didaskalia

Gazeta Teatralna grudzień 2023 **nr 178**

Katarzyna Żeglicka, *Ustawka w brokacie*; fot. Justyna Żądło

Strefa Wolnosłowa

Kto mi daje prawo do bycia crip

Scena ballroomowa

Spis treści

ŻEGLICKA

Kto mi daje prawo do bycia crip

Katarzyna Żeglicka

Jestem jak koń trojański

Rozmawiają Barbara Pasterak, Izabela Zawadzka i Katarzyna Żeglicka

Współbycie w chodzeniu – ćwiczenia z intymności dostępności

Izabela Zawadzka

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

FEMINISTYCZNE ARCHIWUM

„Panie szukają problemów”

Marcelina Obarska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

INSTYTUOWANIE

Reżyseria. Model renowacji

Ula Kijak

Bezpieczeństwo, świadoma zgoda i sceny intymne w polskim teatrze. Perspektywy i modele

Katarzyna Waligóra

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Autorytet bez legendy

Agnieszka Marszałek

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego: *Warmiński*, reż. Michał Januszaniec, scen. Ewa Hevelke

SCENA BALLROOMOWA

Co łączy Nowy Jork z Sarmatami? O ballroomie i queerowaniu polskiej kultury klubowej

Z Bożną Wydrowską rozmawia Izabella Tyborowicz

STREFA WOLNOSŁOWA

Las jest dobry, las jest zły

Wiktoria Tabak

Strefa Wolnosłowa: *Imperium*, reż. Alicja Borkowska

Wspólnoty opowieści

Z Alicją Borkowską rozmawia Wiktoria Tabak

FOSSE

Polski Fosse teatralny

Ewa Partyga

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Jak one to robią?

Agata Skrzypek

Teraz Poliż: *Lesbian Sunset*, reż. Olga Ciężkowska

Ave rave! Wyzwól się i tańcz!

Julia Siwy

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, *Mój pierwszy rave*, reż. Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman

Dojrzewanie, przemijanie

Katarzyna Niedurny

Komuna Warszawa: *Dziewczyny,* reż. Gosia Wdowik

W stronę dziecięcej wrażliwości

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Zagłębia w Sosnowcu: *Tajemniczy ogród*, reż. Justyna Sobczyk

Jagny

Alicja Stachulska

Teatr Ludowy w Krakowie: *Chłopi*, reż. Remigiusz Brzyk*; Chłopi*, reż. DK Welchman, Hugh Welchman

Nie będziesz stała sama?

Julia Tokarczyk

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu: *Dzikie palmy*, reż. Aleksandra Bielewicz

ZAGRANICA

Znikająca przyjaciółka

Paweł Schreiber

Thalia Theater w Hamburgu: *Genialna przyjaciółka*, reż. Ewelina Marciniak

Krajobrazy pozorne

Zuzanna Berendt

Studio Hrdinů w Pradze: *Fatamorgana*, choreogr. Paweł Sakowicz

Les Fanatiques

Dorota Krzywicka-Kaindel

MusikTheater an der Wien: *Les Martyrs*, reż. Cezary Tomaszewski

TANIEC

Wiele głosów, wiele ciał, czyli polifonia tańca i choreografii w Warszawie

Hanna Raszewska-Kursa

Potrzeba utulenia. Ku wspólnotowej trosce o ciała i umysły

Julia Hoczyk

22. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł w Warszawie

Wszystko tańczy!

Wiktoria Wojas

Kto tańczy?, 3. edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca

Między teatrem a lekcją wychowania fizycznego

Michalina Spychała

Nowy Teatr w Warszawie: *122 słowa o muzyce i tańcu*, koncepcja: Marta Ziółek

FESTIWALE

Teatr to za mało

Tomasz Raczkowski

II festiwal „Teatr na faktach” we Wrocławiu

Koszmar recenzentki: tańce o pasji, fantazji i miłości

Weronika Nagawiecka

Festiwal Przestrzenie Sztuki TANIEC we Wrocławiu

Co dwie Medee, to nie jedna?

Tomasz Kowalski

InlanDimensions International Arts Festival

TEATR W KSIĄŻKACH

O Grotowskim w kontekstach

Wanda Świątkowska

Agnieszka Wójtowicz, *Grotowski polityczny*, Warszawa 2023

Włączanie wpływu w łączeniu kłącza

Pamela Bosak

Prze-pisać taneczny modernizm: sieci/Re-writing Dance Modernism: Networks, red. Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, Kraków 2022

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-mi-daje-prawo-do-bycia-crip

/ ŻEGLICKA

Kto mi daje prawo do bycia crip

Katarzyna Żeglicka

Blok tekstów poświęconych twórczości Katarzyny Żeglickiej powstał jako odpowiedź na call for papers pod hasłem *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzyńskiej i Moniki Kwaśniewskiej. W zaproszeniu pisałyśmy:

> „Didaskalia. Gazeta Teatralna" zapraszają do nadsyłania propozycji tekstów dotyczących realnej i potencjalnej transformacji sztuk performatywnych oraz towarzyszącej im refleksji badawczej dokonującej się pod wpływem niepełnosprawności. Proponowana przez nas perspektywa skupia się na twórczym i krytycznym potencjale, który osoby artystyczne z niepełnosprawnościami oraz niepełnosprawność jako kategoria artystyczna, badawcza i poznawcza wnoszą do teatru, performansu, tańca i choreografii, występów muzycznych. Ujęte w tytule „kalekowanie" odnosi się do teorii crip i wiąże z subwersywnym przejęciem obraźliwego, dyskryminującego określenia w intencji afirmatywnej i ironicznej identyfikacji (dlatego genealogia i sprawczość strategii cripowania/kalekowania bywa zestawiana z queerem). Proces ten wiąże się z potrzebą odrzucenia lub transformacji normatywnych, i z reguły ableistycznych, kategorii służących do poznawania i „porządkowania" rzeczywistości i tożsamości.
>
> Celem planowanego bloku będzie pogłębienie refleksji towarzyszącej tej zmianie perspektywy w kontekście sztuk performatywnych. Zależy nam z jednej strony na rozwinięciu obecnego już w badaniach teatralnych namysłu nad relacją między twórczością osób artystycznych z niepełnosprawnościami a analizowanymi w studiach o niepełnosprawności strategiami dyskryminacji i emancypacji. Z drugiej strony wartą przemyślenia kwestią wydaje się nam zbadanie wpływu, jaki sztuka osób z niepełnosprawnościami wywiera na rozumienie podstawowych elementów współtworzących zdarzenie performatywne, takich jak: aktorstwo, choreografia,

obecność, reżyseria, czas, przestrzeń, dźwięk, dramaturgia, zespół, widownia etc. Zjawiskom tym chcemy się przyjrzeć w poszerzonym polu, obejmującym zarówno efekt, jak i proces pracy; zarówno działania artystyczne, jak i ramujące je warunki instytucjonalne oraz praktyki teatrologiczne.

Cykl publikacji, który kontynuować będziemy w 2024 roku, rozpoczynamy od różnorodnych gatunkowo – manifest/esej, tekst naukowy, wywiad – prezentacji praktyk Katarzyny Żeglickiej, która twórczo i krytycznie transformuje sztuki performatywne oraz patronujące im instytucje, odnosząc się bezpośrednio do teorii *crip* i *queer*. W swojej twórczości i poza nią zadaje szereg istotnych pytań dotyczących między innymi inkluzji, tożsamości i mechanizmów wykluczenia. Wraz z Katarzyną Żeglicką wchodzimy zatem w obszar niepełnosprawności i sztuk performatywnych. Wybrane artykuły zostaną zredagowane w języku prostym przez Jakuba Studzińskiego w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury.

Kraj purpury
Osoby symbole
Próbują w nim
Odwrócić swe role
Poskładać godziny w jeden dzień
Bez debaty, komisji i wstęg.
Bo twoje prawo to moja niesprawiedliwość
A ja dzisiaj idę po inną możliwość[1]

Pisząc ten tekst, postanowiłam, że nie zajrzę do żadnego opracowania naukowego. Chciałam samodzielnie zdefiniować, czym jest dla mnie „crip". Pragnęłam napisać artykuł w prosty i dostępny sposób, tak aby zrozumiały go osoby, którym nieznane są studia o niepełnosprawności. Niestety, nie dotrzymałam danej sobie obietnicy. Zamiast zaufać sobie i swojemu doświadczeniu, zajęłam się poszukiwaniem materiałów dotyczących *crip theory*. Ogarnął mnie lęk przed byciem ocenianą. Nie chciałam, aby osoby

zajmujące się teorią *crip* uznały, że nie znam się na swojej cripowej tożsamości. Skutek tego jest taki, że zostałam mistrzynią prokrastynacji. Zamiast oddać esej we wrześniu, zrobię to pod koniec listopada.

Angielskie *crip* znaczy „kaleka". Na długo zanim weszło do terminologii naukowej, używali/używały go aktywiści/aktywistki i artyści/artystki z niepełnosprawnościami na określenie swojej zbiorowej tożsamości[2]. Nie w Polsce. W przeciwieństwie do amerykańskich aktywistów/aktywistek osoby z niepełnosprawnością w Polsce nie nazywają siebie „kalekami". W naszym kraju słowo to nadal jest raniącą obelgą używaną przez sprawną część społeczeństwa. Bycie nazwaną/nazwanym „kaleką" ciągle jest podszyte systemową przemocą i katolicką charytatywnością, doświadczeniem upupiania i odbierania godności, medycznymi traumami i przedmiotem naukowych rozważań. Dużo wody upłynie, zanim słowo „kaleka" stanie się dla nas symbolem tożsamości i dumy.

Może się mylę, ale na polskim podwórku *crip* zaczął być modny. Mam wrażenie, że odmienia się go przez wszystkie przypadki. Najpierw było medycznie, teraz jest cripowo. Pełnosprawna, heteronormatywna i neurotypowa większość kalekuje mainstream, zanim zrobiła to społeczność osób z niepełnosprawnościami. Czytam o tym w artykułach czy opisach wydarzeń. Jeszcze nie odczarowałam sobie tego słowa, a już zrobiono to za mnie. Kalekowanie zostało skolonizowane. A przecież, jak mówił Rafał Urbacki, „nie jesteś w tym miejscu, gdzie ja, kaleka"[3].

Nie jestem gotowa, by tak jak on mówić o sobie, że jestem „kaleką". Na określenie swojej tożsamości używam więc angielskiego *crip*. Nie znam odpowiednika tego słowa w języku polskim, które miałoby pozytywny wydźwięk. Określenie „kaleka" przypomina mi o traumach i budzi fatalne skojarzenia. Bywa, że nadal czuję się jak eksponat oglądany pod

mikroskopem, a potem oceniany pod kątem (nie)pełnosprawności czy artystycznego profesjonalizmu. Trudno mi też rozpoznać, jaki wydźwięk ma słowo „kalekować” wypowiadane przez kogoś, kto nie doświadczył niepełnosprawności. Może byłoby inaczej, gdybym była częścią dumnej kalekiej społeczności, tak jak jestem queerowej. Niestety, nie da się być częścią czegoś, czego w Polsce nie ma.

Czy potrafisz wymienić dziesięć polskich artystów/artystek, które mówią o sobie: „Jestem kaleką” albo: „Jestem *crip*”? Mnie się nie udało, a tobie? Jedyną osobą, którą znałam, był nieżyjący już Rafał Urbacki – reżyser teatralny, choreograf krytyczny i performer. Zadałam to pytanie Filipowi Pawlakowi – performerowi i aktywiście. Jako osobę *crip* wskazał tylko siebie, a potem dodał, że nie przychodzi mu nikt do głowy tak od razu. Czy to oznacza, że w Polsce nie ma więcej cripowych osób? Czy nie ma artystów i artystek, którzy nazywają siebie kalekami?

– A czy ja jestem crip? – zapytałam mojego męża.
– Przecież to osoba sama siebie definiuje, a nie ktoś z zewnątrz – odpowiedział.

Aby zdystansować się od tych rozważań, postanowiłam znaleźć definicję swojej cripowej tożsamości w krótkiej improwizacji ruchowej. Siadam na łóżku, stawiam gołe stopy na parkiecie, zamykam oczy i biorę kilka świadomych wdechów i wydechów. Prawą dłonią delikatnie dotykam lewej. Powoli poznaję jej fakturę i temperaturę. Jest krucha, zimna i gładka. Następnie obiema rękami dotykam rękawów bluzy, którą mam na sobie. Z ciekawością eksploruję przyjemny materiał i miejsca, w których się marszczy, a w których przylega do ciała. Całość kończę delikatnym kołysaniem w samoprzytuleniu. To intymny, kojący i delikatny ruch, nie energiczny taniec dumy. Jakbym chciała sobie powiedzieć: „Odpuść i daj

sobie prawo do (prze)definiowania się po swojemu”.

Moja cripowa tożsamość mocno wpływa na pracę artystyczną, którą wykonuję. W moim ciele choćby najbardziej prozaiczny temat od razu jest polityczny. Zależy mi na tym, aby to, co proponuję, w radykalny sposób podważało istniejące normy. Scena jest dla mnie miejscem, w którym balansuję między demaskowaniem (zinternalizowanej) dyskryminacji wobec osób z niepełnosprawnościami a moją emancypacją jako cripowej i queerowej osoby. W swoich autorskich choreografiach *Rezonans kontrastu*, *Dzikorosła* i *Ustawka w brokacie* staram się rozprawić z przedmiotowym traktowaniem i stereotypami na temat kobiet, w tym artystek z niepełnosprawnościami, a także podważać choreoterapeutyczny i przedmiotowy aspekt tworzenia sztuki przez nie i do osób z niepełnosprawnościami skierowanej.

Ważną częścią mojej pracy aktywistycznej i artystycznej jest temat przemocy – głównie wobec kobiet z niepełnosprawnościami. W etiudzie tanecznej *Rezonans kontrastu*[4] moim rekwizytem było odrapane krzesło z gabinetu lekarskiego. To dla mnie symbol medycznej opresji, który chcę pokazać na scenie. W spektaklu *Poruszenie*[5] wspólnie z innymi tancerkami wykrzyczałyśmy protest przeciwko przemocy psychicznej, seksualnej i fizycznej. Napisałam go na początku pracy nad spektaklem:

> Wiem, jak wyglądasz, jaki masz głos, zapach, dotyk i smak. Kiedyś widziałam cię jako lekarza, który badał mnie bez mojej zgody, gdy spałam w szpitalnym łóżku. Ciągle zauważam cię w spojrzeniach ludzi i wycelowanych we mnie jak pistolety palcach. Słyszę cię w słowach „karzeł” i „ślepa” oraz w szybkim „teraz ty” jakiejś

> urzędniczki. Wyłowiłam cię też w swoich ustach, gdy wykrzykuję do niej: „na ty to tramwaj staje”. Śmierdzisz typem, który na przystanku przekroczył moje granice, przyklejając się do mnie. Czasem klepiesz mnie po głowie czyimiś rękami, a czasem podnosisz do góry, zabierając mi grunt spod nóg. Próbowałam cię wiele razy, więc wiem, jak smakujesz. Najpierw jest słono, a potem na długo pozostawiasz po sobie gorycz. Mam wrażenie, że karmiono mnie tobą wszędzie. Przez lata jadłam cię wszystkimi porami mojego ciała. Najpierw grzecznie, potem krzywiąc się w ukryciu, aż w końcu się tobą porzygałam. Gdy skończyłam rzygać, zaczęłam krzyczeć. Dość! Nie zgadzam się na ciebie! Nie idziesz ze mną dalej! Jeżeli to zrobisz, to cię zatrzymam i ostrzegę przed tobą inne osoby. Mam nad tobą przewagę, bo wiem, jak wyglądasz, jaki masz głos, zapach, dotyk i smak.

Tańcząc i performując, mieszam bunt z dumą, cripuję i queeruję wszystko, na co mam ochotę. Czuję, że mam do tego prawo. W *Ustawce w brokacie* biorę na tapet Ustawę o rehabilitacji zawodowej i społecznej oraz zatrudnianiu osób niepełnosprawnych, która reguluje kwestie prawne związane z systemem pomocy społecznej dla osób z niepełnosprawnościami, szczególnymi warunkami ich zatrudniania, a także postępowaniem administracyjnym w sprawach orzekania o niepełnosprawności. Wspólnie z Joanną Piwowar-Antosiewicz przygotowałyśmy performans będący artystycznym aktem sprzeciwu wobec pomijania przez rządzących problemu intersekcjonalnej dyskryminacji i przemocy wobec osób z niepełnosprawnościami, przede wszystkim kobiet. Nasz ruchowo-muzyczny kolaż cytatów z ustawy, w prześmiewczy, brokatowy i cekinowy sposób, pozwala nam burzyć stereotypowy obraz niepełnosprawności i kobiecości.

W swojej pracy artystycznej często korzystam z historii zapisanej we własnym niepełnosprawnym i chorym ciele. Żonglуję opowieściami, w których raz jestem kaleką, a innym razem *crip*. Daję sobie prawo do trudnego definiowania się wbrew normie, naukowym teoriom, próbom kolonializowania cripu. W spektaklu *Dzikorosła*[6] jestem przedstawicielką gatunku *Homo non-binarius*, która zaburza ład i porządek ustalony przez *Homo sapiens*. W performansie *Ustawka w brokacie* przemieniam się w Jej Wysokość Ekscelencję Zdolną Samodzielną Egzystencję. W spektaklu *Rafał Urbacki. Solo*[7] jestem modelką chodzącą po wybiegu w za dużej bluzie i butach na koturnach Rafała Urbackiego. Scena jest dla mnie przestrzenią, w której jak przez lupę dokładnie przyglądam się ukrywanym zjawiskom, by następnie pokazać je w świetle reflektorów. To dla mnie *Gra w kontra-s-Ty*[8], w której panują równe zasady bez względu na stopień sprawności.

Wzór cytowania:

Żeglicka, Katarzyna, *Kto mi daje prawo do bycia crip*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-mi-daje-prawo-do-bycia-crip.

Autor/ka

Katarzyna Żeglicka (ona/jej) – genderqueer i crip pedagożka teatru i animatorka kultury, performerka, tancerka i choreografka, certyfikowana trenerka WenDo (samoobrony i asertywności dla kobiet i dziewcząt). Mówi o sobie: „wypalona aktywistka feministyczna i queerowa”. Swoją twórczość nazywa „sztuką oporu” i „aktywizmem przez taniec”. Jako performerka zadebiutowała w spektaklu *Poruszenie* (2015) w choreografii Zofii Noworól. Współpracowała z Rafałem Urbackim przy projekcie badawczo-choreograficznym *Eksperymenty na ludziach* (Katowice, 2017). To doświadczenie wykorzystała przy realizacji spektaklu *Rafał Urbacki: Solo* (Komuna Warszawa, 2019), który współtworzyła z Anu Czerwińskim, Kacprem Lipińskim, Magdaleną Przybysz, Igorem Stokfiszewskim, Weroniką Szczawińską, Jaśminą Wójcik, Jakubem Wróblewskim. Występowała w spektaklu *PokaZ* Justyny Wielgus. Wspólnie z Antkiem Kurjatą w ramach programu „Rezydenci w Rezydencji” zrealizowała spektakl *Gra w Kontra-s-Ty* (Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2022).

Jej pierwsze autorskie solo – *Rezonans kontrastu* (2019) – powstało jako etiuda kończąca roczny kurs choreografii scenicznej pod kierunkiem Iwony Olszowskiej. Praca poświęcona doświadczeniom kobiet w kontakcie z instytucjami medycznymi została nagrodzona w konkursie „Europe Beyond Access" (British Council, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2021). Jej kolejne autorskie spektakle były kontynuacją praktyki ruchowej osadzonej w osobistym doświadczeniu. *Dzikorosła* (Cricoteka, 2023) i *Ustawka w brokacie* (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2023) konfrontowały publiczność z systemowymi ograniczeniami, na jakie napotykają osoby z niepełnosprawnością w Polsce. W pracach Żeglickiej wielokrotnie pojawia się temat medykalizacji, samokontroli i samodecydowania oraz przemocy systemowej i instytucjonalnej wobec kobiet i osób queer z niepełnosprawnościami.

Artystka jest aktywna w polu edukacji, ucząc instytucje artystyczne modeli współpracy z osobami z niepełnosprawnościami i queer, pracując twórczo z osobami z niepełnosprawnościami oraz realizując laboratoria ruchowe dla uchodźczyń. W Polsce i za granicą zabiera głos w sprawie praw artystek i artystów z niepełnosprawnościami, zwracając uwagę na ograniczone możliwości ich rozwoju i niewystarczające struktury wsparcia twórczego. Działa na rzecz poszerzania pola tańca o osoby z nienormatywnym ciałem. Brała udział w kampanii społecznej „Jestem artystą", organizowanej przez British Council (2022).

Przypisy

1. Fragment piosenki wykonanej przeze mnie w performansie przygotowanym wspólnie z Joanną Piwowar-Antosiewicz podczas Rezydencji Artystycznej „Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych 2023" w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Tekst i muzyka: Joanna Piwowar-Antosiewicz.
2. McRuer, Robert, *Crip/Kaleczenie*, https://interalia.queerstudies.pl/wp-content/uploads/11B_2016/mcruer.pdf.
3. *Za miłosierdzie dziękujemy*, z Rafałem Urbackim rozmawiają Marta Konarzewska i Piotr Pacewicz, „Gazeta Wyborcza – Duży Format" 18.03.2012, https://e-teatr.pl/za-milosierdzie-dziekujemy-a133030 [dostęp: 15.11.2023].
4. *Rezonans kontrastu*, etiuda kończąca roczny Kurs Choreografii, wideo: Rezonans kontrastu, 2019
5. *Poruszenie*, choreografia: Zofia Noworól, 2015.
6. *Dzikorosła*, spektakl przygotowany w ramach Stypendium Twórczego Miasta Krakowa (2022). Premiera: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków, 29 stycznia 2023.
7. *Rafał Urbacki: Solo,* opracowanie i wykonanie: Anu Czerwiński, Kacper Lipiński, Magdalena Przybysz, Igor Stokfiszewski, Weronika Szczawińska, Jaśmina Wójcik, Jakub Wróblewski, Katarzyna Żeglicka. Premiera: Komuna Warszawa, listopad 2019.
8. *Gra w kontra-s-Ty*: spektakl przygotowany wspólnie z Antkiem Kurjatą w ramach Programu „Rezydenci w Rezydencji", Centrum Kultury Zamek, Poznań (2022). Premiera: Centrum Kultury Zamek w Poznaniu 7 września 2022.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-mi-daje-prawo-do-bycia-crip*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jestem-jak-kon-trojanski

/ ŻEGLICKA

Jestem jak koń trojański

Rozmawiają Barbara Pasterak, Izabela Zawadzka i Katarzyna Żeglicka

Przeprowadziłyśmy tę rozmowę na początku października 2023 roku. Znamy się prywatnie (bardziej lub mniej) i zawodowo (w różnym stopniu natężenia w zależności od konstelacji). Barbara Pasterak jako koordynatorka i liderka dostępności organizowała projekty inkluzywne, do których zapraszała Katarzynę Żeglicką (jak np. warsztaty inspirowane happeningami Tadeusza Kantora). Współpracowały przy spektaklu *Gra w Kontra-s-Ty* w ramach rezydencji w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Barbara Pasterak jest jedną z osób, które zainicjowały pracę nad dostępnością oferty krakowskiej Cricoteki, gdzie pracowała w latach 2016-2022. Stamtąd znają się z Izabelą Zawadzką, teatrolożką i współtwórczynią projektów performatywnych, do których zresztą kilkukrotnie zapraszała Katarzyną Żeglicką (*Pieszymaj* czy *Nowa choreografia. Kierunki i praktyki*).

Osią naszej rozmowy była praktyka Katarzyny i jej doświadczenia współpracy z instytucjami, które przyjmują różne strategie działań inkluzywnych.

Zrezygnowałyśmy z tradycyjnej formy wywiadu (pytania i odpowiedzi). Rozmowa jest wymianą myśli i spostrzeżeń.

IZABELA ZAWADZKA: Kiedy prowadziłaś audycję *Przestrzeń krzyku* w Radiu Kapitał, pytałaś swoje rozmówczynie, czy chciałyby coś wykrzyczeć. Dawałaś możliwość wyartykułowania niezgody. Czy jest coś, co ty sama chciałabyś teraz wykrzyczeć?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Chcę wykrzyczeć, że nie chcę, żeby inkluzywność przerodziła się w coś ekskluzywnego. Wydaje mi się, że teraz jest moda na inkluzywnosć i przez to ona staje się ekskluzywna. Obecnie fajnie jest robić coś dostępnego nie dla tego, że jest to prawem każdego człowieka, ale dlatego, że są za to punkty i pieniądze. Można napisać nazwisko osoby z niepełnosprawnością na plakacie, a później powiedzieć, że się zrobiło spektakl inkluzywny.

IZABELA ZAWADZKA: Też zauważam tę tendencję, która tokenizuje osoby artystyczne z niepełnosprawnością. Rozumiem to jako wykorzystywanie współpracy z osobami z niepełnosprawnością do pozorowania działań inkluzywnych, które mają budować pozytywny wizerunek organizacji. Chęć włączenia osób artystycznych z niepełnosprawnością do zespołu nie zawsze wiąże się z czymś więcej niż tylko pochwaleniem się różnorodnością grupy.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Próbuję przechytrzyć tę sytuację. Jestem jak koń trojański o imieniu Token, który wjeżdża do instytucji zapraszających go i robi w nich rzeczy na własnych zasadach. W tym roku w ramach rezydencji „Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych” wspólnie z Joanną Piwowar-Antosiewicz zrobiłyśmy performans *Ustawka w brokacie*. Miejsce,

w którym miałyśmy go pokazać, nie było dostępne architektonicznie. Postanowiłyśmy podkreślić tę niedostępność. Na widowni nie było krzeseł, publiczność nie wiedziała, gdzie usiąść czy stanąć. Przestawiałam osoby z publiczności, nadawałam im symbole niepełnosprawności, które istnieją w orzecznictwie, ale też takie, które wymyśliłam. Były to symbole grup dyskryminowanych systemowo. Wykorzystałam tę sytuację, aby pokazać, jak łatwo można kogoś wykluczyć.

BARBARA PASTERAK: Czyli przejęłaś zasady i zhakowałaś system. Skoro miejsce nie uwzględniało potrzeb osób z niepełnosprawnościami, a instytucja nie wsparła cię w jego udostępnieniu, zrównałyście warunki i sprawiłyście, że ta sytuacja wszystkich wytrącała z poczucia wygody i bezpieczeństwa.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Chciałyśmy, żeby inni też poczuli dyskomfort związany z brakiem poczucia bezpieczeństwa, skonfrontowali się z sytuacją, w której nie ma dla nich miejsca i gdzie ich potrzeby nie są zauważane. Staję się coraz bardziej nieufna w stosunku do instytucji. Boję się, że przez to instytucje nie będą chciały ze mną współpracować w obawie, że ujawnię nieprawidłowości i problemy, na które w nich napotykam. Ostatnio miałam spotkanie z osobą, która zaproponowała mi współpracę w roli choreografki. Ze względu na inne zobowiązania poleciłam jej inne osoby artystyczne. I to też jest straszne, bo tych osób jest tylko kilka. Podkreśliłam, że przy podjęciu współpracy powinno się jak najdokładniej określić obowiązki artystek czy artystów o różnych potrzebach i na bieżąco przegadywać z nimi to, co się dzieje w procesie. Nie chcę, żeby ktoś podpierał się nazwiskiem osoby z niepełnosprawnością, pisząc, że konsultowała proces, kiedy takiej konsultacji po prostu nie było. Sama ostatnio tego doświadczyłam.

BARBARA PASTERAK: Czasem mam poczucie, że zapraszanie osoby z niepełnosprawnością do pracy jest próbą zamarkowania inkluzywności. To

widać na przykład w takich sytuacjach, o których mówisz, kiedy zostajesz zaproszona do realizacji projektu instytucji, która nie była przygotowana na to, żeby myśleć choćby o różnorodnych potrzebach publiczności, co jest obecnie wymogiem narzuconym przez ustawę o dostępności. To jest trochę zasłona dymna: „patrzcie, mamy artystów i artystki z niepełnosprawnościami, więc jesteśmy fajną instytucją".

KATARZYNA ŻEGLICKA: Czasem zastanawiam się nad tym przy pisaniu wniosków grantowych. Kiedy dostaję dofinansowanie, nie wiem, czy dostałam tę rezydencję czy stypendium dlatego, że jestem artystką z niepełnosprawnością, czy dlatego, że jestem dobrą artystką z dobrymi pomysłami. Piszę o swojej niepełnosprawności we wniosku, a kiedy dostaję dofinansowanie, robię swoje. Bywa też, że nie zamieszczam takiej informacji w obawie, że może mi to zaszkodzić albo nie będę potraktowana poważnie. Te dwie sytuacje powodują, że czuję się, jakbym zdradzała sama siebie dla tańca i pieniędzy. Staram się jednak pamiętać, że to wina systemu, w którym próbuję się odnaleźć, skoro on o mnie nie dba. Jaki sprawny artysta czy artystka o tym myśli?

IZABELA ZAWADZKA: Poruszyłaś teraz bardzo szeroki temat, czyli status artystki z niepełnosprawnością w Polsce. Można nazwać cię producentką, aktywistką, specjalistką od cripu, konsultantką, pomysłodawczynią i inicjatorką projektów, detektywką, która sprawdza dostępność i inkluzywność instytucji. To wiele funkcji, które musisz podejmować w trakcie realizacji.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Dla mnie ta praca nie kończy się razem z realizacją. Muszę jeszcze sprawdzać, co zostało po mnie w instytucji. Czy instytucja zbiera laury? Czy dalej działa inkluzywnie?

BARBARA PASTERAK: Oczekiwania względem inkluzywności są wyższe, kiedy w projekcie pojawia się twoje nazwisko. W instytucjach kultury nadal standardem jest niedostępność i wydarzenia, które nie są dla wszystkich. Dlatego procesy, przy których pracujesz, są pod szczególną obserwacją, jako wzorcowe pod względem dostępności. Dlatego łatwo można je zdyskredytować – zawsze można znaleźć jakieś niedociągnięcia.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Tak właśnie czuję, ale nie wiem czy tak jest. Mam poczucie, że moja wiedza na temat inkluzywności czy niepełnosprawności jest niewielka. Przed każdymi konsultacjami czy spotkaniem zbieram wiele materiałów, tekstów naukowych, tłumaczę angielskie publikacje, mimo że słabo znam ten język. Robię to, zamiast bazować na swoich doświadczeniach i kompetencjach. Czuję, że muszę udowodnić innym i sobie swoją wiedzę.

BARBARA PASTERAK: Wchodząc do instytucji, masz już za sobą research artystyczny i badawczy, ale też dbasz o to, żeby miejsce, gdzie będziesz pracować, było dostępne. To *casus* artystek z niepełnosprawnościami. Wchodząc do instytucji niedostosowanych do potrzeb osób o ograniczonej mobilności czy nieprzygotowanych do komunikacji z g/Głuchymi, muszą negocjować warunki pracy: dostęp do sceny, toalety, garderoby, tłumacza. Natomiast ty, dbając o własne potrzeby, myślisz również o potrzebach publiczności. Starasz się, żeby spektakle były jak najbardziej dostępne, żeby podczas pokazów był tłumacz PJM, transkrypcja lub napisy, audiodeksrypcja.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Staram się o to. A kiedy mi się nie uda o to zadbać, bo na przykład nie mam już na to środków finansowych albo siły, czuję, że robię coś źle. Na to potrzeba bardzo dużo energii i pieniędzy. Jestem właśnie po trzydniowym warsztacie performatywno-tanecznym dla młodzieży, który prowadziłam z Patrycją Jarosińską, niesłyszącą artystką. Pracowałyśmy z

młodzieżą z różnym stopniem sprawności intelektualnej i fizycznej. Pierwszy raz prowadziłam warsztat razem z Patrycją, pierwszy raz robiłyśmy wspólnie choreografię i to w dwadzieścia cztery godziny. Każda z nas ma inny język, którym się porozumiewa, inne potrzeby związane z dostępnością, inny styl pracy. Ale wszystko się udało. To kwestia wzajemnego słuchania i chęci uczenia się od innej artystki. Myślę też, że Małopolskie Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu jest dobrym przykładem tego, że taka współpraca może się udać. W tym wypadku stało się to dzięki Agacie Łopalewskiej – koordynatorce dostępności w ramach Festiwalu Kultura Wrażliwa w Nowym Sączu. To pierwsze i chyba jedno z moich najlepszych doświadczeń współpracy z artystką niesłyszącą i z instytucją. Żałuję bardzo, że wrażliwymi nie mogę nazwać festiwali mainstreamowych.

IZABELA ZAWADZKA: Miałaś więcej przykładów takiej dobrej współpracy z instytucjami i koordynatorkami dostępności?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Zdecydowanie taka była współpraca z Basią. Pracowałyśmy razem przy dwóch projektach w Cricotece. To zresztą instytucja, do której lubię wracać i w niej pracować. Wiem, że są tam otwarte osoby, których podejście odznacza się pełnym profesjonalizmem, a jednocześnie empatią, otwartością na komunikację.

IZABELA ZAWADZKA: Z Basią wspólnie pracowałyście też poza Cricoteką. Przy *Grze w kontra-s-Ty*, którą przygotowywałaś w CK Zamek w Poznaniu z Antkiem Kurjatą, Basia pracowała od początku, chociaż nie była koordynatorką dostępności w tej instytucji.

BARBARA PASTERAK: Bo to nie instytucja dba o dostępność, tylko konkretne osoby. Zależy z kim pracujesz i jaki układ sił jest w danym momencie w instytucji. Otwartość jest zwykle inicjatywą konkretnych osób, ale to, co się

wydarza w trakcie procesu, może wyglądać bardzo różnie.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Masz rację. Jeśli tak popatrzymy na tę sprawę, zobaczymy, że w instytucji jest jedna czy dwie osoby, które zajmują się dostępnością. W takim razie może to świadczy o niedostępności tej instytucji?

BARBARA PASTERAK: Kiedyś przyjechałam do instytucji znanej z dostępności, żeby przeczytać audiodeskrypcję spektaklu. Musiałam tłumaczyć osobom zaangażowanym w pracę przy pokazie, na czym polega to zadanie, jakie warunki techniczne musimy spełnić, żeby je zrealizować. Zaskoczyło mnie, że to ja – osoba z zewnątrz, która pojawia się tam jako lektorka – muszę tłumaczyć zupełne podstawy, np. to że muszę widzieć i słyszeć artystów na scenie, ale oni nie mogą mnie słyszeć.

IZABELA ZAWADZKA: Myślicie, że takie sytuacje wynikają z tego, że wydarzeń dostępnych jest na tyle mało, że pracownicy nie są przyzwyczajeni do tych standardów? Czy może chodzi o niechęć do tego rodzaju zadań? Wyobrażam sobie, że mogą być różne powody – od przemęczenia i dodatkowej pracy, która jest związana z przygotowaniem dostępności, po brak doświadczenia.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Mnie się wydaje, że te osoby powinny przejść obowiązkowe szkolenie, takie dostępnościowe BHP. Nie wystarczy jeden koordynator czy koordynatorka. Cały zespół musi mieć podstawy, choćby po to, że jeśli nie ma koordynatora lub ma przerwę na śniadanie, jest ktoś, kto może obsłużyć audiodeskrypcję czy zadzwonić do tłumaczki PJM.

IZABELA ZAWADZKA: *Gra w kontra-s-Ty* jest wyjątkowym spektaklem, nie tylko dlatego, że od początku pracowałaś przy nim nad dostępnością dla

publiczności. To też performans, który bardzo konsekwentnie nie jest o niepełnosprawności. Pamiętam, jak kiedyś mówiłaś, że chciałabyś wyjść na scenę i nie być tylko artystką z niepełnosprawnością, ale przede wszystkim artystką. Mam wrażenie, że w *Kontra-s-Tach* to się udało. Jak pracowaliście nad tą obecnością z Antkiem Kurjatą?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Zaczęliśmy jeszcze przed pandemią. Pojechaliśmy z Antkiem do Niemiec na rezydencję. Kiedy zapraszałam Antka do współpracy, chciałam zrobić spektakl o kontraście sprawności i niepełnosprawności. Chciałam podkreślić tę binarność. Przy kolejnych lockdownach projekt we mnie dojrzewał i zaczęłam odchodzić od tego pomysłu. Dużo rozmawiałyśmy z Antkiem o relacjach, naszej też o tym, jak kontrast może ją budować czy zmieniać. Ten spektakl jest dla mnie o przyjaźni i o naszej wspólnej, przyjacielskiej, ludzkiej miłości, bo równolegle do procesu twórczego toczył się proces naszej przyjaźni. Oczywiście mieliśmy trudne momenty, ale udawało nam się je rozwiązywać. Na początku rozmawiałyśmy o tym, czym jest dla nas kontrast i miłość. Mało rozmawialiśmy o ciałach. Pracowaliśmy z ćwiczeniem, które znam od Claire Cunningham – szkockiej choreografki i tancerki. Polegało na poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: „Powiedz mi, co kochasz?”. My się z Antkiem tym zachwyciliśmy. W spektaklu wykorzystaliśmy to ćwiczenie. Dla mnie ten spektakl nie jest o niepełnosprawności, chociaż w jednej recenzji tak to zostało odebrane.

IZABELA ZAWADZKA: Kiedy ukazała się recenzja *Kontra-s-Tów* w „Czasie Kultury” skupiająca się na twojej niepełnosprawności, a nie na spektaklu, nie odpuściłaś, skomentowałaś tę sytuację. To było imponujące. Po raz kolejny obudziła się w tobie aktywistka, która w krótkim manifeście na Facebooku wyjaśnia, że to nie jest OK.

KATARZYNA ŻEGLICKA: To jest strasznie trudne. Zastanawiałam się, na ile

mogę ingerować w recenzję. Kiedy jednak tekst od razu ustawia mnie jako osobę z porażeniem mózgowym, nie jest dla mnie recenzją. Nie chcę czytać czegoś, co jest przede wszystkim o mojej niepełnosprawności, a nie o mojej pracy, chyba że sama chciałabym tę niepełnosprawność postawić na pierwszym miejscu. To powielanie narracji opartej na medycznym postrzeganiu niepełnosprawności i paternalistycznym podejściu do artystów i artystek z niepełnosprawnościami. Wiem, że recenzentka nie miała złych intencji. Po ukazaniu się artykułu przeprosiła mnie i była otwarta na moje uwagi. Bardzo jej za to dziękuję. Wydaje mi się, że jako osoba z niepełnosprawnością bardziej zauważam i rozumiem rzeczy, które dotyczą niepełnosprawności. Żyję z nią na co dzień. Według mnie osoby sprawne potrzebują więcej czasu, żeby zrozumieć moją perspektywę. To kosztuje mnie sporo energii, żeby nie tylko pisać aktywistyczne odpowiedzi, ale też tłumaczyć innym, dlaczego się tego czepiam, skoro i tak nie zmienię świata.

BARBARA PASTERAK: Cały czas jesteś edukatorką, uczącą, jak świat wygląda, choć nie powinien, a jak mógłby wyglądać. Kiedy przyglądałam się waszej pracy nad spektaklem i pisałam audiodeskrypcję dla osób, które tylko dzięki mojemu głosowi będą wiedzieć, co dzieje się na scenie, postanowiłam nie tematyzować niepełnosprawności. Tylko we fragmencie wprowadzającym, w którym opisuję wasz wzrost, skupiam się na parametrach ciała. Ale opisywałam też fryzury, tatuaże, kostiumy. Spektakl działa na relacjach i to jest główny temat. To w ogóle jest wyzwanie przy audiodeskrybowaniu. Kiedy pojawia się temat widocznej niepełnosprawności i tego, jak ją opisać, żeby nie przekroczyć granicy.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Basiu, masz na to jakiś pomysł? Bo można pokazać niepełnosprawność i ją tematyzować albo ją pominąć, ale wtedy istnieje ryzyko, że stanie się ona nieobecna. A jednak ważne jest, żeby ta

niepełnosprawność była na scenie.

BARBARA PASTERAK: W tamtym przypadku bardzo pomogło mi to, że pracowaliśmy razem. Konsultowałam z wami wszystkie moje trudne momenty. I przyznaję, że dla mnie to był jeden z ważniejszych etapów mojej pracy audiodeskryptorki. Pierwszy raz miałam okazję skonsultowania z artystkami całego procesu. Do tej pory miałam poczucie, że osoby zaangażowane w proces przyjmowały do wiadomości, że jest przygotowywana audiodeskrypcja, ale nie interesował ich efekt. Nie miałam z kim porozmawiać, zweryfikować, czy dobrze opisują dany ruch, czy oni też tak to czują. Natomiast wy z Antkiem poświęciliście dużo czasu przed próbą generalną, żeby jeszcze dopiąć wszystkie rzeczy w audioopisie, tak żeby to było bliskie temu, co robicie na scenie.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Dla nas ty byłaś kolejną performerką. Tak samo jak tłumaczka PJM obecna na scenie. Byłyście jednym z naszych głosów. Kiedy słucham tego, co mówisz, myślę, że bardzo chciałabym pójść na nasz spektakl i posłuchać, jak go audiodeskrybujesz. Na drugim pokazie osoby z widowni specjalnie brały słuchawki i opowiadały mi później, że zamykały oczy, żeby posłuchać. Audiodeskrypcja czasami może być piękniejsza niż spektakl!

IZABELA ZAWADZKA: Na pewno dodaje nowe rozumienie spektaklu. Sytuacja, o której mówicie, daje pewność słuchającym, że audiodeskrypcja nie jest tylko interpretacją Basi, ale efektem współpracy z twórcami spektaklu. Dzięki temu pozwala wyłapać dodatkowe sensy. Szczególnie przy audiodeskrypcji tańca, gdzie ruch i ciało są nośnikami sensów i to, jak zostaną nazwane, pozwala na inne odczytanie intencji twórczyń.

KATARZYNA ŻEGLICKA: W performansie *PokaZ* Teatru 21 jest taka scena,

kiedy wychodzę na środek przed publiczność w przezroczystym kostiumie. Stoję naga przed publicznością i jedna z osób z zespołu podchodzi z mikrofonem do kolejnych osób na widowni i pyta: „Co widzisz?”. Padają różne odpowiedzi – ktoś widzi odważną dziewczynę, silną dziewczynę, widzi osobę pełną pasji. O moim wyglądzie – że jestem niska, że widać mi włosy łonowe, że mam krótkie włosy – zaczęto mówić po pewnym czasie. Do tej sytuacji doprowadziła Diana Niepce, również grająca w tym spektaklu. Wydobyła to, co jest widoczne, a co nie jest przymiotnikiem. Jest różnica między tym, jak wyglądam, moją fizycznością, a graniem pewnej roli. Bo mogę nie być odważna, tylko grać odważną postać.

BARBARA PASTERAK: Byłaś na scenie w roli, nie byłaś po prostu Kasią Żeglicką. Chociaż to też jest trudne, kiedy mówimy o kondycji artystki z niepełnosprawnością w Polsce. Czy możesz pozwolić sobie na to, żeby na scenie być postacią, czy zawsze jesteś Kasią Żeglicką, aktywistką, która o coś walczy?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Czasem chciałabym o tym zapomnieć, ale to jest widoczne. Czasem super byłoby być na scenie po prostu ciałem, które niekoniecznie niesie treści na scenie przez to, że jest inne, ale może być nośnikiem różnych znaczeń. Ale to bardzo dziwna sprawa. Spójrzmy na przykład Daniela Krajewskiego – kiedy gra gościnnie w spektaklu *Co gryzie Gilberta Grape’a* na scenie Teatru Powszechnego, w recenzjach zwraca się uwagę przede wszystkim na jego niepełnosprawność. A kiedy gra w Teatrze 21, w Centrum Sztuki Włączającej, to podkreślana jest jego praca artystyczna, dorobek i profesjonalizm. Niepełnosprawność nie jest na pierwszym planie. To wina mainstreamu artystycznego, gdzie nie ma takich osób jak na przykład Daniel.

BARBARA PASTERAK: Po twoim zeszłorocznym tournée po Europie z warsztatami i z *PokaZem*, opowiadałaś, że na jednym z festiwali brałaś udział w rozmowie z publicznością w tak zwanej sekcji specjalnej. Cały czas jesteśmy w tym miejscu, obok mainstreamu, w sekcji specjalnej. Albo na specjalnym Festiwalu Kultury Wrażliwej, czymś osobnym, na co zaprasza się artystów z niepełnosprawnościami z Małopolski, żeby mogli się pokazać w ramach swojego osobnego wydarzenia. Mówiłaś o tym w ramach III Kongresu Tańca, gdzie brałaś udział w panelu o dostępności i obok Tatiany Cholewy stawiałyście postulaty o poszerzenie przestrzeni tańca dla artystów z niepełnosprawnościami. Po wystąpieniach w ramach tego panelu pojawił się głos jednej z ważnych postaci w środowisku, która zauważyła, że w takim razie trzeba zrobić festiwale, dla artystów z niepełnosprawnościami. Wasze mocne głosy nie zostały usłyszane!

KATARZYNA ŻEGLICKA: Wtedy też któryś z dyrektorów powiedział, że na te procesy potrzeba czasu. Odpowiedziałam, że już nie mam siły czekać. Mimo że utrzymuję się z tańca i prowadzenia warsztatów, jestem bardzo zmęczona ciągłym szukaniem pracy i lękiem, że moja niepełnosprawność się pogłębi. Daję sobie czas do pięćdziesiątki, żeby pracować bez etatu. Prekariat to poważny problem wszystkich artystów i artystek, lecz osoby artystyczne z niepełnosprawnościami są w o wiele gorszej sytuacji. Ponad dziesięć lat pracowałam jako doradczyni zawodowa i wiem, jak trudno im znaleźć zatrudnienie.

IZABELA ZAWADZKA: Zahaczając o kontekst taneczny, chciałam zapytać o rozwój twojej praktyki. Mówisz, że zarabiasz tańcem i edukacją, jesteś rozpoznawalną artystką ruchową. W twoich ostatnich realizacjach – *Ustawce w brokacie* i *Dzikorosłej* – tego elementu ruchowego jest znacznie mniej niż w pierwszych pracach. Czy odchodzisz od ruchu na rzecz performansu

bliższego teatrowi?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Ostatnio boję się tańczyć. Oceniam swój ruch i trudno mi o sobie mówić, że jestem tancerką. Taniec cały czas jest kojarzony z czymś pięknym, wykonywanym przez piękne ciała. Sama szukam czegoś, co jest dla mnie tańcem. Z Joanną Piwowar-Antosiewicz założyłyśmy kolektyw NASpokojnie i planujemy na spokojnie dojść do realizacji spektaklu tanecznego. Na razie łatwiej odnajduję się w performansie. Pewnie też dlatego, że jestem przekorna, a w moich działaniach jest dużo z aktywizmu. Mimo dużego doświadczenia mam mało pewności siebie. A performans ściąga ze mnie ten ciężar. W ramach pracy nad *Co gryzie Gilberta Grape'a* w Teatrze Powszechnym zostałam zaproszona do przeprowadzenia warsztatów, chociaż w informacjach opublikowanych przy okazji premiery zostałam podpisana jako konsultantka od cripu. Gdybym wiedziała, że to ma być konsultacja, nie podjęłabym się tego. Nie mam wiedzy na temat teatru. Jestem w stanie zrobić inkluzywny warsztat z osobami z zespołu, który będzie wykorzystywał elementy choreograficzne. Konsultacje to jednak duża odpowiedzialność. Na razie nie chcę tego robić. Tym bardziej że według mnie konsultantka stoi poza zespołem. Jest osobą dochodzącą w razie potrzeby. Nie będąc cały czas w procesie, bałabym się, że czegoś nie wyłapię. Wolałabym być częścią tego procesu. W zeszłym roku Asia Piwowar-Antosiewicz zaprosiła mnie do poprowadzenia warsztatów ruchowych przed spektaklem na podstawie książki *Wyspa mojej siostry*. Miałam przygotować osoby z niepełnosprawnością intelektualną do pracy na scenie. Razem z zespołem robiłyśmy działania choreograficzne. Po tygodniu pokazałyśmy z grupą pracę w procesie. Taką pracę lubię. Od początku jestem z ludźmi, daję im narzędzia, coś razem tworzymy. Nie wyobrażam sobie takiego trybu pracy, gdzie konsultuję coś jednorazowo albo nie znając ludzi i ich potrzeb, przychodzę z gotową choreografią. Chcę być częścią zespołu, dawać

narzędzia do pracy, wskazywać możliwe drogi, a potem podążać za grupą. Według mnie to spłaszcza hierarchię między choreografką a artystkami czy artystami, otwiera wszystkich na proces twórczy, pozwala budować bezpieczniejszą przestrzeń.

BARBARA PASTERAK: Ja mam trochę inne podejście. Kiedy ktoś prosi mnie o przygotowanie czegoś z zakresu dostępności – konsultację, audiodeskrypcję, szkolenie – mam poczucie misji. Ktoś musi to zrobić, jest praca do wykonania! To prowadzi do przepracowania. Od jakiegoś czasu mówię o sobie, że jestem wypaloną liderką dostępności. Teraz zaczynam odmawiać, bo przyznaję, że nie mam siły. A to jest ważne, żebym ja też ją miała – do dalszej pracy. Bycie osobą sojuszniczą, dbającą o dostępność, tłumaczącą, jak działać w tym zakresie – to wszystko jest wypalające.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Kiedy patrzę na to, jak dużo robisz w zakresie dostępności, to martwię się, że nie zadbasz o siebie, a wtedy to, co robisz dla innych, nie będzie dostępne dla ciebie. Brak wsparcia systemowego pozbawia cię sił. Będąc chronicznie zmęczoną, pozbawioną sił i tak nie skorzystasz z oferty, która jest dzięki tobie dostępna.

BARBARA PASTERAK: Mam podobnie, kiedy słyszę i widzę, jak obciążająca jest twoja pozycja wejścia do instytucji, liczba obowiązków, które wykraczają poza pracę twórczą.

IZABELA ZAWADZKA: A co możemy zrobić, żeby się bardziej wspierać? Jak współtworzyć sztukę dostępną i inkluzywną, która nie generuje frustracji i przemęczenia?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Zamiast powtarzać to, co często mówię, może spróbuję podejść do tego od innej strony. Na początku roku zawsze

projektuję sobie marzenia na nowy rok. Tym razem narysowałam swoje studio tańca otwarte dla osób z różnym stopniem sprawności, z różnymi umiejętnościami i doświadczeniem. Byłoby to miejsce bez barier architektonicznych, z dostępną szatnią, siłownią, salami edukacyjnymi, tanecznymi. Potrzebne są takie miejsca, gdzie Patrycja Jarosińska albo ja mogły byśmy prowadzić zajęcia nie tylko dla artystów i artystek g/Głuchych czy z niepełnosprawnościami, ale też słyszących i sprawnych. Gdzie nie zatrudnia się nas, ale to my zatrudniamy osoby, bo są kompetentne – tłumaczki i tłumacze PJM, osoby robiące audiodeskrypcję. Mamy kompetencje, żeby robić to, co robimy, w stałych i dostępnych miejscach, a nie w trybie projektowym.

IZABELA ZAWADZKA: Czyli przychylasz się do postulatów środowiska tańca w Krakowie, które chciałoby mieć miejsce otwarte na taniec. Centrum choreograficzne dostępne i dostosowane do potrzeb wszystkich artystów i artystek zajmujących się ruchem.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Tak. Chciałabym jednak, aby powstawało ono we współpracy z nami. A ty, Izo, jak myślisz o możliwościach na przyszłość?

IZABELA ZAWADZKA: Podoba mi się twój postulat włączania do procesu osób zajmujących się dostępnością. Stała współpraca, która polega na poszerzeniu zespołu twórców. Nie chodzi o wsparcie konsultacjami czy warsztatami, ale o proces inkluzywny i dostępny przez cały czas jego trwania. Wtedy rzeczywiście można poświęcić czas na pracę z różnorodnością zarówno w zespole, jak i na widowni. Żeby to mogło zadziałać, odpowiedzialność musiałaby być podzielona między kilka osób – koordynatorów dostępności, inspicjentki, producentów i tak dalej. Dostępność byłaby wtedy pod opieką całego zespołu realizatorów i twórczyń, a nie tylko samotnych koordynatorek.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Marzę, aby w każdym projekcie był koordynator lub koordynatorka dostępności. To mogłoby odciążyć twórców i twórczynie.

BARBARA PASTERAK: Tak, ale z podziałem obowiązków! Koordynatorzy dostępności są wypaleni. To na nich spoczywa główna odpowiedzialność przy ograniczeniach realizacyjnych – bo często słyszą, że czegoś się nie da się zrobić – ale przede wszystkim finansowych. Dużo i głośno mówi się o tym, jak kosztowne jest przygotowanie dostępności. To jest też koszt, który w pierwszej kolejności bywa obcinany. Dlatego wolałabym myśleć o współdzieleniu odpowiedzialności. Są obszary w instytucjach publicznych, o których musi pamiętać cały zespół. Skoro można dzielić odpowiedzialność w zakresie RODO czy zamówień publicznych, to na tej samej zasadzie można traktować dostępność. Jako coś obligatoryjnego, koniecznego i naturalnego. To wymaga odwrócenia priorytetów i wliczania kosztów dostępności jako podstawowych. A jednocześnie, znając realia finansowe, może kolejnym krokiem będzie konieczność zmniejszenia nadprodukcji w instytucjach kultury. Jeśli nie jesteśmy w stanie przygotować dostępności do wszystkich spektakli w roku, to może robimy ich po prostu za dużo. Może trzeba robić mniej wydarzeń, ale uważniej. Jeśli wydarzeń dostępnych jest więcej, automatycznie obniża się próg wejścia do instytucji artystek z niepełnosprawnością. Nie trzeba wyważać żadnych drzwi, bo osoby z instytucji wiedzą, co to znaczy dostępność. A jeśli już zobaczysz człowieka, a nie ustawę o dostępności, można zrobić dużo więcej.

KATARZYNA ŻEGLICKA: I właśnie dlatego chciałam wam bardzo podziękować. Bo dzięki wam mogę wyłączyć podejrzliwość, o której mówiłam w kontekście współpracy inkluzywnej. To jest wspierające.

Wzór cytowania:

Jestem jak koń trojański, rozmawiają Barbara Pasterak, Izabela Zawadzka i Katarzyna Żeglicka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jestem-jak-kon-trojanski.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/jestem-jak-kon-trojanski*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
DOI: 10.34762/svb1-dh59
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolbycie-w-chodzeniu-cwiczenia-z-intymnosci-dostepnosci

/ ŻEGLICKA

Współbycie w chodzeniu – ćwiczenia z intymności dostępności

Izabela Zawadzka | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Intimate Presence in Walking – Exercises in Access Intimacy

The main topic of the article are walking performances by artists with disabilities (Carmen Papalia and Noëmi Lakmaier). The author pays particular attention to Katarzyna Żeglicka's performance *Weź się przesuń* (*C'mon, move yourself!*) presented at the Arsenał Gallery in Poznan in 2022. It had the formula of a walking relay that takes place in the space of the exhibition *Politics of (In)Accessibilities. Citizens with Disabilities &Their Allies*. In her reflections, the author refers to the concept of access intimacy developed by Mia Mingus, Carmen Papalia's idea of *Open Access* and Sunaura Taylor and Judith Butler's reflections on the interdependence of walking.

Keywords: walking performance; artistic people with disabilities; access intimacy; accessibility; interdependence

Spacery dostępne

Spacery artystyczne (czy szerzej – performanse chodzone) mają wielki potencjał inkluzywny. Prostota działania i wykorzystywania przestrzeni

sprawiają, że można je łatwo adaptować do potrzeb osób z niepełnosprawnościami (dalej: OzN), a artyści z niepełnosprawnościami mogą je realizować bez większych trudności. Performanse chodzone to działania, w których przemieszczanie się uczestników lub/i performerów jest podstawowym elementem dramaturgii. Przybierają różnorodne formy (przejścia indywidualne i grupowe, oparte na sferze dźwiękowej i multisensoryczności, z udziałem przewodnika, z mapą lub skryptem w postaci instrukcji), wykorzystują różne miejsca (wnętrza budynków i przestrzenie otwarte), związane są z konkretnym miejscem albo mogą być wykonywane gdziekolwiek, aktywują przestrzeń miejską i obszary wiejskie. Łączy je wykorzystanie chodzenia jako kluczowego elementu konstrukcyjnego.

Performanse chodzone realizowane przez artystów z niepełnosprawnościami bardziej niż inne przyciągają uwagę osób postronnych, które nie orientują się, na co przypadkowo natrafili. Inność ciał z niepełnosprawnością przyciąga wzrok (por. Garland-Thomson, 2020). Niestandardowe działania w przestrzeni publicznej wykonywane przez nienormatywne ciała stają się bardziej widoczne i wystawione na oglądanie. Jednocześnie prowokują pytanie, czym są standardowe działania, kto wprowadza normy i kto zostaje z nich wykluczony.

Dla zrozumienia specyfiki performansów chodzonych tworzonych przez artystów z niepełnosprawnościami przydatna może być wprowadzona przez Petrę Kuppers kategoria hiperwidoczności OzN[1]. Badaczka zauważa podwójną obecność i widzialność artysty z niepełnosprawnością: „jest niewidzialny jako czynny uczestnik sfery publicznej oraz hiperwidoczny i natychmiastowo kategoryzowany” (2017, s. 17). Z jednej strony nie ma dostępu do swobodnego korzystania z przestrzeni publicznej na takich

prawach jak osoby bez niepełnosprawności. Z drugiej – jego pojawienie się w działaniu jest niezwłocznie dostrzeżone, skupia na sobie uwagę. Kuppers wiąże to z przełamywaniem „stereotypu biernej niepełnosprawności" (tamże), co łączy się z przejęciem kontroli nad własnym wizerunkiem i zerwaniem z medycznym i charytatywnym modelem postrzegania OzN.

Ewelina Godlewska-Byliniak korzysta z kategorii hiperwidoczności Kuppers do zbadania działań aktywistycznych OzN. Jak pisze:

> Można postawić tezę, że osoby z niepełnosprawnościami, które podejmują bezpośrednie akty obywatelskiego protestu czy nieposłuszeństwa w przestrzeni publicznej, stają się w szczególny sposób hiperwidzialne – ich widoczność jest bowiem wzmocniona przez rodzaj aktywności odbiegającej od tego, czego społeczeństwo zwykło spodziewać się po osobach uznawanych za niesamodzielne, bezwolne czy bezsilne. Hiperwidzialność staje się tu jednak sprzymierzeńcem w walce o prawa, a odzyskiwana w ramach kolejnych akcji protestacyjnych obecność staje się obecnością polityczną (2020, s. 111).

Analogiczna sytuacja wytwarza się w performansach chodzonych artystek z niepełnosprawnościami. Ich ciała, będące narzędziem, a często tematem przejść, stają się aktywne i sprawcze, określają metody korzystania z przestrzeni publicznej i ustanawiają nowe zasady obecności w niej. Działania OzN nie tylko zachęcają do poszukiwania i eksplorowania przestrzeni w sposób inny niż codzienny (co typowe dla performansów chodzonych), ale również stawiają dodatkowe wyzwanie przed osobami uczestniczącymi. Kierują uwagę zarówno na przestrzeń, jak i ciała performerów – ich

możliwości i potencjalności, poszerzenie kategorii spacerowania oraz jego inkluzywność.

Kogo i jak widać w przestrzeni publicznej, jak chodzenie może budować dramaturgię performansu – wszystkie te wątki podjęto w pracy warsztatowej Katarzyny Żeglickiej *Weź się przesuń!*. Było to trzydniowe spotkanie z grupą uczestniczek warsztatów, realizowane w ramach wystawy *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznicze* w poznańskiej Galerii Arsenał. Zakończyło się otwartym dla publiczności performansem chodzonym.

W tym tekście przyjrzę się realizacji pokazu powarsztatowego i przygotowaniom do niego. Sięgnę do przykładów performansów chodzonych, które choć pochodzą z różnych porządków, korzystają z szeregu wypracowanych strategii. Omówienie narzędzi wykorzystywanych przy tworzeniu performansów chodzonych posłuży mi do analizy *Weź się przesuń!*.

Intymna widzialność chodzenia

Katarzyna Żeglicka nazywa siebie *crip* i *queer* pedagożką teatru. Jest tancerką, aktywistką i animatorką kultury, trenerką WenDo (techniki samoobrony dla kobiet i dziewcząt). Jeszcze przed akcją w Arsenale stworzyła performans chodzony. W 2021 roku w ramach projektu *Pieszymaj* zaprezentowała *Już lecę!*[2]. Jak pisała w zapowiedzi: „Od jakiegoś czasu fascynuje mnie chodzenie; chodzenie jako ruch, jako proces, jako droga; chodzenie jako walka z równowagą, czasem i grawitacją; jego różnorodność i złożoność”[3]. *Już lecę!* było rozciągniętym w czasie powolnym przejściem wzdłuż pasa startowego na nieczynnym lotnisku w krakowskich Czyżynach.

Praca miała trwać dwie godziny, jednak ze względu na trudne warunki pogodowe została przerwana po dziewięćdziesięciu minutach. Żeglicka nie ukończyła trasy. Oparła ręce na kolanach i po wzięciu kilku głębszych oddechów zeszła z pasa przed dotarciem do końca. Jak zauważyła w recenzji Katarzyna Waligóra:

> W innych okolicznościach taka rezygnacja artystki oznaczałaby porażkę performansu. Tym razem jest inaczej: załamanie performerki okazuje się wzruszające, a jej półtoragodzinna walka z równowagą i warunkami atmosferycznymi była godna podziwu (2020).

W tym urwaniu przejścia jest coś bliskiego innemu performansowi chodzonemu – *One Morning in May* Noëmi Lakmaier. 28 maja 2012 roku w Londynie artystka wyruszyła bez wózka, z którego na co dzień korzysta, w trasę od Studia Toynbee do wieżowca Gherkin[4]. Ubrana w grafitowy garnitur i liliową koszulę czołgała się przez ulice Londynu.

Według mapy Google trasa, którą wyznaczyła sobie artystka, mierzy około ośmiuset metrów, a jej przejście powinno zająć jedenaście minut. Po siedmiu godzinach Lakmaier znajdowała się mniej więcej w połowie trasy i zakończyła performans. Wykończona, w podartym ubraniu i z rozczochranymi włosami oparła się o budynek i zapaliła papierosa.

Przejście Lakmaier i *Już lecę!* łączy rezygnacja przed końcem trasy, ale reakcje publiczności na obecność artystek są skrajnie różne. *One Morning in May* przykuwało uwagę przechodniów. Na rejestracji wideo widać, jak niektórzy pytają Lakmaier, czy nie potrzebuje pomocy. Inni filmują jej przejście telefonem. Mary Paterson w eseju towarzyszącym dokumentacji

performansu zwraca uwagą na podwójną widzialność Lakmaier w przestrzeni:

> W przeciwieństwie do otoczenia Lakmaier nie jest widoczna. Czołgająca się kobieta jest jednocześnie widzialna i niemożliwa do zrozumienia. Zamiast tego reprezentuje (między innymi) wizualność i jej procesy (2012).

Paterson nazywa strategię rozgrywania swojej obecności przez Lakmaier zakłóceniem widzialności. Rozumie przez to, że działanie artystki w przestrzeni publicznej przyciąga wzrok przechodniów, ale nie pasując do przyjętych norm, staje się jednocześnie widoczne i wyparte. Prostota akcji i jej niecodzienność, nieprzystawalność do norm, wyzwalają skrajne reakcje publiczności – od aktywnego niezwracania uwagi na obecność artystki i odwracanie wzroku, po chęć pomocy i niezrozumienie jej odrzucenia.

W *Już lecę!* podwójna obecność Żeglickiej rozgrywała się na innym poziomie. Niewiele osób przyszło specjalnie, żeby zobaczyć performans, a chodzenie Żeglickiej nie zwracało uwagi przechodniów. Jej drobna sylwetka umykała spojrzeniom ludzi spacerujących po starym pasie startowym. Ruch – spowolniony, nienaturalny i hipnotyzujący – również nie był widoczny. Niska kobieta z niepełnosprawnością poruszała się w niepokojąco wolnym tempie po popularnym miejscu spacerowym. Mało kto przystawał, żeby sprawdzić, co się dzieje. Niewiele osób nawet odwracało głowę. O ile performans Lakmaier rozgrywał hiperwidzialność artystki na ulicy, *Już lecę!* osiągnęło odwrotny efekt: Żeglicka stała się niewidoczna dla większości spacerowiczów. Kiedy jednak ktoś przypadkowo zatrzymał wzrok na idącej w zwolnionym tempie artystce, jej obecność stawała się magnetyzująca.

Działanie nie było spektakularne – w zatłoczonym miejscu rezonowało z niewielką grupą osób, dla których tematem stawało się to, co podwójnie nieobecne w krajobrazie polskich ulic: obecność OzN i spacerowanie.

Ta niewidoczność przy hiperwidoczności jest nietypowa dla spacerów tworzonych przez artystów z niepełnosprawnościami. Często to właśnie widzialność działania jest w nich kluczowa. Mistrzowsko rozgrywa ją Carmen Papalia, twórca z Vancouver. Choć jest osobą niewidzącą, nie chce, żeby niepełnosprawność była podstawą jego tożsamości, dlatego określa się mianem artysty sztuk niewizualnych (*non-visual artist*). Papalia w swoich performansach chodzonych proponuje osobom uczestniczącym odejście od hegemonii wzroku i otwarcie się na inne zmysły w odbiorze sztuki i przestrzeni. Ale dla osób postronnych performanse Papalii są nad wyraz widowiskowe, hiperwidzialne i zwracające uwagę.

Jednym z jego najsłynniejszych projektów jest *Blind Field Shuttle*: wspólne przejście grupy liczącej do dziewięćdziesięciu osób. Trasa przebiegała ulicami miast lub ścieżkami wzdłuż jezior czy lasów. Uczestnicy ustawiali się w linii, jedna osoba za drugą, trzymając ręce na ramionach osoby przed sobą. Mieli zamknięte oczy. Na czele przemarszu szedł Papalia z białą laską. *Blind Field Shuttle* po raz pierwszy odbyło się w 2010 roku w Portland. Od tego czasu zostało powtórzone kilkanaście razy w Stanach Zjednoczonych i Europie. Jak podkreśla Papalia:

> Nie myślę o tym spacerze jako o wejściu w moje buty albo symulacji mojego doświadczenia, bo na nie składa się wiele kwestii, których nie da się przekazać w ten sposób. Myślę o tym raczej jak o czasie, który [osoby uczestniczące – I.Z.] z premedytacją spędzają z zamkniętymi oczami, w którym ćwiczą swoje niewizualne zmysły

(*AGNES Talks*, 2020).

Spacer umożliwia Papalii stworzenie nowych warunków własnego funkcjonowania w przestrzeni publicznej. Z jednej strony zmienia jego pozycję – z osoby stereotypowo postrzeganej jako potrzebująca pomocy w przewodnika grupy. Z drugiej zmusza uczestników nie tylko do aktywizacji pozawzrokowych zmysłów, ale również do większej uważności na siebie nawzajem. Jak opowiada twórca:

> Spacerowicze są całkowicie współzależnym organizmem, a to sprawia, że jest to wzmacniające doświadczenie. Być może dlatego nigdy nie myślałem o sobie w tej pracy jako o obiekcie empatii, ponieważ kiedy prowadzę spacer, wszyscy decydujemy się na nawigację za pomocą naszych niewizualnych zmysłów (Papalia, 2016).

Blind Field Shuttle nie jest działaniem niezauważalnym. Kilkudziesięcioosobowa grupa idąca gęsiego i prowadzona przez mężczyznę z białą laską to widok, który musi przyciągać uwagę. Tym samym Papalia uwidacznia obecność osób z niepełnosprawnością. Rozgrywa ich hiperwidzialność, a jednocześnie – podobnie jak Lakmaier – niecodzienność akcji.

Performanse Papalii są artystycznym poszukiwaniem bezpiecznego poruszania się na własnych zasadach i zerwania z narzuconą społecznie pozycją ofiary. Artysta czerpie ze swojego doświadczenia i sprawdza, jaki rodzaj obecności na ulicach miast byłby dla niego atrakcyjny i użyteczny. Szuka komfortu swojego bycia w przestrzeni. Widać to w spektakularnych

performansach, w których porusza się po ulicach z czterometrową białą laską (*Long Cane*) lub przy wsparciu orkiestry marszowej, która wykorzystuje trasę Papalii jako swoistą partyturę, sygnalizując artyście za pomocą dźwięków, jakie przeszkody ma na drodze (*Mobility Device*).

Działania Papalii równie często, co w przestrzeni publicznej, były realizowane w instytucjach. To właśnie w tym kontekście powstał długoletni projekt artystyczno-antypolityczny pod hasłem *Open Access*. Papalia domaga się w nim wypracowania nowych praktyk włączających OzN, zapewniających im większą sprawczość i decyzyjność w dostępie do oferty instytucji. W postulatach *Open Access* Papalia krytykuje ograniczanie kwestii dostępności do eliminacji barier architektonicznych. Domaga się poszerzenia myślenia o dostępności o wzajemną troskę i uważność na siebie.

W *An Accessibility Manifesto for the Arts* Papalia wymienia pięć zasad *Open Access* (2018). Jak podkreśla, są to jego preferencje dotyczące wytwarzania sieci relacji, w których chciałby pracować i tworzyć. Przedstawiane instytucjom postulaty wpływały na przemodelowanie podejścia do dostępności. Po pierwsze, *Open Access* zakłada obecność osób, których ma dotyczyć, dostrzeżenie ich potrzeb oraz wzajemne zaufanie i wymianę wsparcia. Po drugie, domaga się dostrzeżenia niejednorodności grupy osób o określonych potrzebach. Nie dąży do kreowania wspólnego doświadczenia dla różniących się od siebie uczestników, ale zakłada, że „każdy nosi w sobie zasób wiedzy lokalnej i jest ekspertem we własnym zakresie" (Papalia, 2018). *Open Access* jest oparty na ucieleśnionym uczeniu się, w którym każdy może samodzielnie określić swoją pozycję. Wymaga to oczywiście zaufania wszystkich uczestników procesu. Czwarta zasada odnosi się do współzależności jako podstawy do radykalnej przebudowy władzy. Wymaga to zredefiniowania normalności, która obejmowałaby „kontinuum wcieleń,

tożsamości, rzeczywistości i stylów uczenia się” (Papalia, 2018). Na koniec Papalia określa *Open Access* jako wspólną, tymczasową przestrzeń swobodnego dzielenia się. Jest ona zmienna, tak jak potrzeby jej uczestników oraz dostępne zasoby. Tworzy „czułą sieć wsparcia” (Papalia, 2018).

Akcje Papalii prowokują pytanie o otwartość instytucji, dostępność przestrzeni i jej status publiczny. Wskazują, że publiczny nie zawsze jest równoznaczny ze społecznym, a publiczność jest zdefiniowana przez instytucje jako wąska, elitarna grupa, mająca przywilej korzystania z oferty. Papalia podkreśla, że dostęp wymaga wzajemnej troski i uważności na siebie.

> Afektywne, społeczne, a nie czysto technologiczne podejście do dostępności jedna z twórczyń Disability Justice Collective Mia Mingus nazywa intymnością dostępności. (*access intimacy*). Jest to pojawiająca się w danej relacji łatwość kontaktu, wynikająca ze zrozumienia potrzeb związanych z dostępnością drugiej osoby. Chodzi o porozumienie i bliskość, w których nie ma charytatywności. Dostępność w takim rozumieniu nie jest więc technologicznym wymogiem, ale procesem i relacją (Król, 2020, s. 62).

Opisywane przez Agnieszkę Król podejście Mingus jest bliskie rozpoznaniom Papalii. Omawiana przez aktywistkę intymność dostępności[5] podkreśla indywidualny charakter potrzeb wszystkich osób w sieci relacji, wymagającej uważności na siebie nawzajem. Tak samo jak Papalia, Mingus odchodzi od modelu charytatywnego i skupia się na dostrzeżeniu przede wszystkim podmiotowości drugiej osoby oraz na próbie znalezienia wspólnego pola dostępu.

> Czasami intymność dostępności nie znaczy nawet, że coś jest w stu procentach dostępne. Czasami polega na tym, że obydwoje na próżno staracie się stworzyć w ableistycznym świecie dostęp tak dobrze jak umiecie. Czasami to jest ktoś, kto po prostu siedzi i trzyma twoją rękę i oboje gapicie się na niedostępny świat (Mingus, 2011).

Dla Mingus intymność dostępności jest narzędziem służącym do usamodzielnienia i wyzwolenia OzN, a nie tylko włączenia ich do świata osób bez niepełnosprawności. Tworzy warunki do przekształcania układu sił, oddania przestrzeni osobom, które do tej pory mogły znaleźć się w polu słyszalności tylko na warunkach wyznaczonych przez większość – osoby z ciałami wyznaczającymi normy (Mingus, 2017). Intymność dostępności może odnosić się do różnych obszarów i osób, dotyczyć „rodziców, niebiałych kobiet, osób queer i trans" (Mingus, 2011). Mingus nie łączy jej ze znajomością dyskursu czy wiedzą z zakresu studiów nad niepełnosprawnością, ableizmem czy dostępnością. Wyraźnie rozróżnia ją od chęci pomocy, przymusowego wdrażania dostępności czy modelu charytatywnego w postrzeganiu niepełnosprawności. Określa ją jako relację, postawę otwartości i bezbronności wobec drugiej osoby.

Intymność dostępności – tak samo jak praktyki instytucjonalne Papalii – wykracza poza myślenie o dostępności jako zwalczaniu barier architektonicznych, poszerzając je o kwestie relacji z OzN i ich zrozumienia, zhumanizowania i upodmiotowienia. To świadome zaobserwowanie wpływu ableizmu na rzeczywistość i współbycie z OzN w świecie, który jest podporządkowany ableistycznym regułom. To postawa solidarności, zauważenia wzajemnych potrzeb i poszukiwanie możliwości wzajemnego wsparcia w ich spełnianiu. Jednocześnie jest zmianą kierunku oddziaływania;

„od podejścia, w którym oczekuje się od OzN wciśnięcia się w świat osób sprawnych na takie, w którym wzywa się osoby sprawne do zamieszkania w naszym świecie” (Mingus, 2017).

Polityki (nie)dostępności

Właśnie o tym rodzaju dostępności – walczącej, niezależnej i czułej – można mówić, opisując wystawę *Polityki (nie)dostępności. Obywatelki z niepełnosprawnościami i osoby sojusznicze*, która od lutego do kwietnia 2022 roku była prezentowana w poznańskiej galerii Arsenał. Katarzyna Żeglicka w ramach wystawy zrealizowała dwa działania. Oprócz pracy warsztatowej, zakończonej performansem chodzonym w przestrzeni ekspozycyjnej, pokazywała autorski performans *Rezonans kontrastu*, w którym porusza temat opresji wobec kobiet (również kobiet z niepełnosprawnościami) w Polsce.

Obok efemerycznych wydarzeń – takich jak akcje Żeglickiej – na wystawie w Arsenale zaprezentowano jedenaście prac poruszających kwestię niepełnosprawności. W przeważającej części są one artystycznym zapisem osobistego doświadczenia (Pamela Bożek, Kolektyw Nurkowy Bojka, Daniel Kotowski, Grupa Nowolipie, Paulina Pankiewicz & Grzegorz Powałka, Joanna Pawlik, Rafał Urbacki, Karolina Wiktor, Liliana Zeic). Zasadę tę przełamał cykl fotografii Artura Żmijewskiego, pokazujących nagich mężczyzn bez niepełnosprawnościami i z niepełnosprawnościami – w sposób jednocześnie uprzedmiatawiający i estetyzujący[6].

Polityki (nie)dostępności były przykładem działania, które mogłoby stanowić odpowiedź na postulaty intymności dostępności. Widoczne jest to już w sposobie mówienia o wystawie. Zofia nierodzińska[7], inicjatorka projektu i w

tym czasie zastępczyni dyrektora Arsenału, w metryce wystawy jest wpisana jako asysta. Jest to istotny gest podkreślający jej rolę akuszerki procesu, osoby wspierającej artystów i nienarzucającej im swojej kuratorskiej wizji.

W rozmowie nierodzińska podkreśliła, że *Polityki (nie)dostępności* były współtworzone przez zaproszonych artystów. Zamiast czerpać z rozwiązań innych instytucji, kuratorka-asystentka otwierała rozmowę na wynajdywanie jak najlepszych opcji dostępności (nierodzińska, 2022a). Wspólnie z artystami szukała sposobów, w jakie artyści mogą być obecni na wystawie. Kolektyw Nurkowy Bojka zorganizował własne oprowadzanie, Daniel Kotowski prowadził spotkanie z g/Głuchymi emigrantkami ze Wschodu mieszkającymi w Polsce, a Karolina Wiktor zorganizowała warsztaty dla osób chorych na afazję i ich opiekunów. Wśród wydarzeń towarzyszących wystawie znalazły się również warsztaty Katarzyny Żeglickiej, zakończone performansem chodzonym po ekspozycji.

Oglądając wystawę, można w kilku momentach zauważyć jej związki z chodzeniem. Najbardziej oczywisty to ruch zwiedzających. Jak wspomina nierodzińska, ważne dla niej było opracowanie audiodeskrypcji poruszania się po wystawie – od momentu wejścia do budynku do chodzenia po ekspozycji[8]. Decyzja o opracowaniu szczegółowego opisu trasy przejścia po wystawie zmusiła galerię do doszlifowania planu aranżacji wystawy dużo wcześniej niż zwykle. Udostępnienie plików mp3 z audiodeskrypcją umożliwiło zwiedzającym samodzielne korzystanie z nich na własnych zasadach.

Temat chodzenia i współbycia w procesie poruszania się był obecny w instalacji Pauliny Pankiewicz *Widoki psychogeograficzne*. To zapis miejskich dryfów, które artystka realizowała wspólnie z niewidomym biegaczem Grzegorzem Powałką. Złączeni liną spacerowali lub biegali po mieście. Praca

jest zbiorem wizualno-poetyckich notatek z ich tras.

Chodzenie pojawiało się też – choć nie wprost – w tekście kuratorskim towarzyszącym ekspozycji. Zofia nierodzińska powołuje się w nim między innymi na *Bydlęce brzemię* Sunaury Taylor, *Ślepaka* Jadwigi Stańczakowej oraz *Niezwykłe ciała* Rosmarie Garland-Thompson. Już tym wyborem kuratorka wskazuje kierunek myślenia o ekspozycji – jako przestrzeni współmyślenia o niepełnosprawności w kontekście społecznym, ekologicznym i politycznym. Jednym z głównych punktów tekstu kuratorskiego nierodzińskiej jest film dokumentalny *Examined Life* w reżyserii Astry Taylor (2008), istotny głos dotyczący analizy spacerów artystycznych osób z niepełnosprawnościami.

Taylor zaprosiła do udziału w swoim dokumencie ośmioro filozofów i filozofek, którzy przemieszczając się po różnych lokalizacjach (przede wszystkim w Nowym Jorku), snują rozważania na zadane przez nią tematy. Kluczowym dla nierodzińskiej segmentem filmu jest ten z udziałem Judith Butler, która jako jedyna zdecydowała się na współdzielenie czasu z inną osobą. Jak słusznie zauważa Kathryn Abrams:

> pozostała siódemka filozofów odpowiada na pytania Astry Taylor, reżyserki, która przez większość czasu pozostaje za kamerą. W efekcie okupują cały ekran. Butler decyduje się na dzielenie ramy. Ustawia się raczej jako interlokutorka niż główny podmiot, na pierwszy plan wysuwając Sunaurę Taylor – aktywistkę z niepełnosprawnością, siostrę reżyserki – której praca może na pierwszy rzut oka wydawać się niezwiązana z jej własną (2012, s. 73).

