćdziesiątych zostaje wykluczony ze społeczeństwa purytańskiej Anglii z powodu swego homoseksualizmu i skazany na przymusową kastrację chemiczną (jej skutkiem są stany depresyjne i ginekomastia). Drugi wątek to relacja między człowiekiem a maszyną. Te dwa tematy wyznaczają nie tylko oś dramaturgiczną utworu, ale też decydują o charakterze, formie i intensywności muzyki. Z jednej strony mamy tu bowiem partie solistki (Joanna Freszel wcielająca się role kobiet obecnych w życiu Turinga), z drugiej zaś dialog matematyka z maszyną, uosabianą przez zespół instrumentalistów (Nadar Ensemble) i ich awatary.

Bardzo istotne znaczenie dla kompozycji Jodlowskiego na sposób organizacji przestrzeni i rozwiązania scenograficzne (ich autorką jest Claire Saint Blancat). „Nie jestem w stanie zapisać ani jednej nuty, dopóki nie wyobrażę sobie tego, jak ma wyglądać scena" – przyznał artysta w festiwalowej rozmowie z widzami. Koncept przestrzenny *Alana T.* zakłada podział sceny

na dwie sfery, oddzielone od siebie przezroczystymi ścianami. Ta znajdująca się bliżej widzów, w bezpośrednim zasięgu ich wzroku, to symboliczna przestrzeń komputerowych doświadczeń Turinga – sfera zdominowana przez „sztuczną inteligencję", a zatem muzyków i towarzyszące im urządzenia technologiczne. W tym obszarze konstytuuje się podstawowa warstwa dźwiękowa utworu, stanowiąca efekt amplifikacji i komputerowych przetworzeń – w kompozycjach Jodlowskiego zawsze ściśle związanych z „uobecnianiem" ciała (zob. Jodlowski, 2006). Sfera druga to prywatne mieszkanie matematyka, jego „koszmarny pokój", w którym po chemicznej kastracji i odrzuceniu przez środowisko naukowe izolował się, popadając w pogłębiającą się depresję. W pokoju znajdują się osobiste przedmioty, notatki, a także dyktafon z mikrofonem, które służą rejestracji zwierzeń. Turing opowiada o swoim dzieciństwie, pracy nad sztuczną inteligencją, romansie z Arnoldem Murrayem, wreszcie zdaje relację z przebiegu procesu sądowego, a następnie „leczenia" farmakologicznego. Wypowiedzi Thomasa Hausera, który wciela się w postać Turinga, cechuje z jednej strony chłodny dystans do relacjonowanych zdarzeń (w kontraście do partnerującej mu ekspresyjnej Joanny Freszel), z drugiej zaś strony w egzystencjalnych dialogach z maszyną ujawnia się rozpacz zagubionego człowieka, który w odróżnieniu od komputera nie jest w stanie wygasić bólu i emocji („Istoty ludzkie nie mogą zostać «odłączone od prądu» ani same się odłączyć"). W monologach Turinga i dialogach, które prowadzi z awatarami, można odnaleźć inspiracje jego naukowym tekstem *Computing Machinery and Intelligence* z 1950 roku, w którym stawia pytanie o to, czy maszyna potrafi myśleć. W kilku fragmentach przywołane zostają także prywatne zapiski matematyka (zob. *The Turing Digital Archive*), którym Freszel nadaje formę tajemniczego, rozpisanego na poszczególne frazy komentarza. Cała narracja muzyczna – łącząca *Sprechgesang* sopranistki z mechanicznymi,

przetworzonymi komputerowo dźwiękami – odzwierciedla tragiczną kondycję genialnego umysłu Turinga, zanurzonego w świecie liczb, matematycznych twierdzeń i idei, ale też szukającego równowagi w tym, co materialne, cielesne.

Inny obraz ciała wykluczonego, poddanego opresji, pojawił się w *Lalkach* autorstwa i w reżyserii Michała Zdunika. Spektakl zaprezentowano na scenie Komuny Warszawa w ramach nurtu wydarzeń towarzyszących. Sztuka Zdunika, choć jest monologiem, ma strukturę polifoniczną – w wypowiedziach bohaterki odbijają się różne głosy, frazy, rytmy. Pomysł nadania temu utworowi formy w pełni muzycznej, stanowiącej efekt kompozytorskiej pracy kolektywnej (Teoniki Rożynek, Rafał Ryterski, Monika Szpyrka, Paweł Malinowski, Żaneta Rydzewska, Aleksandra Kaca, Viacheslav Kyrylov i Andrzej Karałow), okazał się zatem trafiony, tym bardziej że wykonawczynią wszystkich głosowych partii utworu jest charyzmatyczna sopranistka Monika Łopuszyńska. Bohaterka *Lalek* to kobieta pogrążona w tożsamościowym kryzysie, której świat wypełniają obsesje i urojenia. Towarzyszy im rozpaczliwa próba zaakceptowania siebie, własnego ciała i podjętych wobec niego decyzji (powtarzana jak mantra fraza „chyba warto było"). W kolejnych częściach utworu Łopuszyńska ukazuje nierówną walkę z systemem, który ogranicza, stygmatyzuje, wyklucza. Zmagania te znajdują wyraz w trudnych partiach solowych (łączących śpiew i aktorski monolog), a także w kolejnych wyzwaniach stawianych ciału (ruch i gest są nieodłącznymi elementami tej interpretacji scenicznej). Tekst Zdunika charakteryzuje się wewnętrzną „muzycznością", co umożliwia czytanie go jako gotowej partytury – graficzny zapis pewnych fragmentów podsuwa ponadto pewne tropy artykulacyjne, jak chociażby rozciągająca się na połowę strony maszynopisu kwestia „rozpadam się/wydostańcie mnie stąd" (Zdunik, 2010, s. 177). Wiele z tych tropów słychać w kompozycjach wypełniających

spektakl – brzmieniowo bardzo różnorodnych, choć eksponujących przede wszystkim skrajne stany emocjonalne bohaterki (od subtelnych, czułych wyznań, przez osamotnienie, po rozpacz, gniew i obłęd).

Tegoroczna edycja „Warszawskiej Jesieni" ujawniła przede wszystkim dużą siłę muzycznej wypowiedzi w zakresie komentowania współczesności. W komentarzach tych na plan pierwszy wysunęło się ciało – jako podstawowe miejsce zapisu kulturowych znaczeń, nie zawsze pożądanych, często przemocowych. To poszerzanie kontekstów, wskazywanie na sieć zależności między muzyką, polityką i ciałem uznać można za wyraziście manifestującą się nową linię rozwoju warszawskiego festiwalu.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Poszerzanie pola*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzanie-pola.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – 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.

Bibliografia

Jodlowski, Pierre, *Le geste: questions de composition*, „L'inouï: revue de l'IRCAM” 2006 nr 2. Wersja angielska: Jodlowski, Pierre, *Gesture: A Matter of Composition*, http://www.pierrejodlowski.com/index.php?post/“Le-Geste”-a-matter-of-composition [dostęp: 6 XI 2021].

The Turing Digital Archive, http://www.turingarchive.org [dostęp: 6 XI 2021].

Zdunik, Michał, *Lalki*, „Dialog” 2010 nr 7-8.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/poszerzanie-pola*

didaskalia
gazeta teatralna

performatywność muzyki

„Przyszłość, ludzie”

Kamila Kucia

OFF Opera w Poznaniu, 24 września – 5 października 2021

Wizje przyszłości kształtują się w formie wariantów równoległych – mogą się nawzajem uzupełniać lub tworzyć kontrastowe opozycje. Na podobnych zasadach odbył się finał, a właściwie finały tegorocznej OFF Opery w Poznaniu, która już od siedmiu lat zaskakuje innowacyjnością w realizacji interdyscyplinarnej wizji sztuki.

Wizja pierwsza – *Przyszłość: soundtrack*

Chronologicznie pierwszy pokaz finałowy to efekt warsztatów fieldrecordingowych i soundartowych. Młodzież została postawiona przed pytaniem, jak będą brzmiały miasta przyszłości. Następnym zadaniem było zaprojektowanie instalacji dźwiękowej, która przedstawiałaby takie wyobrażenie. Przestrzeń została zaaranżowana w Sali pod Zegarem w Centrum Kultury Zamek. Wspominam o tym nieprzypadkowo, gdyż specyfika pomieszczenia, a raczej pewne niedogodności, które stwarzało, były

nieodłączną częścią performansu. Jest to zabytek, a w zabytkach mamy starą podłogę – takie podłogi skrzypią, zwłaszcza jeśli odbiorcy są w stałym ruchu, odbywając spacer dźwiękowy. Dzięki tej nieprzemyślanej uciążliwości stało się jednak coś bardzo interesującego.

Publiczność przeszła przez trzy cykle wraz ze zmieniającym się pejzażem dźwiękowym: od zaciekawienia, obchodzenia całej sali wzdłuż i wszerz przy skrzypieniu butów i trzeszczeniu desek, przykładaniu uszu do każdego głośnika z osobna, aż do stopniowego wyciszenia, zamknięcia oczu i wsłuchania się w jedno wybrane źródło dźwięku. Pod sam koniec nastrój zrobił się iście magiczny, gdyż każdy z uczestników zaczął wykonywać coś na kształt rytuału wyciszenia, rozciągając się i robiąc głębokie wdechy i wydechy, zapewne pogrążając się we własnych myślach. Przekaz podprogowy najwidoczniej zadziałał, bo z kolumn raz po raz wybrzmiewało jedno słowo – cisza. Choć w odbiór zaangażowany był głównie zmysł słuchu, również elementy oprawy wizualnej kontrastowały ze sobą dość interesująco. Na samym środku owalnej sali stał fortepian, od którego promieniście rozchodziły się kable, poprzyklejane zwykłą szarą taśmą do podłoża. Można powiedzieć, że w tej ubogiej scenografii zawierały się cztery elementy znaczące w myśleniu futurystycznym: kultura, technologia, natura (z głośników dobywały się także odgłosy świerszczy czy wiatru) i człowiek. I jakimś cudem wszystkie zgrały się w jedno.

Wizja druga, trzecia i czwarta: *Bajka robotów, Poste restante i Ostatni dzwonek*

Drugi finał został zaprezentowany w formie filmowej. W dwóch pierwszych przypadkach był to sposób rejestracji efektów warsztatów, w trzecim – docelowe medium, przyjmujące kształt manifestu wideo. *Bajka robotów* to

zajęcia z *design thinking* adresowane do dzieci w wieku od siedmiu do dziewięciu lat. Pytania oscylowały głównie wokół nowej technologii i wynalazków, a także zawodów, w jakich będzie można pracować za pięćdziesiąt lat. Odpowiedziom towarzyszyły rysunki, które posłużyły do stworzenia animacji poklatkowej.

Lustrzanym odbiciem pierwszego filmu był zapis projektu *Poste restante*, czyli warsztatu storytellingu dla seniorów i seniorek. Oni również odpowiadali na pytania, ale dotyczące już tematów znacznie trudniejszych, będących nawet przedmiotem studiów – transhumanizmu, biotechnologii, kolonizacji kosmosu. Uczucia towarzyszące porównaniu obu projekcji mieszczą się na szerokim spektrum emocji – od lekkiego pobłażania, gdyż odpowiedzi dzieci i dorosłych są bardzo podobne, do zażenowania samym sobą, gdyż wizje przyszłości mogą być różne i nawet ta najbardziej naiwna może okazać się prawdziwa. Od rozbawienia, gdyż bohaterowie i bohaterki siedzieli za nami i na bieżąco komentowali wypowiedzi kolegów i koleżanek, aż do nieuchronnej świadomości przemijania – uczestnicy projektu mówili o czasach, których sami najpewniej nie dożyją.

Ostatni dzwonek to poniekąd ogniwo pośrednie: manifest dotyczył edukacji i wszystkich tych, którzy się uczą, jak i tych, którzy nauczają. Za pomocą etnografii performatywnej i koncepcji pedagogiki teatru powstał film poświęcony tematowi współczesnych problemów oświaty i temu, jak mogą one wpłynąć na jej kształt w przyszłości. Uczestnicy i uczestniczki warsztatów objawiali się nam jedynie pod postacią głosów, a zobrazowaniem ich wypowiedzi były widoki mniej lub bardziej zadbanych sal szkolnych, podwórek, boisk i placów zabaw. Okazuje się, że miejsca, w których spędzamy (bądź spędzaliśmy) tak wiele czasu, nie służą odpoczynkowi, zabawie, a nawet nauce. Takie wnioski można już wysnuć, przyglądając się

przestrzeniom ukazanym okiem kamery: królują tzw. tysiąclatki, czyli szkoły wzniesione jeszcze w latach sześćdziesiątych na tysiąclecie istnienia państwa polskiego. W narracji z offu do problemu niezbyt uniwersalnego i funkcjonalnego projektowania dodano szereg innych problemów systemowych, z którymi kto wie, jak długo będzie nam dane się zmagać. Pytanie o przyszłość nauczania nie jest więc pytaniem o innowacje, lecz o uporanie się z wadami dawnej metodyki.

Wizja piąta: *Kongres: 2071*

Głównym wydarzeniem był spektakl *Kongres: 2071*, z dramaturgią i w reżyserii Zdenki Pszczołowskiej. Jak mówią o nim twórcy: „*Kongres: 2071* powstaje na genologicznie nieokreślonym gruncie. Z jednej strony ma związki z teatrem dramatycznym, z drugiej jest także mocno osadzony w muzyce, jednak w inny sposób niż opera lub teatr muzyczny w ogóle[1]. Można powiedzieć, że inscenizacja również przyjmuje formę warsztatową, podobnie jak inne finały OFF Opery. Składa się z różnych zadań wykonywanych przez performerów i performerki, które nie muszą się udać – liczy się proces, co podpowiada nam forma poleceń, wyrażająca się w słowie „spróbuj”. Podstawą do tych różnorodnych ćwiczeń jest partytura diagramowo-dźwiękowa, którą każdy uczestnik bądź uczestniczka mogą dowolnie interpretować. W zamierzeniu w widowisku mieli także uczestniczyć widzowie i widzki – co tylko częściowo się udało, gdyż dołączyła tylko jedna osoba. Myślę jednak, że szersza partycypacja nie była możliwa ze względu na przestrzeń. Gdy siedzi się w rzędach o typowym dla teatru ustawieniu, trudno się przedostać na scenę, a co dopiero się na to odważyć. Być może gdyby krzesła ustawić w kręgu lub skorzystać z innej sali, wynik byłby inny? Kto wie? Zwłaszcza że performowali uczestnicy i uczestniczki warsztatów, ludzie niewiele się od widowni różniący pod względem

doświadczenia scenicznego.

Trudno stwierdzić, czy *Kongres: 2071* o czymś opowiada, gdyż twórcy i twórczynie odchodzą do fabularności i nazywają swoje widowisko (słowo również używane przez nich z niechęcią, ale, jak utrzymują – nie znaleźli lepszego) nie-historią. Można jednak wyznaczyć kilka kluczowych kwestii, do których spektakl będzie się odnosił. Traktuje on o społeczeństwie, jakim być może będziemy za pięćdziesiąt lat – silnie spolaryzowanym, obawiającym się buntu maszyn, nostalgicznie odnoszącym się do przeszłości i tego, co z nią związane – natury czy prostoty. Zasadniczo tak samo moglibyśmy scharakteryzować się teraz. Istotną jest także kwestia przestrzeni. Zaczyna się od jej wyznaczenia: „Wejdź w przestrzeń i wybierz dowolne miejsce na podłodze. Wyjmij kredę i narysuj dla siebie strefę o dowolnym kształcie i wielkości, ustal wspólne granice z sąsiadami”[2].

Następnie jest ona ustawicznie przekraczana, by na koniec zostać zniweczona. Wszystko za zgodą osób performujących. Tego wymagają następne ćwiczenia oparte na różnorodnych typach kontaktu – wzrokowego, dźwiękowego, ruchowego czy oddechowego. Przestrzeń plastycznie przechodzi z prywatnej we wspólną czy też współdzieloną. Każdy kolejny segment będzie próbą odnalezienia się w niej na nowych zasadach.