Butler i Sunaura Taylor, poruszająca się na wózku z powodu artrogrypozy, spacerują po dzielnicy Mission w San Francisco, rozmawiając o warunkach, które muszą zostać spełnione, żeby móc poruszać się w przestrzeni publicznej. Kamera śledzi zarówno ich przemieszczanie się po kolorowych uliczkach, jak i kroki innych przechodniów. Rozmowa zaczyna się od pytania Butler, co dla Taylor znaczy spacerowanie i jak ono wygląda. Taylor tłumaczy: „Zawsze chodzę na spacer. […] Używam tego słowa i większość niepełnosprawnych osób, które znam, też go używa" (Taylor, 2008). Kolejne minuty rozmowy (której poszerzona wersja została spisana i opublikowana w towarzyszącej filmowi książce pod tym samym tytułem [zob. Taylor, 2009]) dotyczą z jednej strony stosunkowo dużej dostępności architektonicznej miasta (San Francisco w rozmowie jest nazywane jednym z najbardziej przyjaznych osobom z niepełnosprawnościami miast), z drugiej – normalizacji sposobów przebywania i poruszania się w przestrzeni publicznej (Taylor opisuje, jakie reakcje obserwatorów wzbudza w kawiarni, kiedy przenosi kubek kawy do stolika za pomocą ust; Butler przywołuje historię chłopaka z Maine, który został zamordowany, gdyż uznano, że jego sposób chodzenia jest zbyt kobiecy). Najważniejszym tematem spotkania jest jednak współzależność i pozorność poczucia niezależności osób bez niepełnosprawności. Mijając porzucony na jednej z bocznych uliczek but, rozmówczynie zastanawiają się, w jaki sposób osoba, która go zostawiła, szła dalej.

> BUTLER: Jest dla mnie jasne, że wyjście na spacer jest zawsze uwarunkowane. Pewne warunki muszą być spełnione. Potrzebujemy środków przemieszczania się, potrzebujemy wsparcia, potrzebujemy powierzchni. I wydaje mi się, że sprawne stopy nie są warunkiem koniecznym spaceru. To jedna z rzeczy, która staje się

najbardziej oczywista, gdy mówimy o chodzeniu lub spacerowaniu. Stopy służą poruszaniu się ciała, ale z pewnością ich użycie nie jest sposobem jedynym, a nawet może być niekoniecznym. A to oznacza, że musimy na nowo przemyśleć, czym jest spacer w kontekście tego wszystkiego, co napędza nasz ruch, wszystkich warunków, które wspierają naszą mobilność.

TAYLOR: Mam wielu przyjaciół, którzy nie mają stóp i chodzą na spacer (Butler, Taylor, 2009, s. 188).

Rozmowa Butler i Taylor jest ważna w moich badaniach performansów chodzonych z kilku powodów. Po pierwsze – poszerza kontekst spaceru o różnorodne ciała i otwiera kategorię spacerowania na przemieszczanie się ze sprzętem wspomagającym. Jeśli wyjście na spacer zawsze (a przynajmniej w przeważającej większości przypadków) wiąże się z korzystaniem z wyposażenia niebędącego organiczną częścią ciała, można uznać za spacer każde przemieszczanie się: w obuwiu sportowym, na szpilkach, przy użyciu wózka, kuli, białej laski. Spacer nie jest aktywnością zarezerwowaną dla osób korzystających z dwóch nóg. Jest wspólnym doświadczeniem wszystkich przemieszczających się osób.

Po drugie, Taylor i Butler zwracają szczególną uwagę na współzależność w świecie. Kiedy w trakcie spaceru robi się chłodniej, Taylor prosi, żeby weszły do mijanego second handu kupić cieplejsze ubranie. Butler pomaga jej zdjąć z wieszaka sweter i założyć go. Mimo że sklep sprzedaje ubrania na wagę, ekspedientka szacuje cenę bez ważenia, tak by Taylor nie musiała zdejmować swetra i ponownie go wkładać. Ta sytuacja staje się przykładem czułej odpowiedzialności za siebie nawzajem i uważności na swoje potrzeby.

> BUTLER: Czy nie żyjemy w świecie, w którym wspieramy się nawzajem (*assist*)? Czy nie pomagamy sobie nawzajem z podstawowymi potrzebami? I czy o podstawowych potrzebach należy decydować jako o kwestii społecznej, a nie tylko o mojej czy twojej osobistej, indywidualnej sprawie? Jest to więc wyzwanie dla indywidualizmu, które pojawia się, gdy prosisz o pomoc z kubkiem kawy. Miejmy nadzieję, że ludzie to podejmą i powiedzą: „Tak, ja też żyję w tym świecie, rozumiem, że potrzebujemy siebie nawzajem, aby zaspokoić podstawowe potrzeby. I chcę zorganizować świat w obszarze społecznym i politycznym, bazując na tym uznaniu!" (Taylor, 2008).

Żyjemy w świecie, w którym potrzebujemy wzajemnej asysty i pomocy w zaspokajaniu podstawowych potrzeb. Samo rozpoznanie, że świat jest skonstruowany w ten sposób, pozwala na zerwanie z wyobrażeniem o niezależności OzN i konieczności ich szczególnego traktowania. Pomocy i wsparcia potrzebujemy wszyscy. Pytanie, jakie są nasze potrzeby i jak możemy wzajemnie asystować sobie w ich spełnianiu. Wspólny spacer Taylor i Butler jest ucieleśnieniem współzależności na kilku płaszczyznach: „współzależności interpersonalnej, współzależności teoretycznej między teorią gender a teorią niepełnosprawności, współzależności między oporem a reformą" (Abrams, 2012, s. 73).

Weź się przesuń!

Współbycie, współzależność, wzajemna troska i uważność na swoje potrzeby były widoczne w *Politykach (nie)dostępności*. Były również istotnymi tematami w trzydniowym procesie warsztatowym Katarzyny Żeglickiej

zatytułowanym *Weź się przesuń!*. Warsztaty zaplanowano jako laboratorium ruchowe dla kobiet i osób z doświadczeniem życia jako kobieta, otwarte na udział osób z niepełnosprawnościami i bez nich.

Trzy dni spotkań miały zakończyć się performansem otwartym dla publiczności. W ogłoszeniu o warsztatach Żeglicka pisała:

> Nie będziemy wyręczać państwa i instytucji w budowaniu dostępnego i bezpiecznego otoczenia, bo to ich obowiązek. Spróbujemy natomiast zdefiniować je po swojemu. Skupimy się na otoczeniu, w którym przebywamy. Z uważnością na indywidualne potrzeby i w atmosferze wzajemnej troski, (bez)ruchem i głosem, zdecydujemy, jak przekształcić niedostępną przestrzeń. Będziemy ją poszerzać, zmieniać, a jeśli trzeba będzie – burzyć[9].

W tym opisie kryje się duży potencjał w zakresie krytyki instytucjonalnej, co zbliżałoby performans kończący warsztaty do praktyki Carmena Papalii. Odzyskanie swojego miejsca w instytucji publicznej i cielesna interwencja w przestrzeni wystawy miały zakończyć serię spotkań z grupą uczestniczek.

Na warsztaty nie zapisała się jednak żadna osoba z widoczną niepełnosprawnością. Jak wspomniała w rozmowie Żeglicka, powodów mogło być kilka (czas covidu, metody promocji, sposób opracowania informacji o warsztatach). W związku z tym Żeglicka zmieniła pytanie wyjściowe. Brzmiało tak: „Jak sprawne ciała mogą zaznaczyć swoją obecność i mówić o tych ciałach, których tu nie ma?”. To pytanie, zakorzenione w praktyce współobecności i bliskie intymności dostępności, było ważnym punktem wyjścia do pracy dla sześcioosobowej grupy[10].

Pierwszego dnia Żeglicka wraz z warsztatowiczkami pracowała w salach ekspozycyjnych, wykonując serię ćwiczeń uważności (na siebie nawzajem, na własne ciało, na przestrzeń). Na dwa kolejne dni praca przeniosła się poza galerię. Proponowane przez Żeglicką ćwiczenia można opisać jako praktykę testowania hiperwidoczności w przestrzeni publicznej. Drugiego dnia uczestniczki miały za zadanie znaleźć miejsca wokół Arsenału, które rezonują z hasłem „Weź się przesuń". Jednym z nich był podjazd dla wózków, który był tak ulokowany obok drzwi, że uniemożliwiał korzystanie z nich. Uczestniczki wchodziły w działania fizyczne z tą przestrzenią (np. zjeżdżały po schodach albo kładły się na nich), uruchomiły ją i zwróciły na nią – i na siebie – uwagę przechodniów. Następnie podczas spaceru w okolicy galerii stawały nieruchomo w wybranych przez siebie miejscach (np. na wysepce rozdzielającej pasy), chcąc przykuć obce spojrzenia. Żeglicka w rozmowie zwracała uwagę na nieprzychylne reakcje przechodniów i ich nieufność wobec działań. Wspomina, że to niespotykane zachowanie było komentowane („Chyba jakieś wariatki!" [Żeglicka, 2023]) i tworzyło dystans.

Choć Żeglicka nie sięga po termin hiperwidzialności, jej opis działań odnosi się właśnie do tego rodzaju cripowania przestrzeni:

> Niepełnosprawne ciało przyciąga wzrok samym pojawieniem się w przestrzeni. Ciałom bez niepełnosprawności, które robią dziwne działania w przestrzeni, jest przypisywana niepełnosprawność psychiczna, choroba psychiczna (2022).

Celem uczestniczek nie było udawanie niepełnosprawności psychicznej, mimo to ich aktywność (nieprzystająca do przyjętych norm) stawała się wyznacznikiem niepełnosprawności. Obserwacja Żeglickiej jest powtórzoną i

odwróconą narracją Taylor – ciało, które nie zachowuje się typowo, zostaje określone jako chore, niepełnosprawne. Tym samym jego inność staje się nadwidoczna.

W ostatnim dniu pracy uczestniczki ponownie wyszły na ulice Poznania. Był 22 lutego 2022 roku, dwa dni przed inwazją Rosji na Ukrainę, kiedy niepokoje społeczne były wyraźne. Żeglicka opowiada, że grupa czuła potrzebę reakcji na tę sytuację, przełożenia swoich lęków i obaw na działanie. Uczestniczki przygotowały transparenty z hasłami wsparcia („Jesteśmy z Ukrainą") i przechodziły z nimi po skrzyżowaniu lub stały nieruchomo przy ulicy. Reakcje były entuzjastyczne: „ludzie podchodzili i dziękowali, robili zdjęcia" (Żeglicka, 2022). Choć działania były podobne do tych z pierwszego dnia (nieruchome stanie przy ulicy, anektowanie pasów na przejściu dla pieszych), uwidocznienie tematu działania za pomocą transparentu wpłynęło na zmianę jego postrzegania.

Nie jestem pewna, czy to postrzeganie było tożsame ze spostrzeżeniami Żeglickiej. Performerki nie konfrontowały swoich przypuszczeń z przechodniami, nie można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że rozpoznana przez nie pierwszego dnia nieprzychylność była prawdziwa, czy może odczytana przez emocje i reakcje performerek. Opieram się jedynie na obserwacjach Żeglickiej, jej relacji i interpretacji sytuacji. Według niej, gdy rozmawiały w grupie o obu dniach pracy, wszystkie zgadzały się co do tego, że reakcje odbiorców każdego dnia były inne. Łączyło się to z podejmowanym w rozmowach tematem (nie)obecności ciała z niepełnosprawnością w przestrzeni publicznej, widoczności niepełnosprawności i kształtowania jej przez społeczeństwo. Wychodząc od wprowadzonej przez Mingus kategorii, można nazwać zaproponowaną przez Żeglicką praktykę wytwarzaniem sytuacji intymności dostępności.

Uczestniczki warsztatów, nakierowane przez temat, wychodziły na ulicę uwrażliwione na to, co niedostępne. Nie miały ambicji (ani możliwości) zwiększenia dostępności przestrzeni publicznej. Celem była zmiana na poziomie własnego spojrzenia, odwrócenie własnej perspektywy i zauważenie tego, co dla innych może być barierą. Proponowane przez Żeglicką ćwiczenia umożliwiały uczestniczkom przetestowanie hiperwidoczności na poziomie performansu, zobaczenia, czym jest praca w przestrzeni publicznej i jak ich ciała bez niepełnosprawności mogą być interpretowane przez przechodniów w zależności od charakteru działań i ich zrozumienia.

Trzeci dzień warsztatów był również czasem pracy nad dwudziestominutowym performansem otwartym dla publiczności. Żeglicka zaproponowała formę sztafety. Działania performerek miały być rozpisane na konkretne punkty na ekspozycji i realizowane w relacji do nich. „Wyobrażałam to sobie jako sztafetę między ciałem a dziełem – ja coś zostawiam, ale dzieło też coś bierze ode mnie" (Żeglicka, 2022). Kolejne stacje były połączone wspólnym przejściem performerek i publiczności. Uczestniczki połączone losowo w trzy pary pracowały w kontakcie z trzema pracami na wystawie: muralem *Samoreal* Karoliny Wiktor, instalacją Liliany Zeic *Na dębach rosną jabłka* i *Nie wszystko złoto* Pameli Bożek.

Sztafeta

Performans *Weź się przesuń!* odbył się 22 marca 2022 roku, we wtorek, o godzinie 16. „To było raczej kameralne spotkanie dla tych osób, które w ogóle mogą sobie pozwolić na to, żeby w ciągu dnia przyjść do galerii, ale mimo wszystko pojawiło się całkiem sporo osób" – relacjonowała nierodzińska (2022). Przebieg performansu rekonstruuję na podstawie

rozmów z nierodzińską i Żeglicką oraz niewielkiego materiału archiwalnego Arsenału (nie powstała pełna dokumentacja wideo, jedynie kilka ujęć znalazło się w klipie podsumowującym wystawę).

Wchodząc do galerii, publiczność nie dostawała instrukcji, gdzie powinna zająć miejsce. Nie było wyraźnego podziału na performerki i osoby obserwujące. Publiczność, wolno przemieszczając się po ekspozycji, swobodnie rozmawiając i czekając na rozpoczęcie performansu, po pewnym czasie mogła zobaczyć pierwszą działającą parę. Dwie performerki wykonały choreografię opartą na gestach troski i czułości, przytulaniu się i bliskości partnerowania. Działania ruchowe były rozpisane w odpowiedzi na pracę Karoliny Wiktor *Samoreal*, mural prezentujący alfabet wymyślony przez artystkę.

> „Odwrócony alfabet" lub inaczej „odwrócone czcionki" to niedomknięte kształty liter o minimalistycznej linii. Autorka – Karolina Wiktor stworzyła ten „odwrócony alfabet" w afazji po udarze mózgu, jakiego doświadczyła w dwa tysiące dziewiątym roku[11].

Alfabet miał być pomocą w powtórnej nauce komunikacji. Zapewne stąd choreografia, w której performerki partnerowały sobie i wychodziły z działaniami do publiczności. Zapraszały do przytulenia się, kierowały palce dłoni od swoich oczu do oczu widzów. Jak wspomina Żeglicka, wchodziły w przestrzeń osobistą oglądających. Jednocześnie, przechodząc między publicznością, wzmacniały poczucie jedności i wspólnotowości grupy, w której nie ma podziałów na scenę i widownię.

Po krótkiej sekwencji grupa przemieściła się do instalacji Liliany Zeic, pracy

osoby sojuszniczej. *Na dębach rosną jabłka* to leżący na podłodze obiekt o wydłużonych, roślinnych kształtach, przypominający kaktus wykonany ze słomy. Przy nim wisiała biała tkanina z wydrukowanym uproszczonym powtórzeniem obiektu, oraz umieszczonymi wokół niego słowami kluczami, które „związane są bezpośrednio z doświadczeniami przetwarzania traumy poprzez nienormatywne praktyki seksualne, czyli praktyki BDSM”[12]. Praca Zeic była „symbolem queerowego ciała przetwarzającego traumę, nienormatywnego ciała będącego w traumie”[13]. Kolejna para wyszła zza zwisającej z sufitu tkaniny i bardzo powoli zaczęła się do siebie zbliżać. Performerki wyciągnęły ku sobie dłonie w geście nawiązującym do *Stworzenia Adama* Michała Anioła. Nierodzińska wspominała o tym, jak elektryzujące było oczekiwanie na zetknięcie się palców performerek, a ich koncentracja na działaniu skupiła uwagę osób obserwujących (nierodzińska, 2022a).

Ostatnim etapem sztafety była praca Pameli Bożek *Nie wszystko złoto*, na którą składa się fotograficzny autoportret owiniętej w złoty materiał artystki z synem oraz pomalowany na złoto gips zdjęty z jego nogi. Instalacja jest „zapisem sposobu radzenia sobie z doświadczeniem niepełnosprawności dziecka w przestrzeni publicznej” (nierodzińska, 2022b). Performerki przygotowały krótki tekst-modlitwę. Rozpoczynając działanie, recytowały go z książeczkami (wzorowanymi na modlitewnych) w rękach. Następnie przechodziły w śpiew, w protestacyjny krzyk, a na końcu czytały tekst, klęcząc przed pracą.

> Boże, weź się przesuń!
> Pora przejść na drugi plan,
> by na pierwszy plan wyszedł człowiek.
> Istota doskonała.

Ty, ja, jedna osoba, złota pępowina.
Ty, ja, jedna osoba, złota pępowina.
Boże, weź się przesuń! (Żeglicka, 2022)

powtarzały kilkakrotnie z różną intencją i energią. Nierodzińska wspomina tę sekwencję jako najbardziej niepokojącą, Żeglicka pamięta ją najdokładniej. Działanie było intensywne, korespondujące z prezentowaną pracą. Wywoływało niepokój i fascynację. Stylizowany na modlitwę tekst wzmacniał obraz matki z dzieckiem na rękach, tworząc parareligijną sytuację celebracji. Wraz z rosnącą intensywnością działanie zrywało ze spokojną i czułą atmosferą poprzednich sekwencji.

Tym kończył się performans. Wszystkie performerki zgromadziły się na środku sali ekspozycyjnej, Żeglicka podziękowała za wspólny czas i warsztaty, pożegnała się z publicznością. Nie uczestniczyła w performansie, obserwowała go razem z publicznością.

Sztafetowość *Weź się przesuń!* uwzględniała specyfikę performansu chodzonego. Ruch performerek i choreografia wpisywały się w architekturę ekspozycji. Nierodzińska waha się przed nazwaniem przystanków przy poszczególnych pracach stacjami. Zaznacza, że nie wszyscy widzowie szli z grupą. Niektórzy przypatrywali się performerkom z oddali, inni podchodzili do nich blisko. Taka struktura zakłada swobodę i samodzielne decydowanie o sposobie przechodzenia uczestników spaceru-sztafety. Formą była bliska oprowadzaniu po wystawie, tyle że autorskie narracje o poszczególnych pracach były wychoreografowanym ruchem. Ucieleśniały podejmowane w pracach tematy, ale też tworzyły własne, uzupełniająco-poszerzające konteksty.

Sztafeta Żeglickiej i warsztatowiczek wybija się na tle innych omawianych tu przykładów performansów chodzonych. Jest realizowana przez ciała bez niepełnosprawności, które poruszają się po przestrzeni ekspozycyjnej, w której prezentuje się twórczość artystów z niepełnosprawnościami. Jest coś czułego w tym współbyciu w tej konkretnej sytuacji – wytwarzaniu jej przez różnorodne ciała, kierujące spojrzenia na wspólne tematy. Ta obecność jest potwierdzeniem tezy Butler i Taylor – żyjemy w świecie, w którym jesteśmy od siebie współzależni, dlatego musimy zauważać wzajemnie swoje potrzeby.

Aktywizm

O ile działania Żeglickiej i uczestniczek wokół Arsenału były poszukiwaniem miejsc niedostępnych, praca na wystawie i performans nie podejmowały tego tematu. Mimo realnych zmian na rzecz udostępnienia architektonicznego, Żeglicka wspomina, że przestrzeń ekspozycyjna była dla niej – jako osoby z niepełnosprawnością – trudna. Czerwone ściany i czerwona podłoga nie sprzyjały pracy. Wspomina, że bezskutecznie negocjowała zmianę sali. Przyznaje jednak, że mimo obaw i początkowego oporu, czerwona przestrzeń świetnie zgrała się z proponowanymi przez nią działaniami. Możliwe, że to doświadczenie – wpisanie się przestrzeni w realizację performansu – osłabiło potencjał krytyczny. Możliwe, że – mimo dość stanowczego tekstu informującego o warsztatach – nie był on wpisany w działania ruchowe. Możliwe, że gdyby w warsztatach wzięły udział osoby z widocznymi niepełnosprawnościami, ich przebieg i tematy byłyby inne. Nie zmienia to faktu, że praca Żeglickiej, sama jej obecność na wystawie, praktyka poszukiwania widoczności osób z niepełnosprawnością oraz pytanie o to, w jaki sposób są one widoczne, zadziałały w *Politykach (nie)dostępności*. Praca ta była procesem, który stał się elementem tworzenia instytucji sojuszniczej i wspólnej przestrzeni dla osób z niepełnosprawnością i bez

niepełnosprawności. Była ćwiczeniem z intymności dostępności – wspólnego spoglądania różnorodnych ciał i osób na ableistyczny świat. Była oparta na relacjach – uczestniczek procesu ze sobą nawzajem, z Katarzyną Żeglicką, z pracami artystek z niepełnosprawnością. Przez współbycie ze sobą uczestniczki miały szansę na wypraktykowanie uważności na siebie nawzajem, potrzeby własne i innych, a także odkrywanie ich we wspólnej prezentacji na wystawie. W końcu *Weź się przesuń!* było próbą otwarcia zarówno uczestniczek procesu, jak i osób przyglądających się mu (na ulicach Poznania i w galerii) na potencjalne współzależności, konieczność świadomego współbycia w świecie, którego nie możemy zmienić, a możemy w nim funkcjonować tylko dzięki wzajemnej trosce.

Katarzyna Żeglicka mówi o sobie, że jest wypaloną aktywistką. Przyglądając się jednak jej praktyce na tle twórczości innych artystów i artystek z niepełnosprawnościami, można zauważyć, że stale jest w niej obecny aspekt walki o prawa osób z niepełnosprawnościami. Przez swoją (nie)obecność, hiperwidzialność i częściową niewidzialność Żeglicka kwestionuje zasady kształtowania przestrzeni publicznej i powtarza postulaty, które mogą – choćby odrobinę – przyczynić się do zwalczania ableistycznego porządku społecznego.

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Współbycie w chodzeniu – ćwiczenia z intymności dostępności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, DOI: 10.34762/svb1-dh59.

Autor/ka

Izabela Zawadzka (izabela.j.zawadzka@gmail.com) – menedżerka kultury, teatrolożka,

kuratorka wydarzeń performatywnych. Badaczka performansów chodzonych w przestrzeniach miejskich oraz instytucjach wystawienniczych. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. ORCID: 0000-0002-8425-0888.

Przypisy

1. Ang. *hipervisibility* – w języku polskim określana jako hiperwidoczność lub hiperwidzialność.
2. Powtórzony w 22 lipca 2023 roku.
3. Dossier performansu dostępne na stronie: https://www.kzeglicka.com/taniec [dostęp: 1.03.2023].
4. Dokumentacja wideoperformansu dostępna on-line: https://www.youtube.com/watch?v=SPGoaBMH60s&ab_channel=HydarDewachi [dostęp: 28.02.2023].
5. Funkcjonująca po polsku również jako „intymność dostępu", zob. konferencja *Transformacja. Jak zmieniamy szkoły teatralne?* zorganizowana przez Akademię Teatralną w Warszawie, https://transformacja.at.edu.pl/program-konferencji/ [dostęp: 2.11.2023].
6. Zestawienie pracy Żmijewskiego z pracami innych twórców wzbudziło pewne kontrowersje w środowisku artystów z niepełnosprawnościami, o czym wspominają zarówno nierodzińska, jak i Żeglicka.
7. Zapis nazwiska zgodny z tekstami podpisywanymi przez nierodzińską.
8. Opisy audiodeskryptywne powstały we współpracy z Fundacją Kultura bez Barier oraz Remigiuszem Kozińskim.
9. Informacja o warsztatach dostępna na stronie Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu: https://arsenal.art.pl/event/wez-sie-przesun-performatywne-przeksztalcanie-niedostepnych-przestrzeni/ [dostęp: 1.03.2023].
10. W warsztatach i pokazie końcowym wzięły udział: Misia Żurek, Monika Wińczyk, Natalia Klupp, Agata Tomorowicz, Wiktoria Sobora i Magdalena Przybylska.
11. *Karolina Wiktor AD*, Galeria Miejska Arsenał, 9.02.2022, https://youtu.be/Wo94_shP4EU [dostęp: 1.03.2023].
12. *Liliana Zeic AD*, Galeria Miejska Arsenał, 9.02.2022, https://youtu.be/Fxh07mZoKkI [dostęp: 1.03.2023].
13. Tamże.

Bibliografia

Abrams, Kathryn, *Performing Interdependence: Judith Butler and Sunaura Taylor in the Examined Life*, „Columbia Journal of Gender and the Law" 2012, t. 21, nr 2.

AGNES Talks: See for Yourself Artist Talk with Carmen Papalia, Agnes Etherington Art Centre, 2.4.2020, https://youtu.be/ej_zW7LjJh4 [dostęp: 2.02.2023].

Butler, Judith; Taylor, Sunaura, *Interdependence*, [w:] *Examined Life: Excursions with*

Contemporary Thinkers, red. A. Taylor, The New Press, New York 2009.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, tłum. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Niepełnosprawność i aktywizm. Performatywna siła protestu*, „Teksty Drugie" 2020 nr 2.

Jarosz, Ewelina, *Praca udostępniania i empatii*, „Czas Kultury" 2022 nr 5, https://czaskultury.pl/artykul/praca-udostepniania-i-empatii/ [dostęp: 1.03.2023].

Kuppers, Petra, *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, przeł. K. Gucio, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

Król, Agnieszka, *Niepełnosprawność, macierzyństwo, opieka. Autonomia reprodukcyjna i doświadczenia macierzyństwa kobiet z niepełnosprawnościami w Polsce*, Kraków 2020, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/248154/krol_niepelnosprawnosc_macierzynstwo_opieka_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 1.03.2023].

Mingus, Mia, *Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice*, 12.04.2017, https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/ [dostęp: 1.03.2023].

Mingus, Mia, *Access Intimacy: The Missing Link*, 5.05.2011, https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/ [dostęp: 1.03.2023].

nierodzińska, Zofia, rozmowa przeprowadzona na potrzeby badań, 9.06.2022a.

nierodzińska, Zofia, tekst kuratorski do wystawy, 2022b, https://arsenal.art.pl/exhibition/polityki-niedostepnosci/ [dostęp: 1.03.2023].

Examined Life, red. A. Taylor, The New Press, New York 2009.

Paterson, Mary, *Noëmi Lakmaier: appearance, representation and identity*, czerwiec 2012, https://www.hydardewachi.com/one-morning-in-may/ [dostęp: 28.02.2023].

Papalia, Carmen, *Practicing Accessibility*, rozmowa przeprowadzona przez Jacqueline Bell, „FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism" 2016 nr 5, http://field-journal.com/issue-5/an-interview-with-carmen-papalia [dostęp: 2.02.2023].

Papalia, Carmen, *An Accessibility Manifesto for the Arts*, „Canadian Art" 2.01.2018, https://canadianart.ca/features/access-revived/canadianart.ca [dostęp: 1.03.2023].

Taylor, Astra, reż., *Examined Life*, 2008.

Waligóra, Katarzyna, *Na żywo!*, „Dialog", 15.05.2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/na-zywo [dostęp: 1.03.2023].

Żeglicka, Katarzyna, rozmowa przeprowadzona na potrzeby badań, 20.05.2022.

Żeglicka, Katarzyna, rozmowa przeprowadzona na potrzeby badań, 30.10.2023.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolbycie-w-chodzeniu-cwiczenia-z-intymnosci-dostepnosci

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
DOI: 10.34762/ae1s-fh45
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/panie-szukaja-problemow

/ FEMINISTYCZNE ARCHIWUM

„Panie szukają problemów”

Próba rekonstrukcji dramatu „Dzieci nie chcą żyć” Marceliny Grabowskiej oraz jego inscenizacji i recepcji w ramach wytwarzania feministycznego archiwum

Marcelina Obarska | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

‘Ladies looking for problems.’ An attempt to reconstruct Marcelina Grabowska’s drama *Children Don’t Want to Live* and its staging and reception as part of the creating of a feminist archive

The paper is an attempt to reconstruct the content of the drama *Dzieci nie chcą żyć* (*Children Don’t Want to Live*) by Marcelina Grabowska as well as its staging and reception. Using the methodology from the field of philosophy of history (Benjamin), theory of performance (Rebecca Schneider) and anthropology of memory (Michel-Rolph Trouillot), the authoress analyses the collected archival material. She thus problematizes the notion of a silent archive and an archival gap. The archives concerning probably the first and only staging of Grabowska’s play (May 1938) and the sociopolitical reality turn out to be the subject of reflection upon the materiality of history and recurrence of time. The crisis of psychological support for children and adolescents of the 1930s comes into dialogue with the (re)current appearance of this issue that happened during the pandemic. The paper contributes to the feminist archive production as a consciously political and architectural gesture that supports non-hegemonic narratives of the history of Polish theatre.

Keywords: feminist archive; interwar period; historical materialism; silent archives; Polish drama

Jak kwiaty zwracają główki ku słońcu, tak siłą tajemnego heliotropizmu minione stara się zwrócić ku słońcu, które właśnie wschodzi na niebie historii.

Walter Benjamin, *O pojęciu historii*.

1.

Tajemność przeszłościowego tropizmu, o którym pisał Walter Benjamin w *O pojęciu historii* (1996) polega między innymi na nieprzewidywalności dyskursywnych ruchów tego, co minione. Moment wyłonienia się elementów przeszłości w polu teraźniejszości rysuje się jako zjawisko o niejasnym źródle, funkcjonujące w ramach dyspersyjnej czasowości. Wytwarzanie znikania idzie w parze z wytwarzaniem pozostałości (Schneider, 2020, s. 216), które w rozmaitych momentach, opornych względem prognoz, zwracają się ku „słońcu historii". To właśnie na wprawieniu historii w ruch, zdaniem Benjamina, polega zadanie materializmu historycznego (1996, s. 272). Minione daje o sobie znać w ramach nieustannych aktualizacji. Materializm historyczny Benjamina rozumiem jako postawę po pierwsze krytyczną wobec pojęć ciągłości i całości, po drugie jako koncentrującą się również na postaci historyczki i historyka – poszczególnych cielesnych bytów osadzonych w teraźniejszości, ale nieustannie spoglądających wstecz. W świetle myśli Benjamina poznawanie świata poprzez pisanie historii to próby zbierania śladów i szczątków bez nadziei na uzyskanie koherentnego obrazu. Z takim ujęciem teraźniejszości, jako materialnej rzeczywistości nieustannie aktualizującej się poprzez ruchy tego, co minione, łączy się proponowane przez Rebeccę Schneider postrzeganie czasu jako kompozycji synkopowanej, w ramach której wytwarzanie narracji tożsame jest z wytwarzaniem miejsc pustych, przeskoków, cyrkulacji. W końcowej części niniejszego tekstu

dowiodę również, że z koncepcją materializmu historycznego Benjamina dialoguje także podejście do archiwum prezentowane przez Michela-Rolpha Trouillota: w jego ujęciu przemilczenia w procesie pisania historii stanowią aktywny i sprawczy element, nie są zaś po prostu przezroczystym miejscem pomiędzy fragmentami tworzącymi archiwum. Ramę metodologiczną tego tekstu widzę zatem jako triadę łączącą filozofię historii, teorię performansu i antropologię pamięci.

Nagłówki z prasy codziennej wydawanej w Polsce w latach trzydziestych XX wieku brzmią tak, że można by je było wpisać w aktualny przekaz medialny dotyczący kryzysu wsparcia psychologicznego dzieci i młodzieży. Analiza prasy z lat trzydziestych wskazuje, że problem ten stał się najbardziej palący w ostatnich latach omawianej dekady. Już w 1935 roku pisano o biciu na alarm w kontekście fali samobójstw wśród dzieci w wieku szkolnym[1]. W roku 1938 kryzys wydawał się (wnioskując po częstotliwości występowania informacji na ten temat w prasie) wkraczać w najostrzejszą fazę. Artykuły i notki dotyczące tego tematu opatrywane były alarmującymi, niekiedy wyraźnie nacechowanymi emocjonalnie nagłówkami: „dzieciom w Polsce nie dzieje się dobrze”[2], „społeczeństwo powinno otoczyć opieką młodzież”[3], „opieka nad dzieckiem jest niedostateczna, wzrasta przestępczość, mnożą się samobójstwa młodocianych”[4], „źle się dzieje naszym dzieciom”[5]. Istotnym, jeśli nie kluczowym, tłem przekazu prasowego jest kryzys ekonomiczny zwany także „wielkim kryzysem” trwający w Polsce od 1929 roku co najmniej do połowy lat trzydziestych, który wpłynął na drastyczne pogorszenie sytuacji bytowej dzieci i młodzieży (Jamrożek, 2012).

Statystyki potwierdzają adekwatność przytoczonych powyżej komunikatów prasowych. W roku 1935 wyrokiem sądowym skazano ponad dwadzieścia sześć tysięcy nieletnich – o trzy tysiące więcej niż w roku poprzednim (2012)

– oraz odnotowano dwadzieścia jeden przypadków samobójstw dzieci między dziesiątym a czternastym rokiem życia[6]. Rok później przypadków tych było już dwadzieścia osiem[7]. Publikowane w prasie zestawienia dotyczące samobójstw młodzieży od piętnastego do dziewiętnastego roku życia wskazują także na drastyczny wzrost przypadków w tej grupie wiekowej – nawet kilkunastokrotny względem dzieci w wieku od dziesięciu do czternastu lat, sięgający ponad dwieście pięćdziesiąt prób zakończonych śmiercią[8]. Sytuacja ta doprowadziła w 1938 roku do zwołania zainicjowanego przez Stowarzyszenie Uczestników Walki o Szkołę Polską pierwszego Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka pod protektoratem prezydenta Ignacego Mościckiego[9]. Kongres pomyślany był jako pierwsze z szeregu cyklicznych krajowych spotkań, w trakcie których wspólną pracę nad projektem poprawy sytuacji dzieci i młodzieży w Polsce wykonywać mieli zarówno rodzice i pedagodzy, jak i lekarze, duchowni, pediatrzy, publicyści i działacze społeczni[10]. Uczestniczki i uczestnicy Kongresu obradowali w pięciu tematycznych komisjach (poświęconych relacji dziecka z dorosłym, zdrowiu dziecka, odpoczynkowi najmłodszych, relacjom w rodzinie oraz kondycji szkoły)[11]. Postulaty wypracowane w trakcie tego kilkudniowego spotkania nie doczekały się jednak pełnej realizacji (Jamrożek, 2012), a radykalnym zaburzeniem działań na rzecz poprawy losu dzieci w II Rzeczpospolitej okazał się, rzecz jasna, odległy o niespełna rok wybuch II wojny światowej.

Rekurencyjność czasu jako ruch tego, co minione, ku temu, co obecnie wytwarza historię, ujawnia się między innymi w afektach, apelach i retoryce dotyczącej spraw publicznych. Myśl Benjamina zachęca, by na powtórnie ożywający dyskurs kryzysu – w tym wypadku kryzysu wsparcia psychologicznego dzieci i młodzieży – patrzeć nie jako na powrót, ale jako na aktualizację tego, co minione. To zmienia postrzeganie historii: nie jest ona po prostu „stosem ruin” – według Benjamina ten stos piętrzy się, śladów

przybywa, a ujawniająca się w teraźniejszości przeszłość „rozsadza kontinuum historii" (1996, s. 422). Trwający od marca 2020 roku i oficjalnie zakończony w lipcu 2023 kryzys związany z epidemią koronawirusa obudził publiczną dyskusję na temat wsparcia psychologicznego i psychiatrycznego dzieci i młodzieży w Polsce. Przymusowa izolacja domowa, radykalne ograniczenie kontaktów z rówieśnikami i inne składowe globalnego kryzysu epidemicznego stanowiły jedną z przyczyn wzrostu liczby zachowań samobójczych wśród dzieci i młodzieży w Polsce (Ruszel i in., 2022)[12]. W 1938 roku pochodzącą z pola sztuki interwencją i reakcją na kryzys dotykający dzieci i młodzież był tekst o dosadnym tytule *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej, wyreżyserowany następnie przez Ziemowita Karpińskiego.

Celem niniejszego artykułu jest rekonstrukcja treści dramatu *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej, okoliczności jego wystawienia i recepcji i – w konsekwencji – wytworzenie kolejnego komponentu archiwum wpisującego się w nurt feministycznych badań nad teatrem. Ostatni z wymienionych celów traktuję – za Ewą Majewską – jako wypełnienie „metodologicznego i politycznego zadania włączenia się w budowanie herstorii" (2018, s. 35) i formę stawiania słabego oporu hegemonicznym porządkom wytwarzania i utrwalania historii w imię odsłaniania „szczelin, które mogą rozsadzić archiwum" (s. 46). Praktykę budowania archiwum traktuję właśnie jako gest o charakterze architektonicznym; jako świadomy i aktywny udział w tworzeniu nowych struktur wiedzy. Przegląd stanu badań pozwala stwierdzić, że dramat *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej nie był dotychczas przedmiotem szerszego omówienia naukowego. W tekstach specjalistycznych tytuł ten był jedynie wzmiankowany w kontekście feministycznej dramaturgii międzywojennej i teatru zaangażowanego na wzór niemieckiego nurtu *Zeittheater* (Adamiecka-Sitek, 2021; Hernik

Spalińska, 2006). Próbę rekonstrukcji dramatu i jego inscenizacji oraz odbioru krytycznego widzę właśnie jako praktykę odsłaniania archiwalnych szczelin.

2.

22 maja 1938 roku w ramach Warsztatu Teatralnego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera dramatu *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej w reżyserii Ziemowita Karpińskiego, ze scenografią Wacława Ujejskiego. Spektakl prezentowany w Teatrze Nowym – kameralnej scenie Teatru Narodowego – był zarazem pracą dyplomową Karpińskiego, adepta Wydziału Sztuki Reżyserskiej PIST, oraz pokazem inaugurujący działalność nowo powstałego stowarzyszenia Młody Teatr pod kierownictwem Tadeusza Boya-Żeleńskiego (scenograf spektaklu Wacław Ujejski również wieńczył tą pracą swoje studia na Wydziale Sztuki Reżyserskiej PIST). Założony 4 stycznia 1938 roku Młody Teatr miał nieść wsparcie młodym dramatopisarkom i dramatopisarzom i ratować ich utwory od „pleśnienia po sekretariatach teatralnych" (Podhorska-Okołów, 1938), rekomendując najciekawsze z nich do wystawienia (przede wszystkim na scenach warszawskich). Powołanie do życia stowarzyszenia postrzegać można jako rodzaj krytycznej interwencji w międzywojenny system produkcji teatralnej, w którym zyskanie widzialności jako młoda autorka czy autor dramatów było niezwykle trudne. Nadesłane do Młodego Teatru sztuki oceniał komitet lekturowy[13], który następnie przygotowywał rozsyłany do dyrekcji teatrów biuletyn polecający. Jednym z tekstów, które zyskały aprobatę, był dramat *Dzieci nie chcą żyć* Grabowskiej[14], prozaiczki, recenzentki, dramatopisarki i publicystki. Powstały w 1936 roku Warsztat Teatralny był przedsięwzięciem pozwalającym osobom kończącym studia

reżyserskie w PIST tworzyć i prezentować swoje pierwsze spektakle, przede wszystkim te o charakterze dyplomu. Rezultatem Warsztatu Teatralnego były dwadzieścia cztery przedstawienia. Prezentowane były one zazwyczaj w niedzielę w południe na kameralnej scenie Teatru Narodowego. W przypadku *Dzieci nie chcą żyć* sztuka nie tyle trafiła do PIST-u w ramach biuletynu polecającego, ile została zarekomendowana Ziemowitowi Karpińskiemu, który, szykując swoją pracę dyplomową, zgłosił się do Młodego Teatru w pierwszych miesiącach jego działalności z prośbą o polecenie tekstu młodej polskiej autorki lub autora, a utwór Grabowskiej zwrócił jego szczególną uwagę (Winklowa, 1998, s. 179). Analiza archiwów pozwala stwierdzić, że wystawienie z maja 1938 roku było jedyną inscenizacją *Dzieci nie chcą żyć* w historii polskiego teatru, był to także pierwszy i ostatni przypadek bezpośredniej współpracy Młodego Teatru i Warsztatu Teatralnego PIST (Wilski, 1971) oraz jedyny współczesny polski dramat zrealizowany w ramach Warsztatu.

3.

Tekst dramatu – inaczej niż w przypadku wystawionej cztery lata wcześniej *Sprawiedliwości*[15] tej samej autorki – nie zachował się do dziś. Jednak jego treść można dość dokładnie zrekonstruować, posiłkując się tekstami krytycznymi publikowanymi w prasie. Najbardziej przydatnym źródłem – bo najpełniej reasumującym fabułę dramatu Grabowskiej – okazuje się katolicki miesięcznik „Pro Christo: wiarą i czynem!”[16] i zawarty w nim artykuł o polemicznym tytule *Dzieci chcą żyć* (1938) autorstwa Tadeusza Dworaka[17]. Ujęte w tekście Dworaka streszczenie przytaczam ze świadomością jego usytuowania i selektywnego charakteru narracji, której walor polemiczny stanowi odrębne zagadnienie. Niemożliwy jest – na tym etapie badań – bezpośredni kontakt z tekstem dramatu, stąd rekonstrukcja jego treści i

kluczowych wątków jest efektem kolekcjonowania i układania niepewnych, podległych dystorsji śladów. Jednocześnie świadomość usytuowania nie pozwala mi prezentować streszczenia *Dzieci nie chcą żyć* bez wskazania źródła i wzmianki o politycznych poglądach autora – publikacja w „Pro Christo" jest przecież tekstem wspierającym jasno zdefiniowaną agendę.

Z tekstu Dworaka dowiadujemy się, że *Dzieci nie chcą żyć* to utwór – przez autora nazwany „melodramatycznym" – oparty na trzyczęściowej strukturze. Część pierwsza, zatytułowana *Konflikty*, osadza akcję dramatu w realiach szkoły. Bohaterką jest nastoletnia Marysia Kilianówna, która sprzeciwia się opresyjnemu i musztrującemu systemowi edukacji tłamszącemu indywidualność Problemem jest, jej zdaniem, między innymi to, że uczennice mają w szkole nadawane numery jak bezosobowe części instytucjonalnej machiny. Zwraca także uwagę na kwestię protekcji: obniżone czesne przypada uczennicy, której ojciec zasiada w zarządzie komitetu rodzicielskiego. W ostatniej scenie pierwszej części dramatu pojawia się postać Włodkówny – zdolnej absolwentki szkoły, której dyrekcja odmawia posady w placówce, oferując ją innej osobie, niewykazującej się podobnymi zdolnościami, ale cieszącej się protekcją. Gniew Kilianówny skłania ją do opuszczenia szkoły. Część druga dramatu nosi (najprawdopodobniej[18]) tytuł *Szukanie w ciemnościach* i przedstawia tło rodzinne buntującej się uczennicy – w trakcie rozmowy jej matki z wychowawczynią Wierzbicką ta ostatnia sugeruje, że Kilianówna jest nadmiernie eksponowana na „gorzką prawdę o życiu" (1938). Matka Marysi pracuje bowiem jako urzędniczka i jest ofiarą wyzysku, obawia się także zwolnienia i utraty dochodu. Jak pisze Dworak, Wierzbicka ostrzega matkę, że „dziecko przedwcześnie wtajemniczone w mechanizm krzywd społecznych może paść pod tym ciężarem" (1938). Na prośbę matki Marysia wraca do szkoły, gdzie zaprzyjaźnia się z uczennicą określoną jako „numer 3", również identyfikującą się jako ofiara opresyjnego

systemu szkolnego. Wspólnie idą na wagary. Trzecia, ostatnia część dramatu, nosząca tytuł *Ślepy tor*[19], odsłania kulisy pracy nauczycielek i nauczycieli: są oni przytłoczeni obowiązkami i rozżaleni z powodu niskich zarobków. Kondycja nauczycielek i nauczycieli wpływa na stan psychiczny dzieci i młodzieży, co skutkuje – między innymi – wyższym odsetkiem samobójstw wśród tej grupy wiekowej[20]. Tymczasem Marysia i „numer 3" pogrążają się w niepokoju i rozgoryczeniu – czarę przepełnia odnaleziona przez tę pierwszą notka prasowa o aresztowaniu Włodkówny za działalność komunistyczną. Dziewczynki decydują się odebrać sobie życie, wbiegając na nasyp kolejowy prosto pod koła pociągu.

4.

W artykule z serii *Nad czym pracują scenopisarze polscy?* opublikowanym w czasopiśmie „Teatr", Grabowska przyznaje, że do ujęcia w ramy dramatu realiów szkolno-rodzinnych skłoniły ją doniesienia prasowe o samobójstwach młodzieży (Grabowska, 1937) Autorka pisze także, że *Dzieci nie chcą żyć* to jej pierwszy utwór sceniczny, *Sprawiedliwość* zaś drugi (choć wystawiony cztery lata przed *Dziećmi…*). Można więc łatwo wysnuć wniosek, że utwór *Dzieci nie chcą żyć* przeleżał kilka lat w szufladzie, czekając na swoją szansę (w tym kontekście Młody Teatr wypełnił swoje zadanie bezbłędnie, dając widzialność tekstowi wcześniej niedostrzeżonemu). Kolejny wniosek może dotyczyć motywacji Grabowskiej do uruchomienia dramatycznej części swojej działalności pisarskiej: zwrócenie się ku tej formie stanowiło reakcję na prasowe doniesienia na temat sytuacji społecznej. Musiała uznać więc teatr (bo można założyć, że pisała ten tekst z myślą o jego realizacji scenicznej) za odpowiednie miejsce do podjęcia tematu łączącego kwestie obyczajowe, polityczno-społeczne i ekonomiczne. Jednocześnie Grabowska zaznacza, że jej sztuki „nie mają charakteru społecznego", lecz pomyślane są

jako „artystyczna ilustracja podchwyconej i utrwalonej w sztuce jednej z wielu rzeczywistości życia [sic!]” (1937). Podkreślanie artystycznego charakteru twórczości swojej dramatycznej sugerować może, że Grabowska uważała sytuowanie dramatów w nurcie społecznym za deprecjonujące czy osłabiające pozycję dzieła w sferze sztuki. Przytoczone w dalszej części artykułu recenzje inscenizacji *Dzieci nie chcą żyć* pokażą jednak, że krytyczki i krytycy postrzegali ten dramat właśnie jako tekst interwencyjny i zaangażowany politycznie, a jego artystyczne walory oceniali nisko, wskazując raczej na pretekstowe potraktowanie przez Grabowską medium dramatu w celu zamanifestowania przekonań dotyczących rzeczywistości społeczno-ekonomicznej.

5.

Streszczenie *Dzieci nie chcą żyć* opublikowane w „Pro Christo” pozwala określić Grabowską jako autorkę zaangażowaną w sferę polityczno-społeczno-ekonomiczną nawet bez znajomości jej wcześniejszych dokonań. Istotne jest jednak, że wspomniany już dramat *Sprawiedliwość*[21], najwyraźniej zapisany w jej biografii twórczej, przedstawia historię kobiety ukaranej więzieniem za dzieciobójstwo, która po zajściu w ciążę z synem naczelnika zakładu karnego dokonuje pod presją aborcji. Tekst ten można nazwać reportażem scenicznym (Poskuta-Włodek, 2015) wpisującym się w postrzeganie przedstawienia teatralnego jako metody obrazowania politycznego i laboratorium przekształceń społecznych, a teatru nie jako medium artystycznej ekspresji, ale rodzaju dyskursywnej agory i mechanizmu sensotwórczego (Krakowska, 2016, s. 9)[22]. W tekście *O zmianę polityki teatralnej* (1935), opublikowanym trzy lata przed wystawieniem *Dzieci nie chcą żyć*, Grabowska wykłada swoją wizję teatru – jako medium artystycznego wyrazu, ale także jako instytucji osadzonej w materialnej

rzeczywistości. Jej zdaniem ekonomia funkcjonowania teatru zasługuje na uwagę nie mniej niż kwestie twórcze, zaś dwa główne problemy współczesnego jej teatru to niska frekwencja i słaby poziom artystyczny. Przyczyn pierwszego z problemów upatruje w oderwaniu teatrów od spraw bliskich codzienności widzów („Słaba frekwencja dowodzi braku kontaktu między pracą teatru a życiem"). Grabowska świadomie posiłkuje się ekonomiczną leksyką, wskazując na „nieproduktywność włożonej pracy", będącą wynikiem „rozłamu między produkcją a konsumpcją", twierdzi zatem, że materialny dobrostan teatru zależy od umiejętności przyciągnięcia widowni poprzez proponowanie teatru bliskiego jej sprawom, problemom i doświadczeniom codzienności. Innymi słowy – teatr, aby działał, musi być teatrem zaangażowanym:

> Scena polska straciła kontakt z polską publicznością. Straciła jedyną możliwą wartość pociągającą, której nie odebrałoby jej kino: związek z polską rzeczywistością. […] Nie wystarczy dawać rzeczy poważne. Aby zainteresowały, muszą one też być aktualne, muszą być zwierciadłem naszego życia.

Postrzeganie teatru jako dyskursu, a przedstawienia jako metody komunikowania spraw publicznych i gestu dołączania do dyskusji o nich (gestu pochodzącego bardziej z pola retoryki niż sztuki) (Krakowska, 2016, s. 8) stawia badaczkę przed koniecznością osadzenia dramatu lub jego inscenizacji w szerszym kontekście społeczno-politycznym oraz poddania dzieła dramatycznego lub teatralnego analizie synchronicznej. Jeśli określam Grabowską jako twórczynię zaangażowaną, należy poszukać odpowiedzi na pytanie o to, co konkretnie było przedmiotem jej zaangażowania; jakie współczesne jej struktury budziły sublimowany w działalność

dramaturgiczną gniew i niezgodę.

6.

Dyskursywny charakter teatru jako części sfery publicznej ujawnia się z całą mocą między innymi w momentach interwencji cenzorskich. Po akceptacji tekstu przez władze PIST i odbyciu przez Karpińskiego konsultacji z autorką dotyczących skrótów do instytucji dotarła decyzja Komisariatu Rządu o zakazie wystawienia sztuki. W obronie tekstu i produkcji scenicznej wystąpił publicznie – bo na łamach „Kuriera Porannego" – sam Boy-Żeleński, jeden z akuszerów tego przedsięwzięcia. W notce *Czy nie za gorliwie?* (1938) przedstawiał zarówno argumenty odnoszące się do treści dramatu – stwierdzając, między innymi, że „przewrażliwienie, ciemność kolorytu to jedyna rzecz, jaką (z punktu widzenia cenzury!) można by zarzucić tej sztuce" – jak i wskazywał na szczególne okoliczności tej produkcji, będącej, jak inne spektakle Warsztatu Teatralnego, jednorazowym pokazem dla niewielkiego grona fachowców, pasjonatów teatru i bliskich Taki charakter świadczyć miał jego zdaniem o potencjalnie niewielkiej „sile rażenia" spektaklu na podstawie *Dzieci nie chcą żyć*, w związku z czym przedsięwzięte przez organ cenzorski środki Boy uznał za zbyt surowe[23]. Niespełna tydzień później w „Kurierze Porannym" Boy powrócił do tematu, tym razem przynosząc dobre dla realizatorów spektaklu wiadomości. W niewielkim tekście *Uchylenie zakazu przez cenzurę* (1975) donosi, że Komisariat Rządu cofnął swoją decyzję, a Karpiński może zabrać się do pracy.

7.

Ukazało się sześć recenzji prasowych *Dzieci nie chcą żyć* (spośród których udało mi się dotrzeć do pięciu), dwie cytowane wcześniej notki Boya-Żeleńskiego w „Kurierze Porannym”, dwie wzmianki w artykułach Karola Irzykowskiego ujętych w czwartym tomie jego *Pism teatralnych* (1995) oraz wzmianka w tekście Bohdana Korzeniewskiego o dwóch realizacjach sztuk André Birabeau. Dramat Grabowskiej i jego realizacja były także wzmiankowane w odczycie Irzykowskiego w ramach Kursów Wakacyjnych w Wiśle w lecie 1938 roku (1939).

W obliczu charakteru tej produkcji – wyreżyserowanej przez absolwenta *in spe*, będącej adaptacją pierwszego tekstu autorki, która wówczas była przede wszystkim recenzentką, publicystką z jedną powieścią i jednym wystawieniem swojego dramatu na koncie; przede wszystkim zaś produkcji prezentowanej tylko raz (i to dla niewielkiego grona) poza systemem repertuarowym – liczba recenzji spektaklu Karpińskiego oraz wzmianek prasowych i książkowych na jego temat może wydać się zaskakująca. Prawdopodobnie istnieją co najmniej dwie przyczyny, dla których *Dzieci nie chcą żyć*, mimo mocno „branżowego” charakteru zyskały taką recepcję: po pierwsze pokazy Warsztatu Teatralnego miały stałe grono widzek i widzów, a były to w przeważającej mierze osoby profesjonalnie związane z teatrem, po drugie – jak trafnie zauważył Boy w artykule *Uchylenie zakazu cenzury* – próba zatrzymania pokazu przez władzę skierowała na to przedsięwzięcie wzmożoną uwagę prasy.

Autorka biografii Boya-Żeleńskiego *Nad Wisłą i nad Sekwaną*, Barbara Winklowa, stwierdza w swojej książce, że pokaz *Dzieci nie chcą żyć* „według sprawozdań w prasie cieszył się dużym powodzeniem” (1998, s. 179).

Winklowa, dochodząc do takiego wniosku, musiała posiłkować się chyba jedynie wypowiedziami bohatera swojej książki, bo spektakl – choć doczekał się relatywnie wielu recenzji – został przyjęty mocno krytycznie, wśród pięciu wypowiedzi recenzenckich żadna nie ocenia tej realizacji jednoznacznie pozytywnie. Również wzmianki książkowe świadczą o negatywnym stosunku autorów do spektaklu. Przedmiotem krytyki w każdym przypadku jest przede wszystkim tekst. To właśnie jego dyskursywny, zaangażowany charakter stanowi dla recenzentów problem, jako że – ich zdaniem – w tym przypadku jaskrawej krytyce społecznej nie towarzyszą walory literacko-artystyczne.

Stefania Podhorska-Okołów – jedyna kobieta spośród osób, których recenzje dostępne są w archiwach – zastanawiała się na łamach „Bluszczu", dlaczego to właśnie tekst Grabowskiej został przez Młody Teatr zarekomendowany do wystawienia w ramach Warsztatu Teatralnego. Jej zdaniem być może „odezwała się tu żyłka reformatorska samego Boya, po zwietrzałym temacie «świadomego macierzyństwa» węszącego nową sensację społeczną: samobójstwa młodzieży szkolnej" (1938). Złośliwa uwaga autorki to zatem równocześnie oskarżenie Boya o koniunkturalne podejście do tematów społecznych i stawianie cech dyskursywnych ponad walorami literackimi. Zdaniem Podhorskiej-Okołów krytyka społeczno-instytucjonalna w ramach przedstawienia teatralnego ma rację bytu jedynie wtedy, kiedy teatr „nie przestanie być teatrem i to teatrem wysokiej próby" (1938), a wszelkie diagnozy społeczne wymienić należy na „brzęczącą walutę dramatu" (1938). Znacząca – w kontekście stanowiska wobec relacji między społeczeństwem i jednostką – jest refleksja recenzentki na temat przedstawionych w dramacie motywacji Marysi Kilianówny i jej koleżanki do decyzji o samobójstwie. Zdaniem Podhorskiej-Okołów decyzja ta została umotywowana „mizernie", z pominięciem całej, kluczowej dla okresu dojrzewania, „bogatej dziedziny budzących się instynktów erotycznych", w której Grabowska mogłaby

poszukać przyczyn, dla których bohaterki zdecydowały się na tak radykalny krok. Przesłanki bytowe, społeczne, instytucjonalne i polityczne były zatem w rozumieniu recenzentki zbyt słabe, by doprowadzić uczennice do samobójstwa. W recenzji dochodzi zatem do konfrontacji dwóch stanowisk: przekonania Grabowskiej o społecznym i systemowym tle kryzysów psychicznych oraz tezy Podhorskiej-Okołów o jednostkowych, emocjonalnych przeżyciach jako źródle załamań mentalnych. To kolejny punkt w procesie wytwarzania archiwum *Dzieci nie chcą żyć*, w którym to, co minione – w ramach synkopowanej czasowości, gdzie, jak pisze Schneider „spotykają się różne czasy" (2020, s. 77) – odbija się jako pozostałość w aktualnej, usytuowanej w realiach neoliberalnego kapitalizmu refleksji na temat dyskursu terapeutycznego oraz przyczyn zaburzeń i chorób psychicznych. W ramach tej refleksji krytyczki i krytycy kapitalizmu dostrzegają i poddają analizie systemowy charakter kryzysów mentalnych, jednocześnie traktując koncentrujący się na indywidualnych przypadkach dyskurs terapeutyczny jako narzędzie służące podtrzymywaniu szkodliwego systemu poprzez zaciemnianie prawdziwych źródeł problemów psychicznych (Fischer, 2009). Konfrontacja stanowisk Grabowskiej i Podhorskiej-Okołów przypomina współczesne napięcia między atomistyczną i kolektywną wizją społeczeństwa.

Podobną ocenę spektaklu Karpińskiego i tekstu Grabowskiej wygłosił Zdzisław Broncel w „Kronice Polski i Świata", twierdząc ostro, w kontekście interwencji Boya u organu cenzorskiego, że „nie było o co walczyć" (1938). Dramat nazywa „nieporozumieniem zarówno treściowym, jak i formalnym", postrzegając go jako schematyczny, szablonowy i słaby literacko. W kontraście do deklarowanych postulatów Grabowskiej dotyczących zbliżania teatru do codzienności widzów, Broncel twierdzi, że jej sztuka nie znajduje odzwierciedlenia w rzeczywistości. We wszystkich recenzjach i artykułach

omawiających spektakl Karpińskiego powtarzają się w zasadzie te same opinie, tyle że wyrażone innymi słowami. Dla Romana Kołonieckiego, recenzenta „Pionu", spektakl Warsztatu Teatralnego również okazał się rozczarowaniem. Kołoniecki stwierdza przede wszystkim, że „omawianie tak zwanych bolączek społecznych nie daje jeszcze kredytu artystycznego" (1938). Autor rozprawia się z dramatem Grabowskiej nie przebierając w środkach: nazywa go między innymi „słabiutkim felietonem publicystycznym" z „ubożuchnym i nieudolnie zmontowanym sztafażem dramatycznym", dla którego widzi miejsce raczej w gazecie niż na scenie (1938). Łagodniejszym językiem posłużył się Jan Parandowski, który na łamach „Gazety Polskiej" uznał dramat Grabowskiej za poruszający wprawdzie istotne społecznie tematy, ale czyniący to w sposób naiwny i jednostronny (1938). Autor twierdzi także, że postawy sportretowanych uczennic są nierealistyczne, bowiem „normalne dziecko znajduje olbrzymią odporność we wrodzonym optymizmie, który wynika z funkcji zdrowego i świeżego organizmu". Jednocześnie Parandowski docenia inscenizację autorstwa Karpińskiego (którą określił jako „staranną i pełną umiaru"), prostotę scenografii Ujejskiego i rzemiosło młodego zespołu aktorskiego.

W odczycie *O współczesnej dramaturgii w Polsce* wygłoszonym w lecie 1938 roku w ramach Kursów Wakacyjnych Instytutu Sztuki w Wiśle i opublikowanym rok później w czasopiśmie „Ateneum" Karol Irzykowski stawia tezę, że dramat Grabowskiej to – obok dzieł Marii Morozowicz-Szczepkowskiej czy Leona Kruczkowskiego – przykład zainfekowania polskiej dramaturgii przez „doktrynę sowiecką", którą definiuje następująco:

> Doktryna sowiecka spłyciła nam dramat z dwóch przyczyn: 1) żądając krzykliwej, otwartej tendencji, tzw. jasnego oblicza, niszczy odcienie, subtelności, niedomówienia, niszczy tę starą tezę, że sens,

> idea dramatu ma wynikać sam przez się pośrednio z jego przesłanek, ma być sugerowany, a nie wykrzyczany. 2) Negując znaczenie jednostki, a wyolbrzymiając znaczenie kolektywu, odbiera dramatowi jego główny teren: stosunki i sytuacje między jednostkami (1939).

Był to zresztą kolejny przykład krytyki postawy twórczej Grabowskiej ze strony Irzykowskiego – w roku 1937 komentował premierę *Sprawiedliwości* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, pisząc: „Zawsze mnie bezbożny wewnętrzny śmiech nachodzi, gdy widzę jak ta lub owa autorka «porusza zagadnienie społeczne» Zaraz wyobrażam sobie to poruszanie plastycznie, coś jak wyrywanie kołków w płocie" (1965, s. 103). Irzykowski o wystawionym przez Karpińskiego tekście Grabowskiej wyrażał się nierzadko w tonie ironicznym, dobitnie udowadniając swój protekcjonalny stosunek do autorki i jej twórczości. Stwierdził także, między innymi, że *Dzieci nie chcą żyć* to dramat „oschły i programowy", w którym autorka „daje upust urazowi antybelferskiemu" i który należy do „literatury oskarżającej" (1965, s. 684). Jego zdaniem autorka ilustrowała w swojej dramaturgii pewne tezy na temat rzeczywistości społecznej, prezentując jasno zdefiniowany światopogląd, czym mogła „przekonać tylko tych, co są już z góry przekonani" (1939). Podobnie ironiczną, z tym że już jawnie szowinistyczną opinię na temat *Dzieci nie chcą żyć* ujął w swoim tekście Bohdan Korzeniewski. Autor do dramatu Grabowskiej odniósł się w ramach recenzji dwóch wystawień sztuk André Birabeau, w kontekście metod dramatycznego obrazowania problemów młodzieży. Metodę Grabowskiej i innych kobiecych autorek porównał Korzeniewski do „histerycznego krzyku":

> Krzykiem tym panie najchętniej szukające tu „problemów"

pokrywały brak siły dramatycznej i często brak zdecydowanego stanowiska wobec krzywd i nieszczęść młodych. (Przykładem żałosne *Dzieci nie chcą żyć* Marceliny Grabowskiej w Warsztacie Teatralnym) (1966).

Znaczące, że zarówno Irzykowski, jak i Korzeniewski krytykę zaangażowanej dramaturgii adresują niemal jedynie do kobiet. Ten ostatni podtrzymuje zresztą swoją wypowiedzią obraz kobiety jako histeryczki, która przesadza, wyolbrzymia, szuka problemów, jednocześnie nie potrafiąc zapanować nad językiem (do czego odnosi się między innymi zarzut nieumiejętnego konstruowania dramatu). Kobiety być może były tu zresztą łatwym celem, bo – jak zauważają badaczki – w okresie międzywojennym z niewielkimi wyjątkami dramaty interwencyjne i zaangażowane tworzyły jedynie autorki (Michalczyk, 2021), kształtując socfeministyczny nurt dramaturgii (Hernik Spalińska, 2006). Socfeminizm jest pojęciem po raz pierwszy użytym na gruncie teatrologii przez Jagodę Hernik Spalińską i odnoszącym się do twórczości będącej, jej zdaniem, konstruowaną przez polskie dramatopisarki odpowiedzią na *Zeittheater*, „teatr społecznego niepokoju” (2006) i zarazem najbardziej postępowym przejawem ekspresji teatralnej międzywojnia.

Tadeusz Dworak, autor przywoływanego wcześniej artykułu *Dzieci chcą żyć* opublikowanego w „Pro Christo”, podobnie jak w przypadku innych cytowanych recenzji nie odnosi się do scenicznego kształtu przedstawienia, ale do samego tekstu, który służy mu za przyczynek do polemiki z „ostrą krytyką stosunków społecznych” (1938) wystosowaną przez autorkę. Krytyka ta, zdaniem Dworaka, wyrasta z poglądów charakterystycznych dla „marksistowskiego socjalizmu” i nosi znamiona „filokomunistycznej”. W dalszej części tekstu do czynienia mamy z próbą oceny stopnia podobieństwa opisanego przez Grabowską świata do pozatekstowej rzeczywistości. Autor

przyznaje, że „faktem jest bieda tzw. inteligencji zawodowej” i wyzysk pracodawców[24] wobec pracowników, zauważa także realność skutków wielkiego kryzysu lat trzydziestych, a zjawisko protekcji określa jako „gangrenę naszego życia”. Co znamienne, cytuje także Walentego Majdańskiego, prekursora ochrony życia poczętego w Polsce i zagorzałego przeciwnika aborcji, propagatora wielodzietnego modelu rodziny, autora takich tekstów jak *Polska kwitnąca dziećmi*:

> Albowiem by człowiek zwykły, nie bohater, mógł zawsze żyć po chrześcijańsku, musi być także zawsze niezależnym gospodarczo przynajmniej o tyle, by mógł sam dać sobie minimum żywności i odzieży. Warunek wzrasta, gdy człowiek jest rodzinny i potęguje się z przyjściem na świat każdego dziecka (Majdański, 1947, s. 10).

Dworak posiłkuje się tym cytatem, by wesprzeć swoje stanowisko, w ramach którego kwestie bytowe uznaje za kluczowe o tyle, o ile służą jako podstawa do wykształcenia się moralności chrześcijańskiej i kultywowania modelu wielodzietnej rodziny. Zgadza się więc z poglądem Grabowskiej dotyczącym wagi materialnego wymiaru egzystencji, ale dla niego zaspokojenie potrzeb bytowych nie stanowi celu samego w sobie, lecz jest bazą dla wzniesienia życia według dogmatów chrześcijaństwa i z poczuciem patriotycznego obowiązku. Sposób wykreowania przez Grabowską postaci krytykuje ze względu na to, że „nie wykazują zupełnie narodowego instynktu, nie myślą wcale o ojczyźnie, nie zamierzają odegrać żadnej roli obywatelskiej, a co najprzedziwniejsze, nie posiadają żadnych uczuć religijnych”. Zarzut wobec autorki dotyczący tego, że przedstawia jednostronną, zdeterminowaną materialnie perspektywę można by zatem zmodyfikować, odwrócić i skierować jego ostrze ku samemu Dworakowi, który z silnie usytuowanej,

katolicko-nacjonalistycznej pozycji domaga się uwzględnienia najistotniejszych jego zdaniem cech w portretach bohaterek *Dzieci nie chcą żyć*, nie wyobrażając sobie, że narodowy instynkt i uczucia religijne mogą nie być częścią tożsamości nastolatek, a przynajmniej nie pierwszoplanową. To właśnie pozbawienie młodzieży ideałów jest zdaniem autora bezpośrednią przyczyną pogarszającej się kondycji psychicznej będącej pokłosiem poczucia bezsensu życia. Odpowiedzialnością za kryzys obarcza przede wszystkim nie tych, którzy kształtują ustrój społeczno-gospodarczy i odpowiadają za kształt instytucji, ale tych, którzy „nie chcą czy nie umieją związać ucznia z Bogiem" oraz „nie potrafią wyrobić w chłopcu i dziewczynie siły charakteru i przygotować ich do służenia swą pracą ojczyźnie".

Przytoczone recenzje i wzmianki łączy kilka elementów. Po pierwsze są zgodne w negatywnym stosunku do tekstu Grabowskiej i krytyce przedkładania walorów dyskursywnych i krytyczno-społecznych ponad artystyczno-literackie. Po drugie poświęcone są w zasadzie jedynie treści, konstrukcji i wymowie dramatu, nie zaś spektaklowi Karpińskiego. W kontekście sposobu, w jaki tekst *Dzieci nie chcą żyć* zaistniał na scenie, z tekstów krytycznych możemy wyabstrahować kilka oszczędnych informacji: plastykę cechowała niemal ascetyczna prostota (Parandowski, 1938), część scenografii stanowiła makieta nasypu kolejowego dająca złudzenie perspektywiczne (Kołoniecki, 1938) oraz kotary (Podhorska-Okołów, 1938). Na podstawie tych tekstów zrekonstruować możemy także obsadę przedstawienia (a przynajmniej sporą jej część)[25]. Choć autorka i autorzy krytykują zaangażowanie społeczne jako dominantę dramatu Grabowskiej i – szerzej – traktowanie teatru jako medium dyskursu publicznego i miejsce interwencji, w swoich tekstach niemal zupełnie ignorują kwestie inscenizacji, plastyki, oprawy muzycznej (jeżeli taka istniała), światła czy (poza Parandowskim) gry aktorskiej. Są to teksty, które można byłoby napisać bez

oglądania spektaklu, zadowalając się przeczytaniem dramatu.

8.

Obecnie bezpośredniego dostępu do dramatu Grabowskiej nie ma. W kontekście Benjaminowskiego rozumienia materializmu historycznego brak źródła w postaci rękopisu dramatu (ewentualnie jego adaptacji) nie uniemożliwia pracy z archiwum ani nie osłabia procesu wytwarzania nowego repozytorium. Otwiera natomiast na doświadczanie historii w procesie poszukiwań, w niewielkich euforiach badawczych, kiedy trop okazuje się prowadzić do ważnego śladu. W tym sensie rekonstrukcja jest pracą afektywną, zacieśniającą relację badaczki z przedmiotem badań. Proces poszukiwania przez feministyczną archiwistkę szczelin, które mogą rozsadzić archiwum, jest procesem o cechach pracy kuratorki: usytuowanego doboru treści tworzących nowy fragment mapy, dalszą część atlasu. (Posiłkuję się metaforyką geograficzną właśnie ze względu na kwestię usytuowania i uwikłania: wypowiedź – archiwistyczna, kuratorska, teoretyczna – pochodzi zawsze z jakiegoś miejsca i kształtowana jest przez to, co z tego miejsca widać). Takie dzielenie zmysłowości (w rozumieniu Jacques'a Rancière'a), które ujawnia zjawiska i osoby spychane na margines hegemonicznego porządku historii teatru, ma etyczny wymiar, jako że nadaje widzialność i rangę (Majewska, 2018), przywraca proporcje, dowartościowuje to, co pozornie poboczne, nieistotne, nikłe.

Początkowo metodologiczna rama tego artykułu miała być inna. Rozpoznając wstępnie przedmiot badań, stwierdziłam, że mam do czynienia przede wszystkim z luką w archiwach i to problem ich milczenia stanowić będzie teoretyczną dominantę tekstu. Poprzez pojęcie archiwalnej luki rozumiem

nie tylko brak tekstu dramatu Grabowskiej, ale również brak szerszego opracowania tego przypadku – zarówno tekstu, jak i inscenizacji oraz recepcji krytycznej. W toku badań zmienił się nie tylko rozmiar materiału archiwalnego, który udało mi się zebrać, ale i samo postrzeganie przeze mnie „archiwalnej ciszy" czy braku w kontekście wytwarzania wiedzy na temat przeszłości. Im bardziej archiwum tekstu *Dzieci nie chcą żyć*, jego inscenizacji i recepcji się poszerzało, tym wyraźniej przesuwałam się od teoretycznego opracowywania braku ku metodom analizy historycznej i analizy dyskursu. Jednocześnie zaczęłam rozumieć pojęcie ciszy w archiwum w sposób, jaki proponował Michel-Rolph Trouillot w *Silencing the Past: Power and the Production of History*, kluczowej pozycji dla studiów postkolonialnych, odnoszącej się do praktyk uciszania narracji o rewolucji haitańskiej. Autor stwierdza, że każda narracja historyczna niesie w sobie zbiór cisz (*silences*), które wkraczają w proces produkowania wiedzy historycznej na czterech kluczowych etapach: tworzenia źródeł, tworzenia archiwów, tworzenia narracji i wreszcie tworzenia historii (Trouillot, 1995, s. 33). W świetle takiego myślenia nie sposób zatem uznać, że niektóre archiwa są milczące, a inne nie. Niewątpliwie jednak „nie wszystkie cisze są równe" (tamże), a ich analiza i dekonstrukcja wymaga różnych podejść, optyk i narzędzi. Koncepcje Trouillota przytaczam nie z myślą o tworzeniu analogii między rewolucją haitańską a polskim teatrem międzywojennym, ale w ramach metodologii ujawniającej przenikanie się idei i ich nieoczywiste alianse. Metodologia ta – inspirowana myślą Benjamina – kieruje się ku przechwytywaniu koncepcji i umieszczaniu ich w nowych kontekstach na zasadzie tropienia śladów. Korzystam tym samym z propozycji metodologicznej wypracowanej na drodze analizy innego zjawiska, ale otwierającej na nowe spojrzenie na kontekst archiwów i relacji władzy ujawniających się w ramach ich tworzenia. Dzięki lekturze Trouillota

archiwalna cisza stała się więc dla mnie figurą na kształt natrętnego aktora (*agent*), który zawsze znajdzie sposób, by zostać częścią procesu produkcji wiedzy na temat przeszłości. Lukę w archiwum i narracji historycznej traktuję nie jako niemy element w strukturze wiedzy, ale jako element znaczący i sprawczy, a zarazem nieodzowny w kontekście materializmu historycznego. Znikanie czy luka to byty sobowtóralne względem pozostałości, śladu. Każda archiwalna resztka współistnieje z własnym milczącym refleksem.

Pisząc ten artykuł, za cel postawiłam sobie próbę rekonstrukcji treści dramatu *Dzieci nie chcą żyć* Grabowskiej, jego wystawienia i recepcji. W kontekście tej próby proponowane przez Trouillota rozumienie archiwalnych cisz jako zróżnicowanych i wieloźródłowych łączy się z kategorią feministycznego archiwum. Inherentny wobec produkcji wiedzy historycznej charakter niejednakowych archiwalnych cisz świadczy także o nierównym charakterze kontroli (1995, s. 53), jaką podmioty historii posiadają względem całego kilkuetapowego działania zwieńczonego stworzeniem historii jako instytucjonalnej reprezentacji przeszłości. W przypadku przedmiotu niniejszych badań kontrola ta osłabiana byłaby w podobnej mierze przez tło instytucjonalne (jednorazowy pokaz w ramach szkolnego „inkubatora" dla przyszłych absolwentów), jak i usytuowanie genderowe. Pojawia się bowiem pytanie o przyczyny, dla których międzywojenny nurt socfeministyczny – którego część stanowi twórczość Grabowskiej – jest w głównonurtowej teatralnej historiografii zagadnieniem pobocznym, a z polską interpretacją *Zeittheater* kojarzy się głównie postać Leona Schillera. Koncepcja feministycznego archiwum zawiera redefinicję tego, co jest w pisaniu historii ważne; redefinicję przesuwającą koncentrację badawczą ku temu, co funkcjonowało dotychczas na peryferiach dyskursu historyczno-teatralnego ze względu na pozycję niewspierającą (czy wręcz zagrażającą) wobec

hegemonicznego, arcydzielnego porządku spektakularności. (Mam na myśli między innymi fakt, że w kontekście na przykład kwestii reprezentacji aborcji w polskim teatrze międzywojennym przywołuje się zwykle bazujący na tekście Friedriecha Wolfa spektakl *Cjankali* Leona Schillera z 1930 roku, rzadziej zaś późniejsze realizacje *Sprawiedliwości* z lat 30.). Trouillot posługuje się także pojęciem dwóch rodzajów historyczności: pierwszy dotyczyłby materialności procesu socjohistorycznego (jako zbioru faktów i namacalnych dokumentów), drugi zaś sposobu, w jaki historia lokuje się w narracjach na przygotowanym przez ową materialność gruncie (1995, s. 13). Pracę badawczą wykonaną w ramach pisania tego artykułu traktuję jako ruch poprzedzający heliotropizm tego, co minione. To ruch upominający się o to, co minione i pozwalający wyłonić się nowej materialności procesu socjohistorycznego. Ta zaś staje się podbudową sceny, na której pojawić się może nowy komponent historii teatru.

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *„Panie szukają problemów". Próba rekonstrukcji dramatu „Dzieci nie chcą żyć" Marceliny Grabowskiej oraz jego inscenizacji i recepcji w ramach wytwarzania feministycznego archiwum*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, DOI: 10.34762/ae1s-fh45.

Autor/ka

Marcelina Obarska (m.obarska3@student.uw.edu.pl) – absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim i gender studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą reprezentacjom aborcji w polskim teatrze po 1918 roku. Autorka tekstów z zakresu teorii i historii sztuk performatywnych. ORCID: 0000-0003-4996-273X.

Przypisy

1. *Co uczyniono, aby powstrzymać falę samobójstw dzieci szkolnych*, „Robotnik: organ Polskiej Partii Socjalistycznej", 1935 nr 156.
2. Z. Dr., *W Polsce dzieciom nie dzieje się dobrze!*, „Dzień Dobry", 1938 nr 211.
3. X. Y., *Czwarta część dzieci w wieku do 14 lat umiera w Polsce*, „Mały Dziennik", 1938 nr 219.
4. R.t., *Opieka nad dzieckiem jest niedostateczna*, „Głos Poranny", 1938 nr 214.
5. *Źle się dzieje naszym dzieciom*, „Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony: ilustrowane pismo codzienne", 1938 nr 214.
6. K.R., *W ucieczce od życia*, „Nowy Dziennik", 1936 nr 216.
7. Z. Dr., *W Polsce dzieciom nie dzieje się dobrze!*, „Dzień Dobry", 1938 nr 211.
8. K.R., *W ucieczce od życia*, „Nowy Dziennik", 1936 nr 216.
9. Kongres odbywał się w dniach 2-4 października w Warszawie. Należy podkreślić, że nie było to pierwszy tego typu zjazd w historii polskiej pedagogiki – okres międzywojenny był bowiem czasem intensywnego rozwoju myśli pedagogicznej, kongresy organizowano już w latach dwudziestych.
10. *Pierwszy Ogólnopolski Kongres Dziecka: Warszawa 2, 3, 4 października 1938 roku: cel i charakter Kongresu, program i rozkład prac*, Warszawa 1938, s. 4.
11. Tamże.
12. „Od początku stycznia do końca grudnia ubiegłego roku (2021) 1496 dzieci i nastolatków w wieku 7-18 lat próbowało popełnić samobójstwo – wynika z danych przekazanych przez Komendę Główną Policji. To ponad 650 prób więcej niż przez cały 2020 rok. W porównaniu do roku 2020 widzimy 77% wzrost zachowań samobójczych wśród młodzieży". Ruszel i in., 2022, s. 357-365.
13. W jego skład wchodzili: Tadeusz Breza (sekretarz towarzystwa), Jerzy Hulewicz, Jan Lorentowicz, Zofia Nałkowska, Arnold Szyfman, Kazimierz Wierzyński i Tadeusz Boy-Żeleński, „Kamena. Miesięcznik literacki" 1938 nr 5 (45), s. 102 (czwarta strona okładki).
14. Marcelina Grabowska – ur. 24 grudnia 1912 we Lwowie, magistra historii i doktora filologii polskiej (oba kierunki ukończyła na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Lwowskiego). Jako prozaiczka debiutowała w 1934 roku powieścią *Żółty dom*, w tym samym roku na scenie teatru pojawił się po raz pierwszy jej dramat – *Sprawiedliwość* (premiera 15 września 1934 w Teatrze na Pohulance w Wilnie). W czasie okupacji brała udział w działalności konspiracyjnej, była m.in. sekretarzem Związku Syndykalistów Polskich i współpracowała przy tworzeniu podziemnych pism. Była uczestniczką powstania warszawskiego, w trakcie którego została ranna. Po wojnie kontynuowała działalność publicystyczną i literacką. Wstąpiła do Polskiej Partii Robotniczej (od 1948 roku PZPR). Zmarła 13 maja 1986 roku w Warszawie.
15. Dramat opublikowany został w tomie *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów* pod redakcją Agaty Chałupnik i Agaty Łukszy (Wydawnictwo Instytutu Teatralnego, Warszawa 2018).
16. Miesięcznik wydawany był wówczas przez Zgromadzenie Księży Marianów pod redakcją księdza Jerzego Pawskiego, zwolennika katolickiego ustroju totalnego (totalitaryzmu opartego na religii katolickiej).
17. Tadeusz Dworak jako katolicki autor i zwolennik „nowoczesnego nacjonalizmu" publikował między innymi w tygodniku „Myśl Narodowa", w „Dzienniku Wileńskim" i w serii Biblioteczka Akcji Katolickiej. (O „nowoczesnym nacjonalizmie" pisał Dworak w

opublikowanym w maju 1937 roku w „Dzienniku Wileńskim" artykule z okazji dwudziestej piątej rocznicy śmierci Bolesława Prusa, w którym skoncentrował się przede wszystkim na antysemickich wątkach w twórczości pisarza, wykorzystując je do wygłoszenia własnych nacjonalistycznych poglądów).
18. Najprawdopodobniej, ponieważ Dworak nie określa tego precyzyjnie. W przeciwieństwie do poprzedniej części, w przypadku kolejnej nie używa frazy „nosi tytuł" ani wielkiej litery, co może sugerować, że to rodzaj syntetycznego określenia własnego („Rozpoczyna się część II: *szukanie w ciemnościach*").
19. Podobnie jak w przypadku części drugiej, Dworak nie określa jasno, że pisana małymi literami fraza „ślepy tor" to rzeczywisty tytuł trzeciego komponentu dramatu, ale można tak przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa.
20. Dworak prowadzi narrację w sposób pozwalający przypuszczać, że uwagi na temat kondycji psychicznej dzieci i młodzieży oraz statystyki samobójstw pojawiają się w rozmowie otwierającej trzecią część dramatu (a nie są interpretacyjnymi uwagami autora).
21. Prapremiera *Sprawiedliwości* odbyła się w 1934 roku w wileńskim Teatrze na Pohulance. Spektakl wyreżyserował Mieczysław Szpakiewicz. Dramat zaistniał także pod tytułem *Kobieta nr 14* premiera w 1937 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie).
22. Rozumienie teatru jako dyskursu uzupełnił Grzegorz Niziołek w artykule *Bezwstyd. Gejowski performans Jana Peszka* zamieszczonym w książce *Teatr brzydkich uczuć* pod redakcją Moniki Kwaśniewskiej i Katarzyny Waligóry (Kraków 2021). Autor proponuje korektę definicji teatru jako dyskursu, dodając – za Michelem Foucaultem – że może być on (dyskurs) także „zagrożeniem dla spektaklu, sposobem ustanowienia nad nim władzy" i zauważając istnienie rzeczywistości pozadyskursywnej. Niziołek – w kontekście omawianego performansu Jana Peszka w *Trans-Atlantyku* Gombrowicza w reżyserii Mikołaja Grabowskiego z 1981 roku – koncentruje się na afektywnym wymiarze teatralnego zdarzenia, „rozsadzającego spójność spektaklu". Niziołek, 2021, s. 58.
23. Jednocześnie Boy, z nie do końca jasnego powodu, stwierdził, że utwór Grabowskiej „nie miałby szans w normalnym repertuarze", wzięcie go na, nomen omen, warsztat było więc jedyną szansą, by tekst w ogóle zaistniał.
24. Środowiska propracownicze trafnie zauważają, że osoby, które nazywamy pracodawcami, są w strukturze społecznej pracobiorcami – pozyskują pracę innych i żyją z niej.
25. W spektaklu wystąpili: Irena Borowska, Stanisława Kawińska, Jerzy Michał Kordowski, Lucyna Kownacka, Jadwiga Kuryluk, Wanda Leśmian, Zofia Małynicz, Janina Pollakówna, Stanisława Stępień, Irena Tomaszewska, Zofia Wierzejska, Helena Zahorska i Maria Zarębińska.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Homosocial Relations and Feminist Transgressions: Theatre and Patriarchy*, przeł. P. Vickers, [w:] *A History of Polish Theatre*, red. K. Fazan, M. Kobiałka, B. Lease, Cambridge 2021.

Benjamin, Walter, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Benjamin, Walter, *Eduard Fuchs – zbieracz i historyk*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Broncel, Zdzisław, *Dzieci nie chcą żyć: sztuka – recenzja teatralna*, „Kronika Polski i Świata: ilustrowane pismo tygodniowe" 1938 nr 20.

Dworak, Tadeusz, *Dzieci chcą żyć*, „Pro Christo: wiarą i czynem!", 1938 nr 11.

Fischer, Mark, *Capitalist Realism*, John Hunt Publishing, London 2009.

Grabowska, Marcelina, *Nad czym pracują scenopisarze polscy?*, „Teatr: wydawnictwo Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej w Polsce", 1937 nr 5.

Grabowska, Marcelina, *O zmianę polityki teatralnej*, „Pion: tygodnik literacko-społeczny" 1935 nr 18.

Hernik Spalińska, Jagoda, *Socfeminizm w teatrze polskim*, [w:] *Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2006.

Irzykowski, Karol, *Pisma teatralne. Tom 4: 1934-1939*, oprac. J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

Irzykowski, Karol, *O współczesnej dramaturgii w Polsce*, „Ateneum" 1939 nr 3.

Irzykowski, Karol, *Recenzje teatralne. Wybór*, Warszawa 1965, cyt. za: Krystyna Duniec, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017.

Jamrożek, Wiesław, *Ogólnopolski Kongres Dziecka z 1938 roku – niedoceniane wydarzenie pedagogiczne Drugiej Rzeczypospolitej*, „Przegląd Pedagogiczny" 2012 nr 1.

Kołoniecki, Roman, „Pion" 1938 nr 22 (243).

Korzeniewski, Bohdan, *Spory o teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.

Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016.

Majdański, Walenty, *Polska kwitnąca dziećmi*, Wydawnictwo Klasztoru Niepokalanów, Paprotnia 1947.

Majewska, Ewa, *Feministyczne archiwum – słaby opór, deheroizacja i codzienność w działaniu*, [w:] *Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2018.

Michalczyk, Barbara, *Sprawy polsko-niemieckie wokół „Sprawy Jakubowskiego" Eleonory*

Kalkowskiej, [w:] *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie*, red. M. Gołaczyńska, J. Kowal, P. Rudzki, Universitas, Kraków 2021.

Niziołek, Grzegorz, *Bezwstyd. Gejowski performans Jana Peszka*, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

Parandowski, Jan, *Warsztat teatralny*, „Gazeta Polska" 1938 nr 141.

Poskuta-Włodek, Diana, *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii" 2015 nr 23.

Ruszel, Kinga; Dubel, Robert; Czekaj, Aleksandra; Namroży, Natalia; Dubel, Julia; Piecewicz-Szczęsna Halina, *Wpływ pandemii Covid-19 na zamachy samobójcze wśród dzieci i młodzieży – porównanie statystyk z lat 2013-2021. Profilaktyka zachowań suicydalnych wśród dzieci i młodzieży,* „Journal of Education, Health and Sport" 2022 nr 12, s. 357-365.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

S. P. O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Z teatrów. Dzieci nie chcą żyć*, „Bluszcz" 1938 nr 24.

Trouillot, Michel-Rolph, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 1995.

Wilski, Zbigniew, *Warsztat Teatralny Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej 1936-1939*, „Pamiętnik Teatralny" 1971 z. 3-4.

Winklowa, Barbara, *Nad Wisłą i nad Sekwaną. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1998.

Żeleński-Boy, Tadeusz, *Czy nie za gorliwie?*, „Kurier Poranny", 23.04.1938.

Żeleński-Boy, Tadeusz, *Uchylenie zakazu przez cenzurę*, [w:] tenże, *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria osiemnasta*, PIW, Warszawa 1975.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/panie-szukaja-problemow*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rezyseria-model-renowacji

/ INSTYTUOWANIE

Reżyseria. Model renowacji

Ula Kijak

Wstęp

Środowisko teatralne znajduje się obecnie w procesie przemian etycznych, metodycznych i pracowniczych. W jednych osobach budzi to nadzieję, entuzjazm i ulgę, w innych – niepokój, zniechęcenie, czasem wręcz złość. Na pierwszy plan wysuwają się wysiłki antyprzemocowe i antydyskryminacyjne, które spotykają się z różnymi reakcjami pozytywnymi, ale też często z brakiem zrozumienia i oporem. Szczególnie gorące emocje towarzyszą ujawnianiu przemocowych zachowań osób reżyserujących, ponieważ ich praca i działania dotyczą bezpośrednio wielu ludzi. Podnoszą się głosy satysfakcji, ale i rozczarowania czy niedowierzania. Pojawia się podważanie dotychczasowych (choćby i wielkich) dokonań, ale i straszenie *cancel culture* oraz twierdzenia, że tak było i będzie, a skoro powstają dobre (lub znakomite) spektakle, to można. Wybrzmiewają nawoływania do przeprosin, do ukarania, ale i zarzuty o zazdrość i spiski mniej zdolnych.

Podczas antyprzemocowych konferencji, paneli dyskusyjnych, warsztatów i

szkoleń, w których uczestniczyłam, wielokrotnie słyszałam, jak złożonym zjawiskiem jest przemoc oraz jak trudno o jednoznaczną jej definicję, która rozwiałaby wszystkie wątpliwości. Zmagają się z tym osoby i organizacje wspierające ofiary przemocy domowej, przemocy ze względu na płeć, dyskryminacji i przemocy w miejscu pracy. Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) definiuje przemoc następująco:

> celowe użycie siły fizycznej lub władzy, sformułowane jako groźba lub rzeczywiście użyte, skierowane przeciwko sobie, innej osobie, grupie lub społeczności, które prowadzi do lub ma wysokie prawdopodobieństwo spowodowania obrażeń cielesnych, śmierci, szkód psychicznych, zaburzenia rozwoju lub deprywacji[1].

Na stronie Niebieskiej Linii znajduje się podobna, choć bardziej ograniczona definicja: „Przemoc to intencjonalne działanie lub zaniechanie jednej osoby wobec drugiej, które wykorzystując przewagę sił narusza prawa i dobra osobiste jednostki, powodując cierpienia i szkody”[2]. W niniejszym tekście skupiam się na przemocy interpersonalnej (pomijając autoagresję i przemoc grupową) i odnoszę się przede wszystkim do przemocy psychicznej, choć jestem świadoma przypadków stosowania przemocy fizycznej i seksualnej przez osoby reżyserujące.

Piszę ten tekst z ufnością, że zmierzamy w dobrym kierunku, przeciwstawiając się przemocy i nadużyciom. Piszę go również z przeświadczeniem, że przemiany te są procesem, który potrzebuje czasu. Piszę go także z przekonaniem, że zarówno problemy, jak i postulowane zmiany, które mają im zaradzić, mają charakter głęboko strukturalny – a więc, jeśli nie pracujemy w teatrze od wczoraj, to wszystkie i wszyscy

jesteśmy uwikłane i uwikłani w dotychczasowy system. A co za tym idzie – zachodzące zmiany wymagają wysiłku od nas wszystkich.

Czy istnieje więc nadzieja i jakaś droga rehabilitacji osób, które stosowały przemoc? Czy można nakreślić ramy, które wyznaczałyby nowe, pozytywne modele pracy reżyserskiej nad spektaklem? Uważam, że potrzebujemy zbiorowego namysłu nad tym, czym jest reżyseria, do czego służy osoba, która uprawia ten zawód, jaka jest jej funkcja. Upraszczając, bowiem tekst ten nie rości sobie prawa do podsumowania dotychczasowych przemian definiowania tego zawodu – osoba reżyserująca odpowiada za dwie sfery: proces powstawania spektaklu i końcowy, całościowy efekt. Jej praca ma więc bezpośredni wpływ na pracę wszystkich osób zaangażowanych w produkcję i eksploatację spektaklu. Tekst ten wyrasta z mojej potrzeby, praktycznej i artystycznej, zmiany myślenia o reżyserii w taki sposób, by uwzględnić odpowiedzialność zarówno za efekt, jak i za proces, a tym samym za relacje z osobami, które biorą w nim udział.

Jestem praktyczką. Ze stopniem doktorskim – lecz przyznanym przez uczelnię artystyczną, Akademię Teatralną w Warszawie, był więc to doktorat artystyczny, a zatem – praktyczny. Przemyślenia, którymi dzielę się w poniższym tekście, inspiracje, wnioski i propozycje, które tu zawieram, czerpię ze swojej pracy w różnych instytucjach i organizacjach, pracy reżyserskiej, warsztatowej, edukacyjnej, aktywistycznej, związkowej, a także z wielu rozmów wewnątrzśrodowiskowych. Proces poszukiwania i wytwarzania metod, strategii i narzędzi, którymi obecnie posługuję się jako reżyserka, początkowo był nieuświadomiony, stosunkowo intuicyjny i obarczony założeniem, że jego podstawowym celem jest „naprawienie mnie”, że to ze mną jest „coś nie tak”. Kiedy debiutowałam, miałam dwadzieścia trzy lata, kiedy rozpoczynałam studia reżyserskie – dwadzieścia lat, już

wtedy miałam za sobą doświadczenia przemocy, nie miałam natomiast żadnych kontaktów z codzienną pracą w teatrze. Stopniowo, wraz z doświadczeniem, wzrastała moja wiedza na temat organizacji produkcji teatralnej w Polsce i za granicą, a także autorefleksja i odwaga do dalszych poszukiwań, już z innymi założeniami – że mam prawo do własnej drogi artystycznej, że proces powstawania spektaklu jest co najmniej równie ważny, jak jego efekt, oraz że nie jestem jedyną osobą zainteresowaną odrzuceniem pozycji władzy reżyserskiej, pozycji wizjonerskiej i demiurgicznej. W żadnym momencie nie rozpoczęłam badań naukowych (nie mam do tego narzędzi ani zasobów), nie prowadziłam również regularnej dokumentacji. Przez wiele lat nie brałam w ogóle pod uwagę, że kiedykolwiek podejmę się opisania tego procesu, skupiałam się na kolejnych krokach praktycznych. Niektóre z moich działań można uznać za badania artystyczne, inne za działania artywistyczne. Część moich poszukiwań była ukierunkowana ściśle na sposoby zabezpieczenia siebie i innych osób przed powtarzającymi się problemami systemowymi lub chociażby na sposoby zmniejszenia kosztów psychicznych mierzenia się z tymi problemami. Z dzisiejszej perspektywy dotychczasowy proces moich poszukiwań, eksperymentowania i porządkowania metodyki reżyserskiej charakteryzowały następujące cechy:

- afektywne i intuicyjne poszukiwanie we wszystkich dziedzinach życia, wiedzy i fikcji pytań, dylematów i wątpliwości podobnych do tych, z którymi sama zmagałam się w mojej praktyce;
- uporczywe podążanie za tymi podobieństwami w celu znalezienia choćby najmniejszej podpowiedzi lub inspiracji do wykorzystania podczas pracy reżyserskiej (ćwiczenie, wyobrażenie, zasady postępowania, ramy pojęciowe itd.);
- wprowadzanie znalezionych elementów do bieżących procesów

artystycznych – początkowo nie ujawniałam tych eksperymentów (ani ich źródeł) wobec osób współpracujących ze mną, stopniowo robiłam to coraz bardziej otwarcie również dlatego, że jedną z zaadaptowanych przeze mnie strategii stało się ustalanie zasad współpracy na początku oraz dobrowolność;
- rozmowy, rozmowy i rozmowy z osobami zaangażowanymi ewaluujące zastosowanie takich, a nie innych działań oraz ich wpływ na efekt artystyczny;
- dalsze mieszanie, łączenie i przetwarzanie we współpracy z osobami współtworzącymi.

Podstawowymi składnikami tego procesu były więc: research, eksperyment i feedback. Proces ten nadal trwa, w związku z tym prezentowany poniżej model traktuję jako *work-in-progress*.

Piszę ten tekst również z ufnością, że jesteśmy gotowe/gotowi na nierywalizacyjne uznanie różnorodności modeli reżyserowania oraz na otwartą rozmowę o tym, jak chcemy rozumieć tę funkcję w relacji z innymi osobami w procesie powstawania spektakli, projektów performatywnych czy interdyscyplinarnych. Piszę go z przeświadczeniem, że namysł nad metodyką grupowych procesów twórczych i rozmowa o niej pozwolą nam na uwzględnienie różnych metod, strategii i narzędzi twórczych, analizowanie ich i rozwijanie. Piszę go wreszcie z przekonaniem, że gesty ujawniania metod i narzędzi obecnych w pracy reżyserskiej, stojących za nimi modeli reżyserowania (lub modeli myślenia o reżyserowaniu), a także wartości, do których modele te się odwołują, samo w sobie jest przeciwdziałaniem przemocy i nadużyciom, które wyrastają często na gruncie niejasnych, niepisanych i często mitologizowanych zasad i przekonań.

Przemoc jako metoda

W 2014 roku, dokształcając się feministycznie, odkryłam (i było to bardzo bolesne odkrycie), że część mojej reżyserskiej edukacji, część tzw. warsztatu reżyserskiego według standardów obowiązujących w polskim teatrze, to nic innego jak przemoc, techniki manipulacji oraz narzędzia dyskryminacji i opresji[3]. Zaczęłam pod tym kątem analizować funkcję reżyserską i zrozumiałam, że systemowa przemoc powiązana jest ściśle (a często wprost wynika) ze struktur władzy formalnej i nieformalnej związanej z organizacją pracy przy powstawaniu spektaklu. W 2016 roku obroniłam doktorat (Kijak, 2016) opisujący te mechanizmy i stawiający tezę, że władza nie jest potrzebna, żeby reżyserować, że można reżyserować niehierarchicznie. W celu uniknięcia nieporozumień od razu zaznaczam – brak hierarchii nie powinien oznaczać braku struktury (Freeman), nie musi również oznaczać pracy kolektywnej w znaczeniu uwspólnienia wszelkiej decyzyjności. Przez niehierarchiczność w procesie zespołowej pracy twórczej rozumiem wypracowanie struktur bardziej demokratycznych, opartych na partnerskiej współpracy, poszanowaniu granic wszystkich osób zaangażowanych i tym samym – rezygnacji z podporządkowywania i przedmiotowego traktowania. Wielokrotnie w swojej praktyce artystycznej i aktywistycznej doświadczyłam współpracy osób o różnych specjalizacjach, funkcjach, doświadczeniu i zakresach decyzyjności, która nie wymagała struktury hierarchicznej.

W 2019 roku w ramach panelu artystycznego interdyscyplinarnej konferencji naukowej „Oblicza dyskryminacji i środki jej przeciwdziałania” podczas III Dni Antydyskryminacji na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu wygłosiłam referat *Czy przemoc jest konieczna, żeby tworzyć? (O dyskryminacji pod płaszczykiem metod twórczych i edukacyjnych w polskim teatrze)*. Proponując taki tytuł wystąpienia, zakładałam, że jest absurdalny i

przez to dość prowokujący, ale rzeczywistość okazała się bardziej perwersyjna. Mniej więcej w tym samym czasie pewien bardzo szanowany środowiskowo dyrektor teatru przekonywał mnie, powołując się na pewną wielokrotnie nagradzaną reżyserkę, że naruszanie granic aktorek/aktorów jest niezbędne, żeby powstały poruszające role, że – odwołując się do popularnego kiedyś powiedzenia – „aktora trzeba zgwałcić”[4]. W 2021 roku, po fali calloutów, okazało się, że to pytanie stawiane jest całkiem serio przez niektóre osoby komentujące ówczesne wydarzenia. Doszło do tego, że Michał Zadara opublikował w „Krytyce Politycznej” tekst *Przemoc nie jest metodą pracy w teatrze* (2021), w którym pisał:

> Osoby protestujące przeciwko przemocy nie domagają się od reżyserów dobrotliwości. Domagają się od reżyserów kompetencji. […] Kto nie zaplanuje prób skutecznie, będzie marnował czas aktorów. Kto nie postawi klarownego zadania aktorskiego, będzie musiał krzyczeć albo manipulować, albo bić aktorów, by wykonali polecenia. Kto nie będzie umiał posłużyć się muzyką i światłem, będzie obwiniał aktorów za brak przekazu. Kto nie umie komunikować się z szacunkiem, będzie komunikował się bez szacunku. Kto nie stworzy atmosfery pełnej zaufania, będzie wymuszał wyniki w sposób przemocowy (tamże)[5].

Wygląda więc na to, że przemoc (w tym manipulacja, jako forma „miękkiej” przemocy w białych rękawiczkach) jednak jest metodą, która może być bardzo skuteczna. Michał Zadara, choć w tytule zaprzecza, w swoim tekście to potwierdza: „To, że ktoś umie stworzyć spektakl, nawet nagradzany, bardzo dobry spektakl, nie znaczy, że uczynił to bez czynienia współpracownikom krzywdy”.

Innymi słowy przemoc jako metoda reżyserska wielokrotnie mogła zastępować niektóre kompetencje i odnosić sukces, owocując dobrymi, często nagradzanymi, często wielbionymi czy wręcz kultowymi spektaklami. Zadara wyraźnie opowiada się za tym, że przemoc nie powinna służyć jako metoda. Przy jej użyciu można jednak było osiągnąć dobry efekt, a do niedawna nikt nie wyciągał wobec niej konsekwencji, więc mogła być reprodukowana i podtrzymywana, a często wręcz premiowana. Została przez wiele osób zinternalizowana. Była (i czasem wciąż jest) usprawiedliwiana, skoro doprowadzała do podziwianych efektów. Stanowiła więc jeden z filarów „kultury przemocowego tworzenia”[6].

Dlaczego potrzebujemy nowych modeli reżyserii?

Od lat działam na rzecz antyprzemocowej zmiany procesów artystycznych i prowadzę antyprzemocowe warsztaty dla różnych grup pracowniczych[7] zaangażowanych w powstawanie spektakli. Zebrałam dzięki temu przerażającą liczbę opowieści o przekroczeniach granic rozmaitych osób. Jeden z wniosków, jakie wyciągnęłam, jest taki, że w obliczu wezwania do zatrzymania przemocy osoby reżyserujące, dla których przemoc (lub jej odmiana – manipulacja) była jedną z głównych lub podstawową metodą pracy, tracą narzędzia, tak jakby pozbawiono je warsztatu. Potwierdza to niestety wspomniane wcześniej spostrzeżenie, że część narzędzi, których zostałam nauczona w procesie reżyserskiej edukacji, to działania przemocowe, w tym – manipulacyjne.

Wiele działań nadużyciowych, przemocowych wydarza się dlatego, że osoby, które się ich dopuszczają, mają przeświadczenie, że mogą, że nic je za to złego nie spotka, że mają do tego prawo. Inne z kolei pochodzą z bezsilności.

W środowisku teatralnym narasta przekonanie, że nie wolno stosować przemocy, że trzeba to zmienić, że należy takie zachowania potępiać. Osoby przemocowe dostają więc komunikat, że już nie mogą w ten sposób postępować. Jednak, skoro za tym idzie również poczucie utraty dotychczasowych narzędzi pracy, może to prowadzić do bezsilności i stać się nowym wyzwalaczem zachowań przemocowych.

Proponuję zmianę myślenia o tej funkcji, o tym zawodzie. Zmianę, która wymaga odejścia od naszych przyzwyczajeń, podważenia stereotypów, porzucenia mitów i legend, spojrzenia na konkretne działania przez pryzmat poszanowania granic innych osób. Ostatnie lata pokazują jak wielka (i jednocześnie zaniedbana) jest potrzeba uczynienia naszej pracy artystycznej bezpieczniejszą, miejsc i instytucji, w których się jej uczymy i ją uprawiamy – bardziej empatycznymi, relacji, które budujemy w jej ramach – zdrowszymi. Ta potrzeba wybucha nam, całemu teatralnemu środowisku, w rękach przyjmując postać kolejnych calloutów, ale również, co nawet ważniejsze, jako historie kolejnych osób poszukujących pomocy psychologicznej/psychiatrycznej, rezygnujących z zawodu, cierpiących na poważne zaburzenia zdrowia psychicznego, pogrążających się w uzależnieniach, czy wręcz porywających się na swoje życie.

Podejmuję tu próbę queerowania znaczenia reżyserii w duchu radykalnej troski feministycznej (zob. Gilligan, 2015; Nodding, 2013; Tronto, 1987), po to, żeby stworzyć bezpieczniejszą przestrzeń zespołowej pracy twórczej. Po to, żeby sformułować nowe modele, nowe ramy pojęciowe dla funkcji reżyserskiej, w których mogą i powinny się znaleźć narzędzia, wiedza i kompetencje wspomagające pracę twórczą bez krzywdzenia współpracownic/współpracowników. Reżyserię w „twórczości bez przemocy”[8]. Oznacza to dla mnie uprawomocnienie różnorodności oraz

nadanie wagi zjawiskom wcześniej umniejszanym lub nawet pogardzanym. W 2020 roku Weronika Szczawińska, odbierając Paszport „Polityki", przypominała, że „teatru nie robi się samej". Podążając za tym, a jednocześnie pozostając w zgodzie z moją praktyką artystyczną, dochodzę do założenia, na którym proponowany model jest zbudowany, że sztuka nigdy nie jest ważniejsza niż ludzie. To zaprzecza mitom fundacyjnym „kultury przemocowego tworzenia", która wpajana była (i być może nadal jest) studentkom/studentom szkół artystycznych od pierwszego roku studiów, kultury opartej na tresowaniu do poświęcenia, nadużywania siebie i innych, rywalizacji, spalania się, kompulsywnego wartościowania i oceniania, a więc wywyższania i poniżania na „ołtarzu sztuki". Sztuka nigdy nie jest ważniejsza niż ludzie.

Jeśli odrzucimy „kulturę przemocowego tworzenia", jeśli pójdziemy w stronę „twórczości bez przemocy", to jak możemy pomyśleć na nowo o reżyserii? Jak możemy przechwycić i odzyskać tę funkcję, której nazwa wciąż bardzo mocno kojarzy się z jednostkową władzą, demiurgicznym geniuszem, autorytarnym egzekwowaniem wizji? Jestem głęboko przekonana, że odrzucenie przemocy nie wystarcza, dlatego staram się zapełnić przestrzeń po niej pozytywnym planem, otwierając się na spektrum modeli – proponuję jeden z możliwych.

Odmitologizowanie potrzebne od zaraz

Na konferencji TEATR OD}{NOWA zorganizowanej oddolnie przez aktorski związek zawodowy ZZAP Teatru Polskiego w Poznaniu (22-23 listopada 2021) Paulina Skorupska przedstawiła wykład *Jak teatry stały się bezpieczną przestrzenią dla sprawczyń i sprawców przemocy?*[9]. Wskazywała w nim, jak bardzo przyzwolenie na przemoc w pracy artystycznej wiąże się z

mitologizacją sztuki oraz osób tworzących. Omówiła przekonania społeczne i środowiskowe, które umożliwiają lub wręcz wspierają praktyki przemocowe, odrzucając jednocześnie otwartą rozmowę na ten temat. „Artyście wolno więcej", „trzeba oddzielać dzieło od osoby, która je stworzyła", „tylko sztuka się liczy, sztuka jest najważniejsza". Lubię przywoływać obrazowe uproszczenie mitu artysty[10] – „prawdziwy artysta powinien być trochę nienormalny i bardzo niemoralny (lub odwrotnie)". Powyższy bon mot pokazuje, jak bardzo przekraczanie granic wpisane jest w oczekiwania wobec wizerunku osób tworzących sztukę, czasem więc potwierdza lub nawet stanowi dowód na niezwykłość i wyjątkowość danej osoby.

Aby na nowo pomyśleć o reżyserii, o funkcji, którą pełnią osoby zajmujące się nią, warto odmitologizować wiele jej aspektów. Jako szansę na to postrzegam toczące się rozmowy o prawach pracowniczych, o przeformułowaniu wymagań wobec osób liderskich i zarządzających, o *work-life balance*, o dostępności, o nowych metodach edukacyjnych i wychowawczych, o modelowych umowach, o potrzebie koordynacji intymności i ustrukturalizowaniu feedbacku oraz o wielu, wielu innych sprawach, które wdzierają się w pole zainteresowań krytyki teatralnej i instytucjonalnej, analizy socjologicznej i politycznej, w zmianę prawa, w pole działań aktywistycznych i związkowych. Wierzę w to, że perspektywa pracownicza wspomaga odtabuizowanie pracy artystycznej (w tym reżyserskiej), a przez to również zaprzestanie wartościowania wszystkiego przez pryzmat kanonu arcydzieł, który udaje obiektywizm. Dla wielu osób to gest niedopuszczalny, zamach na magię i tajemnicę powstawania sztuki, swoisty koniec świata. Moim zdaniem, to tylko koniec złudnego budowania własnego poczucia elitarności wobec „maluczkich". Praca artystyczna jest niezwykle istotna, lecz sprawiają to nie magia i tabu, a wartości, które bada się skutecznie od wielu lat (zob. np. Sherman, Morrissey, 2017). Opór wobec

odmitologizowania sztuki i jej tworzenia przypomina syndrom oblężonej twierdzy przy jednoczesnym odrzucaniu rozwiązań faktycznych problemów[11].

Warsztat/rzemiosło vs geniusz/natchnienie[12]

Jedną z tradycyjnych dyskusji w próbie opisywania i uczenia reżyserii (a ogólniej – sztuki) jest chwiejna równowaga w ciągłym przeciwstawianiu sobie warsztatu (rzemiosła) i geniuszu (natchnienia). Mimo że ta dychotomia została na poziomie krytycznym i teoretycznym już dawno rozbrojona, w codzienności praktyki twórczej wciąż funkcjonuje i z odniesieniami do niej spotykam się do dziś podczas prób i rozmów. Geniusz i natchnienie są jednostkowe, wielbione, tajemnicze, a jednocześnie niemierzalne i subiektywne, a więc nie mamy na nie wpływu, nie możemy ich kontrolować. Służą często jako usprawiedliwienie nadużyć i emocjonalnej niestabilności w połączeniu z formułką „dla dobra sztuki, dla dobra spektaklu". Warsztat i rzemiosło mają określone reguły i ramy, można się ich nauczyć, powinny się dać zmierzyć i ocenić. Mogą służyć jako podstawa do przemocowego dyscyplinowania, usprawiedliwienie egzekwowania działań pod przymusem. Napięcie pomiędzy tymi dwoma skrajnościami wyraża się w pogardliwych, powracających anegdotach o osobach rzekomo pozbawionych geniuszu, których twórczość określa się jako „wyrobnictwo", „przeciętność", w najgorszym razie – „chałturę" oraz o osobach pozbawionych warsztatu, których twórczość określa się jako „amatorstwo" lub „hochsztaplerkę". Oczywiście tylko w przypadku twórczości uznanej za nieudaną. Każdy binaryzm wydaje mi się jednak złudnym klinczem, który organizuje naszą wyobraźnię w retoryce walki. Dlatego w ramach queerowania reżyserii wolę swoje myślenie organizować wokół triady pojęć, które w mojej opinii się uzupełniają, a nie stoją wobec siebie w kontrze. Jak napisałam wyżej – model proponowany w tym artykule traktuję jako proces, który jest w toku, dlatego

też nie uznaję tej triady za ostatecznie zamkniętą. Jest ona jednak dla mnie na tym etapie poszukiwań porządkująca i przydatna w codziennej praktyce zawodowej.

Triada nowej reżyserii

W świetle podnoszonych coraz częściej wezwań dotyczących docenienia procesu, uznania jego ważności i wpływu jego przebiegu na końcowy efekt, szczególnie owocne okazały się dla mnie pytania, czym jest lub czym powinna być funkcja reżyserska w obrębie samego procesu. Skoro cel nie uświęca środków (sztuka nigdy nie jest ważniejsza niż ludzie), nie chcę oceniać procesu wyłącznie przez pryzmat subiektywnego wartościowania jakości gotowego efektu. Dlatego też model pojęciowy, który proponuję, skupia się przede wszystkim na potrzebach procesu.

1. Troska

Pierwsze z tych pojęć to radykalna, feministyczna troska, w której budują się więzi i relacje, która wytwarza i reguluje warunki, w jakich przebiega proces twórczy. Ta troska jest dbaniem o siebie i innych w zespołowym kreowaniu spektaklu, w organizowaniu dynamiki tej pracy i facylitacji współpracy. To szalenie istotna, niewidzialna i niedoceniana do tej pory praca opiekuńcza. Wiele osób reżyserujących wykonuje tę pracę już teraz. Celowo odwołuję się tu do pracy najbardziej lekceważonej w patriarchalnym i kapitalistycznym świecie, ponieważ skojarzenie to od razu wytrąca z wyobrażenia hierarchicznego dowództwa osoby reżyserującej. Jednocześnie dużą inspiracją jest dla mnie proces przemian, jakim w ostatnich latach podlega myślenie o zarządzaniu i przywództwie (*new leadership*)[13], oraz to, jak bardzo oba te słowa ulegają redefinicji w duchu pracy opiekuńczej właśnie.

Troska i praca opiekuńcza w reżyserii wymagają kompetencji z różnych dziedzin, m.in. pedagogicznych, heurystycznych, moderatorskich, psychologicznych, zarządczych (menedżerskich). Liderskich. Chcę jednak myśleć o nich, wychodząc od troski i pracy opiekuńczej, ponieważ im właśnie te kompetencje powinny służyć, aby tworzyć odpowiednie warunki do kreatywnej pracy całemu zespołowi, a nie zmuszać innych, podporządkowanych i przedmiotowo traktowanych, do realizowania tego, czego chce osoba reżyserująca.

2. Rozumienie

Druga składowa tej nowej ramy pojęciowej wokół reżyserii to rozumienie, czyli praca intelektualna. Zawiera ona w sobie zarówno wiedzę zdobytą wcześniej, jak i zdobywaną w trakcie procesu (np. research). Zawiera ona w sobie również kompetencje naukowe i analityczne, pozwalające podejść do prób jak do serii eksperymentów, z których należy wyciągać wnioski, weryfikować je i uczyć się z nich. Zawiera w sobie wreszcie kompetencje komunikacyjne, umożliwiające nie tylko konstruowanie znaczeń, ale też ich odczytanie – np. podczas czytania czy słuchania współpracownic/współpracowników. Rozumienie zakłada komunikację dwukierunkową, a więc nie tylko nadawanie, ale też odbieranie komunikatów, ponieważ praca intelektualna wymaga budowania porozumienia, jeśli nie chce pozostawać zawieszona w pustce. A w partnerskich procesach zbiorowych potrzebne jest uwspólnienie wiedzy (również, a może przede wszystkim, w znaczeniu wiedzy/władzy).

3. Kreacja

Trzecie pojęcie odnosi się do pracy autorskiej. Można ją umiejscawiać w sferze estetycznej, afektywnej, duchowej. To najbardziej indywidualny

wymiar pracy reżyserskiej. Sednem pracy autorskiej jest wytwarzanie czegoś nowego, zawiera więc ona w sobie zarówno pomysły, jak i decyzje, które prowadzą do powstania ostatecznego kształtu. Aby móc to realizować, wykonać, potrzebujemy przede wszystkim dynamiczna autoświadomość – świadomość własnego gustu, rozwój własnej kreatywności, odwaga eksperymentowania, decyzyjność i odpowiedzialność za podejmowane decyzje. To tu jest również pomysł (koncepcja reżyserska), który inicjuje proces powstawania spektaklu.

Powyższe trzy rodzaje pracy uzupełniają się i krzyżują w ramach pracy reżyserskiej. Rozdzielenie ich pomaga dostrzec ich specyfikę. Poniżej omówię wybrane aspekty proponowanej ramy pojęciowej bardziej szczegółowo, jednak najpierw poruszę kilka kwestii, które były dla mnie kluczowe przy jej konstruowaniu.

Założenia początkowe

Komfort pracy i dyskomfort twórczy

Jednym z podstawowych nieporozumień towarzyszących przemianom ukierunkowanym na zatrzymanie przemocy w pracy teatralnej oraz na lepsze jej warunki, jest stawianie znaku równości pomiędzy komfortem pracy (w tym poszanowaniem wzajemnych granic) a brakiem ryzyka twórczego. „Nie może być zbyt przyjemnie”; „W twórczości chodzi przecież właśnie o przekraczanie własnych granic”. Istotne jest więc odróżnienie od siebie dwóch rodzajów dyskomfortu. Każdy proces twórczy zawiera w sobie jakieś „nie wiem”, od którego zaczyna się podróż w nieznane. Staramy się uchwycić coś, co wcześniej nie zostało uchwycone. Podróż w nieznane i konfrontacja z własną niewiedzą; otwarcie się na nowe przy jednoczesnym doświadczaniu,

że czegoś jeszcze nie potrafimy zrobić; fakt, że do końca nie wiadomo, co z tego wyjdzie – to sytuacje, którym towarzyszy całe spektrum niekomfortowych emocji, m.in. napięcie, rozdrażnienie, lęk, żal, niepewność, bezsilność, zwątpienie, złość. Ten dyskomfort jest nierozerwalnie związany z procesem twórczym, nie tylko artystycznym – również z eksperymentami naukowymi, projektowaniem innowacji, ale też po prostu z uczeniem się nowych rzeczy czy jakąkolwiek zmianą. Często to on nas pcha do dalszych wysiłków, pomaga nam się rozwijać, wspiera pracę twórczą. Brak komfortu pracy natomiast powoduje, że poświęcamy czas, energię, skupienie, emocje na radzenie sobie z trudnymi warunkami, co przeszkadza nam w tworzeniu, zmniejsza nasz potencjał. Zakłócenie komfortu pracy może się wiązać np. z brakiem ogrzewania, chaosem organizacyjnym wewnątrz instytucji czy też z zachowaniami przemocowymi lub nadużyciami. Im bezpieczniejsze i bardziej komfortowe mamy warunki pracy, tym więcej wysiłku i zaangażowania możemy włożyć w twórczość, tym większą mamy otwartość na ten przypisany procesowi twórczemu dyskomfort, a więc możemy na tym polu bardziej ryzykować, czyli się rozwijać.

Kontekst pracowniczy, czyli o profesjonalizmie

Reżyseria to praca zawodowa. Zadaniem zawodowych artystek/artystów (w tym osób reżyserujących, ale też wszystkich artystycznie zaangażowanych w powstawanie spektaklu) jest tworzenie ciągle nowych rzeczy – na tym polega nasz zawód. Profesjonalizmem nie jest więc stworzenie jednego dzieła i spalenie się podczas pracy nad nim. Raczej uparte rozwijanie się poprzez kolejne działania artystyczne. Te działania są i będą mniej lub bardziej udane (odkładam chwilowo na bok pytanie o subiektywizm takich ocen). Należy jednak pamiętać, że każdy proces artystyczny poza końcowym efektem pełni jeszcze jedną funkcję – rozwoju osób biorących w nim udział. Dzięki temu

możliwe stają się kolejne działania, kolejne procesy, kolejne dzieła. Musimy więc zadbać w tych działaniach o swoje zasoby (fizyczne, intelektualne, emocjonalne, kreatywne) oraz potrzeby. A ponieważ teatr jest sztuką zespołową – musimy też uszanować cudze zasoby i potrzeby. Świadomość tego, gdzie znajdują się w danym procesie granice mojej i cudzej wydolności oraz poszanowanie dla nich – to jest mój profesjonalizm. To jest moje zawodowe podejście.

To, co można doskonalić

Aby się rozwijać w jakimkolwiek zawodzie, dobrze jest wiedzieć, czego się uczyć, douczać, w jakim zakresie się doskonalić lub poszerzać wiedzę. W pracy twórczej, jak już wspomniałam, rozwój jest szczególnie istotny. Możliwość dokształcenia się ma znaczenie, tym bardziej że część narzędzi wcześniej stosowanych, dziś jest niedopuszczalnych. Przy konstruowaniu niniejszej propozycji nowej reżyserii jednym z kluczowych kryteriów była więc możliwość rozwijania branych pod uwagę kompetencji, dokształcania się i korygowania. Z ogromną nadzieją i wdzięcznością śledzę rozmowy i publikacje dotyczące feedbacku (np. Mańka, 2023), ponieważ wiedza z nich płynąca ma podwójną wartość: uczy nas, jak dawać feedback, ale jednocześnie pokazuje, jak się uczyć i rozwijać w zawodach artystycznych. Dodatkowo uwrażliwia na to, jak wiele jest już opracowanych i ustrukturyzowanych metod stosowania feedbacku, odmitologizowując go z jednej strony i dając ogromną wolność wyboru lub też poszukiwania własnej metody w tej różnorodności.

Świadomość procesu

Znamiennym jest, że w zakresie dynamiki procesu twórczego więcej materiałów znaleźć można w literaturze biznesowej, psychologicznej i

pedagogicznej niż ściśle artystycznej, a szczególnie teatralnej. Brakuje nam – środowiskowo, powszechnie – wiedzy np. o tym, że w procesach twórczych wykorzystujemy myślenie dywergencyjne (rozbieżne) i konwergencyjne (zbieżne) na różnych etapach procesu oraz że te dwa rodzaje myślenia są sobie przeciwne i w procesach twórczych się uzupełniają (m.in. Szmidt, 2013). Jeśli nie mamy tej wiedzy (a to tylko jeden z podstawowych przykładów), nie potrafimy skutecznie oddzielać, pobudzać i wykorzystywać obu tych rodzajów myślenia. Planowanie kolejnych etapów procesu, dobór metod pracy i jej organizacja jest więc utrudnione. Oczywiście, wiele osób reżyserujących wraz ze zdobywaniem doświadczenia wykształca na własne potrzeby pewną orientację, triki, sposoby i recepty, jednak często oznacza to wyważanie otwartych drzwi, podczas gdy można skorzystać z przebadanych i opisanych modeli moderowania grupowej pracy twórczej (zob. Szmidt, 2013).

Powiązania

Poniżej skupiam się na wybranych aspektach i kierunkach dalszego rozwoju. Model pojęciowy, który proponuję w tym tekście to koncepcja, którą wciąż staram się rozwijać, weryfikować i konsultować. Jeśli pozwoli on otworzyć rozmowę, która w efekcie go diametralnie przeformułuje lub zachęci do opisania innych propozycji – to spełni swoją rolę.

Zaniedbane zarządzanie zespołem // troska

W całej organizacji życia teatralnego w Polsce zarządzanie zespołem ludzkim jest jedną z najbardziej niedocenianych dziedzin. Mam tu na myśli zarówno wymagania stawiane reżyserkom/reżyserom, jaki i dyrektorkom/dyrektorom teatrów. Zastanawiające jest, w jak niewielu wymogach konkursowych

pojawiają się wymagania dotyczące sposobu zarządzania i kompetencji miękkich, które są niezbędne z punktu widzenia troski o zespół ludzi, którymi kandydatka/kandydat ma zarządzać. Pandemia uwidoczniła w wielu branżach, jak istotny jest aspekt opiekuńczy w zarządzaniu zespołami ludzkimi, jak ważne w tym zakresie są kompetencje miękkie, stawiane na pierwszym miejscu w rozważaniach dotyczących liderowania dla innowacji (Hill, 2014) lub turkusowych organizacji (zob. m.in. Laloux, 2015). Zdaję sobie sprawę jak trudno jest zweryfikować kompetencje miękkie – nie ma na to papierów. Jednak w obliczu skali nadużyć i krzywd ujawnianych co chwila w teatrach instytucjonalnych te właśnie kompetencje wydają mi się jednymi z najważniejszych. Osób reżyserujących, które dokształcają się i rozwijają w zakresie pracy opiekuńczej (nawet jeśli tak tego nie nazywają) w ramach pracy reżyserskiej jest coraz więcej, co powoduje, że realne praktykowanie (i doskonalenie) kompetencji z tym związanych zatacza coraz szersze kręgi. Wskazuje na to rosnące zainteresowanie osób reżyserskich kontraktami podpisywanymi na potrzeby procesów artystycznych[14], różnymi strategiami feedbacku, superwizją, koordynacją intymności, koordynacją dostępności czy też wysiłki skierowane na dostosowanie procesu prób do potrzeb niemowlęcia, będącego dzieckiem jednej z uczestniczek prób. Nie oznacza to jednak, że jako grupa zawodowa nie mamy braków w tym zakresie – przemoc jako metoda jest na to najlepszym dowodem. W tym zakresie szczególnie cenne były dla mnie badania prof. Lindy Hill i jej zespołu nad zarządzaniem dla innowacji, zbierające wiedzę o liderkach/liderkach, którzy już nie skupiają się na tym, jak egzekwować od podwładnych realizację narzuconej wizji, a na tym jak zapewnić warunki, w których potencjał każdej osoby zaangażowanej może się rozwinąć i być wykorzystany (Hill, 2014). Wrócę do tego poniżej w części poświęconej kreacji.

Przeformułowanie myślenia o reżyserii częściowo na pracę opiekuńczą

pozwala nam skorzystać, poza badaniami i publikacjami dotyczącymi zarządzania dla innowacji, z jeszcze jednej dziedziny, która rozwija się bardzo dynamicznie. Nowe koncepcje pedagogiczne i wychowawcze (np. rodzicielstwo bliskości, wychowanie bez kar i nagród, pozytywna dyscyplina[15]) kładą ogromny nacisk na wartość rozwoju i podmiotowość dzieci w wychowaniu i edukacji. Nie skupiając się tutaj na różnicach pomiędzy tymi koncepcjami, chcę zwrócić uwagę na to, jak w nich wszystkich istotne jest wspieranie kreatywności dzieci oraz jak dużo uwagi poświęca się na tworzenie odpowiednich warunków dla procesów rozwojowych. Tworzenie odpowiednich – bezpiecznych i wspierających – warunków to punkt wspólny pracy reżyserskiej, pracy rodzicielskiej (i pedagogicznej) oraz nowego przywództwa w zarządzaniu. W tych nowych koncepcjach wychowawczych funkcjonuje powiedzenie: „Najpierw relacja, potem edukacja", ponieważ to zdrowe więzi i relacje tworzą odpowiednie warunki rozwoju. A, jak pisałam już wcześniej, twórczość to jest rozwój – tak jak wychowanie i nauczanie. Wyciągając z tego wnioski, które pozwolą na zmianę kultury pracy – musimy szanować więzi i relacje, jakie są pomiędzy nami, a to oznacza troskę. Nie musimy się kochać, nie musimy się lubić, ale pracujemy razem i to wymaga zadbania o swoje i cudze granice oraz zasoby.

Jak to robić? Jakie kompetencje i narzędzia można w tym zakresie rozwijać? Poniżej wymieniam przykłady, które uznałam za szczególnie istotne. Nie jest to w żadnym razie katalog zamknięty – raczej punkt wyjścia do dalszej rozmowy.

1. Planowanie i organizowanie pracy zespołu w odniesieniu do materiału i metod, ale też do zasobów i granic osób zaangażowanych w proces.
2. Budowanie zaufania zespołowego, poprzez inicjowanie i utrzymywanie otwartej i transparentnej komunikacji.

3. Inspirowanie i moderowanie działań zespołu, który pracuje nad spektaklem; modelowanie tempa i intensywności pracy na poszczególnych etapach (wymaga to rozpoznawania potrzeb własnych i cudzych w powiązaniu z wyzwaniami procesu).
4. Znajomość oraz umiejętność wyboru i wykorzystania różnych metod pracy z aktorką/aktorem, różnych metod twórczego myślenia, różnych strategii feedbacku.

Warto tu wspomnieć, że dla wielu osób (szczególnie kobiet), dla których troska już stanowi wartość organizującą ich pracę reżyserską, zadbanie o siebie może być dużo trudniejszym zadaniem, niż zadbanie o innych. Zjawisko to jest już dostrzegane i adresowane zarówno w przemianach myślenia o zarządzaniu, jak i tych dotyczących metod wychowawczych czy edukacyjnych. W obu przypadkach poszukiwanie wsparcia i rozwiązań odnosi się mocno do doświadczeń i refleksji aktywistycznych dotyczących wypalenia (Nagosky, 2020). Dlatego feministyczną troskę chcę rozumieć jako odrzucenie fałszywego wyboru albo/albo (dbam tylko o siebie lub poświęcam się dla innych). To troska, która wyrasta ze zrozumienia współzależności „ja i inne osoby".

Wiedza i jej przepływ // rozumienie

Zdobywanie wiedzy w pracy reżyserskiej może dotyczyć zarówno wiedzy ogólnej, przydatnej w kolejnych procesach (np. wiedza o teatrze), jak i wiedzy szczególnej, na potrzeby danego procesu, danego materiału czy tematu poruszanego w spektaklu. To, że umiejętność jej poszukiwania, analizowania i przyswajania stanowi część kompetencji przypisanych do zawodu reżyserskiego jest dość oczywistą konstatacją. Podobnie jak umiejętność przekazywania tej wiedzy osobom zaangażowanym w dany

proces. Potrzebujemy natomiast refleksji na temat dystrybucji tej wiedzy i uznania za wartość jej uwspólnienia (w całym zespole tworzącym spektakl) oraz wzmożonej uwagi to, kto tę wiedzę produkuje (również na poziomie opisu i docenienia). Musimy wiedzieć, co wiemy, żeby móc szukać tego, czego nie wiemy. Jednocześnie warto też docenić, że wiedzę możemy zdobywać również od współpracownic/współpracowników – wymaga to zatem od osób reżyserujących nie tylko słuchania, ale też usłyszenia tego, co mają one i oni do powiedzenia. Tak rozumianą pracę intelektualną dopełnia rola „zewnętrznego oka", jaką często pełni reżyser/reżyserka, w zakresie dostrzegania (odczytywania), analizowania i konstruowania znaczeń w obrębie powstającego materiału.

Wybrane, szczególnie przydatne kompetencje:

1. Research, kwerendy.
2. Analityczne dostrzeganie kontekstów, interpretacji i powiązań oraz syntetyczne komponowanie znaków, akcentów, treści.
3. Zastosowanie pytań: co? dlaczego? po co? w jakich warunkach? Może to mieć zastosowanie na poziomie analizy materiału, zadań aktorskich, ale też starań o dofinansowania, granty, rezydencje.
4. Inicjowanie i moderowanie komunikacji na zasadach szacunku, uznania wartości różnych perspektyw i wiedzy będącej wspólnym zasobem, dostępnym dla całego zespołu, oraz wspólną produkcją.

W zakresie rozumienia warto również zmierzyć ze skostniałymi przesądami głoszącymi, że „aktora nie musi czegoś wiedzieć, lepiej gra, jak nie wie", że czytelne i wspólne nazwanie pewnych znaczeń czy interpretacji pozbawi spektakl świeżości i zniuansowania, a także – że istnieje tylko jedna racja (ew. prawda, słuszna interpretacja itd.).

Indywidualnie i zbiorowo // kreacja

Praca autorska w obrębie funkcji reżyserskiej odbywa się w dwóch wymiarach – indywidualnym i zespołowym (zob. Szmidt, Modrzejewska-Świgulska, 2020). W zakresie indywidualnym większość artystek/artystów, a więc i reżyserek/reżyserów, znajduje i/lub wykształca sobie sposoby, triki, strategie, metody, rytuały pobudzające kreatywność. Podobnie rzecz się ma z indywidualnym podejmowaniem decyzji. W wymiarze zespołowym istnieje potrzeba znalezienia wspólnych metod, lecz punktem wyjścia powinno być ustalenie możliwego wkładu każdej z osób, opisania (lub nie) autorstwa poszczególnych elementów składowych spektaklu (np. czy dialogi napisała jedna osoba, czy powstały w procesie improwizacji), a także sposobów podejmowania decyzji. Wygodnym wytrychem, choć często krzywdzącym, a dla niektórych wręcz traumatycznym, jest głęboko zakorzenione przekonanie, że „konflikt jest twórczy". Twierdzenie to ma w sobie pewną słuszność, lecz bez dookreślenia, o jaki konflikt chodzi, łatwo wpaść w pułapkę generowania napięcia dla samego napięcia. Warto i tu skorzystać z badań naukowych nad zarządzaniem dla innowacji (Hill, 2014), dlatego przywołuję poniżej umiejętności przebadane i opisane przez prof. Lindę Hill i jej zespół. Żeby konflikt był twórczy, niezbędne jest bazowe i głębokie uznanie wartości różnorodności – odmiennych doświadczeń, specjalności i punktów widzenia. Wtedy możliwe są:

- kreatywne ścieranie się (*creative abrasion*), w ramach którego różnice są wzmacniane w celu stworzenia jak największego zbioru możliwych alternatyw (pomysłów, wersji, propozycji);
- kreatywna zwinność (*creative agility*), która oznacza szybkie sprawdzanie, mieszanie i udoskonalanie jak największej liczby powstałych alternatyw; wymaga to podejścia do tych działań, jak do

eksperymentów: z każdej nietrafionej próby czegoś się dowiadujemy;
- kreatywne rozstrzyganie (*creative resolution*), czyli takie podejmowanie decyzji, które pozwala cierpliwie łączyć, przeformułowywać, komponować powyższe efekty eksperymentów skłaniając się w stronę rozwiązań „i/lub” zamiast „albo/albo”.

W wielu przypadkach ostateczne decyzje autorskie należą do reżyserki/reżysera, choć proces ich podejmowania może być mniej lub bardziej otwarty na inne osoby, na przykład na zasadzie konsultacji. Często decyzje te są podporządkowane gustowi osoby reżyserującej lub początkowej koncepcji reżyserskiej, która sama w sobie wynika z gustu tej osoby. Sam ten proces nie jest krzywdzący, jednak bywa ukryty lub nieświadomy. Może wtedy udawać feedback (zwykle skrajnie ocenny, a nie merytoryczny) lub wybór jedynej możliwej opcji uzasadniony nadmiernym racjonalizowaniem i uniwersalizowaniem. Dlatego tak istotne w obrębie kreacji, w obrębie pracy autorskiej w zespole, jest znalezienie i/lub wykształcenie wspólnych sposobów, trików, strategii, metod czy rytuałów generowania pomysłów oraz podejmowania decyzji i brania za nią odpowiedzialności. Sposoby te trzeba nazwać i otwarcie o nich mówić – inaczej ryzykujemy ciągłe balansowanie na granicy sporu o autorstwo.

Wśród możliwych do wyćwiczenia i rozwijania kompetencji szczególnie zwracam uwagę na:

1. kreatywność i autoanalityczną świadomość w tym zakresie;
2. decyzyjność i autoanalityczną świadomość w tym zakresie;
3. otwartość i gotowość do „kreatywnej zwinności” w komponowaniu spektaklu;
4. budowanie szczerej komunikacji wokół pomysłów i decyzji (np. na zasadach porozumienia bez przemocy [NVC]; Rosenberg, 2023).

W kreacji również potrzebna jest nam świadomość procesu i jego dynamiki.

Zakończenie

Troska, rozumienie i kreacja – oto trzy filary, jak trzy wiedźmy proponowanego przeze mnie modelu myślenia o nowej reżyserii. Nowe przywództwo nie zlikwidowało innych, starszych metod zarządzania, podobnie jak nowe metody rodzicielskie i pedagogiczne nie wyparły tradycyjnych modeli wychowania. Dały jednak alternatywy osobom, które nie chciały stosować wojskowego drylu, zastraszania i kar cielesnych. Mam nadzieję, że przeformatowanie myślenia o reżyserii wskaże alternatywę osobom reżyserującym, które nie chcą posługiwać się przemocą lub zachęci je do stworzenia lub opisania innych modeli. Wierzę, że takie istnieją.

Przemiany, o których wspomniałam na początku, dotyczą wielu sfer w organizacji życia teatralnego w Polsce (np. kontrakty, koordynacja intymności, działalność związkowa itd.). Część z nich już mocno wpływa na osoby reżyserujące oraz na to, jakie stawia nam się wymagania. Zmiana myślenia o reżyserii może z kolei wpłynąć na kolejne rejony pracy w teatrze. Może też domagać się kolejnego przemodelowania – niech się więc rozwija.

Tekst jest rozwiniętą wersją wykładu *Nowa reżyseria w twórczości bez przemocy* wygłoszonego na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Po Wyspiańskim”, zorganizowanej przez Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego i Uniwersytet Śląski (Katowice, 1-2 grudnia 2022).

Wzór cytowania:

Kijak, Ula, *Reżyseria. Model renowacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rezyseria-model-renowacji.

Autor/ka

Ula Kijak – reżyserka, aktywistka, artywistka; dra sztuki w dziedzinie sztuk teatralnych; edukatorka i propagatorka twórczości bez przemocy oraz niehierarchicznych metod kreatywności zespołowej, autorka terminów „kultura przemocowego tworzenia” i „twórczość bez przemocy (*nonviolent creativity*)”; była współzałożycielką Grupy Artystycznej Teraz Poliż (Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za całokształt działalności), a także jej członkinią do października 2017 roku; reżyseruje spektakle oraz inne wydarzenia performatywne i interdyscyplinarne, filmy dokumentalne, reportaże, słuchowiska teatralne, teledyski oraz serial internetowy, prowadzi działania społeczne, projekty emancypacyjne i edukacyjne, a także artystyczne projekty partycypacyjne m.in. dla kobiet osadzonych w areszcie śledczym i dla ofiar wojny domowej w Kolumbii; w latach 2009-2015 pracowała na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie jako asystentka prof. Waldemara Śmigasiewicza, w latach 2016-2022 wykładała w Studiu Sztuki Teatralno-Aktorskiej STA w Poznaniu; współpracowała z „Czasem Kultury”, działała w Strajku Kobiet Poznań i Objazdowym Uniwersytecie Powszechnym im. Ireny Krzywickiej; jest wiceprzewodniczącą Zarządu Związku Zawodowego Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych.

Przypisy

1. World Health Organization, *Global status report on violence prevention 2014*, *Part 1 – Background*, *1996 Violence Definition* (Sprawozdanie na temat globalnej sytuacji w dziedzinie zapobiegania przemocy, Część 1 – Podstawy, Definicja przemocy z roku 1996); https://www.who.int/publications/i/item/9789241564793 [dostęp: 15.11.2023].
2. https://www.niebieskalinia.info/index.php/przemoc-w-rodzinie/6-co-to-jest-przemoc [dostęp: 15.11.2023].
3. Mam tu na myśli Master Suppression Techniques, o których potem wielokrotnie pisałam, m.in. Kijak, 2021.
4. Przypomina to argumentację wielu osób usprawiedliwiających sadyzm Jerzego Jarockiego, twierdzących wręcz, że to właśnie czyniło z niego wielkiego artystę (por. Konieczna, 2018).
5. Dodam od siebie, parafrazując: „Kto nie ma świadomości dynamiki procesu, nie przygotuje i nie zaplanuje go odpowiednio, będzie naruszał Kodeks pracy, będzie domagał się nadgodzin od zespołów technicznych, będzie uniemożliwiał i utrudniał pracę działów promocji i edukacji, będzie wreszcie wymuszał pracę ponad siły (przede wszystkim na końcowym etapie) usprawiedliwiając to „dobrem spektaklu”.
6. Po raz pierwszy użyłam publicznie tego terminu podczas końcowego panelu dyskusyjnego konferencji „Granice w teatrze” zorganizowanej przez Polski Ośrodek Międzynarodowego

Instytutu Teatralnego ITI (16 maja 2021), odwołując się do określenia „kultura gwałtu". Rejestracja panelu: https://www.youtube.com/watch?v=EpBR7PJzDx0 [dostęp: 15.11.2023].
7. Początkowo prowadziłam warsztaty dla aktorek, aktorów i osób studiujących aktorstwo, które stopniowo rozszerzyły się na inne osoby twórcze, działy koordynacji, realizatorki i realizatorów, następnie działy edukacji, administracji, promocji, działy techniczne i w końcu objęły wszystkie osoby pracujące w teatrach instytucjonalnych.
8. Wykorzystywałam ten termin od wielu lat, opisując to, czego uczę i co propaguję. Jednak dopiero podczas konferencji „TEATR OD}{NOWA" zorganizowanej oddolnie przez aktorski związek zawodowy ZZAP Teatru Polskiego w Poznaniu (22-23 listopada 2021) użyłam go jako nazwy pozytywnego punktu odniesienia, do którego chcę dążyć w kontrze do „kultury przemocowego tworzenia". Termin ten – *nonviolent creativity* – odnosi się wprost do „porozumienia bez przemocy" (*nonviolent communication*) Marshalla Rosenberga.
9. Rejestracja wystąpienia: https://www.youtube.com/watch?v=OdhGlrXmBc4 [dostęp: 15.11.2023].
10. W tekście stosuję wymiennie formy „artystka/artysta" lub osobatywy. W kwestii „mitu artysty" pozostawiam formę męską, ponieważ „mit artystki" pociąga za sobą wiele odmiennych stereotypów i kontekstów. „Szalony" i łamiący zasady społeczne mężczyzna-artysta bywał często za to uwielbiany i podziwiany, „szalona" i łamiąca zasady społeczne kobieta-artystka częstokroć była zamykana w szpitalu. Nie jest więc przypadkiem to, że obecne przemiany antyprzemocowe są tak silnie związane z krytyką feministyczną, a często wręcz z niej wyrastają (zob. Gilbert, Gubar, 1980).
11. Przykładem na to może być powracająca dyskusja wokół gotowej, a jednak wciąż nie wprowadzonej w życie, Ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego, która zawiera przede wszystkim systemowe uregulowanie ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych dla osób otrzymujących dochód z działalności artystycznej na podstawie umów cywilno-prawnych. Z wewnątrz środowiska artystycznego wielokrotnie podnosiły się gorące sofistyczne argumenty, że „nie da się określić ustawą, kto jest artystą, a kto nie", a tym samym „wsadzić sztuki w tabelki". Więcej o ustawie: https://artystazawodowy.pl/projekt-ustawy [dostęp: 15.11.2023].
12. Odnoszę się tu do potocznego, zmaksymalizowanego ich rozumienia: geniusz jako niezwykłe, wybitne zdolności i natchnienie jako wielkie, wzniosłe duchowe doświadczenie.
13. Upraszczając – pojawia się coraz więcej teorii dotyczących zarówno zarządzania, jak i przywództwa (także związków i różnic pomiędzy nimi), które przenoszą akcent z poczucia i sprawowania władzy na świadomą odpowiedzialność (zob. np. Goleman i in., 2003; Brown, 2018; George, 2004).
14. Zob. *Przewodnik pisania kontraktu* opracowany przez Zespół Teatru Polskiego w Poznaniu - https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/ [dostęp: 15.11.2023].
15. Na temat każdej z tych koncepcji można już obecnie znaleźć dziesiątki publikacji popularnych i naukowych w języku polskim. Motywacją do powstania i rozwijania ich była m.in. potrzeba zrezygnowania z przemocy jako metody wychowawczej.

Bibliografia

Brown, Brené, *Dare to Lead: Brave Work. Tough Conversations. Whole Hearts*, Random House, 2018.

Freeman, Jo, *The Tyranny of Structurelessness*, https://static1.squarespace.com/static/555557d5e4b0cc5c1ed71116/t/57e03ffb20099ef5d08202a6/1474314240758/TyrannyStructureless.pdf [dostęp: 15.11.2023].

George, Bill, *Authentic Leadership: Rediscovering the Secrets to Creating Lasting Value*, Jossey-Bass, 2004.

Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven – London 1980.

Gilligan, Carol, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Goleman, Daniel i in. *Naturalne przywództwo. Odkrywanie mocy inteligencji emocjonalnej*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2003.

Hill, Linda i in., *Collective Genius: The Art and Practice of Leading Innovation*, Harvard Business Review Press, 2014.

Kijak, Ula *Przemoc zaczyna się na poziomie manipulacji*, [w:] *Granice w teatrze* (wydawnictwo pokonferencyjne), Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, 2021.

Kijak, Ula, *Mit artysty a codzienność reżyserki*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2016.

Konieczna, Elżbieta, *Jerzy Jarocki. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018.

Laloux, Frederic, *Pracować inaczej. Nowatorski model organizacji inspirowany kolejnym etapem rozwoju ludzkiej świadomości*, Wydawnictwo Studio EMKA, Warszawa 2015.

Mańka, Mira, *Feedback: próba zmapowania zjawiska*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 174 i 175/176.

Nagosky, Emily i Amelia, *Wypalenie. Jak wyrwać się z błędnego koła stresu*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2020.

Nodding, Nel, *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education (Updated)*, University of California Press, Oakland 2013.

Rosenberg, Marshall B., *Porozumienie bez przemocy: o języku życia*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2023.

Sherman, Aleksandra; Morrissey, Clair, *What Is Art Good For? The Socio-Epistemic Value of*

Art, „Frontiers in Human Neuroscience” 2017, nr 11, https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00411 [dostęp: 15.11.2023].

Szmidt, Krzysztof J., *Pedagogika twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2013.

Szmidt, Krzysztof; Modrzejewska-Świgulska, Monika, *Together or Separately: Dilemmas of Group Work in Professional Creativity*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 2020, nr 1, https://sciendo.com/article/10.2478/ctra-2020-0001 [dostęp:15.11.2023].

Tronto, Joan C., *Beyond Gender Difference to a Theory of Care*, University of Chicago Press, 1987.

Zadara, Michał, *Przemoc nie jest metodą pracy w teatrze*, „Krytyka Polityczna”, 27.05.2021, https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/michal-zadara-przemoc-nie-jest-metoda-pracy-w-teatrze/ [dostęp: 15.11.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/rezyseria-model-renowacji*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
DOI: 10.34762/sasp-5478
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/bezpieczenstwo-swiadoma-zgoda-i-sceny-intymne-w-polskim-teatrze-perspektywy-i-modele

/ INSTYTUOWANIE

Bezpieczeństwo, świadoma zgoda i sceny intymne w polskim teatrze. Perspektywy i modele

Katarzyna Waligóra | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Security, informed consent and intimate scenes in Polish theatre. Perspectives and models

The paper offers a speculative inquiry into the pragmatic possibilities of incorporating intimacy direction within the realm of Polish theatre. Drawing upon dialogues with representatives of the theatrical community, the author formulates four models. Subsequently, an analysis of the merits and drawbacks associated with each model is provided. This article aims to initiate a discussion on the implementation of solutions concerning work with informed consent and safe work with intimacy into Polish theatre.

Keywords: intimacy coordination; intimacy direction; staged intimacy; staging sex; intimacy work

1.

Mniej więcej rok temu opublikowałam na łamach „Didaskaliów” artykuł poświęcony koordynacji scen intymnych, w którym wyjaśniałam pochodzenie i najważniejsze aspekty tej dyscypliny, opisywałam warsztaty odbywające się w Akademii Teatralnej w Warszawie, a także sugerowałam, że być może praca ze specjalistami nad scenami intymnymi w przyszłości stanie się standardem w polskich instytucjach teatralnych (Waligóra, 2022). Teraz chciałabym przyjrzeć się temu, jak w praktyce mogłoby to wyglądać. Koordynacja scen intymnych to nowa dyscyplina, która cały czas przechodzi dynamiczny rozwój. Świetnie oddaje to, jak sądzę, prosta uwaga: kiedy rok temu pisałam artykuł wprowadzający w temat, używałam określenia „koordynacja intymności”. W niniejszym tekście zdecydowałam się zastąpić go sformułowaniem „koordynacja scen intymnych”. Zmiana ta jest skutkiem rozmów z koordynatorkami intymności – Kają Wesołek-Podziemską oraz Martą Zygadło – które zwróciły uwagę, że określenie „koordynacja intymności” zbyt mocno kojarzy się z intymnością i seksualnością w prawdziwym życiu, podczas gdy „sceny intymne” jednoznacznie wskazują na kontekst filmowo-teatralny.

Chciałabym zacząć od zidentyfikowania potencjalnych problemów, jakie możemy napotkać, myśląc o włączeniu elementów koordynacji scen intymnych w polski kontekst teatralny, następnie zastanowić się nad tym, co koordynacja może teatrowi zaoferować, a wreszcie przedstawić cztery spekulatywne modele będące propozycją znalezienia dla niej miejsca w polskich instytucjach. Do ich opracowania, oprócz wiedzy teoretycznej, rozwijanej głównie na gruncie brytyjskim i amerykańskim, posłużyły mi rozmowy z przedstawicielami i przedstawicielkami branży teatralnej. Świadomie i celowo wybrałam osoby, które będą gotowe do praktyki

współmyślenia, bo zależało mi na wyobrażeniu sobie propozycji konkretnych rozwiązań, a nie na przekonywaniu osób niechętnych. Ważne było też dla mnie porozmawianie z przedstawicielami wszystkich zawodów teatralnych, mających bezpośredni wpływ na to, w jaki sposób w polskim teatrze pracuje się nad scenami intymnymi, to znaczy z osobami zajmującymi się reżyserią, dramaturgią, kierowaniem instytucjami, aktorstwem, choreografią i kształceniem twórczyń teatralnych. Większość moich rozmówców i rozmówczyń miała bezpośrednie doświadczenie pracy z koordynatorkami scen intymnych lub samemu wykonuje ten zawód. Ustawienie takich kryteriów doboru rozmówców ograniczyło liczbę osób, co z kolei pozwoliło na odbycie dłuższych i bardziej pogłębionych spotkań jakościowych. Zależało mi też na wyborze osób, które spotkały się z bardzo różnymi praktykami koordynacji scen intymnych – zarówno polskimi, jak zagranicznymi. Rozmawiałam z reżyserką Weroniką Szczawińską oraz reżyserem i dyrektorem Narodowego Starego Teatru Waldemarem Raźniakiem – oboje uczestniczyli w szkoleniu z zakresu koordynacji scen intymnych dla kadry naukowej zorganizowanym w Akademii Teatralnej, której są wykładowcami (szkolenie prowadziły Kaja Wesołek-Podziemska i Marta Zygadło). Weronika Szczawińska jest także reżyserką spektaklu dyplomowego *Klub* w AT, przy którym współpracowała pochodząca z Wielkiej Brytanii koordynatorka scen intymnych Vanessa Coffey. Udało mi się także porozmawiać z reżyserem i dyrektorem artystycznym Teatru Współczesnego w Szczecinie Jakubem Skrzywankiem, który pracując w Teatrze Powszechnym w Warszawie nad przedstawieniem *Opowieści niemoralne* korzystał ze wsparcia konsultantek scen intymnych, Agnieszki Róż i Jewgienii Aleksandrowej. Spotkałam się również z aktorkami: Natalią Lange, Aleksandrą Bożek, Adrianną Malecką i Heleną Urbańską. Dwie pierwsze zagrały w *Opowieściach niemoralnych*, dwie kolejne w *Klubie*. Adrianna Malecka jest też autorką książki *Intymność*

w zawodzie aktora. Metody bezpiecznej pracy w świetle upowszechniania się koordynacji intymności (2023), w której przeanalizowała swoje doświadczenia w pracy nad filmem *Te cholerne peonie* w reżyserii Poliny Biliaievy zawierającym liczne sceny intymne. Do rozmowy zaprosiłam też choreografkę i koordynatorkę scen intymnych Kayę Kołodziejczyk, szkolącą się na zagranicznych kursach. Dwie osoby, z którymi rozmawiałam, nie przeszły żadnego wcześniejszego szkolenia w zakresie koordynacji scen intymnych – były to dramaturżka i reżyserka Daria Kubisiak oraz dramaturżka Jolanta Janiczak. Obie są jednak zainteresowane metodami udoskonalania procesów twórczych i we własnym zakresie zdobywały wiedzę na temat profesjonalnej pracy z intymnością. Chciałam porozmawiać z Jolantą Janiczak, ponieważ w przedstawieniach, które współtworzy z Wiktorem Rubinem, bardzo często pojawiają się sceny intymne, szczególnie sceny nagości, zdarza się, że powiązane z interakcją z publicznością[1]. Rozmowa z Darią Kubisiak interesowała mnie natomiast dlatego, że twórczyni oprócz pracy w teatrach, prowadzi także zajęcia z zakresu praktyki teatralnej dla studiujących wiedzę o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracując w projekcie *Bezpieczna przestrzeń – dobre praktyki i narzędzia do transformacji polskiego systemu teatralnego* prowadzonym na Akademii Teatralnej w Warszawie, pozostaję w stałym kontakcie z koordynatorkami Kają Wesołek-Podziemską i Martą Zygadło, a także badaczkami: Agatą Adamiecką, Izabelą Zawadzką i Małgorzatą Jabłońską. W tworzeniu modeli szczególnie pomogła mi Izabela Zawadzka w czasie naszych wielokrotnych i długich rozmów. Osoby, z którymi rozmawiałam przed oddaniem niniejszego tekstu do druku, miały możliwość przeczytania go i odniesienia się do niego. Na dostarczenie mi dodatkowych uwag zdecydowali się Waldemar Raźniak i Kaya Kołodziejczyk, dlatego włączyłam je do artykułu.

Choć tworząc modele, często czerpałam z informacji uzyskanych od moich rozmówców, moich propozycji nie należy utożsamiać z ich poglądami. Osoby, z którymi rozmawiałam, często mają własne pomysły na to, w jaki sposób powinna przebiegać praca z intymnością w teatrze, wyrażały rozmaite wątpliwości co do moich opinii albo proponowały inne, nieuwzględnione przeze mnie rozwiązania.

2.

Koordynacja scen intymnych jest zjawiskiem, które najpełniej rozwinęło się na gruncie anglo-amerykańskim. Oznacza to, że podstawowym punktem odniesienia dla tej dyscypliny jest teatr tamtego regionu, pracujący w innych realiach budżetowych i kulturowych niż te, które znamy w Polsce[2]. W stosowanym przez dyscyplinę języku widać ogromne przywiązanie do tekstu dramatycznego, historii, realizmu, a przede wszystkim postaci. Nic dziwnego, że dużo łatwiej i szybciej koordynacja scen intymnych adaptuje się na gruncie filmowo-telewizyjnym, gdzie celem zazwyczaj jest nakręcenie realistycznej sceny między dwiema postaciami osadzonymi w linearnie rozwijającej się historii. W polskim teatrze bardzo często pracuje się natomiast metodą improwizacji, nie korzystając z tekstu dramatycznego (lub korzystając z niego szczątkowo), a postaci (jeśli takie w ogóle się pojawiają) funkcjonują w szerokim spektrum – od psychologicznie budowanych person po rodzaj maski dla indywidualnego performansu aktorskiego. Dodatkowo, choć koordynacja scen intymnych postuluje oddzielanie prywatności od tego, co sceniczne, w polskim teatrze bardzo często pracuje się właśnie na tym, co prywatne oraz co dotyczy specyficzności ciała i jego doświadczenia. Proces twórczy często opiera się przy tym na zaufaniu i bliskiej współpracy wąskiego zespołu – czasami trudno więc wyobrazić sobie zaproszenie (jak to się dzieje w przypadku filmu) osoby, która będzie koordynować realizację

wyłącznie wybranych scen. Pojęcie zaufania jest zresztą niekiedy nadużywane i tłumaczone jako konieczność realizacji poleceń reżysera-mistrza. W książce *Staging Sex* (2020) Chelsea Pace i Laura Rikard[3] zauważają, że aktorzy już na etapie edukacji uczeni są mówienia „tak" – osoba, która odmawia, może być bowiem uznana za sprawiającą problemy. Jednym z najważniejszych celów zmiany, którą przynosi między innymi koordynacja scen intymnych, jest przywrócenie mocy aktorskiemu „nie".

Koordynacja posługuje się także bardzo wąską definicją tego, co uznawać możemy za scenę intymną: symulowany stosunek, odgrywane podniecenie, pocałunek lub nagość. To pozostawia szeroki zestaw scen wyczerpujących fizycznie, psychicznie lub emocjonalnie, w których wykonawcy nie zostają otoczeni opieką, a które w warunkach długiego, trudnego procesu twórczego mogą być bardzo obciążające. Weronika Szczawińska w rozmowie ze mną zwróciła uwagę, że takie uważne zajmowanie się tylko pewną bardzo wąsko rozumianą grupą scen mogłoby łatwo zamienić się w rodzaj listka figowego dla instytucji teatralnych. Zwróćmy uwagę, że na gruncie anglo-amerykańskim, skąd, jak pisałam, wywodzi się koordynacja scen intymnych, w procesach teatralnych obecne bywają także inne osoby, których celem jest zapewnianie bezpieczeństwa – na przykład reżyserzy scen walki czy kaskaderzy; odmienna jest tam także rola agenta, często aktywnie walczącego o zabezpieczenie interesów i komfortu swoich klientów. Większość polskich teatrów ma też stały, etatowy zespół aktorski – ludzi, którzy bardzo dobrze się znają, blisko ze sobą współpracują i często oprócz zawodowych rozwijają także relacje prywatne. W takich warunkach nietrudno o rozmycie granic świadomej zgody i przyjmowanie łatwości grania pewnych scen za oczywistość. Wszystko to sprawia, że próby pomyślenia o wprowadzeniu koordynacji scen intymnych w polski kontekst nasuwają liczne wątpliwości. Reżyserki, z którymi rozmawiałam, od razu

zadają też pytanie o to, jak miałaby być finansowana tego typu praca – bardzo trudno im bowiem pomyśleć o wydzieleniu z często małego budżetu pensji dla kolejnej osoby.

3.

To, co koordynacja scen intymnych może zaoferować teatrowi, nie ogranicza się jednak w moim przekonaniu do opieki nad wąsko rozumianą grupą scen. Żeby tak się jednak stało, być może powinniśmy myśleć o tej dyscyplinie, podobnie jak to się dzieje na gruncie amerykańskim, wyraźniej rozdzielając kompetencje pozwalające na pracę w filmie od tych, które ułatwiają pracę w teatrze. Koordynowanie scen intymnych w spektaklach niewątpliwie wymaga bowiem rozumienia specyfiki procesu twórczego i umiejętności dostosowywania języka i narzędzi do trybu pracy proponowanego przez reżyserkę.

Dyskusja o koordynacji scen intymnych przede wszystkim otwiera nas na myślenie o bezpieczeństwie, higienie i komforcie wykonawców. Nie chodzi mi przy tym o komfort oznaczający brak ryzyka artystycznego, ale raczej o unikanie nadmiernego obciążenia tam, gdzie to możliwe. Koordynacja scen intymnych proponuje, jak mi się wydaje, myślenie o teatrze jak o miejscu pracy, gdzie obowiązywać powinny protokoły i zasady zabezpieczające pracowników biorących udział w tworzeniu przedstawienia. Ale także jak o miejscu nieco bardziej elastycznym niż zwykle przyjmujemy, gdzie możliwe są negocjacje, modyfikacje pomysłów, wprowadzanie rozwiązań równie atrakcyjnych wizualnie, ale bardziej efektywnych. Koordynacja scen intymnych poszerza także moim zdaniem sposób, w jaki oceniamy ryzyko zawodowe. Nie chodzi już tylko o potencjalne urazy fizyczne (przed którymi chronią zasady BHP), ale także psychiczne i emocjonalne.

Koordynacja scen intymnych dysponuje też konkretnymi technikami, które mogą usprawnić pracę teatralną. Posiada zestaw środków do choreografowania scen intymnych oraz wiedzę o tym, jakie elementy garderoby mogą być wykorzystywane do niewidocznego dla widzów zabezpieczania ciał aktorów. Jednym z jej fundamentów jest także wprowadzanie technik wychodzenia z roli (*de-rollingu*) pozwalających na oddzielanie życia prywatnego i zawodowego. Są one szczególnie ważne w przeciwdziałaniu uzależnieniom oraz niepożądanemu przenoszeniu emocji ze scen na życie prywatne. Znowu więc działamy w poszerzonym polu myślenia o higienie i bezpieczeństwie.