Jednym ze sposobów jest dźwięk, za którego kompozycję odpowiada Andrzej Konieczny. Szeroko rozumiana audiosfera spektaklu składa się z partii chóralnych czy onomatopeicznych, dla których istotny jest także odpowiedni rytm. Tak brzmi, przykładowo, jedno z zadań:

1. Znajdź drugą osobę.
2. Stań naprzeciw niej.

3. Ustal dźwięk „a” i spróbuj go zanucić. Twój oddech wyznacza rytm.
4. Jedna osoba z każdej grupy ustala dźwięk „g”. Oddech tej osoby, wyznacza rytm, który może być inny, od rytmu dźwięku „a”.
[…]
7. Wybierz swój ulubiony dźwięk i śpiewaj go coraz ciszej.
8. Razem z pozostałymi performerami i performerkami uformuj wir[3].

Wytwarzanie przestrzeni dźwiękowej ma więc tutaj charakter kolektywny i w pełni oparty na preferencjach i dobrowolności. W innych momentach sceny opierają się na wykrzykiwaniu, wyszeptywaniu lub po prostu wypowiadaniu poszczególnych haseł, co do których jedni są bardziej przekonani, a inni mniej. Niekiedy jeszcze będą one wypowiadane z przekąsem lub ironią, jak na przykład jedno z moich ulubionych: „Kapitalizm ma przyszłość.”.

Choreografia (Oskar Malinowski), choć dosyć prosta, spełniała swoje zadanie, a zatem umożliwiała wykonywanie poszczególnych segmentów. Głównie opierała się na wchodzeniu do czyjejś przestrzeni lub wychodzeniu ze swojej, jednakże w skrypcie pojawiły się także konkretne wskazówki, jak np. utworzenie szeregu, podział na dwie grupy czy wnikliwa obserwacja.

Wizja szósta: *List do przyszłości*

Integralną częścią finałowych pokazów była także publikacja eksperymentalna *List do przyszłości*. Dlaczego eksperymentalna? Otóż do jej napisania zostały zaproszone osoby z różnych dziedzin: kultury, nauki, sztuki czy biznesu, a przed nimi postawiono dosyć konkretne zadanie: napisać list do kogoś lub czegoś w 2071 roku. Potencjalne przesyłki przyjęły różną

formę: Ewa Bińczyk tworzy kalendarium do trzech lat wstecz, w którym ujmuje zarówno sukcesy zawodowe, jak i kupno domku pod lasem czy datę ostatniej wielkiej suszy. Szymon Malinowski z kolei rzecz skwitował jednym zdaniem: „Nie mamy tyle czasu!”[4]. Teksty są pomieszaniem różnych typów narracji o niejednolitym podejściu emocjonalnym – jedne angażują się bardziej, drugie mniej. Jedne do przyszłości podchodzą optymistycznie, drugie skrajnie katastroficznie. Ten swoisty miszmasz poglądów, estetyk i wrażliwości tworzy optyczną klamrę, przez którą z łatwością można przeglądać propozycje, jakie stawia przed nami tegoroczna edycja OFF Opery.

Performatywną kontynuacją *Listu do przyszłości* jest projekt kapsuły czasu, współtworzony nie tylko z artystkami i artystami, ale także z publicznością festiwalu. Formuła jest nam znana: na dowolnym nośniku przechowane zostaną dowolnie wybrane przez osoby uczestniczące przedmioty. Taką kapsułę otwiera się zazwyczaj po upływie kilkunastu lub kilkudziesięciu lat. Ta zostanie otworzona po dekadzie, a zapisana została w formie *digital art* przez programistów i programistki.

Wzór cytowania:

Kucia, Kamila, *„Przyszłość, ludzie”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przyszlosc-ludzie.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Kamila Kucia – studentka wiedzy o teatrze UJ, feministka, aktywistka.

Przypisy

1. Zob.: https://offopera.pl/program/kongres-2071/
2. Cytat pochodzi ze skryptu sztuki.
3. Tamże.
4. *List do przyszłości*, red. Daniel Stachuła, Stowarzyszenie Młodych Animatorów Kultury, Poznań 2021.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przyszlosc-ludzie*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Własne podwórko

Julia Niedziejko

61. Kaliskie Spotkania Teatralne – Festiwal Sztuki Aktorskiej, 18-25 września 2021

Na Kaliskie Spotkania Teatralne przyjechałam po raz drugi. Choć dostrzegam pewne podobieństwa do poprzedniej edycji festiwalu, zaskoczył mnie zestaw spektakli konkursowych. Z założenia rywalizacja odbywa się między aktorami i aktorkami, którzy wystąpili w spektaklach dramatycznych, realizowanych w ostatnim sezonie (pokrzyżowała to nieco pandemia, dlatego podczas tegorocznej edycji można było zobaczyć kilka produkcji z 2019 roku, np. *Wstyd* reżyserowany przez Wojciecha Malajkata w Teatrze Współczesnym w Warszawie, *Fatalistę* w reżyserii Wojciecha Urbańskiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie oraz produkcję Teatru Śląskiego *On wrócił* w reżyserii Roberta Talarczyka). Przez wzgląd na konkursową formułę festiwalu organizatorzy nie podają hasła, według którego dobierają repertuar. Niemniej podczas tegorocznej edycji Kaliskich Spotkań Teatralnych w programie można było doszukać się klucza tematycznego, łączącego poszczególne przedstawienia.

Powiedzieć, że większość przedstawień konkursowych zorientowana była na

postaci kobiece, to mało. W tym roku zaprezentowano szereg produkcji, w których sytuacja dramaturgiczna narzuca postaciom kobiecym jakiś rodzaj przełamania, następującego po serii scen ukazujących ich desperację lub inny rodzaj klinczu, sytuującego je w pozycji ofiary.

Kto i w jakich okolicznościach ogranicza swobodę kobiet w przedstawieniach prezentowanych podczas Kaliskich Spotkań Teatralnych? Nie zawsze łatwo wskazać oprawcę, bo często problem przeżywany przez postaci wynika z usytuowania ich w krzywdzącym środowisku lub jest skutkiem zrządzenia losu. Nie sposób przecież osądzić, kto (lub czy w ogóle ktoś) odpowiada za chorobę tytułowej Bei (Aleksandra Bogulewska) w spektaklu wyreżyserowanym przez Andrzeja Bubienia, ani kto rozpoczął przemocową przepychankę we *Wstydzie* Wojciecha Malajkata. Ale już w *Norze*, reżyserowanej przez Radosława Rychcika, wyraźnie da się odczuć krytykę patriarchatu, manipulującego mecenasem Helmerem (Grzegorz Gzyl) – mężem głównej bohaterki (Dorota Androsz). Z kolei grana przez Agnieszkę Przepiórską Zuzanna Ginczanka w spektaklu *Ginczanka. Przepis na prostotę życia* w reżyserii Anny Gryszkówny, jest ofiarą ksenofobicznych uprzedzeń i wydarzeń wojennych. W przypadku *Sonaty jesiennej* realizowanej przez Grzegorza Wiśniewskiego wymienienie jednego tylko powodu spięć między bohaterkami byłoby ryzykownie niesprawiedliwe. Reżyser podąża za psychoanalitycznymi i deterministycznymi diagnozami proponowanymi przez Ingmara Bergmana – autora scenariusza i reżysera filmu o tym samym tytule, którego premiera odbyła się w 1978 roku. Zdawałoby się, że zarówno kontekst społeczny (swoją drogą znacząco odmienny od realiów polskich tamtego okresu) oraz psychologia i psychiatria w ciągu czterdziestu przeszło lat uległy przemianom, jednak poza rekwizytami świadczącymi o usytuowaniu we współczesności (smartfon, kostiumy), dość tendencyjny sposób przedstawienia postaci, uwikłanych w toksyczną grę pozorów, prosi

się o odświeżenie. Z kolei grana przez Katarzynę Herman matka w spektaklu *Kruk z Tower* zdaje się wpadać w sidła własnej wyłącznie głupoty. Jak inaczej nazwać jej kuriozalny pomysł flirtowania z nastoletnim synem za pomocą założonego przez siebie fikcyjnego konta w social mediach, poprzez które podszywa się za równolatkę podopiecznego? I nie, nie decyduje się na ten krok z powodu antycznie tragicznego konfliktu wewnętrznego, w którym pożądanie ściera się z moralnością (swoją drogą bardzo podejrzanego, biorąc pod uwagę kazirodczy i pedofilski trzon takiego zamysłu), ale w reakcji na trudności komunikacyjne z dojrzewającym dzieckiem. Poszukując rozwiązania tej obiektywnie trudnej i z pewnością przykrej sytuacji, bohaterka obnaża swoją rodzicielską i życiową nieporadność, płytkość refleksji, ale także dziwny rodzaj desperackiej samolubności. Matka parokrotnie mówi o tym, że codzienna rozmowa z synem za pośrednictwem fikcyjnego konta sprawia jej przyjemność i wspiera w problemach w pracy. W realiach *Kruka z Tower* najwyraźniej nie istnieją terapeuci.

Napięcie tworzone przez rozwój okoliczności wywierających presję na postaci sceniczne, rozładowywane jest na kilka sposobów – albo niewidzialna broń imiennego lub bezimiennego ciemiężyciela okazuje się skuteczna do czasu, gdy bohaterka znajdzie sposób na jej rozbrojenie, albo doprowadza ją do skrajności lub upadku. Czasem można dostrzec obie te możliwości. Pierwszy sposób dostrzegamy w spektaklu Rychcika. Nora decyduje się na drastyczny krok – porzucenie domu i męża, przez co symbolicznie wyzwala się z patriarchalnego ucisku panującego w jej rodzinie. Drugi sposób obserwujemy w *Ginczance*, której bohaterka ginie podczas wojny, też w *Kruku z Tower*, w którym matka przyczynia się do śmierci swojego syna. Zarówno matka (Danuta Stenka) jak i córka (Zuzanna Saporznikow), bohaterki *Sonaty jesiennej*, załamują się psychicznie podczas na przemian szczerej i pełnej fałszu konfrontacji. Przyjmując skrajne strategie

komunikacji i różnie ważąc własne uczucia, mierzą się ze swoją przeszłością. Wygląda na to, że decyzje, które zdeterminowały ich los, mają korzenie w toksycznych relacjach rodzicielskich. Już od pierwszych scen podgrzewany jest na wolnym ogniu kocioł żalów, rozczarowań i wzajemnych oczekiwań. Przełamanie ich relacji jest kwestią czasu; nadchodzi powoli, cedzone przez niuanse przeszłości rodzinnej. Bohaterki nie ulegają jednak przemianie, a jedynie utwierdzają się w przekonaniu, że ich relacja jest nie do naprawienia.

Kombinacja zaobserwowanych przeze mnie możliwości rozwiązań sytuacji presji, jakiej poddawane są postaci kobiece, przytrafia się z kolei stawiającej wszystko na jedną kartę Bei, która decyduje się na samobójstwo (wykonane rękami matki i pielęgniarza), ponieważ życie w zależnym i niesprawnym ciele jest dla niej nie do zniesienia. Przez długi czas dziewczyna walczy z chorobą, ale też poszukuje powodów do celebracji życia, lecz ostatecznie to decyzja o eutanazji okazuje się dla niej największym źródłem satysfakcji. To interesująca i wymykająca się jednoznacznym osądom sytuacja, która pokazana została bez cienia groteski.

Choć zdaję sobie sprawę, że każdy ze spektakli należy rozliczać odrębnie, pokuszę się o roszczeniowy ton względem organizatorów festiwalu, którzy odpowiadają za dobór spektakli konkursowych. Nie ma mowy (a przynamniej nie powinno być) o zbiegu okoliczności w doborze programu. Skoro strategią osób decyzyjnych było zaproszenie tak wielu spektakli traktujących o kobietach, należałoby sprawdzić, jak ten wybór rezonuje w całościowym ujęciu. Można dostrzec, że repertuarowy obraz jest bez uzasadnienia monochromatyczny. Zatem stawiam pytanie – dlaczego takim go namalowano?

Wobec nieustająco aktualnego sporu politycznego osób socjalizowanych jako kobiety z konserwatywnym rządem oraz określającym społeczeństwo

patriarchatem nie dziwi, że w ostatnich latach (nie tylko przecież w Polsce) powstaje tak wiele wypowiedzi artystycznych, w których poruszone zostają kwestie emancypacyjne. Na przykładzie przedstawień prezentowanych podczas Kaliskich Spotkań Teatralnych widać, że chociaż ich twórcy pozostają pod wpływem wydarzeń politycznych, żaden ze spektakli nie odnosi się do nich wprost. Wygląda na to, że realizatorzy zaproszonych na festiwal widowisk pozostają pod wpływem inspiracji figurą kobiety uciemiężonej, walecznej i desperackiej, lecz najczęściej wyrwanej z szerszego kontekstu. Wyjątkiem są *Ginczanka*, który z powodu tematu biograficznego nie odcina się od kontekstu historyczno-społecznego, i *Wstyd* Malajkata, ponieważ budując szkielet tożsamości bohaterek i bohaterów spektaklu, twórcy i twórczynie sprawdzają aktualność oraz adekwatność stereotypów klasowych, płciowych i podziałów ekonomicznych. Choć przedstawienie odnosi się konfliktu rodzinnego, czytelne, ale też trafne nawiązania do szerszego kontekstu polityczno-społecznego subtelnie wybrzmiewają w tle. W pozostałych jednak produkcjach konflikty, w jakich tkwią postaci kobiece, zdają się wynikać z niejasnych powodów „natury osobistej" lub rodzinnych problemów.

Na ile tendencja interpretowania psychiki postaci scenicznych poprzez wtłaczanie ich w sytuację jakiegoś (wewnętrznego lub zewnętrznego) przymusu jest wystarczająco trafną społecznie diagnozą, a na ile przedstawienia te ukazują obraz uproszczony lub wręcz tendencyjny? Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że nawet jeśli w wymienionych spektaklach wybrzmiewa emancypacyjny zew, jest on raczej echem zagadnień feministycznych, które już się przedawniły, starły z codziennością albo urosły do większych niż wcześniej rozmiarów. Krytyka kultury gwałtu jest w *Ginczance* tylko zasugerowana, aborcja Ewy z *Sonaty jesiennej* stanowi pretekst do rozmowy o relacji rodzinnej, a przywoływanie w *Norze*, sytuacji

kobiet w latach pięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych nie zostało skonfrontowane ze współczesnością, dlatego nie bardzo wiadomo, po co reżyser zdecydował się na ulokowanie akcji sztuki Ibsena w tym okresie i kraju (poza tym, że jest to ciekawy i atrakcyjny scenicznie moment dziejowy).

Na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych zabrakło miejsca dla osób wymykających się normatywnym ramom społecznym oraz spektakli głębszych, opierających się na bardziej współczesnych analizach genderowych. Festiwale mają szansę wzbudzić w uczestnikach i uczestniczkach refleksję w sprawach istotnych, aktualnych tematów, dlatego lokowanie w programie spektakli zróżnicowanych oraz zaangażowanych powinno być priorytetem. Bezpieczna metoda komponowania repertuaru pod gusta nieradykalnej publiczności nie znajduje uzasadnienia wobec skomplikowania polityczno-społecznych zagadnień. W Kaliszu pojawiają się wyłącznie lekkie, akceptowalne społecznie wersje feminizmu i *gender studies*, wprowadzając złudne wrażenie postępowości i społecznego zaangażowania organizatorów oraz twórców teatralnych. A przecież w ostatnich latach powstały spektakle bardziej radykalne, pogłębione oraz ukazujące zagadnienia bliskie myśli feministycznej w sposób różnorodny, a przede wszystkim – szczery i wyrazisty. Problemy, z którymi mierzą się osoby socjalizowane jako kobiety lub utożsamiające się z tą płcią kulturową, pojawiają się w wielu dobrze zrealizowanych, niskobudżetowych i niszowych przedstawieniach, których twórcy i twórczynie poszukują przestrzeni do wypowiedzi. Warto docenić niebanalnie ujęty tematu aborcji w *Have a good cry* Magdy Szpecht, Leny Schimscheiner i Weroniki Pelczyńskiej, wyprodukowanym przez Stowarzyszenie Sceny Roboczej, czy przyjrzeć się poszukiwaniom siły utraconej na skutek traumatycznych wydarzeń, jakie przeżywają postaci w spektakl *O czynach niszczących opowieść* Siksy i Magdy Dubrowskiej, który przygotowany został w ramach programu

rezydencyjnego Komuny Warszawa. A jeśli szukać przykładów w repertuarach większych instytucji, wystarczy przywołać chociażby wieloaspektowe, a przy tym świetnie pod względem dramaturgicznym *Cząstki kobiety* Kornéla Mundruczó w TR Warszawa, metaforyczną i zmysłową *Monsterę* Marty Ziółek w Teatrze Studio czy prezentujący wartościową refleksję na temat dziewczyńskości, ale też relacji między matką a córką *Stream* Katarzyny Minkowskiej w TR Warszawa. Podrzucam przykładowe propozycje spektakli wyprodukowanych w 2020 roku (poza *Cząstkami kobiety*), które są zróżnicowane formalnie, ciekawe, a przede wszystkim w sposób pogłębiony i bezkompromisowy zanurzone w kontekście współczesności. I trzeba dodać, że są to spektakle dobrze zagrane, choć nie we wszystkich znajdziemy *crème de la crème* warszawskiej socjety.