Jak wskazywałam w artykule *„Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze”…* (Waligóra, 2022), narodziny ruchu #MeToo spowodowały, że do tego, co rozwijało się jako choreografia scen intymnych, dołączył kluczowy komponent w postaci świadomej zgody (*consent*), dając impuls dla powstania koordynacji scen intymnych, jaką znamy dziś. Świadoma zgoda jest konceptem skomplikowanym, szczególnie gdy rozważamy różne sposoby jej definiowania oraz rozmaite rodzaje relacji seksualnych, w które wchodzą ludzie w życiu prywatnym. W pracy teatralnej sprawa wydaje się jednak znacznie prostsza, przyswojenie zasad świadomej zgody jest w mojej ocenie kluczowe do budowania nowoczesnych i przyjaznych instytucji.

Koordynacja scen intymnych korzystała (i często nadal korzysta) z definicji świadomej zgody opracowanej przez amerykańską organizację Planned Parenthood zajmującą się zdrowiem seksualnym i reprodukcyjnym, a także edukacją seksualną. Definicja ta została opracowana dla sytuacji prawdziwego seksu i innych kontaktów intymnych. Zawiera się w angielskim akronimie FRIES – dobrowolna (*freely given*), wycofywalna (*reversible*), oparta na pełnej informacji (*informed*), szczegółowa (*specific*)[4]. Jedna z

największych szkół kształcących koordynatorów scen intymnych w Stanach Zjednoczonych – Intimacy Directors and Coordinators (IDC) – od pewnego czasu mówi jednak o potrzebie modyfikacji tej definicji. Wycofywalność (czyli możliwość zmiany zdania, ale – co istotne – ze świadomością konsekwencji tej decyzji), szczegółowość (czyli udzielanie zgody na konkretne czynności i konkretne sytuacje po poznaniu kontekstu, w jakim będą pokazywane i używane) oraz oparcie na informacji (świadomej zgody nie możemy udzielić, jeśli pewne fakty pozostają przed nami zatajone) pozostają bez zmian. Zdaniem IDC dobrowolność jest jednak wątpliwa w systemie, w którym osoby udzielające zgody są pracownikami uwikłanymi w skomplikowane relacje władzy, a ich przyszłość zawodowa i finansowa zależy od podejmowanych decyzji. Proponują zastąpienie tego elementu definicji słowem „przemyślana" (*considered*), bo:

> choć nie możemy w pełni wymazać dynamik władzy, systemowego rasizmu i innych skutków opresji, które utrudniają dobrowolność świadomej zgody, możemy przemyśleć wszystkie te czynniki i informacje podejmując ostateczną decyzję o udzieleniu bądź wycofaniu zgody (*Defining consent…*).

Co bardzo ważne: jest to równoznaczne z daniem aktorom na tyle dużo czasu, żeby rzeczywiście mogli podjąć przemyślaną decyzję. W opracowanej przez Planned Parenthood definicji zdaniem IDC problematyczna jest także entuzjastyczność – wiele osób nie będzie bowiem czuło entuzjazmu na myśl o graniu sceny intymnej (zwłaszcza gdy to scena przemocy seksualnej), ale wciąż będzie chciało to zrobić, uznając to za kolejne zadanie aktorskie. IDC proponuje więc zastąpienie go słowem „partycypacyjna" (*participatory*) oznaczającym, że aktorki są zaangażowane w proces decydowania o tym, co

dzieje się z ich ciałami.

Świadoma zgoda jest tak istotnym konceptem, bo dalece wykracza poza sceny intymne, stając się podstawową zasadą pracy twórczej[5]. W konsekwencji pojawia się konkretna wizję aktorstwa: zawodu opartego na upodmiotowieniu, dobrowolności i poszanowaniu granic, świadomej pracy z własnym ciałem i emocjami oraz kultywującego profesjonalne i konsensualne relacje z partnerami scenicznymi. Aktor nie jest narzędziem w rękach reżysera, a osobą zachowującą pełną kontrolę nad swoim ciałem i tym, czemu zostanie poddane na scenie. Właśnie dlatego bardzo zależy mi na przesunięciu akcentu: myśląc o tym, co może dać nam koordynacja scen intymnych, powinniśmy zwracać uwagę raczej na świadomą zgodę, niż na wąsko rozumiane odgrywanie scen seksu.

4.

Ida Ślęzak i Anna Majewska w tekście opublikowanym na łamach „Dialogu" zdiagnozowały trzy wymiary kryzysu wyobraźni, który ich zdaniem dotknął współczesne instytucje teatralne. Jednym z nich jest trudność „praktykowania alternatywnych form pracy i produkcji teatralnej" (2021, s. 161). Autorki piszą o tym następująco:

> Jednak wciąż brakuje nam reparacyjnych strategii instytucjonalnych, badawczych i artystycznych, które mogłyby rozwinąć krytyczne rozpoznania w praktyki otwierające możliwości pracy poza modelem patriarchalnej i hierarchicznej instytucji. W tym kontekście problemem jest nie tylko trudność wyobrażenia sobie alternatywnych form działania i bycia z innymi, ale również niezdolność do praktykowania ich z myślą o przyszłości tu i teraz –

w rzeczywistości neoliberalnego kapitalizmu (s. 162).

Jednocześnie drugim wymiarem kryzysu jest zdaniem Ślęzak i Majewskiej kondycja badań teatralnych – zarówno na płaszczyźnie stosowanych metodologii jak i pozycji zajmowanych przez badaczy i badaczki. Autorki tekstu postulują:

> Potrzebujemy alternatywnych sposobów nawiązywania relacji z procesem artystycznym – praktyk badawczych o charakterze reparacyjnym, wzmacniającym i spekulatywnym, otwartych na odkrywanie niedostrzeganych dotąd potencjalności oraz ustanawianie ścieżek badania teatru opartych na partnerskim „współmyśleniu" z twórcami i twórczyniami, świadomych performatywnej mocy praktyki teatrologicznej i odpowiedzialnie z niej korzystających (s. 162).

Na tak zdefiniowany kryzys autorki proponują odzyskanie wyobraźni jako narzędzia umożliwiającego zmianę. Jak piszą:

> Dlatego spośród strategii przełamywania wspomnianego kryzysu szczególnie interesujące wydają nam się praktyki spekulatywne, które łączy pewne powinowactwo z czytaniem reparacyjnym. Rozumiemy je za Isabelle Stengers jako sprawcze operacje na wyobraźni – czyli działania mające na celu „zaostrzyć apetyt na to, co może być możliwe, [aby] wzbudzić opór wobec normalizacji tego, co uważane jest za oczywiste". Spekulować znaczy odrywać się od zamrażającego wyobraźnię reżymu rzeczywistości rozumianej nazbyt często jako „business as usual" i jednocześnie podejmować

> działanie, które jest zaangażowane i usytuowane – osadzone w konkretnej sytuacji i doświadczeniu (s. 162).

Podążając za intuicjami Majewskiej i Ślęzak, w niniejszym artykule w miejsce tradycyjnej formy naukowego wywodu polegającej na analizie przypadków i mechanizmów działania instytucji, proponuję praktykę spekulatywną. Chciałabym dzięki temu zarówno sprawdzić możliwość innego, zorientowanego na potencjalności i przyszłość myślenia naukowego, którego celem będzie nie tyle opis i diagnoza, ile włączenie się w pracę na rzecz zmiany, jak i spróbować zaproponować wyjście poza przyjmowane założenia instytucji teatralnej. Anthony Dunne i Fiona Raby, autorzy książki *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, w której argumentują na rzecz praktyk spekulatywnych i eksperymentalnych na gruncie wzornictwa przemysłowego, pokazują, że tworzenie modeli i prototypów, nawet tych niemożliwych do zreprodukowania na masową skalę (lub wręcz nieliczących się z ograniczeniami rzeczywistości), ma istotne miejsce znaczenie w kształtowaniu zmian społeczno-politycznych. Jak piszą:

> Wierzymy, że jeśli będziemy więcej spekulować na wszystkich społecznych poziomach oraz eksplorować alternatywne scenariusze, to rzeczywistość stanie się bardziej plastyczna i, choć przyszłości nie da się przewidzieć, już dziś możemy wspierać czynniki, które zwiększą prawdopodobieństwo bardziej pożądanego rozwoju wydarzeń. Równocześnie czynniki, które mogą prowadzić do przyszłości niepożądanej, mogą zostać wcześnie wyłapane i naprawione lub chociaż ograniczone (s. 6).

Spekulatywne modele, nawet jeśli nie miałyby zostać zrealizowane w

projektowanym kształcie, przesuwają granice tego, co jest możliwe do pomyślenia i oferują konkretny punkt wyjścia do dalszej dyskusji. Tworzenie tego typu modeli na gruncie wiedzy o teatrze postrzegam jako próbę opracowania praktycznych propozycji zastosowania zdobytej wiedzy teoretycznej. Istotne było jednak dla mnie konfrontowanie i kształtowanie jej w dialogu z teatralnymi praktykami. Jak bowiem pisze Anna Majewska:

> [Spekulując] znajdujemy się wewnątrz obserwowanego pola, żyjemy pośród świata, na który patrzymy. Nie spoglądamy z autonomicznej pozycji na rzeczywistość, lecz jesteśmy w niej zanurzone i bierzemy udział w procesach jej przekształcania. […] Kiedy wykonuję skok, wychylam się w stronę tego, co jest możliwe, choć było wcześniej nie do pomyślenia, i jednocześnie uczestniczę w procesie urzeczywistniania tych niedostrzeganych dotąd możliwości. Praktyka spekulatywna jest więc praktyką performatywną – przekształcając wyobraźnię polityczną, możemy zainicjować za jej pomocą istnienie nowych światów i alternatywnych przyszłości (2021).

Chciałabym przedstawić cztery modele projektujące włączenie elementów koordynacji scen intymnych do polskiego teatru. Modele nie wykluczają się wzajemnie – starałam się opracować je z uwzględnieniem warunków funkcjonowania instytucji, ale też nie pozwalając na ograniczenia ze strony tego, jak tradycyjnie pojmujemy ich możliwości (na przykład w sferze finansowej). Pierwsze trzy propozycje czerpią z tego, co w różnym stopniu już pojawia się w polskich instytucjach, model czwarty, który uznaję za najciekawszy i najpełniejszy, jest jednocześnie najtrudniejszy do zrealizowania i najbardziej kosztowny.

Model 1 – wiedza rozproszona

Chelsea Pace i Laura Rikard, autorki podręcznika *Staging Sex*, w rozdziale wstępnym piszą:

> Publikacja ta stawia sobie za cel, aby na każdej sali prób znalazł się ktoś, kto wie, jak pracować ze scenami nagości czy przemocy seksualnej i faktycznie z tej wiedzy korzystał. Plan zrealizowania tego zamiaru polega na tym, abyś tą osobą był właśnie ty. Nie każda organizacja czy też produkcja może lub bezwzględnie potrzebuje zatrudniać profesjonalistę od scen intymnych. Jeżeli może, to świetnie, nam jednak chodzi o to, aby ludzie już znajdujący się na sali lepiej na niej funkcjonowali. Docelową grupą odbiorców tej książki są reżyserzy, choreografowie i pedagodzy. Są to osoby o największej sile oddziaływania i najsilniej obecne na sali prób (2020).

Chelsea Pace, która jest także współzałożycielką szkoły Intimacy Theatre Education (ITE), uważa, że wiedza z zakresu koordynowania scen intymnych nie powinna być skupiana wyłącznie w rękach wyspecjalizowanego grona profesjonalistek, sprzeciwia się też wprowadzanym przez większość innych szkół procesom certyfikacji (Pace, 2021). Jej zdaniem to raczej szerokie rozproszenie wiedzy, a także tworzenie i uczenie się nowego języka poprawia bezpieczeństwo w procesie prób. Podręcznik *Staging Sex* został pomyślany w ten właśnie sposób: jako przystępne źródło technik pracy i języka pozwalających sprawnie realizować sceny intymne.

Idąc za intuicjami Pace, pierwszy model, który proponuję, polegałby na przeszkoleniu wszystkich osób pracujących w teatrze w zakresie pracy w

oparciu o świadomą zgodę, umiejętności rozpoznawania i komunikowania własnych granic oraz przestrzegania granic partnera scenicznego. W zależności od potrzeb zespołu szkolenie mogłoby także obejmować sposoby realizacji scen intymnych, elementy choreografii, informację o możliwych barierach i zabezpieczeniach. Szkolenie w pierwszej kolejności musieliby przejść aktorzy, dyrektorki, reżyserzy, dramaturżki, choreografowie, a później także (oczywiście po odpowiednich modyfikacjach) ekipa techniczna, inspicjenci, garderobiane, makijażystki i wszystkie inne osoby, które biorą udział w procesie twórczym i mają kontakt z ciałami aktorów. Zwróćmy uwagę, że nie wszystkie z tych osób są etatowymi pracownikami instytucji. O ile łatwo można pomyśleć o zorganizowaniu szkoleń dla stałego zespołu w teatrze, o tyle nie jest to oczywiste w przypadku reżyserek, choreografów i dramaturżek – osób mających bezpośredni wpływ na kształt procesu twórczego. Kaya Kołodziejczyk w rozmowie ze mną sugeruje, że koordynacja scen intymnych potrzebuje sojuszników – jej zdaniem kandydatem są tu być może związki zawodowe, a więc Związek Aktorów Scen Polskich (ZASP) i Gildia Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych[6]. Możemy wyobrazić sobie scenariusz, w którym związki zawodowe działają na rzecz promowania i organizowania szkoleń z zakresu pracy w oparciu o świadomą zgodę i elementów koordynacji scen intymnych, a także pomagają w wypracowaniu standardów pracy i kodeksów na wzór tych, które powstają w Stanach Zjednoczonych[7]. Waldemar Raźniak zauważa jednak, że w świetle prawa te dwie ogólnopolskie organizacje nie są związkami zawodowymi z perspektywy pracodawcy – nie są bowiem zarejestrowane w konkretnej instytucji teatralnej. W Narodowym Starym Teatrze działają cztery związki zawodowe – żaden z nich nie ma nic wspólnego ani z ZASP-em, ani z Gildią. Potencjalnie oznacza to więc zarówno więcej partnerów do rozmów, jak i większy potencjał różnicy zdań na temat wdrażania strategii pracy z intymnością.

Przeszkolenie osób pracujących w teatrze z zakresu pracy ze scenami intymnymi wydaje się kluczowe, bo pozwala zbudować protokoły bezpiecznego postępowania w rozmaitych sytuacjach i wypracować dobre dla danej instytucji zasady (na przykład dotyczące sposobu zachowania aktorów za kulisami, relacji z garderobianymi, prowadzenia improwizacji i tak dalej). Daje też pracownikom jasny sygnał, jakiego typu kultura instytucjonalna panuje w danym miejscu. Jednocześnie wpływa na podmiotowość i niezależność aktorów i aktorek, oferując im język do mówienia o swoich potrzebach. Aktorka Helena Urbańska, która w Akademii Teatralnej w Warszawie brała udział w warsztatach angielskiej koordynatorki scen intymnych Vanessy Coffey, opowiada, że dały jej one wiedzę, którą mogła następnie wykorzystać na planie filmu krótkometrażowego. Ponieważ dzięki warsztatom czuła się pewnie, w obliczu braku koordynatorki scen intymnych była w stanie samodzielnie zadbać o swoje potrzeby. Adrianna Malecka w książce *Intymność w zawodzie aktora. Metody bezpiecznej pracy w świetle upowszechniania się koordynacji intymności* opisuje podobny mechanizm: te same warsztaty z Vanessą Coffey umożliwiły jej nowe, bardziej krytyczne spojrzenie na jej udział w krótkometrażowym filmie *Te cholerne peonie*, co stało się podstawą refleksji w książce (Malecka, 2023).

Ten model jest obecnie najpełniej realizowany w szkołach teatralnych. W Akademii Teatralnej w Warszawie w ramach projektu *Bezpieczna przestrzeń – dobre praktyki i narzędzia do transformacji polskiego systemu teatralnego* przeszkolona została kadra pedagogiczna oraz osoby studiujące zarówno reżyserię, jak i aktorstwo. W planach jest także wpisanie na stałe zajęć z koordynacji scen intymnych do programu nauczania na kierunku aktorskim. Jeśli ten pomysł zostanie zrealizowany i okaże się trwały, a inne szkoły teatralne także zdecydują się na podobne rozwiązania, z czasem w polskich

teatrach pracować będzie coraz więcej osób przeszkolonych w zakresie dobrych praktyk, ale także, jak możemy zakładać, domagających się pewnego standardu pracy.

Choć tego typu przeszkolenie ma liczne zalety i zapewne usprawniłoby codzienne funkcjonowanie instytucji, nie wydaje się jednak, by stanowiło wystarczające zabezpieczenie w procesach podwyższonego ryzyka. W tego typu pracach, gdzie z góry wiadomo, że aktorzy będą podlegali większemu niż zwykle obciążeniu fizycznemu, psychicznemu lub emocjonalnemu, w których obecne będą sceny seksu (szczególnie przemocy seksualnej) albo nagości, potrzebna może się okazać pomoc osoby z zewnątrz. W takich sytuacjach szkolenia mogą wręcz okazać się przeciwskuteczne, dając przeszkolonym osobom fałszywe poczucie pewności i nazbyt silną wiarę w swoje umiejętności, skłaniającą ich do rezygnacji z poszukiwania pomocy specjalistów.

Model 2 – przeszkolenie choreografów

Podobnie jak za granicą, w Polsce możemy zaobserwować zainteresowanie uzyskiwaniem kompetencji koordynatorek scen intymnych przez choreografki (przykładami mogą tu być Kaya Kołodziejczyk, Krystyna Lama Szydłowska i Aleksandra Osowicz; doświadczenie w obszarze tańca ma także Kaja Wesołek-Podziemska). W obliczu braku profesjonalnej koordynacji scen intymnych, powierzanie choreografom zadania zabezpieczania aktorów wydaje się naturalnym ruchem. Kaya Kołodziejczyk zwraca uwagę, że to praca, którą choreografki wykonywały na długo przed tym, jak do Polski dotarły informacje o narodzinach nowej dyscypliny. Jej samej jeszcze przed rozpoczęciem szkoleń zdarzało się wykonywać ją również w celu zabezpieczenia siebie w przedstawieniach, w których występowała jako

tancerka. W przywoływanej już książce *Staging Sex* Chelsea Pace wymienia sześć „starych metod" radzenia sobie z realizowaniem scen intymnych w teatrze, które jej zdaniem powinny odejść w zapomnienie. Jedną z nich jest powierzanie scen intymnych choreografom. Jak tłumaczy autorka:

> Choreografowie tańca lub scen walki nauczeni są rzeczy, które nie przekładają się samoistnie na sytuacje intymne. Zarówno w przypadku tańca, jak i scen walki choreografia polega w ogromnej mierze na demonstrowaniu jej przez instruktora – co świetnie może się sprawdzać przy pokazywaniu unoszenia partnera lub figury tanecznej, jednak w przypadku intymności powoduje naruszenie pewnych granic (2020).

Wydaje się jednak, że jeśli osoby te zostałyby dodatkowo przeszkolone, sytuacja zmieniłaby się zasadniczo, bo choreografowie i choreografki mają dużą wiedzę w zakresie pracy z ciałem i ruchowego opracowania scen. Ich pozycja jest też już ustanowiona w teatrze dramatycznym i potwierdzona zaufaniem wielu zespołów aktorskich.

Ten model ma jednak także potencjalne wady. Przede wszystkim – z mojej perspektywy – choreografowie w polskim teatrze są bardzo mocno uzależnieni od reżyserów. To ci drudzy decydują, czy oraz kto zostanie zaproszony do projektów – choreografom może więc zależeć na utrzymywaniu dobrych stosunków z reżyserami. To z kolei może wpłynąć na ich obiektywność i wyczulenie na potrzeby aktorek. Z tą diagnozą polemizuje Kaya Kołodziejczyk:

> Nie zgadzam się z tezą mówiącą o choreografach uzależnionych od

reżyserów. Pamiętajmy, że choreografki i choreografowie w teatrze po 2004 roku robią znacznie więcej niż układanie numerów tanecznych. Są to twórcy niezależni, których reżyserzy zapraszają – znając ich prace indywidualne czy też spektakle autorskie. Wchodzą do teatru, są częścią grupy współtwórców i traktowani są na równi w hierarchii, jednak ich wynagrodzenia są absolutnie zaniżone.

Nie jestem też pewna, czy inicjatywa zatrudniania koordynatora scen intymnych powinna leżeć wyłącznie po stronie reżysera, który i tak dzierży w polskim teatrze bardzo dużą władzę. Oczywiście trzeba się liczyć także z tym, że nie każdy choreograf ma predyspozycje do bycia koordynatorem scen intymnych. Dodatkowo dostępne obecnie szkolenia są bardzo drogie, pytanie więc, którzy choreografowie będą mogli sobie pozwolić na samodzielne ich opłacenie oraz czy wraz ze zwiększeniem kompetencji będą mogli liczyć na lepsze zarobki.

Model 3 - koordynatorka scen intymnych zatrudniana do wybranych projektów

Trzeci model również zaczerpnięty jest z praktyk, które możemy obserwować w polskim teatrze, i polegałby na wprowadzeniu do procesu twórczego koordynacji scen intymnych podobnej do tej, która funkcjonuje w filmie. Na polskich scenach powstało kilka przedstawień, przy których pracowały ekspertki pomagające realizować sceny intymne – obok najgłośniejszych chyba *Opowieści niemoralnych* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (z udziałem Agnieszki Róż i Jewgienii Aleksandrowej) wymienić można *Nanę* w Teatrze Polskim w Poznaniu (z udziałem Kai Kołodziejczyk) i *Mój rok relaksu i odpoczynku* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (z udziałem Krystyny Lamy Szydłowskiej). W tym modelu istotne jest rozstrzygnięcie, w jaki

sposób finansowana powinna być ta praca. Jak dotąd najczęstszą możliwością jest pokrywanie kosztu koordynacji scen intymnych z budżetu projektu – na tej samej zasadzie wynagrodzenie otrzymują również pozostali członkowie zespołu artystycznego, na przykład scenograf czy reżyserka świateł. Ten sposób finansowania sprawi jednak zapewne, że przy produkcjach z mniejszym budżetem reżyserka kilkakrotnie się zastanowi, czy dodatkowe wsparcie na pewno jest jej potrzebne, czy też może środki lepiej przeznaczyć na coś innego. Może to też prowadzić do oferowania ekspertkom złych warunków – Agnieszka Róż wynagrodzenie, które otrzymała za pracę przy *Opowieściach niemoralnych*, określiła mianem „pensji-żartu" (*Wstyd czasem pomaga*, s. 16). Trzeba też zauważyć, że w takiej sytuacji reżyser nie tylko decyduje o zatrudnieniu koordynatorki scen intymnych (co, jak wskazywałam przy okazji modelu drugiego, jest problematyczne), ale także ustala jej zarobki. Waldemar Raźniak, dyrektor Narodowego Starego Teatru w Krakowie, w rozmowie ze mną stwierdził, że stawianie reżysera przed koniecznością zapłacenia za koordynację scen intymnych z budżetu projektu jest równoznaczne z sugerowaniem mu, żeby zrezygnował z zatrudniania tej osoby. Jego zdaniem możliwe jest natomiast wygospodarowanie dodatkowych pieniędzy z budżetu teatru, które by to umożliwiły. Zwróćmy jednak uwagę, że Raźniak kieruje jedną z najlepiej dotowanych instytucji w kraju.

Koordynatorka intymności Marta Zygadło mówi, że teatry mogłyby wprowadzić odgórny obowiązek zatrudniania koordynatorów, gdy w przedstawieniu pojawiają się sceny intymne. Wtedy reżyser może albo zatrudnić koordynatora, albo zrezygnować z tego typu sekwencji. To model znany z polityki platform streamingowych takich jak Netflix czy HBO. Problem w tym, że zapewne nie we wszystkich procesach teatralnych, w których pojawiają się sceny intymne (na przykład sceny nagości),

koordynator rzeczywiście jest potrzebny. Dla doświadczonego aktora, który wielokrotnie pracował ze scenami nagości i czuje się bezpiecznie w pracy z danym reżyserem, obowiązkowa obecność koordynatora scen intymnych mogłaby okazać się bardziej krępująca niż pomocna. Dużo łatwiej też wprowadzić tego typu obowiązkową obecność w filmach i serialach, bo tam koordynator pojawia się tylko w dniach, w których kręcone są sceny intymne. W teatrze oznaczałoby to nagłe wprowadzenie obcego elementu do często intymnego procesu twórczego – to ponownie mogłoby spowodować więcej szkody niż pożytku.

Ten model optuje także za bardzo wąskim rozumieniem sceny intymnej i pozostawia bez opieki wszystkie inne typy scen, które także mogą być ryzykowne. Jego wadą jest również, podobnie jak w przypadku drugiego modelu, uzależnienie koordynatorów scen intymnych od reżyserów, a jednocześnie obciążenie tych drugich nowym obowiązkiem pozyskiwania kolejnego pracownika. Zapytać też należy, czy reżyserzy mają kompetencje, żeby weryfikować wiedzę i kompetencje koordynatorów scen intymnych. Kaya Kołodziejczyk w rozmowie ze mną zasugerowała, że być może powinien istnieć rodzaj zabezpieczenia w postaci ustalonej liczby współprac, które w danym roku może podjąć koordynator z tym samym reżyserem – to utrudniałoby powstawanie nazbyt stabilnych układów między nimi. Z drugiej strony koordynator, który dobrze rozumie potrzeby danego reżysera i chętnie z nim współpracuje, niekoniecznie będzie równocześnie jego automatycznym sojusznikiem w ewentualnych sporach z aktorami. Jakub Skrzywanek zwrócił mi też uwagę, że myślenie o konieczności pilnowania relacji między reżyserem a koordynatorem scen intymnych wywodzi się z postrzegania procesu twórczego jako potencjalnie wadliwego i niebezpiecznego. Tymczasem w wielu przypadkach wszystkim osobom biorącym udział w procesie zależy na jego bezpiecznym przeprowadzeniu, a

koordynator ma ułatwiać pracę, a nie pilnować, żeby nie dochodziło do nadużyć. Z tą opinią zgadza się Waldemar Raźniak:

> Generalnie problem z intymnością może wyniknąć niezależnie od ewentualnych zależności – czy finansowych, czy władzy. Zakładanie złej woli z czyjejkolwiek strony jest problematyczne. To samo dotyczy postulatu „bezstronności" koordynatora, tak jakby jego obecność musiała być związana z rozwiązywaniem jakiegoś konfliktu albo mediacją. Może tak być, ale nie musi. Jestem w stanie wyobrazić sobie dobrze zgrany team pracujący harmonijnie nad intymnością przy wielu projektach.

Kaja Wesołek-Podziemska podkreśla natomiast, że reżyser musi mieć wpływ na decydowanie o tym, czy chce pracować z danym koordynatorem, podobnie jak osobę tę musi zaakceptować zespół aktorski.

Model 4 – koordynator świadomej zgody zatrudniony na etacie

Model czwarty, do opracowania którego zainspirowała mnie rozmowa z reżyserką Weroniką Szczawińską, jako jedyny nie istnieje dziś w polskiej rzeczywistości teatralnej. Jest najtrudniejszy do wprowadzenia, prawdopodobnie najbardziej kontrowersyjny, choć w mojej opinii także najbardziej obiecujący. Zakłada on powołanie w teatrze nowej funkcji – koordynatora świadomej zgody. Zakres obowiązków takiej osoby mógłby być ustalany w zależności od potrzeb danej instytucji i mógłby obejmować trzy grupy zadań: zadania związane z procesem twórczym, zadania związane z eksploatacją przedstawień oraz zadania związane z bieżącym życiem

instytucji. W pierwszej grupie przede wszystkim znajdowałoby się przygotowywanie oceny ryzyka dla każdego procesu twórczego na podstawie lektury projektu, rozmów z zespołem artystycznym oraz ewentualnie obecności na pierwszych próbach. Ocena taka mogłaby uwzględniać planowany zakres obciążenia psychicznego i fizycznego, podejmowane tematy, obecność scen intymnych (szczególnie scen przemocy seksualnej), ich charakter i liczbę, czas trwania procesu i harmonogram prac, a także opisywać, kto spośród aktorów i pracowników nieartystycznych będzie szczególnie narażony na ryzyko. Koordynatorka powinna też zapytać członków zespołu artystycznego oraz aktorskiego o ich potrzeby i obawy związane z procesem. Szczególnie istotne byłoby tutaj zerwanie z założeniem, że aktor, który ma za sobą wiele scen danego typu, na pewno zgodzi się zagrać kolejną albo że nie będzie miał problemu z graniem sceny intymnej z daną partnerką, bo wielokrotnie razem pracowali. Oba założenia mogą być bowiem nieprawdziwe, a jednocześnie mogą wywierać na aktorach presję i odbierać im możliwość powiedzenia „nie”. Następnie, jeśli spektakl tego wymaga, koordynator świadomej zgody mógłby sugerować zatrudnienie specjalistek, których obecność w procesie (stała lub na zasadzie konsultacji) ułatwiłaby jego realizację (na przykład psycholog, seksuolożka, fizjoterapeuta, konsultant ze społeczności i tak dalej). Jeśli proces wymagałby udziału koordynatorki scen intymnych, osoba taka mogłaby samodzielnie pełnić tę funkcję lub zatrudniać inne osoby do spełniania tego zadania. To umożliwiłoby elastyczność: przy mniejszych budżetach reżyserka mogłaby skorzystać z pomocy osoby pracującej na etacie. W rozmowie ze mną reżyserka i dramaturżka Daria Kubisiak zauważyła, że na analogicznej zasadzie w niektórych teatrach funkcjonuje stanowisko kierownika muzycznego, którego można (bez obciążenia budżetu produkcji) poprosić o wokalne przygotowanie aktorów do przedstawienia. Natalia Lange

opowiedziała mi natomiast o pracy z reżyserem (którego bardzo ceni i darzy sympatią) przerażonym perspektywą reżyserowania sceny intymnej. W produkcji nie przewidziano pomocy profesjonalisty, a reżyser planował zrzucić na aktorów znalezienie w improwizacji właściwego ustawienia. Lange zażądała jednak precyzyjnych instrukcji. Jak sama mówi, w przypadku tego procesu nie było potrzeby obecności koordynatorki scen intymnych od początku do końca, wystarczyłaby jednorazowa konsultacja i ustawienie choreografii tej konkretnej sekwencji. Sądzę, że w tego typu przypadkach sprawdziłaby się możliwość sięgnięcia po pomoc etatowego pracownika instytucji, szczególnie jeśli pomysł na wprowadzenie sceny intymnej wyniknął niespodziewanie albo jej tworzenie sprawiło nieoczekiwany kłopot. Z drugiej strony, jeśli niezbędna jest obecność koordynatorki scen intymnych w całym procesie, albo reżyser w porozumieniu z zespołem aktorskim chciałby pracować z inną osobą niż ta, która pracuje na etacie (i jest gotów wpisać ten koszt do budżetu produkcji), ten model daje również taką możliwość. Podobnie wygląda sprawa, kiedy zachodzi konflikt interesów, na przykład kiedy przedstawienie reżyseruje dyrektor teatru, czyli bezpośredni zwierzchnik koordynatora. Świadomość, że na etacie pracuje osoba gotowa do pomocy, mogłaby natomiast skłonić aktorów do częstszego proszenia o jej obecność w procesie.

Druga grupa obowiązków koordynatora świadomej zgody mogłaby dotyczyć opieki nad przedstawieniami w czasie ich eksploatacji. Jednym z elementów świadomej zgody jest jej „wycofywalność”, czyli możliwość zmiany zdania w każdym momencie. Nie oznacza to oczywiście, że aktorkę, która w ostatniej chwili nie zgadza się na coś, na co wcześniej wyraziła zgodę, nie może ponieść konsekwencji tej decyzji. Zdarzają się jednak sytuacje, w których wycofanie zgody jest akceptowane przez współpracowników. O jednym tego typu przypadku (w obszarze filmu) opowiada Lizzy Talbot w rozmowie z

Katarzyną Szustow:

> Miałam jeden przypadek wycofania zgody w dniu zdjęć. Aktorka doświadczyła molestowania seksualnego dwa dni przed zdjęciami. Od razu zaproponowałam inny pomysł na scenę, który wciąż realizował wizję reżysera, a jednocześnie respektował nowe, przesunięte granice aktorki. Nikt z produkcji nie miał z tym problemu (2021).

Jeśli podobna sytuacja zaszłaby w teatrze po premierze, reżyserka, choreografka czy zatrudniona tylko do pracy nad danym projektem koordynatorka intymności prawdopodobnie nie będzie na miejscu, żeby zrobić szybką zmianę. Zdarzają się też przypadki, w których aktorzy potrzebują modyfikacji sceny po tym, jak spektakl zostanie skonfrontowany z widzami, a ich reakcje okazują się inne (na przykład mocniejsze), niż zakładali twórcy w czasie procesu. Pod uwagę możemy wziąć też kontuzje i urazy fizyczne, przy których drobne modyfikacje w przebiegu spektaklu mogłyby znacząco podnieść komfort wykonawcy, nie wpływając na kształt artystyczny przedstawienia. We wszystkich tego typu sytuacjach etatowy koordynator świadomej zgody mógłby okazać się przydatny.

W zakresie obowiązków tej osoby powinno także moim zdaniem leżeć dbanie o ochronę zdrowia aktorów i aktorek w tych zakresach, które nie są objęte standardowym odbiorem inspektora BHP. Kaya Kołodziejczyk wspomina, że jedna z pierwszych prac, w których musiała pomyśleć o zastosowaniu zabezpieczeń, dotyczyła jej samej jako tancerki. W jednym z przedstawień została poproszona o wykonanie nago sceny tanecznej, w której jej ciało miało mieć kontakt z umieszczoną w zbiorniku na scenie wodą. Kołodziejczyk

szybko zorientowała się, że woda nalewana jest w czasie montażu scenografii, na długo przed rozpoczęciem przedstawienia, a pracownicy techniczni wchodzą do niej w butach. Brudna woda narażała ją na ryzyko infekcji. Weronika Szczawińska opowiedziała mi natomiast, że w czasie pracy w Teatrze Powszechnym w Warszawie nad spektaklem *Grzyby* po stronie zespołu artystycznego leżało ciągłe przypominanie o konieczności wymiany używanego w scenografii piasku. Niewłaściwy piasek powodował reakcje alergiczne i kłopoty zdrowotne, ale konieczność ciągłego proszenia o jego zmianę obciążała twórców i odwracała uwagę od spraw artystycznych. Jakub Skrzywanek twierdzi co prawda, że rozwiązanie tego typu sytuacji jest kwestią wdrożenia odpowiednik praktyk instytucjonalnych i w Teatrze Współczesnym w Szczecinie dba się o dokładne czyszczenie sceny w przedstawieniach, w których aktorzy występują nago. Sądzę jednak, że obecność pracowniczki, do której zadań należałoby między innymi sprawdzanie właściwego czyszczenia i przechowywania elementów scenografii, które mają bliski kontakt z ciałami aktorów, oraz ewentualny dobór zabezpieczeń we współpracy z działem kostiumów, mógłby tylko usprawnić i udoskonalić istniejące w instytucjach praktyki.

Koordynator świadomej zgody mógłby także pośredniczyć w kontaktach między wykonawcami a fotografem teatralnym i działem promocji, dbając o to, żeby zdjęcia, na których aktorzy pojawiają się w nago, skąpo ubrani albo w bieliźnie lub odgrywają sceny intymne, nie były bez ich zgody rozpowszechniane. To samo dotyczy rejestracji przedstawień – tu ryzyko jest tym większe, że nagranie, które trafiłoby w niepowołane ręce, może na przykład zostać zmontowane i umieszczone w serwisach pornograficznych.

Wreszcie trzeci obszar działalności, który widzę dla tej nowej funkcji, wiązałby się z włączeniem się w kształtowanie dobrych praktyk instytucji.

Oznaczałoby to przede wszystkim szkolenie pracowników podobne do tego, które zostało opisane w modelu pierwszym. Stała obecność specjalisty do spraw świadomej zgody w instytucji umożliwiałaby doszkalanie na bieżąco nowo zatrudnianych pracowników oraz możliwość informowania twórców zatrudnianych na umowy cywilnoprawne o zasadach panujących w danym teatrze. Myślę, że koordynatorowi świadomej zgody mógłby także pełnić rolę osoby, do której zgłaszane są przypadki nadużyć: przemocy, mobbingu, molestowania seksualnego, prześladowania na tle rasowym/etnicznym, genderowym lub seksualnym. Ta osoba mogłaby też blisko współpracować z koordynatorem dostępności, pomagając stworzyć dobre warunki pracy i odbioru przedstawień.

Zaletą tego modelu jest stawianie na kompleksowy charakter opieki nad procesem twórczym oraz dostępność specjalisty na miejscu przez cały czas. To także model, w którym instytucja przejmuje na siebie ciężar zapewnienia ochrony, nie musząc zdawać się na wiedzę i dobrą wolę reżyserów. Możemy sobie też wyobrazić, że instytucje partycypują w kosztach szkolenia koordynatorów scen intymnych, wysyłając ich na odpowiednie kursy. To z kolei stwarza możliwość stałego doszkalania się, które jest postulowane przez wszystkie zagraniczne jednostki zajmujące się koordynacją scen intymnych.

Wydaje się też, że możliwe byłoby pomyślenie o połączeniu modelu czwartego i drugiego poprzez zatrudnianie na etacie choreografów i przeszkolenie ich także do wykonywania obowiązków koordynatora świadomej zgody. W ten sposób w teatrach dramatycznych stworzone zostanie dla nich miejsce, bo w tym momencie mają trudności z wejściem w system instytucjonalny i uzyskaniem etatowego zatrudnienia.

Najpoważniejszą wadą modelu jest natomiast ryzyko uwikłania koordynatora

świadomej zgody w wewnętrzne rozgrywki instytucjonalne. Istnieje możliwość, że osoba zatrudniona na etacie czułaby się zobowiązana do utrzymywania dobrych stosunków z zespołem aktorskim i bycia jego sojusznikiem w ewentualnych konfliktach z reżyserem. W skrajnym przypadku możemy sobie wyobrazić nawet instrumentalizację narzędzi, którymi dysponuje koordynacja scen intymnych, w celu podważenia pozycji i umiejętności reżysera.

W czasie dyskusji, która odbyła się w 23 marca 2023 roku na konferencji *Transformacja – jak zmieniamy szkoły teatralne?* w Akademii Teatralnej w Warszawie, koordynatorka scen intymnych Katarzyna Szustow zauważyła, że praca etatowa nie zapewnia pola do odpowiedniego dystansowania się od problemów i konfliktów wewnątrz instytucji, które mogą nasilać się w trudnych procesach. To z kolei może stanowić nazbyt duże obciążenie dla osoby zajmującej się koordynacją i ona sama, mając wybór, zdecydowanie woli nie wiązać się na stałe z żadnym teatrem. Z kolei Agnieszka Róż w rozmowie z Katarzyną Niedurny mówi: „Rozmawiałam z Pawłem Łysakiem i powiedziałam, że jeśli chcą prawdziwej zmiany, to muszą zatrudnić konsultantkę intymności na stałe do teatru" (*Wstyd czasem pomaga*, s. 16).

Trzeba także zauważyć, że pozycja i możliwości, jakimi dysponowałaby koordynatorka świadomej zgody, zależałyby od organizacji teatru, jego budżetu i zakresu sprawczości nadanego przez dyrektora. Na podobnej zasadzie możemy obserwować, co dzieje się z funkcją koordynatora dostępności – w jednych teatrach to stanowisko o dużym zakresie odpowiedzialności, inicjatywy i sprawczości, w innych funkcja czysto figurancka i łączona z innymi czasochłonnymi zajęciami.

5.

Wprowadzenie systematycznej pracy ze świadomą zgodą do polskiego teatru na pewno zajmie wiele czasu. Jeśli którykolwiek z modeli miałby zostać zrealizowany, należałoby najpierw przeszkolić dużą kadrę, która mogłaby podjąć pracę w polskich instytucjach. Zapewne przydatny byłby tu nacisk ze strony organizatorów i związków zawodowych. Z mojej perspektywy kluczowe wydaje się przede wszystkim zainteresowanie dyrektorów teatrów – to oni dysponują budżetem instytucji i mają największy wpływ na kształtowanie kultury organizacji. Musieliby jednak wcześniej przeprowadzić wnikliwą i krytyczną refleksję nad zarządzanymi przez siebie instytucjami, a także wykazać otwartość na nowe modele pracy. Waldemar Raźniak w odpowiedzi na tę diagnozę stwierdza:

> W moim przekonaniu kluczowe jest zainteresowanie aktorów tym tematem. Z moich doświadczeń wynika, że wcale nie tak wiele aktorów i aktorek zainteresowanych jest współpracą z koordynatorami. Jeśli aktorzy sygnalizowaliby potrzebę współpracy z koordynatorem, z pewnością jako dyrektor poddałbym to pod rozwagę. Jako reżyser proponowałem parokrotnie aktorom możliwość skorzystania z koordynacji scen intymnych, we wspólnych rozmowach dochodziliśmy jednak do wniosku, że komplikowałoby to tylko proces.

Istotne będzie też oczywiście przemyślenie sytuacji finansowej teatru. W wielu przypadkach to właśnie budżet może okazać się największą przeszkodą. Są jednak w kraju instytucje, które z łatwością mogłyby nadać wyższy priorytet bezpieczeństwu niż na przykład wystawnej scenografii i to

one mogłyby stać się zarzewiem zmian.

Tekst powstał w ramach projektu „Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy” finansowanego ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Wzór cytowania:

Waligóra, Katarzyna, *Bezpieczeństwo, świadoma zgoda i sceny intymne w polskim teatrze. Perspektywy i modele*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, DOI: 10.34762/sasp-5478.

Autor/ka

Katarzyna Waligóra (k.waligora@uj.edu.pl) – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, pracuje także na Akademii Teatralnej w Warszawie. Wspólnie z Katarzyną Niedurny prowadzi Podcast o Teatrze. ORCID: 0000-0001-5297-2889.

Przypisy

1. Przykładem może być przedstawienie *Caryca Katarzyna* w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, w którym Marta Ścisłowicz prowokowała widzów do dotykania swoich nagich piersi (przysłoniętych makietą budynku teatru z wyciętymi otworami na dłonie) albo *Towiańczycy, królowie chmur* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, w którym Ścisłowicz nago i z zawiązanymi oczami przeciskała się między osobami siedzącymi na widowni.
2. W tym miejscu chciałabym odnotować niezgodę Kai Kołodziejczyk na moją diagnozę odmienności realiów polskiego i anglo-amerykańskiego teatru. Jej zdaniem kluczowe bowiem jest istnienie scenariusza, który tak czy inaczej powstaje nawet dla wydarzeń improwizowanych, i określanie na jego poziomie zakresu pracy z intymnością.
3. Fragmenty *Staging Sex* cytuję w tłumaczeniu Piotra Suta – z polskiego wydania przygotowywanego do druku.
4. O świadomej zgodzie w koordynacji scen intymnych pisałam także w artykule, który

niebawem ukaże się na łamach „Notatnika Teatralnego”. Tekst ten zakończyłam czterema punktami, które wyznaczają najpilniejsze moim zdaniem obszary do refleksji (Waligóra, 2023).
5. W niniejszym artykule piszę o świadomej zgodzie jako o głównym i rewolucyjnym koncepcie oferującym możliwość istotnej zmiany w polskim systemie teatralnym, ponieważ sądzę, że lekcja świadomej zgody nadal nie została przez nas odrobiona. Trzeba jednak zauważyć, że narzędzie to także ma swoje ograniczenia, o czym niedawno pisała Chelsey Morgan w bardzo ważnym artykule opublikowanym na łamach „The Journal of Consent-Based Performance” (2023).
6. Tego typu proces powoli następuje w filmie – firma IntimacyDuo (którą tworzą Kaja Wesołek-Podziemska i Marta Zygadło) przygotowały warsztaty dla Związku Zawodowego Filmowców. Więcej informacji na ich temat można znaleźć na portalu Facebook pod adresem:
https://www.facebook.com/photo/?fbid=212734654617214&set=a.179217121302301 [dostęp: 10.09.2023].
7. W USA największy związek zawodowy zrzeszający osoby pracujące w filmie, telewizji i radiu (SAG-AFTRA) udostępnia na swojej stronie internetowej protokoły dotyczące zasad realizacji scen intymnych, wiedzy, jaką powinni posiadać koordynatorzy, a także poradniki dla aktorów i aktorek. Regularnie publikuje też informacje na temat spotkań poświęconych koordynacji scen intymnych:
https://www.sagaftra.org/contracts-industry-resources/workplace-harassment-prevention/intimacy-coordinator-resources [dostęp: 10.09.2023].

Bibliografia

Defining Consent: From FRIES to CRISP!, blog IDC, https://www.idcprofessionals.com/blog/defining-consent-from-fries-to-crisp [dostęp: 10.09.2023].

Dunne, Anthony; Raby, Fiona, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press, Cambridge–London 2013.

„Jesteśmy od scen symulowanego seksu”. Lizzy Talbot o pracy koordynatora intymności, z Lizzy Talbot rozmawia Katarzyną Szustow, „Vogue” 5.04.2021, https://www.vogue.pl/a/lizzy-talbot-o-pracy-koordynatora-intymnosci, [dostęp: 10.09.2023].

Majewska, Anna, *Spekulacja badawcza w kontekście kryzysu ekologicznego na podstawie „Osuwiska” Agaty Siniarskiej*, „Performer” 2021 nr 22, https://grotowski.net/performer/performer-22/spekulacja-badawcza-w-kontekscie-kryzysu-ekologicznego-na-podstawie-osuwiska?fbclid=IwAR1pfYIKF1Bn69s8xrseC_xWM7GE8-SW-ju-DdcGTCLNN3OaX3rSM2FJIuY [dostęp: 4.11.2023].

Majewska, Anna; Ślęzak, Ida, *Co jeśli?*, „Dialog” 2021 nr 1.

Malecka, Adrianna, *Intymność w zawodzie aktora. Metody bezpiecznej pracy w świetle*

upowszechniania się koordynacji intymności, Wydawnictwo Akademii Teatralnej, Warszawa 2023.

Morgan, Chelsey, *Visions for Justice and Critiquing Consent: On Taking Performativity Out of Performance*, „The Journal of Consent-Based Performance" 2022, vol. 1, nr 2, https://www.journalcbp.com/v1i2-80-110visions [dostęp: 5.11.2023].

Pace, Chelsea; Rikard, Laura, *Staging Sex. Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy*, Routledge, New York – Abingdon 2020 (polskie wydanie w tłumaczeniu Piotra Suta jest przygotowywane do druku).

Pace, Chelsea, *The Certification Question*, „The Journal of Consent-Based Performance" 2021, vol. 1, nr 1, https://www.journalcbp.com/the-certification-question [dostęp 5.11.2023].

Waligóra, Katarzyna, *„Bez wiedzy i rozmowy czuliśmy się jak w horrorze" – koordynacja intymności w teatrze i w szkole teatralnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/bez-wiedzy-i-rozmowy-czulismy-sie-jak-w-horrorze [dostęp: 10.09.2023].

Waligóra, Katarzyna, *Świadome „tak". Koordynacja intymności*, „Notatnik Teatralny" 2023 nr 92.

Wstyd czasem pomaga, z Aleksandrą Bożek, Dorotą Glac, Martą Jalowską, Natalią Lange, Agnieszką Różyńską, Kamilą Worobiej rozmawia Katarzyną Niedurny, „Dialog" 2022 nr 5, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/wstyd-czasem-pomaga [dostęp: 10.09.2023].

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/bezpieczenstwo-swiadoma-zgoda-i-sceny-intymne-w-polskim-teatrze-perspektywy-i-modele

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/autorytet-bez-legendy

/ INSTYTUOWANIE

Autorytet bez legendy

Agnieszka Marszałek

Warmiński

reż. Michał Januszaniec; scenariusz: Ewa Hevelke; zdjęcia: Michał Januszaniec, Tomasz Szołtys, Alicja Borowiec; konsultacja: Aneta Kielak; montaż: Ewa Hevelke, Michał Januszaniec; dźwięk: Kuba Orłowski; produkcja: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2022

Dla pamięci o twórcach teatru legendy bywają utrwalaczem renomy, ale przesłaniają też często widok na całość, co gorsza, mogą się stać trudną do pokonania przeszkodą w ustalaniu faktów. Przykłady? Jan Michalik, który zajmował się przez kilka dekad Tadeuszem Pawlikowskim, wiele pracy musiał włożyć w to, żeby, wbrew mitowi, zbliżyć się do prawdy o tym wybitnym dyrektorze i artyście teatru. Legendę Stanisława Koźmiana też zresztą kilkakrotnie prostował, ważąc sądy, przyjmując perspektywę badacza, który nie burzy, ale sprawdza. Beata Guczalska, która pracuje właśnie nad monografią poświęconą Konradowi Swinarskiemu, mogłaby również sporo powiedzieć na temat problemów z przedarciem się przez powłokę legendy. Nie chodzi przy tym o niweczenie mitów (mają nie tylko

walor „liryczny”; są potrzebne choćby po to, by konstruować i podtrzymywać rodzaj zbiorowej pamięci potocznej), ale od czasu do czasu trzeba koniecznie zaglądać pod tę przesłonę i – z użyciem odpowiednich narzędzi – badać zasadność oraz dopuszczalne granice legendy.

Bywali jednak i tacy ludzie teatru, którzy bohaterami legend nigdy się nie stali, nie dlatego bynajmniej, by nie zasługiwali na trwałą pamięć (przeciwnie!), ale dlatego, że sytuowali się w cieniu teatru, na rzecz którego pracowali, czyniąc się tym sposobem raczej sługami legendy teatru, nie własnej. Materiału do refleksji na ten temat dostarcza powstały niedawno, znakomity dokument poświęcony Januszowi Warmińskiemu.

Oglądamy najpierw przestrzeń bezludnego Teatru Ateneum (przed spektaklem? po spektaklu?) – bez metaforycznej przesłony, neutralnie: korytarz, szatnia, fotografie aktorów na ścianach, solidna, nieco ciężka architektura w stylu *art déco*: wnętrze, które – jeśli puste – nie jest przestrzenią „magiczną”, prezentuje się oczom patrzącego jako dość prozaiczna, realna przestrzeń do zagospodarowania, czekająca na kogoś, kto nada jej charakter i sprawi, że stanie się miejscem jedynym w swoim rodzaju. Kamera wędruje w najbardziej oczywistym kierunku – ku popiersiu Jaracza, jednocześnie słyszymy głos Janusza Warmińskiego, przywołującego okres powstania (1928) i pierwszej dyrekcji tego teatru. To, że Jaracz, powołując scenę na Powiślu do istnienia, nadał jej wyrazisty program i adres, stało się natchnieniem Warmińskiego, który chciał na swój sposób podjąć przerwane przez wojnę dzieło założyciela teatru.

Janusz Warmiński jest jednym z tych reżyserów i dyrektorów ubiegłowiecznego teatru, o których w szerokiej skali mówi się stosunkowo niewiele: nie należy z pewnością do postaci legendarnych, choć bez wątpienia był osobowością bardzo ważną dla polskiego teatru drugiej połowy

XX wieku. Nie był rewolucjonistą ani reformatorem, nie realizował spektakli, które przebiłyby inscenizacje Dejmka, Swinarskiego, Jarockiego czy Wajdy, nie stworzył teatru eksperymentującego, nie wypracował żadnej nowatorskiej metody. Samego siebie nigdy nie eksponował, był raczej introwertykiem, osobowością zrównoważoną i dyskretną, nie firmował swoim nazwiskiem artystycznych prowokacji ani skandali. Ludzie, z którymi pracował, nie skarżyli się na dyrektorskie czy reżyserskie chimery, mobbing, nadużycia pozycji zwierzchnika, dwuznaczne gesty, usprawiedliwiane przymiotnikiem „artystyczny". Chyba nawet nie bywał uszczypliwy. Taki zestaw zalet nie sprzyja legendzie, suma daje jakiś mało wyrazisty, mało „artystyczny" obraz. Do postaci Swinarskiego, Grotowskiego czy Kantora wraca się dziś po to (między innymi!), by rewidować, weryfikować, kontestować, odsłaniać, a nawet osądzać. Warmiński, a raczej pamięć o nim, takim działaniom się wymyka. Wydawać by się mogło, że opowiadaniu o nim brakuje intrygującego, wyrazistego punktu zaczepienia, wokół którego można by zbudować poruszający, może nawet kontrowersyjny dokument o wielkim artyście teatru.

Kiedy pisałam słowa „wielki artysta", myślałam, rzecz jasna, o wszystkich teatralnych guru z Kantorem na czele, który takimi słowy bez zażenowania siebie określał. Uświadomiłam sobie zarazem, że w filmie Ewy Hevelke i Michała Januszańca ani razu ich wobec Warmińskiego nie użyto, choć zarówno jego twórcy, jak wszyscy, którzy opowiadali o bohaterze tego wnikliwego dokumentu, pragnęli mu oddać sprawiedliwość. Wydaje mi się, że „oddawanie sprawiedliwości" oznaczało też unikanie zamaszystych wyrażeń, bo sam Warmiński takich unikał.

Ta programowa „przezroczystość" nie miała jednak nic wspólnego z postawą wycofania, brakiem zdecydowania czy odwagi. Janusz Warmiński zawsze

wiedział, czego chce i dążył do tego cierpliwie, konsekwentnie, przekonująco, bez hałasu. Podobny *modus operandi* przyjęli realizatorzy filmu, konstruując go bez fajerwerków, nie szukając szczególnie oryginalnej formy. Tradycyjny porządek chronologiczny implikował oddanie pierwszego głosu „przewodniczce po temacie", Anecie Kielak-Dudzik, autorce książki *Janusz Warmiński i jego Teatr Ateneum* (Warszawa 2021), która przywołała okres międzywojnia i wojny (dziś żaden świadek nie mógłby już o tym opowiedzieć). Tragiczne doświadczenia, utrata wszystkich najbliższych (ojca, matki i dwóch braci), zupełne osamotnienie u progu dorosłości, w momencie wchodzenia w trudną powojenną rzeczywistość – to wszystko zamknięte zostało w powściągliwym, informacyjnym komentarzu. Forma jest tu o tyle ważna, że i Warmiński nie eksploatował tematu „zarażenia wojną" tak intensywnie, jak Szajna czy Różewicz, choć do tematu wojny, rozrachunku i moralnych pytań z wojną związanych wracał w swoich przedstawieniach kilkakrotnie na różnych etapach reżyserskiej drogi (m.in. *Więźniowie z Altony* Sartre'a, *Incydent z Vichy*, *Niemcy* Kruczkowskiego, *Za i przeciw* Harwooda).

W rzeczywistość Polski Ludowej wszedł dość płynnie, najpierw jako aktor (Poznań i Łódź, gdzie między 1945 a 1950 rokiem zagrał blisko dwadzieścia ról). O aktorstwie Janusza Warmińskiego nic się jednak w filmie nie mówi, może dlatego, że począwszy od 1950 roku aktorstwem się już nie zajmował, a wśród ról, jakie miał w dorobku, interesujące wydają się tylko nieliczne (Sebastian w *Wieczorze Trzech Króli*, tytułowy *Fircyk w zalotach*, Edmund w *Damach i huzarach*). To także przyczynek do portretu Warmińskiego: znakomite warunki (klasyczna uroda, dobry głos, czysta dykcja, niewymuszona kultura bycia) zostały jedynie wypróbowane w praktyce scenicznej – stały się za to istotną częścią jego wizerunku jako reżysera, dyrektora, osoby reprezentującej polskie środowisko teatralne i

zaświadczającej o jego międzynarodowej klasie. W czasach siermiężnego PRL-u i epoki długo hodowanych kompleksów wobec Zachodu miało to szczególne znaczenie.

W retorycznym zawieszeniu pozostaje pytanie: jak to się stało, że ten młody, dobrze wykształcony, subtelny człowiek o wyraźnie intelektualnych ambicjach bez sprzeciwu poddał się doktrynie realizmu socjalistycznego? Edward Krasiński mówi o pewnym „przymusie" pokory wobec ideologii, Aneta Kielak twierdzi, że w realizowaniu założeń doktryny Warmiński uczestniczył wprost gorliwie, Magdalena Raszewska tłumaczy to nieco inaczej: hojne wsparcie socjalne dla pracowników teatru ze strony „opiekuńczego" państwa umacniało poczucie słuszności obranej drogi, a młodość i brak dystansu nie dopuszczały do świadomości faktu bycia narzędziem systemu. Ta świadomość miała przyjść później.

W tamtym okresie powstało kilka dramatów Warmińskiego, które nie przetrwały próby czasu. Wtedy jednak wydarzyło się też coś znacznie ważniejszego: spotkanie z Kazimierzem Dejmkiem i współtworzenie z nim w Łodzi Teatru Nowego. Twarzą sukcesu tego teatru stanie się ostatecznie tylko Dejmek, bo Warmiński, dostrzeżony przez Władysława Sokorskiego, w 1952 roku opuści Łódź dla Warszawy.

W tym momencie rozpoczyna się „właściwa" historia Warmińskiego, który trafia do odbudowanego Ateneum, gdzie obejmuje najpierw stanowisko kierownika artystycznego (za dyrekcji Ludwika René), a po upływie dwóch sezonów – dyrektora naczelnego i artystycznego, którym – z krótką przerwą, gdy jego miejsce na dwa sezony zajął Aleksander Bardini – dowodził przez czterdzieści cztery lata. Na emeryturę nie odszedł, pracował do śmierci, pozostając wierny swojemu teatrowi tak, jak pozostaje się wiernym swoim dzieciom i wnukom. Nawet jeśli trudno się pogodzić z ich wyborami,

szacunek i przywiązanie pozostają.

O życiu prywatnym Janusza Warmińskiego jest wprawdzie w filmie mowa, ale – ustami innych i dlatego tylko, że w jego przypadku wiąże się ono nierozerwalnie i niemal bez reszty z teatrem. Z wojny wyszedł osamotniony. Małżeństwo z Aleksandrą Śląską miało niezwykle silny rys partnersko-artystyczny. Wspólnych dzieci nie mieli, pracowali w tym samym teatrze, którym on kierował i reżyserował, a ona stanowiła najpoważniejszą kobiecą siłę aktorską. Rodziną Warmińskiego było Ateneum.

Teatr, któremu patronuje jego założyciel Stefan Jaracz, w swojej odsłonie powojennej powstawał od nowa, bo zbombardowany przez Niemców budynek trzeba było po części rekonstruować. W nowej rzeczywistości ustrojowej oczywiste wydawało się podjęcie idei Jaracza teatru „żywego, aktualnego, użytecznego" – powoływali się na nią kolejni dyrektorzy (m.in. Aleksander Bardini i Ludwik René), ale Janusz Warmiński ma między nimi miejsce bezdyskusyjnie najważniejsze: prowadził i kształtował ten teatr przez niemal cztery i pół dekady, do swojej śmierci w 1996 roku. O ile zatem przedwojenne Ateneum było teatrem Jaracza, o tyle Ateneum powojenne zasługuje z pewnością na określenie „teatr Warmińskiego".

Wymownym gestem autorów filmu była decyzja, by zwarty, jednowyrazowy tytuł – *Warmiński* – zapisać kolorowymi czcionkami, nawiązującymi wprost do logotypu Ateneum. Symboliczne spojenie instytucji z jej najbardziej zasłużonym dyrektorem ma swoją wymowę. Grafik Filip Pągowski, interpretując kolejne modyfikacje logotypu, zwracał uwagę na powtarzające się w różnych wersjach klasyczne liternictwo, którego dostojną harmonię „wywraca" użycie różnobarwnych czcionek – w tym pomyśle (autorem projektu był ojciec Pągowskiego, Henryk Tomaszewski) zawiera się czytelne przesłanie: Ateneum to teatr tradycyjnie skrojony, chętnie odwołujący się do

klasyki, ale zarazem otwarty na różnorodne przejawy współczesności. Równowaga między obydwoma pierwiastkami to znak rozpoznawczy teatru Janusza Warmińskiego.

Jacek Sieradzki określił repertuar Ateneum jako „eklektyczny", mówiąc o tym z pewnym zakłopotaniem, za którym skrywa się chyba przekonanie o braku wyrazistej linii artystycznej. Widzę „eklektyzm" teatru Warmińskiego nieco inaczej, bo przywodzi mi na myśl np. świetną lwowską dyrekcję Wilama Horzycy z lat trzydziestych ubiegłego wieku. Horzyca miał własne upodobania, ale nie starał się bynajmniej narzucać Teatrowi Miejskiemu jednolitego modelu i chętnie zapraszał do współpracy innych reżyserów, których dokonania i sposób myślenia cenił, choć nie zawsze podzielał ich upodobania czy poglądy. Sądzę, że taki rodzaj eklektyzmu nie sygnalizuje braku programu – wprost przeciwnie, pokazuje bogactwo współczesnego teatru. A także gotowość dyrektora na podjęcie artystycznego ryzyka. W Ateneum, prócz Warmińskiego, reżyserowali między innymi: Józef Szajna, Jerzy Jarocki, Jan Świderski, Jerzy Grzegorzewski, Andrzej Wajda, Maciej Prus, Ryszard Peryt, Zygmunt Hübner, Konrad Swinarski, Agnieszka Holland, Maciej Wojtyszko, Tadeusz Słobodzianek, Kazimierz Kutz, Andrzej Strzelecki, Izabella Cywińska… Lista jest znacznie dłuższa, a przywołuję te nazwiska, bo poświadczają jakość i celowość repertuarowego eklektyzmu tego teatru – każdy z wymienionych wniósł do Ateneum własną nutę, styl, sposób pracy, po każdym z nich pozostały wybitne inscenizacje, składające się na obraz teatru Warmińskiego jako miejsca niezwykle żywego, wyczulonego na nowe prądy, otwartego.

Repertuar Ateneum z czasów Warmińskiego musiał być zróżnicowany również dlatego, że w ciągu czterech z górą dziesięcioleci w naszej teatralnej rzeczywistości zachodziło sporo istotnych zmian. Jedne dyktowane przede

wszystkim względami politycznymi, inne – będące raczej ich długofalowym efektem. Widać to dobrze w filmie: Hevelke i Januszaniec zręcznie, bez wrażenia przeładowania informacjami, prowadzą oglądających przez kolejne dziesięciolecia, pokazując, jak inteligentnie Warmiński reagował na rzeczywistość, jak znakomicie wyczuwał najwłaściwszy moment na wprowadzenie nowości.

Pierwszy przełom miał miejsce na fali październikowej odwilży: obok dramatów socrealistycznych oraz „poprawnie" zestawionej i wykonanej klasyki pojawia się pierwszy głośny współczesny dramat zza żelaznej kurtyny, *Miłość i gniew* Osborne'a. W latach sześćdziesiątych nastąpił prawdziwy wysyp zachodniej dramaturgii, nowej i tej dotąd w Polsce słabo obecnej lub nieobecnej: *Dwoje na huśtawce* w reżyserii Wajdy, inaugurujące Scenę 61; dramaty Ionesco, Geneta, Kafki, Millera, Sartre'a, Frischa czy – szczególnie cenione przez Warmińskiego – realizacje *Testamentu psa* Suassuny i *Marata/Sade'a* Weissa, spektakl powstający w atmosferze silnych napięć między reżyserującym Konradem Swinarskim i aktorami, który ostatecznie przeszedł do historii jako jedna z najważniejszych powojennych inscenizacji w polskim teatrze. Warmiński dbał jednocześnie o wprowadzanie dramatów rodzimych: pojawia się *Śmierć na gruszy* Wandurskiego w inscenizacji Szajny (przeniesionej z krakowskiego Teatru Ludowego), frekwencyjne rekordy biją spektakle poetycko-muzyczne Agnieszki Osieckiej: *Niech no tylko zakwitną jabłonie* i *Apetyt na czereśnie*, pojawiają się sztuki Iredyńskiego, Różewicza, Mrożka. W latach siedemdziesiątych Warmiński nie zmienia kursu: przez scenę przechodzą: Beckett, Witkacy, Jasieński, Dürrenmatt, Gorki, Dostojewski, Joyce (*Bloomusalem* w reżyserii Grzegorzewskiego). Powstaje oryginalna, znakomicie zagrana wersja *Peer Gynta* przygotowana przez Macieja Prusa, gra się Peipera, Witkacego – w tym bogactwie błyszczą nie tylko nazwiska autorów, mowa tu bowiem o

wybitnych, a co najmniej ciekawych przedstawieniach.

Pierwsze lata osiemdziesiąte z oczywistych przyczyn przekierowały uwagę teatru na sprawy otwarcie polityczne. I tę próbę Warmiński przeszedł czysto, dbając o jak najlepszą atmosferę w teatrze, konsolidując zespół (potwierdzają to świadectwa aktorów: Barbary Bursztynowicz, Jerzego Kryszaka, Michała Bajora, Ewy Wiśniewskiej). Grano Brechta, Wyspiańskiego, Strindberga, a jedynym chyba spektaklem z tego okresu, który budził kontrowersje natury artystycznej, był *Hamlet*, wystawiony przez Warmińskiego w uproszczonym kodzie politycznym, który Joanna Krakowska odebrała jako doświadczenie dobrze korespondujące z „zerojedynkowymi" nastrojami na widowni, natomiast Magdalena Raszewska uznała za inscenizację niegodną reżysera o subtelności Warmińskiego. (Dodam tylko, że prawo „teatru zaangażowanego" działało w tamtym czasie powszechnie – mnie przyszła natychmiast na myśl krakowska *Antygona* Wajdy, która wydała mi się nieznośnie plakatowa; czułam się nawet lekko dotknięta niewiarą reżysera w inteligencję odbiorców).

Po stanie wojennym przyszedł czas na odreagowanie tematów politycznych, których zmęczona publiczność miała już „po czapeczkę" (Raszewska); w Ateneum sypnęło więc przedstawieniami muzycznymi (z Warmińskim współpracował wtedy blisko Wojciech Młynarski) i spektaklami o charakterze rozrywkowym (*Brel*, *Złe zachowanie*, przebojowy, stylowy *Hemar* czy *Edukacja Rity*), które ogromnie podobały się publiczności, krytykom już niekoniecznie. Andrzej Wanat wymyślił na to dowcipną nazwę „Pewex Theater" – o tyle jednak niesprawiedliwą, że przeciwwagę stanowiły przecież znakomite, błyskotliwe inscenizacje tekstów z wyższych półek: *Trans-Atlantyk* przygotowany przez Andrzeja Pawłowskiego, *Matka*, *Wiśniowy sad* i *Polonez* w reżyserii Warmińskiego, *Kabaret Kici-Koci*

(debiutancka praca Tadeusza Słobodzianka) czy dwie prapremiery: *Samobójca* Erdmana w reżyserii Andrzeja Rozhina i *Szalbierz* Spiró – spektakl Macieja Wojtyszki. Z tej perspektywy widać jedno: Warmiński starał się niezmiennie o utrzymanie kursu na różnorodność – w tak zestawionym repertuarze widzowie Ateneum mieli wciąż bogaty wybór.

Ostatnie lata dyrekcji Warmińskiego były bodaj najtrudniejsze: kryzys osobisty po śmierci żony, a w teatrze, po 1989 roku wolnym już od cenzury, konieczność kształtowania nowego języka, powolne rozchodzenie się myślenia Warmińskiego o teatrze, na jakim sam się uformował i jaki sam uprawiał, z tym, jaki krzewił się teraz, niewstrzymywany urzędowymi zakazami, znacznie bardziej ekspansywny, żywiołowy i… prosty. Doszło jeszcze do kilku ważnych premier, które dyrektor wprowadzał z przekonaniem (*Mała apokalipsa*, *Polowanie na karaluchy*, *Antygona w Nowym Jorku*, *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca*), choć już ich nie reżyserował (odpowiadali za nie: Cywińska, Zaleski, Wojtyszko). Dobiegała jednak końca epoka prowadzenia wymyślnych gier z władzą, zwracania się do publiczności ponad głowami cenzorów, którzy nie wychwytywali finezji mowy ezopowej. Do obecnego teatru coraz trudniej było Warmińskiemu się nagiąć, więc – mimo wewnętrznych oporów – zdawał się na młodych, otwarcie przyznając, że to już nie „jego" teatr. Ostatnim przedstawieniem, jakie zrobił w Ateneum, było *Za i przeciw* Harwooda, które Jacek Sieradzki uznał za jego najlepszy spektakl.

O tym wszystkim autorzy filmu opowiadają z dużym taktem, a członkowie zespołu i reżyserzy – z pełną zrozumienia czułością i szacunkiem. Emblematyczne jest wspomnienie „szalonego", patchworkowego w strukturze spektaklu *Opera Granda*, zrobionego przez Wojtyszkę z entuzjastycznym współudziałem młodych aktorów – po wizycie na próbie w

ostatniej fazie pracy Warmiński był zdecydowany odwołać premierę, która wydała mu się niedorzeczna. Po usilnych prośbach wydelegowanego do negocjacji Artura Barcisia zgodził się na eksperyment próby generalnej z udziałem widzów – ogromny sukces tego wieczoru sprawił, że ten pełen dystynkcji gentleman publicznie przyznał się do pomyłki, której omal nie popełnił. Na takich właśnie gestach rósł i utrwalał się dyrektorski autorytet Warmińskiego. Nie stracił go do końca.

Ewa Hevelke i Michał Januszaniec wydobyli w swoim dokumencie jeszcze jedno: Warmiński, swobodnie funkcjonujący w obszarze najważniejszych języków zachodnich, był konsekwentnym ambasadorem polskiego teatru za granicą. Małgorzata Semil w jego aktywności na tym polu (przez lata kierował polskim ośrodkiem ITI) dostrzega przejaw najszlachetniej rozumianego patriotyzmu: bez szermowania wielkimi słowami dbał o to, by polski teatr nie pozostawał w kulturowym, wymuszonym przez sytuację polityczną, odosobnieniu. Philip Arnoult, członek amerykańskiego ośrodka ITI w latach siedemdziesiątych, mówił o Warmińskim jako „wielkim graczu z bloku wschodniego", ogromnie szanowanym za granicą, który przebijał się z wiedzą o polskim teatrze na świecie – jako pierwszy dyrektor ITI pochodzący z Europy Wschodniej. Dziś słabo o tym pamiętamy, on sam zaś nigdy o tę pamięć nie zabiegał.

Warmiński to dokument bardzo wartościowy, bogaty w treść i dobrze wyważony, w którym głos oddano ludziom reprezentującym rozmaite profesje teatralne i okołoteatralne (wśród wypowiadających się są aktorzy, reżyserzy, krytycy, dyrektorzy teatrów, historycy teatru, plastycy – kobiety i mężczyźni należący do kilku generacji). Sam dyrektor także zostaje pokazany – we fragmentach nagrań, na fotografiach, na wyimkach z zapisów prób teatralnych, w rozmowach z dziennikarzami, podczas oficjalnych

uroczystości. Zawsze w sytuacjach, kiedy reprezentuje teatr i wypowiada się w jego imieniu – nigdy poza sprawami teatralnymi. Najbardziej „osobistą" z zarejestrowanych w filmie wypowiedzi Warmińskiego jest bodaj ta, w której deklaruje, że w teatrze najważniejsi są dla niego aktorzy i dobre relacje z zespołem. To nie były gładkie słowa na użytek publiczny, zaświadczają o tym sami aktorzy Ateneum. Barbara Bursztynowicz twierdzi, że Warmiński nigdy nie podnosił głosu podczas prób, powstrzymując się zarówno przed oznakami entuzjazmu („Nigdy nie chwalił aktorów"), jak zniecierpliwienia czy dezaprobaty, wyrażającej się wprost i gwałtownie. „Czułam się bardzo bezpieczna" – takie słowa wiele mówią o warunkach pracy pod jego kierunkiem.

Tradycyjny układ w zespole, zachowujący hierarchię zgodną z „wiekiem i urzędem" poszczególnych artystów, dziś bywa postrzegany raczej jako wada – wyżej ceni się kolektywność przejawiającą się zrównaniem pozycji i głosów aktorów różnych pokoleń i z różnym doświadczeniem. W Ateneum pod kierunkiem Warmińskiego nikt porządku hierarchicznego nie kwestionował. Andrzej Seweryn zdecydowanie go sobie chwalił, utrzymując, że dzięki temu młodzi mogli się uczyć u starszych i bardziej doświadczonych, a zarazem odczuwali mniej dotkliwie ciężar odpowiedzialności za spektakl, bo dźwigali go głównie mistrzowie, zdejmując część presji z tych, którzy nie potrafili sobie z nią jeszcze dość dobrze radzić. Akceptowanie hierarchii było w Ateneum możliwe również dlatego, że dyrektor budował swój autorytet na podobnych zasadach: w chwilach trudnych to on przejmował odpowiedzialność za teatr, odciążając aktorów, stając się ich rzecznikiem. Zwracał na to uwagę m.in. Jerzy Kryszak, odnosząc się przede wszystkim do okresu stanu wojennego. Hierarchia wynikała z szacunku. Nie trzeba było go udawać, bo Warmiński stworzył znakomity zespół – co do tego w przywoływanych wypowiedziach panuje pełna zgodność.

To bardzo dobrze, że powstał ten film; bardzo dobrze, że jego twórcy nie przedłożyli formy nad treść i nie ustawili się ponad bohaterem opowieści – przywołanie pamięci o postaci tej klasy (lojalny, skromny, opiekuńczy, sprawiedliwy, szczery, odpowiedzialny i mądry – takimi słowy określają Warmińskiego członkowie jego zespołu) przywraca wiarę w siłę i sens zajmowania się teatrem. A także – obrysowuje pewien model, trudny w dzisiejszych warunkach do powielenia, ale dotkliwie przypominający o niedostatkach obecnego teatru jako instytucji kultury.

Wzór cytowania:

Marszałek, Agnieszka, *Autorytet bez legendy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/autorytet-bez-legendy.

Autor/ka

Agnieszka Marszałek – teatrolog, pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru UJ. W polu jej badań leży głównie teatr i dramat XIX wieku, robi też wyprawy we współczesność, m.in. jako recenzent teatralny. Autorka pięciu książek i stu kilkudziesięciu artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach teatrologicznych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/autorytet-bez-legendy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-laczy-nowy-jork-z-sarmatami-o-ballroomie-i-queerowaniu-polskiej-kultury-klubowej

/ SCENA BALLROOMOWA

Co łączy Nowy Jork z Sarmatami? O ballroomie i queerowaniu polskiej kultury klubowej

Z Bożną Wydrowską rozmawia Izabella Tyborowicz

Kultura ballroomowa dotarła do Polski stosunkowo niedawno za sprawą osób zafascynowanych tańcem – voguingiem. Z czasem założyły one własne domy, zaczęły organizować bale i prowadzić zajęcia. Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych, polska kultura ballroomowa stała się bezpieczną przestrzenią dla osób queerowych – obszarem niepodporządkowanym heteronormie, w którym wszelkim konstrukcjom społecznym związanym z płcią, rasą czy klasą stawia się opór, odrzuca się je czy parodiuje. Wytwarzanie/odtwarzanie płci przez osoby performujące na wybiegu samo w sobie jest aktem buntu, sprzeciwiania się reżimom płciowym, określającym, jak powinny wyglądać ciała. Ballroom jest więc formą artywizmu polegającą na tworzeniu inkluzywnych przestrzeni będących miejscami swobodnej ekspresji artystycznej i tożsamościowej.

Bożna Wydrowska jest jedną z prekursorek ballroomu w Polsce. Absolwentka ASP w Warszawie, gdzie studiowała w latach 2015-2020, w swojej działalności artystycznej skupia się głównie na sztuce performansu. Przygodę z kulturą ballroomową rozpoczęła w 2012 roku. W latach 2014-2021 należała do międzynarodowej rodziny Royal House of Milan w Nowym Jorku, rozwijając kulturę ballroomu w Warszawie. W 2019 roku stała się Mother of Polish Chapter of Royal House of Milan oraz Mother Kiki House of Sarmata – pierwszego warszawskiego *kiki house*. Od 2016 roku organizuje w Warszawie cykl *Bal u Bożeny*, który odmienił polską scenę klubową, poszerzając ją o miejsce dla ballroomu i osób queerowych. Od 2021 roku jest matką Polish Chapter of International House of Elle. Ponadto interesuje się alternatywnymi praktykami choreograficznymi ruchu i głosu. W 2020 roku ukończyła zaawansowany program edukacyjny „Choreografia w Centrum 2". Od 2015 roku pracuje w teatrze i filmie jako aktorka oraz choreografka. Występowała w spektaklach: *Warsaw Calling* (reż. Tomasz Szczepanek, 2015), *Iwona, księżniczka Burgunda* (reż. Grzegorz Jaremko, 2017), *Dobrze ci tego nie powiem* (reż. Anna Karasińska, od 2019), *Księżycowo* (reż. Hanna Bylka-Kanecka, od 2018), *Musical o Musicalu Metro* (reż. Robert Wasiewicz, 2020), *Mykulia* (reż. Antonina Nowacka, 2021). Współreżyserowała spektakl *O czym tu gadać jeśli nie ma o czym mówić* (2022) wraz z Łukaszem Horbow i Karoliną Pawelczyk. Wzięła udział w filmie *Serce miłości* (reż. Łukasz Ronduda, 2017). Performowała w wielu galeriach – Piktogramie, Czułości, Zachęcie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Gdańskiej Galerii Miejskiej, Galerii Labirynt w Lublinie, Calvert 22 Foundation w Londynie czy Her Clique w Meksyku. W 2019 laureatka drugiej nagrody Artystycznej Podróży Hestii oraz Nagrody Inicjatywy Entry, zakończonej wystawą w Galerii Promocyjnej. W 2022 otrzymała stypendium Ballantine's True Music Fund dla inicjatywy Bal u Bożeny Collective oraz

nagrodę Elle Style Awards w kategorii „Odkrycie Roku”.

Słowniczek ballroomowy

American Runway – kategoria z dziedziny *fashion* przeznaczona dla osób chodzących po wybiegu w typowo „męski” sposób, w płaskim obuwiu, polega na pozowaniu i prezentowaniu swojej stylizacji.

Bal (*a ball*) – wydarzenie kultury ballroomowej, podczas którego zawodnicy wychodzą w poszczególnych kategoriach performatywnych, rywalizują ze sobą lub między domami o trofea i pozycję w ballroomowym świecie.

Battle/bitwa – gdy osoby performujące na wybiegu konkurują ze sobą o wygraną lub przejście do kolejnego etapu eliminacji, osoby wychodzące w kategoriach muszą przygotować outfit (tak zwany *effect*) odwołujący się do motywu przewodniego kategorii.

Female assigned at birth drag queen – osoba będąca biologiczną kobietą, która jest drag queen.

Butch queen – cis nieheteronormatywny mężczyzna, kategorie z opisem BQ są przeznaczone wyłącznie dla tej grupy osób.

Butch Queen In Drag – cis nieheteronormatywny mężczyzna w dragu.

Commentator – osoba MC, która prowadzi bal – zapowiada osoby performujące, skanduje, komentuje, nadaje rytm występom, informuje o decyzjach panelu sędziowskiego.

Chop – oznacza wyeliminowanie uczestnika/uczestniczki z danej kategorii.

Cis-passing – zdolność do bycia osobą postrzeganą jako cispłciowy

mężczyzna lub cispłciowa kobieta.

Dzieci – osoby będące częścią domu, tzw. *house*; będąc w *house*, zyskuje się nowe imię, Matkę, Ojca czy Rodzica oraz braci i siostry

European Runway – kategoria z dziedziny *fashion* przeznaczona dla osób chodzących po wybiegu w „kobiecy" sposób, w butach na obcasach, polega na pozowaniu i prezentowaniu swojej stylizacji.

Face – kategoria, w której wybiera się osobę o najpiękniejszej twarzy; w tej kategorii oceniana jest zdolność do „sprzedania" swojej twarzy tak, by osoby sędziowskie nie mogły oderwać od niej wzroku, podkreślanie za pomocą gestów symetrii twarzy, gładkości skóry, uwydatnianie kości policzkowych.

Fag/Dyke Out – kategoria polegająca na reclaimingu (przejęciu) przegięcia i performowaniu go w bardzo wyrazisty sposób.

Female figure (FF) – termin określający wszystkie osoby utożsamiające się jako kobieta (*femme queens*, *women*, *drag*).

Femme queens – transkobiety w ballroomie, kategorie z tym opisem są przeznaczone wyłącznie dla transkobiet.

House/dom – rodzaj alternatywnej rodziny lub *gay gang*, w ramach której osoby wzajemnie się wspierają i doskonalą. Od samego początku ich ideą było zapewnienie schronienia i systemu wsparcia dla queerowych osób koloru.

Icon – osoba założycielska sceny ballroomowej i/lub tworząca historię ballroomu.

Kategorie – tworzone w oparciu o konkretne tematy przewodnie. By wyjść w

danej kategorii, trzeba spełniać jej wymogi, choć istnieją również kategorie otwarte dla wszystkich (oznaczone skrótem OTA – *open to all*). Istnieją różne kategorie performatywne, przede wszystkim można wyróżnić taneczne (*old way*, *new way*, *vogue fem*) modowe (*runway*, *labels*, *best dressed*), jak i kategorie oparte na pokazywaniu urody i ciała, czyli podkreślaniu konkretnych jego atutów (*body*, *face*) czy seksulaności (*sex siren*).

Kiki house – dom, który jest skoncentrowany na lokalnej scenie danego kraju oraz osobach poniżej dwudziestego pierwszego roku życia, stosunkowo młody w porównaniu z międzynarodowymi domami istniejącymi od dekad w Stanach Zjednoczonych.

Kiki scena – przeznaczona dla osób nieletnich, które chcą być częścią ballroomu.

Labels – konkurencja, w której oceniany jest outfit uczestnika złożony tylko z *high fashion brands*, jego autentyczność i wpisywanie się w temat przewodni kategorii.

Legend – rozpoznawalna osoba performująca na scenie ballroomowej, która odnosi sukcesy (wygrywa wiele trofeów) już od ponad dziesięciu-piętnastu lat.

Lip sync – performans oparty na poruszaniu ustami do danego utworu muzycznego.

LSS (*Legends, Statements, and Stars*) – część otwierająca bale, podczas której osoby należące do społeczności ballroomowej przedstawiane są przez MC.

Male figure (MF) – termin określający osoby utożsamiające się jako

mężczyźni (*butch queen*, transmężczyźni).

Mother, Father, Parent (Matka, Ojciec, Rodzic) – substytut biologicznego rodzica, osoby prowadzące *house*, mające pod opieką swoje dzieci w ballroomie.

New way – styl voguingu powstały pod koniec lat osiemdziesiątych, charakteryzuje go dynamika, precyzyjny ruch ramion, nadgarstków i dłoni oraz wykorzystanie stretchingu, flexingu i contortion.

Old way – pierwszy styl voguingu (koniec lat siedemdziesiątych), wyróżnia go pozowanie do muzyki, inspiracja sztukami walki, break dance, egipskimi hieroglifami czy światem mody, istotna jest symetryczność i precyzyjność ruchów podkreślających proste kąty i linie.

OTA (*open to all*) – oznaczenie kategorii w ten sposób umożliwia każdej osobie, niezależnie od płci, wziąć udział w danej kategorii.

Realness – kategoria oceniająca umiejętność jak najlepszego wtopienia się w heteronormatywne standardy zachowania, wyglądu i gestów.

Sex siren – kategoria, podczas której wybiera się najseksowniejszą osobę, oceniane jest performowanie seksapilu, występy często opierają się na pokazywaniu ciała w jak najseksowniejszy sposób.

Transman – transmężczyźni.

Vogue Fem – najbardziej kobiecy styl voguingu stworzony przez Fem Queens na początku lat dziewięćdziesiątych. Jego podstawowymi elementami są *hands performance*, *duck walk*, *cat walk*, *floor performance* oraz *spin & dip*. Może być bardzo płynny i/lub dynamiczny, jego istotą jest ekspresja

własnej cielesności i zmysłowości.

Voguing – improwizowany taniec inspirowany pozami ze świata mody stworzony przez Paris Dupree. Na początku nazywany *presentation*, a następnie *performance*. Nazwa nawiązuje do magazynu modowego „Vogue". Zaczął przechodzić do mainstreamu za sprawą teledysku do piosenki *Vogue* Madonny oraz filmu *Paris is Burning* Jennie Livingston. Można wyróżnić trzy style: *old way*, *new way*, vogue fem oraz pięć elementów, z którego składa się performans: *catwalk*, *duckwalk*, *hands*, *floor performance*, *spins &dips*.

10s – „dziesiątki" wstępna prezentacja swoich umiejętności i znajomości danej kategorii, *to get your tens* – oznacza przejście do bitew i szansę na zdobycie trofeum.

Jak zaczęła się twoja przygoda z kulturą ballroomową? Wiem, że dotarcie do niej nie było proste.

Wychowywałam się wśród starszych braci, którzy grali w kosza, więc kultura hiphopowa była, od kiedy pamiętam, częścią mojego życia. W rodzinnym domu na zmianę rozbrzmiewały *gangsta rap* i Radio Maryja, bo moja mama jest mocno wierząca. Generalnie zaczęło się od tego, że zainteresowałam się street dance, przechodziłam przez takie style jak *breaking*, *popping* aż do *rockingu*, który jest pierwszym street dance'owym stylem tanecznym, mającym początek w latach sześćdziesiątych, związanym z kulturą gangów motocyklowych. To wszystko sprawiło, że automatycznie zostałam wrzucona w bardzo mocną, trochę patriarchalną strukturę. Gdy zaczęłam tańczyć *popping*, mój nauczyciel powiedział, że niektóre moje ruchy rąk wyglądają bardzo kobieco, jak *gay tutting* i że jest taki styl taneczny, który się nazywa *voguing* i został „wymyślony przez gejów". Bardzo mnie to zainteresowało,

więc zaczęłam szukać informacji na ten temat, ale właściwie nie znalazłam nic poza youtube'owymi nagraniami z dramatycznie padającymi na ziemię kobietami, co wtedy dla mnie, piętnasto- czy szesnastoletniej, było czymś zbyt dziwnym. Ale gdy miałam osiemnaście lat, pojechałam do Czech na festiwal tańca ulicznego SDK, gdzie jednym z moich instruktorów była ballroomowa ikona, Javier Ninja z Nowego Jorku, którego kategorią jest *new way*. Zajęcia u niego były dla mnie wywrotowym przeżyciem, rozpoczęły odkrywanie innego świata – nie tylko w ruchu, nie tylko performatywnie, ale też ideologicznie. Po raz pierwszy zobaczyłam, że kobiecość może być piękna i silna bez względu na płeć, a od kiedy pamiętam, zawsze starałam się ją ukrywać. Nigdy nie chciałam dorosnąć, bardzo przeżywałam to, że moje ciało się zmienia. Czułam, że gdy jest się kobietą, to nie jest się szanowanym, że są ograniczenia, normy, gesty, wzorce zachowań, które są w bycie kobietą wpisane – przynajmniej ja miałam takie doświadczenie. I od kiedy pamiętam, nigdy nie czułam się kobietą kulturową, którą znam z polskiego Kościoła, czy popkulturową z raperskich teledysków, czy taką, jaką chciano, żebym była w szkole czy w rodzinie. Od zawsze byłam buntowniczką. Gdy usłyszałam, że istnieje taniec tworzony przez osoby nieheteronormatywne, od razu poczułam, że to może być coś dla mnie. To właśnie Javier Ninja opowiadał nam o Nowym Jorku, o kulturze *club kids*, więc dla osiemnastolatki nagle otworzył się inny świat, na przykład świat muzyki *house* i elektronicznej, bo wcześniej słucham tylko rapu, funku, soulu, R'n'B. Zaczęłam szukać, dowiadywać się więcej o Chicago i Detroit. Zainteresowałam się też wtedy światem mody, później fotografią, uznałam, że muszę się wyrwać i zostać fotografem mody w Londynie. Wyjechałam do Warszawy, żeby zrobić portfolio poszłam na Akademię Fotografii, ale ostatecznie uznałam, że fotografia mody to nie to, że chcę pójść w stronę sztuk wizualnych i performansu i nareszcie zająć się sobą i ballroomem, którego przesłanie było

dla mnie ważne. Ballroom mnie ukształtował, a gdy go odkryłam, byłam w takim momencie, w którym bardzo potrzebowałam jakiegoś wzorca i bezpiecznej przystani dla siebie – czegoś. co sprawi, że się zaakceptuję i poczuję się piękna.

Zakładam, że wyjaśnianie kolejnym osobom, czym jest ballroom, jak i zapraszanie do tej kultury musiało być odpowiedzialną, również na poziomie edukacyjnym, pracą – praktycznie nikt w Polsce o ballroomie nie miał wtedy pojęcia. Zaznajamianie ludzi z voguingiem jako widowiskowym, atrakcyjnym, oryginalnym w ruchach tańcem, kojarzonym z teledyskiem *Vogue* Madonny to jedno, ale wyjaśnianie, skąd się wywodzi, i przybliżenie bagażu kulturowego, jaki się za nim kryje, to drugie.

Nie było to łatwe, bo byłam bardzo młodą osobą, która sama wciąż szukała informacji. Wszystko zaczynało się w klubach. Wyglądało to na początku tak, że gdy tańczyłam, podchodziły do mnie różne osoby i pytały, co to za taniec. To byli ludzie z różnych środowisk – ze świata sztuk wizualnych, teatru czy osoby studiujące. Gdy dostałam się na ASP w Warszawie, miałam większe pole, żeby o tym rozmawiać, a może nawet i większą świadomość, czym to jest jako zjawisko społeczno-kulturowe. Już przed drugim rokiem studiów zaczęłam organizować bale, pierwszy odbył się w 2016 roku.

Kto w nim uczestniczył? I czy podczas pierwszych balów musiałaś opowiadać o historii ballroomu i konkretnych kategoriach?

Przyszły osoby ze środowiska klubowego, streetdance’owego, bo wciąż byłam w nich zakorzeniona, ale też kuratorzy, artyści. Osoby, które brały udział w tych pierwszych balach, już wiedziały, na czym polegają te kategorie: to były moje dzieci, to były dzieci Kamili i Madlen Revlon.

Przychodzili moi przyjaciele i znajomi. A forma *stricte* edukacyjna pojawiała się na moich zajęciach tanecznych i *runway*, które już wtedy prowadziłam.

Jaka misja kryła się za organizowanymi przez ciebie balami?

Będąc częścią kultury klubowej, zauważyłam, że osoby ze środowiska queerowego bawiące się w klubach są podzielone na grupki – jest środowisko drag queens, lesbijskie, teatralne, które się ze sobą nie integrują. Chciałam, żeby bale były miejscem integracji, chciałam dać ludziom szansę, żeby zostali zobaczeni, dostrzeżeni, tak jak ja tego pragnęłam od dziecka. Jednym z takich pomysłów było wymyślenie kategorii *spectator's dance off*. Ktoś później mi zarzucił, że to nie jest prawdziwy ballroom. Może to nie był ballroom, ale czuję, że w tamtych czasach był to jakiś sposób, żeby zachęcić do niego szersze grono i zapewnić bezpieczną przestrzeń, aby się można było pokazać. Co ważne, była to przestrzeń klubowa, nie teatr czy galeria sztuki. W tej kategorii brali udział artyści, tancerze, *drag queens* czy nawet osoby, które później przez lata były w moim Kiki House of Sarmata. Wciąż je trenuję i wciąż jeżdżą na bale. To było miejsce dla każdego, kto czuł tę energię i chciał spróbować. Ludzie mówili, że Warszawa potrzebuje czegoś takiego, że od czasów Le Madame nie było w mieście takich otwartych queerowych inicjatyw.

Czy już wtedy wiedziałaś, że w innych miastach też zaczyna być coraz głośniej o voguingu? Czy brałaś udział w balach Madlen i Kamili Revelon, zanim sama zaczęłaś organizować własne bale?

Tak, oczywiście, byłyśmy w kontakcie i okazało się, że dziewczyny też były na SDK 2012 wraz z Olą Olichwer, która była wtedy matką House of Army we Wrocławiu, pierwszego ballroomowego domu założonego w Polsce. Zaraz po SDK we Wrocławiu pojawił się pierwszy bal. W późniejszych latach zdarzało

mi się jeździć na warsztaty, które dziewczyny organizowały, a także je prowadzić. To działo się wcześniej niż w Warszawie, ale nie przypominam sobie żadnej otwarcie queerowej osoby ze środowiska LGBT+ na tych wydarzeniach. Wszystko było raczej osadzone w środowisku tanecznym, co nie jest złe, bo ballroom głównie właśnie przez taniec został przeniesiony do Europy i to w dużej mierze przez osoby hetero czy ciskobiety, jak Geoorgina St. Laurent z Niemiec, Amber Vineyard z Holandii, Silvi Mannequeen z Hiszpanii, La B.Fujiko Ninja z Włoch.

Skoro ballroom przyszedł do Polski za sprawą fascynacji tańcem, czy to oznacza, że jego wymiar aktywistyczny został dostrzeżony dopiero później?

Wydaje mi się, że tak, w tamtym czasie w ogóle nie słyszało się o queerowych inicjatywach. Pamiętam, że nawet nazwanie kogoś gejem było obraźliwe w świecie street dance'u.

Myślisz, że to jest kwestia większej samoświadomości czy odwagi do mówienia głośno o pewnych sprawach, szukania narzędzi na wyrażenie siebie?

Myślę, że to po prostu kwestia kulturowa, między innymi zakorzenionej powojennej traumy. W czasach komunizmu homoseksualizm był kryminalizowany (np. akcja Hiacynt). Pojawiały się queerowe inicjatywy, np. działalność Ryszarda Kisiela, którego miałam przyjemność poznać, ale wszystko odbywało się pod ziemią i na nielegalu. Później, po czasie transformacji, Polska potrzebowała trochę czasu, aby osiągnąć taką świadomość, która powstawała na Zachodzie przez dekady. Myślę, że byłoby mi o wiele łatwiej, gdybym jako dziecko czy nastolatka znała takie pojęcia jak

gender czy niebinarność.

Jasne, w Stanach Zjednoczonych tradycja tak rozumianego ballroomu liczy już pięćdziesiąt lat, a bale były przecież organizowane już od końca XIX wieku.

Tak, tam już ludzie mieli przestrzeń, choć nie było łatwo. W Polsce takich przestrzeni wymiany nigdy wcześniej nie było.

W jakich miejscach odbywały się pierwsze warszawskie bale? Czy każdy z nich był tematyczny?

W Chmurach, tam był pierwszy bal, ale też Barze Studio, Pogłosie, Jasnej 1, Niebie. I oczywiście zawsze, na każdym balu, był temat. Na pierwszym był to *Paris is Burning* – chciałam, żeby ludzie się dowiedzieli o tym filmie i go obejrzeli, również w celu edukacyjnym. Wtedy jednak nie miałam pojęcia o tym, że Jennie Livingston nieuczciwie zachowała wobec osób występujących w filmie. Javier Ninja mówił, żeby obejrzeć *Paris is Burning*, że to konieczność, świetny film, ale nie mówił nam nic o kontrowersjach.

***Paris is Burning* był istotny dla kształtowania się polskiego ballroomu?**

Tak. Sama mówiłam, że jeśli chcesz zobaczyć, czym jest kultura ballroomowa, to ten film dokumentalny jest obowiązkowy. Oraz *How Do I Look*.

Opowiesz o obecności na twoich balach osób robiących drag?

W Polsce nie było wcześniej żadnych kategorii dragowych na balach, dlatego wprowadziłam kategorie *best drag make-up* i *drag lip sync*. Zaczęły przychodzić osoby, które nigdy wcześniej nie robiły dragu, debiutowały na

moim balu – na przykład Himera z Uelem, Max Regan Thatcher, Paweł z Butero. Ja zresztą też od 2016 do 2018 roku robiłam drag, wtedy nie znałam żadnej *female assigned at birth drag queen*, a może byłam pierwsza? Miałam różne występy w klubach, galeriach czy na festiwalach, zdarzyło mi się też poprowadzić queerowy stand-up w Pogłosie. Niektóre osoby nie wiedziały, jak się do tego odnieść, nazywały mnie *bio queen*, ale reagowały raczej pozytywnie, poza nielicznymi sytuacjami w klubach gejowskich, kiedy chłopak, gdy usłyszał, że mam kobiecy głos, odwracał się na pięcie.

W dalszym ciągu uważam, że dla niektórych środowisk *female assigned at birth drag queen* nie istnieją, że dla wielu drag to tylko *drag queens* i *drag kings*. Mniej widoczne są osoby, które robią drag gdzieś pomiędzy, natomiast bardzo się cieszę, że to się zmienia. Według mnie może to trochę wynikać z faktu, że część osób mówiących, że interesują się dragiem, zna tylko program *RuPaul's Drag Race*, w którym jeszcze do niedawna brali udział tylko biologiczni mężczyźni będący *drag queens*.

Sama tak zaczęłam swój drag, właśnie przez oglądanie *RPDR.* Też myślałam, że drag tylko tak wygląda.

Wydaje mi się, że duża część osób zainteresowanych tym programem nie wie, gdzie szukać polskiego dragu i queerowej kultury klubowej.

Tak, ale teraz mają znacznie lepsze warunki, żeby je poznać. Kiedyś wszyscy korzystali z *RPDR*, a teraz myślę, że Netflix przejął trochę rolę queerowego edukatora.

Dochodzi kwestia znacznie bardziej rozwiniętych social mediów i możliwości autokreacji w nich, co wydaje mi się kluczową sprawą,

jeśli chodzi o docieranie do nowych osób. Jak postrzegasz rolę social mediów w ballroomie?

Jako bardzo znaczącą. Na początku istotny był Facebook i YouTube, a potem Instagram. Od 2014 roku byłam w międzynarodowym domu Royal House of Milan w Nowym Jorku, więc mogłam z łatwością porozumieć się z osobami będącymi jego częścią, mogłam zobaczyć, gdzie są bale, co się dzieje w ballroomie za granicą, poznać nowych ludzi. A Instagram od paru lat odgrywa rolę edukacyjną, bo można zdobyć tam sporo wiedzy. Powstały konta, gdzie są wrzucane nagrania osób z całego świata, więc jesteś na bieżąco, masz od razu dostęp do informacji. To z jednej strony super, ale z drugiej najważniejsze rzeczy mogą zginąć w natłoku informacji. Poza tym zauważyłam, że osoby, które są krótko w ballroomie, zwłaszcza poza Stanami Zjednoczonymi, roszczą sobie prawo do narzucania zasad. Jest więc dużo cennych informacji, ale są też takie, które na przykład mogą sprawiać, że ktoś może poczuć się wykluczony. Zdarza się, że ktoś coś źle powie i momentalnie może się rozpaść cały *house*. Mam jednak nadzieję, że Instagram nie stanie się jedynym źródłem informacji, że nadal najważniejsze będzie jeżdżenie na bale i poznawanie ludzi, integrowanie się. Jednym z uroków tej kultury jest moim zdaniem to, że nie jest ona dostępna dla wszystkich, a w social mediach może ją zobaczyć każdy, więc każdy może ogłosić się jej ekspertem.

Gdy mówisz o tym, że nie jest dostępna dla wszystkich, to chodzi ci o cielesne bycie tu i teraz, w przestrzeni klubowej, z osobami queerowymi?

Zasadą miał być *safe space* dla odmieńczych osób, a internet zbiera wszystkich. A niestety parę razy usłyszałam, że w krajach, do których jeździłam, zdarzały się nadużycia i nieprzyjemne komentarze. I tak jak

mówisz, ważne jest to, że ballroom dzieje się w realnych przestrzeniach i że się wszystko przeżywa wspólnie. A social media, przez to że są tak inkluzywne, paradoksalnie pozbawiają jednocześnie tej inkluzywności.

Co może być problematycznego twoim zdaniem w ballroomowych kategoriach z dzisiejszej perspektywy? Wydaje mi się, że pewne kategorie nie są do końca przystosowane do współczesnego świata, chociażby do tego, że mamy większą świadomość dotyczącą tożsamości psychoseksualnej, postrzegamy płeć w mniej binarny sposób. Czy współczesny ballroom odpowiednio reaguje na zmianę w tej kwestii? Które elementy ballroomu można uznać za przestarzałe?

Myślę, że ogólnie ballroom jest bardzo binarny. Najczęściej odwzorowuje heteronormatywne wzorce, ale są kategorie, które poza nie wychodzą. Natomiast zdecydowanie istnieją w ballroomie binarne zasady – na przykład wszystkie osoby wychodzące w kategorii *female figure* muszą mieć buty na obcasach. A *butch queens* raczej płaskie obuwie. Uwielbiam *European runway*, ale nie chodzę w tej kategorii, bo nie lubię chodzić w butach na obcasach. Nie ma też wielu kategorii dla osób niebinarnych, ewentualnie można się zadowolić *OTA* (*open to all*), ale to też zależy od sceny – sama od 2019 roku zawsze się staram, żeby były kategorie *non-binary*. Identyfikuję się jako osoba niebinarna i czasami czuję się trochę pokrzywdzona, że ktoś mnie ocenia przez pryzmat mojej fizyczności. W internecie mam silny *cis-passing*, ale jest to swego rodzaju performans. Dzięki ballroomowi nauczyłam się performować i odkrywać kobiecość, akceptować moje ciało. Moim sposobem walki o swoją tożsamość jest jej eksplorowanie, czasem mieszanie kobiecej i męskiej energii, czasem separowanie ich. Robię to między innymi za pomocą mody, albo właśnie też tworzenia niebinarnych kategorii.

Myślę teraz o kategorii *realness*. Nie ma czegoś dla osób, które chcą eksplorować coś poza binarnymi kategoriami, nie mieszczą się w ballroomowym systemie genderowym?

Oprócz *Fag Out* to chyba raczej nie, w *butch queen realness* musisz pokazać totalnie heteronormatywną top energię, tak samo w *femme queen realness*, ale na odwrót.

I to postrzegam jako pewien paradoks – z jednej strony ballroom daje niezwykłe możliwości sprawdzenia i performowania swojej tożsamości, ale z drugiej napotyka się ścianę. W tym wypadku ballroom przestaje być światem utopijnym – trzeba trzymać się konkretnych zasad. Czy czujesz, że ballroom jest otwarty na zmiany?

Tak, myślę, że jest otwarty na zmiany, to zależy od kraju, ale ogólnie tak. Zawsze też się staram, żeby kategorie odwoływały się do pełnego podziału genderowego. W ballroomie wyraźnie widać to, co Judith Butler nazywała performatywnością płci. Według niej płeć jest konstruktem społeczno-kulturowym. Jest performowana poprzez powtarzalne gesty, wzorce zachowań, ubioru czy odgrywane role społeczne. Kultura ballroomu demaskuje umowność płci, pozwala na reinterpretowanie i podważanie nabytych wzorców. W tym sensie też *voguing* staje się choreograficzną formą oporu.

Taniec wiąże się rzecz jasna z doskonaleniem, a będąc coraz lepszym w voguingu, ma się szansę na zdobywanie trofeów w tanecznych kategoriach. W związku z tym zastanawia mnie aspekt rywalizacji, silnie wpisany w kulturę ballroomową obok jej wzmacniającego ładunku, celebracji spotkań queerowej społeczności. Czy często chodzi też po prostu o to, żeby być najlepszą?

Mówi się, że ballroom uczy życia, akceptowania porażki, tego, żeby systematycznie walczyć i dążyć do celu. Gdy ktoś dużo pracuje, to może wspiąć się na ballroomowe wyżyny. Ale oczywiście są też jednostki, które zwłaszcza na początku nie potrafią sobie radzić z taką presją, z tego rodzaju konkurencją. Nie oszukujmy się, w ballroomie jest sporo testosteronu i wszyscy cisną, aby być najlepszym czy najlepszą. Ten rodzaj rywalizacji potrafi czasami przenieść się na rzeczywistość, życie i relacje międzyludzkie. Wtedy pojawiają się konflikty, które powinny być rozwiązywane na parkiecie, na runwayu. Czasami też zdarzają się narracje, które mogą się wydać wykluczające. Tu kwestia widoczności miesza się ze sprawą konkurencji, pragnieniem uznania, władzy i pozycji. Niektórzy dlatego mówią, że ballroom nie jest dla wszystkich, że jeśli ktoś jest słaby, to nie jest miejsce dla niego. Zastanawiam się, czy w ballroomie można sobie pozwolić na słabość. Czy muszę wiecznie wygrywać i udowadniać, kim jestem, żeby zyskać szacunek?

Porozmawiajmy o różnicach między amerykańską i polską (albo szerzej – środkowoeuropejską) sceną ballroomową. Chyba nie można mówić o przeniesieniu pierwotnej sceny na europejską. Realia polskie są zupełnie inne, każda scena jest swoista, ma inny bagaż historyczny, wiąże się z sytuacją polityczną danego kraju i tak dalej.

Tak. Ktoś, kto nie jest z ballroomu, napisał kiedyś nieprzyjemny artykuł, że to, co się dzieje w Polsce, nie jest takie jak w *Paris is Burning*, więc nie jest prawdziwe. To była osoba z Polski, która przyszła na jeden z moich balów i nie spodobało jej się to, co zobaczyła. Nie sprostało to jej oczekiwaniom jako widza, który nie zna kontekstu, nie wie, ile to jest pracy, poświęcenia, ale też nie zna wymiaru politycznego tego przedsięwzięcia.

Zapoznanie się z historią ballroomu to spora praca.

No właśnie. Więc też dlatego nazwałam swój Kiki House of Sarmata, bo nie chciałam odwzorowywać tego, co jest na Zachodzie. To są inne realia, trzeba po prostu odnieść się do tego, co jest tutaj, wziąć to, przepracować i squeerować. Bardzo mi zależało, żeby to był różnorodny *house*, prawie połowa osób była innej narodowości niż polska.

A jak poznawałaś ludzi, którzy później znaleźli się w twoim domu?

To były najczęściej osoby, które przychodziły na bale, a potem na zajęcia do mnie lub do Danila Vitkovskiego, który był wtedy ojcem naszego *kiki house*. Ale Danil na przykład poznał w internecie Neo, obecnie jedyną czarną transpłciową kobietę w polskim ballroomie, i zaprosił ją do projektu, w którym robiłam choreografię do serialu *#BringBackAlice* i wspólnie pojechaliśmy do Gdańska. Tam ją namówiliśmy, żeby przyszła na bal i pokazała się, no i wygrała kategorie *face* i *sex siren*.

Interesuje mnie kwestia zapraszania do polskiego ballroomu osób koloru.

To, co ja robię, to na przykład otworzenie balów za darmo dla osób koloru od 2020 roku, moje zajęcia taneczne i *runway* też są otwarte za darmo dla osób koloru. Natomiast polski ballroom sam w sobie jest dosyć zróżnicowany etnicznie, jest sporo osób z Ukrainy, Białorusi czy nawet z Kazachstanu, które od lat są aktywne.

Dostępność ballroomu też wydaje mi się ważną kwestią. Nie wszyscy mogą sobie pozwolić na przyjazd do dużych miast, w których odbywają się bale. Transmisja umożliwia im śledzenie ballroomowych wydarzeń. To samo dotyczy niepełnoletnich queerowych osób, które nie mogą legalnie wejść do klubów. Uderzyło mnie to podczas wyjazdu

badawczego do Stanów Zjednoczonych – osoby, które zaczynają robić drag jako nastolatki, wyczekują dwudziestych pierwszych urodzin, by móc zadebiutować na scenie klubowej. Długo nie mają bezpośredniego dostępu do tej kultury.

Tak, to jest substytut jej wspólnego przeżywania.

Dzięki rejestracji tworzy się też archiwum balów, do których można wrócić. A jak teraz postrzegasz widzialność ballroomu w Polsce?

Wciąż w świecie sztuk wizualnych ballroom jest kojarzony tylko z popkulturą. Postrzega się go w dużej mierze przez pryzmat tańca i jego wizualności. Chociaż może mi się tak wydaje. Amerykański artysta Rashaad Newsome w swojej praktyce odnosi się do ballroomu, skłania ludzi do krytycznego myślenia o tym, w jaki sposób kultura binarności i dominacji wpływa na nasze życie, jednocześnie porusza współczesne problemy dotyczące niesprawiedliwości społecznej.

Jak wyobrażasz sobie polski ballroom za kilka lat?

Na naszej scenie pojawia się coraz więcej młodych osób z coraz większą dojrzałością i świadomością, czego chcą w ballroomie. Na balach widać też coraz więcej osób koloru oraz osób trans, i jest to niezwykle piękne, że to się dzieje u nas, we wschodnioeuropejskich realiach. Myślę, że za kilka lat będzie bardzo różnorodnie, dynamicznie, a może nawet z jeszcze bardziej wieloaspektowym ładunkiem politycznym.

Wzór cytowania:

Co łączy Nowy Jork z Sarmatami? O ballroomie i queerowaniu polskiej kultury klubowej, z Bożeną Wydrowską rozmawia Izabella Tyborowicz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-laczy-nowy-jork-z-sarmatami-o-ballroomie-i-queerowaniu-polskiej-kultury-klubowej.

Autor/ka

Izabella Tyborowicz – doktorantka Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej UW, związana z Instytutem Kultury Polskiej UW, gdzie ukończyła kulturoznawstwo ze specjalizacją z kultury wizualnej, absolwentka filmoznawstwa w Instytucie Sztuki PAN. Obecnie prowadzi badania nad queerowymi performansami obecnymi na polskiej scenie klubowej, przede wszystkim skupiając się na kulturze ballroomowej i dragu. Laureatka stypendium m.st. Warszawy dla doktorantów, w ramach którego realizuje projekt „Czego warszawska kultura ballroomowa może nauczyć Warszawę? Tworzenie bezpiecznych przestrzeni kultury dla nowych queerowych warszawiaków i warszawianek". Członkini międzynarodowego kolektywu MoDrag tworzącego wystawy we współpracy z drag artyst(k)ami.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-laczy-nowy-jork-z-sarmatami-o-ballroomie-i-queerowaniu-polskiej-kultury-klubowej

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/las-jest-dobry-las-jest-zly

/ STREFA WOLNOSŁOWA

Las jest dobry, las jest zły

Wiktoria Tabak

Strefa Wolnosłowa

Imperium

reżyseria, dramaturgia, teksty na podstawie historii z pogranicza polsko-białoruskiego: Alicja Borkowska, wizualizacje i wideo: Adrien Cognac, muzyka: Ray Dickaty, Alexey Vorsoba, światło: Filip Ejsmont, teksty na podstawie *Makbeta*: Artur Pałyga, choreografia: Łukasz Wójcicki, kostiumy: Maja Skrzypek

premiera: 3 sierpnia 2023 na Gdańskim Festiwalu Szekspirowskim, 14 listopada 2023 w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

17 września, w rocznicę inwazji ZSRR na Polskę, Telewizja Polska we współpracy z Ministerstwem Obrony Narodowej przygotowała koncert. Miał to być gest solidarności i wdzięczności wobec Wojska Polskiego pilnującego bezpieczeństwa na polskich granicach. W widowisku, oprócz gwiazd związanych jeszcze wtedy z publicznym kanałem, wzięli udział m.in. przedstawiciele Wojska Obrony Terytorialnej.

Tym razem jednak wystąpili w nieco innej roli – nie tyle jako obrońcy

naszego kraju, ile jako raperzy. Dzień był ciepły, słoneczny i radosny. No, przynajmniej dla zebranych w Suwałkach osób. Tak to zarejestrowała kamera. Uśmiechnięty Mariusz Błaszczak, były minister obrony narodowej, nie mógł się nachwalić, jak bardzo nowoczesne wyposażenie posiada polskie wojsko i jak doskonale polscy żołnierze wspierają rodzimą straż graniczną w jej codziennych trudach.

Koncert *Razem dla bezpiecznych granic* zbiegł się w czasie z rozszalałą nagonką na film Agnieszki Holland, z którym Błaszczakowi i innym przedstawicielom ówczesnej władzy nie było po drodze. Organizatorzy widowiska tego kontekstu nie zignorowali. Do *Zielonej granicy* wprost nawiązał zresztą żołnierz Witold Ostynowicz, występujący pod pseudonimem VitoWS, w utworze, którego dobrze znany refren zaczerpnięty z pieśni *O mój rozmarynie* przeplatał całkiem nowe zwrotki:

> […] Szacunek obrońcom granic za to, co robicie, oprócz ciężkiej służby, krytykę znosicie. Jesteśmy pośrodku, chronić wiernie, nabić broń, bronić dzielnie niepodległości i granic, yo. Słuchaj tych, co byli, ojczyzny bronili. Prawda tu dla widza, nie *Zielona granica.* […] Wtargnięcia do strefy? My jesteśmy czujni, koncertina, polska siła, nie wejdą intruzi! [wyróżnienie – W.T.][1].

Ostynowicz dał się poznać szerszej publiczności rok wcześniej, kiedy to po przyjeździe na polsko-białoruską granicę nagrał piosenkę dla żołnierzy. Ku pokrzepieniu serc – jak mówił[2]. Przed laty współpracował również z Mezem i Doniem, popularnymi niegdyś polskimi raperami. Występujący z Ostynowiczem na scenie dwaj kaprale, ukrywający się pod pseudonimami UnikatOS & Szosto, w kolejnym kawałku rapowali natomiast tak:

> […] Jestem żołnierzem Wojska Polskiego, jestem i wierzę w Niepodległą, w sercu ją noszę już od małego, w głowie i w sercu, w pamięci, w ego. Na każde wezwanie gotowy stanąć, broniąc ojczyzny, rodzinnych granic. Ratując życia, gdy nastąpi kataklizm [wyróżnienie – W.T.]. Jestem tu razem z moimi braćmi. Stajemy wszyscy razem w szeregu, stajemy wszyscy tu w jednym celu, chronić tej ziemi, jak nasi przodkowie, nasi lokalni bohaterowie. Chronić niewinnych, ratować bezsilnych [wyróżnienie – W.T.]. Odpierać wrogów na pierwszej linii. Gotowi ginąć dla niej i dla niej zabijać – tym dla nas jest Rzeczpospolita[3].

Powracającymi motywami koncertu stały się takie hasła jak: patriotyzm, braterstwo, ojczyzna i bohaterowie. Skądinąd dość dobrze znane z dyskursu bez końca powtarzanego przez polską prawicę. Zaskakują jednak – choć może nie powinny? – fragmenty o ochronie niewinnych i bezsilnych czy o ratowaniu życia. Zwłaszcza że są rapowane w kontekście polsko-białoruskiej granicy, na której cały czas giną ludzie.

Ciemność i strach

„Śni mi się las” – mówi zaraz na początku spektaklu jedna z bohaterek *Imperium*. Las ze snu jest lasem, w którym zamiast drzew i krzaków dostrzega się jedynie kryjówki, i takim, w którym nie można za głośno oddychać ani tym bardziej się poruszać. Las będący miejscem zbrodni. I to nie jednej.

Las w *Imperium* (luźno inspirowany Lasem Birnamskim z *Makbeta*), to przestrzeń opresyjna, choć też na swój sposób sprawcza. Tematem staje się tu więc z jednej strony lęk przed strażą graniczną czy wojskiem, a z drugiej

strach przed trudnymi warunkami atmosferycznymi oraz przestrzennymi, które nie ułatwiają przeprawy, choć ten pierwszy wydaje się mimo wszystko silniejszy. W Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza na przejściach granicznych pomiędzy USA a Meksykiem, funkcjonuje polityka migracyjna, którą określa się jako „zapobieganie przez odstraszanie" (*Prevention Through Deterrence*). W skrócie chodzi o to, by coraz bardziej zwiększać ochronę na w miarę bezpiecznych punktach granicznych, tak żeby uchodźcy byli niejako zmuszeni kierować się na szlaki, na których ryzyko utraty życia bądź zdrowia jest znacznie wyższe. Wtedy odpowiedzialność za kondycję lub nawet śmierć uchodźców rozmywa się i mimochodem przenosi ze straży granicznej oraz osób, które powinny być odpowiedzialne za to, by cały proces odbywał się zgodnie z prawem i w humanitarny sposób, na nieludzkich agentów – na przykład przyrodę[4]. Podobnie działo się na polsko-białoruskiej granicy, choć mało kto tak to określał.

Dokumentacje

Imperium nie jest do końca spektaklem dokumentalnym, choć twórczynie korzystają z narzędzi charakterystycznych dla tej strategii artystycznej. Dramaturgia ma tu charakter kolażowy – to montaż kilku krótkich, lecz sugestywnych scen i obrazów. Sama opowieść zostaje w *Imperium* rozbita na kilka poziomów. Zebrane przez Alicję Borkowską relacje z pogranicza (zarówno uchodźców, jak i osób próbujących im pomóc) wplecione są w tekst. Na ustawionych w tyle trzech ekranach wyświetlają się zdjęcia Agaty Kubis i wizualizacje (głównie lasu, ale nie tylko) Adriena Cognaca, a grana na żywo muzyka Alexeya Vorsoby i Raya Dickaty'ego doskonale kształtuje afektywny krajobraz dźwiękowy spektaklu. Obecne na scenie osoby performujące – Oma Ukwuoma, Łukasz Wójcicki, Warwara Ściepanowa – przedstawiają historie pushbacków na polsko-białoruskiej granicy za pomocą

słów albo ciał. Uzupełniają je przejmującymi choreografiami, w których uwypuklają cielesny wymiar doświadczenia granicy: pełen napięcia między jednoczesną chęcią przemieszczania się do przodu a koniecznością zawracania i chowania się.

W pewnym momencie do akcji włączona zostaje również publiczność. Choć może inaczej – zostaje zaproszona do udziału, bo nikt tu nikogo do niczego wprost nie zmusza. Żeby jednak spektakl mógł toczyć się dalej, trójka widzów musi wejść na scenę i zabrać znajdujące się na niej telefony, a następnie odczytywać na głos przychodzące co chwila wiadomości.

Komunikaty są krótkie: „Samotny Jemeńczyk potrzebuje wody, jedzenia, śpiwora"; „szesnastoosobowa grupa Kurdów, w tym dzieci. Potrzebują suchych ubrań, butów, powerbanków, wody, jedzenia"; „Grupa z Syrii. Kobieta w czwartym miesiącu ciąży, mężczyzna i dwójka dzieci. Kobietę boli brzuch i krwawi", „Somalijka, niepełnoletnia, zgubiła swoją grupę". Później przychodzą już tylko wiadomości z imionami, narodowościami i hasłami: wieloosobowa rodzina z Iranu, hipotermia, złamana noga, cukrzyca… Kto może pojechać? – wybrzmiewa na końcu. Cisza.

Zostajemy zatem mimowolnie włączeni w przygraniczną sytuację. Stajemy się jej obserwatorami, świadkami, a w konsekwencji także uczestniczkami, co oznacza, że – chcemy czy nie – ponosimy za nią odpowiedzialność.

W *Imperium*, co prawda, nie pada wprost nazwisko żadnego polityka czy dyktatora, ale spektakl i tak uruchamia szereg skojarzeń. Świetna jest scena, w której władca, targany wyrzutami sumienia i prześladowany przez widma ofiar skazanych przez niego na pewną śmierć, próbuje przemówić do ludu. Jest w tym nieudolny, ciągle się gubi i plącze. Starannie przygotowana narracja zaczyna się sukcesywnie rozpadać. Jak refren powraca fraza o

zaniepokojonych doradcach. Jednak, zamiast w podniosłej atmosferze przyznawać ordery strażnikom granic, polityk przejęzycza się i przeinacza znaczenia wypowiadanych zdań. Sam zdaje się już nie wiedzieć, co dzieje się naprawdę, a co jest tylko i aż prześladującym go majakiem.

Wywozili ich pięć, siedem, dziesięć czy dwanaście razy z rzędu. Trudno zliczyć. Wywozili, bo był mężczyzną, kobietą, osobą w ciąży. Nie było reguły. „Czy pan się nie wstydzi wywozić tych ludzi za drut? Niech pan spojrzy mi w oczy i powie, że to nie jest barbarzyństwo" – pada pod koniec spektaklu. I to pytanie ze mną zostaje.

Zapach chleba

Kiedy oglądałam koncert *Razem dla bezpiecznych granic*, a wcześniej także inny – *Murem za polskim mundurem*, nie widziałam obrazów umierających ludzi na granicach, ale – problemy. Postępująca dehumanizacja uchodźców pozwalała organizatorom i politykom tłumaczyć i usprawiedliwiać wątpliwe etycznie, ludzko i prawnie działania straży granicznej. W lasach, na granicach, nie ma przecież ludzi. Są problemy do rozwiązania. Ewentualnie wrogowie, których bohatersko należy się pozbyć. *Imperium* jest więc projektem przejmującym nie tylko dlatego, że w zupełnie inny sposób (skupiając się na przywracaniu uchodźcom jednostkowej tożsamości) niż w telewizji publicznej przedstawia sytuację na polsko-białoruskiej granicy. Ale też z powodu końcówki będącej poetycką opowieścią o chlebie. Chleb kojarzy się z domem, ciepłem i z poczuciem bezpieczeństwa. Tak niewiele i tak wiele jednocześnie – zależy, po której stronie muru stoisz.

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Las jest dobry, las jest zły*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/las-jest-dobry-las-jest-zly.

Autor/ka

Wiktoria Tabak – doktorantka nauk o sztuce w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczestniczka programu mentoringowego „Top Minds” organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Laureatka nagrody głównej im. Ewy Guderian-Czaplińskiej w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz nagrody Marszałka Województwa Pomorskiego w Ogólnopolskim Konkursie im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków teatralnych. Jako recenzentka stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dialogiem” i „Czasem Kultury”. Publikowała także na łamach „Pamiętnika Teatralnego” oraz „Widoku”.

Przypisy

1. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=FXcsTesF69s [dostęp: 1.12.2023].
2. Zob. *Raper w mundurze*, „Polska Zbrojna”, 7 października 2022, https://www.polska-zbrojna.pl/Mobile/ArticleShow/38208 [dostęp: 1.12.2023].
3. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=9uISYzDpMm0 [dostęp: 1.12.2023].
4. Wnikliwie pisał o tym Jason de León w książce *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail*, University of California Press, Oakland 2016.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/las-jest-dobry-las-jest-zly*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolnoty-opowiesci

/ STREFA WOLNOSŁOWA

Wspólnoty opowieści

Z Alicją Borkowską rozmawia Wiktoria Tabak

Teatr jest dobrym miejscem do opowiadania historii osób uchodźczych?

Gdybyśmy tak nie myśleli, to pewnie byśmy tego nie robili. Największy sens ma to jednak wtedy, kiedy to osoby uchodźcze same o sobie opowiadają. Od lat staramy się ze Strefą Wolnosłową stwarzać ku temu warunki. Ale chcemy też wychodzić poza teatralną bańkę. Poszukujemy coraz to nowych metod, żeby z tymi opowieściami docierać w nowe miejsca.

I teatr jest w tym skuteczniejszy niż inne media?

Trudno to porównać. Nasze projekty mają stosunkowo niewielki zasięg. Jesteśmy fundacją, nie teatrem instytucjonalnym, ale korzystamy z teatralnych narzędzi. Teatr to dla nas przede wszystkim spotkanie człowieka z człowiekiem i na tych spotkaniach staramy się koncentrować. Działamy tu i

teraz. Pracujemy na opowieściach, powołujemy do życia wspólnoty.

Skąd wziął się pomysł na Strefę Wolnosłową?

Inspiracją do założenia Strefy była działalność zespołu uchodźczego Teatro dell'Argine (teraz samodzielnej organizacji o nazwie Cantieri Meticci) – teatru wspólnotowego, z którym pracowałam kilkanaście lat temu w Bolonii. Podobało mi się, że angażują do projektów osoby uchodźcze i to właśnie one opowiadają swoje historie, ale robią to zawsze w zmetaforyzowany sposób, te przetworzenia zapewniają im bezpieczeństwo. Dzięki temu trudne przeżycia osób uchodźczych nie były tam używane w imię jakiejś większej sprawy czy wykorzystywane do wzbudzenia kontrowersji bądź współczucia. To proces i osoby biorące w nim udział są stawiane na pierwszym miejscu. W Polsce – gdy zakładaliśmy Strefę – temat uchodźczy prawie nie istniał. Oczywiście były organizacje, jak chociażby Fundacja Ocalenie, które zajmowały się kwestiami uchodźczymi od lat, ale jeśli chodzi o kulturę, to na pewno temat nie był tak obecny, jak teraz. I takiego miejsca mi brakowało na mapie Warszawy.

Jaki zatem wpływ na kształt spektaklu mają występujące w nim osoby uchodźcze?

To zależy od projektu, od grupy, która się zbierze. Nasza metoda pracy cały czas się zmienia, ale przyjęliśmy jedną zasadę, by zawsze mieć punkt wyjścia – dramat, literaturę, poezję, motyw, coś, wokół czego zaczynamy improwizację. To jest zwykle bardzo otwarty proces, można się posiłkować własnymi doświadczeniami czy przeżyciami i przekładać je jeden do jednego,

a można tworzyć fikcje i zupełnie nowe światy. Te inspiracje zawsze są jakoś powiązane z doświadczeniami migrantów i migrantek, ale nie oczekujemy, że ktoś nam opowie swoją historię ze szczegółami. Nie musi tego robić.

I co dalej? Na czym polega ta metoda?

Pracujemy blokami: nad tworzeniem tekstu – osoby te piszą swoje teksty i potem montujemy wypowiedzi, które znajdują się w scenariuszu spektaklu, nad ruchem – tutaj podobnie, też wychodzimy od improwizacji. Zawsze się na różnych etapach wyłania ktoś, kto zajmuje bardziej liderską pozycję.

Przy każdym projekcie jest to inna osoba?

Mamy trzon, który jest stały, ale uzupełniamy go o nowe osoby. Ja najczęściej jestem odpowiedzialna za koordynację i reżyserię, Kasia Stefanowicz – za choreografię, choć na przestrzeni lat współpracowaliśmy i z Aleksandrą Bożek-Muszyńską, i z Łukaszem Wójcickim. Tekstem zajmowali się Artur Pałyga, Przemek Pilarski, Tomek Gromadka, Joanna Mueller czy Paweł Luhovyi, muzyką – Ray Dickaty, a warstwą wizualną – Marysia Porzyc. Pracę we wszystkich tych obszarach zwykle łączy jednak improwizacja. Osoby uchodźcze dają od siebie tyle, ile chcą, niektóre z nich też w trakcie prób przejmują bardziej liderskie pozycje, bo często są to zawodowi artyści i artystki, którzy mają większe doświadczenie albo po prostu – chcą się bardziej angażować. Ale nie wymagamy brania na siebie dodatkowych ról.

Czyli część uczestników to osoby związane zawodowo ze sztuką, a część – nie. Czemu więc trafiają akurat do teatru? W jaki sposób

można do was dołączyć czy o was usłyszeć po przyjeździe do Polski?

Mamy osoby, które w swoich krajach były zawodowo związane ze sztuką i po przyjeździe tutaj nie bardzo wiedziały, od czego zacząć. Ale założeniem tych projektów jest to, że ktoś, kto chcą wziąć w nich udział, nie musi być profesjonalnie związany ze sztuką. Prowadzimy warsztaty dla wszystkich i zawsze to podkreślamy. Jeśli chodzi o osoby uchodźcze, to często motywacją do dołączenia do grupy jest język polski. To znaczy brakuje im miejsc, w których mogliby porozmawiać po polsku. Zazwyczaj te możliwości wyczerpują się na zajęciach z nauki języka, jeżeli ktoś w nich uczestniczy. Ale są też inne powody – potrzeba przynależności do grupy, chęć poznawania nowych ludzi, to takie uniwersalne motywacje charakterystycznie nie tylko dla osób przyjezdnych. Mamy w grupie także seniorki, które podkreślają, że chciały popracować z osobami nie tylko w swoim wieku. Sporo osób po prostu widzi wartość w takim działaniu teatralnym, które jest bardziej nastawione na proces i budowanie relacji, a nieco mniej na produkcje kolejnych spektakli.

Dużo mówisz o języku. Mam poczucie, że w teatrze instytucjonalnym język jest ogromną barierą. Zespoły aktorskie nie są prawie w ogóle zróżnicowane etnicznie. Jak to u was wygląda? Trafiają do was osoby mówiące w różnych językach, więc komunikacja zapewne nie należy do najprostszych. Jaki macie na to sposób: współpracujecie z tłumaczami czy w sytuacji klinczu przekierowujecie uwagę na przykład na ciało?

Ostatnio dominującym językiem w naszych grupach stał się ukraiński, co jest zrozumiałe, bo najwięcej osób przyjeżdża do Polski właśnie z Ukrainy.

Pojawiły się w związku z tym nowe wyzwania dotyczące włączania w procesy tych osób, które nie są ukraińsko- bądź rosyjskojęzyczne. Wcześniej nie mieliśmy tego problemu, bo grupy były bardziej różnorodne. W momencie gdy większość zespołu nie jest jednojęzyczna, to, paradoksalnie, jest nieco łatwiej – dużo języków, dużo tłumaczeń i wszyscy są w tej samej niewiedzy, niespodziance i nieporozumieniu. Zawsze prowadzimy zajęcia po polsku i po angielsku, to taka nasza podstawa, i potem tłumaczymy fragmenty na inne języki, jeśli zachodzi taka potrzeba. Zazwyczaj pomagają nam w tym uczestnicy warsztatów. Nie mamy zespołu tłumaczeniowego, ale opiekujemy się sobą nawzajem i pracujemy nad wyzbyciem się wstydu, że ktoś czegoś nie rozumie. Ponadto większość osób, jak obserwujemy, chce się uczyć polskiego. Zazwyczaj, gdy pracujemy nad osobistymi doświadczeniami, to zachęcamy osoby, by robiły to w swoich ojczystych językach, a później to przetłumaczymy. I zazwyczaj jest tak, że ostatecznie w spektaklu chcą one mówić po polsku, chcą, by ich monologi wybrzmiały w języku polskim.

Nie boisz się, że wracanie do traum, przeżyć związanych z wojną może okazać się zbyt trudne? Macie wsparcie psychologiczne w takich momentach?

Zawsze podkreślamy, że to nie jest terapia poprzez teatr. Zależy nam na tym, żeby te dwie strefy od siebie oddzielać. Współpracujemy z organizacjami zajmującymi się pomocą psychologiczną i gdy widzimy, że ktoś takiej pomocy potrzebuje, to przekazujemy do nich kontakt. Często przy pisaniu tekstów – gdy grupa już sobie zaufa i wzrasta poziom bezpieczeństwa – osoby się otwierają i wtedy rzeczywiście jest dużo emocji. Ale nigdy nie zdarzył nam się kryzys, którego nie bylibyśmy w stanie rozwiązać między sobą albo przekierowując kogoś w profesjonalne miejsce.

Nie chcesz używać określenia teatr terapeutyczny – też nie lubię tego sformułowania – więc jak byś nazwała teatr, który tworzycie?

Chyba tego nie nazywamy. Raczej opisujemy nasze działania za pomocą słów kluczy takich jak: partycypacja, praca z historiami czy wspólnota. Ale nie jest to w pełni ani teatr społeczny, ani teatr dokumentalny, choć czerpiemy z różnych narzędzi. Koncentrujemy się jednak na konkretnych projektach i procesach. Staramy się dopasowywać narzędzia do uczestników i ich oczekiwań.

Jak to wygląda od strony administracyjno-instytucjonalnej? Skąd pozyskujecie pieniądze?

Przez wiele lat otrzymywaliśmy finansowanie z programów unijnych – to nam zapewniało spokój, bo one trwały dwa lata, a nie rok, jak to często bywa w przypadku polskich grantów. Wspierała nas też Fundacja Batorego i miasto stołeczne Warszawa, od którego niedawno dostaliśmy również trzyletnią dotację. Ponadto tworzymy Społeczną Instytucję Kultury na Jasnej 10 – nasza współpraca z Krytyką Polityczną trwa już cztery lata. Realizowaliśmy kiedyś z nimi projekt szkoleniowy dla osób artystycznych zainteresowanych pracą z mniejszościami, a teraz to przekształciło się w szkołę o migracji, która działa na podobnych zasadach, ale jest nastawiona na pracę z osobami uchodźczymi.

A jaką rolę odgrywa w tym warszawski Teatr Powszechny?

Z Powszechnym zaczęliśmy współpracować w 2015 roku. Teatr ogłosił konkurs dla firm oraz organizacji na prowadzenie kawiarni i działalności edukacyjnej. Złożyliśmy propozycję współpracy zatytułowaną „Stół Powszechny". Plan był taki, że działalność gastronomiczna miała z jednej strony dawać pracę osobom migranckim i uchodźczym, a z drugiej – nam, jako fundacji, zapewniać płynność finansową, wkład własny w inne projekty. I to drugie nie za bardzo nam wychodziło, więc w końcu stwierdziłyśmy, że chcemy się znów skupić tylko na robieniu warsztatów i spektakli. Tuż przed pandemią oddaliśmy kawiarnię, jednak postawiliśmy warunek, że osoby, które u nas pracowały, muszą pracować tam dalej i to się udało. Teraz z Powszechnym prowadzimy wspólny projekt „Dramaturgie społeczne" i w ramach tego korzystamy z ich przestrzeni, organizujemy tam warsztaty, spektakle. Taka współpraca zapewnia naszym działaniom większą widzialność, ale też wsparcie techniczne. A czasem osoby, które przyszły do nas na warsztaty, zostają w teatrze, jak na przykład – Mamadou Góo Bâ.

Niełatwo jest działać u podstaw, gdy władza robi wszystko, by ci to utrudniać. W dodatku strach przed osobami uchodźczymi to nie tylko domena prawicy, bardziej liberalne kręgi też mają do uchodźców ambiwalentny stosunek. Miałaś w ciągu ostatnich ośmiu lat momenty zwątpienia?

Zdanie na temat tego, jak powinno się rozwiązać kryzys na granicy, jest różne nie tylko w środowiskach liberalnych, ale też wśród samych osób uchodźczych – zwłaszcza tych, które przybyły tu wcześniej, przed tak zwanymi kryzysami.

A zwątpienia jest sporo i myślę, że to dość charakterystyczne u osób

aktywistycznych. Ale jeśli chce się dalej działać w tym polu, to trzeba się nauczyć z tymi zwątpieniami żyć. Dużo siły daje mi to, że pracujemy z konkretnymi osobami, na których życie nasze projekty mają realny wpływ. I to na tym staram się skupiać. Nie mam złudzeń, że nasze spektakle i działania formatują debatę publiczną czy zmieniają sytuację osób uchodźczych w makroskali. W pierwszych latach działalności Strefy mieliśmy wrażenie, że uwrażliwiamy i oswajamy z tym tematem szeroką publiczność, że to, co robimy, jest ważne i potrzebne. Ale potem przyszedł rok 2015, ta potworna kampania nienawiści i te nasze projekty – wobec tego, co działo się w mediach – okazały się jeszcze mniejsze w skali. Chociaż z innej strony – 2015 rok to był też wyjątkowy moment mobilizacji środowiska kultury i aktywistycznego, co zrównoważyło nam nieco to poczucie zwątpienia.

Zastanawiam się, jak najpierw kryzys na granicy polsko-białoruskiej, a później pełnoskalowa inwazja Rosji na Ukrainę, wpłynęły na wasze myślenie o teatralności czy sprawczości sztuki? Dużo osób odczuwało wtedy wyczerpanie, poczucie nieprzystawalności teatru do tego, co działo się na granicach.

Gdy wcześniej jeździłam na inne granice, na przykład na Lampedusę, to myślałam, że jeżeli coś podobnego wydarzy się u nas, to będziemy potrafili zareagować inaczej. Że będziemy bogatsi o tamte doświadczenia i że u nas nie będzie to wyglądać tak, jak na innych europejskich granicach. Ale tak nie było. Nie uczymy się na błędach. Wszystko się powtarza. Musieliśmy więc odpowiedzieć sobie na pytanie, co my właściwie robimy. Byłam bardzo zaangażowana w działania Grupy Granicy i czułam, że powrót do Warszawy, by zrobić spektakl, jest bez sensu. Ale na dłuższą metę – to przecież jest nasza rola. Po prostu w momencie, gdy dzieją się takie rzeczy, jak kryzys na granicy polsko-białoruskiej, to bardziej chce się działać bezpośrednio na

miejscu niż pośrednio przez teatr.

A jeśli chodzi o późniejszą inwazję rosyjską, to ona na pewno ujawniła dwa standardy pomocy. To wszystko działo się w momencie, gdy na polsko-białoruskiej granicy ludzie chowali się w lasach, a pomaganie im było kryminalizowane. Starałyśmy się więc pomagać, ale ze świadomością, że nie możemy zapominać o tych, których – ten, dodajmy, prawie nieistniejący – system nie dostrzega albo traktuje inaczej ze względu na kolor skóry.

To ważne, co mówisz o różnych poglądach wśród osób uchodźczych, bo jest duże ryzyko tworzenia fantazmatycznych reprezentacji osób z doświadczeniem uchodźczym. Często to obserwuję w dyskursie publicznym, ale też w sztuce. A przecież nie ma uniwersalnego wzoru doświadczenia migracji. Wam się jakoś udaje tego uniknąć, nie tworzycie totalizującej figury dobrego uchodźcy.

Bardzo nam na tym zależy. Staramy się też wypełniać te przestrzenie, którymi instytucje czy społeczeństwo nieco mniej się interesuje. Skoro tak podkreślamy, że się otwieramy, to powinniśmy się otwierać rzeczywiście na wszystkich, a nie tylko na wybranych migrantów czy uchodźców.

Zmieniła się władza, to daje nadzieję, ale – czy faktycznie? Ostatnio przeczytałam taką tezę, że kryzys migracyjny i kryzys klimatyczny to test demokracji i tego, jak będziemy funkcjonować w przyszłości. I tak się nad tym zastanawiam, bo to nie jest tylko polski problem. W całej Europie brakuje sensownej, humanitarnej polityki migracyjnej odpowiadającej na wyzwania związane z klimatem czy wojnami.

Mam nadzieję, że się mylę i że będzie inaczej, ale póki co nie wierzę za bardzo w to, że coś się zmieni, jeśli chodzi o kryzys na polsko-białoruskiej granicy. Może nie będzie już przyzwolenia władzy na akty przemocy wojska czy straży granicznej. Ale z szerszej perspektywy, w sprawie wywózek czy sensownego rozwiązania gwarantującego ludziom bezpieczne przekraczanie granicy i staranie się o azyl, to zapewne niewiele się zmieni, bo – tak jak mówisz – to jest związane z polityką Unii Europejskiej.

W trakcie kampanii śledziłam programy wyborcze w poszukiwaniu potencjalnych rozwiązań kwestii granicy polsko-białoruskiej, ale tylko Lewica miała o tym lakoniczny podpunkt. To nie jest temat pierwszej potrzeby dla polityków. Ale może odbędzie się chociaż rzetelna rozmowa o polityce migracyjnej, może będzie większe pole do dialogu?

Wzór cytowania:

Wspólnoty opowieści, z Alicją Borkowską rozmawia Wiktoria Tabak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolnoty-opowiesci.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolnoty-opowiesci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
DOI: 10.34762/y84c-ea39
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/polski-fosse-teatralny

/ FOSSE

Polski Fosse teatralny

Ewa Partyga | Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk w Warszawie

Polish Theatrical Fosse

The article is devoted to the specifics of the theatrical reception of Jon Fosse's work in Poland with particular reference to the first Polish stage productions of his drama *The Name* (*Namnet*). The point of reference for the Polish reception is Jens-Morten Hanssen's research, based on social network theory, into the dynamics of the development of the worldwide interest in Fosse's drama as well as the nodal and the turning moments points of its stage history. The article characterises the influence of Norwegian cultural institutions and artistic networks on the presence of this dramaturgy in Polish theatre life. The characterisation is based on an analysis and interpretation of the organisational, artistic and cultural determinants of the stage productions of *The Name* in Warsaw and Wroclaw in 2001, and in Szczecin in 2002.

Keywords: Jon Fosse; The Name (Namnet); Norwegian drama; reception of foreign drama

1.

W 2021 roku zbiory norweskiej Nasjonalbiblioteket powiększyły się o dwadzieścia osiem pudeł zawierających prywatne archiwum Jona Fossego: publikowane i niepublikowane materiały, notatki, listy, manuskrypty,

programy teatralne, wycinki, plakaty i afisze, fotografie, nagrania audio i wideo, prace dyplomowe i dysertacje na temat jego twórczości itd. Kolekcja – na mocy umowy z autorem – przyjechała do Oslo z Nynorsk kultursentrum w Ørsta i stanowi w tej chwili jądro finansowanego przez państwo i prowadzonego przez Nasjonalbiblioteket oficjalnego archiwum pisarza. Uzupełnia ją stale powiększająca się międzynarodowa bibliografia[1] oraz dane gromadzone na stronie internetowej norweskiego archiwum sztuk scenicznych Sceneweb[2], z których wynika, że w ciągu dwudziestu dziewięciu lat – tyle ich bowiem upłynęło od momentu pierwszej prapremiery sztuki Fossego w Bergen w 1994 roku – jego nazwisko pojawiło się na ośmiuset osiemnastu afiszach anonsujących realizacje teatralne na całym świecie. Utwory niezwykle płodnego norweskiego pisarza przetłumaczono już na niemal pięćdziesiąt języków. Większość z odnotowanych w Sceneweb produkcji to inscenizacje dramatów Fossego, są jednak w bazie także inne realizacje: sceniczne adaptacje jego prozy czy poezji, opery z jego librettami, wreszcie przedstawienia na podstawie przygotowanych przez niego tłumaczeń lub parafraz norweskiej i obcej literatury. Literacka Nagroda Nobla 2023 potwierdziła zarówno jego międzynarodowy sukces, który obrazują przytoczone liczby, jak i słuszność decyzji o przeznaczeniu publicznych środków na organizację i utrzymanie profesjonalnego archiwum i innych przedsięwzięć służących instytucjonalnej kanonizacji żyjącego i nadal publikującego autora. O powołanie ośrodka, który stanowiłby materialne i wirtualne centrum badania i promocji jego twórczości, zabiegano przez wiele lat. W 2008 roku w obszernym raporcie z projektu prowadzonego wspólnie przez Det Norske Samlaget, Det Norske Teatret i Nynorsk kultursentrum, czyli skupione na rozwijaniu języka nynorsk instytucje, które od początku promowały twórczość Fossego, Kirsti Mathilde Thorheim pisała: „Praca nad skonstruowaniem Jon Fosse-rommet powinna

się rozpocząć w 2009, gdy Jon Fosse skończy pięćdziesiąt lat, tak by ta przestrzeń zaczęła funkcjonować w 2012 roku" (2008, s. 13). W angielskim przekładzie tego fragmentu zastosowano nazwę „Jon Fosse Archive" (s. 19), nazwa „archiwum" była zresztą używana w całym raporcie, chociaż w wywiadach Thorheim podkreślała, że woli określenie „rommet" (przestrzeń), bardziej adekwatne do zamysłu stworzenia fizycznego i wirtualnego miejsca, dostępnego na wiele sposobów za pośrednictwem licznych języków z różnych miejsc na świecie, służącego rozwojowi dialogu naukowego i artystycznego, w którym najważniejszym głosem i punktem odniesienia byłby głos Jona Fossego. Trzy wspomniane inicjatywy – biblioteczne archiwum, bibliografia i baza danych inscenizacji – nie są jeszcze pełną realizacją tego projektu, ale z pewnością Nobel przyspieszy digitalizację materiałów i inne zabiegi organizacyjne służące udostępnianiu artystom i badaczom rozrastających się zbiorów i materiałów.

W Norwegii powtarza się od lat, że skalę międzynarodowego sukcesu Fossego można porównywać tylko z globalną karierą twórczości Henrika Ibsena. Promocja nowej gwiazdy norweskiego dramatu i teatru była zresztą konsekwentnie wpisywana w proces pielęgnowania pamięci o Ibsenie – Fosse tworzył (na zamówienie) sztuki nawiązujące do biografii czy do konkretnych utworów Ibsena, wystawiano je przy okazji festiwali ibsenowskich albo razem z dramatami Ibsena w ramach zagranicznych projektów kulturalnych, zastanawiano się nad tym, w jakiej mierze Fosse przełamuje tradycję ibsenowską, a w jakiej ją twórczo rozwija. O tym, że jego nazwisko ma dzisiaj wystarczającą siłę przyciągania, świadczy między innymi fakt, że od 2019 roku co dwa lata w Det Norske Theatret w Oslo odbywa się międzynarodowy Fossefestivalen. Organizatorzy festiwalu nadal jednak wykorzystują efekt synergii, jaki daje zestawienie na afiszu nazwisk dwóch najwybitniejszych norweskich dramatopisarzy. W programie tegorocznej edycji znalazło się

przedstawienie *Byggmeister Solness* duetu Vegard Vinge–Ida Müller, który od kilkunastu lat we współpracy z różnymi, głównie niemieckimi i norweskimi scenami, realizuje cykl przedstawień zaskakujących skojarzeniami i konwergencją estetyk zwany *Ibsen-Saga*. Tym razem artyści połączyli *Budowniczego Solnessa* Ibsena z *Melancholią I* i *Melancholią II* Fossego[3].

Archiwum Fossego, wypełnione tłumaczeniami jego sztuk na języki obce oraz programami i recenzjami dokumentującymi ich zagraniczne wystawienia, świadczy o jeszcze jednej paraleli między nim a Ibsenem: podstawą międzynarodowej renomy obu pisarzy jest ich dorobek dramatyczny. Dlatego baza przedstawień Fossego umieszczona w Sceneweb może wiele powiedzieć o dynamice rozwoju zainteresowania jego twórczością oraz o węzłowych punktach i zwrotnych momentach jej scenicznej historii. Ilościowo-statystyczną analizę zawartości bazy przedstawił w dwóch artykułach w 2022 i 2023 roku Jens-Morten Hanssen, który współtworzył ten rejestr. Hanssen był wcześniej zaangażowany w pracę nad IbsenStage i ma znaczną wprawę w modelowaniu i interpretowaniu danych i diagramów możliwych do wygenerowania w projektach humanistyki cyfrowej. Wprawdzie w tytule pierwszego artykułu,*Verdensdramatiker Jon Fosse*, badacz eksponuje światowy sukces bohatera tekstu, zaznacza jednak wyraźnie, że inscenizacje na innych kontynentach są znacznie rzadsze niż w Europie, a na mapie diagnozującej siłę przyciągania Fossego dzięki liczbie premier wyróżniają się trzy kraje: Norwegia, Niemcy i Francja, na które według danych zarejestrowanych w bazie w 2022 roku przypadało pięćdziesiąt pięć procent inscenizacji (2022, s. 163), a według danych zarejestrowanych do 2023 roku – czterdzieści dziewięć procent (2023, s. 27). Tempo międzykontynentalnej ekspansji tej dramaturgii wygląda na pozór imponująco (2001 – Ameryka Południowa, 2003 – Azja, Australia i Ameryka Północna, 2006 – Afryka),

okazuje się jednak, że afrykańskie przedstawienie pozostało jedynym na tym kontynencie, a na inne niż europejskie kraje przypada niespełna dziesięć procent produkcji (s. 26-27). Potwierdzona danymi statystycznymi europejskość Fossego daje do myślenia. Tak zwana uniwersalność problemów, które autor *Dziecka* układa w dramaty, a także ascetyczny język, którym stara się zbliżyć do tego, co niewyrażalne, owocują sztukami o dość ekskluzywnym charakterze, rezonującymi z doświadczeniem lub lekturami zachodniej publiczności. Żadna z nich nie objawiła takiego potencjału emancypacyjnego, jaki do dziś miewają inscenizacje starszych o ponad sto lat utworów Ibsena, wywołujące niekiedy społeczne debaty w Azji, Ameryce Południowej czy Afryce[4].

Hanssen odwołuje się w swoich analizach do teorii sieci społecznych (SNA) i metod ich badania, które Charles Kadushin zebrał w *Understanding Social Networks: Theories, Concepts, and Findings* (2012). Słusznie zakłada, że mogą one rzucić interesujące światło na recepcję literatury i teatru, skoro personalne i instytucjonalne powiązania oraz kapitał społeczny odgrywają w niej tak istotną rolę. Dzięki graficznym wizualizacjom suche dane ze Sceneweb układają się w siatki i grafy, a stopień ich gęstości, wielkość węzłów wiążących różne elementy, kształty krawędzi klastrów oraz kierunki wektorów ułatwiają stawianie pytań o siłę i znaczenie relacji między elementami. Pytania Hanssena były zorientowane na poszukiwanie w sieci kontaktów teatralnych tych artystek i artystów scenicznych, których działalność w największym stopniu zaważyła na obecności dramatów Fossego na światowych, głównie europejskich, scenach. Ilościowe analizy Hanssena zmniejszają wagę powracającej w pracach na temat Fossego tezy, że iskrą, która rozpaliła zainteresowanie jego twórczością poza Norwegią, były inscenizacje wybitnych europejskich reżyserów: *Quelqu'un va venir* Claude'a Régy w Théâtre Nanterre-Amandiers w 1999 i *Der Name* Thomasa

Ostermeiera na festiwalu w Salzburgu w 2000 roku. Do sformułowania tej tezy w największym stopniu przyczyniła norweska krytyczka Therese Bjørneboe, kierująca od wielu lat najważniejszym norweskim czasopismem teatralnym „Norsk Shakespeare tidskrift", uważnie śledząca sceniczną karierę dramatów Fossego i recenzująca najważniejsze przedstawienia. Hanssen nie tyle podważa jej obserwacje, ile podkreśla, że większy wpływ na zasięg oddziaływania Fossego miała siódemka ludzi teatru z Norwegii i Szwecji, między innymi reżyser Kai Johnsen, scenograf Olav Myrtvedt oraz aktorka i reżyserka Trine Wiggen. Z jego analiz wynika, że właśnie dzięki nim krąg osób zaangażowanych w realizacje sceniczne dramatów najbardziej się powiększał. Równie istotnym czynnikiem była według Hanssena obecność Fossego na festiwalach (nie tylko teatralnych), przy czym także w tym przypadku największą statystycznie rolę odegrały festiwale organizowane w Norwegii – w Bergen i w Oslo.

Polska nie pojawia się w analizach Hanssena, choć na tle przytaczanych przez niego danych liczba polskich inscenizacji Fossego wcale nie jest taka mała. W kontekście recepcji twórczości autora *Dziecka* w naszym kraju nadal bardziej przekonująco brzmi teza Bjørneboe o sile oddziaływania reżyserskich sław i europejskich festiwali, jednak niektóre z charakteryzowanych przez Hanssena mechanizmów należy wziąć pod uwagę.

2.

Do obecności twórczości Fossego w Polsce przyczyniła się w znacznym stopniu norweska państwowa agencja NORLA (Norwegian Literature Abroad), którą należy uznać za najbardziej aktywnego i wpływowego norweskiego aktora instytucjonalnego w procesie międzynarodowego transferu kulturowego. NORLA wsparła część przedsięwzięć translatorskich i

wydawniczych, dzięki którym dziś można przeczytać po polsku osiemnaście sztuk Fossego, czyli niemal połowę jego dramaturgicznego dorobku, a także przekłady prac jego zasłużonych popularyzatorów – norweskiego reżysera Kaia Johnsena (2005) oraz szwedzkiego krytyka teatralnego Leifa Zerna (2007). Jedenaście przekładów ma w swoich zasobach warszawska Agencja Dramatu i Teatru – pięć z nich ukazało się drukiem w 2005 w tomie *Sztuki teatralne*, sześć (w tym dwie z zasobów ADiT) można przeczytać na łamach „Dialogu", dwa opublikowano dzięki współpracy Wydawnictwa Panga Pang z krakowską Katedrą Performatyki UJ w ramach artystyczno-naukowych projektów poświęconych kulturze norweskiej. Większość tłumaczeń wyszła spod pióra Haliny Thylwe (dziewięć) i Elżbiety Frątczak-Nowotny (pięć), choć są także przekłady Moniki Grossman-Kliber (jeden), Ewy Partygi (dwa) i Filipa Gieldona (jeden). Na polskie sceny trafiło tylko dziesięć z nich, niektóre kilkakrotnie. W Encyklopedii Teatru Polskiego i Sceneweb przed przyznaniem Nagrody Nobla Fossemu odnotowano osiemnaście polskich premier jego sztuk[5]. Wydaje się, że to niewiele, ale plasuje Polskę gdzieś na początku drugiej dziesiątki krajów, w których gra się tego autora – pierwszą zamyka Dania z liczbą dwudziestu premier (Hanssen, 2023, s. 27). Znamienny jest jednak czasowy rozkład zainteresowania jego twórczością w Polsce i dość radykalne wygaśnięcie tego zainteresowania. Nazwisko Fossego pojawiało się na polskich afiszach teatralnych stosunkowo regularnie od 2000 do 2007 roku, ale z największą intensywnością w latach 2001-2006 (dwanaście premier) i w 2012 (trzy premiery). W ciągu kolejnych jedenastu lat zrealizowano – z niemałym trudem, dzięki produkcyjnej współpracy między Teatrem Collegium Nobilium a Teatrem WARSawy – już tylko jedną kameralną inscenizację (2018). Niektóre z tych osiemnastu przedstawień, a także nieodnotowane w bazach czytania performatywne powstały dzięki rozmaitym programom współpracy międzynarodowej

finansowanym częściowo ze środków norweskich. Efektem takiej współpracy jest też dziewiętnasta, najświeższa premiera – po raz pierwszy dla dzieci – w warszawskim teatrze Baj[6].

Dla światowej (i polskiej) widoczności Fossego równie ważne jak wsparcie finansowe były liczne działania promujące norweską kulturę na świecie. Nasilenie zainteresowania Fossem w Polsce w 2006 roku, podobnie jak wspomniana wyżej afrykańska premiera, nie były bowiem przypadkowe. Na ten rok przypadła setna rocznica śmierci Ibsena, co Norwegia znakomicie wykorzystała, wspierając organizację wielu festiwali i innych wydarzeń kulturalnych. Ibsen był najczęściej ich głównym, ale nie jedynym bohaterem, promowano wówczas także współczesnych norweskich twórców, łatwiej więc było zainteresować teatry i widzów inscenizacjami ich utworów.

3.

W polskiej recepcji Fossego pojawiają się ważne dla jego europejskiej kariery nazwiska: Kaia Johnsena i Leifa Zerna. Johnsen pojawia się jednak nie jako reżyser, lecz jako autor tekstu o języku tego dramatopisarza, a poza tym tłumaczenia prac Johnsena i Zerna opublikowano już po kilku sezonach obecności Fossego na polskich scenach. Wydaje się, że w procesie wprowadzania jego sztuk do polskiego teatru kluczową rolę – obok wspomnianych aktorów instytucjonalnych – odegrała (i nie będzie to diagnoza oryginalna) widoczność tego dramatopisarza w niemieckim życiu teatralnym na początku stulecia. Hanssen odnotował wyjątkowo dynamiczny wzrost popularności Fossego w Niemczech w tym okresie: pięć premier w 2000, rok później już trzynaście, a w 2002, na który przypada szczyt zainteresowania teatrów tekstami autora *Dziecka* dziewiętnaście, czyli ponad dwadzieścia siedem procent zagranych na całym świecie w tym roku (2023,

s. 27).

Dziecko było pierwszym dramatem Fossego drukowanym i wystawionym w Polsce. Młodzi bohaterowie tej sztuki, trafiwszy na siebie przypadkiem na przystanku autobusowym, próbują budować wspólne życie w niezbyt przyjaznym świecie. Kiełkujące w nich wiara, nadzieja i miłość zostają wystawione na próbę, kiedy się okazuje, że dziecko, które miało ich mocniej związać – ze sobą i ze światem – nie urodzi się żywe. Dramat, wydany po norwesku w 1997, ukazał się w tym samym roku w listopadowym numerze „Dialogu" w tłumaczeniu Haliny Thylwe. Równocześnie Fosse po raz pierwszy zwrócił na siebie uwagę międzynarodowej publiczności, ponieważ trafił na nienorweskie sceny – *Dziecko* wystawiono w Sztokholmie (Teater Giljotin, reż. Kia Berglund) i w Budapeszcie (Budapesti Kamaraszínhaz / Bartók Kamaraszínház Dunaújváros, reż. Kai Johnsen). Ogłoszony w „Dialogu" dramat czekał jednak na polską premierę ponad dwa lata i dopiero 6 lutego 2000 pojawił się w repertuarze Teatru Telewizji (Studio Teatralne Dwójki). Ryzyko reżyserowania sztuk nieznanych publiczności autorów często biorą na siebie – nie tylko w Polsce – mniej doświadczeni twórcy albo debiutanci. *Dziecko* wziął na warsztat absolwent łódzkiej filmówki Mariusz Front, główne role powierzono młodym aktorom o nieznanych szerszej publiczności twarzach (Elżbieta Piekacz i Piotr Sarzyński). Siłę przyciągania spektaklu wzmacniała jednak obsada ról drugoplanowych: Krystyna Tkacz zagrała Matkę, a Małgorzata Hajewska-Krzysztofik – Pielęgniarkę. Front sprawnie wykorzystał swoje doświadczenia z filmem dokumentalnym. Wiele scen nagrano nie w studiu, lecz w plenerze. Dokumentalny efekt wzmacniała też praca kamery naśladująca amatorskie ujęcia. Widzowie mogli się bez trudu przejrzeć w różnych ekranowych twarzach, bo akcję przeniesiono na polskie blokowisko. Warszawski Gocław fotografowano tak, żeby

przypominał pozawarszawskim widzom tysiące podobnych osiedli. Kamera udawała, że podpatruje trochę bohaterów, trochę ulicę, kompozycja kadrów miała sugerować chwytanie życia na gorąco, pozorować niezapośredniczenie obrazu i jego bezzałożeniowy charakter. Recenzenci chwalili naturalną grę młodych aktorów, którą uwydatniały zdjęcia Andrzeja Musiała i montaż Marka Denysa (Wach-Malicka, 2000; Lutomski, 2000). Dokumentalna aura nabierała jednak w wielu momentach innego charakteru: na przykład w dopisanych do dramatu scenach, w których bohaterowie poruszają się po mieście i – w miarę rozwoju uczucia – zaczynają się wyróżniać z szarego tłumu, czy w wielu prześwietlonych kadrach, w których niby-dokumentalny obraz zaczynał przypominać świecką epifanię. Niektóre cechy charakterystyczne tej pierwszej polskiej przymiarki do Fossego będą powracać w kolejnych latach. Zarówno bylejakość nieprzyjaznego świata, brudny zlew i zagracone mieszkanie, jak i postromantyczne próby szukania w codziennym doświadczeniu tego, co niewyrażalne.

Półtora roku później *Dziecko* wystawił Marek Pasieczny w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, ale większą karierę zrobiły dwa inne dramaty Fossego: *Imię* (trzy inscenizacje) i *Sen o jesieni* (cztery inscenizacje). Można przypuszczać, że znaczny wpływ na popularność właśnie tych tekstów miała sława ich niemieckich interpretacji: *Der Name* w reżyserii Thomasa Ostermeiera (Schaubühne am Lehniner Platz w koprodukcji z Salzburgerfestspiele, 2000) oraz *Traum im Herbst* w reżyserii Luka Percevala (München Kammerspiele, 2001). Oba można było obejrzeć w Berlinie, do którego pielgrzymowali wtedy ludzie teatru w poszukiwaniu nowego języka scenicznego. Ostermeier był bodaj najsilniej promieniującą gwiazdą, więc chociaż *Der Name* nie przyjechało do Polski, to znalazło się w horyzoncie naszych wyobrażeń o nowym teatrze (w 2000 roku Ostermeier wystawił też *Krąg personalny 3:1* Larsa Norena, *Łaknąć* Sarah Kane i

Pasożyty Mariusa von Mayenburga, a nazwiska tych autorów błyskawicznie trafiły na afisz w Polsce). Monachijski *Traum im Herbst* parę miesięcy po premierze pokazywano na berlińskich Theatertreffen, a w 2003 roku spektakl olśnił widzów we Wrocławiu, na międzynarodowym festiwalu „Dialog" (zob. np. Niziołek, 2003).