Czy kaliska publiczność życzy sobie oglądać wyłącznie wielkie, docenione nazwiska i tematy zrealizowany w bezpieczny, laboratoryjny sposób? Biorąc pod uwagę, jak chętnie i z zaangażowaniem publiczność bierze udział w pospektaklowych dyskusjach z aktorami i aktorkami, jestem pewna, że miałaby o czym rozmawiać, gdyby jej zaserwować coś więcej niż smaki, które już dobrze zna.

Ale pojawiły się próby przełamania przyzwyczajeń i gustów. Doceniam to, że znalazło się miejsce koncert performatywny poznańskiej grupy BNNT, której noise'owa estetyka współgra z pełnym rozczarowania poematem *A Letter to Europe* autorstwa Atheny Farrokhzad i zabrudza schludną atmosferę Festiwalu Sztuki Aktorskiej. W dokomponowaniu koncertu do festiwalu dostrzegam potencjał otwarcia się na różnorodność, choć trochę uwiera, że koncert odbywał się w czasie pospektaklowego spotkania z artystami, przez co zebrał niewielką publiczność. Miłym akcentem było też zaproszenie łódzkiego Teatru Komedii Impro, który wystąpił dla kaliskiej publiczności

dwa razy. Nie były to jednak pokazy konkursowe i nie zostały udostępnione szerszemu gronu odbiorców. Wydaje się, że nierówność ekonomiczna oraz dobór repertuaru tegorocznego festiwalu zdają się mieć wspólne podłoże, jakim jest brak umiejętności, chęci lub potrzeby wyjrzenia poza to, co dobrze znane, sprawdzone i wygodne. Może samorozwojowy proces otwierania się na to, co mniej znane i oczywiste, warto rozpocząć, otwierając drzwi do własnego podwórka?

Wzór cytowania:

Niedziejko, Julia, *Własne podwórko*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wlasne-podworko.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Julia Niedziejko – poetka i recenzentka, współpracuje z portalem kulturapoznan.pl, teksty krytyczne publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Dwutygodniku”, „nietak!cie”, „Fragile”, „EleWatorze”.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wlasne-podworko*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Pierwsze pęknięcia

Jan Karow

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, 12-14 listopada, 3-5 grudnia 2021

Trudno byłoby wyobrazić sobie skalę projektu, który by w możliwie pełny sposób oddawał horyzont (i rozmiar) zjawisk, jakie mogłyby się kryć pod hasłem „kobiety w sztukach performatywnych". W ten sposób postawiona kwestia – a na taką zdecydował się w podtytule Instytut Grotowskiego – wymaga jednak zadania przynajmniej dwóch pytań: „kim są tytułowe kobiety?" oraz „jak rozumie się w tym przypadku sztuki performatywne?". Po pierwszych dwóch seriach prezentacji w ramach *Szczelin* można na razie jedynie nieśmiało snuć domysły na temat odpowiedzi, jakich udzieliła sobie kuratorka przeglądu Monika Wachowicz, na co dzień związana z katowickim Teatrem A Part, kiedy przygotowywała program. Znalazło się w nim miejsce zarówno dla prac przygotowanych specjalnie na tę okazję, jak i dla już wielokrotnie prezentowanych. Było miejsce dla dwóch koncertów (w pierwszym, zatytułowanym *Zastanawiam się…* wystąpili artyści z różnymi niepełnosprawnościami pod przewodnictwem Joanny Pawlik, w drugim zaprezentował się zespół Nanga), była projekcja filmu *Ciało nie kłamie*, były

dwie wystawy, było też osnute wokół postaci Ofelii przedstawienie teatralne *I Come to You River: Ophelia Fractured* w reżyserii Przemysława Błaszczaka, które jest częścią codziennego repertuaru Instytutu. (Z racji luźniejszego związku z podtytułowym hasłem przeglądu pomijam te wydarzenia w relacji.) Na podsumowania będzie można sobie pozwolić w kwietniu przyszłego roku, kiedy wszystkie wydarzenia „na styku teatru i performansu; akcjonizmu i eksperymentalnego body artu; instalacji wizualnej i alternatywnego flash mobu", jak zapowiadają je organizatorzy, zostaną zaprezentowane. Niemniej już pierwszych jedenaście punktów programu, które odbyły się w różnych przestrzeniach wrocławskiego Instytutu, podpowiadają, że Wachowicz postawiła sobie za cel prezentację różnorodnego, jak najszerszego spektrum form i tematów aniżeli jasno sformułowany, autorski komunikat, który by próbował ująć tytułowe pojęcia „kobieta" oraz „sztuki performatywne" w konkretny i czytelny sposób.

Z niejednoznacznością mieliśmy do czynienia już w pracach kuratorki, które zdecydowała się pokazać w ramach *Szczelin*. Dwie prezentacje z jej udziałem były bowiem bardzo odmienne od siebie, szczególnie pod względem charakteru inscenizacji. W *Okruchach* Wachowicz przeprowadziła widzów przez autobiograficzną ścieżkę, którą układała przed sobą z niewielkich kawałków niebieskiego szkła. Pośrodku Sali Laboratorium znajdował się usypany z ziemi okrąg, na którego brzegach ułożono w równych odstępach niewielkie rekwizyty (zdjęcie, kawałek drutu kolczastego, czajnik elektryczny, butelka alkoholu…). Były jak pamiątki, do których powrót nieuchronnie prowadził do wspomnienia jakiegoś wydarzenia z przeszłości – zarówno tej niedalekiej (kawałek drutu może się kojarzyć z sytuacją na granicy polsko-białoruskiej), jak i bardziej odległej (powracające na kilka sposobów macierzyństwo, reprezentowane na przykład przez odczytywany przez jednego z widzów dokument dotyczący córki). Te powroty do

przeszłości nie miały charakteru ilustracyjnego. Działania artystki toczyły się w tempie spokojnym, sprzyjającym poczuciu kameralności, od czego odstępstwem była jedynie sekwencja taneczna: Wachowicz weszła do wewnątrz okręgu i wykonała w nim dynamiczną choreografię do *Ballady g-moll* Chopina.

Zupełnie inny nastrój panował w *Szeolu / □□□□*. Inscenizacyjny minimalizm, niespieszność i intymność *Okruchów* zastąpiły chaotyczne, gwałtowne działania Wachowicz wrzuconej w reżyserską wyobraźnię Jarosława Freta, który był współautorem tego „seansu teatralnego", jak nazwali *Szeol* twórcy. Pomiędzy usadzonymi naprzeciwko siebie na wysokich drewnianych ławach widzami miał rozegrać się lament, rozpięty pomiędzy muzyką (*III symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego, *Miserere* Gregorio Allegriego, improwizacje trębacza Marcina Markiewicza) a obrazami (*Pieśń nad pieśniami II* Marca Chagalla). Jednak odgrywana przez Wachowicz rosnąca rozpacz, ocierająca się chwilami o odpychającą histerię, nie budowała żałobnej wspólnoty. Podczas gdy artystka obsesyjnie chwytała powietrze, rozrywając kolejne opakowania z maskami tlenowymi i miotając się po pokrytej niewielkimi kamieniami scenie, dla widzów pozostawało coraz mniej miejsca na włączenie się w jej przeżycia. Rozrzucone metronomy i wirujące bączki-zabawki, rozdzierane karteczki i choinkowe lampki, jeśli miały tworzyć uwspółcześnioną wersję starotestamentowego miejsca przebywania cieni zmarłych, to Wachowicz wydawała się w tej krainie osamotniona. Towarzyszący jej trzej muzycy, tu w roli cmentarnych grajków (fortepian, wiolonczela, trąbka) tylko wzmacniali to odosobnienie, a w finale rzucili leżącej nieruchomo na scenie aktorce drobny datek.

Tak skrajnie odmienna w wymowie sceniczna obecność Wachowicz zdawała się wynikać z bardziej teatralnego aniżeli performatywnego porządku, jaki

przyjęto w tej pracy. Nie twierdzę, że *Szeol* był w mniejszym stopniu jej pracą niż *Okruchy* (wszak w obu przypadkach do współpracy zaproszony został Fret), jednak zarówno inscenizacyjny rozmach, jak i odwołanie się do zamazującej szczegóły kategorii „seansu teatralnego" sprawiły, że intensywne emocje zgęstniały na samej scenie (także za sprawą licznych butli z gazem), ale nie stworzyły wspólnego obiegu przeżyć z widzami, który miałby być chyba celem wydarzenia odwołującego się do sfer duchowych.

Do podobnie rzadko spotykanego określenia odwołała się reżyserka Joanna Grabowiecka, opisując *Strefę szeptów* jako „performans/instalację wideo i ceremonię przejścia w przestrzeni sztuki". To dość pretensjonalne pojęcie okazało się próbą przysłonięcia niespójności koncepcji. Odwołania do wspomnień z dzieciństwa (czas wspólnie spędzony z ojcem na zawodach żużlowych), wywołanych przez wygrzebany z ziemi sweter, wymieszano z rozmowami pomiędzy symbolicznymi postaciami: Śmiercią, Życiem i Odrodzeniem. Ponadto rzucano w sposób zupełnie nieprzemyślany stwierdzenia w stylu: „artystki nie mają prawa mieć dzieci" czy hasła: „prawo aborcyjne dla reżyserek", które przedzielono krótkimi sekwencjami choreograficznymi czy quasi-rytualnymi śpiewami („Czarna matko, otul mnie, otul moje serce…"). Tak nieuporządkowane, w wielu miejscach grafomańskie treści umieszczone w rzekomo ceremonialnej przestrzeni (palące się świece, przedstawiające zapewne jakichś bożków rzeźby, zawieszony nad sceną wianek, niewielki podest z perkusyjnym instrumentarium) miały w sobie coś bardzo naiwnego, wymuszonego i nieautentycznego. Ze *Strefy szeptów* biła pejoratywnie rozumiana teatralna sztuczność – coś biegunowo odmiennego od intencji twórczyń wyrażonych zarówno w zapowiedziach, jak i przeczuwanych w samym wydarzeniu, ale niespełnionych.

Performatywną moc zaprezentowała za to Aurora Lubos. Kilka prostych działań – pisanie na zawieszonych na ścianach kartkach, rozwieszanie prania, częstowanie tortem i wódką, krótkie przyśpiewki z akompaniamentem akordeonu – wykonanych obok siebie miało dojmujący wydźwięk. Stały się bowiem schematycznymi powtórzeniami sytuacji przemocowych, które ułożyły się ostatecznie we fragmenty opowieści, wśród których osią była ta o wykorzystywaniu seksualnym przez brata, co było ukrywane przez matkę. Chociaż od premiery *Aktów* minęło już blisko dziesięć lat, to sposób, w jaki artystka podejmuje trudny temat przemocy w rodzinie (który ostatnio ponownie nabrał aktualności – m.in. za sprawą parotygodniowych lockdownów, przymusu stłoczenia się w domach i tego konsekwencji), jej balansowanie między kamienną powagą a niepokojącym uśmiechem miało w sobie coś złowrogiego, ale było też w trudny do nazwania sposób przeniknięte współodczuwaniem wobec podjętych historii – być może to wynik tych wielu lat, podczas których *Akty* były powtarzane.

Jednak podczas tych dwóch listopadowo-grudniowych weekendów najbardziej bezpośrednio poruszyło mnie *Przemieszczenie* Anny Steller. Premiera tej pracy również odbyła się już kilka lat temu (2012), jednak w kontekście dotychczasowych pokazów w ramach *Szczelin* jawiła się ona jako najlepiej odpowiadająca na zapowiedzi organizatorów. Performerka najpierw krzykliwie przeczytała kilka wpisów ze swojego nastoletniego pamiętnika, w czym udało się jej uzyskać komiczny efekt przez zestawienie nieco naiwnych i sentymentalnych przemyśleń sprzed lat z agresywną, zbliżającą się chwilami do pisku formą wypowiedzi. Po autobiograficznym wstępie przeszła do pozbawionych słów działań – wskoczyła kilkanaście razy na białą skórzaną kanapę, czym przesunęła ją z foyer do sali Studia Na Grobli, by następnie rozłożyć na scenie dużą płachtę przezroczystej folii, która za kilka minut miała się stać przestrzenią jej zapowiadającego nieskończoność, odbywanego

na planie ósemki niespiesznego chodzenia. Ciche dźwięki gitary elektrycznej, wytarte w białej farbie włosy, powolne pozbywanie się dwóch elementów ubioru (podkoszulka i majtek), skoki – w składających się na *Przemieszczenie* działaniach nie został zakodowany komunikat, który można łatwo przełożyć na słowa. Oddziaływanie artystki odbywało się na poziomie wyabstrahowanych czynności, których obserwacja sprawiała rozumianą w sposób Rolanda Barthes'a przyjemność.

Czy tego typu doznań, których poszukiwanie postulował francuski teoretyk literatury, będzie podczas *Szczelin* więcej? Dopiero po wszystkich pokazach będzie można powiedzieć, co tak naprawdę zobaczyliśmy przez szczeliny, które rozchylali przed nami zaproszeni do Wrocławia artyści.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Pierwsze pęknięcia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pierwsze-pekniecia.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Jan Karow – krytyk teatralny, kulturoznawca. Pracuje w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pierwsze-pekniecia*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Czuła kuratorka, czułe osoby tworzące

Bartosz Cudak

XIV Spotkania Teatralne Bliscy Nieznajomi w Poznaniu: Wschód, 22-26 września 2021

W swojej mowie noblowskiej Olga Tokarczuk opowiedziała o „czułym narratorze" – tym, który kierując się czułością, widzi więcej, a czasem nawet wszystko. „Czułość – jak mówiła – jest głębokim przejęciem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu. Czułość dostrzega między nami więzi, podobieństwa i tożsamości". I choć koncepcja czułości w ujęciu noblistki odnosiła się do literatury, uczestnicząc w tegorocznej edycji Bliskich Nieznajomych stwierdzam, że z łatwością można ją przełożyć na teatralne i performatywne działanie. Kierując się bowiem tak rozumianą czułością, dyrektorka artystyczna i kuratorka festiwalu Agata Siwiak skierowała spojrzenie na Wschód. Tam bowiem, podobnie jak w Polsce, dominuje dziś polityka prekaryzacji, a wykluczenie społeczne spotyka coraz więcej osób. Kuratorka dostrzegła, że nasz kraj z Białorusią i Ukrainą łączy dziś wspólny gniew, niezgoda na systemową przemoc, a przede wszystkim nadzieja na zmianę. Mając to na uwadze, Siwiak do współpracy w ramach festiwalu

zaprosiła zarówno pochodzące ze Wschodu, jak i miejscowe osoby tworzące i aktywistyczne, którym dała wolną rękę: pozwoliła ucieleśnić złość i zmaterializować marzenia. Pracując kolektywnie oraz kierując się, podobnie jak kuratorka, koncepcją czułości, osoby artystyczne nie tylko przedstawiły bolesne historie czy obnażyły oprawców, lecz przede wszystkim zadały pytanie o to, co dalej: jak złość przemienić w afirmację? Jak żyć bliżej siebie? Głównym aktem sprawczym festiwalu był więc interdyscyplinarny namysł nad bardziej czułą społeczno-polityczną alternatywą i wspólna próba zaprojektowania nowych, lepszych światów.

Warto na początku zaznaczyć, że spekulatywne, empatyczne eksperymenty nie zawsze osiągają zamierzony sukces – często wpadają we własne sidła. W takich przypadkach alternatywa jest tylko ładnym kostiumem, w który ubrano problematyczną rzeczywistość. Podobnie mogło być z Bliskimi Nieznajomymi, zwłaszcza że głównym organizatorem festiwalu była instytucja kultury. Władze Poznania są liberalne, a dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu Maciej Nowak progresywny, ale wiemy, że instytucje rządzą się swoimi prawami. Teatr instytucjonalny w Polsce jest patriarchalny i hierarchiczny, a jego celem nie jest kreowanie lepszej rzeczywistości, tylko artystyczna pomyślność i ekonomiczny dobrobyt. Jak więc pracować kolektywnie, a swoją pracą zmieniać świat w anachronicznych strukturach instytucjonalnych?

Na to pytanie artyści, artystki oraz artysty zaangażowani w tegoroczną edycję znaleźli odpowiedź w dwóch subwersywnych wobec instytucji strategiach. Postanowili po pierwsze przekroczyć instytucjonalne ramy i samo teatralne medium. Przełożyło się to na kształt festiwalowego programu, w którego centrum znalazły się instalacje, spacery performatywne i performanse, a nie przedstawienia. W ramach festiwalu powstał właściwie

tylko jeden spektakl – *H-Effect*, wyreżyserowany, a raczej z uwagi na kolektywną formułę pracy, zainicjowany przez ukraińską reżyserkę Rozę Sarkisian. Samo odrzucenie hierarchii na rzecz zbiorowego charakteru pracy nad przedstawieniem jest według mnie symbolicznym wyjściem z ograniczających struktur instytucji.

Istotne jest jednak, że spektakl był ważnym głosem w refleksji na temat wojny i pokazał, jak z traumy uczynić etyczno-polityczny projekt lepszej rzeczywistości. Roza Sarkisian (z pomocą dramaturżki Joanny Wichowskiej) kanoniczny materiał literacki (*Hamleta* Szekspira i *HamletMaszynę* Müllera) zderzyła z osobistymi doświadczeniami aktorek i aktorów (Oksany Czerkaszyny, Romana Krywdyka, Ołeha Rodiona Szuryhina-Herkałowa, Kateryny Kotlarowej, Jarosława Hawianecia) – osób bezpośrednio zaangażowanych w społeczno-polityczne konflikty w swoim kraju. Ich prywatne historie pomieszane z literackimi cytatami i stereotypowymi wyobrażeniami na temat wojny, odegrane na scenie z wykorzystaniem realistycznej konwencji, stały się afektywnie naładowanymi nabojami, co rusz ostrzeliwującymi widownię. W sceny gwałtów czy brutalnych przesłuchań wpleciono hamletowski dylemat, w którym akcent położono na to, w jaki sposób poradzić sobie z traumą – jak „być" po doświadczeniach wojennej przemocy.

Przedstawienie dla jego uczestniczek i uczestników miało według mnie potencjał terapeutyczny. *H-Effect* czytam przede wszystkim jako praktyczne wykorzystanie koncepcji polityki afirmatywnej według Rosi Braidotti, która zachęca, by afekty negatywne przemieniać w pozytywne. I choć wydaje się to wręcz niewykonalnie, w przedstawieniu traumatyczne doświadczenia nie tylko zostają wypowiedziane na głos, lecz dochodzi również do próby zastąpienia ich innym niż kultura traumy etosem. W jednej ze scen aktorki i

aktorzy po kolei opowiadają, jak wyobrażają sobie nowy, lepszy świat. I choć każde z nich ma własną wizję społeczno-politycznej alternatywy, wspólnym mianownikiem jest możliwość decydowania o sobie i własnej tożsamości oraz odrzucenie heroicznej i nacjonalistycznej narracji na temat wojny. Projektowanie nowej rzeczywistości opiera się więc w tym przypadku na dekonstruowaniu dotychczasowej, często opresyjnej dominanty.

Nieco inną wizję rzeczywistości miały autorki *Schronu* (Wiktoria Myroniuk, Olha Sklarśka, Kornelia Trawkowska, Agata Kiedrowicz) oraz osoby zaangażowane w performatywny proces badawczy *Plac Wolności*. W pierwszym z projektów, korzystając z rytualnej praktyki, twórczynie spróbowały zaprojektować bezpieczną, kojącą przestrzeń. Do *Schronu* – bo o nim mowa – namiotu z różowych koców, wchodziło się pojedynczo. Na miejscu czekała Kornelia Trawkowska, która razem z przybyłym widzem przeprowadzała „świecki obrzęd". Aktorka dzieliła się wspomnieniami, do których powraca w sytuacjach kryzysowych. Zachęcała również do podzielenia się swoimi pogodnymi historiami oraz do stworzenia wspólnej opowieści o lepszym świecie. Wszystko to odbywało się w otoczeniu przyjemnych kadzideł i dźwięków tybetańskich mis. W ramach godzinnej sesji projektowano bezpieczne miejsce, w którym można było zapomnieć o codziennych problemach i systemowych nieprzyjemnościach. Udział w rytuale był dla mnie bardzo afektywnym doświadczeniem. Aktorka poprowadziła ze mną rozmowę w taki sposób, że pozwoliłem sobie na kilka intymnych wyznań; gdy wychodziłem ze *Schronu*, rozpierała mnie energia. Dla mnie *Schron* był sprawczym projektem, a jego intymna formuła miała wielką siłę.

W ramach *Placu Wolności* natomiast w centrum miasta spróbowano stworzyć bezpieczne terytorium dla queerowych, „odmieńczych" osób. Co ciekawe,

projekt ten wykraczał poza instytucjonalne ramy nie tylko, jak w przypadku *H-Effect*, symbolicznie, lecz również praktycznie. Dobrze obrazował to zbudowany na placu przed Teatrem Polskim „queerowy domek", na którego dachu – analogicznie do hasła „Naród sobie" z frontowej fasady teatru – umieszczono napis „Queer sobie". Ten gest podkreślił przede wszystkim, że spekulatywne projekty, by móc osiągnąć swój polityczny i performatywny sukces, potrzebują komfortowej przestrzeni – czasem niewielkiej, takiej jak przytulny, kolorowy domek, w którym każda osoba mogła być sobą.

Miejsce to nie było jednak tylko schronem i przestrzenią relaksu. Wokół niego wiele się działo, za sprawą interdyscyplinarnych, queerowych artystek, artystów oraz artystych. Efektem ich pracy był między innymi performans i rozmowa o kulturze ballroomowej prowadzone przez voguerów – Jaśmina i Simoę, queerowe, makeupowe metamorfozy z Kiju Szałankiewicz czy rozmowa o queerowej muzyce i set didżejski autorstwa masscry (Dariusz Cichosz). Największe wrażenie zrobiły na mnie jednak dwa inne projekty: *narodowe czytanie literatury queer* przygotowane pod przewodnictwem Błażeja Warkockiego oraz queer-trash performance *Tajna altana śmietnikowa nr se7en* w wykonaniu drag queens: Babci i Vrony.

Podczas pierwszego z nich aktor i aktorka Teatru Polskiego – Piotr Dąbrowski i Barbara Krasińska – czytali fragmenty polskich kanonicznych lektur, które znalazły się w tomie *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*. Dokonali także subwersywnego, performatywnego gestu wobec instytucji, w której pracują. Obklejając frontowe drzwi Teatru Polskiego portretami nienormatywnych bohaterek i bohaterów polskiej kultury, dosłownie „squeerowali" patriarchalną i heteronormatywną z zasady instytucję. Babcia i Vrona z kolei, których performatywny wieczór zakończył festiwal, pokazały dragowy Lip Sync Battle, zagrały kampowy koncert i

urzeczywistniły „świat na opak”, w którym dominuje „queer”, a „heteronorma” jest mniejszością. Z wykorzystaniem instagramowego medium – streamując na żywo ulice Poznania – performerki komentowały bowiem wygląd i zachowanie przechadzających się po mieście osób. Zagrały tym samym z władzą spojrzenia i uświadomiły, że na co dzień to „queerowi odmieńcy” podlegają bacznej obserwacji, przez co nigdy nie mogą czuć się swobodnie i bezpiecznie.

Włączenie queerowych artystek, artystów, artystych i ich subwersywnych praktyk w program Bliskich Nieznajomych było według mnie ważnym, politycznym gestem, który pokazał szerszą definicję tytułowego „Wschodu”. W czasach, kiedy tradycyjne topografie są zachwiane, a podział na „centrum” i „peryferie” wciąż się zmienia, pełen wykluczających praktyk „Wschód” jest również na naszej ziemi i przejawia się dyskryminacją „queerowych odmieńców”. Queer na festiwalu służył także jako uniwersalne, performatywne narzędzie badania mechanizmów stygmatyzacji i tworzenia lepszych światów. Jego skuteczność można podeprzeć spostrzeżeniem Marcina Boguckiego: „Queer jako teoria i praktyka dotyka zatem różnorodnych tematów, nie jest związany jedynie z kwestią płci i seksualności, lecz zajmuje się przejawami nienormatywności na wielu poziomach: porusza kwestię historii i pamięci, wspólnoty, jednostki, polityki i ekologii” (Bogucki, 2019). Można powiedzieć, że queerowe osoby artystyczne były bardziej czułe za nas wszystkich. Dla wszystkich dotkniętych systemową przemocą spróbowały także zmaterializować bezpieczną rzeczywistość.

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Czuła kuratorka, czułe osoby tworzące*, „Didaskalia. Gazeta

Teatralna” 2021 nr 166,

https://didaskalia.pl/pl/artykul/czula-kuratorka-czule-osoby-tworzace.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Bartosz Cudak – student performatyki UJ.

Bibliografia

Bogucki, Marcin,< *Queer po polsku*, „Dialog” 2019 nr 5, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/queer-po-polsku [dostęp: 6 XII 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/czula-kuratorka-czule-osoby-tworzace*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Niezależne głosy w Szczecinie

Marcelina Durska

OFF Kontrapunkt w Szczecinie, 2-12 września 2021

Po niezwykle długiej przerwie spowodowanej pandemią koronawirusa z początkiem września teatry zaczęły działać prężniej. We wrześniu 2020 roku zorganizowano Prolog do jubileuszowej, pięćdziesiątej piątej edycji Przeglądu Teatrów Małych Form „Kontrapunkt", a rok później rozpoczął się pełnowymiarowy, długo wyczekiwany festiwal. Tym samym do Szczecina wrócił również OFF Kontrapunkt – osobny nurt konkursowy funkcjonujący w ramach festiwalu (oceniany przez odrębne jury w składzie: Jolanta Krukowska, Paulina Skorupska i Adam Karol Drozdowski), do którego w tym roku Rada Programowa, złożona z przedstawicielek i przedstawicieli Zachodniopomorskiej OFFensywy Teatralnej, wybrała dziesięć[1] przedstawień z ponad stu zgłoszonych z całej Polski. W programie nurtu offowego znalazły się przedstawienia grup bądź teatrów niezależnych, mających już kilka lat doświadczenia na scenie, a także spektakle zespołów, które niedawno zadebiutowały. W większości z nich poruszone zostały tematy społeczne, co, przytaczając fragment uzasadnienia, można uznać za jedno z kryterium

selekcji: „Wybrane przez nas spektakle zapraszają do dialogu nie tylko artystycznego, ale przede wszystkim społecznego i (co nie jest bez znaczenia) istotnego dla nurtu pozainstytucjonalnego, którego czujemy się częścią”[2].

Przegrani/wygrani

Rozpocznę od przedstawienia, które zostało wyróżnione przez jury i spodobało się widzkom i widzom. Współpraca młodych artystów: Danieli Komędery-Miśkiewicz, Dominiki Wiak, Moniki Witkowskiej i Dominika Więcka podczas rezydencji w gdańskim Klubie Żak oraz w ramach programu „Przestrzenie Sztuki” w Lublińskim Teatrze Tańca zaowocowała spektaklem tanecznym *Sticky Fingers Club*. Jego premiera odbyła się na 12. Gdańskim Festiwalu Tańca. Spektakl pokazywany był na festiwalach tańca (w Lublinie i w Krakowie), ponadto twórcy nieustannie podróżują[3]. Ich obecność na OFF Kontrapunkcie wpisuje się w nomadyczny obieg przedstawienia.

W tej minimalistycznej realizacji nie ma scenografii, ruch i taniec oglądamy w pustej przestrzeni, na tle czarnych ścian sceny w Teatrze Kana. Nieskomplikowane, ale wysublimowane i eleganckie kostiumy (podobno wszystkim jest dobrze w czerni, ale tym tancerzom szczególnie) powstały w wyniku kolektywnej pracy: „To kolaż pomiędzy naszymi prywatnymi ubraniami, rzeczami wyszukanymi na sklepach z odzieżą używaną na terenie całej Polski, oraz projekty młodych projektantów (Edvard Kuzmich, Roman Marchewka)”[4]. Wyjątkiem jest kreacja zaprojektowana dla Danieli Komędery-Miśkiewicz przez Krystiana Szymczaka. W jednej z pierwszych scen artystka sunie w niej po scenie, a ze względu na to, że użyto czterdziestu metrów tiulu, można odnieść wrażenie, że kreacja ją pochłania. Co chwilę zasłania jej twarz albo plącze się między jej rękami i nogami, nie ułatwiając jej śpiewania

Bohemian Rhapsody operowym głosem. Jakby na przekór temu Miśkiewicz wykonuje coraz bardziej spektakularne ruchy, a nawet przewroty, czym rozśmiesza publiczność. Następuje paradoksalna sytuacja: artystka jest jednocześnie mistrzynią i ponosi porażkę.

Kolejna scena jest imitacją rozdania Oscarów. Każda osoba z zespołu ma szansę na nagrodę, jednak tym razem (co nie było wielkim zaskoczeniem) dostała ją Meryl Streep. Niewiele trzeba, by na twarzach wyczekujących werdyktu artystów pojawiły się rozżalenie, smutek, a nawet złość. O tym właśnie jest spektakl – o byciu tuż za podium, o tym „prawie", którego zabrakło do wygranej. Nie jest to przyjemny temat. Porażka kojarzy się raczej z powagą, wielkimi emocjami, jednak w tym wypadku publiczność dobrze się bawiła, co zawdzięcza błyskotliwej ironii oraz przepływowi pozytywnej energii, potrzebnej po kolejnych lockdownach. Tym lepiej wypadła komunikacja między twórcami na scenie – ciągłe napięcie napędzało tempo przedstawienia. Tancerza i tancerki łączy wspólne doświadczenie nauki na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu i poczucie wykluczenia ze względu na wykonywany zawód[5]. To doświadczenie było tak silne, że stało się inspiracją do zrealizowania spektaklu i podjęcia tematu wykluczenia jako porażki. Jak więc człowiek radzi sobie, gdy przegrywa i jest w cieniu zwycięzców? Czy przystosowuje się do nietypowych warunków? Czy odpowiedzią jest walka?

Tak dzieje się w scenie, kiedy zespół ustawia się w rzędzie i zaczyna powtarzać ruchy wykonywane przez Dominika Więcka. Dominika Wiak (na czwartym, ostatnim miejscu) nie jest w stanie go zobaczyć poprzez stojące przed nią dwie tancerki. Powtarza jego ruchy, ale z opóźnieniem i bez wymaganej precyzji, zaczyna się gubić, nie dostosowuje się do pozostałych, bardzo chce się wpasować i usilnie kontynuuje nierówną walkę, aby mimo

wszystko wypaść jak najlepiej. W konsekwencji każdy jej ruch wygląda komicznie i wzbudza śmiech widzów. Podobnie walczy Monika Witkowska, której wciąż coś uniemożliwia wykonanie solo. Za każdym razem, gdy wchodzi na scenę i zaczyna tańczyć, dzieje się coś dziwnego: cichnie muzyka, gaśnie światło albo po prostu pojawiają się inne osoby. Sytuacja powtarza się kilkukrotnie i staje się metaforą trudnej sytuacji tańca. Przez raptem kilka minut możemy wyobrazić sobie sytuację, gdy pracuje się z bardzo małym budżetem, w cudzej przestrzeni, przeważnie wciąż zmienianej. Albo kiedy trzeba pracować nad projektami i przestrzegać odgórnie nałożonych zasad. Czy można dostosować się do sytuacji, w której od początku jesteśmy na przegranej pozycji i ktoś może wyłączyć światło?