Obie inscenizacje są zresztą wymieniane wśród najwybitniejszych spektakli zrealizowanych na podstawie sztuk Fossego. *Traum im Herbst* umieściła w jego kanonie Bjørneboe (2002 i 2003; zob. też Hanssen, 2023), rangę *Der Name* podkreślają z kolei Zern (2007), Thorheim (2008) oraz Bordemann w tekście o niemieckiej recepcji wczesnej dramaturgii (2012); obie znalazły się w krótkim omówieniu europejskiej recepcji Fossego w *Contemporary European Playwrights* (Hoogland, 2020). Co więcej, te dwie sztuki wyznaczają umownie dwa bieguny dramaturgii Fossego. *Imię*, reprezentujące biegun psychologiczno-społeczny, mieści się w zapoczątkowanym jeszcze w XIX wieku nurcie, który uczynił teatralną scenę wymarzonym miejscem do przeprowadzania sekcji zwłok – małżeństwa, rodziny czy społeczeństwa. *Sen o jesieni*, z postaciami o nieoczywistym statusie ontologicznym, to z kolei sztuka ujawniająca, a przynajmniej sugerująca metafizyczny potencjał codzienności i banalności. Dlatego dwa niemieckie przedstawienia z początku stulecia mogą z powodzeniem reprezentować dwa style myślenia o teatrze, w które wpisywały się eksperymenty z Fossem. *Der Name* Ostermeiera to teatr, który opowiada niewesołą historię o przeciętnej rodzinie po to, by postawić socjologiczną diagnozę rzeczywistości i nakreślić aktualny portret człowieka jako istoty społecznej. W ponurym i brzydkim wnętrzu Ostermeier umieścił karykaturalnych, komiksowych bohaterów, spłaszczonych jeszcze efektami świetlnymi. Ostra teatralna prowokacja, trochę w stylu *cool Britannia*, trochę w stylu Gogola, zmierzała w stronę teatru krytycznego. Luk Perceval w *Śnie*

o jesieni zaproponował natomiast wariacje na tematy egzystencjalne. Jego przedstawienie operowało mikrośrodkami, nie tyle prowokowało, ile próbowało za pomocą szeptów, szmerów czy gry cieni wniknąć pod skórę i do wnętrza głowy widza i przekroczyć barierę intymności, żeby banalność i codzienność odsłoniły swój czwarty wymiar, a drugi człowiek ukazał się nam jako tajemnica.

4.

Przedstawienia Ostermeiera i Percevala doskonale reprezentowały kierunki teatralnego myślenia o Fossem w Polsce, które można pokazać na przykładzie trzech inscenizacji *Imienia*: w 2001 w Warszawie i we Wrocławiu, w 2004 – w Szczecinie[7]. Druga chronologicznie sztuka Fossego z 1995 roku, opublikowana w przekładzie Elżbiety Frątczak-Nowotny w „Dialogu" pięć lat później, to historia Dziewczyny, która wraca z Chłopakiem do nielubianego rodzinnego domu, bo jest w dziewiątym miesiącu ciąży i nie ma gdzie się podziać. Mamy tu więc obraz nudnego i szarego prowincjonalnego życia, „skrzeczącej pospolitości", jak będą pisać recenzenci, mamy dysfunkcyjną rodzinę, nieudane życia, wegetację bohaterów pogodzonych z porażką, jest wreszcie przypadkowa ciąża i niepewne, a w każdym razie niechciane ojcostwo. Nie ma jednak dosłownej fizycznej przemocy, przekleństw czy seksu i w ogóle żadnej dosadności. Przeciwnie, Fosse raczej poetyzuje depresję, nudę i beznadzieję. *Imię* odbierano więc wtedy w Polsce jako tematycznie spokrewnione z dramaturgią brutalistów, ale formalnie bliższe polskiej tradycji dramatu poetyckiego.

W 2001 roku można było zobaczyć tę sztukę w Teatrze Współczesnym w Warszawie i w Teatrze Polskim we Wrocławiu. W obu przypadkach

umieszczono ją w repertuarze scen kameralnych – przy czym istotne były nie tylko rozmiary przestrzeni teatralnej, ale też eksperymentalny charakter obu przedsięwzięć (warszawskiej Sceny w Baraku i wrocławskiego Studia Młodej Reżyserii). Nad inscenizacjami pracowali artyści tego samego pokolenia, Agnieszka Glińska i Tomasz Man – oboje urodzeni w 1968 roku, mieli wtedy trzydzieści parę lat, sporo ich jednak różniło. Glińska najpierw ukończyła wydział aktorski, później reżyserię, reżyserowała od kilku lat, zasłynęła między innymi trzema entuzjastycznie przyjętymi inscenizacjami Czechowa i miała licznych wielbicieli wśród warszawskiej publiczności. Man przystępował do pracy ze znacznie mniejszym doświadczeniem reżyserskim, za to od paru lat pisał teksty dramatyczne (a przed studiami reżyserskimi skończył polonistykę). W przypadku Glińskiej można się więc było spodziewać szukania teatralnego potencjału sytuacji dramatycznych oraz materialności i zmysłowości postaci i ich języka. W przypadku Mana – szukania literackich skojarzeń czy obudowywania symbolicznymi obrazami etycznych problemów, które się pojawiają w tekście. Żadne z nich nie sięgało po inscenizowane w Berlinie równolegle z Fossem najbardziej gorące nazwiska Ravenhilla, Kane czy Mayenburga, specjalizujących się w kreowaniu efektu realności poprzez prowokacyjne przedstawianie tych rejonów egzystencji i rzeczywistości społecznej, które przedtem znajdowały się w sferze nieprzedstawianego. Dramat Fossego, podejmujący podobne tematy i pokazujący niedoświetlone zaułki doświadczenia oraz mroczną podszewkę codzienności, mógł się wydawać bardziej odpowiedni dla publiczności nieprzepadającej za teatralnymi skandalistami. Ten wątek mocno wybrzmiewał w przedpremierowych wywiadach Glińskiej, która przeciwstawiała Fossego brutalistom i mówiła: „nie wskazuje ekstremów, naświetla to, co zwykłe, proste, banalne. To jest i śmieszne, i porażające, i dotkliwe przez niespełnienie, przez to, że żadna burza nie następuje”

(Wyżyńska, 2001)[8]. Żadne z dwojga polskich reżyserów nie dopatrywało się w norweskim utworze „skandynawskości", oboje sytuowali go raczej w kontekście tego, co znane im oraz polskiej publiczności teatralnej. W wywiadach Glińska wspominała, że język Fossego kojarzy się jej z Thomasem Bernhardem (Szczerbowska, 2001), a historię o niechcianej ciąży zestawiała z Zapolską czy Perzyńskim (Wyżyńska, 2001), Man z kolei przywoływał Tadeusza Różewicza. Siatkę skojarzeń dla doświadczeń i emocji bohaterów oboje próbowali umieszczać w codzienności swoich widzów. Glińska deklarowała: „Im bardziej zagłębialiśmy się na próbach w ten tekst, tym bardziej przerażało nas, że przecież nas też to dotyczy. […] Marzę, żeby każdy zobaczył w nim kawałek swojego domu" (Wyżyńska, 2001). Man tłumaczył: „Ta historia nie musiała zdarzyć się w Norwegii, lecz np. w nieco opustoszałych Międzyzdrojach jesienią" (Pułka, 2001). Każde z nich jednak ujęło tę swojskość czy tutejszość opowieści w inne obrazy sceniczne.

W spektaklu Glińskiej na Scenie w Baraku publiczność zobaczyła: „Wyliniały fotel, stół, krzesła, w kącie zlewozmywak pełen naczyń, kran przedłużony gumową rurką, graty na kuchennym stoliku, przyszpilone rodzinne fotografie, pofałdowane linoleum na podłodze i długi rząd sfatygowanych butów w przedpokoju. Wnętrze rodzinnego domu, które zna się aż za dobrze. Wnętrze, którego rytm wyznacza włączająca się i wyłączająca lodówka" (Kubikowska, 2001). W przestrzeni wykreowanej przez Glińską we współpracy ze scenografką Magdą Maciejewską uderzają wyraźne i nieskomplikowane aluzje do różnych nurtów teatralnego realizmu. W zapowiedziach przedstawienia, a także na publikowanych przez teatr fotografiach ostentacyjnie eksponowano założenie, że do domu bohaterów zaglądamy przez okno. Sygnał zgoła niedwuznacznie odsyłający do pierwszej fali realizmu końca XIX wieku i wpisanego w nią voyeuryzmu został dodatkowo podkreślony przez skonstruowanie na scenie typowego pudełka,

domu/pokoju, w którym brakuje tylko czwartej ściany. Zlew z brudnymi naczyniami kojarzył się z *sink-drama*, czyli tekstami wystawianymi w londyńskim Royal Court Theatre w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku w ramach kolejnej fali realizmu. Przeniesienie akcji z salonu do kuchni podkreślało intencje twórców tego nurtu, którzy chcieli pokazywać i problematyzować świat nieczęsto przedstawiany, nieatrakcyjny estetycznie, irytujący brzydotą i banalnością, drażniący także tym, że w swojej brzydocie bywa tak bliski widzom. Na widowni Sceny w Baraku spotykała się młodzież, w której obrazy załadowanego naczyniami zlewu, odstającego od podłogi linoleum albo czajnika z gwizdkiem mogły wywołać wspomnienia z klaustrofobicznego rodzinnego domu, o którym chciałoby się zapomnieć. Czajnik z gwizdkiem – już bardziej dyskretnie i mniej wprost – ewokował jeszcze jeden kontekst: zastąpił czechowowski samowar. Warszawskie *Imię* miało bowiem w sobie coś z Czechowa, którego Glińska reżyserowała wcześniej. Czechowowską aurę miały portrety bohaterów – każdy ukazany w krzywym zwierciadle, ale nie tak zjadliwie jak u Ostermeiera. Na Scenie w Baraku z nutą sympatii pokazywano zasłaniającego się gazetą Ojca (Leon Charewicz) i paradującą w piżamie Siostrę (Monika Kwiatkowska). Czechowem pobrzmiewała warstwa dźwiękowa współtworzona przez stukot laski, odgłosy lodówki i kapiącej wody, szelest gazety, szuranie kapci, rozgryzanie landrynek i smarkanie siostry, która mówiła ciągle przez nos. Czechowowski klimat miała wreszcie pointująca sceny tęskna muzyka skomponowana na skrzypce i wiolonczelę przez zadomowioną w Polsce, pochodzącą z Ukrainy Olenę Leonenko.

We Wrocławiu muzyka była całkiem inna, a przestrzeń sceniczna znacznie bardziej ascetyczna. Scenografię Magdaleny Gajewskiej można by skwitować formułą „wszędzie, czyli nigdzie”, jakby reżyser i scenografka chcieli wyeliminować wszelkie realistyczne skojarzenia i pobudzić do pracy

wyobraźnię widzów. Pomieszczenie, w którym spotykają się bohaterowie, tylko udaje dom. Owszem, jest drewniana podłoga, są ściany, jest charakterystyczna dla realistycznej estetyki metonimia domu, czyli stół z krzesłami. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że trafiliśmy raczej do czegoś w rodzaju więzienia czy więziennej sali widzeń. Umieszczone dość wysoko okno jest zaledwie złudzeniem okna, wymodelowanym przez światło. Na schodach i w korytarzu majaczą cienie, jakby bohaterów ciągle ktoś podsłuchiwał. Przy wielkim stole ustawiono tylko trzy krzesła, nie starcza więc miejsca dla wszystkich, zresztą na tych krzesłach raczej się przysiada, niż siada. W spektaklu Mana, podobnie jak u Percevala, choć mniej efektownie, operowanie światłem i cieniami przyczyniało się do dematerializacji postaci i wprowadzało nieco oniryczną atmosferę. Sceniczną opowieść ujęto, zgodnie z didaskaliami, w klamrę: na początku i na końcu ciężarna Dziewczyna (Dominika Figurska) jest sama i zastanawia się, czy jej Chłopak (Marek Ryter) przyjedzie/wróci. Man wyeksponował ten moment czekania, wzmacniając trochę podsuwaną przez tekst możliwość interpretacyjną, że cała historia jest snem, koszmarem, wspomnieniem czy wyobrażeniem głównej bohaterki. Zwłaszcza że Dziewczyna jest w jego przedstawieniu postacią najpełniej zarysowaną pod względem psychologicznym. Pozostali bohaterowie to jednowymiarowe typy, każdy skonstruowany wokół jakiejś dominanty, z mocno ograniczonym repertuarem gestów i scenicznych zachowań. Żadna z tych inscenizacji powściągliwego i lakonicznego Fossego nie była grana *piano*, aktorzy nie próbowali tłumić uczuć swoich bohaterów ani skrywać ich przed wzrokiem i uchem publiczności. W Warszawie i we Wrocławiu słowa oraz słynne krótkie i długie pauzy, których u Fossego jest prawie tyle, ile słów, były wręcz przesycone emocjami; w recenzjach pojawiały się sugestie, że reakcje bohaterów *Imienia* zbyt często bywają histeryczne.

Oba spektakle miały jasno określonego adresata: wprowadzono je do repertuaru z myślą o młodej widowni, a ich realizację powierzono stosunkowo młodym artystkom i artystom. Spektaklowi warszawskiemu torowano drogę wywiadami, nie tylko z reżyserką, lecz także z aktorami, Moniką Krzywkowską (Dziewczyna) i Piotrem Rękawikiem (Chłopak) (Cytowska, 2001). Pierwsze pokazy w czerwcu 2001 we Wrocławiu miały charakter warsztatowy w ramach Studia Młodej Reżyserii. Objęty przez Pawła Miśkiewicza rok wcześniej wrocławski Teatr Polski chciał pobudzać, zwłaszcza młodą widownię, do refleksji o charakterze etycznym. W ten program wpisywało się *Imię*, które zainicjowało cykl spotkań zatytułowanych „Porozmawiajmy o… rodzinie". Miśkiewicz tłumaczył: „Chcemy pokazać, że teatr to nie tylko estetyzm i lektury szkolne" (Szczyrba, 2001). Przedstawienie, które miało premierę w Teatrze Kameralnym po letniej przerwie, w październiku, zmieniło zresztą kształt pod wpływem bardzo gorących dyskusji z widzami, które rozgorzały po pokazach przedpremierowych: inscenizacja została skrócona, postaci stały się odrobinę sympatyczniejsze, a w finale pojawiła się jakaś nuta nadziei.

Do wyobraźni młodzieży miały apelować także niektóre pomysły estetyczne zaproponowane w obu przedstawieniach. W warszawskim spektaklu oprócz wspomnianych nawiązań do tradycji teatralnej, czytelnych przede wszystkim dla doświadczonych widzów, było sporo elementów uwzględniających rozmaite gusta młodej publiczności, którą chciano do teatru przyciągnąć. Z jednej strony dom i rodzina ukazane na Scenie w Baraku kojarzyły się z sitcomem *Świat według Kiepskich*, który miał rekordową oglądalność w końcówce pierwszego sezonu (1999-2000). Z drugiej strony Glińska sugerowała w wywiadach, że *Imię* „jest troszeczkę jak filmy Jarmuscha" (Szczerbowska, 2001). Do kultowych wtedy filmów Jima Jarmuscha może zbliżać Fossego narracyjny minimalizm i swoista niespieszność,

kontemplacja nieefektownej codzienności zabarwiona czarnym humorem, a także pozorna przypadkowość i wycinkowy charakter tego, co jest umieszczane w centrum uwagi widza. Na scenie jednak ten trop raczej się zatarł, a znacznie bardziej czytelne okazały się stylistyczne aluzje do *Kiepskich* (Wakar, 2001).

We wrocławskiej inscenizacji do młodzieżowych gustów odwoływała się przypominająca transowo-klubowe techno muzyka Łukasza Damma, którą twórcy określali jako muzykę depresji i smutku, z kolei ruch sceniczny prowadzony tak, jakby inscenizowano schematyczny *storyboard*, miał wywoływać skojarzenia z estetyką teledysku (Szczyrba, 2001). Pojawiały się też inne sugestie. Niechętny przedstawieniu Leszek Pułka pisał, że bohaterowie tego przedstawienia są jak „bezwolne marionetki miotające się pomiędzy stołem a schodami w mechanicznych, powtarzalnych ruchach i gestach. Czasem przypominają nawet groteskowe figurki oglądane podczas szybkiego przewijania taśmy magnetowidowej na podglądzie. Wykonują kilkakrotnie ten sam ruch, powtarzają tę samą kwestię, jakby nie mogli wystartować do płynnej, ciągłej fabuły" (2001). W sposobie zaaranżowania obrazów scenicznych było więc coś, co kojarzyło się widzom z domowymi czy youtube'owymi eksperymentami z techniką wideo.

Marionetkowy trop podjęła trzy lata później Anna Augustynowicz, która w 2004 wyreżyserowała *Imię* w Sali Prób, na przeznaczonej dla dorosłych widzów scenie lalkowego teatru „Pleciuga" w Szczecinie. Bezimienni bohaterowie tekstu stali się u niej noszącymi ciemne trykoty postaciami bez twarzy i bez ciał. Różnicowały ich, a zarazem definiowały tylko elementy kostiumu albo rekwizyty: Dziewczyna (Dariusz Kamiński) nosiła bezkształtną sukienkę i kokardy, Chłopak (Mirosław Kucharski) – w czapce z daszkiem i zielonej kamizelce – trzymał w rękach książkę, Ojciec (Zbigniew Wilczyński)

– w okularach i czerwonych szelkach – chował się za gazetą, Matka (Janusz Słomiński) kuśtykała w fartuchu, a Siostra (Przemek Żychowski) – w koralach i biustonoszu. Twarze i ciała zniknęły nawet z rodzinnych fotografii – pozostały po nich tylko puste czerwone ramki. Kostiumy i rekwizyty były bardzo kolorowe, więc w rezultacie to, co przedmiotowe, wysuwało się na plan pierwszy, wystawało z obrazu i jeszcze bardziej spychało na margines to, co podmiotowe. Ciała zostały odarte z cielesności nie tylko poprzez przesłaniające je kostiumy, ale także poprzez marionetkową aranżację ruchu. Aktorzy poruszali się bowiem wzdłuż zastawek, a ramiona mieli podwiązane w nadgarstkach widocznymi linkami. Wyobcowanie z własnego ciała było szczególnie wyraźne w przypadku postaci kobiecych, bo Augustynowicz powierzyła wszystkie role mężczyznom. Dziewczyna, Siostra i Matka zostały więc pozbawione nie tylko twarzy i ciał, ale też głosów. Na tle tej piątki wyróżniał się Bjarne, postać obdarzona przez Fossego imieniem. Bjarne istniał w innego rodzaju rozdwojeniu: jako drewniana marionetka, wyciosana schematycznie, bez cech charakterystycznych, ale animowana przez aktora (Krzysztofa Tarasiuka), który jako jedyny miał odsłoniętą twarz.

Na tej częściowo transgenderowej i marionetkowej aranżacji nie kończyła się seria zapośredniczeń, które oddzielały bohaterów od siebie nawzajem i każdego z nich od własnego „ja”. Augustynowicz wprowadziła dodatkową postać, żeby widzowie usłyszeli także didaskalia. Tekst poboczny czytał spokojnie i sumiennie Super-Visor, któremu głosu i twarzy (choć nie ciała) użyczył asystent reżysera i dyrektor teatru Zbigniew Niecikowski. Wystąpił nie na żywo, ale na dwóch telewizyjnych ekranach, umieszczonych w kątach po dwóch stronach widowni, uśmiechał się profesjonalnie i zachowywał jak telewizyjny spiker. Marionetkowe postaci robiły albo mówiły coś mechanicznie i beznamiętnie dopiero wtedy, gdy wybrzmiał odpowiedni fragment didaskaliów.

Najważniejszym medium zapośredniczającym żywą obecność było – nie po raz pierwszy w twórczości Augustynowicz – lustro. Widzowie siedzieli bowiem tyłem do sceny i oglądali świat Fossego w zwierciadle, nad odbiciami swoich sylwetek. Doświadczali więc tego samego, co bohaterowie: powtarzalności schematów zwanych życiem i niemożności nawiązania kontaktu z innymi. Z relacji recenzentów wynikało, że przedstawienie wytrącało wszystkich z poczucia komfortu, że rozumieją coś lepiej niż bohaterowie, a jednocześnie bardzo męczyło z powodu braku bezpośredniego kontaktu z aktorami. Zaprogramowane zmęczenie jednym dawało do myślenia (Cieślak, 2005 i 2011, Szyliński, 2004; Janikowski, 2004), innych zniechęcało (Deuar, 2004). Pomysł z podwajaniem akcji poprzez poprzedzanie dialogów i działań odczytywaniem didaskaliów sprawił, że męka powtarzalności wpisana w świat Fossego stawała się jeszcze bardziej dotkliwa, a czas płynął wolniej (przedstawienie trwało półtorej godziny, podczas gdy we Wrocławiu tę samą sztukę grano w niespełna godzinę). Gdy widzowie wiercili się coraz bardziej w fotelach, a jednocześnie patrzyli na odbicia swoich twarzy w lustrze obok nietwarzy bohaterów Fossego, mogło się w nich rodzić dezorientujące połączenie poczucia nierzeczywistości i coraz bardziej bolesnej obecności w swoich ciałach.

Siatka skojarzeń, którymi oplatano szczecińskie *Imię*, była inna niż w przypadku inscenizacji z 2001 roku. Filozoficzno-artystyczny potencjał najważniejszych motywów – twarzy-nietwarzy, luster i ekranów – został uruchomiony już w programie teatralnym, w którym cytowano Levinasa oraz specjalistów od mediów i symulakrów. W tekstach krytyczno-interpretacyjnych pojawiały się odwołania do Lacana (Cieślak, 2011, s. 125), ale w horyzoncie myślenia o tym przedstawieniu mogła się znaleźć także popularna wówczas dyskusja na temat kategorii *liveness* czy teorie

skomplikowanej relacji między światem rzeczywistym a wirtualnym.

Każda z trzech przypomnianych inscenizacji *Imienia* miała nieco inną recepcję. Warszawskie *Imię* Glińskiej podzieliło krytyków, ale miało przez pewien czas powodzenie u młodej widowni, która śmiała się głośno, wzruszała – zapewne – ukradkiem i przychodziła do teatru dość tłumnie[9]. Wrocławskie *Imię* Mana zostało przyjęte przez krytyków raczej chłodno[10]. Szczecińskie *Imię* Augustynowicz przekonało do siebie większość recenzentów, niektórzy nawet uznali je za inscenizację wybitną, ale na widowni nie było entuzjazmu.

Trzy polskie inscenizacje *Imienia* nie przeniosły dalej iskry wznieconej przez Ostermeiera. Co parę lat zdarzały przedstawienia zatrzymujące uwagę krytyki lub publiczności. Na przykład sentymentalny i melodramatyczny *Sen o jesieni* wyreżyserowany przez Pawła Miśkiewicza w Teatrze im. Jaracza Łodzi i – w nieco zmienionej obsadzie – w Teatrze Telewizji (2006). Albo znacznie trudniejsze i bardzo prowokacyjne przedstawienie *Dziewczyny na kanapie* w reżyserii Natalii Sołtysik w Teatrze Współczesnym w Szczecinie – ogrywające w śmiały sposób różne konwencje (zob. Iwasiów, 2012). Później zainteresowanie Fossem w Polsce wygasło, nie pojawiły się żadne katalizatory, które mogłyby obudzić je na nowo.

5.

Ostermeier i Perceval nie mają na swoim koncie tylu przedstawień dramatów Fossego, ile wyróżnieni przez Hanssena norwescy artyści. O ich roli w sieci umożliwiającej globalne, a przynajmniej europejskie sukcesy norweskiego dramatopisarza, przesądza jednak nie tylko inspiracyjny potencjał *Der Name* i *Traum im Herbst*, ale też wykorzystanie symbolicznego kapitału kryjącego

się w ich reputacji. Bardzo umiejętnie podsycano bowiem ich zainteresowanie norweską kulturą, eksponowano je na wewnętrznym i zewnętrznym rynku, wreszcie wciągano obu w personalne i instytucjonalne sieci kontaktów teatralnych służących promocji tej kultury. Obaj wielokrotnie udzielali wywiadów norweskim czasopismom i przyjęli propozycję reżyserowania Fossego na festiwalach. Ostermeier przygotował w Edynburgu światową prapremierę *The Girl on the Sofa* w 2002 (koprodukcja festiwalu, Schaubühne i Royal Lyceum Theatre). Perceval z kolei został zaproszony na pierwszy międzynarodowy Fossefestivalen do Oslo i wyreżyserował w 2019 w Det Norske Teatret adaptację trzech powieści Fossego *Trilogien*, za którą dostał najważniejszą norweską nagrodę teatralną Heddaprisen w 2020 roku.

W Polsce Fosse nie wniknął w życie teatralne wystarczająco głęboko, by przyczynić się wytworzenia sieci społecznych, które mogłyby się stopniowo zagęszczać. Artystki i artyści, którzy w Polsce wystawiali jego teksty, nie wracali do nich, nie reżyserowali ich w innych polskich miastach czy za granicą. Przedstawienia były osobnymi wydarzeniami, żadne nie odniosło sukcesu festiwalowego ani nie miało efektu promocyjnego, który zwiększyłby siłę przyciągania tego dramatopisarza. Przedstawienia *Imienia* z Warszawy, Wrocławia i Szczecina są dobrym przykładem strategii recepcyjnej ufundowanej na odwoływaniu się do tego, co znane i wypróbowane, zacierającej swoistość, oryginalność czy nawet skandynawskość Fossego.

Minimalistyczne światy Fossego mogą nasiąkać rozmaitymi znaczeniami, bo zatrzymują się na progu fenomenologicznego opisu rzeczywistości, nie wprowadzając żadnej scalającej perspektywy (zob. Partyga, 2009). Tajemnica ich powodzenia we Francji czy w Niemczech tkwi więc w ich semantycznej (i estetycznej) pojemności, którą można rozmaicie

wykorzystać. Wydaje się, że u nas sięgano po dramaty Fossego głównie dla urozmaicenia repertuaru. Pomagały podjąć modny temat albo wypróbować jakąś estetykę. Za każdym razem jednak inscenizacje sztuk Fossego ginęły w cieniu innych przedstawień podejmujących podobne tematy czy sięgających po podobne środki. Teatr krytyczno-poetycki wychodził lepiej, kiedy inscenizowano Sarah Kane czy Deę Loher. Do teatru metafizycznych tęsknot najlepiej pasował Bernhard. Teatr intermedialny zawieszający widzów między światem rzeczywistym a wirtualnym zaczął działać z pełną siłą, kiedy oglądaliśmy adaptację *Gwiezdnych wojen.* Uniwersalność i szukanie wyrazu dla niewypowiadalnego, za które Fosse dostał Nobla, bywają pułapką. W najbliższych latach przekonamy się, czy polski teatr potrzebuje innej gąbki niż dobrze znany i wypróbowany Szekspir.

Wzór cytowania:

Partyga, Ewa, *Polski Fosse teatralny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, DOI: 10.34762/y84c-ea39.

Autor/ka

Ewa Partyga (ewa.partyga@ispan.pl) – pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zajmuje się kulturową historią dramatu i teatru XIX-XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu i teatru skandynawskiego. ORCID: 0000-0001-7929-2875.

Przypisy

1. https://www.nb.no/bibliografi/fosse/ [dostęp: 10.11.2023]. Wzorem bazy była funkcjonująca od wielu lat międzynarodowa bibliografia Ibsenowska.
2. https://sceneweb.no/nb/artist/3170/Jon_Fosse [dostęp: 10.11.2023]. Prace nad uruchomieniem tej bazy rozpoczęto jesienią 2021 roku.
3. https://sceneweb.no/nb/production/141515/Byggmeister_Solness, zob. też esej Thomasa

Oberendera wprowadzający do tego przedstawienia: https://www.detnorsketeatret.no/bakgrunnsartiklar/more-is-more [dostęp: 10.11.2023].
4. W badaniach nad Ibsenem analizowane są przykłady takich inscenizacji, między innymi: tradycja politycznie unerwionych *Domów lalki* w Chile, upodmiotowiający młodych *Peer Gynt* w Zimbabwe (zob. Helland, 2015, s. 47-77 i 175-200), problematyzująca podmiotowość kobiet adaptacja *Heddy Gabler* w chińskiej operze yue (zob. Partyga, *Między estetyką a polityką. Ibsen w operze yue*, 2018, s. 369-379). Na temat chińskiej tradycji czytania *Domu lalki* w kontekście reform społecznych i tendencji emancypacyjnych (zob. np. Tam, 2016, s. 39-68).
5. Na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego dostępne są też programy teatralne, recenzje i inne materiały polskich inscenizacji dramatów Fossego: https://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=&premiere=&author=Fosse [dostęp: 10.11.2023].
6. To projekt finansowany z najczęściej wykorzystywanego Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego. We współpracy z Det Norske Theatret przygotowano spektakl *Dziewczynka ze skrzypcami* na podstawie jednej z książek dla dzieci wydanych przez Fossego (*Spelejenta*). Zob. https://teatrbaj.pl/repertuar/dziewczynka-ze-skrzypcami/ [dostęp 10.11.2023]. Spektakl był pokazywany w ramach przeznaczonej dla dzieci odsłony międzynarodowego Fossefestivalen: https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/spelejenta-pol [dostęp: 10.11.2023].
7. Ta część artykułu jest w dużej mierze oparta na *keynote lecture*, który w wygłosiłam w 2018 roku na międzynarodowej konferencji skandynawistycznej *Dramatyka* kultury i natury* na Uniwersytecie Gdańskim.
8. Cytaty z recenzji na podstawie wycinków z teczek przedstawień w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
9. Zainteresowaniem młodej widowni reklamował spektakl „Twój Styl": „[…] w teatrze na każdym przedstawieniu tłumy młodych widzów", 2001, nr 11. Ich reakcje komentowano w niektórych recenzjach („Aktorzy nierzadko grają przy wtórze śmiechu widowni" – pisał Jacek Cieślak, 2001). *Imię* Glińskiej utrzymało się w repertuarze trzy sezony, na niewielkiej Scenie w Baraku (98 miejsc na widowni) obejrzało je w sumie 2455 osób, a w sezonie 2001/2002 było najpopularniejszym tytułem na tej scenie. Zob. *Almanach sceny polskiej 2000/01*, 2006, s. 158; *Almanach sceny polskiej 2001/02*, 2007, s. 160; *Almanach sceny polskiej 2002/03*, 2008, s. 161.
10. Liczba widzek i widzów wrocławskiego przedstawienia w pierwszym sezonie wydaje się spora (2747), ale dogrywane przedstawienia w Teatrze Kameralnym miały znacznie większą widownię. W drugim sezonie *Imię* zeszło z afisza po pięciu spektaklach. Zob. *Almanach sceny polskiej 2001/02*, 2007, s. 171; *Almanach sceny polskiej 2002/03*, 2008, s. 173.

Bibliografia

Almanach sceny polskiej 2000/01, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006.

Almanach sceny polskiej 2001/02, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007.

Almanach sceny polskiej 2002/03, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2008.

Bjørneboe, Therese, *Jon Fosse på europeiske scener*, „Samtiden" 2003 nr 1.

Bjørneboe, Therese, *Tre forsøk over et drømmespill*, „Norsk Shakespeare tidsskrift" 2002 nr 1.

Bordemann, Suzanne, *„Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhetens primitive stadier": om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk*, „Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift" 2012 nr 1.

Cieślak, Jacek, *Powtórka z bezsensownej wegetacji*, „Rzeczpospolita", 9.04.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/91979/powtorka-z-bezsensownej-wegetacji [dostęp: 10.11.2023].

Cieślak, Robert, *Imię – eksperyment w Pleciudze*, „Teatr Lalek" 2005 nr 1.

Cieślak, Robert, *Teatr Anny Augustynowicz*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.

Cytowska, Magdalena, *Kopnij w oponkę*, „Życie", 6.04.2002, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/92027/kopnij-w-oponke [dostęp: 10.11.2023].

Deuar, Maciej, *Pusty śmiech w odbiciu*, „Kurier Szczeciński", 411.2004, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5767/pusty-smiech-w-odbiciu [dostęp: 10.11.2023].

Hanssen, Jens-Morten, *Jon Fosse på den globale scenen: en dataanalyse*, „Teatervitenskapelige studier" 2023 nr 7.

Hanssen, Jens-Morten, *Verdensdramatikeren Jon Fosse*, „Norsk Shakespeare tidsskrift" 2022 nr 2/3.

Helland, Frode, *Ibsen in Practice*: *Relational Reading of Performance*, *Cultural Encounters and Power*, Bloomsbury, London 2015.

Hoogland, Rikard, *Lars Norén and Jon Fosse: Nordic grey or theatre innovators?*, [w:] *Contemporary European Playwrights*, red. M. M. Delgado, B. Lease, D. Rebellato, Routledge, London 2020.

Iwasiów, Inga, *Wielki błękit, stateczek z papieru*, „Teatr" 2012 nr 4.

Janikowski, Grzegorz, *Teatr spraw ostatecznych*, „Życie", 2.11.2004, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5667/teatr-spraw-ostatecznych [dostęp: 10.11.2023].

Johnsen, Kai, *Ktoś tu przyjdzie. Kilka systematycznych uwag na temat języka teatralnego Jona Fossego*, tłum. M. Grossman-Kliber, [w:] Jon Fosse, *Sztuki teatralne*, ADiT, Warszawa 2005.

Lutomski, Jacek, *Dziecko*, „Rzeczpospolita", 3.02.2000,

https://encyklopediateatru.pl/artykuly/292861/dziecko [dostęp 10.11.2023].

Niziołek, Grzegorz, *Spotkania i pożegnania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2003 nr 57.

Partyga, Ewa, *Między estetyką a polityką. Ibsen w operze yue*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2018 nr 4, s. 369-379.

Partyga, Ewa, *Ciemne świecidło czy mydlana poezja?*, „Dialog” 2009 nr 1.

Pułka, Leszek, *Teatr ze słownika*, „Gazeta Dolnośląska”, 22.10.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/153939/teatr-ze-slownika [dostęp: 10.11.2023].

Sczyrba, Mariola, *Nowy spektakl Teatru Polskiego*, „Słowo Polskie”, 19.10.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/153948/nowy-spektakl-teatru-polskiego [dostęp: 10.11.2023].

Szczerbowska, Katarzyna, *Przez okno*, „Życie Warszawy”, 30.03.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/91999/przez-okno[dostęp: 10.11.2023].

Szyliński, Piotr, *Mocne uderzenie na nowy sezon*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin”, 21.10.2004, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5022/mocne-uderzenie-na-nowy-sezon [dostęp: 10.11.2023].

Tam, Kwok-Kan, *A Doll's House and the Politics of Staging Women in China*, [w:] *Ibsen Between Cultures*, red. F. Helland, J. Hollege, Novus Forlag, Oslo 2016, s. 39-68.

Thorheim, Kristi Mathilde, *Tyngda av ein forfattarskap. Jon Fosses litterære og sceniske rom: korleis dokumentere ein verdsdramatikar?*, Nynorsk kultursentrum, Ørsta 2008.

Wach-Malicka, Henryka, *Dojrzewając*, „Dziennik Zachodni”, 21.03.2000, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/292857/dojrzewajac [dostęp: 10.11.2023].

Wakar, Jacek, *Niewdzięczna rola nieproszonych podglądaczy*, „Życie”, 24.04.2002, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/92005/niewdzieczna-rola-nieproszonych-podgladaczy [dostęp: 10.11.2023].

Wyżyńska, Dorota, *Wchodzimy w cudze życie*, rozmowa z Agnieszką Glińską, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 6.04.2001, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/92020/wchodzimy-w-cudze-zycie [dostęp: 10.11.2023].

Zern, Lars, *Świecąca ciemność: dramaturgia Jona Fossego*, tłum. H. Thylwe, ADiT, Warszawa 2007.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/polski-fosse-teatralny*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-one-robia

/ REPERTUAR

Jak one to robią?

Agata Skrzypek

Teraz Poliż

Lesbian Sunset

reżyseria: Olga Ciężkowska, wolne tłumaczenie: Sylwia Chutnik, scenografia i kostiumy: Marta Szypulska, Tosia Węglewska, muzyka i live recording: Magda Dubrowska, kreacja i performance: Dorota Glac (TP), Marta Jalowska (TP), Monika Jarosińska (gościnnie), produkcja: TERAZ POLIŻ i Monika Balińska

premiera: 8 listopada 2023

Już w pierwszych słowach tego tekstu mierzę się z niewiadomą, która rozpiera go od środka i nie mogę jej zaradzić. Dotyczy celu (lecz nie sensu) tego, co właśnie robię: czy piszę recenzję z gatunku tych, które zachęcą przyszłego widza do obejrzenia spektaklu lub delikatnie przekierują jego uwagę gdzie indziej – czy też jedynie udaję, że piszę tekst recenzencki, zabierając się *de facto* do archiwizacji spektaklu, który z braku funduszy na dalszą eksploatację zniknie ze sceny, nim zdąży się na niej porządnie rozgościć. Nie jest to spostrzeżenie szczególnie oryginalne (można je też

rozwiązać stwierdzeniem, że każda recenzja w jakimś stopniu archiwizuje opisywane zjawisko), ale znaczące w kontekście tematów, którymi w swojej listopadowej premierze *Lesbian Sunset* zajęła się Grupa Artystyczna Teraz Poliż – pamięci, fikcyjności archiwów, archiwalnej wartości fikcji. Uwagę zwraca także następująca analogia: przedstawienie wytwarzające kontrfaktualną dokumentację pewnego wydarzenia z lat osiemdziesiątych XX wieku, próbujące mocą performansu umocować je w historii raz jeszcze, samo obraca się w zbiór fotografii, nagrań i tekstów. Logocentryczne archiwum i efemeryczny, ucieleśniony repertuar to równoważne sposoby transferu pamięci, przypomina Diana Taylor (2014), ale trudno znaleźć w tym pocieszenie, mając świadomość, że system finansowania niepublicznych instytucji kultury nadal promuje (nad)produkcję nowych dzieł, a nie możliwość rozwoju i osadzenia tych już istniejących. Ma to swoją daleko idącą – jak mi się w każdym razie wydaje – konsekwencję w postaci pozbawiania społeczeństwa szans na zbiorowe doświadczanie wydarzeń kulturalnych (dlaczego tylko katastrofy i przewroty mają nas jednoczyć?), takich, które mogłyby wspólnotę budować i scalać, wytwarzając płaszczyznę do dyskusji. Poruszam ten wątek, ponieważ Teraz Poliż w grudniu zaprezentuje swoją trzecią w tym sezonie premierę, lecz o planach na kolejne sety *Lesbian Sunset* czy *Seksu, pracy i marzeń*, nie wspominając o wcześniejszych produkcjach, nadal nic nie wiadomo[1].

Spektakl wspiera się na dwóch zapomnianych momentach z historii polskiej lesbijskiej społeczności. O pierwszym z nich autorki spektaklu: Olga Ciężkowska (reżyseria), Sylwia Chutnik (wolne tłumaczenie), Magda Dubrowska (muzyka na żywo), Monika Jarosińska (performans) oraz należące do stałego składu Teraz Poliż Marta Jalowska i Dorota Glac wspominają w zapowiedzi wydarzenia. Pewnego dnia na jednym z warszawskich bazarów natrafiły na kasetę magnetofonową:

> Pirackie taśmy zawierały urywki przegranej z radia audycji o tytule *Lesbian Sunset*. Wszystko wskazuje na to, że był to niezależny program tworzony przez trzy kobiety, prawdopodobnie nadawany nielegalnie na falach krótkich w II połowie XX wieku[2].

Przechwytując formułę audycji, artystki odtworzyły – ale w dużym stopniu zapewne także wymyśliły i udramatyzowały – zamkniętą w kasecie historię. Grany trzykrotnie w siedzibie teatru Potem-o-tem spektakl odsłuchiwać było można na żywo, od dziesiątej lub piętnastej minuty jego trwania, w radiu Pawarota. Audycja nosiła tytuł – rzecz jasna – *Lesbian Sunset*, zyskując w ten sposób podwójny status: po pierwsze dźwiękowej dokumentacji spektaklu Teraz Poliż, a po drugie szeroko rozumianego *re-enactmentu* oryginalnego nagrania.

Historycznym nawiązaniem dla fabuły przedstawienia był natomiast pierwszy w dziejach Polski nieformalny zjazd lesbijek w 1987 roku w Mielnie. Według zrekonstruowanych przez twórczynie faktów, uczestniczyło w nim dziesięć kobiet, które pół roku wcześniej odpowiedziały na zamieszczony w rubryce towarzyskiej czasopisma „Relaks” anons. Jego autorka otrzymała wiele listów, skontaktowała się z kilkoma nadawczyniami, aż wreszcie jej historia miłosna znalazła szczęśliwe zakończenie. Chcąc jednak w jakiś sposób zagospodarować zebraną listę adresów, by wspomóc inne kobiety w wymianie kontaktów, doprowadziła do organizacji spotkania na polu namiotowym w Mielnie. Fabuła spektaklu rozpoczyna się w pociągu, gdzie dwie dobre przyjaciółki – jedna zamężna (Jalowska), a druga biedna i wolna (Jarosińska) – plotkują o stojącej w przejściu dziewczynie (Glac), zastanawiając się, czy jedzie tam, gdzie one. Po żartobliwie niezręcznej wymianie zdań okazuje się, że owszem; ma ze sobą też czarną muszkę, zakupioną w krakowskim sklepie z odzieżą żałobną – umówiony znak

rozpoznawczy. Zdumiona przybyciem tak dużej, wyłącznie kobiecej grupy, właścicielka pola namiotowego pyta uczestniczki zjazdu, czy przyjechały tu w ramach jakiejś szkoły. „Szkoły życia", słyszy w odpowiedzi.

Korzystając ze wspomnień uczestniczek spotkania, m.in. Alicji Kowalskiej i Agnieszki Łuczak (2005), *Lesbian Sunset* rekonstruuje możliwy scenariusz wydarzeń tamtego lata, w wielu miejscach pozwalając sobie na wycieczki w rozmaite spekulacje, fantazje i refleksje, a nawet osobiste – w ramach umownego, teatralnego prawdopodobieństwa – komentarze performerek. Mamy więc inscenizowane sceny niespodziewanych spotkań bohaterek, niezręcznych coming-outów, romansów, dyskusji o marzeniach i potrzebach, przeplecione choreografią, piosenkami w wykonaniu Dubrowskiej oraz znoszącą czwartą ścianę narracją radiową, ujawniającą tu i ówdzie sytuację występu. Utwory muzyczne rozszerzają konteksty fabularnych momentów przedstawienia – w ten sposób smutna pieśń *Mój pierwszy krasz* aranżuje sytuację wzajemnych zwierzeń o platonicznych, zakazanych, szkolnych miłościach. Cover *Julia i ja* Zdzisławy Sośnickiej następuje natomiast po krótkim wstępie dotyczącym biografii wokalistki (z naciskiem na jej sympatię do środowisk queerowych) oraz cenzury nałożonej na piosenkę („opowiada o lesbijkach, więc nie nadaje się do rozpowszechniania w radiu"[3]). Pod względem wizualnym – na słowa uznania zasługują tu scenografia i eklektyczne kostiumy autorstwa Marty Szypulskiej i Tosi Węglewskiej – *Lesbian Sunset* kreuje świat pełen ukrytej symboliki (jak w krótkim momencie podawania sobie z rąk do rąk dużej, pięknej muszli, w której szumi morze), a zarazem lekkości, tymczasowości i przerysowania. Kostiumy performerek są wielowarstwowe: w początkowych scenach podróży wszystkie osoby występujące noszą absurdalną ilość ubrań – największe wrażenie robi tu kreacja Marty Jalowskiej, wyglądająca na kurtkę puchową ściągniętą długim, sięgającym prawie ud gorsetem – a w miarę rozwoju akcji

rozbierają się do krótkich spodenek, strojów kąpielowych, luźnych koszul i obowiązkowych chust, zawiązanych na głowach na piracką modłę. Towarzyszą im plecaki, ręczniki, krzesełka wędkarskie i beczki (z jednej z nich zresztą wyskakuje Dubrowska). Przez tylną ścianę i część sufitu sceny przeciągnięto sieć rybacką oraz biało-niebieską tkaninę, do której przyczepiono układające się w czerwono-pomarańczowo-biało-purpurowe pasy gąbczaste maty (uproszczoną wersję flagi lesbijskiej o nazwie *lesbian sunset*). Mała przestrzeń sprawia wrażenie przytulnie zagraconej – jak to na letnim wyjeździe pod namioty.

Mamy tu do czynienia ze świetnie wyreżyserowanym przemieszczaniem się między odkrywaniem historii za pośrednictwem archiwów a ich artystycznym przetworzeniem. Przykładowo: siedząca przy centralnie umiejscowionym stanowisku muzyczno-technicznym Dubrowska wspomina, że w dzieciństwie dostała w prezencie dyktafon i uwielbiała dokumentować rozmowy. Jej dom rodzinny stoi w Koszalinie (a więc niedaleko Mielna) i tak się przypadkiem założyło, że niedługo przed rozpoczęciem prób wokalistka przeglądała schowane na strychu kasety z dawnymi nagraniami. W osiemdziesiątym siódmym była małą dziewczynką, ale być może, podchwytują performerki, udało jej się przypadkiem podsłuchać grupę kobiet spędzających ze sobą czas na plaży w Mielnie? Być może, zgadza się Dubrowska i proponuje, że odtworzy fragment swojej kasety. Z głośników dobiega gwar rozmów kobiet; w tle ktoś gra na gitarze; słychać chichoty i niedwuznaczne wypowiedzi. Jarosińska, Glac i Jalowska kiwają głowami – tak, to może być odnaleziony zapis tamtego zjazdu lesbijek. W gruncie rzeczy nie ma żadnego znaczenia, który z elementów tej opowieści jest zgodny z rzeczywistością, a od którego momentu zaczyna się ona naginać na potrzeby artystycznej wizji twórczyń. Samo przejście między porządkami – jedno z kilku pojawiających się w spektaklu – jest wyrazem bardzo ciekawej i znaczącej gry z wytwarzaniem

genealogii, wzmacnianiem korzeni i kontynuacją historii społeczności. Twórczynie utyskują na to, że archiwa lesbijskie są rozproszone po prywatnych mieszkaniach, ale owo rozproszenie stawia wyzwanie do działania – aktywistycznego i artystycznego.

Problem, który w swoim spektaklu diagnozują twórczynie, polega nie na tym, że główny nurt aktywnie zwalcza kobiecą homoseksualność (i należy w związku z tym stworzyć jej „przyjazną", kreskówkowo-przygodową wizję), lecz na tym, że w ogóle jej nie uznaje – polska mizoginia wzmacnia polską homofobię. Dzięki pewnej kulturowej niewidzialności, powodowanej wypieraniem z powszechnej świadomości faktu istnienia lesbijek (nawet na poziomie języka – w spektaklu z ironią pada cytat z jednego z czasopism, określający lesbijki „gej-dziewczynami") – mogły one przez całe dekady w miarę bezpiecznie funkcjonować jako pary, praktycznie niezauważenie. (Dopiero w ostatnich kilku, kilkunastu latach, choć nadal w tonie frapującego odkrycia, mówi się np. o związku Konopnickiej i Dulębianki.) Dojmująco w tym kontekście wypada scena czytania przez Glac fragmentu raportu International Lesbian Information Service opublikowanego w „Furii Pierwszej" (1997), zawierającego odpowiedzi na dziesięć pytań o lesbijkę: jak ją rozpoznać; czy każda kobieta może nią być; gdzie występuje lesbianizm; jakie są formy związków lesbijskich; jakie są konsekwencje bycia lesbijką. Glac czyta odpowiedzi uprzejmym tonem narratorki filmów przyrodniczych, a układają się one w obraz świadczący o braku konkretnych danych, a zarazem niewidzialności kobiecej seksualności w ogóle. Ostatnie pytanie, które dodają performerki, brzmi: „jak one to robią?" – do czego Dubrowska dośpiewuje rym: „ręką, a może nogą?", wywołujący na widowni salwy śmiechu. Wychowane na kinie moralnego niepokoju osoby – dowolnej płci – nie wiedzą przecież, co się dzieje po tym, gdy kamera odsuwa się od ciał kochanków, by przez chwilę jeszcze filmować lampkę. Okoliczności tego żartu nie zachęcają

jednak do radości, bo wskazują na słaby dostęp do edukacji seksualnej i jej niską jakość (które, dzięki oddolnej pracy edukatorek, m.in. za pośrednictwem mediów społecznościowych, dopiero zaczynają się poprawiać) oraz dotyczą postrzegania kobiecej homoerotyczności w kategorii egzotyki czy monstrualności.

Poprzetykana humorystycznymi wstawkami nostalgiczna historia dobiega końca. Bohaterki rozjeżdżają się do domów z poczuciem ambiwalencji, nadziei i chęci powtórzenia spotkania. Nasz rodzimy, dyskotekowy odpowiednik Złotych Piasków i Rimini w jednym, dla czytelniczek „Relaxu" stał się tamtego lata „polskim Lesbos" i tak śpiewają o nim w finałowej piosence Dubrowska, Jarosińska, Glac i Jalowska (ta ostatnia w koszulce z napisem „Mielno bicz"). Wymieniają także z imienia uczestniczki zjazdu, a na blacie przewróconego stolika wyświetlają czarno-białe zdjęcie dwóch kobiet odpoczywających na plaży. W powietrzu unosi się parafraza słynnego filmowego westchnienia – cokolwiek by się nie działo, zawsze będziemy miały Mielno.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Jak one to robią?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-one-robia.

Autor/ka

Agata Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka Performatyki Przedstawień UJ i Wiedzy o Teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje z m.in. „Dialogiem", „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym", „Czasem Kultury". Autorka tekstów dramatycznych i scenariuszy, czytanych

performatywnie, wystawianych i publikowanych m.in. w „Dialogu” i „Nowym Napisie”. Prowadzi zajęcia na Wiedzy o Teatrze AT.

Przypisy

1. Stan na 29 listopada 2023.
2. Strona spektaklu *Lesbian Sunset* Grupy Artystycznej Teraz Poliż: http://www.terazpoliz.com.pl/lesbiansunset.html [dostęp: 28.11.2023].
3. Parafraza słów padających w spektaklu.

Bibliografia

Kowalska, Alicja; Łuczak, Agnieszka, *Morze możliwości*, 5.10.2005: https://kobiety-kobietom.com/wydarzenia/art.php?art=2693 [dostęp: 30.11.2023].

Taylor, Diana, *Archiwum i repertuar. Performanse i performatywność. PerFORMwhat studies?*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014 nr 120, s. 22-38.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-one-robia*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ave-rave-wyzwol-sie-i-tancz

/ REPERTUAR

Ave rave! Wyzwól się i tańcz!

Julia Siwy

Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi

Mój pierwszy rave

reżyseria i scenariusz: Agnieszka Jakimiak, drugi reżyser, dramaturgia, scenografia, światła, wideo: Mateusz Atman, muzyka, kompozycja, przygotowanie występu na żywo: Łukasz Jędrzejczak, choreografia: Oskar Malinowski, kostiumy: Nina Sakowska

premiera: 17 listopada 2023

Ludzie tańczący w rytm szybkiego techno, spocone ciała ocierające się o siebie tworzą jeden organizm, który w transie oddycha tak samo, a jednak inaczej. Ten paradoks bycia razem, a jednak indywidualnie jest w moim mniemaniu podstawą kultury *rave*, która apogeum w Polsce przeżywała w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku. Wtedy, kiedy Polska starała się dogonić Zachód, w myśl transformacyjnych idei. Jednym z ważniejszych ośrodków rozwoju tej kultury była Łódź. Rodzinne miasto reżyserki – Agnieszki Jakimiak, a także miejsce, gdzie ja mogłam przeżyć *Mój pierwszy rave.* Nie uczestniczyłam w rave'ach przełomu lat

dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, ale wiem, czym rave jest dziś. Ta wiedza i doświadczenie współczesnych rave'ów to mój punkt styczny ze światem spektaklu. Sam spektakl natomiast jest dla mnie przestrzenią, którą dzielę z reżyserką, ale także z innymi osobami generacji Z uczestniczącymi w ravie w teatrze. Tę teatralną przestrzeń dzielę również z tymi, którzy na własnej skórze doświadczyli imprez techno w Łodzi ponad dwadzieścia lat temu.

Ta wspólna przestrzeń była dla reżyserki punktem wyjścia do stworzenia spektaklu, który stara się przybliżyć i zanurzyć w świat Łodzi z rave'owej przeszłości. Agnieszka Jakimiak nie uczestniczyła w Paradach Wolności, nigdy nie była „na squacie na Węglowej, na imprezach w tunelu pod ulicą Pomorską, w klubie New Alcatraz", jak pisze na stronie teatru. Miała jednak potrzebę przeżycia tego na własnych warunkach, dialogując z tym, jak rave wygląda dzisiaj. Łącząc wyobrażenie z przeszłością, tworzy negocjującą przestrzeń emancypacji i wspólnoty, która chyba nigdy nie była tak potrzebna w teatrze, jak dziś. Ideę wspólnotowości podkreśla obecność reżyserki i drugiego reżysera (Mateusz Atman) na scenie podczas spektaklu. Ich uczestnictwo, na takich samych zasadach, jak publiczności, jest zerwaniem z ideą teatralnego mistrzostwa i patosu, że „do teatru nie wchodzi się bezkarnie". Można razem przeżyć techno party, a relacje z osobami uczestniczącymi budować na zaufaniu i wzajemnym szacunku.

Spektakl rozpoczyna się we foyer, gdzie z offu słyszymy przedstawiającą się reżyserkę. Mówi w swoim imieniu, łączy swój wiek (trzydzieści sześć lat), z tym, że ten spektakl jest jej trzydziestym szóstym, natomiast pierwszym, w którym opowiada o sobie. Aby wszystko stało się czytelne, Jakimiak rozdziela siebie na trzy aktorki-performerki. Halszka Lehman jest Agnieszką teraz, która wie więcej niż Paulina Walendziak będąca Agnieszką z lat

dziewięćdziesiątych. Jest także Mirosława Olbińska, Agnieszka najdojrzalsza, z przyszłości. To ta, która wie, zna przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Postać Agnieszki jest poniekąd autobiograficzna, jest też tym, czego reżyserka nie przeżyła w latach dziewięćdziesiątych jako dorastająca mieszanka Łodzi. Jest także próbą odczarowania strachu i próbą dialogu z różnymi doświadczeniami.

Performerki zapraszają do uczestniczenia w ravie, ale najpierw serwują nam bifora. A ten bifor nie jest byle jaki, można go traktować jako wstęp do tego, co przed nami, ale także jako lekcję tańca. Możemy więc wybrać, który z ruchów jest naszym, czy „dojenie krowy", „dziobająca kurka", a może „łapanie światełek". Publiczność w rytm muzyki podąża za performerkami i wykonuje ruchy, ale tylko jeśli tego chce. To pierwszy etap emancypacji i zapoznania się z fluorescencyjnym, kolorowym, a jednocześnie mrocznym i pociągającym światem.

Do teatru nie wchodzi się bezkarnie, ale na rave już można, bo katharsis przeżywa się tu na innych zasadach. Wchodząc na rave, można wyzwolić się z napięć i oddać muzyce szybszej niż bicie serca. Już w trakcie zakupu biletów można wybrać miejsce: siedzące nienumerowane lub tańczące. Tak więc przy sprawdzaniu biletów na nadgarstkach osób uczestniczących pojawiają się neonowe papierowe opaski o różnych kolorach, wskazujące wykupione miejsce. Żaden wybór nie wyklucza możliwości aktywnego uczestniczenia w spektaklu. W każdej chwili można wejść na scenę, aby tańczyć.

Wchodząc do sali teatralnej, znajdujemy się w miejscu, które zostało zaadaptowane w stylu „DYI – sterydowa końcówka lat dziewięćdziesiątych w polskich klubach techno". Za stanowiskiem DJ-a (Łukasz Jędrzejczak) rozwieszona jest folia malarska, na której podczas trwania rave'u

wyświetlane są wizualizacje oraz nagrania osób tworzących spektakl, które tańczą w rytm bitów techno w różnych miejscach Łodzi. Za widownią, na pleksi, widnieje sprejowy napis: „Ave rave", możemy także zobaczyć ogromny neon „Luksus", który oświetla część sceny. Całe pomieszczenie tonie w dymie, głośnej, niekończącej się muzyce oraz rytmicznie zmieniających się światłach. Oczywiście nie może zabraknąć stroboskopów i ogromnej kuli, w końcu jesteśmy na mocnym techno-tuptaniu. W tę przestrzeń idealnie wpasowują się kostiumy aktorek i DJ-a, które nawiązują do mody późnych lat dziewięćdziesiątych oraz dzisiejszych rave'owych outfitów.

I choć mogłoby się wydawać, że podczas sześćdziesięciu minut tuptania nogą (nieważne, czy stojąc czy siedząc) nie można przeprowadzić spektaklu, który ma fabułę, to twórcy i twórczynie pokazują, że można. Oprócz żywo miksowanych bitów techno i wybitnej choreografii, przedstawiona zostaje historia reżyserki oraz Łodzi, miasta, które tętniło nocnym życiem, wcale nie tak demonicznym, jak opowiadano. Negocjacja ścierających się narracji wokół kultury rave prowadzi do odczarowania zdemonizowanych rave'ów jako niebezpiecznych miejsc, gdzie ludzie ocierają się o siebie wbrew swojej woli, pod wpływem nielegalnych substancji. Aktorki są jakby jednym ciałem, spekulują, co mogłoby się stać z życiem Agnieszki, opowiadając o nim z różnych perspektyw. Rekonstruują pojedyncze sceny z przeszłości i konstruują potencjalną przyszłość, zastanawiając się, co byłoby, gdyby podjęto inne decyzje. Troszczą się o siebie nawzajem, na przykład odradzając najmłodszej picie alkoholu na imprezie. Mają różne doświadczenia życiowe i z czułością się nimi dzielą, by chronić najmłodszą Agnieszkę, ale nie zakuć jej w kajdany strachu.

Ten spektaklu jest też o lęku przed tym, co nieznane, przed tym, co

„niebezpieczne”. Ważna jest figura bojącej się matki, która zabrania Agnieszce chodzenia do „tych ludzi, którzy rejwują”, bo coś jej się stanie. Ale ta postać nie jest demonizowana. Spotykamy się z inną perspektywą. Z tym, z czym wiąże się bycie matką dojrzewających dzieci, które potrzebują wolności i wyzwolenia przez taniec i głośną muzykę, wracania do domu o świcie, kiedy Łódź, która jest czwartą bohaterką tego spektaklu, wstaje do pracy. Po wspólnym tańcu do piosenki *I Feel Love*, gdy osoby widzowskie wchodzą na parkiet, by razem tańczyć do rana, scena przestaje być sceną, a staje się miejscem wyemancypowania w tańcu, w wykreowanym świecie noc w końcu przechodzi w poranek. Performerki prowadzą nas do teatralnego, zagraconego magazynu na pijany, zmęczony after, gdzie śpiewa się *Uciekaj* zespołu Cool Kids of Death. Tam świta, nie jest niebezpiecznie, ale intymnie, a wszystko opiera się na trosce i bliskości.

Twórczynie i twórcy udowadniają nam, że można czuć się zaproszonym, chcianym jako osoba widzowska. Wytwarzanie wspólnej przestrzeni negocjacji i dialogu nie wydarza się tylko na poziomie narracji o ravie i Łodzi, wytwarza się przede wszystkim na poziomie uczestnictwa. Spektakl mówi o zgodzie i granicach, ale także o zaproszeniu i potrzebie bycia razem. Mówi także o trosce i czułości we wspólnym przeżywaniu, nie tylko na ravie, ale poza nim. Taniec wyzwala i pozwala uczestniczyć w transowym doświadczaniu siebie i innych, na różne sposoby.

Wzór cytowania:

Siwy, Julia, *Ave rave! Wyzwól się i tańcz!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ave-rave-wyzwol-sie-i-tancz.

Autor/ka

Julia Siwy – studentka performatyki UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/ave-rave-wyzwol-sie-i-tancz*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dojrzewanie-przemijanie

/ REPERTUAR

Dojrzewanie, przemijanie

Katarzyna Niedurny

Komuna Warszawa

Dziewczyny

reżyseria: Gosia Wdowik, scenariusz: Weronika Murek, scenografia i kostiumy: Dominika Olszowy, montaż materiałów archiwalnych: Agata Baumgart, realizacja wideo: Bartek Zawiła, konsultacje wideo: Wojciech Sobolewski, realizacja światła: Klaudia Kasperska, muzyka, opracowanie dźwięku: Sebastian Dembski

premiera: 13 października 2023

Scena jest niemal pusta, jedynie z tyłu wisi kotara, a na podłodze leży kilka porozrzucanych cukierków. Na początku spektaklu zza kotary wyjeżdżają prostokątne drewniane skrzynie. Przemieszczając się po scenie, wciągają pod siebie łapczywie kolejne słodycze, wyznaczające trasę ich ruchu. Trochę to trwa, zanim wszystkie pięć obiektów ustawi się przed publicznością. Scena jest zabawna, a żart wygrywany zostaje na zaskoczeniu i napięciu między chęcią zdobycia słodkiej przekąski a wyglądem podłużnych boksów. Szybko bowiem orientujemy się, że nie są to zwyczajne skrzynki, tylko

ruchome trumny. To pod nimi skryły się Jagoda Szymkiewicz, Milena Klimczak, Pola Pańczyk, Wiktoria Kobiałka i Stefania Sural, czyli główne bohaterki spektaklu *Dziewczyny* w reżyserii Gosi Wdowik pokazywanego w Komunie Warszawa.

Performerki od początku chcą rozmawiać z publicznością na temat śmierci. Wychodzą ze swoich kryjówek i, patrząc w stronę widowni, zadają niedelikatne pytania o to, kto umrze jako pierwszy. Ten początek może być zaskakujący. Przecież tematem spektaklu miało być dziewczyństwo, które nie kojarzy się z tematem umierania. Ale czy na pewno tak jest? Popularność sag o wampirach, filmy i opowieści o wszystkim, co mroczne i krwawe, od dawna pobudza wyobraźnię nastolatków. Podobny, chociaż znacznie bardziej poważny kontekst może stanowić pokoleniowe doświadczenie pandemii, wojny tuż za granicą, a także katastrofy ekologicznej jako elementu wspólnej tożsamości współczesnego świata.

W trakcie przedstawienia dostrzegamy jednak, że temat odchodzenia i przemijania jest nie tylko dodatkowym kontekstem, lecz również sercem opowieści o dorastaniu, traktowanym jako chwilowe zatrzymanie się między dzieciństwem a dorosłością. W zbiorze esejów zatytułowanym *Dziewczynki*, autorstwa dramaturżki tego spektaklu Weroniki Murek, czytamy, że dziewczyńskość to: „marzenie o tożsamości, która może podlegać nieustannej zmianie, i złudzeniu, że życie ludzkie – zanim (i jeśli w ogóle) obierze jeden kształt, w którym jednocześnie stężeje i osiądzie – ma szansę mienić się, musować, być w wiecznej podróży i ciągłym przeistaczaniu” (2023, s. 23). Przeciwieństwem tego niedookreślonego stanu, rozciągniętego na lata dorastania, jest przemijanie: żegnanie się z etapami życia, marzeniami, a także osobami, którymi kiedyś przez moment byliśmy.

W spektaklu znajduje się sporo materiałów z przeszłości. Stanowią one

archiwum współpracy między Gosią Wdowik, Weroniką Murek i performerkami. Pierwsze ich spotkanie odbyło się dziesięć lat temu w Teatrze Studio, podczas pracy nad spektaklem *Dziewczynki*. Próbowano w nim odpowiedzieć na pytanie, kim są współczesne dziewczynki, oddając głos młodym aktorkom. Od tego czasu twórczynie pozostawały ze sobą w kontakcie. Jak opowiada Wdowik (Sańczuk, 2023), podczas prób do pierwszego przedstawienia narodził się projekt ponownej współpracy i powracania do niej w równych odstępach czasu w przyszłości. W ten sposób reżyserka może recyklingować swój pomysł wyjściowy w różnych momentach życia bohaterek, tworząc tym samym rozwijający się latami spektakl oparty na relacji między wszystkimi jego uczestniczkami. Wdowik nawiązuje do prac innych artystów, m.in. Richarda Linklatera, reżysera filmu *Boyhood* realizowanego przez dwanaście lat, oraz czeskiej dokumentalistki Heleny Trestikovej, odwiedzającej swoich bohaterów z kamerą regularnie na przestrzeni wielu lat.

Na scenie archiwum tej pierwszej współpracy pokazywane jest na dwa sposoby. Po pierwsze, stają się nim pamiętające ciała, przetworzone przez życie wspomnienia i nawiązane wtedy relacje. Po drugie, częścią materialnego archiwum są nagrania, pokazywane na umiejscowionym w tyle sceny ekranie w kształcie chmury. Widzimy na nich aktorki występujące w spektaklu dziesięć lat temu, oraz zarejestrowane z nimi przed kilku laty rozmowy. Dziewczyny odpowiadają na pytania dotyczące tego, kim są i kim chcą być w przyszłości. Porównywanie tych filmów z różnych okresów jest fascynujące, szczególnie że to czas, gdy ciało i psychika zmieniają się gwałtownie, przechodząc przez kolejne etapy rozwoju. Aktorki również patrzą na ekran. Czujemy napięcie pomiędzy ich teraźniejszością a przywołanymi wspomnieniami. Dziewczyny obserwują dziewczynki, którymi były kiedyś, a niektóre z nich z trudem je akceptują. Te twarze, emocje,

marzenia i głosy przeminęły już przecież na zawsze. To automatycznie wywołuje pytania, które zadała jedna z aktorek w trakcie spektaklu: jaki będzie nasz stosunek do siebie za kolejne dziesięć lat? Jakie refleksje będą miały kobiety, którymi wtedy będziemy, na temat nastolatek, którymi jesteśmy teraz? W tym napięciu między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością leży sedno wpisanej w spektakl refleksji o przemijaniu.

W przedstawieniu nie ma narracyjnej ciągłości i związków przyczynowo-skutkowych między kolejnymi częściami. Sceny są autonomiczne. Tematycznie zaś skupiają się na całkiem realnych, jak się okazuje, w życiu nastolatek kwestiach śmierci i wyobrażonych scenariuszach przyszłości. Rdzeniem wyznaczającym rytm spektaklu są opisane już nagrania regularnie pojawiające się na ekranie. Dodatkiem do tego teatralnego kolażu są filmiki zrobione przez wszystkie dziewczyny telefonami: oprowadzanie widzów po swoich pokojach. Te fragmenty, mimo że zabawne, wydają mi się zbędne – sprawiają, że dramaturgia staje się rozciągnięta i nieco chaotyczna. Jest to jeden z problemów tego spektaklu, które przeszkadzają w odbiorze, pomimo ciekawych założeń. Skuteczne wygrywane napięcie powstałe na linii przeżytej już przeszłości, trwającego spektaklu i oczekiwanej przyszłości jest największą zaletą tego eksperymentu. Mniej ciekawa jest niestety dramaturgia poszczególnych scen, mocno nierównych pod względem artystycznym.

Dużo rzeczy jest na scenie opowiadanych. Dziewczyny – grupa przyjaciółek – zwierzają się sobie z problemów. Wraz z biegiem akcji przekonujemy się, że śmierć jest dla nich tematem znanym nie tylko z wiadomości i popkultury. Opowiadają sobie o przeżywanej chorobie, samobójstwie kolegi i śmierci ojca. Zastanawiają się także, jak radzić sobie z żałobą i udzielają wsparcia. Pozwalają widowni na przyglądanie się ich intymnym doświadczeniom,

pozostawiając sobie jednak kontrolę nad tokiem opowieści. To w końcu teatr, w którym trudno wyznaczyć granice między tym, co jest grane, a co mówione naprawdę, niezależnie od tego, jak autentyczna wydaje się opowieść. Aktorki w swojej scenicznej obecności są bardzo prawdziwe. W poważnych momentach wyznań chcą, żebyśmy im uwierzyli, a jednocześnie, z dużą pewnością i profesjonalizmem, wchodzą w ten projekt, potrafiąc rozśmieszyć i wzruszyć widownię.

Mimo to sytuacja intymnej rozmowy między nimi z czasem staje się nieco monotonna, podobnie jak może być monotonne podsłuchiwanie problemów obcych ludzi opowiadanych w pociągu czy kawiarni. Mam wrażenie, że sceny zwierzeń są tu zbyt luźno poprowadzone, a reżyserka nie wykreowała wystarczająco solidnych ram dla tej opowieści. Dla mnie jest to trudna sytuacja, gdy oglądając spektakl, zostaję postawiona wobec konieczności współczucia postaci lub identyfikacji z nią i jest to jedyny sposób na wejście w akcję spektaklu. Czuję się wtedy jak osoba poddana testom w zakresie empatii jako widzka i człowiek. I nie zawsze te testy zdaję.

Fragmenty opowiadające o przyszłości mają zupełnie inną energię. Plany na dorosłe życie, które snują dziewczyny, są pełne nadziei i pewności, że świat stoi przed nimi otworem. Sceny, gdzie bohaterki inscenizują, jak mogłoby wyglądać ich życie za dziesięć lat, są tworzone z dużym, nieco abstrakcyjnym poczuciem humoru, opartym na celowo przerysowanych gestach i zaskakujących wyobrażeniach o dorosłym życiu. Na scenie widzimy, jak aktorki odgrywają małe etiudy, wcielając się w trzydziestoletnie kobiety pakujące zapatrzone w telefony dzieci do samochodów, żeby zawieźć je do szkoły. A w wolnym czasie umawiają się z przyjaciółkami na plotki, wino i makaron (które w tym świecie są niezbędnym pakietem każdej trzydziestolatki). Dziewczyny nie mają w sobie strachu przed przyszłością,

która jest domeną wyobrażeń; znacznie trudniejsze jest dla nich ogarnięcie tego, co dzieje się tu i teraz.

W ostatnim akcie spektaklu dziewczyny zadają sobie pytania: co warto zachować o sobie w pamięci, a co lepiej jest zapomnieć? Chcą wpłynąć na wspomnienia innych, a może kontrolować przebieg kolejnego spektaklu. Szybko uświadamiają sobie jednak, że to niemożliwe. Jedna z nich powtarza kilkakrotnie informacje, które inne chcą usunąć z jej pamięci. Żeby zapamiętać, co ma zapomnieć. Ten zabawny paradoks pokazuje nieskuteczność prób zapanowania nad pamięcią. Swoją i innych.

Jeśli plan się powiedzie, za kolejne dziesięć lat ówczesne kobiety powinny ponownie spotkać się na scenie. To, co pozostanie w ich umysłach po tym procesie, jak opiszą swoje koleżanki i same siebie z przeszłości, pozostaje zagadką, której rozwiązania jestem bardzo ciekawa.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Dojrzewanie, przemijanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dojrzewanie-przemijanie.

Autor/ka

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Publikuje m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Dialogu”, tygodniku „Przegląd”. Stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”. Współprowadzi „Podcast o teatrze”.

Bibliografia

Murek Weronika, *Dziewczynki. Kilka esejów o stawaniu się*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec

2023.

Sańczuk Anna*, Dziewczyny. Nowy spektakl Małgorzaty Wdowik. Opowieść o byciu nastolatką,* https://www.vogue.pl/a/dziewczyny-nowy-spektakl-malgorzaty-wdowik [dostęp: 16.12.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/dojrzewanie-przemijanie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-strone-dzieciecej-wrazliwosci

/ REPERTUAR

W stronę dziecięcej wrażliwości

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Zagłębia w Sosnowcu

Frances Hodgson Burnett

Tajemniczy ogród

reżyseria i dramaturgia: Justyna Sobczyk, scenariusz i dramaturgia: Daria Kubisiak, scenografia: Magdalena Łazarczyk, kostiumy: Wisła Nicieja, muzyka: Wojtek Błażejczyk, choreografia: Anna Jurek, wideo: Jan Domicz, reżyseria świateł: Monika Stolarska

premiera: 23 września 2023 (13. Festiwal Muzyki Współczesnej dla Dzieci „Mała Warszawska Jesień", 66. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień"), 29 września 2023 (Teatr Zagłębia w Sosnowcu)

Należący do kanonu literatury dziecięcej *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett to opowieść o przemianie, z wyraźną, dość mocno eksponowaną przez autorkę tezą. Kontakt z przyrodą – a zatem z tytułowym ogrodem – ma mieć zbawienny wpływ na mieszkańców pewnej angielskiej rezydencji w hrabstwie Yorkshire. Główna bohaterka, przedstawiana jako brzydka i nieznośna Mary Lennox, po odnalezieniu klucza do zapomnianego ogrodu pięknieje i zmienia swe zachowanie; jej kuzyn, poruszający się za pomocą

wózka osamotniony Colin, w ostatnim rozdziale książki zostaje uzdrowiony; z kolei pogrążony w depresji po śmierci żony Archibald Craven, ojciec Colina, odnawia więź z synem, którego wcześniej odtrącił. Natura bez wątpienia może mieć moc uzdrawiania, ale czy jest w stanie zatrzeć ślady doświadczonych traum? Szczególnie zaskakujący jest ostatni akapit książki, relacjonujący pojednanie ojca i syna: „Przez trawnik szedł pan […], a wyglądał tak, jakim go większość służby nigdy nie widziała. Zaś u jego boku z głową podniesioną i oczyma roześmianymi kroczył pewnie i rześko, jak najzdrowszy chłopiec w Yorkshire panicz Colin!" (Burnett, 2018, s. 241). Nie tyle cudowne uzdrowienie Colina wydaje się zastanawiające, ile raczej fakt, że ojciec zaczyna darzyć uczuciem syna dopiero wtedy, gdy ten odzyskuje pełną sprawność. *Tajemniczy ogród*, choć jest lekturą stawiającą wiele istotnych pytań, domaga się odczytania rewizyjnego, odświeżającego, uwzględniającego współczesne narracje na temat dzieciństwa, niepełnosprawności czy radzenia sobie ze stratą. Właśnie tym kwestiom przyglądają się twórcy nowej inscenizacji powieści, zrealizowanej w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu i zaprezentowanej podczas 13. Festiwalu Muzyki Współczesnej dla Dzieci „Mała Warszawska Jesień" i 66. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień". Spektakl w reżyserii Justyny Sobczyk, z muzyką Wojtka Błażejczyka, dekonstruuje klasyczny tekst, aby wydobyć z niego nowe, aktualne znaczenia, a wątek duchowej i fizycznej przemiany zastąpić innymi kategoriami – są nimi akceptacja i czułość, których potrzebują wszyscy bohaterowie tej opowieści.

Festiwalowa premiera odbyła się w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Choć spektakl przeniesiony został następnie na scenę Teatru Zagłębia w Sosnowcu (sosnowiecka premiera odbyła się kilka dni później), to jednak wydaje się, że to właśnie nieteatralna przestrzeń muzeum pozwoliła uruchomić bardzo ważną dla tego przedstawienia bliskość między aktorami i

widownią. Od początku burzy się tu „czwartą ścianę”, a spektakl stwarzany jest niejako na oczach widza. Obraną konwencję zapowiada już muzyczna introdukcja, podczas której aktorzy i aktorki przedstawiają widowni swoje postaci, nie stroniąc przy tym od prywatnych komentarzy (na przykład grająca Mary Adrianna Malecka porównuje się ze swoją bohaterką, wspominając czas, kiedy sama miała dziesięć lat). W dalszej części spektaklu narracja pierwszoosobowa będzie nieustannie przeplatać się z trzecioosobową (co ważne, funkcje głównych narratorów przybierają różne osoby – w zależności od charakteru i tematyki danej sceny).

Justyna Sobczyk wraz z autorką scenariusza i dramaturżką Darią Kubisiak nie bez przyczyny mieszają porządki narracyjne i perspektywy oglądu – podkreślanie umowności świata przedstawionego służy w istocie dekonstrukcji jego najważniejszych elementów, w tym fundamentalnej dla powieści Burnett wiary w konieczność samodoskonalenia. Sobczyk i Kubisiak z dużą wrażliwością przyglądają się emocjonalności dziecięcych bohaterów – analizują ich zachowanie, szukają przyczyn wybuchów złości, radości czy poczucia niepewności. Aktorzy co jakiś czas wychodzą zresztą ze swoich ról, aby z dystansem spojrzeć na kreowane przez siebie postaci. Tej strategii, polegającej na wsłuchiwaniu się w głos najmłodszych, patronują przywołane w programie spektaklu teksty Marii Reimann – tragicznie zmarłej antropolożki, tłumaczki, badaczki zajmującej się problematyką dzieciństwa i rodziny. To jej dedykowany jest sosnowiecko-warszawski *Tajemniczy ogród*. W swoich badaniach Reimann koncentrowała się na doświadczeniach tych, których głos nie zawsze jest słyszalny – prowadząc rozmowy z dziećmi czy z osobami z niepełnosprawnością, starała się łączyć te perspektywy, zbliżać do siebie odmienne światy, odsłaniać ich wzajemne przenikanie się. Stawiała na opowieść i jej wyjątkowość.

W *Tajemniczym ogrodzie* Justyny Sobczyk tych wyjątkowych opowieści jest wiele. Można powiedzieć, że tytułowy ogród funkcjonuje tu jako metafora bezpiecznej przestrzeni, która koi i otula, ale pozwala też wyrazić siebie. Jest to zresztą przestrzeń bardzo przyjazna sensorycznie – wypełniona geometrycznymi kształtami, ciepłymi, intensywnymi barwami, a przede wszystkim różnorodnymi dźwiękami (od samplowanych odgłosów natury, przez muzykę kwartetu smyczkowego, po trele „fruwającego" między widownią i sceną Rudzika). Od początku zdecydowanie bardziej doświadczamy atmosfery ogrodu, aniżeli oglądamy jego konkretne fragmenty (te pojawiają się jedynie w rzutowanych na ekran projekcjach Jana Domicza).

Przestrzeń zaprojektowana przez Magdalenę Łazarczyk nie jest stała, niezmienna – wszystkie obiekty scenograficzne mają przymocowane kółka, dzięki którym bez trudu można zmienić ich konfigurację oraz fikcyjny status. Aktorzy dopasowują więc układ elementów do sytuacji, o których opowiadają: rozmaite figury geometryczne pełnią funkcję drzew, kwiatów, krzewów, ale też pagórków i ławek. Aury tajemniczego ogrodu doświadczamy także poprzez muzykę – w samplach didżeja Dickona (Tomasz Kocuj) rozpoznajemy świergot ptaków, rechot żab, szum drzew czy melodyjny śpiew wspomnianego rudzika. Kompozycje Wojtka Błażejczyka są bardzo istotnym komponentem przedstawienia. Nie tylko kreują dźwiękowy pejzaż ogrodu, ale także budują emocjonalny kontekst dla doświadczeń bohaterów. Muzycznym leitmotivem przewijającym się przez cały spektakl jest melancholijna kantylena wykonywana na żywo przez usytuowany z boku sceny kwartet smyczkowy (tworzą go muzycy Teatru Rozrywki w Chorzowie). Dość szybko można zorientować się, że jest to muzyka wyrażająca cierpienie, niemożność pogodzenia się ze stratą. Motyw ten po raz pierwszy pojawia się podczas opowieści o śmierci rodziców Mary, później wielokrotnie towarzyszy scenom przedstawiającym odizolowanego od świata Archibalda Cravena.