Sprytnie dialoguje z tym Dominik Więcek podczas swojego solo, domagając się, by oświetlenie śledziło jego ruchy, za każdym razem, gdy wypada poza jego zasięg. Długo wykonuje powolne, ale pewne ruchy inspirowane voguingiem. Dynamika przedstawienia spada, czas zaczyna się dłużyć, ale jakby na przekór nigdy niedokończonemu solo Witkowskiej, Więcek nie zamierza zejść ze sceny, a w zasadzie nie zamierza przestać, ponieważ zdążył już kilka raz wejść w kulisy i wrócić. Każdy powrót jest jeszcze bardziej spektakularny. Więcek pojawia się z nową energią i utrzymuje ten sam poziom skupienia od początku (czego raczej nie podziela publiczność).

Po tym solo przedstawienie zmienia charakter, zaczyna się seria grupowych scen, w których publiczność zostaje oczarowana pracą ze światłem[6]. Artyści przeszli od szerokich, pewnych ruchów do intymnych i subtelnych drgań, które stały się wyrazem czułości wobec siebie. Zastosowany zostaje niezwykły zabieg stworzenia światła stroboskopowego wyłącznie poprzez ruch dłoni przy padającym poziomo świetle. Prosty, ale nieoczywisty pomysł tylko potwierdził, jak ogromna siła tkwi w nawet najmniejszym ruchu.

Psi głos

Spektakl *Ludzie/Psy* kolektywu artystycznego Fundacji Analog, którego działalność po debiucie w 2019 roku przypada na czas pandemii, wywołał poruszenie wśród publiczności. Twórcy w jasny, dosadny i nieschematyczny sposób przedstawili relację między człowiekiem i psem. Premiera spektaklu odbyła się online w grudniu 2020 roku, a poprzedzona została współpracą artystyczną, której efektem było powstanie teledysku do piosenki Katarzyny Nosowskiej *Kto ci to zrobił*[7]. Na scenę przedstawienie zostało przeniesione dopiero w czerwcu, na festiwalu Maskarada. Twórcy zgodnie deklarują, że pracowali kolektywnie, bez reżysera, opierając się na partnerstwie, i nie przypisując sobie funkcji, które mogłyby wprowadzać hierarchię w grupie.

Często w spektaklach czy filmach o zwierzętach nadaje się im ludzkie cechy, ale tym razem to nie psy przemówiły ludzkim głosem, ale aktorzy wcielili się w role czworonogów. Z tej perspektywy Izabela Zachowicz, Malwina Czekaj i Marek Zimakiewicz opowiedzieli historie Divy, Burka i Sandy'ego (podczas pracy twórcy poznali losy podopiecznych Żółtych Boksów i Schroniska na Paluchu w Warszawie). Są to historie dotyczące relacji nieraz bardzo skomplikowanych, trudnych, zawsze obarczonych wyborem. Przejawia się to na poziomie formy i założeń spektaklu. Jako widzowie musimy zdecydować, który z psów zostanie uratowany i poddany resocjalizacji. Tym samym podejmujemy decyzję o śmierci pozostałych dwóch. Spektakl ma charakter prowadzonego przez Miłosza Koniecznego trzyetapowego show, podczas którego aktorzy oprócz przedstawiania historii popisują się i pozują jak w psich konkursach, a za każdą prawidłowo wykonaną komendę otrzymują smakołyk-nagrodę. Ta część najlepiej wychodzi Divie, ponieważ została wychowana na psa wystawowego. Po każdym z etapów publiczność może, ale nie musi zagłosować na jednego z czworonogów za pomocą pilota. Wyniki

pojawiają się na ekranie, na wizualizacjach przygotowanych przez Close Collective, przedstawiających wypełniane chrupkami miski z imionami. Mowa tu o podejmowaniu decyzji o losie zwierząt i za nie, co często jest uzasadniane troską i dbaniem o ich dobro. Podczas słuchania kolejnych wypowiedzi okazuje się jednak, że nie zawsze to, co uznajemy za najlepsze, jest takim dla nich. Jako właściciele zachowujemy się przemocowo, ingerując w naturę zwierząt i przekraczając ich granice. W skrajnych przypadkach krzywdząc psy fizycznie, tak jak poprzedni właściciel Sandy'ego.

Dramaturgicznie (tekst: Elżbieta Chowaniec) przedstawienie zostało poprowadzone tak, że historie bohaterów poznajemy stopniowo. Z początku psy nie czują się pewnie – Burek się chowa, Sandy jest agresywny – i dopiero z czasem nabierają zaufania do publiczności. Ich nieufne zachowanie wynika z traumatycznych doświadczeń oraz opresyjnej formuły konkursu, która jest również nieprzyjemna dla widzek i widzów. Wybierając jednego psa, zostajemy obarczeni odpowiedzialnością, z której istnienia często nie zdajemy sobie sprawy.

Ofelia dzisiaj

I Come To You River: Ophelia Fractured to próba zobaczenia postaci Ofelii z dzisiejszej perspektywy walki o widzialność kobiet. Opowiadają o niej trzy młode aktorki: Anita Szymańska, Marie Walker i Katarzyna Szymańska. Nie boją się mówić o samotności, smutku, miłości, depresji, co w białej, czystej przestrzeni przypominającej prosektorium wybrzmiewa wyjątkowo mocno. Publiczność uczestniczy w szczegółowym badaniu i analizowaniu słów Szekspirowskiej bohaterki, ale również słów, które mogłaby powiedzieć współcześnie. Jest tak, jakbyśmy razem z aktorkami próbowali zrozumieć, co

tak naprawdę się wydarzyło, co mogła czuć Ofelia i co czułaby dzisiaj. Spektakl Studia Kokyu jest bardzo fizyczny: w czasie jednej z najbardziej wymagających scen aktorki nieustannie zanurzają głowę w szklanych misach z wodą, mówiąc tekst – co przeszkadza w odbiorze spektaklu. Ogólnie można odnieść wrażenie, że tekst przelewa się i przepływa między aktorkami, ale są momenty, kiedy trudno zrozumieć wypowiadane słowa, zwłaszcza gdy aktorki krzyczą albo mówią szybko, a ich kwestie nakładają się na kolejne gwałtowne działania. Poza tym spektakl grany jest w języku angielskim (co wyklucza część publiczności). Wykorzystanie wody jest nie tylko oczywistym nawiązaniem do tragicznej śmierci Ofelii, ale też ciekawym rozwiązaniem scenograficznym, co w połączeniu ze światłami tworzy piękne obrazy rozproszeń i odbić. Największą wartością przedstawienia jest warstwa emocjonalna, która przebijała się do widzów mimo niedogodności językowych i wpłynęła na ich odbiór na tyle, że przyznali mu Nagrodę Publiczności OFF Kontrapunktu.

O czym należy zapomnieć

Muszę też napisać o pomyłce, jaką było przedstawienie *Usta/lenia* Teatru Terminus A Quo, z nadzieją, że podobne spektakle nie pojawią się w przyszłości w programie festiwalu. Tematem przedstawienia była luźna reinterpretacja legendy o Robin Hoodzie w kontekście polskiego społeczeństwa. Właściwie to jedyny trop, jaki można było rozszyfrować, ponieważ większą część przedstawienia wypełniały wykrzykiwane niezrozumiale przez aktorów słowa i bieganina po scenie oraz po widowni, co z każdą kolejną sekwencją prowadziło do zagubienia się w chaosie gestów i słów. Teksty, które można było usłyszeć i zrozumieć, ani nie były śmieszne, jak zakładali twórcy, ani nie zachęcały do dialogu, jak głosi jedno z haseł tegorocznego OFF Kontrapunktu. Jedyne, do czego skłaniały publiczność, to

do szybszego opuszczenia teatru i podjęcia próby zrozumienia tego nietrafionego wyboru.

Był to także żenujący popis patriarchalnego myślenia, traktowania kobiet jedynie jako atrakcyjnych obiektów dla męskiego oka. W jednej ze scen Patrycja Gandera, ubrana w czerwoną halkę, po kokieteryjnym wykonaniu wulgarnej piosenki siedziała po prostu na scenie, otoczona gronem o wiele starszych od siebie mężczyzn.

***

OFF Kontrapunkt to spotkania, dzięki którym głosy artystyczne i społeczne, dotychczas nie aż tak słyszalne, docierają do szerszego grona odbiorców. To też możliwości bliższego poznania twórczości niezależnych grup z całej Polski oraz tych działających lokalnie, dlatego poza konkursowymi przedstawieniami ważnym punktem programu festiwalu było spotkanie w nowo powstałej Rampie Kultury i Twierdzy Design w Goleniowie, gdzie siedzibę ma Teatr Brama. Wprawdzie obecne na OFF Kontrapunkcie grupy to tylko część polskiego offu, ale pokazane w Szczecinie spektakle dowodzą jego siły, co potwierdza zaskakująco duża (według organizatorów) liczba zgłoszonych realizacji.

Wzór cytowania:

Durska, Marcelina, *Niezależne głosy w Szczecinie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/niezalezne-glosy-w-szczecinie.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Marcelina Durska – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Ostatecznie pokazano dziewięć przedstawień.
2. Pełny tekst można przeczytać na stronie: http://kontrapunkt.pl/off-kontrapunkt/ [dostęp: 4 XI 2021].
3. W ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Scena dla Tańca" spektakl można zobaczyć w różnych miejscach w kraju.
4. Cała wypowiedź została opublikowana w poście na Facebooku grupy: https://www.facebook.com/stickyfingersclubdance/photos/a.10909353766620… [dostęp: 4 XI 2021].
5. Wspominali o nim Więcek i Komędera-Miśkiewicz w wywiadzie Hanny Raszewskiej-Kursy *Światło, wykluczenie, metafory i inspiracje*, który został opublikowany w materiale dodatkowym Gdańskiego Festiwalu Tańca.
https://klubzak.com.pl/assets/uploads/info-105.pdf, s. 16 [dostęp: 4 XI 2021].
6. Reżysera światła Krystiana Koźbiała doceniło jury: „[Jury] szczególną uwagę zwraca na wyjątkowy sposób wykorzystania światła jako rzeczywistego partnera dla wykonawców". Cały komunikat dostępny jest na stronie Festiwalu Kontrapunkt: http://kontrapunkt.pl/werdykt/ [dostęp: 4 XI 2021].
7. Przez rok od daty publikacji teledysk został odtworzony na platformie YouTube ponad sto czterdzieści tysięcy razy. To interesujący przypadek działalności teatralnej na pograniczu mainstreamu i teatru niezależnego.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/niezalezne-glosy-w-szczecinie*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Raport o stanie państwa

Radosław Pindor

Festiwal „Teatru na faktach” Paragraf/Artykuł we Wrocławiu, 25-27 czerwca 2021

Trzydniowy festiwal zorganizowany przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego (kuratorzy: Krzysztof Kopka, Jakub Tabisz) składał się z ośmiu bloków tematycznych skupionych wokół artykułów Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej. Każdy z nich zawierał spektakle, czytania performatywne oraz końcową dyskusję wokół danego artykułu. Znakiem czasów były transmisje czytań i rozmów w internecie, na stronie Instytutu na Facebooku. Wiele wydarzeń było dostępnych z audiodeskrypcją oraz w języku migowym. Tym samym zapewniono możliwość, chociaż czasem nie w pełni doskonałą w realizacji, aktywnego uczestnictwa w spektaklach dla osób z niepełnosprawnością wzroku i słuchu; ze względów infrastrukturalnych część wydarzeń była niedostępna dla osób z niepełnosprawnościami ruchowymi. Jeszcze kilka lat temu takie działania nie były oczywiste, a zmianę podejścia do dostępności wydarzeń teatralnych należy podkreślić – zwłaszcza jeżeli tematem festiwalu jest wykluczenie.

Festiwal został zorganizowany wokół wyrazistych problemów. Nie

rekonstruuję tu całości koncepcji, ale przyglądam się projektom podejmującym tematy, które mnie osobiście angażowały najbardziej.

Państwo opiekuńcze

Spektaklem, który wypełnił całą salę wrocławskiej Piekarni, był *Paraliż. Sprawa Igora Stachowiaka* w reżyserii Krzysztofa Kopki i Jakuba Tabisza. Przejmujący zapis wydarzeń opowiadany jest z perspektywy rodziców Igora Stachowiaka – młodego mężczyzny, który został pomyłkowo aresztowany na wrocławskim rynku i przetransportowany na komisariat, gdzie był wielokrotnie rażony paralizatorem, co doprowadziło do jego śmierci. Ta historia, którą w 2016 roku żyła cała Polska, pokazała opinii publicznej praktyki nadużyć władzy w polskiej policji. Rodzice oraz dziennikarz śledczy odtwarzają historię Igora, skupiając się na nierównej walce z policją, przedstawioną jako system, który próbuje wymazać nadużycia, jak nieumyślne doprowadzenie do śmierci aresztowanego. Relacje rodziców, dopełniane przez dziennikarza, tworzą druzgoczący obraz bezsiły wobec machiny, która zamiast chronić, umacnia niesprawiedliwość. Z offu słychać komentarze do zajścia na komisariacie, które mógłby wypowiadać Stachowiak. Spektakl, poprzez skromność środków scenicznych (posłużenie się głównie monologami oraz wyświetlanym na ekranie obrazem z kamery przybliżającej twarz ojca Igora) i świetną grę aktorską pokazał siłę teatru dokumentalnego, jego zdolność do konfrontowania widowni z prawdziwymi historiami.

Temat protestujących eksplorował spektakl *Tutaj kobiety palą się lepiej* w reżyserii Filipa Jaśkiewicza, Jany Karpienko, Krzysztofa Kopki, Ewy Mazgajskiej, Jolanty Sakowskiej, Jolanty Solarz-Szwed i Jakuba Tabisza. Przedstawienie powstało na podstawie wywiadów twórców z matkami dzieci

wykorzystywanych przez duchownych Kościoła katolickiego. Rozmowy te w znacznej części zostały przeprowadzone na korytarzach Sądu Rejonowego w Zgorzelcu. Jednym z głównych wątków była sprawa właśnie z tej miejscowości: jeden z księży dopuścił się molestowania dziewczynek, a cała miejscowa społeczność stanęła przeciwko ujawniającym przestępstwa rodzinom. Spektakl opowiadany z perspektywy kobiet, których dzieci zostały skrzywdzone, obnaża społeczny ostracyzm wobec osób niezgadzających się na odwracanie wzroku od rzeczywistych problemów. Ze sceny słychać relacje protestujących, co wytwarza obraz małomiasteczkowej Polski, gdzie prawo nie ma władzy nad duchownymi, a problemy dotykają przede wszystkim osoby, które mają odwagę mówić.

Państwo znaczeń

Perspektywę kobiecą uruchamiało także premierowe przedstawienie w reżyserii Ady Tabisz: *Matki wyklęte*. Spektakl został oparty na historiach kobiet, które poroniły. Ubrane w tuniki przypominające stroje rzymskich westalek aktorki rozplątywały czerwone kłębki włóczki, opowiadając o poronieniach. Na scenie występowali również mężczyźni, dopełniający opowieści kobiet historiami dotyczącymi małżeństwa, relacji partnerskich i przeżywania tragedii. Na marginesie pojawił się temat antyaborcyjnych pikiet, widzianych z perspektywy osób z doświadczeniem poronienia. W przerwach pomiędzy scenami znalazły się fragmenty taneczne – niektóre ironiczne, inne o charakterze *danse macabre*. Wykorzystano również niewielkie lalki-szkielety, których symbolika była ewidentna, ale ich animacja (z jednej strony czułe traktowanie przez aktorki, a z drugiej kolejny „taniec śmierci” przy ich użyciu) sprawiała groteskowe wrażenie. To, czego chcieli prawdopodobnie twórcy, czyli wywołanie dyskomfortu w widzach przy tak angażującym temacie, zostało osiągnięte. Nie jestem jednak pewien, czy o

taki dyskomfort chodziło.

Jeszcze jeden temat, bez którego trudno byłoby opowiedzieć o dzisiejszych czasach, to pandemia. *Kwarantanna*, spektakl w reżyserii Jakuba Tabisza, skupił się na nowym doświadczaniu rzeczywistości. Przedstawienie zdominowane było atmosferą nieustannego strachu wywoływanego przez chaos i brak informacji. Monologi, wygłaszane w kątach teatralnej sali przez postaci oddzielone od reszty światłem, potęgowały emocje związane z pandemią – przede wszystkim niepewność i samotność. Nasze doświadczenia były różne, co pokazano w spektaklu przez nawarstwienie kilku perspektyw: kobieta w separacji, której mąż nie pozwala widywać się z dzieckiem, medyk pracujący na kilkunastogodzinnych dyżurach… Twórcy starali się pokazać, jak pandemia, czyli sytuacja zagrożenia, wpłynęła na relacje międzyludzkie oraz sytuacje zawodowe i spróbować zastanowić się, co od początku 2020 roku się w nas wszystkich zmieniło. Eksploracja tematu nie może być zakończona, ponieważ wciąż trwamy w opowiadanym w spektaklu stanie niepewności.

Temat wykluczenia ze względu na niepełnosprawności pojawił się w spektaklu *W dwóch językach polskich* Grzegorza Grecasa, który przyjrzał się sytuacji osób głuchych. Przedstawienie było bardzo podobne w konstrukcji do *Jednego gestu* Wojtka Ziemilskiego. To historie osób systemowo wykluczonych, które dzięki opowieści i teatralnej formie przerabiają słabość wobec państwa na osobistą siłę. Przedstawienie wydało mi się i zabawne, i poruszające. Jego siła wynikała właśnie z formy, która wytworzona została przez osoby doświadczające trudności i absurdów wykluczenia przez system. Ważnym wątkiem stało się życie głuchych w czasie pandemii. To dzięki tej części spektakl stał się bardzo aktualny, szczególnie że, jak podkreślali aktorzy, dostęp do szczątkowych i chaotycznych informacji dla osób głuchych

szczególnie utrudniony poprzez brak właściwej platformy komunikacji. Kwarantannowe infolinie, komunikaty dźwiękowe czy nawet wiadomości telewizyjne są dla nich niedostępne. Wydaje się, że wciąż w temacie osób głuchych i niedosłyszących zostało wiele do opowiedzenia, a spektakle mogą tę opowieść dopełniać.

Państwo równościowe

Jednym z wątków festiwalu, bez którego opowieść o problemach dzisiejszej Polski nie mogłaby zaistnieć, był temat osób LGBT+. Pokazano głośny spektakl *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* w reżyserii Doroty Bator, Grzegorza Grecasa, Ady Tabisz i Roberta Traczyka. To poruszająca opowieść o marszach równości (szczególnie tym pamiętnym w Białymstoku w 2019 roku) oraz o sytuacji jednostki i jej zmaganiach z nietolerancyjnym społeczeństwem. Spektakl trzeba zobaczyć ze względu na rozgoryczenie, niezgodę, ale i chęć zmiany, które emanują ze sceny z niezwykłą siłą. Protest, który został pokazany w czasie festiwalu, uzmysławia poczucie poniżenia, słabości, zagrożenia czy niemocy wobec tego, co w Polsce ostatnimi czasy jest „normalne". Co ciekawe, tak duży zespół twórców i twórczyń umożliwił inscenizację agonu pomiędzy różnymi głosami. Na scenie prawie przez cały czas trwania spektaklu aktorzy i aktorki inscenizowali wydarzenia z zaatakowanego przez środowiska „patriotyczne" marszu równości w Białymstoku lub tworzyli krąg i dzielili się najprostszymi wątpliwościami dotyczącymi reprezentacji osób LGBTQ+ (również takimi, jak komentarze o „półnagich mężczyznach biegających po ulicach w spódniczkach"). Taka sytuacja stworzyła przerażający, ale wierny rzeczywistości obraz naszego kraju, w którym nie ma miejsca dla odmienności od wąsko pojmowanej normy heteroseksualnej.

Bloku o nierówności wobec prawa dopełniło czytanie *Emi Japonki* w reżyserii Wiki Grabowiec o sytuacji osoby transgenderowej – wciąż do obejrzenia na Facebooku[1]. Ta krótka historia dowiodła, że o płci kulturowej, jej narzuconych przez społeczeństwo uwarunkowaniach, o odkrywaniu siebie jako osoby trans jeszcze nie potrafimy otwarcie mówić, ale każda z prób staje się bardzo ważnym, wartym uwagi momentem.

Państwo pragmatyczne

Dwa wydarzenia w nieoczywisty sposób dopełniały festiwal. Pierwszym był spektakl Małgorzaty Jakubowskiej *Marzyciele. Historia miejscami prawdziwa* o trójce ludzi żyjących marzeniami, których nigdy nie spełnią. Scenografię tworzy wiele ustawionych na scenie krzeseł, jak w dworcowej poczekalni. To tam rozgrywa się spektakl o zagubieniu, o pogoni za marzeniami albo o ich utracie. Poznajemy trzy spojrzenia na świat, trzy odmienne doświadczenia, które łączą się w jednym punkcie: niespełnieniu. Młoda dziewczyna, chłopak buntownik oraz kobieta „po przejściach" to ludzie w pewnym sensie bezdomni, na wewnętrznej emigracji, niezgadzający się na rzeczywistość, w której czują przymus bycia dostrzegalnymi. Jednym z powracających wątków postaci granej przez Martynę Krzysztofik był występ na dużej scenie, który miał się niedługo rozpocząć i wszyscy mieli na niego dotrzeć. Bardzo szybko rzecz staje się oczywista – koncert był tylko wyobrażeniem (urojeniem?). Występ doszedł do skutku w dworcowej poczekalni dla widowni spektaklu oraz dwóch osób na scenie. Świetne aktorstwo Martyny Krzysztofik i jej wykonanie piosenki Anny Jantar *Wielka dama tańczy sama* same w sobie były warte zobaczenia.

Drugim wydarzeniem było czytanie performatywne tekstu Kamili Buchalskiej i Marleny Kuć *Proces 197* (w reżyserii również Małgorzaty Jakubowskiej).

Forma przypominała trochę teledysk Davida Lyncha do *I'm waiting here*: dwie aktorki jadą samochodem, a w tle wyświetlane jest wideo z tylnej szyby pojazdu. Udało się stworzyć atmosferę narastającego, ale nieukierunkowanego napięcia. Młodsza z kobiet opowiada o gwałcie, którego doświadczyła. Sam temat, mocny, nieczęsto przywoływany w sposób tak intymny, był trudny i bolesny dla słuchacza czy widza, który postawiony został w sytuacji voyeura. Czytanie zostało zarejestrowane[2], ale oglądanie rejestracji wiele odbiera z samego doświadczenia tej dojmującej sytuacji.

***

Obawiałem się, że festiwal „Teatru na faktach" wejdzie na tor „przekonywania przekonanych". Stało się inaczej – wydarzenia festiwalowe stymulowały mnie do przemyślenia spraw, którym nie poświęcałem do tej pory wiele uwagi, myśląc o inkluzyjnym społeczeństwie. Spektakle pokazywały, jak teatralnie opowiedziane historie mogą połączyć uczestników w efemeryczną wspólnotę wyrażającą niezgodę czy nawet bunt.

Wzór cytowania:

Pindor, Radosław, *Raport o stanie państwa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/raport-o-stanie-panstwa.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Radosław Pindor – absolwent studiów magisterskich na kierunku performatyka przedstawień UJ. Publikował m.in. w „Didaskaliach”, „Teatraliach” oraz „Restarcie”. Jego głównymi zainteresowaniami badawczymi są przedstawienia kulturowe w kontekście queer i gender studies oraz performanse tożsamości nieheteronormatywnych.

Przypisy

1. *Emi Japonka*, reż. Ada Tabisz, Wrocław, 25 VI 2021, https://www.facebook.com/grotowskiinstitute/videos/340447354347156 [dostęp: 19 IX 2021].
2. *Proces 197*, reż. Małgorzata Jakubowska, Wrocław, 27 VI 2021, https://www.facebook.com/watch/live/?v=529638658369609&ref=watch_permal… [dostęp: 19 IX 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/raport-o-stanie-panstwa*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Kiedy rozpadają się języki

Urszula Pysyk

InlanDimensions International Art Festival, 24 września – 19 października 2021 na platformie VOD, Bridges Foundation

Przyglądając się teatralnemu programowi InlanDimensions International Arts Festival, na podstawie samych tytułów trudno było znaleźć dla nich wspólny mianownik. Spektakle archiwalne i najnowsze produkcje z Japonii i Hongkongu przedstawione na festiwalu były kolażem współczesnej twórczości teatralnej Azji Wschodniej. Miały jednak ze sobą coś wspólnego. I choć trudno powiedzieć, czy był to zabieg zamierzony, czy przypadek, jedno jest pewne: nasuwające się podczas festiwalu pytania o granice porozumienia i człowieczeństwa wydają się bardziej niż aktualne.

Scena powoli się rozświetla. Aktorzy zgromadzeni są wokół wyświetlonej na podłodze mandali, jakby na przekór stwierdzeniu „na początku był chaos". W *Grze snów* (Alice Theatre Laboratory, reżyseria Andrew Chan) to właśnie początek, sen, śmierć są gwarantem porządku i harmonii. Wszystko, co na Ziemi spotyka Agnes, córkę boga Indry, to chaos. Nie jest ona człowiekiem, a mimo to jest najbardziej ludzka, co prowadzi ją do zguby. Tylko ona

zachowuje własne, naturalne oblicze – reszta postaci za sprawą pomalowanych na biało twarzy przypomina zjawy. Ich zwyczaje, prawa i dążenia, choć wypowiadane w języku, którym mówi również Agnes, nie są dla niej dostępne. Uwięziona w ziemskim absurdzie na niemal pustej scenie, na której znajdują się (zamknięte) drzwi do rozwiązania zagadek wszechświata – nie może uciec. Jej wzniosłe słowa przerywane są groteskowym tańcem to baletnicy, to czterech dziekanów. Przysięga miłości zostaje przerwana zalepianiem przez pokojówkę pokoju starymi gazetami – aż nie ma czym oddychać. Wkrótce okazuje się, że za drzwiami, które miały wyjawić zagadkę wszechświata, nie ma nic. Kalejdoskopowo zmieniają się obrazy sceniczne, które są jednocześnie niepokojąco do siebie podobne, wypełnione postaciami o podobnie pobielonych twarzach, w podobnych ubraniach i o podobnych skargach. Ludzie nie mogą zrozumieć Agnes. Czy pomiędzy nią a ludźmi istnieją różnice niemożliwe do przezwyciężenia, uniemożliwiające prowadzenie dialogu? Może to wzniosłe kazania nie przystają do rzeczywistości? Ostatnia scena ponownie skupia aktorów wokół mandali – śmierć, a może sen wyprowadzają z chaosu.

Jednak czy to wyjście może być bezbolesne, a przywrócenie wspólnego języka i komunikacji jest możliwe? W spektaklu tanecznym *Still human* (4 Degrees Dance Laboratory & Huen Tin Yeung) próby porozumienia się i uwolnienia z więzów okazują się bolesne. Tancerze zaplątani w gąszcz gumek recepturek swoimi ruchami dosłownie rozrywają pętające ich więzy. Niemal każde pęknięcie gumki wiąże się z bólem towarzyszącym jej odbijaniu się od skóry. Nieprzyjemny trzask, syknięcia i zaciśnięte zęby. Kiedy tancerze już prawie wyszarpują swoje ciała z tej plątaniny – pojawia się kolejna, równie zagmatwana pułapka. W pewnym momencie tancerka i tancerz, odwróceni plecami do siebie i związani, próbują ustalić, kto ma przewagę: od prostego przejścia w przeciwnych kierunkach do

skomplikowanych podnoszeń, którym wtóruje podrażnienie skóry recepturkami. Kiedy wydawać by się mogło, że dochodzi do jakiegoś porozumienia, wspólny kierunek się załamuje, zupełnie jakby uwolnienie się za cenę współpracy nie było istotne, a sam akt potencjalnego okaleczenia się stanowił istotę działania. Jeśli jednak tak jest, a każdy tancerz zostaje sam ze swoimi pętami i bólem, to jaki sens ma chwilowa komunikacja? Pod koniec spektaklu tancerze wspólnie odtwarzają początkowy fragment choreografii. Powoli zmieniają się tempa, taniec traci charakter unisono. Znów zakładają recepturki, a choreografia trwa w nieskończoność – rejestracja urywa się przed jej zakończeniem. Chwilowe porozumienia, momenty wolności i uczucie fizycznego dyskomfortu przypominającego o człowieczeństwie – czy tylko taka forma powrotu do bycia człowiekiem i komunikacji pozostała? Jednak wydaje się, że to błędne koło jest do pewnego stopnia skuteczne – pozwala powrócić do fizycznej obecności tu i teraz.

Pytania o granice porozumienia między tym, co ludzkie a tym, co nie ludzkie, podejmowane są w spektaklu *Labirynt traw* (reżyseria Haike Hiroshi), w którym w kolejnych częściach (*Woda*, *Księżyc*, *Lustro* i *Kwiat*) bada się sferę rzeczywistości i nadprzyrodzonego. Choreografia przeplatana przejmującym śpiewem płynnie przenosi widzów z jednego świata do drugiego. Stojące po obu stronach sceny ściany czasem są zwyczajne, czasem ukazują to, co znajduje się po ich drugiej stronie. Stojący za jedną z nich aktor w masce teatru *nō* w tej krótkiej chwili samą swoją obecnością odsyła nas do świata pozaziemskiego. Wykonuje powolny taniec z wachlarzami i dopiero dzięki zbliżeniu kamery widać, że maskę nosi z tyłu głowy – tradycja też jest tutaj iluzoryczna i na opak. Drzwi i ramy (obrazów? okien?) są przestawiane przez tancerzy z miejsca na miejsce. Ten ruchomy labirynt uzupełniają (nie)zwykłe przedmioty: statek z papieru, krzesła, dywan, parasol, buty na obcasie.

Czasem są one wykorzystywane zgodnie ze swoim przeznaczeniem: parasol jest rozkładany, a dywan zwijany i rozwijany. Po chwili jednak parasol staje się bronią, która zabija jednego z tancerzy, dywan powoli znika, wciągnięty za ścianę. Wygląda na to, że świat sceniczny w swoim podziale na realne i nierealne zaczął się rozsypywać jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu. Mamy do czynienia z przebłyskami, ale nie sposób powiedzieć, czy są to przebłyski ludzkiego, czy nie ludzkiego świata.

Najbardziej widoczny i do pewnego stopnia najbardziej dotkliwy, bo pozostający przede wszystkim w sferze języka, rozpad można zaobserwować w dwóch spektaklach: *Notatkach tokijskich* (reżyseria Hirata Oriza) i *Igraszkach duchów* (reżyseria Sato Makoto). *Notatki tokijskie* to obraz przyszłości: w Europie trwa wojna, która natrętnie powraca w wypowiedziach postaci. Putin ma osiemdziesiąt dwa lata i wciąż rządzi Rosją, ochotnicy zaciągają się do wojska, wspomina się protesty antywojenne, a europejskie dzieła sztuki przewieziono do Japonii, by nie uległy zniszczeniu (zupełnie jakby zniszczenie dzieł sztuki było największą katastrofą, jaka mogłaby się wydarzyć w czasie wojny). W muzeum, gdzie rozgrywa się akcja, słychać strzępy rozmów: problemy rodzinne, zaciąganie się do wojska, podatek od spadku, dawny romans uczennicy i nauczyciela, kryzys uchodźczy, zmiany obywatelstwa i twórczość Vermeera. Każdy z tych tematów podejmowany jest w innym języku (japońskim, chińskim, tajskim, angielskim, tagalog, rosyjskim, koreańskim – może jeszcze więcej). Ten niezwykły pejzaż dźwiękowy jest właściwie niemożliwy do przyswojenia bez napisów. Ale w tym całym pomieszaniu języków są punkty porozumienia – ktoś inny zna ten język, możliwa jest więc szczątkowa komunikacja. Chwilowa radość postaci z tego, że zostały zrozumiane i w pewnym sensie wyrwane z zamkniętego kręgu własnego kodu językowego, nie zaciera widma wojny i śmierci. Zupełnie jakby to one stawały się językiem

uniwersalnym, istniejącym poza kulturowymi podziałami. Jedna z postaci w pewnym momencie mówi: „Nic nie poradzimy na wojnę”. Kogo oznacza jednak podmiot zbiorowy „my”: ludzi, cywili, zwiedzających wystawę malarstwa flamandzkiego, obywateli Japonii, Filipin, Korei?