Wojtek Błażejczyk z dużym wyczuciem ilustruje dźwiękami wewnętrzne światy postaci – poprzez wprowadzanie nowych instrumentów i zmianę kolorystyki sygnalizuje także istotne momenty w ich życiu (np. partia fletu w scenie obrazującej przybycie Mary do Yorkshire; orientalne brzmienie instrumentów strunowych podczas rytualnego uzdrawiania Colina; wreszcie dźwięki saksofonu integrujące bohaterów w finałowym tańcu). Sfera akustyczna spektaklu jest nie tylko nośnikiem znaczeń, ale też katalizatorem wydarzeń. Będąc w centrum akcji muzycy wchodzą w bezpośredni dialog z tym, co dzieje się na scenie – dialog zarówno z ludźmi, jak i zjawiskami przyrody.

W zainscenizowanym przez Justynę Sobczyk ogrodzie można być sobą. Można krzyczeć, śmiać się, płakać, można też tańczyć do upadłego, jak czyni to skrzydlaty rezydent tego miejsca, Rudzik (w tej roli autorka choreografii Anna Jurek). Klucz do ogrodu, który odnajduje Mary, jest w istocie kluczem do akceptacji siebie i innych. Niemal każdy z protagonistów przechodzi przez ten proces. Mary w powieści jest niepewna własnej wartości, co spowodowane jest prawdopodobnie deficytem rodzicielskiej miłości, toteż grająca ją Adrianna Malecka dodaje jej własnej odwagi. Czyni to podczas monologu będącego fragmentem prozy poetyckiej Marii Reimann: „Bądź lwem, bądź tygrysem, bądź słoniem. Bądź wilkiem, który gubi drogi, bądź wężem, który porusza się bezszelestnie wśród mchów, bądź sową, która nie boi się ciemności” (Reimann, 2023). Odwagi brakuje też Colinowi (Michał Bałaga) i jego ojcu Archibaldowi (Tatiana Cholewa). Pierwszy uwięziony jest w czterech ścianach własnego pokoju, dla drugiego więzieniem są własne myśli, co symbolizuje duża muszla, w której niemal przez cały czas trwania spektaklu tkwi grająca Archibalda aktorka. W finale spektaklu ta dwójka zamieni się rolami, aby odczarować nieco zakończenie *Tajemniczego ogrodu*. Sobczyk i Kubisiak nie rezygnują co prawda ze sceny cudownego

uzdrowienia Colina, ale biorą ją w duży nawias. Przedstawiają ją w „hollywoodzkim" stylu, w zwolnionym tempie, z przesadną mimiką oniemiałych świadków. Zabieg ten mówi wprost: „to tylko fikcja". Z powieściowej idylli szybko wyrywa nas zresztą monolog Tatiany Cholewy, performerki i tancerki o alternatywnej motoryce. Monolog został nagrany wcześniej i jest wyświetlany na ekranie. Cholewa opowiada w nim o tym, dlaczego nie zagrała Colina, oraz o wyzwaniach, z jakimi mierzy się w swojej pracy artystycznej. „Moje ciało jest oryginalne" – powie – „wózek jest tylko atrybutem, jest moim sposobem poruszania się, ale nie jest mną". Bezpośrednią manifestacją tej deklaracji jest ekspresyjna scena tańca wykonanego przez aktorkę, która następuje tuż po monologu – na żywo, pośród aktorów i widzów. Wcześniej Tatiana Cholewa i Michał Bałaga grający Colina zamieniają się kostiumami – w ten sposób unieważniają zainscenizowane przed momentem normatywne zakończenie spektaklu, zgodne z fabułą powieści. Nowy Colin (Cholewa) nie doznaje cudownego uzdrowienia, ale swym występem budzi podziw zebranych, zaprasza do wspólnego świętowania. W tym zakończeniu nie chodzi oczywiście tylko o bohatera *Tajemniczego ogrodu* – performans Tatiany Cholewy jest wplecionym w strukturę spektaklu mikromanifestem, ponawianym przez środowiska teatralne apelem o inkluzywność w sferze sztuk performatywnych (myślę między innymi o głośnej kampanii „Jestem artystą_tką!" z 2022 roku zorganizowanej przez British Council). Ta inkluzywność nie ma jednak polegać na wyznaczaniu osobom z niepełnosprawnością zadań specjalnych, a na równym traktowaniu wszystkich twórców w obszarze sztuki. Zastanawiam się zatem czy wideomonolog włączony do spektaklu, choć zawiera ważne myśli, nie przeczy tej idei – w tym sensie, że stawia jednak wyraźne granice między aktorami występującymi w przedstawieniu. Tematyzując niepełnosprawność i

definiując kondycję aktora poprzez jego ograniczenia, niemal zawsze odwracamy uwagę od przekazu artystycznego – w tym wypadku świetnego aktorstwa Tatiany Cholewy (i nie mówię tylko o finałowym performansie). Wydaje mi się, że *Tajemniczy ogród* jako spektakl skierowany do rodzin jest bardzo komunikatywnym esejem o potrzebie uważności, akceptacji i bliskości. Obrazy wykreowane przez Justynę Sobczyk i pracujący z nią zespół są na tyle sugestywne, że nie wymagają dosłownych, dydaktycznych uzupełnień – nawet jeśli mamy na uwadze młodszego widza. Idąc za myślą Marii Reimann, można powiedzieć, że warto po prostu zaufać dziecięcej percepcji, wrażliwości i wyobraźni.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *W stronę dziecięcej wrażliwości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-strone-dzieciecej-wrazliwosci.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolożka, kulturoznawczyni, doktor nauk humanistycznych. Adiunktka 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

Hodgson Burnett, Frances, *Tajemniczy ogród*, przeł. J. Włodarkiewiczowa, Wydawnictwo Dragon, Bielsko-Biała 2018.

Reimann, Maria, *Nie bądź dzieckiem*, „Pismo" 2023 nr 10 (70), https://magazynpismo.pl/kultura/proza-poetycka/nie-badz-dzieckiem/?seo=pw [dostęp:

9.10.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-strone-dzieciecej-wrazliwosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jagny

/ REPERTUAR

Jagny

Alicja Stachulska

Teatr Ludowy w Krakowie

Władysław Stanisław Reymont

Chłopi

adaptacja i dramaturgia: Tomasz Śpiewak, reżyseria: Remigiusz Brzyk, scenografia i kostiumy: Iga Słupska, muzyka: Jacek Grudzień, choreografia: Anna Obszańska, reżyseria światła: Monika Stolarska

premiera: 21 października 2023

Chłopi

reżyseria, scenariusz: DK Welchman, Hugh Welchman

premiera: 8 września 2023 (premiera światowa), 13 października 2023 (polska premiera kinowa)

„«Mężczyzna zaś nie powinien nakrywać głowy, bo jest obrazem i chwałą Boga, a kobieta jest chwałą mężczyzny» – głosi Pierwszy List św. Pawła do Koryntian” (Kuciel-Frydryszak, 2023, s. 133).

Polskim bestsellerem tego roku jest książka *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* Joanny Kuciel-Frydryszak, w której autorka przygląda się polskiej wsi z perspektywy feministycznej – oczami zepchniętych na drugi plan kobiet, przygniecionych patriarchalną rzeczywistością. Jak wspominał Remigiusz Brzyk podczas rozmowy po przedpremierowym pokazie *Chłopów*, książka Kuciel-Frydryszak była ważnym elementem pracy nad spektaklem (Brzyk zastanawiał się nawet, czy nie zmienić tytułu na *Chłopki*). Od ukazania się w 2020 roku *Ludowej historii Polski* Adama Leszczyńskiego można zaobserwować w literaturze silny zwrot ku chłopskości. Przykładami będą książki Alicji Urbanik-Kopeć, skoncentrowane na sytuacji kobiet w XIX wieku, ale także publikacje Kamila Janickiego, który chociażby w *Pańszczyźnie. Prawdziwej historii polskiego niewolnictwa* wydobywa najmroczniejsze aspekty chłopskiego życia. Zaledwie miesiąc temu ukazała się kolejna pozycja na ten temat, *Nieprzezroczyste. Historie chłopskiej fotografii* Agnieszki Pajączkowskiej, która bada fotografię jako źródło historyczne i pośrednika między dziś a Polską początku XX wieku. Chłopskość, a raczej ludowość, przenika do kultury także w sferze mody, czego przykładem letnia kolekcja sieci Reserved stworzona we współpracy z Zakładami Ceramicznymi „Bolesławiec”, czy moda na szeroko rozumiany styl *cottagecore*, który swoją drogą można rozpatrywać w sferze performatywnej, gdzie styl ubioru przeobraża się wręcz w kostium. Osoby widzowskie ubrane w stylu *cottagecore* i z utworem *Jesień – tańcuj*[1] w słuchawkach ruszały do kin na *Chłopów* w reżyserii DK Welchman i Hugh Welchmana, tak jak wcześniej ubrane na różowo szły na *Barbie* Grety Gerwig.

Malowany film to jedna z najgłośniejszych polskich premier tego roku, która już zdobyła uznanie za granicą. W centrum zdarzeń znajduje się Jagna (Kamila Urzędowska) i to z jej perspektywy obserwujemy świat stworzony techniką animacji malarskiej – kadry są inspirowane dziełami malarzy Młodej

Polski oraz okresu realizmu z Józefem Chełmońskim na czele. Paradoksalnie to właśnie męskim pędzlem maluje się narracja opowieści o zaślubinach Jagny z Maciejem Boryną (Mirosław Baka), w której męski bohater pozostaje daleko w tyle za młodą bohaterką. Mimo że twórcy od początku mieli zamiar zrobić film o Jagnie, to nie mogli oprzeć się chociażby sentymentalnej scenie śmierci Boryny. Niemal wszystkie inne wątki powieści zostały pominięte, a akcja bez chwili oddechu odsłania kolejne pory roku i miejsce Jagny w świecie piękna przyrody, kontrastującego z obrzydliwym zwyczajem wydawania kobiet za mąż w zamian za morgi. Młoda i oczywiście piękna (o czym krzyczą doczepiane rzęsy i szminka) dziewczyna będzie przerzucana z rąk do rąk między mężczyznami, których łączy jedynie długowłosy obiekt pożądania.

Wiele opowiada się muzyką L.U.C. i Rebel Babel Film Orchestra, która momentami szarpie nerwy, a innym razem otula swoją lekkością. Następną stroną tej narracji jest oczywiście technika animacji malarskiej, gdzie raz za razem cytuje się kolejnych artystów. Sednem sprawy i centrum wydarzeń nadal jest jednak nieszczęsna Jagna, której jedynie raz włożono w usta to, czego ze strachu nie powiedziała w powieści: „Nie ja go wybrałam”. Poza tym mamy do czynienia z infantylizowaniem i swego rodzaju wybielaniem postaci w porównaniu z oryginałem. Jagna nie ma wiele sprawczości i odbija się od ścian w patriarchalnej pułapce. Pytanie tylko, czy w ogóle próbuje z tej pułapki uciec. Film jest opowieścią o niesłusznie skrzywdzonej kobiecie i patriarchalnej rzeczywistości, w której Polska tkwi do dziś. Uwspółcześniony tekst i dyskusyjne decyzje obsadowe momentami sprowadzają tę historię do adaptacji wydobywającej jedynie niewielką część potencjału kobiecych wątków powieści. Moją uwagę zwrócił pozorny feminizm – w wielu scenach to Reymont dał Jagnie więcej sprawczości niż twórcy filmu, czego przykładem są romanse, które w ekranizacji jakby dzieją się same, wbrew

bohaterce. Jagna u Reymonta jest postacią po prostu silniejszą, pewną swoich działań. Kinowa wersja w dużej mierze demaskuje krzywdzące przekonanie, że aby współczuć bohaterce, a nawet oddać jej głos, musi ona znaleźć się w bezdyskusyjnej pozycji ofiary. Niemniej jest to dobry początek do zmienienia kierunku myślenia o *Chłopach* w stronę empatyzowania przede wszystkim z kobiecą bohaterką. Ostatecznie po wygnaniu filmowa Jagna się podnosi – nie czeka na pomoc, a deszcz obmywa z niej przeszłość.

Inaczej do tematu podchodzą Remigiusz Brzyk i Tomasz Śpiewak w swojej adaptacji zrealizowanej w Teatrze Ludowym. Gdy spektakl rozpoczyna Anna Pijanowska jako Komornica-narratorka, ze sceny po Reymontowsku „bucha kiej z pieca" surowością i dystansem. Aktorka sucho informuje widownię, że za chwilę przyjrzymy się ze współczesnej perspektywy, dlaczego niewinną dziewczynę wywieziono ze wsi na taczce z gnojem. Scenografia jest prosta i wymowna – kilka kościelnych ławek w dwóch rzędach, a na środku wielki krzyż, z którego spogląda na chłopów Jezus. Prawie wszystkie sceny rozgrywają się poniekąd w katolickim kontekście, a te pierwotnie kościelne nabierają silnego, realnego charakteru – dzieje się tak za sprawą dokładnego odtworzenia elementów mszy. Brzyk postanowił skupić się na wadze, jaką miała i wciąż ma instytucja Kościoła w (nie tylko) wiejskiej społeczności. Kluczowe dla akcji sceny, takie jak kłótnia Antka z ojcem czy wygnanie Jagny grane są za kulisami, skąd dobiegają jedynie mniej lub bardziej wyraźne krzyki. Nawet wesele Jagny i Boryny dzieje się szybko i w tle – podobnie jak scena śmierci Boryny jest punktem akcji jakby jedynie do odhaczenia. Brzyk zdecydowanie przekierowuje uwagę na mniej spektakularne elementy powieści, co momentami daje ciekawy efekt, jak w przypadku kłótni ojca z synem o Jagnę, gdy razem z pozostałymi aktorami znajdujemy się w pozycji podsłuchujących. Największe znaczenie mają sceny kościelne i dialogi kobiece, co jest ciekawym zestawieniem. Twórcy skupiają się na bohaterkach

żyjących w religijnej wspólnocie, której przewodzi radykalny proboszcz (Jan Nosal). To właśnie ksiądz ma największą siłę przebicia, karcąc chłopów surowymi kazaniami. Pomiędzy kościelnymi ławkami, przy czyszczeniu figurki Jezusa, pod krzyżem lub przy wieszaniu nań wstążek rozgrywają się rozmowy bohaterek o biedzie czy samotnym macierzyństwie. Mimo dużego potencjału tego połączenia, twórcy twierdzą: „Nie ma tezy, po prostu przeczytaliśmy tekst" oraz: ,,Nikt tutaj krzyża nie ścina" (oczywiście w nawiązaniu do *Klątwy* w Teatrze Powszechnym).

Rzeczywiście punkt ciężkości jest przeniesiony na kobiece postaci, przy czym te męskie są potraktowane wyjątkowo schematycznie. Na pierwszy plan wychodzą problemy Jewki (Roksana Lewak) jako samotnej matki, bezdomnej Agaty (Beata Schimscheiner) i oczywiście zdradzanej przez męża Hanki, którą gra Weronika Kowalska, wyróżniająca się umiejętnym władaniem językiem Reymonta. Kowalskiej towarzyszy (w roli Łapy) jej pies Sójka, który niejednokrotnie skrada show, np. w poważnej scenie monologu Jagny (Justyna Litwic) merdając ogonem, wskakuje na łóżko umierającego Boryny.

Jagna, zamiast zajmować się wycinankami, uprawia jogę i pali iqosa. To do bólu uwspółcześniony obraz młodej kobiety niezależnej, a jednak bardzo zależnej od wiejskiej tożsamości. U Brzyka Jagna nie płacze, jest oschła, obojętna i ostatecznie ma w sobie więcej ze zbuntowanej nastolatki aniżeli samoświadomej kobiety. Próba kobiecej perspektywy odchyla się w przeciwną stronę niż w filmie. Tutaj Jagna nie jest infantylizowaną ofiarą. Brzyk nie odebrał jej sprawczości, ale wcisnął ją w inną ramę – samolubnej uwodzicielki. Zarówno aktorzy, jak i reżyser wiele mówili o pracy nad spektaklem jako o rozliczeniu z osobistą przeszłością i badaniu chłopskich korzeni. Weronika Kowalska wspomniała, że gdy mówi tekstem Hanki, czuje się, jakby rozmawiała z matką i babką, jednak niewiele z tych

autoetnograficznych perspektyw odbija się w przedstawieniu.

Potrzeba powrotu do *Chłopów* i spojrzenia na powieść z feministycznej perspektywy rozmywa się w utartych schematach postrzegania kobiecości, a postać Jagny, zamiast być łącznikiem ze współczesnością, jest bardziej tej współczesności klątwą. Objawia się jako kolejne projekcje mniej lub bardziej męskich spojrzeń, którym wydaje się, że uchwycili jej istotę. Zastanawia mnie jednak, dlaczego to właśnie poprzez tę bohaterkę mamy lepiej zrozumieć problemy kobiet polskich wsi, skoro sama Jagna się z tą wsią nie utożsamiała? Kim dla nas jest Jagna i po co nam jest przetwarzanie jej historii na fetyszyzujące krzywdę lub niezależność narracje? Obawiam się, że wyprzedzająca swoją społeczność Jagna nie wydostanie się z patriarchalnego wygnania dzisiejszych adaptacji. Być może warto porzucić te utarte strategie kolejnych reinterpretacji postaci na rzecz skupienia się na realnej, opartej na dokumentach i świadectwach narracji – tego, co tak silnie działa w *Chłopkach…* Joanny Kuciel-Frydryszak.

„Zaś Jagusia […] leżała jakby już nie słysząc ni czując, co się dzieje dokoła, tylko żywe łzy nieustanną strugą ciekły po jej twarzy posiniaczonej” (Reymont, 2018, s. 679).

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Jagny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jagny.

Autor/ka

Alicja Stachulska – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Promujący film utwór, wykonawcy: Łukasz L.U.C. Rostkowski & Rebel Babel Film Orchestra (Laboratorium Pieśni, Kayah, Tęgie Chłopy, Dagadana).

Bibliografia

Kuciel-Frydryszak, Joanna, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023.

Reymont, Władysław Stanisław, *Chłopi*, Wydawnictwo Greg, Kraków 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/jagny*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-bedziesz-stala-sama

/ REPERTUAR

Nie będziesz stała sama?

Julia Tokarczyk

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

William Faulkner

Dzikie palmy

tłumaczenie: Kalina Wojciechowska, reżyseria i scenariusz: Aleksandra Bielewicz, scenariusz i dramaturgia: Krysia Bednarek, scenografia: Łukasz Misztal, kostiumy: Olga Mazur, muzyka: Szymon Sutor, ruch sceniczny: Maria Bujak, projekcje: Natalia Pośnik

premiera: 19 listopada 2023

Spektakl dyplomowy Aleksandry Bielewicz, zrealizowany na podstawie powieści Williama Faulknera *Dzikie palmy*, podejmuje temat niezwykle ważny, wciąż obecny w publicznej dyskusji w Polsce i na świecie. Temat aborcji, mimo że przedyskutowany, a nawet przekrzyczany już tyle razy – wciąż musi powracać. W Polsce nadal przerwanie ciąży jest nielegalne, osoby, które domagają się prawa do decyzji o swoim ciele i życiu, muszą walczyć z władzą. Premiera spektaklu zbiegła się w czasie z wyborami, a wraz ze zmianą władzy ten temat musi powrócić.

W bezpłatnym programie teatralnym znajdziemy *Krótką historię aborcji w Polsce od 1939 do dziś*. To przedstawione krótko i treściwie informacje o przerażających metodach radzenia sobie kobiet z brakiem możliwości podjęcia aborcji w Polsce. Temat ten jednak nie zostaje w żaden sposób podjęty w spektaklu.

Powieść Faulknera to historia Charlotte i Harry'ego, którzy połączeni uczuciem starają się nim karmić, kiedy realny głód zagląda im w oczy. Choć akcja powieści rozgrywa się w latach trzydziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych, w scenariuszu spektaklu losy bohaterów zostały sprytnie wplecione w realia obecnej polskiej rzeczywistości. Przenikanie się światów sygnalizuje zegar stojący w głębi sceny, wyświetlający czerwone cyfry, które na zmianę pokazują rzeczywisty czas trwania spektaklu i przypadkowe godziny, sytuujące akcję w czasie powieściowym. Pomimo upływu lat problemy bohaterów wydają się znajome, a decyzje, które podejmują, wciąż wzbudzają kontrowersje.

Na scenie jest jedna z tytułowych palm – sam pień, bez liści. Pod butami aktorów szeleści piach rozsypany pod drzewem po lewej stronie, na nim stoi z boku, jakby od niechcenia, czerwony leżak. Trzy ściany sceny tworzy półprzezroczysta folia, która nadaje przestrzeni sterylności i budzi skojarzenia z salą szpitalną.

Spektakl rozpoczyna scena, w której Charlotte (Joanna Rozkosz), trzymając się za brzuch, krzyczy z bólu, a lekarz (Niko Niakas) wygłasza definicję krwotoku, zamiast udzielić pomocy. Harry (Igor Tajchman), partner Charlotte, również jest lekarzem i to on podjął się zabiegu usunięcia ciąży. Zna przyczynę krwotoku, jednak jego zdanie nie jest respektowane ze względu na wiek i niedokończony staż. Pośród ekspertów do spraw leczenia pacjentki znajdują się także pozostali bohaterowie: Marta (Anna Magalska),

żona lekarza, dla której największym problemem w tej sytuacji jest brak ślubu pary, pielęgniarka Bille (Ada Dec), jedyna trzeźwo myśląca, oraz Rat/McCord/Buckner (Maciej Raniszewski), który tak jak pozostali dużo mówi, ale nie podejmuje działania. Bohaterowie, pomimo przydzielenia im konkretnych ról w scenariuszu, są jak *non-playable characters* (postacie niezależne) z gier, co dodaje sytuacjom dziejącym się na pierwszym planie mroku. To oni powtarzają dobrze znane widowni zasłyszane frazy. Sceny podobne do opisanej powyżej przeplatają się z historią kochanków i są wyraźną krytyką służby zdrowia, która zamiast działać, toczy skomplikowane dyskusje i podaje paracetamol. Publiczność reaguje śmiechem.

Pierwsza scena jest jednocześnie początkiem wątku, którego rozwiązanie nastąpi po poznaniu całej historii, tak jak w powieści Faulknera. Dalsza część spektaklu opowiada historię miłości Charlotte i Harry'ego. Poznajemy ich przeszłość. Harry nie pochodzi z bogatej rodziny, jego ojciec nie żyje. Przed śmiercią jednak zostawił mu pieniądze, aby tak jak on uzyskał wykształcenie, które zapewni mu dochód. Harry ma siostrę, która wspiera go finansowo, mimo że musi utrzymywać także własną rodzinę. Gdy poznajemy Harry'ego, jest on u zakończenia stażu, który jest ostatnim krokiem do uzyskania zawodu lekarza. Charlotte pomimo młodego wieku ma już męża i dzieci. Zajmuje się sztuką i maluje obrazy. Para poznaje się na imprezie, na którą Harry trafia przypadkowo. Tam też oprócz Charlotte poznaje jej męża. Relacja pary zaczyna się rozwijać, Charlotte jest gotowa zostawić męża i dzieci dla Harry'ego. Niestety problemem jest ubóstwo młodego lekarza, które nie pozwala mu nawet na wyjazd do innego miasta. Po spotkaniu, na którym postanawiają, że muszą się rozejść, Harry przypadkowo znajduje pieniądze. Informuje o tym Charlotte i oboje postanawiają wyjechać, aby rozpocząć wspólne życie. Mąż się na to zgadza, nawet odprowadza kochanków na pociąg i przebywa z nimi część podróży. Ostrzega Harry'ego,

że jeśli jego żona nie będzie odzywać się do niego albo stanie jej się krzywda, będzie interweniował. Kochankowie rozpoczynają życie w Nowym Orleanie, z pomocą McCorda, przyjaciela Charlotte, znajdują mieszkanie i zaczynają szukać pracy.

Relacja Charlotte i Harry'ego przedstawiona jest prosto, wręcz intymnie w swojej zwyczajności. Niektóre ze scen pomiędzy kochankami sprawiają wrażenie improwizowanych, co wprawia momentami w zakłopotanie i poczucie jakiegoś niedociągnięcia, ale w miarę oswajania się z koncepcją jesteśmy w stanie je zaakceptować. Główni bohaterowie przedstawieni są w swoich wzlotach i upadkach, powodowanych brakiem stałego zatrudnienia czy rozterkami moralnymi. Długo przyglądamy się historii ich relacji, w której nie brakuje elementów humorystycznych, a główny temat spektaklu zostaje odsunięty na drugi plan. W tych scenach poznajemy też wszystkie oblicza Macieja Raniszewskiego, który gra kilku mężczyzn z życia kochanków: męża Charlotty, jej przyjaciela i kierownika kopalni. Relacje pary komplikuje niechciana ciąża głównej bohaterki, która prosi Harry'ego o aborcję. Młody lekarz desperacko szuka innych sposobów, żeby nie musieć wyciągać skalpela i podejmować się tej niebezpiecznej próby, chociaż już raz wykonał taki zabieg z powodzeniem. Pierwszy raz zrobił to, kiedy kochankowie przeprowadzili się do mroźnego Utah. Harry zgłosił się tam, aby wykonywać obowiązki lekarza w kopalni. Jak później się okazało, na sprowadzeniu lekarza zależało kierownikowi kopalni Bucknerowi, którego żona zaszła w ciążę. Poprosili więc Harry'ego o pomoc, a ten po długim namyśle zgodził się na wykonanie zabiegu. Pomimo wszystkich napięć pomiędzy kochankami, wierzą oni w siłę miłości, która ich połączyła, mają w sobie ogromne pokłady nadziei. Druga operacja, na Charlotte, przeprowadzona w warunkach domowych, niestety, nie przynosi spodziewanych efektów. Zanim ,,śmierć chodząca po sali" (to określenie

wielokrotnie pojawia się w spektaklu) dopadnie Charlottę, odbywa się surowy osąd wydany przez resztę bohaterów nad czynem i decyzją pary.

Powieść Faulknera porusza wiele ważnych, wciąż żywych tematów, jednak próba zawarcia ich wszystkich w spektaklu nieco mnie przytłoczyła i zdezorientowała. Opowiadana długo historia miłości bohaterów przesłania główny temat. W finale spektaklu reflektory oślepiają publiczność, a za chwilę zapada ciemność i na widowni zapala się słabe światło. Na scenę wychodzi Charlotte i wygłasza hasła, które wszystkie dobrze znamy z czarnych protestów: o nadziei, siostrzeństwie oraz „nigdy nie będziesz szła sama". Zaczynają się oklaski. Pierwsi do owacji na stojąco wstają mężczyźni.

A jednak będziesz stała sama, będziesz czekała w jeden z pierwszych mroźnych wieczorów na pociąg, na peronie dworca w Toruniu, żeby wrócić w nocy do domu. W towarzystwie czterech innych chodzących po stacji kobiet. A wszystko dlatego, by uniknąć nieprzyjemnych sytuacji z podejrzanie wyglądającymi mężczyznami, którzy siedzą w ogrzewanym holu dworca.

Wzór cytowania:

Tokarczyk, Julia, *Nie będziesz stała sama?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-bedziesz-stala-sama.

Autor/ka

Julia Tokarczyk - studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-bedziesz-stala-sama*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/znikajaca-przyjaciolka

/ ZAGRANICA

Znikająca przyjaciółka

Paweł Schreiber

Thalia Theater w Hamburgu

Genialna przyjaciółka

adaptacja: Iga Gańczarczyk, reżyseria: Ewelina Marciniak, scenografia: Mirek Kaczmarek, kostiumy: Julia Kornacka, muzyka: Karol Nepelski, światło: Paulus Vogt, dramaturgia: Christina Bellingen, choreografia: Agnieszka Kryst

premiera: 28 września 2023

Genialna przyjaciółka w reżyserii Eweliny Marciniak w hamburskim teatrze Thalia zaczyna się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – w tym samym miejscu, w którym kończyła się *Genialna przyjaciółka* w Krakowie. Projekcja wideo na scenie ukazuje skuloną Lilę (w tej roli tym razem Anna Blomeier), leżącą na posadzce półpiętra foyer teatru, gdzie publiczność jeszcze chwilę temu oczekiwała na wejście na widownię. Jest ubrana w czerwoną sukienkę łudząco podobnej do tej, którą w Krakowie miała na sobie Karolina Staniec. Niemieckiej publiczności o tym, że poza Lilą z Hamburga istnieje też Lila z Krakowa, przypomina zestawienie fotografii dwóch aktorek w programie. To

ciekawe rozpoczęcie spektaklu opartego na ostatniej części tetralogii Eleny Ferrante o duchowych bliźniaczkach. Do zwielokrotnień obecnych w powieściach (relacji Eleny Greco – zwanej Lenù – z jej przyjaciółką Lilą, ale i z dzielącą z nią imię personą autorki) dochodzi jeszcze dodatkowe odbicie. Powstaje cały labirynt luster, w którym łatwo się pogubić.

Otwarcie hamburskiego spektaklu opowiada o zupełnie innym momencie życia bohaterek, ale podobieństwo do krakowskiego zakończenia nie ogranicza się do wizualnej aluzji. W Krakowie finał opowiadał o poronieniu Lili. W Hamburgu przyjaciółki rozmawiają o zaginionej Tinie, córce Lili – tytułowej zaginionej dziewczynce z powieści Ferrante. Zgodnie z logiką lustrzanego odbicia, nakładają się na siebie dwa momenty utraty dziecka. Lenù i Lila sprzeczają się przez chwilę o zdjęcie w gazecie, które opatrzono błędnym podpisem, sugerując, że Tina jest dzieckiem Lenù. Zdaniem Lili właśnie to mogło być powodem porwania – szuka jakiegoś powodu, który zdejmowałby z niej poczucie odpowiedzialności za to, co się stało. Chce przynajmniej część swojego brzemienia złożyć na ramionach przyjaciółki. Spór dobiega końca – identycznie ubrane kobiety poprawiają tym samym gestem włosy i przytulają się do siebie. Ale to Lenù spojrzy w kamerę – to ona opowiada i kontroluje tę historię.

Po tym krótkim rozpoczęciu akcja przenosi się już na scenę, w czasy poprzedzające zaginięcie Tiny. Kluczowym elementem scenografii są ogromne regały z książkami. To życie Lenù po ucieczce od neapolitańskiej biedy – małżeństwo z Pietrem, synem ważnego florenckiego profesora, kontakty z tamtejszą elitą intelektualną i rozwój obiecującej kariery pisarskiej. Słychać radosną muzykę (oczywiście italo disco – podobnie jak poprzedni spektakl, hamburska *Przyjaciółka* często bawi się przerysowanymi stereotypami włoskości). Na scenie pojawia się roztańczona grupa – dwie

dziewczynki, córki Lenù, oraz Adele Airota (Christiane von Poelnitz), jej teściowa. Atmosfera jest radosna, niemal ekstatyczna. Małżeństwo Lenù i Pietra Airoty właśnie się rozpada.

Próba przeniesienia na scenę arcydługiego i skomplikowanego cyklu powieści Ferrante to karkołomne przedsięwzięcie. Fabuła jest rozciągnięta na całe dekady, a ważnych postaci jest tyle, że każdy kolejny tom zaczyna się od listy nazwisk, do której warto w czasie lektury zaglądać. Zadanie, którego podjęły się Ewelina Marciniak i dramaturżka Iga Gańczarczyk, jest tym trudniejsze, że teatralna dylogia przeskakuje dwa tomy, pełne ważnych zmian w życiu bohaterek. Twórczynie się tym skomplikowaniem zbytnio nie przejmują. Chociaż relacja Lenù z rodziną Airota rozwijała się długo w drugim i trzecim tomie cyklu, widzowie zostają od razu wrzuceni w jej schyłkowy okres, bez dodatkowych informacji. Oglądają radosną zabawę wyraźnie zadowolonej babci z wnuczkami i kłótnię między Lenù i Pietro (Jirka Zett). Kiedy Lenù wspomina, że po odejściu od Pietra zamierza wrócić do Neapolu, cała rodzina siada na podłodze, a babcia zaczyna grę w mafię (to oczywiście jej komentarz na temat zepsutego miasta, z którego pochodzi jej synowa parweniuszka). Potem pyta wnuczki, czy nazywają się po mamie, Greco, czy po tatusiu, Ariota. Dużo więcej dodawać nie trzeba. Sytuacja jest jasna, a jednocześnie udało się w tej syntezie, łączącej kilka scen z powieści, dodatkowo przemycić całe skomplikowanie relacji między toksyczną babcią a córkami Eleny.

Zastępowanie fabularnego i psychologicznego skomplikowania takimi wyrazistymi, efektownymi scenami sprawdza się na scenie bardzo dobrze i pozwala sprawnie opowiedzieć fabułę ostatniego tomu cyklu Ferrante, ale ma też wady. Jedną z nich jest zastąpienie psychologicznego skomplikowania postaci prostymi, często komicznymi stereotypami. Dotyczy to przede

wszystkim postaci męskich. Pietro (oczywiście w wielkich okularach) staje się nieco histeryczną karykaturą wymuskanego inteligenta, Michele Solara (André Szymanski) w swojej pierwszej scenie odgrywa przerysowaną wersję słynnej kwestii „Any of you fucking pricks move…" z *Pulp Fiction*, a zachwycony własnymi sukcesami we współpracy z korporacją IBM Enzo (Julian Greis) zaczyna od czasu do czasu mówić po angielsku, budząc spore rozbawienie widowni. Ten problem w nieco mniejszym stopniu dotyczy postaci kobiecych – Lenù i Lila nigdy nie stają się karykaturami, ale pozostałe ważne dla fabuły kobiety już owszem, szczególnie matki. Immacolata i Adele są drastycznie przerysowane, szczególnie wtedy, gdy atakują Lenù. Kiedy Elena opowiada Nino o tym, jak matka krytykuje jej życiowe wybory, Immacolata wjeżdża na scenę na potężnym fotelu i dostojnie się temu przysłuchuje z pozycji oczekującej czci włoskiej matki. Scena wprowadzająca Adele, czyli ekstatyczny taniec z wnuczkami (będący *de facto* świętowaniem tego, że synowa wreszcie się wynosi), też buduje komiczny obraz nieznośnej teściowej. Niektóre postaci stają się przez to dużo płytsze i mniej interesujące niż w literackim pierwowzorze – pokrzywdzony jest szczególnie dużo bardziej u Ferrante niejednoznaczny Pietro.

Drugim (i ostatecznie chyba poważniejszym) problemem, który wyrasta z radykalnych skrótów, jest ograniczenie wątków politycznych i społecznych powieści. Spektakl koncentruje się przede wszystkim na relacjach Lenù z rodziną i Lilą. Cała reszta – od zmieniających się relacji władzy w dzielnicy, w której przyjaciółki dorastały, po kluczowe dla akcji powieści elementy życia politycznego we Włoszech – to elementy bardzo odległego tła. Nie dowiemy się zbyt dużo o dylematach Lenù związanych z wielkomiejską lewicą, o działalności politycznej Nino, o skomplikowanej biografii politycznej Lili, zawieszonej między walką o prawa pracownicze a rozwojem własnego biznesu. Kiedy w jednej ze scen bohaterowie odbywają przy stole

dyskusję polityczną, rozmowa jest burzliwa, ale jednocześnie zawieszona w próżni, bo w przedstawieniu brakuje dla niej szerszego kontekstu. W pierwszej części spektaklu, skupionej głównie na dojrzewaniu bohaterek w cieniu procesów społecznych i politycznych, ograniczenie tych wątków nie przeszkadzało. W drugiej, w której bohaterki muszą świadomie torować sobie wśród tych procesów drogę życia, jest to bardziej zauważalne.

Oczywiście tego rodzaju skróty są konieczne w adaptacji scenicznej tak bogatego materiału. Po właśnie opisanych cięciach akcja spektaklu płynie wartko, a fabuła jest zrozumiała również dla widzów, którzy nie znają powieściowego pierwowzoru. W pierwszej części dominuje psychologiczny realizm i dość tradycyjna narracja – aktorzy przez większość czasu wiernie wcielają się w grane przez siebie postaci, wydarzenia logicznie następują jedno po drugim. Zdarzają się jednak odstępstwa od tej konwencji na rzecz większej swobody i teatralnej umowności. Przy opowieści Lenù o reakcji jej matki na wiadomość o planowanym rozwodzie, jej kochanek Nino odgrywa prześmiewczo rolę jej męża uwijającego się wokół teściowej. Kiedy Lila i Lenù jednocześnie orientują się, że są w ciąży, grająca tę drugą Rosa Thormeyer zakłada na oczach widzów teatralny ciążowy brzuch i zaczyna ćwiczyć przerysowany kaczy chód, zmieniając ciążę w po trochu komiczny, a po trochu żenujący performans. Świetnie spisuje się scenografia Mirka Kaczmarka, najpierw pokazująca uporządkowany świat wypełnionych książkami regałów w mieszkaniu rozpoczynającej karierę pisarki Lenù i jej męża naukowca, a potem osuwająca się chaos, kiedy w kulminacyjnej scenie trzęsienia ziemi dziesiątki książek spadają na ziemię.

W drugiej części spektaklu, po usunięciu ze sceny resztek zdewastowanego mieszkania, odsłania się to, co dotąd tylko zza nich przeświywało – potężny okrągławy masyw obłożony zrujnowanymi antycznymi kolumnami, czyli

Wezuwiusz, od wieków stojący w tle neapolitańskiego szaleństwa i przemocy. Po przerwie, w cieniu odsłoniętego Wezuwiusza, realizmu i konwencjonalnego opowiadania jest już dużo mniej i to tu koncentrują się najciekawsze pomysły spektaklu: desperacki taniec czołgającego się po scenie Nino, słuchającego, jak Lenù opowiada Lili o jego zdradzie; spacerek Enza z dziecięcą sukienką symbolizującą Tinę (która – w przeciwieństwie do córek Lenù, granych przez dwie dziewczynki – sama nigdy się na scenie nie pojawia), w trakcie którego dorosły wygłasza piskliwym głosikiem kwestie zaginionego dziecka; wreszcie scena finałowa, w której konwencja tradycyjnej opowieści zostaje ostatecznie złamana, a Adele przesłuchuje pisarkę Elenę Greco jako autorkę całej historii, którą właśnie obejrzeliśmy na scenie. To druga część jest esencją przedstawienia. Wszystko w niej działa, od aktorstwa, przez zmiany nastroju i konwencji, po świetną ścieżkę dźwiękową Karola Nepelskiego. Jest dużo krótsza i bardziej nasycona emocjami od pierwszej, która w porównaniu z nią nieco się dłuży i raczej objaśnia skomplikowaną fabułę niż chwyta za gardło.

Hamburska *Genialna przyjaciółka* to przede wszystkim opowieść o znikaniu kolejnych postaci z otoczenia Eleny. Każde z nich jest bolesne, ale każde służy też dojrzewaniu bohaterki, aż do ostatecznego zbudowania jej postaci. Pierwsze to odejście matki, do pewnego momentu postaci przede wszystkim groteskowej i nieco komicznej w próbach zdominowania krnąbrnej córki. Moment ujawnienia się choroby skutecznie te próby niweczy. Jest wstydliwy – na odsłoniętej bieliźnie pojawia się rosnąca plama krwi, ale Immacolata nie zdaje sobie z tego sprawy. Dopiero w chorobie i osłabieniu matka jest w stanie porozumieć się z córką. W scenach opieki ich relacja odchodzi od karykaturalnych obrazów – widać w niej autentyczną, wzruszającą czułość. Zniknięcie drugie to porwanie Tiny. Towarzyszące mu emocje hamburskie przedstawienie ukazuje zaskakująco, w mistrzowsko pomyślanej i zagranej

scenie, w której Lenù i Lila uparcie milczą, a widzowie słyszą tylko długi, rozpaczliwy, pełen absolutnej bezradności monolog Enza, który próbuje opisać swoje emocje i domaga się tego samego od Eleny – bezskutecznie. Już w krakowskim przedstawieniu zwracało uwagę to, jak wyrazisty bywał w nim głos nie tylko kobiet, ale również mężczyzn (u Ferrante stanowczo pozostających na drugim planie). Opowieść Enza o zaginięciu Tiny jest tego świetnym dopełnieniem. Mamy w niej właściwie trzy monologi, jeden pełen słów, a dwa pozostałe – Lenù i Lili – zbudowane z ciszy. Wszystkie trzy wbijają w fotel.

Ostatnie zniknięcie dotyczy Lili. W spektaklu jest jeszcze bardziej radykalne niż w powieści. W finałowej scenie Adele w roli napastliwej konferansjerki przedstawia widowni znaną pisarkę Elenę Greco. Atakuje po trochu autorkę, po trochu jej powieść. Potem do Eleny podchodzą kolejni bohaterowie, których opisywała, i cała fabuła spektaklu zostaje wzięta w nawias. Mafioso Solara komentuje powieściową scenę swojej śmierci – to była przecież tylko powieść, on sam ma się dobrze. Elena wypytuje wszystkich o Lilę, ale nikt z jej rozmówców nigdy o niej nie słyszał. Bezradna siada na podłodze, powtarzając scenę z rozpoczęcia hamburskiego przedstawienia (i zakończenia spektaklu krakowskiego). Obok stoi dzbanek herbaty, dalej puste miejsce, w którym powinna siedzieć Lila. Nie ma jej i zapewne nigdy nie było. Dopiero po jej utracie Elena Greco staje się w pełni sobą – rozumie, że genialna przyjaciółka była częścią niej samej.

To, co w powieściach jest tylko delikatną sugestią, w finale hamburskiego przedstawienia zostaje dopowiedziane. Odejście Lili jest jeszcze bardziej radykalne niż u Ferrante – znika nie tylko w teraźniejszości, ale również w przeszłości. Jego efekt zostaje jednak osłabiony przez wspomniane wyżej wycięcie większości wątków społecznych i politycznych, bez których trudno

w pełni zrozumieć przemianę, którą przeszła w życiu Lila. O ile w przedstawieniu krakowskim bohaterki wzajemnie się dopełniały, w Hamburgu Lila jest przede wszystkim cieniem Lenù. Zostaje pozbawiona sporej części swojej autonomii i historii, w której odważnie walczy o miejsce w społeczeństwie. W powieściach uwikłana w świat robotniczych protestów Lila jest przeciwwagą dla Lenù, która do polityki podchodzi dużo ostrożniej; życiorysy przyjaciółek są alternatywnymi, kontrastującymi wersjami tego, jak mógłby wyglądać dalszy ciąg dzieciństwa i młodości spędzonej w Neapolu. W spektaklu Lila i Lenù są dużo bardziej do siebie zbliżone, jakby Lila miała od początku służyć przede wszystkim uwypukleniu Eleny; w projekcji wideo otwierającej spektakl to właśnie Elena patrzy w kamerę, a Lila odwraca od niej twarz, jakby od początku wiedziała, że istnieje tylko połowicznie, że jej historia jest mniej ważna i w końcu będzie musiała ustąpić miejsca swojej przyjaciółce.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Znikająca przyjaciółka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/znikajaca-przyjaciolka.

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.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/znikajaca-przyjaciolka*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/krajobrazy-pozorne

/ ZAGRANICA

Krajobrazy pozorne

Zuzanna Berendt

Studio Hrdinů w Pradze

Fatamorgana

choreografia, kostiumy: Paweł Sakowicz, współpraca dramaturgiczna: Jan Horák, scenografia: Valentýna Janů, muzyka: Agnė Matulevičiūtė, reżyseria światła: Václav Hruška

premiera: 17 czerwca 2023

Opuszczona kurtyna to coraz rzadszy widok w teatrze, który odcina się od tradycji mieszczańskiego widowiska opartego na iluzji. Jako część scenicznej maszynerii pełni funkcję wizualną, ale też dramaturgiczną – opuszczona kurtyna to obietnica ujrzenia czegoś, co do tej pory było przed nami ukryte, katalizator ekscytacji związanej z oczekiwaniem. Kurtyna może też budzić strach. Strach przed tym, co się za nią znajduje – albo przed pustką, która może się przed nami odsłonić, kiedy kurtyna pójdzie w górę. Może więc być performatywnym narzędziem pracy z przestrzenią, ale też znakiem metafizycznego zaciekawienia i lęku.

W spektaklu Pawła Sakowicza – czeskiej *Fatamorganie* wyprodukowanej przez Studio Hrdinů w Pradze – ciężka, udrapowana czarna kurtyna nie znajduje się z przodu, a z tyłu sceny. Nie oddziela więc publiczności od performerów, ale performerów i publiczność od tego, co jest za nią. Jak szybko się okazuje, znajduje się za nią kolejna kurtyna – jaskrawoczerwona, odbijająca rzucane na nią światło reflektorów. Dwie kurtyny animowane w czasie spektaklu są obiektami o wyjątkowo silnej scenicznej obecności. Valentýna Janů stworzyła za ich pomocą przestrzeń emanującą aurą tajemniczości. Znalezienie się w niej po przejściu schodami kilku pięter w dół (scena znajduje się w podziemiach Veletržní palác – budynku mieszczącego Narodową Galerię Sztuki) dodatkowo wzmacnia poczucie, że w spektaklu mamy do czynienia z czasem zawieszonym między jawą a snem, wyobrażeniem o rzeczywistości a rzeczywistością z jej materialną namacalnością. Sakowicz i Janů konsekwentnie grają z przestrzenią jako narzędziem wytwarzania tajemnicy, performowaniem jej potencjalności. Pod względem operowania przestrzenią i jej właściwościami *Fatamorganę* można uznać za realizację wyjątkową w dorobku choreografa tworzącego zazwyczaj oszczędne w środki scenograficzne prace, które koncentrują uwagę publiczności na performerach, ich ciałach, wzajemnych relacjach i sposobach egzekwowania materiału ruchowego.

W czeskiej realizacji przestrzeń jest jednak nie tylko jednym z istotnych środków scenicznych, ale też tematem. W procesie pracy nad spektaklem Sakowicz ze swoimi współpracowniczkami i współpracownikami zajmował się krajobrazem romantycznym jako estetycznym fenomenem reprezentacji relacji człowieka i natury. W spektaklu wielokrotnie powraca znana z emblematycznego dzieła Caspara Davida Friedricha sylwetka człowieka zwróconego w stronę rozpościerającego się przed nim horyzontu. *Wędrowiec nad morzem chmur* miał jednak przed sobą wieloplanowy górski krajobraz, a

performerzy w *Fatamorganie* – na przykład w początkowej sekwencji spektaklu – kolejno pojawiają się na scenie i ustawiają przodem do horyzontu wyznaczanego przez czarną kurtynę. Widzimy ich, jak nieruchomo spoglądają w jednym kierunku. Kierowanie przez nich wzroku w stronę tyłu sceny, ale również konsekwentne prowadzenie wobec niego działań fizycznych, takich jak powolne schodzenie do poziomu podłogi, ustanawiają kluczową dla spektaklu relację dystansu – między tam i tu, mną i innym, widzialnym i niemożliwym do zobaczenia. Choreograficzna konstrukcja *Fatamorgany* opiera się na połączeniu ruchu wszystkich performerów jako konstelacji ciał grawitujących w kierunku horyzontu oraz tworzeniu mikrokonstelacji pojedynczych i połączonych w niewielkie grupy ciał wytyczających zróżnicowane trajektorie alternatywne wobec tej głównej.

W tym materiale choreograficznym można rozpoznać strategie rozwijane przez Sakowicza w ostatnich pracach, szczególnie w wyprodukowanym przez Muzeum Narodowe w Warszawie performansie *Amando* oraz *Imperialu*, który premierę miał w Komunie Warszawa. W tym pierwszym choreograf pracował z pantomimą jako metodą fizycznego wytwarzania fikcji obecności przedmiotów i zjawisk. Z kolei w drugim wykorzystał spowolniony ruch w długiej sekwencji otwierającej spektakl. W *Fatamorganie* sześcioro performerów, którzy w pierwszej scenie byli oddzielonymi od siebie figurami umieszczonymi w sztucznym krajobrazie sceny, w kolejnych sekwencjach zaczyna zauważać swoją obecność i „spotykać się", nawiązując kontakt wzrokowy i fizyczny, drobnymi gestami dogadując się co do swoich intencji. W pierwszej z sekwencji opartych na wzajemnym działaniu wykorzystują pantomimę do odgrywania właściwości wyobrażonej przestrzeni, w której się znajdują – pojedynczo oraz w kilkuosobowych grupach przedzierają się przez zasłony, które dla publiczności uwidaczniają się w ich gestach i ostrożnych ruchach. Sytuacyjność *Fatamorgany* opiera się nie na nawiązaniu do jakiegoś

prawdopodobnego, choć fikcyjnego wydarzenia, ale na pracy z warunkami wytwarzanymi przez działania – spotkaniem kilku ciał we wspólnej przestrzeni i uwzględnianiu elementów rzeczywistości wytworzonej przez ruch tych ciał.

Choć romantyczne imaginarium przywodzi na myśl przyjmowanie przez człowieka kontemplacyjnej postawy wobec natury, ciała w inspirowanej nim *Fatamorganie* wydają się nieoddzielone od tego, co są w stanie postrzegać. Są otwarte na inne ciała oraz przepływające między nimi ruchy i impulsy, sprzęgają się z krajobrazem sceny, który jest nie tylko wizualny, ale też haptyczny i dźwiękowy.

Montaż poszczególnych sekwencji odbywa się przez stopniowe uwspólnianie ruchu inicjowanego zazwyczaj przez jedną osobę – czy jest to ruch zniżania się w stronę podłogi, czy kołysanie ciała, w którym impuls wychodzi od puszczonych luźno ramion. Jeden z najciekawszych efektów choreograficznych Sakowicz osiągnął, gdy język ruchowy, na którym opiera się interakcja Sáry Arnstein i Jana Bárty, zostaje zaburzony przez słyszalne od dłuższego czasu dźwięki przypominające helikopter. Ciała performerów wydają się wpadać w rezonans, a wykonywane przez nich gesty wskazywania kierunku albo pokazywania sobie nawzajem kształtów stają się rozedrgane i drżące. Efektowność sceny opiera się na znakomitej technice wykonawców, ale również na precyzyjnym wychoreografowaniu przez Sakowicza składających się na nią elementów innych niż ludzkie. Helikopter jest tylko dźwiękiem i nie wprawia w drganie przestrzeni, w której znajdują się performerzy. To ich ciała wydają się przechwytywane przez ruch powietrza i wywołują wrażenie drgania przestrzeni. Krajobraz w *Fatamorganie* myli oczy, bo wydaje się, że nie tylko dla nich został stworzony. Tak jak w posthumanistycznych ujęciach teorii krajobrazu odchodzi się od myślenia o

człowieku jako jednostce odseparowanej od otoczenia i jedynie spoglądającej na nie z pozycji dystansu, tak w spektaklu Sakowicza ludzkie ciało jawi się jako zanurzony w nim, czuły i podatny na wpływy element.

Dźwięk opracowany do spektaklu przez Agnė Matulevičiūtė pełni w tym kontekście zasadniczą funkcję, uruchamiając wyobraźnię publiczności i jej wrażliwość afektywną. Kompozytorka zaproponowała w *Fatamorganie* muzykę, która w znacznym stopniu wpływa na postrzeganie przestrzeni działań performerów – stłumione i jakby wielokrotnie odbite dźwięki sugerują, że ich źródło nie jest nam bezpośrednio dostępne, znajduje się (znów) jakby za zasłoną. Matulevičiūtė połączyła też ze sobą różne jakości muzyczne, odgłosy maszyn i zwierząt oraz przekształcony ludzki głos (w ostatniej sekwencji polska publiczność mogła rozpoznać spowolnioną i zapętloną intonację słowa „pejzaż" ze słynnej piosenki Ewy Demarczyk), uzyskując niepokojący efekt – dźwiękową fikcję krajobrazu dalece przekształconego przez człowieka, ale też takiego, w którym człowiek ten nie może czuć się bezpiecznie.

Fatamorgana to dojrzała, precyzyjnie skonstruowana i atrakcyjna dla publiczności praca, która pokazuje potencjał tkwiący w oddaniu w ręce choreografa zasobów i możliwości podobnych tym, które otrzymują twórcy teatralni. Obecność na scenie sześciorga performerów umożliwiła Sakowiczowi eksperymentowanie ze zgłębianą przez niego w ostatnim czasie estetyką i pracę z jakościami ruchowymi, których nie da się uzyskać w pracach solowych czy nawet duetach i triach. Warto wspomnieć, że kontrakt artysty ze Studio Hrdinů obejmuje stałą obecność spektaklu w repertuarze i jego regularne pokazy, co świadczy o tym, że niesprawiedliwie słaba eksploatacja spektakli tańca przez produkujące je teatry dramatyczne w Polsce nie jest jedynym modelem, w jakim choreografia może funkcjonować

w tego typu instytucjach.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Krajobrazy pozorne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/krajobrazy-pozorne.

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, kuratorka. Publikuje w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” i „Dialogu”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/krajobrazy-pozorne*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/les-fanatiques

/ ZAGRANICA

Les Fanatiques

Dorota Krzywicka-Kaindel

MusikTheater an der Wien

Gaetano Donizetti

Les Martyrs

kierownictwo muzyczne: Jérémie Rhorer, reżyseria: Cezary Tomaszewski, scenografia i kostiumy: Aleksandra Wasilkowska, światło: Jędrzej Jęcikowski, wideo: Krzysztof Kaczmarek, choreografia: Barbara Olech, dramaturgia: Jakub Momro, Christian Schröder

premiera: 18 września 2023

Ta opera Donizettiego długo torowała sobie drogę na scenę. Pierwsza wersja dzieła pod tytułem *Poliuto* i z włoskim librettem Salvadora Cammarano została w 1838 odrzucona jako niecenzuralna, gdyż, zdaniem króla Ferdynanda II, niestosowne było uczynienie męczennika (w tym wypadku św. Polieukta z Melityny) tematem opery. Dopiero napisany na nowo tekst Eugène'a Scribe'a (doświadczonego i cenionego autora librett, m.in. do *Balu maskowego* Verdiego, *Żydówki* Halevy'ego, *Afrykanki* i *Hugenotów* Meyerbeera), dwa lata później, i to we Francji, nie we Włoszech, umożliwił

operze znaleźć się na scenie. Neapolitańskiej prapremiery dziesięć lat później, jesienią 1848 roku Donizetti nie doczekał: zmarł, pięćdziesięcioletni, kilka miesięcy wcześniej.

Libretto daje się streścić w kilku zdaniach: Polyeucte, zięć Rzymianina, gubernatora Feliksa, postanawia się ochrzcić, wiedząc, że według rzymskiego prawa grozi za to śmierć. Paulina jest w rozterce: poślubiła Polyeucta na życzenie ojca, myśląc, że jej ukochany, generał Sévère, zaginął na wojnie. Tymczasem Sévère zjawia się jako nowy prokonsul, zapowiadając zaostrzenie prawa wobec chrześcijan. Kiedy niedawny chrzest Polyeucte'a wychodzi na jaw, ten mimo błagań Pauliny i nacisków Feliksa, odmawia wyrzeczenia się nowej wiary. Co więcej, odwiedzająca go w więzieniu Paulina doznaje objawienia i – ku przerażeniu teścia i mimo protestu Sévère'a – postanawia wraz z Polyeuctem przyjąć męczeńską śmierć.

Tematyka opery Donizettiego także i dziś wprawia w lekką konsternację, choć nie ze względu na cenzuralność tematu. W XXI wieku, w coraz bardziej zlaicyzowanym społeczeństwie, narzuca się pytanie o zasadność wystawiania opery o męczennikach, którzy oddają życie, nie chcąc się wyrzec świeżo przyjętej wiary chrześcijańskiej. *Les Martyrs* – taki tytuł nosi francuska wersja opery – goszczą dziś rzadko na scenach, być może właśnie w obawie, że ta historia nie będzie dostatecznym magnesem dla publiczności. Z drugiej strony warstwa muzyczna dzieła jest niezmiernie atrakcyjna, obfituje w piękne arie i bogato zaaranżowane partie chóralne, a przede wszystkim zaś zachwyca bogatą orkiestracją z rozbudowaną sekcją dętą (niezwykły jest rozpoczynający uwerturę dwuminutowy chorał na cztery fagoty i cztery waltornie!). Powiedzmy od razu: odtwarzający główne role (Roberta Mantegna i John Osborn), doskonały jak zwykle chór (Arnold-Schönberg-Chor, stale współpracujący z Theater an der Wien) jak i znakomicie brzmiąca

orkiestra, którą poprowadził Jérémie Rhorer, byłyby wystarczającym powodem pójścia na tę inscenizację *Męczenników*. Ale co z tym, co dzieje się na scenie? Podczas spektaklu przypomniał mi się legendarny bon mot radiowego sprawozdawcy sportowego: „szkoda, że państwo tego nie widzą" i wywołał gorzką refleksję, że chyba wolałabym wysłuchać tego dzieła w wersji koncertowej. Zamieszczony w programie esej dramaturga Jakuba Momry przywołuje film *Kwiat granatu* z 1969 roku ormiańskiego reżysera Siergieja Paradżanowa i zachęca do szukania asocjacji przedstawienia z piękną, nastrojową opowieścią filmową, która obywa się niemal bez słów. Skonstruowana z surowych, statycznych obrazów przykuwa poetyckim pięknem, ale i okrucieństwem. W oryginalnym tytule filmu mowa właściwie nie o kwiecie, lecz o owocu granatu, z jego charakterystycznym kształtem jakby ukoronowanej głowy. Okładkę programu opery zdobi rzeczywiście różowo-pomarańczowa czaszka zwieńczona królewskim insygnium. Ale na kilku cytatach scen i obfitym zastosowaniem intensywnego koloru w scenografii powiązania właściwie się kończą.

Inscenizacja *Les Martyrs* skąpana jest więc w soczystej farbie orientalnego owocu. W filmie dominują raczej mroczne odcienie szarości, zaś sposób montażu (długie statyczne kadry i ostre cięcia) pasuje do oszczędnej, jakby „półsłówkowej" stylistyki punktualizmu (techniki kompozytorskiej chętnie stosowanej w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia) i małomówności bohaterów, ale na pewno nie do rozbuchanego brzmieniowo belcanta. W filmie giną składane w ofierze zwierzęta: szlachtowane i patroszone owce i drób[1]. Na koniec wizja biało odzianych uskrzydlonych chłopców przechodzi w obraz spętanych białych kur, które spadają na płonące świece, szamocą się i nieruchomieją. Obraz, którego dosłowność boli. Ale to film, który można obejrzeć w internecie. To co w *Kwiecie granatu* jest okrutne, ponure i krwawe, w inscenizacji *Les Martyrs* na scenie Musiktheater an der Wien

zamienia się w krzykliwie barwny korowód, wywołujący może oczopląs, ale nie szokujący, nie chwytający za serce. Film jest wysmakowany i ascetyczny, inscenizacja – landrynkowo krzykliwa. Są tu, owszem, dosłowne cytaty z filmu, na przykład bardzo piękna scena szczotkowania i mycia dywanów w drugim planie lub długa koronkowa wstążka, przez którą, zbliżoną do oczu jak wąski woal, zakochani „podglądają" rzeczywistość i siebie samych. Cytatem pośrednim są ponadto elementy kostiumów, przypominających ptasie upierzenie: Polyeucte i jego ukochana Paulina pójdą na śmierć, stając się obrzędową ofiarą, podobnie jak kury u Paradżanowa.

Później pojawi się zresztą jeszcze jeden dywan: nieforemny, o nieregularnych kształtach. Ciemnoczerwony, rzucony na scenę wygląda jak rozlana nagle ogromna kałuża krwi. Na nim układane będą symboliczne zwłoki. Bowiem kolejnym istotnym skojarzeniem z pojęciem męczeńskiej śmierci jest, wielokrotnie przywoływany w inscenizacji poprzez wyświetlane teksty, akt ludobójstwa dokonany na Ormianach: w latach 1915-1917 w ramach czystek etnicznych zamordowano tam ponad milion osób, czyli więcej niż połowę ludności zamieszkałej tereny Armenii, należącej wówczas do Imperium Osmańskiego. Spór o uznanie ludobójstwa za fakt historyczny do dziś obciąża stosunki między Turcją a Armenią, co szczególnie w Austrii, gdzie żyje dziś sto dwadzieścia tysięcy osób z tureckim paszportem (to czwarta co do wielkości grupa cudzoziemska po niemieckiej, rumuńskiej i serbskiej) doprowadza raz po raz do dyplomatycznych zgrzytów i społecznego wrzenia. Ale dosadne przywoływanie osmańskiej zbrodni na ormiańskim narodzie niestety nie daje się scalić z historią Pauliny i Polyeucte'a w wiedeńskiej inscenizacji *Les Martyrs*. Będąc szlachetnie pomyślanym epitafium, pozostaje umieszczonym na siłę obcym ciałem.

Zdecydowanie najciekawszym tropem do zrozumienia intencji reżysera

Cezarego Tomaszewskiego są wyświetlone podczas trwania uwertury trzy daty: 257, 1915 i 3389. Oglądamy więc nakładające się na siebie trzy historie, trzy rzeczywistości, trzy czasy. Pierwsza data to rok śmierci męczennika Polyeucte'a, a więc czas akcji opery. Druga to początek aktu ludobójstwa dokonanego na Ormianach. Trzecia data to sygnał, że to, co oglądamy, to dystopia science fiction. Patrząc z perspektywy tej trzeciej daty naraz widzimy, że owe kalekie skrzydła kurzych ofiar (męczeństwo), w których widzieliśmy też okaleczone kadłubki ludzkich zwłok (ludobójstwo), to zarazem budzące lęk i wstręt narośla mutantów: postapokaliptyczny, dystopijny świat XXXIV stulecia.

Nie tylko kostiumy, ale i scenografia (jedno i drugie Aleksandra Wasilkowska) łączą udatnie wszystkie trzy poziomy. Scena jest tu więc jakby odwróconą do góry nogami areną (Polyeucte i Paulina zginą w widowiskowym akcie, rzuceni przez Rzymian na pastwę głodnych lwów): metalowa potężna obręcz podwieszona pod sufitem utrzymuje, pomarańczową z zewnątrz, piaskową wewnątrz, kurtynę. Raz zaciągnięta, raz częściowo uchylona, to znów kompletnie otwarta funkcjonuje jako wnętrze katakumb, jałowy, skalny krajobraz, wreszcie też jako miejsce narkotyczno-erotycznych schadzek. Kurtyna ma kilka nieregularnych otworów, w których zwisają naturalistycznie przedstawione części ciała (np. noga, ząb), przywodzące na myśl relikwie, albo raczej wota zawieszane także we współczesnych kościołach na znak wdzięczności ozdrowieńców.

Konstrukcje piaskowego koloru wewnątrz areny kojarzą się ze skalnym i jałowym krajobrazem Wyżyny Armeńskiej, ale także z pustynną wizją postapokaliptycznego, zamieszkanego przez mutantów świata, którą znamy z kina (*Mad Max*), a jeszcze lepiej z gier komputerowych (np. *Borderlands*). W tym dystopijnym świecie uświadamiamy sobie tym dobitniej, że postaci

występujące (chór) to mutanty z doczepionymi dodatkowymi kończynami, o zdeformowanych ciałach, dłoniach przypominających lotki pokracznych ptasich skrzydeł. Kilka postaci w chórze ma maski, jakby małpie. Co do narkotyków (opium dla ludu!): poza zastrzykami pojawiają się też monstrualnie wielkie tabletki o różnym kształcie. Te wyglądające jak podłużne kapsułki, przypominają zarazem ogromne penisy, którymi mieszkańcy dystopijnej (nie)rzeczywistości zaspokajają się lubieżnie jak w narkotycznym transie. Świat mutantów jednocześnie przeraża i fascynuje. Nie wszyscy z nich są szkaradni, nie wszyscy koślawi, dręczeni narkotycznymi konwulsjami. Niektórzy są gibcy, poruszają się z taneczną gracją. A najpiękniejszy jest… ich sposób komunikacji. Mutanci bowiem nie posługują się mową: „Belcanto to język przyszłości. Science fiction! Po tych wszystkich mutacjach ludzkość będzie się posługiwała językiem belcanto. Niewiarygodnie pięknym, ale też bezlitosnym, bolesnym i okrutnym. Wymagającym techniki i dyscypliny. Wrażliwości i inteligencji. Śpiewaczki i śpiewacy są jakby mutantami obdarzonymi organem, który emituje niezwykłe piękno”[2] – objaśnia Cezary Tomaszewski w osobnej notatce, którą zawiera program teatralny.

Kluczową „postacią”, która w pewnym momencie spływa z góry, czyli niejako zstępuje z nieba, jest obiekt uwielbienia, rodzaj bóstwa, które okazuje się potworną biało-różową amorficzną kluchą, w której dostrzegamy uzębione usta, zarys oka, jakieś kalekie nibynóżki. Monstrualny wygląd tego stwora przywołuje skojarzenia z potworami Lovecraftowskiej mitologii, z bogiem chaosu Azathothem na czele. Mutanci oddają mu cześć, zapominają się w hołdowniczym transie. Bo naczelnym tematem tej inscenizacji jest fanatyzm.

Pierwotnie, czyli w zamyśle librecisty i kompozytora, Polyeucte i Paulina jako męczennicy i pretendenci do zostania świętymi stanowili świetlaną parę

herosów. Ale według Cezarego Tomaszewskiego bynajmniej nie są bohaterami pozytywnymi ani wzorami do naśladowania, ponieważ są fanatykami. A fanatyzm, jak słusznie podpowiada reżyser, przynosi destrukcję, zachowania ekstremistyczne i śmierć. Fanatyzm opanowuje wszystkie trzy poziomy czasowe i narracyjne. Odnajdujemy go w odurzeniu religijnym pierwszych chrześcijan i w nacjonalistyczno-rasistowskiej agresji sprawców ludobójstwa. Jest i w trzecim, dystopijnym świecie, gdzie włada oślepionymi narkotykami, otumanionymi pokrętnymi teoriami, nieszczęsnymi wyznawcami kultu bogini Entropii.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Les Fanatiques*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/les-fanatiques.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolożka, krytyczka teatralna, tłumaczka i menedżerka kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Przypisy

1. Pamięć podsuwa też trzy lata wcześniej nakręcony film Tarkowskiego *Andriej Rublow*, który sprowokował niekończące się dyskusje i oskarżenia o dręczenie zwierząt po słynnej scenie z płonącą krową (Tarkowski kupił też przeznaczonego na rzeź konia i sfilmował dźgnięcie go lancą).
2. Tłumaczenie D.K-K.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/les-fanatiques*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wiele-glosow-wiele-cial-czyli-polifonia-tanca-i-choreografii-w-warszawie

/ TANIEC

Wiele głosów, wiele ciał, czyli polifonia tańca i choreografii w Warszawie

Hanna Raszewska-Kursa

I. Nadstawiam ucha i wyglądam przez okno

Od lat co jakiś czas można usłyszeć lub przeczytać nawracający postulat, że środowisko taneczne powinno zjednoczyć się i mówić jednym głosem. Miałoby to zwiększyć szanse na poprawę sytuacji tej najbardziej zaniedbanej infrastrukturalnie dziedziny sztuki, ponieważ integracja wypowiedzi sprzyjałaby klarowności artykułowania potrzeb i dotarciu ich na biurka odpowiednich instytucji sprawczych. Osobiście uważam ten postulat za mylny, ponieważ w tańcu i choreografii, jak i w innych dziedzinach sztuki, współistnieje wiele nurtów, a ich potrzeby nie zawsze są takie same. Do innej publiczności kieruje wypowiedzi artystyczne balet, do innej choreografia eksperymentalna, innymi środkami wyrazu posługuje się teatr tańca, innymi praktyki improwizacji scenicznej, innych scen potrzebuje butō, innych zespoły folklorystyczne, inne warunki pracy potrzebne są do tworzenia

kameralnego performansu galeryjnego, inne do spektakularnego widowiska.

Od środowiska muzycznego nie oczekuje się chyba, że kapele tradycyjne zjednoczą się w artykułowaniu potrzeb z bandami metalowym, eksperymentujący jazz będzie mówić jednym głosem z orkiestrami symfonicznymi, a artyści poezji śpiewanej sformułują postulaty ramię w ramię z wokalistkami punkowymi. W sztukach wizualnych nie zaobserwowałam zaganiania pod jedną flagę realistycznego malarstwa, grafiki op-artowej i abstrakcyjnej rzeźby. W filmie nie widzę postulatów zebrania pod jednym szyldem krótkometrażowego eksperymentu i monumentalnego dramatu obyczajowego. W teatrze dramatycznym i literaturze sprawa jest równie oczywista: zgadzamy się na różnorodność, nie lżymy jej mianem „środowiskowych podziałów", przyjmujemy do wiadomości istnienie wielu obszarów w jednym polu i nie oczekujemy jednego głosu. Rozumiemy też, że oprócz różnic formalnych i gatunkowych istnieje sieć różnicująca w aspekcie trybów pracy i zatrudnienia: można pracować na etacie lub być freelancerką, można prowadzić zespół albo być jego członkiem, można żyć ze sztuki i można łączyć zawód artystyczny z inną pracą; można też to wszystko przeplatać.

Czemu w tańcu miałoby być inaczej?

Czy oczekiwanie mówienia jednym głosem nie jest opresyjne?

Czy nie jest tak, że żądanie zjednoczenia, niezależnie, czy płynące z zewnątrz, czy rodzące się w środowisku, to po prostu forma (samo)dyscyplinowania? Czy nie jest tak, że poszturchiwanie (czasem: poszturchiwanie się) tym postulatem wynika z tego, że w porównaniu do innych dziedzin sztuki jest nas mało, co wytwarza iluzję, że wewnętrznego zróżnicowania brak? Albo: łatwiej je zignorować, ujednolicić, uciszyć?

Absolutnie nie zachęcam do podziałów rozumianych jako okopywanie się w uzbrojonych twierdzach i zrywanie linii komunikacyjnych między nimi. Ale nie umiem zrozumieć, czemu mielibyśmy udawać, że wszyscy jesteśmy tacy sami i mamy takie same potrzeby. Dlaczego mielibyśmy ukrywać wewnętrzne zróżnicowanie, które jest przecież siłą i bogactwem w każdej dziedzinie sztuki?

Z tym niezrozumieniem zaczynam pisać tekst o warszawskiej scenie tańca i choreografii takiej, jaką ją widzę: jako wielobarwny gobelin spleciony z wielu pasm, które nieraz się owocnie spotykają, ale zarazem zachowują cenną odrębność; takiej, jaką ją słyszę: jako wielogłosowy, niejednorodny pochód wielu głosów, czasem harmonijnie zestrojonych, czasem rozbieżnie uderzających w kontrastowe rejestry. Muszę podkreślić, że piszę o artystycznej tkance miasta obserwowanego tu i teraz. Intencją poniższego przeglądu jest spojrzenie na przekrój najbardziej aktualnej współczesności, synchroniczna prezentacja rzeczy, w których zanurzyć można się dziś. I choć nie zaistniały one w próżni, choć wiele z nich nie powstałoby, gdyby nie osoby i inicjatywy z dawniejszych czasów, w tym te już w Warszawie nieobecne, to tym razem nie o przeszłości mowa. Popatrzmy z lotu ptaka na miasto teraźniejsze, które widać przez okno otwarte 15 listopada 2023, kiedy kończę pisać ten tekst.

II. Adresy stałe, programy regularne, repertuary – gdzie taniec jest

Czy kiedy chcemy iść do teatru, rzeczywiście idziemy po prostu „na teatr”? Czy jednak mamy jakiś gust, jakiś nastrój, jakieś nawyki, i jedni sprawdzą, co tam progresywnego w Studiu, a inni – co wesołego w Komedii albo wzniosłego w Narodowym? Myślę, że jednak to drugie. Jakie adresy możemy

zaś sprawdzać, szukając repertuaru tańca i choreografii i na jakie profile estetyczne trafimy pod którym szyldem?

II.1. Specjalizacja w jednym nurcie

Jeśli interesuje nas balet, to sprawa jest prosta: plac Teatralny 1, czyli państwowa instytucja, Teatr Wielki – Opera Narodowa, gdzie działa Polski Balet Narodowy. Zobaczymy tu przede wszystkim balety klasyczne (*Bajadera* w wersji Natalii Makarowej[1] czy *Don Kichot* w wersji Alexeia Fadeyecheva[2]) i współczesne (*Dracula* Krzysztofa Pastora z librettem Pawła Chynowskiego[3] czy *Fredriana* – dwuspektaklowy wieczór złożony z prac Anny Hop i Conrada Drzewieckiego – z uzupełnieniami Emila Wesołowskiego[4]); w repertuarze jest też romantyczna *Giselle* w wersji Mainy Gielgud[5]. Słowo „repertuar" jest tu bardzo istotne, balet bowiem na tej scenie oglądać można regularnie, a spektakle, choć różny mają czas życia, to raczej nie schodzą z afisza po dwóch-trzech wystawieniach, co w innych nurtach bywa regułą. Jednorazowe prezentacje zdarzają się rzadko i zwykle wchodzą w skład większych wydarzeń, jak np. Dni Sztuki Tańca.

Warto odnotować pewne novum: funkcjonujący od niedawna obok głównego zespołu PBN Junior, czyli grupę świeżych absolwentów i absolwentek szkół baletowych, którzy przez rok-dwa będą pracować w warunkach szkoleniowych, by w przyszłości móc starać się o zatrudnienie w zespole. To cenna idea w kontekście jednego z głównych problemów edukacji klasycznej, jakim jest niesatysfakcjonująca liczba poszkolnych angaży do teatrów. Takie szlifowanie talentów młodzieży jest spójne z innym działaniem prorozwojowym w TW – ON: uzupełnianiem zdolności osób tańczących o rzemiosło choreograficzne. Od wielu lat zamysł ten realizuje się w postaci Kreacji – wieczorów, podczas których prezentowane są krótkie formy w

choreografiach tancerzy i tancerek PBN.

Scena TW – ON to adres, który specjalizuje się w jednym nurcie sztuki tanecznej. Drugim tego typu miejscem jest Komuna Warszawa (ul. Emilii Plater 29). Placówka prowadzona przez Stowarzyszenie Teatr Komuna Warszawa, z Aliną Gałązką i Grzegorzem Laszukiem jako liderskim duetem, zajmuje się w zasadzie teatrem, ale rozumie go jako teren przenikania się sztuk najróżniejszych. W kwestii tańca trzyma się nurtu choreografii eksperymentalnej, którą zarówno produkuje u siebie, jak i zaprasza z zewnątrz. To tu odbyły się premiery takich hitów jak transowa *Larva* Marty Ziółek i Teresy Fazan[6] (w ramach rezydencji kuratorowanych przez Markusa Öhrna) czy kontemplacyjny *Imperial* Pawła Sakowicza i Anki Herbut[7] (w wykonaniu choreografa, Agnieszki Kryst i Katarzyny Sikory). Tu można było zobaczyć poruszające wieloobsadowe *Tranquillo* Teatru Klucz im. Wojciecha Deneki w choreografii Janusza Orlika[8] czy intymne *Czarny to mój szczęśliwy kolor* Michała Przybyły z dramaturgią Marcina Miętusa[9]. Co ważne, Komuna stawia na regularną eksploatację swoich tytułów, a także wraca do starszych produkcji. W ramach jesiennego Sosz Fest można było zobaczyć powstałe jeszcze w poprzedniej siedzibie (przy Lubelskiej 30/32) prace z dramaturgią Joanny Ostrowskiej i Pawła Soszyńskiego: przewrotne *RODOS* Wojciecha Grudzińskiego[10] (w wykonaniu choreografa, Oskara Malinowskiego, Aleksandry Bożek-Muszyńskiej i Tamary Olgi Briks) czy filozoficzną *Sadę Yakko* Hany Umedy/Sady Hanasaki[11] (w wykonaniu choreografki, Natalii Jarzębskiej i Grudzińskiego).

Cały ten kocioł wrze, produkuje, prezentuje i stymuluje w formule Społecznej Instytucji Kultury. O podmiotach współfinansowanych przez miasto w ramach tego programu będzie w tym tekście mowa jeszcze nieraz, w kwestiach pozaartystycznych należy zaś nadmienić teraz, że Komuna

zainicjowała w lutym 2023 cykl debat o stołecznej scenie sztuk performatywnych, w tym tańca. Wyrosła stąd zaskakująco żwawa odnoga, która we wrześniu zaowocowała zobowiązaniem ze strony miasta do rozpoczęcia prowadzonych we współpracy z m.in. Warszawskim Obserwatorium Kultury oraz warszawskimi środowiskami tańca i choreografii działań, mogących doprowadzić do radykalnej zmiany na instytucjonalnej mapie. Od końca 2024 roku do grudnia 2025[12] w Pawilonie nad Wisłą (obecnej siedzibie Muzeum Sztuki Nowoczesnej) planowany jest program pilotażowy, który ma być realizowany przez wyłonione konkursowo grono kuratorskie. Wśród możliwych efektów pilotażu w opracowaniach WOK-u wymienione są: konkurs na osobę dyrektorską przyszłej instytucji i otwarcie na początku 2026 roku stałej instytucji, poświęconej wyłącznie tańcowi[13].

Poświęconej.

Wyłącznie.

Tańcowi.

Jeśli do tego dojdzie, będzie to sukces na historyczną skalę, zważywszy że pierwsza inicjatywa warszawskich środowisk, mająca doprowadzić do powstania sceny wyłącznie tanecznej, miała miejsce okrągłe dziewięćdziesiąt lat temu, bo już w 1933 roku. I trochę zazdroszczę osobom, które znajdą się w komisji jurorskiej open-calla czy zespole opiniującym oferty złożone do pierwszego konkursu. Będą miały przed sobą fascynującą lekturę: zestawienie kilku? kilkunastu? najpewniej znacząco zróżnicowanych koncepcji programowych miejsca, na które już teraz, jeszcze zanim zaistniało, skierowana jest uwaga całego miasta, a także wielu osób spoza niego.

Tymczasem wróćmy do sytuacji bieżącej. Innym adresem, pod którym może nie bardzo często, ale regularnie można oglądać choreografię eksperymentalną, jest ul. Józefa Madalińskiego 10/16, czyli Nowy Teatr – miejska instytucja kultury. To miejsce skoncentrowane wokół teatru dramatycznego nie traci z oczu innych dziedzin sztuki, w tym tańca i choreografii, produkując spektakle i zapraszając tytuły gościnne. W ramach programu Poszerzanie Pola, kuratorowanego przez Joannę Leśnierowską, wyprodukowano m.in. emancypacyjną *Expirię* Agnieszki Kryst i Agaty Siniarskiej[14] (w koprodukcji z Teatrem im. Stefana Żeromskiego w Kielcach) czy (również w koprodukcji z Kielcami, a także z krakowską Łaźnią Nową) *Publikę* Aleks Borys i Marii Stokłosy (konsultacje dramaturgiczne: Dorota Sosnowska, Katarzyna Sztarbała)[15], radykalnie przemodelowującą relacje między sceną a widownią. Z gościnnych prezentacji Nowego gorąco dyskutowane było kontrowersyjne *Tanz* Florentiny Holzinger (udział wzięli: Renée Copraij, Beatrice Cordua, Evelyn Frantti, Lucifire, Annina Machaz, Netti Nüganen, Suzn Pasyon, Laura Stokes, Veronica Thompson, Lydia Darling)[16] czy osobiste *Fuck Me* i *Love Me* Mariny Otero (ten drugi spektakl we współpracy reżysersko-dramaturgicznej z Martínem Floresem Cárdenasem)[17]. Na świetlicowej scenie Nowego można zaś oglądać choreografię dla młodej widowni, zapraszającą do innego niż nawykowe doświadczania cielesności: *MaMoMi* Izabeli Chlewińskiej[18] w wykonaniu choreografki i Katarzyny Sitarz czy *Gdzie się kryją zmysły?* Renaty Piotrowskiej-Auffret[19] w wykonaniu Magdy Fejdasz i Dany Chmielewskiej.