Z podobnym problemem spotykają się postaci z *Igraszek duchów*, czyli dusze zmarłych poza swoją ojczyzną (generał, matka, córka, żołnierz). Nie mogą zaznać spokoju po śmierci i błąkają się jako duchy po ziemi. Postaci te różnią się nie tylko statusem społecznym, ale również językiem wypowiedzi, zdeterminowanym językiem formy teatralnej. Aktorzy posługują się w sumie trzema stylami gry aktorskiej: *kunqu*, *nō* oraz tańcem (pojawiającym się w drugiej części spektaklu). Duch generała kroczy i śpiewa gardłowym głosem według zasad teatru *nō*, żołnierz śpiewa i wykonuje akrobacje według zasad *kunqu*, podobnie jak lamentująca charakterystycznym falsetem matka – a wszystko to w językach oryginalnych danej formy. Kontrast na poziomie ruchu, jak i brzmienia języka wypełnia pustą scenę (gdzie znajdują się krzesła i stół charakterystyczne dla scenografii *xiqu*), za którą wyświetla się wypowiadany przez postaci tekst – po japońsku, chińsku i angielsku. Postacie funkcjonują w jednej przestrzeni, a mimo to nie ma między nimi nic oprócz spojrzeń – każde opowiada swoją historię, ich motywacje i wartości są rozbieżne.

Języki rozpadają się, przeplatają, tworzą skomplikowaną sieć znaczeń, z których każda należy do innego porządku. Brzmienie słów i ich zapis, współbrzmienie języków, współistnienie form teatralnych, przeplatające się obrazy i próby znalezienia człowieczeństwa każą się zastanawiać nad tym, co tak naprawdę sprawia, że trudno się porozumieć. Czy zostają już tylko różnice i izolacja? Jak pozostać człowiekiem, kiedy nie sposób znaleźć języka człowieczeństwa? Czy to jest nowa wieża Babel?

Wzór cytowania:

Pysyk, Urszula, *Kiedy rozpadają się języki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kiedy-rozpadaja-sie-jezyki.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Urszula Pysyk – absolwentka teatrologii UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/kiedy-rozpadaja-sie-jezyki*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Zły sen Edypa

Kamila Łapicka

Teatro Español w Madrycie

Paco Bezerra

Edipo (A través de las llamas)

reżyseria: Luis Luque, światło: Juan Gómez-Cornejo, kostiumy: Almudena Rodríguez Huertas, muzyka: Mariano Marín, projekcje wideo: Bruno Praena, scenografia: Monica Boromello, choreografia: Sharon Fridman, Arthur Bernard, maski: Asier Tartás Landera

premiera: 8 września 2021

Koprodukcja Międzynarodowego Festiwalu Teatru Klasycznego w Méridzie, Pentación Espectáculos i Teatro Español

Pierwsze pokazy spektaklu *Edipo (A través de las llamas)* [Edyp (Poprzez płomienie)] odbyły się na 67. Międzynarodowym Festiwalu Teatru Klasycznego w Méridzie, w sierpniu 2021 roku. Przez następne dwa miesiące przedstawienie było grane w madryckim Teatro Español. Autor tekstu Paco Bezerra i uczestniczący aktywnie w jego powstawaniu reżyser Luis Luque przepisali mityczną historię na nowo, kładąc akcent na filozoficzny i poetycki wymiar dramatu Edypa. Mottem ich wersji mogłaby być sentencja wyryta u wejścia do świątyni Apolla w Delfach: „Poznaj samego siebie”. Owocem

procesu poznania jest umiejętność dotarcia do prawdy, nawet jeśli rzeczywistość zaczyna przypominać wówczas senny koszmar.

W spektaklu występuje młoda, multietniczna obsada. Oprócz aktorów hiszpańskich zaangażowano wykonawców pochodzących z Chin, Kuby i Maroka. To urzeczywistnienie koncepcji Teb jako metafory świata; jej elementem jest także wielojęzyczność. Młodość to z kolei symbol podróży do źródeł opowieści adaptowanej przez kolejne pokolenia artystów. Tytuł przedstawienia ma związek z modyfikacją mitycznej fabuły, jakiej dokonał Bezerra. Plagą spadającą na Teby jest bowiem pożar, a nie zaraza, jak w *Królu Edypie* Sofoklesa. Aby ocalić miasto, Edyp musi przekroczyć obręcz ognia, który zgaśnie dopiero po ukaraniu winnego dawnego przestępstwa, czyli zabójstwa króla Lajosa. Jak wiadomo, czynu tego dopuścił się Edyp, który nieświadomie zgładził w ten sposób swego ojca, a później zajął jego miejsce u boku własnej matki, królowej Jokasty, zostając władcą Teb. Była to nagroda za rozwiązanie zagadki Sfinksa i położenie kresu jego krwiożerczej działalności.

Scena konfrontacji Edypa ze Sfinksem jest zwykle w teatrze przywoływana jako zdarzenie z przeszłości, ale rzadko włącza się ją do inscenizacji. Być może przez wzgląd na ekscentryczny wygląd hybrydy człowieka, lwa, orła i węża. W wypowiedziach przedpremierowych Paco Bezerra zaznaczał, że sceny tej nie oddali w dramatycznym kształcie ani Sofokles, ani Seneka, umieścił ją w swoim utworze jedynie Jean Cocteau (*Maszyna piekielna*, 1934). W hiszpańskim przedstawieniu rolę Sfinksa gra Julia Rubio. Jej subtelność i sensualność są przeciwwagą dla charakteru okrutnej bestii. „Nieprzedstawialność" potwora została rozwiązana za pomocą oryginalnej sekwencji ruchowej, którą opracował izraelski choreograf i tancerz Sharon Fridman. Hybrydyczne ciało Sfinksa ulepiono z ciał pozostałych

wykonawców, wykonujących pulsujące ruchy, oddające brutalną siłę stworzenia. W pewnym momencie aktorzy ułożyli się tak, że jedyną widoczną głową była głowa Sfinksa. Świadomość i precyzja gestów współgrały z charakterem roli.

W spektaklu Luisa Luque dominuje bowiem aktorstwo psychologiczne. Dlatego Alejo Sauras, grający Edypa, wydaje z siebie przeciągły, rozpaczliwy krzyk, gdy nadchodzi dzień, w którym poznaje prawdę na temat trajektorii swojego życia i miażdży go siła przeznaczenia. Krzyk Edypa wybrzmiewa w ciszy – to jedyny moment, gdy widzowie nie słyszą muzyki. Oryginalna ścieżka dźwiękowa skomponowana przez Mariano Marína wypełnia bowiem niemal całe osiemdziesiąt pięć minut trwania spektaklu. To sugestywne dźwięki jakby pochodzące ze złego snu, generujące zmysłowe rozedrganie, napięcie i suspens. Można tu dostrzec inspirację twórczością Davida Lyncha i Stanleya Kubricka, o której wspominał reżyser[1]. Emocje aktorów zwielokrotniają obrazy wideo, na których pojawiają się zbliżenia ich twarzy.

Czytelność scenicznych znaków to jeden z wyróżników inscenizacji Luisa Luque. Potwierdza to również scenografia zaprojektowana przez jego stałą współpracowniczkę, Monikę Boromello. W swoich poszukiwaniach Boromello stara się uchwycić atmosferę tekstu, nie daje jej satysfakcji tworzenie realistycznych dekoracji. Włoska scenografka, która przybywa ze świata architektury, zawsze rozpoczyna pracę od przygotowania makiety i od zadania sobie pytania: „Ilu rzeczy potrzebujesz, żeby opowiedzieć jedną historię?”[2]. To nie oznacza, że jest orędowniczką minimalizmu, choć akurat *Edyp…* wyrasta z tego podejścia, czego przejawem są proste linie, niemal puste pole gry oraz aktorzy jako figury (w scenach z udziałem Chóru noszący na twarzach maski). Przestrzeń, w której rozgrywa się spektakl, nierozerwalnie stapia się z tekstem. Całą scenę wypełnia kolor niebieski –

podłogę, ścianę i ukryte w niej ruchome schody. Odróżnia się jedynie biała ledowa poręcz. Autorem tej koncepcji jest Luis Luque. Ma ona związek z kolorem jego snów i obsesji (nazywa w ten sposób stan, w którym się zanurza, rozpoczynając pracę nad każdą premierą)[3], a także z dwiema poprzednimi inscenizacjami zrealizowanymi wspólnie z Moniką Boromello. Tym samym *Pokojówki* Jeana Geneta (2020), *Marat-Sade* Petera Weissa (2021) i *Edyp (Poprzez płomienie)* Paco Bezerry (2021) tworzą rodzaj minimalistycznej trylogii plastycznej. W takiej przestrzeni rośnie potencjał poetyckich znaków, które każdy z widzów interpretuje za pomocą własnej wyobraźni.

Zarówno Luis Luque (ur. 1973), jak i Paco Bezerra (ur. 1978) przeżywają teraz w życiu zawodowym znakomity czas. Luque pełni funkcję zastępcy dyrektora artystycznego Teatro Español[4], cieszącej się prestiżem sceny publicznej. Natomiast kariera Paco Bezerry nabrała tempa, gdy zdobył za sztukę *Dentro de la tierra* (We wnętrzu ziemi) dwie istotne nagrody – Premio Calderón de la Barca 2007 i Premio Nacional de Literatura Dramática 2009. Premiery sztuk Bezerry odbyły się w wielu krajach, także w Polsce[5]. Tym, co Luque ceni szczególnie w twórczości Bezerry, jest umiejętność opowiadania o świecie fantazji, snów i podświadomości, a także skupienie się na teraźniejszości i przyszłości, podczas gdy znakomita większość hiszpańskiego teatru współczesnego dotyka przeszłości. To sprawia, że głos tandemu Bezerra & Luque brzmi donośnie już od dekady. Artyści o andaluzyjskich korzeniach stworzyli razem dziewięć spektakli i przy różnych okazjach mówią zgodnie: „Uwielbiamy się, podziwiamy się, kłócimy się często". Różnice zdań wynikają jednak z perfekcjonizmu i z chęci mówienia ze sceny o naprawdę ważnych rzeczach.

Dominantą ich najnowszego przedstawienia jest poświęcenie. Edyp ma

odwagę walczyć o prawdę dla dobra wspólnego, nawet za cenę autodestrukcji. Tej uniwersalnej misji towarzyszą dwa istotne współczesne konteksty. Pierwszym jest pandemia, która wprowadziła w dezorientację cały świat i wiele osób skłoniła do powrotu do pytań podstawowych: kim jesteśmy? jakie jest nasze przeznaczenie? Drugi kontekst ma wymiar lokalny i wiąże się z sytuacją emerytowanego monarchy, Juana Carlosa I. Opuścił on Hiszpanię w sierpniu 2020 roku, w atmosferze niesławy, i od tego czasu przebywa w Zjednoczonych Emiratach Arabskich. Paco Bezerra skomentował to następująco: „Edyp jest królem, który dobrowolnie udaje się na wygnanie, aby ratować swoich obywateli, w przeciwieństwie do naszego emerytowanego króla, który odszedł nie po to, aby ocalić kraj, tylko żeby ocalić samego siebie. Podobnie jak klasa polityczna. Edyp przedkłada prawdę ponad swoje przywileje, podczas gdy nasza klasa polityczna szuka jedynie przywilejów, stawiając je ponad potrzebami państwa”[6]. Spektakl nie ma jednak charakteru wypowiedzi politycznej czy pamfletu. To raczej przypomnienie o wartości prawdy, samopoznania i altruizmu w epoce mediatyzacji wyobraźni, konfliktów tożsamościowych i egotyzmu.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Zły sen Edypa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zly-sen-edypa.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Kamila Łapicka – absolwentka Wiedzy o Teatrze AT w Warszawie. W 2019 obroniła doktorat na temat dramatów historycznych Juana Mayorgi w Instytucie Studiów Iberyjskich i

Iberoamerykańskich UW. Jej zainteresowania badawcze obejmują polski i hiszpański teatr oraz dramat współczesny. Obecnie pracuje nad monografią na temat inscenizacji polskich dramatów historycznych powstałych w latach 2010-2020, przygotowywaną w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2020.

Przypisy

1. Spotkanie z twórcami spektaklu *Edipo (A través de las llamas)* na instagramowym profilu Teatro Español, 29 września 2021, https://www.instagram.com/tv/CuatCjdBbhM/?utm_source=ig_web_copy_link [dostęp: 23 X 2021].
2. „Diálogos. Monica Boromello" – rozmowa Raúla Losáneza z Moniką Boromello, wchodząca w skład cyklu rozmów Teatro Español z przedstawicielami różnych profesji teatralnych, 23 lipca 2021, https://www.youtube.com/watch?v=Hp3OSF8M1A8 [dostęp: 22 X 2021].
3. Zob. przypis nr 1.
4. Dyrektorką artystyczną Teatro Español jest od roku 2019 Natalia Menéndez.
5. Polscy widzowie mieli okazję zapoznać się z *Little Pony* (*El pequeño poni*), dramatem na temat przemocy szkolnej. Druk w „Dialogu" 2019 nr 1, w przekładzie Macieja Krysza i Michała Kurkowskiego. Sztukę wystawiono w Teatrze Wybrzeże (2018, reż. Rudolf Zioło) oraz w Teatrze Powszechnym w Łodzi (2020, reż. Adam Orzechowski), gdzie jest grana pod tytułem *Jednorożec*.
6. Rocío García, *Edipo en busca de la verdad*, „El País", 8 IX 2021, https://elpais.com/cultura/2021-09-08/edipo-en-busca-de-la-verdad.html[… 24 X 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/zly-sen-edypa*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Głosy przeszłości

Joanna Targoń

Kilka słów o Konradzie Swinarskim, redakcja: Zuzanna Olbinska, Jan Karow, Krystyna Szymańska, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2021

Trzy lata temu, 14 listopada 2019 roku, w Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się konferencja naukowa *Kilka słów o Konradzie Swinarskim*. Jej pomysłodawcami i organizatorami (a także redaktorami książki pokonferencyjnej) byli studenci wiedzy o teatrze – Zuzanna Olbinska, Jan Karow i Krystyna Szymańska. Może to dziwić, bo studenci (mówię o własnych doświadczeniach z krakowskiej teatrologii) raczej nie wykazują większego zainteresowania Swinarskim. Coś o nim owszem wiedzą, oglądali zapisy *Dziadów* czy *Wyzwolenia*, coś przeczytali czy wysłuchali wykładu z historii teatru. Ci z wcześniejszych roczników zajęli się Swinarskim nieco żywiej, gdy Jan Klata swój pierwszy pełny sezon w Starym Teatrze (2013/2014) poświęcił właśnie Swinarskiemu. Były wtedy skandale (z niedoszłą *Nie-Boską komedią. Szczątkami* Olivera Frljicia, z demonstracją na *Do Damaszku* Klaty), był też *Geniusz w golfie* Agnieszki Jakimiak i Weroniki Szczawińskiej. Ale, umówmy się, Swinarski to dla młodego pokolenia zamierzchła przeszłość, która czasami tylko ożywa w ogniu chwilowej walki –

teatralnej czy wokółteatralnej (o sezonie Swinarskiego pisze w *Kilku słowach…* Magdalena Rewerenda).

We wstępie do książki Zuzanna Olbinska nie wyjaśnia, co skłoniło ją i pozostałych pomysłodawców sesji do zainteresowania się Swinarskim. Pisze: „Nie wolno narzekać na resztę młodości, która nie wie, kim był Konrad Swinarski. Ja też nie wiedziałam. Najważniejsze – nie ignorować głosów przeszłości, jeśli postanowiły się do nas zwrócić". Można w tym widzieć przypadek, można snuć domysły, można też sięgnąć do zamykającego tom tekstu Olbinskiej, poświęconemu *Hamletowi* Swinarskiego (i niedokończonemu krakowskiemu, i zrealizowanemu w Tel Awiwie) i zorientować się, że jego podstawą była praca licencjacka napisana pod kierunkiem Małgorzaty Dziewulskiej. Co ważne, jest to praca bazująca na materiałach archiwalnych. Autorka starannie spisała (i zamieściła w książce) nagrania prób do krakowskiego *Hamleta*, nie zadowalając się zapisem pierwszej próby, opracowanym przez Danutę Kuźnicką i zamieszczonym w „Pamiętniku Teatralnym" w 1979 roku.

Archiwum Swinarskiego to spory problem – pisze o tym Beata Guczalska w znakomitym tekście pod tytułem *Konrad Swinarski: świat jako wróg. Domysły*. Rekonstruując dzieciństwo i młodość Swinarskiego, badaczka uzmysławia czytelnikom, na jakie trudności napotyka i może napotkać biograf. Otóż o ile Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Andrzej Wajda dbali o swoje archiwa, a nawet je zinstytucjonalizowali, Swinarskiego archiwizowanie w ogóle nie interesowało. Niczego nie zbierał, raczej wszystko gubił (zbierała jego nieżyjąca już żona Barbara, ale nie przekazała zbiorów żadnej instytucji). Skutek jest taki, że pisząc np. o Kantorze, badacz ma do dyspozycji mnóstwo fachowo opracowanych materiałów zgromadzonych w jednym miejscu. Tu należy tę pracę wykonać samemu – w

dodatku, jak pisze Guczalska, Swinarski miał skłonność do konfabulowania („była to może wrodzona predyspozycja, a może część strategii przetrwania” – s. 53). Swinarski bowiem, z powodu sytuacji rodzinnej (matka podpisała w czasie okupacji volkslistę i tuż po wojnie umarła w obozie dla Niemców, brat zginął na wojnie jako niemiecki żołnierz, rodzina ze strony matki mieszkała w Niemczech), po wojnie musiał ukrywać swoje pochodzenie i fakty z życia. W czasie okupacji był co prawda za młody, żeby można mu było przypisać jakąkolwiek odpowiedzialność za „bycie Niemcem”, ale w powojennej rzeczywistości nawet taka niezawiniona „niemieckość” była mocno podejrzana. Nie należy więc jego wypowiedzi czy oficjalnych życiorysów traktować jako źródeł niepodważalnych. Nasunęło mi się porównanie z jego metodami pracy nad spektaklem – otóż o ile aktorzy znali ogólny kierunek interpretacji, o tyle w szczegółach każdy z nich wiedział co innego. Swinarski uważał, że tak jak w życiu nikt nie ma całościowego oglądu sytuacji, tak i każdy z aktorów grających w jednej scenie może mieć własny pogląd na tę scenę. Nie ma jednej prawdy.

Beata Guczalska dotarła do wielu dokumentów, które odkrywają skomplikowane losy młodego (w chwili zakończenia wojny miał szesnaście lat) przyszłego reżysera. Przyszedł jej też z pomocą szczęśliwy traf – Peter Seyffert, niemiecki kuzyn Swinarskiego, w 2016 roku przyjechał do Krakowa z pakietem kopii korespondencji (trzydzieści siedem listów i pocztówek) z lat 1944-1974. Młody Swinarski prosi w nich berlińską rodzinę o pomoc (buty numer 42,5, prochowiec, może być używany; „mam 179 cm wzrostu, jestem bardzo szczupły” – s. 89), nieco starszy informuje o stażu u Brechta, kilka lat później donosi o podróży po Stanach (był tam na stypendium Forda). Te listy omawia Paweł Zarychta, który je odczytał i przetłumaczył. Archiwum Swinarskiego, choć wciąż pełne dziur, trochę się jednak wypełnia.

Z dorobkiem teatralnym jest lepiej – myślę przede wszystkim o książce Joanny Walaszek *Konrad Swinarski i jego krakowskie realizacje* (1991), ale też wyborach recenzji i wywiadów. Joanna Walaszek dopisała niejako rozdział do swojej książki sprzed lat – w *Kilku słowach…* znalazł się jej wnikliwy tekst poświęcony spektaklom Swinarskiego w warszawskim Teatrze Dramatycznym w latach 1958-1962 – i temu, co reżyser, za Brechtem, uważał za najistotniejsze: reakcji widowni.

Dostępne książki obejmują jedynie wycinki twórczości – do zbadania jest choćby zagraniczna działalność reżysera. Tutaj dysponujemy jedynie dokumentacją (obsady, recenzje) z obszaru niemieckojęzycznego – wydaną przez Stary Teatr w 1994 roku książką pod redakcją Anny Litak, w której znalazł się też świetny wywiad Małgorzaty Dziewulskiej z Dieterem Sturmem. Prace w operze również czekają na zbadanie. W *Kilku słowach…* znalazł się co prawda tekst Doroty Kozińskiej poświęcony operom reżyserowanym przez Swinarskiego, ale to zaledwie przymiarka do tematu, pełna zaczętych, lecz porzuconych myśli i wątków. Omawiając np. *Persefonę* i *Króla Edypa* Strawińskiego (1962), autorka przytacza fragment recenzji Tadeusza Kaczyńskiego, po czym pisze: „ale dalej bywa gorzej”; to „gorzej” to błąd w nazwisku scenografa – i na wytknięciu błędu kończy, choć czytelnik spodziewałby się dalszego ciągu opinii krytyka i być może z nią polemiki. Nie dowiemy się z tego tekstu choćby, jakie opery reżyserował Swinarski (brak np. *Bachantek* Henzego w La Scali). Kozińska zachęca najmłodszych badaczy, żeby zajęli się dorobkiem operowym Swinarskiego i innych „reżyserów epoki «przedtelewizyjnej»”. Ciekawe, czy się tacy znajdą. „Coraz częściej żałuję, że mam za mało czasu, żeby się tym zająć” – kończy swój tekst Kozińska (s. 33). Może nie warto żałować, tylko znaleźć czas na rozwinięcie rzuconych w konferencyjnym wystąpieniu myśli?

Czas bowiem płynie nieubłaganie, ci, którzy znali Swinarskiego i mogą coś o nim powiedzieć, powoli się wykruszają. Rafał Augustyn, kompozytor muzyki do *Pluskwy*, pisze, że jest ostatnim żyjącym współpracownikiem Swinarskiego przy tym przedstawieniu. Jego wspomnienie jest może skromne (współpracę przerwała śmierć reżysera), ale daje pojęcie o tym, jak wyglądała praca nad *Pluskwą*, czego Swinarski chciał od muzyki, jak się zachowywał. O *Pluskwie* pisze też Elżbieta Baniewicz, która jako studentka chodziła na próby – w swoim tekście polemizuje z Joanną Krakowską, która w książce *PRL. Przedstawienia* uznała *Pluskwę* za sztukę o konformiście wystawioną „przez reżysera, który uważał się za «absolutnie niezależnego»" w teatrze prowadzonym przez konformistę Hanuszkiewicza. Dowody przeciwko takiej tezie (szczególnie jeśli chodzi o domniemany konformizm Prisypkina, bohatera *Pluskwy*) Baniewicz znajduje w zapamiętanych z prób reakcjach Swinarskiego, w jego słowach i pracy z aktorami.

O aktorach piszą Jan Karow, analizujący role Jerzego Treli w *Wyzwoleniu* Swinarskiego i późniejszym o czterdzieści pięć lat *Wyzwoleniu* Anny Augustynowicz, i Maria Napiontkowa, przyglądająca się aktorom grającym w Starym Teatrze w spektaklach Swinarskiego i Jerzego Jarockiego, rekonstruująca te dwie „szkoły" myślenia o teatrze i o sposobach istnienia aktora.

Jak podaje Beata Guczalska (s. 49), w katalogu Biblioteki Jagiellońskiej przy Grotowskim znajdziemy sto pięćdziesiąt sześć pozycji, przy Kantorze dwieście sześć, a przy Swinarskim – szesnaście (w tym, jak wylicza autorka, dziewięć książek). Niewiele jak na twórcę uznanego za wybitnego. W 2019 roku Instytut Sztuki PAN zainicjował seminarium zatytułowane *Wymazane. Sztuka (nie)znanych kobiet*. Dramatyczny tytuł niekoniecznie odpowiadał rzeczywistości – „wymazanie" zakłada czyjąś wolę i sprawczość, a artystki

omawiane na seminaryjnych spotkaniach można raczej nazwać zapomnianymi (czy stopniowo zapominanymi) na skutek naturalnego procesu odsuwania się ich aktywności w przeszłość. Dopóki ktoś nie poświęci czasu i sił na ich przypomnienie, w tej niepamięci pozostaną. Nie dotyczy to tylko kobiet – Konrad Swinarski, mężczyzna (nieheteroseksualny), wybitna i mityczna postać polskiego teatru, również odsuwa się w przeszłość. Dobrze jednak, że od czasu do czasu ktoś o nim przypomni, tak jak młodzi organizatorzy sesji i redaktorzy książki.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Głosy przeszłości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/glosy-przeszlosci.

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Autor/ka

Joanna Targoń – recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”. Redaktorka książek, katalogów wystaw i wydawnictw festiwalowych. Prowadzi na wydziale Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/glosy-przeszlosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Noty o książkach

Monika Rogowska-Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej,* słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021

Książka Moniki Rogowskiej-Stangret powstała jako usytuowana odpowiedź badaczki na dwa zaobserwowane przez nią zjawiska. Pierwszym z nich jest koniec tradycyjnego humanizmu, który wywyższał pewien typ człowieka, a na niższej pozycji ustawiał wszystko to, co nie-ludzkie. Drugim – dotknięta potężnym kryzysem ekologicznym i klimatycznym epoka, w której żyjemy, czyli antropocen. Zjawiska te doprowadziły do dezaktualizacji znanych nam opowieści, teorii, narracji o świecie i przedawnienia obowiązujących etycznych norm postępowania. Dziś, jak sugeruje autorka, „musimy myśleć inaczej", czyli nauczyć się żyć relacyjnie oraz działać „wraz-z" nie tylko ludźmi, lecz także tym, co nie-ludzkie. Rogowska-Stangret proponuje więc różne formy nowej, posthumanistycznej etyki, dzięki którym zaczniemy budować świat „odpowiedzialnie, z miłością, ku dobru, dla życia" (s. 17).

Książka, jak sugeruje podtytuł, podzielona została na cztery eseje. Łączy je przekonanie, że narracje naukowe, filozoficzne i artystyczne również mogą opowiadać o świecie i dostarczać przydatnych wskazówek, jak zmieniać swoje dotychczasowe (antropocentryczne) praktyki czy zwyczaje. Dlatego też, kreśląc etyczne propozycje, autorka „współmyśli" z koncepcjami przedstawicielek i przedstawicieli feministycznego nowego materializmu. Każde z nich – razem ze swoim teoretycznym zapleczem – staje się bohaterem kolejnego rozdziału.

Pierwszy rozdział (*Nagie życie, naga śmierć i etyczna niemożność wymazania*) to dyskusja z Rosi Braidotti nad jej etycznym projektem „stawania się niedostrzegalnym". Drugi (*Przeskalowywanie traumy*) poświęcono rozpoznaniom Karen Barad na temat performatywnego wpływu fizyki kwantowej na naszą rzeczywistość. W trzecim (*Być ze świata*), odwołując się do Erina Manninga i Michaela Mardera, Rogowska-Stangret zastanawia się, jak inaczej – z nieantropocentrycznej perspektywy – kategoryzować dziś ludzki podmiot. W ostatnim rozdziale natomiast (*Troska jako metodologia*), pod wpływem tekstów Vinciane Despret oraz projektów Natalie Jeremijenko, autorka dostrzega nowe sposoby nawiązywania relacji ze światem.

Dużym atutem rozważań Rogowskiej-Stangret jest jej ostrożne i czujne podejście do alternatywnych wobec antropocenu teorii i praktyk. Każdą z proponowanych koncepcji autorka stawia w ogniu pytań i krytyki. Celem takiej strategii badawczej nie jest, jak sądzę, zanegowanie posthumanistycznej etyki, lecz wręcz przeciwnie – próba wypracowania bardziej aktualnych i sprawczych strategii działania. Tego typu podejście ma wiele zalet, a przede wszystkim jest uczciwe wobec czytelnika. Rogowska-Stangret niczego nie narzuca, jako badaczka nie stawia się także na

piedestale. Zachęca natomiast, by wspólnie – siedząc przy okrągłym stole z nią i przywoływanymi badaczkami i badaczami – wypracować nowe, lepsze światy. Pisze wprost: „Chciałabym, żeby zawarte w tej książce eseje zainspirowały do tworzenia innych ontologii i innych etosów […], a więc do myślenia inaczej”. W tym też dostrzegam największy akt sprawczy książki.

Bartosz Cudak

Anna Sobiecka, Anna Podstawka, *Krytyka teatralna i krytycy. Studia o krytyce drugiej połowy XIX i początku XX wieku,* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2021

Anna Sobiecka i Anna Podstawka w swojej publikacji przyglądają się wybranym (według klucza autorskiego) zagadnieniom związanym z krytyką teatralną przełomu XIX i XX wieku w sposób, który uzupełnia dotychczasowe badania teatrologiczne. Autorki podzieliły monografie na trzy części. W pierwszym rozdziale omówieni zostają krytycy związani z „Przeglądem Tygodniowym” (przede wszystkim Józef Kotarbiński i Michał Bałucki), którzy reprezentują publicystykę teatralną drugiej połowy XIX wieku. Dalej przedstawiona zostaje działalność krytyczno-teatralna Władysława Bukowińskiego, Jana Augusta Kisielewskiego, Tadeusza Micińskiego i Macieja Szukiewicza z przełomu wieków. Trzeci rozdział dotyczy publicystyki teatralnej Jana Kasprowicza. Autorki opublikowały w formie aneksu wybór tekstów źródłowych, do których odwoływały się w swoich analizach,

uzupełniając w ten sposób listę opublikowanych dotychczas recenzji teatralnych z omawianej epoki.

Niniejsza publikacja poniekąd przywraca do obszaru badań nad krytyką teatralną autorów, których twórczość kojarzona jest przede wszystkim z inną niż publicystyka działalnością, np. dramatopisarstwem (Bałucki, Szukiewicz, Miciński), czy aktorstwem (Kotarbiński). Autorki omawiają również działalność Władysława Bukowińskiego, publicysty, poety, tłumacza, którego twórczość została właściwie zapomniana. Taki wybór autorów, reprezentujących różne pokolenia i zajmujących się różnymi ośrodkami teatralnymi, tworzy ciekawą panoramę zjawisk związanych z krytyką teatralną, którą Sobiecka i Podstawka stale odnoszą do wcześniejszych publikacji, rozbudowując, uzupełniając lub zmieniając punkt odniesienia owych ustaleń. Ponadto sygnalizują dalsze możliwości rozwoju badań koniecznych do wypełnienia luki w dziedzinie analizy krytyki teatralnej przełomu XIX i XX wieku.

W książce tej na podstawie publicystyki teatralnej wskazywane są zagadnienia związane między innymi z rolą i zadaniami krytyka, administracją teatru, repertuarem teatralnym, dramatem w kontekście literackim, aktorstwem. Dzięki temu uwidocznione zostają bardziej złożone kwestie, dotyczące choćby kondycji dramatu polskiego i jego roli w tworzeniu „teatru narodowego”, przyzwyczajeń i upodobań publiczności, a także związków między dramatem a jego wystawieniem i reżyserią – by wymienić jedynie kilka.

Interesujące są również wnioski autorek dotyczące formalnej strony artykułów poszczególnych twórców, dzięki którym możliwe są do określenia nie tylko dominujące w epoce sposoby pisania o teatrze, ale również transformacje w ich obrębie. Wskazują one z kolei na zmiany w postrzeganiu

hierarchii poszczególnych elementów dzieła teatralnego, zachodzące w końcu XIX i początku XX wieku.

Urszula Pysyk

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-8*