II.2. W jednym nurcie i w związku z jednym podmiotem

Jak widać, z powyższych adresów pozabaletowych żaden nie jest związany z jedną grupą. Stała scena jest – z przerwami – atrybutem Teatru Tańca Zawirowania, prowadzonego przez Fundację Scena Współczesna, któremu

szefują Włodzimierz Kaczkowski i Elwira Piorun. TTZ dawniej tańczył w Starej Prochowni, potem dzielił ze specjalizującym się w komediach Teatrem Scena Współczesna salę przy Belwederskiej 20/22, a do lipca 2023 – przy Giordana Bruna 9. Obecnie trwa szykowanie nowej siedziby, a spektakle zespołu krążą głównie poza stolicą i, co jest istotną częścią działań TTZ, po scenach zagranicznych.

Grupa od początku konsekwentnie tworzy w nurcie teatru tańca. Od paru lat skład zmienia się tak dynamicznie, że za kalejdoskopem nazwisk niełatwo nadążyć, linia programowa jednak jest stabilna. Obecnie w obsadach, obok Piorun, najczęściej można zobaczyć Annę Banasik, Liwię Bargieł, Michała Adama Górala, Ilonę Gumowską, Aleksandrę Krajewską, Agatę Pankowską, Izabelę Prokopek, Michała Przybyłę, Magdalenę Wójcik, a także Amandę Nabiałczyk czy Anitę Sawicką-Abramowicz. W repertuarze znajdują się spektakle w choreografii Piorun, jak inspirowane dramatem *Tańcząc „Boską Komedię”* (dram. Aleksandra Kostrzewa)[20] czy sięgające do literatury *Opowiedz nam o przyszłości* (scen. Kaczkowski)[21], a także autorstwa gościnnego: dawnej tancerki zespołu z jego najlepszych czasów, Karoliny Kroczak (polityczne *Empty Bodies*)[22], czy Daniela Abreu (nastrojowe *Real Love*)[23]. Grupa wchodzi w polskie i międzynarodowe koprodukcje (czasem pod marką TTZ, czasem jako Centrum Teatru i Tańca Zawirowania, o którym więcej za chwilę), czego rezultatem bywają tak udane prace jak *Policzalni* (chor. Anna Piotrowska, wyk.: Joanna Brodniak, Kamil Bończyk, Alexey Torgunakov i Katarzyna Zioło z Bytomskiego Teatru Tańca i Ruchu Rozbark oraz Stanisław Bulder i Ewa Noras, której współpraca z Rozbarkiem zresztą na tym spektaklu się nie zakończyła)[24]. Zawirowania organizują też prezentacje gościnne, nie tylko na swojej scenie. Przykładowo, w ramach NIMiT-owskiego programu Sieć Scen Prezentacyjnych można było pod auspicjami TTZ zobaczyć w Centrum Sztuki Współczesnej *Bestie* Rozbarku

(chor. Piotrowska)[25] czy *de light* powstałej w Warszawie, a obecnie zakotwiczonej w Gdańsku, h.art company (chor. Artur Grabarczyk)[26].

Interesująca jest sytuacja Centrum w Ruchu, lokomotywy choreografii eksperymentalnej. Ten obecnie jedenastoosobowy kolektyw zainicjowała lata temu Maria Stokłosa, prezeska Fundacji Burdąg, od której CwR jest jednak podmiotem odrębnym. Grupa dysponuje jedną z przestrzeni w Wawerskim Centrum Kultury przy ul. Żegańskiej 1a i jest niezwykle płodna, jeśli chodzi o twórczość zrzeszonych osób. Jednocześnie jednak, ponieważ brak tu tradycyjnej sceny, miejsce rzadko jest kojarzone jako adres, pod którym można coś obejrzeć. W wawerskich salach odbywają się raczej prezentacje *work-in-progress* niż gotowych prac, które można za to oglądać w gościnie w innych miejscach.

Nowy Teatr regularnie pokazuje wspomniane już prace Borys i Stokłosy czy Chlewińskiej. Na afiszach Komuny Warszawa pojawia się przebojowy team Sticky Fingers Club, którego część składu, czyli Daniela Komędera-Miśkiewicz i Dominik Więcek, należy do CwR, łącząc w SFC siły z Dominiką Wiak i Moniką Witkowską. Wywrotowa *Refrakcja: Choreografia spojrzeń* członkini Centrum w Ruchu Weroniki Pelczyńskiej, pracującej z Patrycją Kowańską i Magdą Fejdasz[27], powstała w Instytucie Teatralnym w ramach programu Placówka. Twórczość Izy Szostak, eksplorującą narzędzia VR-owe, w tej chwili rzadko można zobaczyć na warszawskich scenach, acz np. na XIX Festiwalu Ciało/Umysł pokazano *Future Presence*[28]. Ramona Nagabczyńska z rozsadzającymi patriarchat *Częściami ciała* (współpraca dramaturgiczna: Siniarska, Szymanówka)[29] jeździ po całej Polsce. Karolinę Kraczkowską i Aleksandrę Osowicz w Warszawie można podziwiać przede wszystkim jako tancerki (m.in. w efektownych *Wolnych ciałach* Ziółek – konsultacje dramaturgiczne: Teresa Fazan – wraz z Dominiką Kimaty,

Oskarem Malinowskim, Gierogijem Puchalskim, Aną Szopą i Robem Wasiewiczem)[30]; podobnie Natalia Oniśk prezentuje się głównie jako performerka (np. z Alicją Czyczel w subtelnym *Golden Gate* Ani Nowak w nadwiślańskiej siedzibie MSN-u)[31].

Adres Żegańska 1a to miejsce wyjątkowe także ze względu na Choreografię w Centrum – regularny, roczny kurs choreografii eksperymentalnej, prowadzony przez osoby zrzeszone w CwR, głównie wykształcone za granicą. Program kierowany i do praktykujących taniec, i do badających go, wypełnia dotkliwą lukę w polskim systemie kształcenia, w którym nurt ten nie przebił się jeszcze do edukacji państwowej w stopniu adekwatnym do zakresu, w jakim obecny jest na scenach.

Innym miejscem, jednoznacznie identyfikowalnym z konkretnym nurtem, jest ButohSfera prowadzona przy ul. Narbutta 46/48 przez Fundację Pompka, założoną przez Anitę Zdrojewską. Odbywają się tu spektakle i performanse butō autorstwa artystów i artystek zarówno lokalnych, jak i zapraszanych z zagranicy. W tym roku można było tu zobaczyć m.in. medytacyjny performans wizualny *Edge of Presence* Chrisa H. Lynna i Hiroko Komiyi z gościnnym tańcem Atsushiego Takenouchiego i Oli Capigi-Łochowicz czy pełne delikatności prace Zdrojewskiej lub Krzysztofa Jerzaka[32].

W jakimś stopniu w tej sekcji można uwzględnić też Stowarzyszenie Upowszechniania Inicjatyw Kulturalnych Sztuka Nowa z Dawidem Żakowskim jako prezesem i Karoliną Dziełak-Żakowską jako istotną postacią, które obok nurtu teatru fizycznego tworzy spektakle skonstruowane w matrycy instalacyjnej, silnie choreograficznej. Do niedawna można je było oglądać w Szkole przy ul. Emilii Plater 29 – kombinacie kultury, w którym mieści się m.in. wspomniana już Komuna Warszawa. W tym roku eksploatacja repertuaru SN przeniosła się do Mazowieckiego Instytutu

Kultury przy ul. Elektoralnej 12, gdzie na razie jednak można zobaczyć głównie spektakle teatralne. Warto mieć nadzieję na powrót na warszawskie afisze takich pozycji, jak odważne *LAST* (reż. Żakowski, kuratorka: Zofia Urszula Komasa, chor. Kat Rampackova, Martin Talaga, Ewelina Sobieraj, perf. Borys Jaźnicki, Maciej Tomaszewski, Emil Wesołowski, Piotr Polak/M. A. Góral, Grudziński)[33] czy hipnotyczne *Przestrzenie_KOBRO* (kuratorka: Komasa, dram. Patrycja Babicka, chor. Jana Ryšlavá, Martin Talaga, Rampackova, Kryst, perf. Paweł Mandziewski, Michał Tokarski, Jaźnicki, Komędera-Miśkiewicz)[34].

II.3. Różne nurty pod jednym adresem

Pozostałe stałe adresy tańca i choreografii są bardziej eklektyczne. Najtrwalszym obecnie miejscem wydaje się ul. Elektoralna 12, czyli Mazowiecki Instytut Kultury. Tu, jako istotny moduł wielodziedzinowych działań tej samorządowej wojewódzkiej instytucji, realizowana jest we współpracy Fundacji Artystycznej Perform i MIK-u współfinansowana przez miasto Centralna Scena Tańca w Warszawie. Program w dużym stopniu kontynuuje założenia programu Centrum Sztuki Tańca (w pilotażowej odsłonie 2016 prowadzonego przez Perform, Fundację Rozwoju Teatru 'Nowa Fala' i Fundację Art Committed, potem do 2019 roku przez Perform i 'Nową Falę'; pierwszy i ostatni rok w MIK-u, dwa środkowe lata w Domu Kultury Kadr) i łączy je z pokłosiem wieloletnich działań kuratorskich MIK-owskiej Magdaleny Chabros.

Program CST podzielony jest na bloki, w których widać intencję różnorodności formalnej. Przykładowo, w sekcji *site-specific*, której kuratorką jest inicjatorka i opiekunka całości Paulina Święcańska, pokazano w tym roku zarówno plenerowe *Still Standing 2023*[35] opracowane przez

Pelczyńską, Aleksandrę Janus i Monikę Szpunar na kilkudziesięcioosobową grupę (zrealizowane we współpracy z Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN), jak i insidową *Strefę Otwartą* Joanny Drabik[36] (przy twórczej współpracy z performerką wokalną Aleksandrą Klimczak) rozgrywającą się głównie w foyer TW – ON i wykonywaną przez tancerzy i tancerki tej instytucji. Także w ramach wieczorów CST Scena kuratorowanych przez Katarzynę Stefanowicz można zapoznać się z najróżniejszymi estetykami, od tradycyjnego teatru tańca po radykalne eksperymenty. Szczególnie wyróżniły się w tym roku takie prace jak poetycki *Goździk w pustej muszli* Bożek-Muszyńskiej i Pawła Skalskiego[37] (produkcja Krakowskiego Teatru Tańca), odkrywcza *Valeska Valeska Valeska Valeska* w reżyserii Dominiki Knapik[38] i wykonaniu ekipy SFC (produkcja krakowskiej Fundacji Performa z warszawianką Alicją Berejowską jako kierowniczką produkcji) czy konceptualne *Chronovision Glance Dance* Barbary Bujakowskiej, Grzegorza Kaliszuka i Marcina Janusa[39]. Szczególnego rodzaju prezentacjami są *Autoportrety choreograficzne*, autorski cykl Chabros, zapraszającej do przedstawiania sylwetek, metod i biografii twórczych w ramach jednorazowych, niepowtarzalnych zdarzeń takie warszawskie osobowości jak Góral czy gości i gościnie z Polski, np. Iwonę Olszowską[40] czy Jacka Owczarka[41].

Charakterystyczną cechą programu CST jest jego szeroki zakres. Oprócz prezentacji scenicznych mamy tu do czynienia z niemieszczącymi się w tym tekście działaniami z zakresu edukacji i praktyki tanecznej pod opieką Klary Łucznik, krytyki i teorii pod kuratelą Marty Seredyńskiej, a także pokazami filmu tańca programowanymi przez Reginę Lissowską-Postaremczak. Drugim wyróżniającym aspektem tego adresu jest przewidywalność, osiągnięta przez stałe przypisanie konkretnych dni tygodnia do poszczególnych typów działań – czwartki to prezentacje sceniczne i ekranowe, a niedziele to czas

warsztatów i laboratoriów ruchowych. To ułatwia wyrobienie sobie pewnych nawyków w wirze wypełnionych zdarzeniami warszawskich tygodni.

Różnorodne spektakle (choć, zgodnie z nazwą, z teatrem tańca jako pierwiastkiem dominującym) można było do niedawna oglądać też na wspomnianej już scenie przy Giordana Bruna. Oprócz prac samodzielnego Teatru Tańca Zawirowania i Teatru Scena Współczesna, prowadząca to miejsce Fundacja Scena Współczesna prezentowała taniec w formule dofinansowywanego przez miasto programu Społeczna Instytucja Kultury pod nazwą Centrum Teatru i Tańca Zawirowania (dawniej: Centrum Teatru i Tańca w Warszawie). W ramach CTiTZ realizowano zarówno prezentacje, jak i produkcje. Moduł Scena dla Młodych wygenerował tytuły raczej efemeryczne, z których jednak nietuzinkowa *Lagma* (autorstwa wspominanych wyżej Chmielewskiej i Czyczel oraz Aleksandry Gryki i Marty Szypulskiej)[42] nie tylko przetrwała, ale też zakwalifikowała się do finału Polskiej Platformy Tańca 2024[43]. Wśród prezentacji gościnnych można wymienić intrygujące spektakle V Butohpolis – Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Butoh[44], którego CTiTZ było partnerem, a także w różnym stopniu mieszczące się w estetyce teatru tańca takie prace jak refleksyjne *ATSU* duetu Coda Movement[45] (Magdalena Wójcik i Stefano Otoyo) czy psychologizujące *Keep it Real* (Małgorzaty Nowak i Marii Salwińskiej)[46] oraz bliższe myśleniu eksperymentalnemu *One Hundred Falls* (Jakuba Mędrzyckiego i Ilony Gumowskiej z kolektywu United Limbs; produkcja Krakowskiego Teatru Tańca)[47]. W CTiTZ pokazywano też spektakle projektowe w wykonaniu kursantów i kursantek Akademii Tańca Zawirowania, w tym popularną *Yoni: taka kobieta* (chor. Patrycja Nosiadek)[48], komentującą bieżące wydarzenia pracę grupy ukraińskiej *Nowa rzeczywistość* (chor. Angelina Zabelina i Alyona Omelina)[49] czy rezultat współpracy polsko-włoskiej: *Estranee* (chor. Francesca Caselli)[50].

Nie zawsze łatwo stwierdzić, gdzie przebiega granica między działalnością TTZ a programem CTiTZ, podmioty te są bowiem ze sobą ściśle związane. Obu na równi chyba należy przypisać sukcesy frekwencyjne Festiwalu Zawirowania i Warszawskiego Konkursu Choreograficznego (w 2022 roku wygrała eksperymentująca choreograficznie i wokalnie Sylwia Nosarzewska, a drugie miejsce zajęła etiuda teatru tańca stworzona przez Stefano Silvino we współpracy z Piorun)[51]. Ponadto mokotowska scena gościła takie jednorazowe wydarzenia, jak *Oddaj ciężar na scenie* (prace powstałe pod kierunkiem Kroczak i spektakl Przybyły)[52] czy *Chopin University Dance Company w Zawirowaniach* (II i III rok specjalności taniec współczesny pod opieką artystyczną Andrzeja Morawca i Aleksandry Bilińskiej)[53].

Obecny cykl SIK-ów przewiduje współfinansowanie do końca 2026 roku. Ponieważ w przypadku CTiTZ jest to poniekąd kontynuacja modelu wypracowanego w latach 2020-2022 (z poprawką na specyfikę pierwszego roku pandemii), można życzyć Scenie Współczesnej, aby nowa siedziba sprzyjała stabilizacji i pozwoliła na dłuższy repertuarowy żywot produkcji – nie tylko tych w wykonaniu zespołu TTZ, ale i tych wyłaniających się z potencjału open-callowego czy rezydencyjnego.

III. Przestrzenie goszczące – gdzie taniec bywa

Oprócz omówionych wyżej adresów stałych, czy to skupionych na jednym nurcie, czy bardziej eklektycznych, są miejsca nietaneczne *per se*, ale na różnych zasadach otwierające drzwi dla tańca i choreografii. Wynajmujące sceny po komercyjnych stawkach, udostępniające je na preferencyjnych warunkach, goszczące taniec nieodpłatnie czy wreszcie zapraszające go z własnej inicjatywy, a nawet (tak!) płacące artystom i artystkom za pracę. Pod

jakimi adresami, oprócz już podanych, można napotkać na tak krążące spektakle i performanse?

Z miejskich teatrów dramatycznych prym wiedzie Studio teatrgaleria przy placu Defilad 1, którego mocną stroną z perspektywy tańca są trzy bardzo różne sceny i oryginalne foyer, w które niejedna choreografia już znakomicie się wpisała. Tu zaprasza widownię wiele festiwali (np. ostatnio corocznie Ciało/Umysł), ale są i wydarzenia samodzielne. Niedawno można było zobaczyć premiery: jubileuszowe *Urodziny* B'cause Dance Company[54] w choreografii prowadzącego zespół i Fundację B'cause Bartka Woszczyńskiego (wyk.: Julia Buczyńska, Agata Dulęba, Małgorzata Kowalczyk, Dmytro Vyskorka, Weronika Wołowicz) czy inspirowane grafikami Mieczysława Wejmana *The Symphony of The Whispering Walls* h.art company[55] Eriona Kruji (koncepcja: Agnieszka Brzezińska, wyk.: założyciel grupy – Grabarczyk, Brzezińska, Zuzanna Strugacz, Kacper Szklarski, Szymon Walawender, Zosia Wieteska, Natalia Filowiat). Studio ma też prace choreograficzne we własnym repertuarze – na przykład przejmujące *Le jeu de massacre* Barbary Kingi Majewskiej i Nagabczyńskiej[56]. Taniec i choreografia bywają też w miejskim Teatrze Powszechnym (ul. Jana Zamoyskiego 20), jak zaangażowane politycznie *Imperium* NGO-sowej Strefy WolnoSłowej autorstwa Alicji Borkowskiej i Łukasza Wójcickiego[57] (performance i taniec: Warwara Ściepanowa, Oma Ukwuoma, Wójcicki). Pod tym adresem odbył się też np. pokaz proinkluzywnego spektaklu *Gravity (and other attractions)* Un-Label Performing Arts Company (reż. Costas Lamproulis, chor. i wyk. Sarah „Sarena" Bockers & Dodzi Dougban)[58] zorganizowany przez Centrum Sztuki Włączającej, które to Centrum we własnej siedzibie przy ul. Skoczylasa 10/12, prowadzonej przez Fundację Teatr 21 (notabene kolejną warszawską Społeczną Instytucję Kultury) pokazało niedawno gościnnie filozoficzny

performans *Perfect Man* anki jurek, Tatian Cholewy i Wójcickiego[59]. W miejskim Teatrze Ochoty przy ul. Mikołaja Reja 9 można jesienią było zobaczyć solidną dawkę tańca i choreografii dla młodej widowni podczas Festiwalu Korczak Dzisiaj, w tym żywiołowy familijny eksperyment Anny Wańtuch i Performatywnych Rodzin *Rośnie i rośnie, i…*[60] (wyk. Anna Grabara, Alicja Kaczmarczyk, Magdalena Kopeć, Julian Mizerski, Marcin, Rafał i Szymon Świątek, Monika Zamojska-Świątek, Marta Mietelska-Topór, Tomasz, Rita i Liwia Topór, Anna, Felicja, Filip, Ludmiła i Wincenty Wańtuch; produkcja: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu). W samorządowej instytucji, jaką jest TR Warszawa (ul. Marszałkowska 8), we współpracy z queerowo-feministycznym kolektywem KEM pokazano zaś w tym roku *Lounge* (reż. Marga Alfeirão, chor. Myriam Lucas, Cajsa Godee i Mariana Benenge, dram. Jette Anton i Mateusz Symanówka, perf. Benenge i Alfeirão)[61].

Do przyjaznych tańcowi teatrów można zaliczyć też prowadzony w formule stowarzyszenia Teatr Druga Strefa przy Magazynowej 14a. Na tegorocznym koncie miejsce ma m.in. produkcję plenerowego działania zrealizowanego na terenie parków Szustrów i Promenada, zatytułowanego *Choreografia miasta. Spacer po parku* (chor. Kamil Wawrzuta, wyk. Aneta Jankowska, Piotr Stanek, Wawrzuta, Fejdasz)[62].

Spektakle taneczne można zobaczyć też w Instytucie Teatralnym, czyli nieartystycznej państwowej instytucji zlokalizowanej przy ul. Jazdów 1 (swoją drogą, czy nie jest kuriozalne, że nie ma własnej sceny analogiczna instytucja – Narodowy Instytut Muzyki i Tańca?). Bywają tu spektakle butō zapraszane przez Fundację Pompka (jak rytualistyczne *HANA – Kwiaty* w choreografii Takenouchiego)[63], bywa i taniec współczesny (np. współprodukcja Teatru Ochoty i Teatru Polskiego w Poznaniu *Mój ogon i ja* Kolektywu Holobiont[64] –

we współpracy z Heike Kuhlmann, Adalisą Menghini i Ka Rustler – tworzonego przez Hannę Bylkę-Kanecką i Bożek-Muszyńską, w którym tańczy też Chmielewska).

Przestrzeni teatralnych gotowych na przyjmowanie tańca jest oczywiście więcej: jeszcze Collegium Nobilium przy ul. Miodowej 22/24, jeszcze Garnizon Sztuki przy ul. Konopnickiej 6, i jeszcze, i jeszcze… Teatry to jednak tylko część obrazu. Duże znaczenie dla prezentacji tańca i choreografii mają miejsca skupione na sztukach wizualnych.

Centrum Sztuki Współczesnej – państwowa instytucja kultury przy ul. Jazdów 2 – przez oglądających taniec kojarzone jest przede wszystkim ze swoją teatralną sceną, czyli Salą Laboratorium. Emblematycznym festiwalem dla tego miejsca jest Rozdroże, podczas XXVII edycji prezentujące tu prapremierowo *Sceny z końca świata* Teatru Akt[65] (kreacja zespołowa: Agnieszka Musiałowicz, Katarzyna Stefanowicz, Marek Kowalski, Tomasz Musiałowicz, Hanff). Z kolei w ramach XIX Zawirowań w CSW pokazano *Pour Miles D.* Tchekpo Dance Company[66] (choreografia: Tchekpo Dan Agbetou, dramaturgia: Elisabeth Masé) czy *Blisko* Teatru Nowszego[67] (chor. Tomasz Ciesielski, z Natalią Kladziwą, Pawłem Urbanowiczem, Katarzyną Leszek, Radosławem Lisem jako ciałami tańczącymi i z Joanną Stasiną na nieartystycznej części pokładu Fundacji Teatru Nowszego jako menadżerką i producentką). Na przestrzeni stricte galeryjnej CSW – Zamku Ujazdowskiego istotne piętro w zakresie choreografii odcisnęła zorganizowana w 2018 roku, ale żywa do tej pory dzięki publikacji książkowej pod tym samym tytułem, kuratorowana przez Agnieszkę Sosnowską wystawa *Inne tańce*, której istotną częścią był bogaty program performatywny[68].

Osoby kuratorskie Zachęty – Narodowej Instytucji Sztuki ostatnio choreografię prezentują głównie poza macierzystymi murami. Najnowsze

takie działanie miało miejsce w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego przy ul. Koziej 11, w którym w ramach wydarzenia Baby i Dziady Jesienne (osoby kuratorskie: Maria Brewińska, Michał Jachuła, Joanna Kordjak) we współpracy z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych pokazano m.in. głęboko poruszający, transowy performans *Go, Go Theurgy* Anny Zaradny[69]. Z kolei Muzeum Narodowe (Aleje Jerozolimskie 3), choć kojarzone ze sztuką bardzo tradycyjnie rozumianą, w ciągu ostatniego sezonu we współpracy z Komuną Warszawa i Centrum w Ruchu wyprodukowało kilka progresywnych performansów. Kolejnym wystawom towarzyszyły m.in. estetyzujące *Amando* Sakowicza[70] czy dekonstrukcyjne *Rzeźbiary* Pelczyńskiej i Fejdasz (z dramaturgią Czyczel)[71], które zresztą za sprawą tej pracy trafiły do prestiżowego grona Aerowaves Twenty24[72].

Muzeum Sztuki Nowoczesnej – instytucja miejska – w ostatnie wakacje oddało choreografii całą przestrzeń Muzeum nad Wisłą przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 22. Kuratorem wystawy *Pocałunek nie zabija. Ania Nowak i gościnie* był Michał Grzegorzek[73], a oprócz instalacji z obiektów nieożywionych można było na niej wielokrotnie obejrzeć m.in. wznowienie intensywnie politycznego performansu Nowak *Bez tytułu* w wykonaniu Ig May Engel[74]. Wystawa ta w jakimś sensie przyświeca swoim rozmachem wielkim nadziejom, jakie wiązane są z zarysowanym wyżej procesem, mającym prowadzić do uczynienia niebawem pawilonu nad Wisłą tymczasową siedzibą przyszłego centrum choreograficznego stolicy. Z kolei Muzeum Warszawy ma w dorobku (pokazany poza siedzibą, bo w studiu tanecznym przy ul. Twardej 42) flirtujący z twórczością Mirona Białoszewskiego performans Stokłosy *Poczucie kawałkowatości*[75], a Muzeum Azji i Pacyfiku przy ul. Solec 24 – wielowątkową wystawę *Stworzone dźwiękiem. Muzyka i taniec w sztukach plastycznych Azji i Oceanii*[76].

Wszystkich odwiedzin performansów choreograficznych w galeriach oczywiście wymienić nie sposób. Była przecież i *Gimnastyczka* Katarzyny Sikory[77] w Fundacji Dzielna przy ul. Dzielnej 7, i *Wyspa* Alki Nauman w Polach Magnetycznych[78] przy ul. Londyńskiej 13, i wiele innych. Do niedawna można było dać się wchłaniać szalonym efemerydom Fundacji Warsaw Bauhaus, prowadzonej przez Joannę Klass. Pewne możliwości stwarza HOS Gallery przy ul. Dzielnej 5, LELE Art Space przy ul. Lelechowskiej 5 czy Hashtag Lab przy ul. Barskiej 29. Ta lista tak naprawdę nie ma końca i jej długość zależy również od tego, jak daleko jest się w stanie jechać grypowo zatłoczonym albo niepokojąco pustym autobusem czy tramwajem.

Nie można zapomnieć o przestrzeniach skupionych na szeroko rozumianej na kulturze, nie na wybranych dziedzinach sztuki. Za miejsce w pewnym stopniu związane z choreografią, choć niedysponujące sceną, należy uznać mieszczącą się w ścisłym centrum miasta Jasną 10: Społeczną Instytucję Kultury Krytyki Politycznej (prowadzoną przez Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego). Jedną z organizacji partnerskich jest Fundacja KEM, czyli rama formalna wspomnianego już KEM-u, artystycznie osadzonego na styku sztuk wizualnych i choreografii. Przystań dla niektórych działań znalazły na Jasnej też Queerowa Akademia Ruchu (kolektyw warszawski) i Przestrzeń Wspólna (społeczność ogólnopolska), co sfinalizowało się niedawno w postaci wydarzenia *Wielka księga score'ów – choreografie wspólnotowości* (organizacja: Magda Czech, Bartosz Jakubowski, Jagna Nawrocka, Aleksandra (Alek) Sarna, Magdalena Siemaszko, Katarzyna Słoboda, Paulina Woźniczka, Alicja Czyczel)[79]. Takich przyjaznych choreografii miejsc jest oczywiście więcej. Austriackie Forum Kultury, PanDymińska, Otwarta Pracownia na Jazdowie (prowadzona przez Stowarzyszenie Akademickie Wydziału Architektury PW), Rotacyjny Dom

Kultury (pod egidą Domu Kultury Śródmieście)…

No właśnie, istotną rolę w tej kartografii obecności tańca i choreografii w Warszawie odgrywają też miejskie i dzielnicowe domy i centra kultury. Jednym z licznych przykładów z lewej strony Wisły może być mokotowskie Centrum Łowicka. Ulica Łowicka 21 jest adresem działań improwizatorki Ilony Trybuły, reaktywującej markę [SIC!] w jej trzecim już (po festiwalu, a następnie rocznym programie w CSW) wcieleniu jako Scena Tańca Improwizowanego [SIC!] – „SAUTE" oraz Małgorzaty Matuszewskiej, prowadzącej Fundację Tradycji i Transformacji Sztuki oraz, do pewnego momentu, hybrydalny gatunkowo Teatr Tańca „Nie Tylko Flamenco". Po prawej zaś stronie rzeki działa np. Centrum Promocji Kultury Praga-Południe (ul. Podskarbińska 2), będące jednym z miejsc, w których można oglądać spektakle HOTELOKO movement makers prowadzonego przez Agatę Życzkowską i prace innych osób w ramach organizowanych przez nią wydarzeń.

IV. Ciała niezakorzenione – kto tu tańczy bez stałego adresu

Tańczą i choreografują bezdomne zespoły, trwałe i projektowe kolektywy, artyści i artystki indywidualni, a także trudne do zakwalifikowania ciała festiwalowe. Bodaj jedynym festiwalem o własnym adresie są Dni Sztuki Tańca w TW – ON. W ramach tych wydarzeń oprócz baletów można zobaczyć spektakle z nurtu teatru tańca i jednorazowe formy specjalne. Na XIV DST zagościły m.in. Teatr Tańca Zawirowania ze wspomnianym wyżej *Tańcząc „Boską komedię"* (co wpisywało się w obchody jubileuszu czterdziestopięciolecia kariery scenicznej Elwiry Piorun)[80], Polski Teatr Tańca z dyptykiem w choreografii Jo Strømgrena (*Z kapelusza*) i Yoshiko

Waki z Rolfem Baumgartem jako dramaturgiem (*Romeos & Julias unplagued. Traumstadt*)[81]. Odbył się również koncert Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza zatytułowany *Taniec naszą wolnością*[82], a w wieczorze *Juvenalia* zaprezentował się w kilku etiudach PBN Junior[83].

Festiwale pozabaletowe są zwykle wędrowne – zarówno ze względu na niedobór stałych miejsc, jak i zapotrzebowanie techniczne niektórych spektakli, zmuszające organizacje dysponujące skromniejszymi scenami do wynajmowania sal bogatszych. Festiwale więc z jednej strony wytwarzają przestrzeń, z drugiej jednak są tak naprawdę gośćmi, nierzadko co roku pod innym adresem. Do najstarszych w Warszawie należą Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże, których kuratorem, autorsko komponującym program, jest Janusz Marek[84]; Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł prowadzony przez Edytę Kozak, eksplorujący głównie eksperymenty i performanse[85], oraz Międzynarodowy Festiwal Tańca Zawirowania, specjalizujący się, jak i zespół pod tą nazwą, w nurcie teatru tańca[86]. Specyficznym festiwalem jest Warsaw CI Flow International Dance Festival prowadzonej przez Święcańską Fundacji Perform, którego program zawiera przede wszystkim warsztaty i dżemy improwizacji kontaktowej – można w nim jednak znaleźć i prezentacje dla publiczności[87]. Z młodszych przeglądów wymienić należy Międzynarodowy Festiwal Sztuki Butoh – Butohpolis, organizowany przez Hanff[88], i U: NEW Dance Wave Festival, czyli inicjatywę Życzkowskiej, poszukującej w obszarze perfomansu[89]. Festiwale te prezentują programy w różnych miejscach, z których z niewymienionych tu jeszcze adresów należy wskazać zwłaszcza Teatr Akt przy ul. Łaziebnej 9, z którym współpracuje Butohpolis, oraz Ośrodek Kultury OKO przy Grójeckiej 75 – lokalizację części wydarzeń U: NEW. Taniec i choreografia pojawiają się też w programach festiwali muzycznych, jak Warszawska Jesień[90] czy Eufonie[91].

Wymienienie wszystkich warszawskich inicjatyw, wydarzeń cyklicznych, zespołów (zwykle działających w formule NGO-sowej), kolektywów (najczęściej w postaci grup nieformalnych), a tym bardziej artystxx indywidualnych (nierzadko jednak wiążących się w doraźne grona projektowe w różnych miastach), jest oczywiście niewykonalne. Spróbujmy jednak zarysować ten katalog szkicowo i uzupełnić tekst choć w części o nazwiska i nazwy, które jeszcze się nie pojawiły.

Jedną z najstarszych grup bez stałego adresu jest Teatr Limen Butoh prowadzony przez tancerkę i choreografkę Hanff. Nie działają już jako Teatr Bretoncaffe, ale wciąż są aktywni twórczo Anna Godowska i Sławek Krawczyński. Od dawna obecny jest na warszawskiej scenie Mikołaj Mikołajczyk, związany obecnie z Fundacją Rezonanse Kultury, która niedawno wyprodukowała np. performans *Dziady Baleciarze* w wykonaniu pomysłodawcy, czyli Mikołajczyka, oraz Emilii Sitarz, Kristiny Liuby i Łukasza Rochny[92], pokazany pod adresem ul. Nowolipki 13 – kawiarnia Dobra Materia.[93] Kolektywnie, choć ostatnio wyraźnie rzadziej, działa specjalizująca się w *site-specific* grupa nieformalna SzurSure. Jakiś czas temu przycichła też – można mieć nadzieję, że tymczasowo – sceniczna działalność Fundacji Art Committed, prowadzonej przez Jakuba Krawczyka i Paulinę Jóźwicką, jeszcze kilka lat temu regularnie prezentującej spektakle w Domu Kultury Kadr, wcześniej współprowadzącej z Perform i 'Nową Falą' pilotaż Centrum Sztuki Tańca w Warszawie w MIK-u i Kadrze. Niejednoznacznym bytem jest prowadzona przeze mnie (z ramienia Fundacji „Myśl w Ciele") i Zuzannę Kupidurę Warszawska Pracownia Kinetograficzna, grupa w zasadzie samokształceniowo-badawcza, ale realizująca niekiedy formy sceniczne i galeryjne (w tym roku odwiedziłyśmy z performansem nietypowe dla nas miejsce: Centrum Folkloru Polskiego „Karolin")[94].

Jeśli mowa o twórcach i twórczyniach indywidualnych, to zadanie jest chyba jeszcze trudniejsze. Jest ich w stolicy naprawdę mnóstwo, ale odpowiednio staranne śledzenie ich działalności wymagałoby nie tylko niezliczonych podróży po całym kraju w ślad za doraźnymi okazjami tanecznymi, lecz też głębokiej orientacji w bogatej sieci współpracy z teatrem dramatycznymi i filmem – a także twórczości w nurcie wideo-dance, który jest bardzo intensywnym polem działań choreografów i choreografek, mnie akurat nie najbliższym. W jakimś stopniu udaje mi się przyglądać (choć wcale nie tak dokładnie, jak bym chciała) działalności Liwii Bargieł, Magdaleny Przybysz, Agnieszki Sterczyńskiej, Katarzyny Sztarbały. Od osób śledzących butō słyszę o Annie Juniewicz i Wojciechu Matejce. Z własną, szczególną estetyką krąży między różnymi formami Jacek Przybyłowicz (współpracujący z Joanną Szymajdą jako dramaturżką przy spektaklu *Humani Corporis Fabrica*)[95]. W programach różnych miejsc widuję nazwiska tworzących na pograniczach dziedzin Wojtka Ziemilskiego i Cezarego Tomaszewskiego. Rzadziej niż kiedyś można ostatnio zobaczyć spektakle Iwony Wojnickiej, wiceprezeski Stowarzyszenia Format Zero, czy założycielki Warszawskiego Teatru Tańca i Stowarzyszenia Strefa Otwarta Aleksandry Dziurosz, swego czasu prowadzącej intensywną działalność kuratorską i organizacyjną w MIK-u i poza nim, obecnie zastępczyni dyrektorki NIMiT ds. Tańca. Od dawna trudno trafić też na spektakle jednej z najbardziej utalentowanych warszawskich choreografek, znakomitej artystki Kai Kołodziejczyk.

Warszawskie sceny są oczywiście odwiedzane przez osoby niegdyś tu zakorzenione, a obecnie ugruntowujące kariery w innych miastach i krajach. Niektóre bywają tu stosunkowo regularnie, jak wspomniane już Piotrowska jako choreografka czy Siniarska jako dramaturżka, a także, w podobnej roli, Isadora Weiss. Innych prace pokazywane są właściwie incydentalnie: performanse Anny Nowickiej, Małgorzaty Gajdemskiej, Agaty Maszkiewicz,

duetu Anity Wach i Magdy Tuki, spektakle Rafała Dziemidoka, Marty Kosieradzkiej, Joanny Sarneckiej czy improwizacje sceniczne Marii Zimpel. Niektóre nazwiska nie pojawiały się w stołecznych zapowiedziach tak dawno, że funkcjonują już głównie w sferze wspomnień, jak jednego najciekawszych tutejszych choreografów eksperymentalnych Karola Tymińskiego czy Przemka Kamińskiego, najnowszą pracę tworzącego w koprodukcji berlińsko-poznańskiej.

I to również jest wyliczanka, której końca nie da się wytyczyć.

V. Brak zakończenia

Pisanie tekstu o tańcu i choreografii w Warszawie jest zadaniem samobójczym i dobrze zdaję sobie tego sprawę. Nie sposób nadążyć za wszystkim, co się dzieje, nawet jeśli się tu mieszka i staje się na głowie, żeby być na bieżąco. Nawet przy niezbędnym założeniu selekcyjnym, zgodnie z którym niniejszy tekst obejmuje tylko zjawiska sceniczne i pomija obszar teorii i krytyki, filmu tańca, fotografii, edukacji (formalnej i nieformalnej, praktycznej i teoretycznej, zawodowej i miłośniczej), praktyk rekreacyjnych i społecznych (potańcówki, festyny, praktyki rozwojowe), działań sportowych (zawody i konkursy); nawet przy założeniu ograniczenia obszaru scenicznego do sceny spektaklu i performansu, przy pominięciu klubowego performansu dragowego i voguingowego, folklorystyki, tańca dawnego, funku, hip-hopu czy tańca towarzyskiego – nawet wtedy nie ma szans, żeby tekst uwzględnił wszystko, co można oglądać w ponad dwumilionowym mieście. Mimo to zdecydowałam się zaryzykować i przyjąć zamówienie od redakcji „Didaskaliów”, licząc na to, że głosy krytyczne, które pojawią się po publikacji, uzupełnią luki mojego pola widzenia i pozwolą wytworzyć pełniejszy obraz. Być może zaistnieje nawet szansa, aby zebrać je i uchwycić

w jakiegoś rodzaju postscriptum czy appendiksie, w którymś z następnych numerów czasopisma?

Bo w Warszawie w tańcu i choreografii dzieje się dużo.

I różnie.

I nie ma sensu sprowadzanie tego bogactwa do jednego głosu. Ma za to wielki sens powołanie nareszcie sceny poświęconej wyłącznie tej tak gęsto rozrastającej się i niebywale skutecznie adaptującej do otoczenia dziedzinie sztuki, jaką jest taniec i choreografia. Masa krytyczna została przekroczona w stolicy już dawno, a Warszawskie Centrum Choreograficzne czy Scena Tańca w Warszawie, czy jakąkolwiek nazwę zobaczymy na fasadzie – będzie naturalną konsekwencją tej nieprzerwanej artystycznej lawiny.

Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Wiele głosów, wiele ciał, czyli polifonia tańca i choreografii w Warszawie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wiele-glosow-wiele-cial-czyli-polifonia-tanca-i-choreografii-w-warszawie.

Autor/ka

Hanna Raszewska-Kursa – absolwentka polonistyki UW, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca UMFC, doktorka nauk humanistycznych. Do swoich najważniejszych prac zalicza książkę *Teoria tańca w polskiej praktyce* (2018) i monografię pod swoją redakcją *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura* (2018). Jako krytyczka regularnie publikuje m.in. w „nietakt!cie", na portalach taniecPOLSKA.pl czy teatralny.pl. Finalistka III Ogólnopolskiego Konkursu im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków. Założycielka Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej.

Przypisy

1. Gardzina, Katarzyna, *Do trzech razy „Bajadera”*, http://www.naczubkachpalcow.pl/2023/11/26/do-trzech-razy-bajadera-2/#more-89932 [dostęp: 5.12.2023].
2. Teodorowicz, Krzysztof, *„Don Kichot” dla każdego*, https://teatralny.pl/recenzje/don-kichot-dla-kazdego,585.html [dostęp: 5.12.2023].
3. Pastecka, Elżbieta, *Wampir w zalotach czyli historia Draculi na nowo odczytana*, „Taniec” 2022 nr 2, s. 14–16, http://irk.org.pl/pdf/taniec.2022.2.pdf [dostęp: 5.12.2023].
4. Drajewski, Stefan, *Fredro do tańca – o wieczorze baletowym „Fredriana”*, https://taniecpolska.pl/krytyka/fredro-do-tanca-o-wieczorze-baletowym-fredriana/ [dostęp: 5.12.2023].
5. Gardzina, Katarzyna, *Pod białym welonem romantyzmu*, „Ruch Muzyczny” 2022 nr 25/26, https://ruchmuzyczny.pl/article/2742-pod-bialym-welonem-romantyzmu [dostęp: 5.12.2023].
6. W tekście przyjęłam konwencję podawania jako głównych autorów/autorek spektakli pozabaletowych choreografów/choreografek i dramaturgów/dramaturżek. Z ciężkim sercem pomijam nazwiska autorów i autorek muzyki, scenografii, kostiumów, światła, konsultantek/konsultantów i innych współpracownic/współpracowników tańca i choreografii. Wymienienie ich wszystkich sprawiłoby, że tekst stałby się katalogiem nazwisk, spomiędzy których z rzadka przebijałyby fragmenty zdań, a jego konkluzje stałyby się nieczytelne. O *Larvie* zaś: Godlewski, Stanisław, *Maski i mity*, „Dwutygodnik” 2021 nr 321, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9804-maski-i-mity.html [dostęp: 5.12.2023].
7. Sańczuk, Anna, *„Imperial”, czyli wirujące klasy*, „Vogue”, 18.04.2023, https://www.vogue.pl/a/pawel-sakowicz-i-anka-herbut-opowiadaja-o-spektaklu-imperial [dostęp: 5.12.2023].
8. Stańczak, Agnieszka, *Spokój jako alternatywa chaosu*, https://nck.krakow.pl/kcc/blog/spokoj-jako-alternatywa-chaosu/ [dostęp: 5.12.2023].
9. Żarczyńska, Justyna, *Różowy delfin*, „Kultura Poznań”, 10.10.2022, https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/spektakle,c,4/rozowy-delfin,189195.html [dostęp: 5.12.2023].
10. Tomasik, Krzysztof, *„RODOS”*, „Replika on-line” 2019 nr 82, https://replika-online.pl/rodos/ [dostęp: 5.12.2023].
11. Rutkowska, Iga; Skalski, Szymon, *Hana Yakko – o spektaklu Hany Umedy*, https://taniecpolska.pl/krytyka/hana-yakko-o-spektaklu-hany-umedy/ [dostęp: 5.12.2023].
12. Dane pochodzą ze zaktualizowanego terminarza, przekazanego przez WOK w listopadzie 2023.
13. O różnych kontekstach i potencjałach tej idei można przeczytać w wywiadzie: *Ku scenie tańca w pawilonie nad Wisłą. Z Joanną Leśnierowską rozmawia Julia Hoczyk*, https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/rozpoczecie-badan-wokol-warszawskiej-sceny-tanecznej-w-wok/otwarcie-warszawskiej-sceny-tanca-w-pawilonie-nad-wisla-z-joanna-lesnierowska-rozmawia-julia-hoczyk/ [dostęp: 7.12.2023].
14. Słoboda, Katarzyna, *Ciała, oddechy i powroty. O „Expirii” Agnieszki Kryst i „Salvage” Katarzyny Wolińskiej*, https://taniecpolska.pl/krytyka/ciala-oddechy-i-powroty-o-expirii-agnieszki-kryst-i-salvage-katarzyny-wolinskiej/ [dostęp: 5.12.2023].
15. Fazan, Teresa, *Plac zabaw*, „Dwutygodnik” 2022 nr 347, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10391-plac-zabaw.html [dostęp: 5.12.2023].

16. Szymajda, Joanna, *Tanz or die – o spektaklu Florentiny Holzinger*, https://taniecpolska.pl/krytyka/tanz-or-die-o-spektaklu-florentiny-holzinger/ [dostęp: 5.12.2023].
17. Ożarowska, Maria Magdalena, *Tancerka, która nie tańczy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tancerka-ktora-nie-tanczy [dostęp: 5.12.2023].
18. Wolnicka, Kaja, *„Mamomi" w Nowym Teatrze – Dziecięca Mapa Warszawy*, https://moi-mili.pl/mamomi-nowym-teatrze-dziecieca-mapa-warszawy/ [dostęp: 5.12.2023].
19. Waligóra, Katarzyna, *Oczami dziecka. O spektaklu „Gdzie się kryją zmysły?" Renaty Piotrowskiej-Auffret*, https://taniecpolska.pl/krytyka/oczami-dziecka-o-spektaklu-gdzie-sie-kryja-zmysly-renaty-piotrowskiej-auffret/ [dostęp: 5.12.2023].
20. Bisch, Elżbieta, *Misterium*, http://www.stronatanca.pl/brygada-tanca/misterium [dostęp: 6.12.2023].
21. Bilicki, Rafał, *Przyszłość jest teraz*, http://www.stronatanca.pl/brygada-tanca/przyszlosc-jest-teraz [dostęp: 6.12.2023].
22. Raszewska-Kursa, Hanna, *„Empty Bodies" Teatru Tańca Zawirowania i „9. lekcja tańca na XXI wiek" Ramony Nagabczyńskiej*, https://ctit.eu/2020/10/21/empty-bodies-teatru-tanca-zawirowania-i-9-lekcja-tanca-na-xxi-wiek-ramony-nagabczynskiej-na-festiwalu-cialo-umysl/ [dostęp: 6.12.2023].
23. Czajkowska, Anna, *Miłość i śmierć zaklęte w tańcu*, https://teatrdlawszystkich.eu/milosc-i-smierc-zaklete-w-tancu/ [dostęp: 6.12.2023].
24. Wilk, Sandra, *Liczy się całe życie*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/liczy-sie-cale-zycie [dostęp: 6.12.2023].
25. Wilk, Sandra, *Od wstydu po wyzwolenie*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/od-wstydu-po-wyzwolenie [dostęp: 6.12.2023].
26. Wilk, Sandra, *Muśnięci światłem, spaleni światłem*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/musnieci-swiatlem-spaleni-swiatlem [dostęp: 6.12.2023].
27. Fazan, Teresa, Słoboda, Katarzyna, *Co robi choreografka?*, „Dwutygodnik" 2023 nr 356, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10606-co-robi-choreografka.html [dostęp: 6.12.2023].
28. Nie udało mi się znaleźć tekstu, który byłby poświęcony tej pracy, ale z próbką materiału można zapoznać się na youtube'owym kanale Izy Szostak, https://www.youtube.com/watch?v=r-RPJz_LIe4 [dostęp: 6.12.2023].
29. Müller, Alicja, *Abiektalne twarze*, „Teatr" 2022, nr 7/8, https://teatr-pismo.pl/18752-abiektalne-twarze/ [dostęp: 6.12.2023].
30. Pajęcka, Anna, *Jesteś z kości*, „Dwutygodnik" 2022, nr 344, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10339-jestes-z-kosci.html [dostęp: 6.12.2023].
31. Fazan, Teresa, *Polityka, język, pupa, żart*, „Dwutygodnik" 2023 nr 368, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10876-polityka-jezyk-pupa-zart.html [dostęp: 6.12.2023].
32. Bardzo trudno znaleźć relacje z organizowanych tu wydarzeń lub recenzje prac prezentowanych w ramach Butoh Kai i innych programów, ale np. o Japonikach sprzed kilku lat można posłuchać w audycji Beaty Jewiarz, *Mnie się to podoba* z 27.11.2020, https://www.rdc.pl/public/podcast/mnie-sie-to-podoba_Yj4peTdsarFIK1FszNGm?episode=dW9GPjez237rWkHQIuXj [dostęp: 8.12.2023], a o dzielnicowym kontekście działalności Zdrojewskiej mowa w wywiadzie: *Inicjatywa lokalna? Satysfakcja z dzielenia się pozytywną energią. Inspiracja ze Starego Mokotowa*,

https://um.warszawa.pl/waw/sasiedzka/-/inicjatywa-lokalna-japoniki-21 [dostęp: 8.12.2023].
33. M.in. o *LAST* opowiada Dawid Żakowski w wywiadzie udzielonym Dominikowi Gacowi, *Delikatne burzenie*, https://teatralny.pl/rozmowy/delikatne-burzenie,3224.html [dostęp: 6.12.2023].
34. Więcej o spektaklu można usłyszeć w audycji Jewiarz z 13.05.2022, https://www.rdc.pl/public/podcast/mnie-sie-to-podoba_Yj4peTdsarFIK1FszNGm?episode=O5T3Mh6hZsugvaggVbkt [dostęp: 6.12.2023].
35. Raszewska-Kursa, Hanna, *„Still Standing" – wędrówka po minionym (?) krajobrazie*, https://e-teatr.pl/still-standing-wedrowka-po-minionym-krajobrazie-38191 [dostęp: 6.12.2023].
36. Na YouTube Perform można posłuchać rozmowy Marty Serdyńskiej i Joanny Drabik na temat tego działania: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=N1rDGdrD3fk [dostęp: 6.12.2023].
37. Wilk, Sandra, *Miłość przez lata*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/milosc-przez-lata [dostęp: 6.12.2023].
38. Mazurkiewicz, Henryk, *Tänzerin*, https://teatralny.pl/recenzje/tanzerin,3689.html [dostęp: 6.12.2023].
39. Ten premierowy spektakl nie doczekał się jeszcze recenzji. W zamian warto przeczytać wywiad: *Spektakle w stylu vintage – z Barbarą Bujakowską rozmawia Katarzyna Waligóra*, https://taniecpolska.pl/krytyka/spektakle-w-stylu-vintage-z-barbara-bujakowska-rozmawia-katarzyna-waligora/ [dostęp: 6.12.2023].
40. Także z bohaterką tego wydarzenia rozmawiała Seredyńska: https://www.youtube.com/watch?v=Z7lXxjSsyy0[dostęp: 6.12.2023].
41. Prochyra, Adela, *Skromny autoportret. Jacek Owczarek własnymi oczami*, https://e-teatr.pl/skromny-autoportret-jacek-owczarek-wlasnymi-oczami-38192 [dostęp: 6.12.2023].
42. Skomra, Monika, *Jest w „Lagmie" coś żywego, nieopisanego…*, https://ctit.eu/2020/12/05/jest-w-lagmie-cos-zywego-nieopisanego/ [dostęp: 6.12.2023].
43. Wyniki preselekcji do Polskiej Platformy Tańca 2024: https://nimit.pl/aktualnosci/polska-platforma-tanca-2024-wyniki-etapu-preselekcji/ [dostęp: 5.12.2023], wyniki selekcji finałowej: https://nimit.pl/aktualnosci/polska-platforma-tanca-2024-ogloszenie-wynikow-konkursu/ [dostęp: 6.12.2023].
44. Przykładowa recenzja jednego z festiwalowych spektakli, chociaż akurat z innej lokalizacji: Wilk, Sandra, *Nie strzelać!*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/nie-strzelac?fbclid=IwAR3EJyNHw2sf8PP2xb3td22S2vcoRNkupG-meG4OvY8oltlNicgKiASbs3Q [dostęp: 7.12.2023].
45. Bisch, Elżbieta, *Wolni do miłości*, http://www.stronatanca.pl/brygada-tanca/wolni-do-milosci [dostęp: 6.12.2023].
46. Wilk, Sandra, *Depresja świata wirtualnego*, https://www.stronatanca.pl/recenzje/depresja-swiata-wirtualnego [dostęp: 6.12.2023].
47. Wilk, Sandra, *Energia upadku, energia protestu*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/energia-upadku-energia-protestu [dostęp: 6.12.2023].
48. Wilk, Sandra, *Wewnętrzne wyzwolenia*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/wewnetrzne-wyzwolenia [dostęp: 6.12.2023].
49. Wilk, Sandra, *Ból Ukrainy*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/bol-ukrainy [dostęp: 6.12.2023].

50. Wilk, Sandra, *Nadchodzi wyzwolenie*, http://stronatanca.pl/recenzje/nadchodzi-wyzwolenie [dostęp: 6.12.2023].
51. Wilk, Sandra, *Od eksperymentu po przenikanie kultur*, https://www.stronatanca.pl/recenzje/od-eksperymentu-po-przenikanie-kultur [dostęp: 7.12.2023].
52. Wieczór ten najwyraźniej nie został zrecenzowany, ale działalność Studia Oddaj Ciężar można śledzić w mediach społecznościowych: https://www.facebook.com/oddajciezar/?locale=pl_PL i https://www.instagram.com/explore/locations/497627997066248/oddaj-ciezar/ [dostęp: 6.12.2023].
53. Podobna sytuacja: pisemnych śladów wieczoru brak, ale warto zapoznać się z informacjami o zespole, który nie jest zresztą jedyną grupą działającą przy UMFC: https://chopin.edu.pl/sztuka/zespoly-umfc/chopin-university-dance-company [dostęp: 6.12.2023].
54. https://www.bcausedancecompany.com/copy-of-kepler-22b-2020?lang=pl [dostęp: 6.12.2023].
55. https://www.instagram.com/hartdancecompany/ [dostęp: 6.12.2023].
56. Stanisławska, Justyna, *W rytmie awangardy – o spektaklu Ramony Nagabczyńskiej i Barbary Kingi Majewskiej*, https://taniecpolska.pl/krytyka/w-rytmie-awangardy-o-spektaklu-ramony-nagabczynskiej-i-barbary-kingi-majewskiej/ [dostęp: 6.12.2023].
57. Karmelita, Aleksandra, *Granice postrzegania*, „Dziennik Teatralny Rzeszów", 22.11.2023, http://dziennikteatralny.pl/artykuly/granice-postrzegania.html [dostęp: 6.12.2023].
58. https://www.powszechny.com/spektakle/gravity-and-other-attractions,s2026.html?ref_page=controller,index,action,spektakle-goscinne [dostęp: 6.12.2023].
59. https://teatr21.pl/perfect-man/ [dostęp: 6.12.2023].
60. Gulda, Przemek, https://e-teatr.pl/guldapoleca-rosnie-i-rosnie-i-42284 [dostęp: 6.12.2023].
61. https://trwarszawa.pl/program/tanztage-lounge/ [dostęp: 6.12.2023].
62. https://www.facebook.com/events/1022200785457675/1022200792124341 [dostęp: 6.12.2023].
63. Sarnecka, Joanna, *Kwiaty i sen przemienienia*, https://taniecpolska.pl/krytyka/kwiaty-i-sen-przemienienia/ [dostęp: 6.12.2023].
64. https://teatrochoty.pl/repertuar/moj-ogon-i-ja/ [dostęp: 6.12.2023].
65. Wilk, Sandra, *Mocno, głośno, totalnie*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/mocno-glosno-totalnie [dostęp: 6.12.2023].
66. Wilk, Sandra, *Jazz w innym wydaniu*, http://www.stronatanca.pl/recenzje/jazz-w-innym-wydaniu [dostęp: 6.12.2023].
67. Pogorzelska, Dorota, *Tak blisko a tak daleko – odnajdź energię w sobie*, „Dziennik Teatralny Lublin", 15.12.2022, http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/tak-blisko-a-tak-daleko-odnajdz-energie-w-sobie.html [dostęp: 6.12.2023].
68. Mrozek, Witold, *Glamour postteatru*, „Dwutygodnik" 2018 nr 237, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7822-glamour-postteatru.html [dostęp: 6.12.2023].
69. https://www.instagram.com/gogotheurgy/ [dostęp: 6.12.2023].

70. Sańczuk, Anna, *„Amando". Paweł Sakowicz tańczy w Muzeum Narodowym*, „Vogue", 21.04.2022,
https://www.vogue.pl/a/performans-amando-pawla-sakowicza-w-muzeum-narodowym [dostęp: 6.12.2023]. Z nie zawsze adekwatnej, niemniej szalenie ciekawej perspektywy performans omówił zaś autor specjalizujący się w analizie soundartowej: Tkacz-Bielewicz, Piotr, „Glissando" 19.04.2023,
https://glissando.pl/aktualnosci/teatr-dzwiekowy-przechadzka-szlakiem-performatywnym/ [dostęp: 6.12.2023].
71. Fazan, Teresa, *Widzieć i być widzianą. Weronika Pelczyńska i praktyki siostrzeństwa*, https://e-teatr.pl/widziec-i-byc-widziana-weronika-pelczynska-i-praktyki-siostrzenstwa-41725 [dostęp: 6.12.2023].
72. Pełna lista Aerwowaves Twenty24:
https://aerowaves.org/news/meet-the-twenty24-artists/ [dostęp: 19.11.2023].
73. Urbaniak, Mike, *„Pocałunek nie zabija" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, „Vogue", 9.08.2023,
https://www.vogue.pl/a/czy-warto-zobaczyc-pocalunek-nie-zabija-w-msn-w-warszawie [dostęp: 6.12.2023].
74. Kmak, Aleksander, *Języki odmiennych intymności. „Pocałunek nie zabija" Ani Nowak w Muzeum Sztuki Nowoczesnej*, „Magazyn Szum" 2023, nr 35,
https://magazynszum.pl/jezyki-odmiennych-intymnosci-pocalunek-nie-zabija-ani-nowak-w-msn/ [dostęp: 6.12.2023].
75. *Warszawa: Performans Marii Stokłosy „Poczucie kawałkowości" na finisażu wystawy „Białoszewski nieosobny"*,
https://taniecpolska.pl/aktualnosci/warszawa-performans-marii-stoklosy-poczucie-kawalkowosci-na-finisazu-wystawy-bialoszewski-nieosobny/ [dostęp: 6.12.2023].
76. Ryzel, Katarzyna, *Dźwiękiem i tańcem tworzone*, „Ruch Muzyczny" 2023 nr 2,
https://ruchmuzyczny.pl/article/2867 [dostęp: 6.12.2023].
77. *Warszawa. Performans „Gimnastyczka" Katarzyny Sikory*,
https://e-teatr.pl/warszawa-performans-gimnastyczka-katarzyny-sikory-w-piatek-39282 [dostęp: 6.12.2023].
78. https://www.facebook.com/events/644927834418784/ [dostęp: 6.12.2023].
79. *Wielka księga score'ów. Praktyki wspólnotowości*,
https://warszawa.krytykapolityczna.pl/wydarzenie/wielka-ksiega-scorow/ [dostęp: 6.12.2023].
80. Wilk, Sandra, *Dante w nowej odsłonie*,
http://www.stronatanca.pl/recenzje/dante-w-nowej-odslonie [dostęp: 6.12.2023].
81. Harłacz, Katarzyna, *Taneczna poezja czy orgia szaleństwa?*,
https://teatrdlawszystkich.eu/taneczna-poezja-czy-orgia-szalenstwa/ [dostęp: 7.12.2023].
82. Wygląda na to, że po wydarzeniu nie pozostał pisany ślad, chyba że czeka na publikację w prasie drukowanej.
83. Program wieczoru: https://teatrwielki.pl/index.php?id=7805 [dostęp: 7.12.2023]; obsada: *„Juvenalia" - dziś pierwszy występ grupy PBN Junior*,
https://www.facebook.com/100071238172498/posts/378556681195601/?app=fbl [dostęp: 7.12.2023].
84. O znaczeniu przeglądu w roku osiągnięcia przez niego „pełnoletniości": Prochyra, Adela, *Rozdroże. Historia jednego festiwalu*,
https://taniecpolska.pl/krytyka/rozdroze-historia-jednego-festiwalu/ [dostęp: 7.12.2023].

85. O najnowszej edycji: Obarska, Marcelina, *Co to jest troska? 22. Festiwal Ciało/Umysł*, https://culture.pl/pl/artykul/co-to-jest-troska-22-festiwal-cialoumysl [dostęp: 7.12.2023].
86. O pierwszej tegorocznej odsłonie Zawirowań: Bisch, Elżbieta, *W poszukiwaniu korzeni. 19. Międzynarodowy Festiwal Tańca Zawirowania*, http://www.stronatanca.pl/brygada-tanca/w-poszukiwaniu-korzeni-19-miedzynarodowy-festiwal-tanca-zawirowania-2023-edycja-letnia-podsumowanie [dostęp: 7.12.2023]. O niewymienionym jeszcze w niniejszym tekście spektaklu h.artu pokazanym podczas dalszego ciągu festiwalu: Wilk, Sandra, *O samotnym pokoleniu brutalnego świata*, http://stronatanca.pl/recenzje/o-samotnym-pokoleniu-brutalnego-swiata?fbclid=IwAR1ErSmY6SGB4EkiOo49jkSx0TH_HSxRcQ66sjrANFtNxFXE-UCz5qn0i2M [dostęp: 7.12.2023].
87. Ponadto Perform organizuje różnego rodzaju wydarzenia popularyzujące improwizację kontaktową / contact improvisation. Szczególnie wyróżniła się spośród nich niedawna wystawa dokumentującą pół wieku funkcjonowania tej metody: *Performatywna odsłona wystawy „50 lat Kontakt Improwizacji. Zaczątki, korzenie, gałęzie”*, https://m.youtube.com/watch?v=W_OsrUjsrDk&t=4s&fbclid=IwAR02axGqnlnDHx2Br6fuH6J3aopdJzHHqRANFt7ZI81KSkwC1FHMq_q8hhE [dostęp: 7.12.2023].
88. Słowo przewodnie twórczyni Butohpolis oraz rekomendacje dla Festiwalu sformułowane przez osoby zajmujące się krytyką, badaniami i kuratorowaniem tańca (Julia Hoczyk, Adam Kamiński, Anna Królica, Justyna Stanisławska): http://stronatanca.pl/na-scenie/butohpolis/5-butohpolis-odbedzie-sie-bez-wsparcia-finansowego-miasta-stolecznego-warszawa-slowo-przewodnie [dostęp: 7.12.2023].
89. Nie ukazała się jeszcze żadna relacja z tegorocznego U:NEW, ale m.in. o założeniach festiwalu można przeczytać w rozmowie: Wojciechowski, Jacek, *Wywiad z Agatą Życzkowską z HOTELOKO movement makers*, https://zazyjkultury.pl/wywiad-z-agata-zyczkowska-z-hoteloko-movement-makers/ [dostęp: 7.12.2023].
90. Kupidura, Zuzanna, *Wstęp do spisu dzieł tanecznych zaprezentowanych na festiwalu „Warszawska Jesień” w latach 1956–2018*, https://taniecpolska.pl/krytyka/wstep-do-spisu-dziel-tanecznych-zaprezentowanych-na-festiwalu-warszawska-jesien-w-latach-1956-2018/ [dostęp: 7.12.2023].
91. W moją pamięć wyjątkowo mocno zapadły niezwykłe *Zaklęcia* Jacka Przybyłowicza (wyk.: Anna Krysiak, Michał Przybyła, Katarzyna Rzetelska; śpiew Weronika Grozdew-Kołacińska), następująco zapowiadane przez kompozytorkę, Aleksandrę Bilińską: *Ten spektakl dedykujemy kobietom. Performance „Zaklęcia” opowiada o twórczyniach kultury ludowej*, https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/festiwal-eufonie/aktualnosci/zaklecia-performance-filharmonia-narodowa [dostęp: 7.12.2023]. Fotorelacja z wydarzenia znajduje się zaś tutaj: https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/festiwal-eufonie/multimedia/zaklecia-fotorelacja- [dostęp: 7.12.2023].
92. https://rezonansekultury.pl/dziady-baleciarze-komiks-wystawa-i-performans/ [dostęp: 6.12.2023].
93. W programie CST zaś, w sekcji Animacje społeczne, znalazła się jako Zespół Tańca Gimnastyka Nie Umyka grupa seniorska, uczęszczająca na zajęcia ruchowe choreografa, prowadzone w przestrzeni Fundacji Pompka.
94. *„Taniec w drodze i w relacjach” – performans badawczy Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej*, https://karolinmazowsze.pl/aktualnosci/taniec-w-drodze-i-w-relacjach-performans-badawczy-warszawskiej-pracowni-kinetograficznej [dostęp: 7.12.2023].

95. Wilk, Sandra, *Ostatni w życiu stół,*
http://www.stronatanca.pl/recenzje/ostatni-w-zyciu-stol [dostęp: 6.12.2023].

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wiele-glosow-wiele-cial-czyli-polifonia-tanca-i-choreografii-w-warszawie

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-utulenia-ku-wspolnotowej-trosce-o-ciala-i-umysly

/ TANIEC

Potrzeba utulenia. Ku wspólnotowej trosce o ciała i umysły

Julia Hoczyk

22. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł w Warszawie, 6-8 października 2023

Jak dać się utulić w niełatwej, postpandemicznej rzeczywistości? Jak celebrować wspólnotowość? Jak tworzyć intymne, osobiste relacje na scenie wobec widzów i wraz z nimi? Jak odsłaniać przed ich wnikliwymi spojrzeniami własne, różnorodne, a niekiedy introwertyczne światy? Z takimi wyzwaniami zmierzyli się artyści tegorocznej edycji festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie. Od początku ma on charakter kuratorski – to przede wszystkim koncepcja Edyty Kozak, dyrektorki artystycznej, spaja każdą edycję tego wydarzenia. W tym roku Kozak wybrała hasło „Utulenia”, jakby na przekór wiecznemu napięciu, w którym jesteśmy zanurzeni, i nieustannie toczącym się konfliktom w skali mikro i makro. Jak zawsze w przypadku tak silnie zarysowanej ramy kuratorskiej trudno nie myśleć o niej w czasie oglądania

spektakli czy uczestniczenia w warsztatach. Można jednak z tego zrezygnować, a po ostatnim spektaklu festiwalu i tak do nas wróci. Tak przynajmniej było ze mną. Starałam się odłożyć festiwalowe hasło na półkę, a mimo to w ostatnim dniu uderzyła mnie jego trafność. A zarazem ogromna różnica z poprzednią edycją (podobnie jak z wieloma wcześniejszymi), drapieżną w wyrazie, która hasło „Wolno tańczyć" zaprezentowała poprzez dobór ekspresyjnych, niekiedy inwazyjnych dla widza, politycznie i społecznie zaangażowanych prac. Tym razem, z jednym może wyjątkiem, dominowała kameralność. I nie chodzi tu tylko – choć również – o format spektakli i liczbę osób na scenie, lecz o pewien rodzaj skupienia i bezpośredniości, które spowodowały, że nawet finałowe przedstawienie oglądało się tak, jakby brało się udział we wspólnej, nieformalnej imprezie.

Filozoficzna dysputa na dwóch

Festiwal otworzyła premiera spektaklu Rafał Dziemidoka i Martina Clausena o przewrotnym tytule *Bestseller*. Na początku artyści wychodzą z przeciwnych stron sceny i rzucają się sobie w objęcia, po czym powracają do punktu wyjścia i zanim znów dojdzie do ich fizycznego kontaktu, mijają się, zamieniają miejscami. Widać, że ich relacja jest bliska, że się znają i rozumieją, jednak spotkanie nie zawsze może być łatwe i bezkolizyjne. Ten wstęp zarysowuje zarówno bezpośrednią, jak i metaforyczną dynamikę tego dwugłosu – dysputy rozpisanej na dwóch wykonawców, luźno inspirowanej pracami filozofa Bohdana Dziemidoka, ojca jednego z twórców. Rozważania startują z wysokiego, by nie rzec najwyższego pułapu, gdy Rafał zadaje Martinowi pytanie o to, czy Bóg istnieje[1]. Większą część spektaklu wypełnia ich dialog, skrzący się od egzystencjalnych, nie zawsze przystępnych w odbiorze dociekań. Nie ułatwia sprawy nakładające się niekiedy na wypowiedzi tłumaczenie. Mimo to bliskość performerów, ich odczuwalne

ciepło powodują, że nie sposób ulec znużeniu – tej dwójki po prostu chce się słuchać. Ich dyskusja wciąga. Poszukiwanie nadrzędnej siły organizującej rzeczywistość (Porządek? Plan? A może raczej pożądanie, jak chciałby Martin? Lub też siła, ale przypadku?). Dalej mowa jest o grzechu, błędzie, o ludzkim losie, odpowiedzialności (nie tylko za samego siebie), znacznie wykraczającej poza jednostkową egzystencję, o „ubóstwianiu" nieznanych sił przez człowieka, o Jezusie jako Bogu i człowieku. Wreszcie, gdy zastanawiamy się, dokąd to wszystko zmierza, jest i ono, światełko dla widzów! Przypomnienie, że w pierwszych wspólnotach chrześcijańskich ludzie dawali sobie wzajemnie nadzieję i ulgę, podobnie jak w teatrze. Po tym momencie zawieszenia i zrozumienia, którego możemy się uchwycić, następuje jednak wybijające z chwilowego komfortu przypomnienie o krwawej historii religii i o ludziach, którzy nie tylko dają wsparcie, ale także niszczą i unicestwiają, jak dyktatorzy XX wieku. Co ciekawe, dyskutujący z pasją wykonawcy lubują się w upłynnianiu przeciwieństw, wychodzących poza ujęcie dialektyczne: dla Rafała Bóg to synonim dobra i pomocy, ale zarazem, kiedy ich brak, jest to dla niego równoznaczne z Jego (jego?) nieistnieniem. A jednak, choć ateista, wciąż się modli. Martin z kolei nigdy tego nie robi, ale uważa, że Bóg jest fantastyczny. Ponownie trop dla widzów: Rafał często wyraża wdzięczność za to, że jest szczęśliwy, że jego dzieci są zdrowe, ale już sam taniec ma dla niego wymiar duchowy. Podczas rozmowy performerów ruch *sensu stricto* niemal się nie pojawia, jest to jedynie mocna obecność sceniczna, wyrazista gestykulacja, zwroty ciałem ku sobie i widzom. Nieco teatralizacji pojawia się, gdy do rozmowy wkracza szatan i to niemal dosłownie: przed prowizoryczną kurtynką wciela się w niego Rafał, przypominając sceny kuszenia Jezusa na pustyni. Białe światło upiornie wydobywające jego twarz i niski, chropowaty tembr głosu przełamują dotychczasową formalną, skupioną jedynie na wygłaszanych racjach, odsłonę

tej dysputy. Otwiera się także więcej miejsca dla ciała, które zaczyna być bardziej aktywne poprzez aktorskie ucieleśnienie. Gdy diabeł odchodzi jak niepyszny, każdy z performerów staje się na powrót sobą.

W kolejnych scenach spektaklu mamy do czynienia z subtelnym budowaniem wzajemnej relacji i dalszym dialogiem. Teraz jednak, z wyjątkiem zakończenia, wyłącznie na płaszczyźnie niewerbalnej. Klaskanie przechodzi w ruch zainicjowany przez Rafała i pojedynczą, a potem wspólną, spokojną i harmonijną wokalizę. Choć z początku dominuje, podobnie jak w części „tekstowej", w domyśle starszy performer (Rafał), stopniowo ta nieco niesymetryczna relacja ulega rozmyciu i obaj wykonawcy spotykają się w harmonii różnic. Wreszcie młodszy zostaje rzucony na głęboką wodę, gdy wokalizuje i biega po scenie już tylko sam, jak gdyby w dźwięku szukał źródła ruchu i inspiracji. Wtedy pojawia się muzyka Bacha, mająca jednoznacznie sakralne konotacje i tak niezwykle oddana wcześniej głosami performerów. Kolejne sceny mają już *stricte* ruchowy charakter, gdy performerzy wykonują ten sam układ – zaczyna Martin, do którego stopniowo dołącza Rafał. To formalna, spokojna choreografia w pozycjach wertykalnych i horyzontalnych, jednak gesty (np. wyciąganie rąk do góry, wyginanie leżącego ciała w łuk, obejmowanie czegoś/kogoś niewidocznego itd.) wykonawców mogą kojarzyć się z poszukiwaniem czegoś (kogoś?), z potrzebą bliskości, z egzystencjalnymi zmaganiami, którymi nasyciliśmy się poprzez słowa w pierwszej części spektaklu. Dwie równoległe linie działań performerów powoli zbliżają się do siebie, mimo przesunięcia czasowego widać zawiązującą się ponownie relację. Wreszcie dochodzi do spotkania, a abstrakcyjne gesty i ruchy nabierają konkretności.

Pod koniec spektaklu wraz z kolejnymi anegdotami powraca słowo. Dowiadujemy się też, że początek został zaczerpnięty ze wspólnego

przedstawienia Rafała i Martina dla dzieci, a Bohdan Dziemidok, choć sam nie był zabawny, napisał opasłą książkę o humorze (*O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*). Uważał też, że śmiech przynosi wolność w działaniu. Poznajemy również – poprzez słowa ojca Rafała – przepis jednego z pisarzy na bestseller. Nie chciałabym go jednak zdradzać, jest bowiem równie przewrotny jak tytuł spektaklu. Choć spektakl wyrósł z inspiracji filozoficzną twórczością Bohdana Dziemidoka, a tekstu pojawia się naprawdę sporo, w zadziwiający sposób nie przytłacza. Pytanie o osobistą genealogię przepisuje na kameralną relację między dwoma performerami – opartą na zaufaniu, słuchaniu się nawzajem, bliskości i powolnym wykuwaniu harmonijnego porozumienia w słowie, głosie i ruchu. Bije od *Bestsellera* trudne do opisania ciepło i otwarcie na widzów, przypomnienie o wspólnotowym wymiarze teatru i tańca. Co ciekawe, nie przeszkadzał mi również jego homogeniczny wymiar, męsko-męskiej dyskusji wokół Boga, postaci kluczowej dla patriarchalnego porządku, z odniesieniami do ojca jednego z bohaterów. Stało się to dzięki budowanej od początku bliskości z widownią, a także dzięki scenom tanecznym, tworzącym opartą na zaufaniu i szczerości relację między samymi performerami. Choć skromne inscenizacyjnie i obsadowo, było to ujmujące otwarcie festiwalu.

Siła kobiecego ucieleśnienia

Podobnie skupione formalnie, co duet Dziemidoka i Clausena, choć o zupełnie innym charakterze, były dwie prace solowe pokazane na festiwalu: *Misspiece* Dominiki Wiak i *Tens* Marty Wołowiec. Obie artystki związane są z Krakowskim Centrum Choreograficznym działającym w strukturach Nowohuckiego Centrum Kultury, co pokazuje, że miejsce to zapewnia warunki do indywidualnych poszukiwań twórczych.

W atmosferę spektaklu Wiak wprowadza nas z jednej strony niski, głęboki męski głos z offu, który autoironicznie komentuje, że mógłby należeć (czy też najlepiej by było, gdyby należał) do Franka Sinatry lub Barry'ego White'a, i prowadzi rodzaj przewrotnej audiodeskrypcji. Z drugiej – owinięty czarną folią obiekt umieszczony z lewej strony sceny i przywodzący na myśl kobiecą sylwetkę, którą tajemniczy głos opisuje. Ukrytą, niewidoczną, a jednak wskutek werbalnej, męskiej projekcji zamieniającej się w rzeźbę Wenus z Milo, mimo okaleczenia wciąż współtworzącą zachodni kanon piękna. Obok niej wywołane zostają inne znane z kultury i popkultury kobiece postaci, uruchamiające kolejne herstorie. Tymczasem z tyłu, po prawej stronie sceny, dostrzegamy tancerkę w obszernym pikowanym płaszczu, stojącą tyłem do nas. Jej sylwetka także jest niepełna, ponieważ nie widzimy głowy, a ubranie tworzy dodatkową barierę między nią a nami. Bohaterka spektaklu – i artystka w jej imieniu – przez całą pierwszą część świadomie zrywa z uprzywilejowaną ekspozycją sceniczną, pozostając odwrócona tyłem. Jej ruch narasta bardzo powoli, od minimalistycznego i skupionego raczej w peryferyjnych częściach ciała, jak dłonie i stopy, aż do mocniejszego wejścia w korpus i całe ciało. Tak budowana dramaturgia łączy ze sobą sola Wiak i Wołowiec, z tym że w drugim przypadku wektor jest odwrotny – cielesne drżenie bierze początek w okolicach splotu słonecznego i klatki piersiowej, a ruch jest zdecydowanie organiczny. W *Misspiece* ma on natomiast z początku charakter bardziej mechaniczny, a kreowana postać przypomina manekina, dopiero powoli budzącego się do życia, wraz z dźwiękiem i oddechem wyłaniającymi się z ciała i wzmacnianymi przez mikrofon. Działanie postaci skupione jest na precyzyjnych krokach w bok (tzw. footworku) i delikatnym kołysaniu ciałem, z wolna ogarniającym coraz większe jego partie, biodra i korpus. Z początku proste, z czasem staje się wyrafinowane rytmicznie, kojarzyć się może z księżycowym krokiem Michaela Jacksona. W końcu

kobieca postać decyduje się odsunąć kołnierz i odsłonić głowę, a swoim ruchem zagarnia coraz większą część sceny, tworząc rozmaite wariacje kroków i wprowadzając ciało w tzw. shaking. Zakres jej ruchu stopniowo się powiększa, by na chwilę się wyciszyć i dać impuls do niespodziewanego obrotu w stronę widowni. Choć z początku nie przynosi to znaczącej zmiany w choreografii, transformacja jednak następuje dzięki tworzącej sugestywne tło dźwiękowe muzyce oraz tekstowi z offu – manifestowi tego, co ukryte i wezwaniu do czynienia widocznym na własnych zasadach: „Yes to blackness" jako zaskakująca kontynuacja *No Manifesto* Yvonne Rainer. Zamiast „nie" słyszymy tu skrótowe „tak" dla tego, co zaprzecza estetycznym ujęciom kobiecości na scenie i w tańcu. Postać wykuwa własną autonomię dzięki sile ciała kobiety, mocnego i osadzonego w ziemi, wymykającego się męskiemu spojrzeniu i głosowi, trudnego do jednoznacznego przyszpilenia. Jej ruch może być lekki lub ciężki, skupiony na sobie, lecz przede wszystkim wchodzący w niezwykły dialog z muzyką. Momentami tancerka wygląda tak, jakby łowiła dźwięki swoim ciałem, wprowadzając je w rozedrganie i tworząc skomplikowaną partyturę rytmiczną, bliską raczej tańcowi nowoczesnemu (*freestyle*, *house*, *urban dance*) niż współczesnemu. Pod koniec opada z sił, gdy przesuwa mikrofonem po białej podłodze baletowej i ciężko oddycha. W finałowym, w dużej mierze improwizowanym monologu, przypominającym niezwykły, poetycki strumień świadomości, postać-Wiak na powrót osadza się w ciele, odmalowując jego turpistyczno-fizjologiczną podstawę, pozbawioną duchowej sublimacji i nadziei na katharsis: „Ciało, słownik zgniłych pojęć…". Niedoskonale doskonałe *misspiece*.

Solo Marty Wołowiec *Tens* rozpoczyna się w ciszy. Spojrzenie tancerki jest pewne i jasne, pozornie skierowane w stronę publiczności, lecz w istocie skupione na jej ciele, podobnie jak ruch, którego z początku widzowie nie są

nawet w stanie dostrzec. Dzięki błękitnej, spływającej wzdłuż ciała koszuli i oświetleniu wydobywającemu połysk jej materiału, stopniowo staje się on coraz lepiej widoczny. Skoncentrowany wewnątrz ciała ruch niespiesznie wydostaje się na zewnątrz, od środka ciała ku jego zewnętrzu. Z wolna jest ono wprowadzane w delikatne drżenie, a pewność siebie tancerki i jej postaci powodują, że obserwujemy ten proces w zadziwiającym napięciu, czekając na rozwój choreografii bez niecierpliwości, raczej z zaciekawieniem. Odwrotnie niż w *Misspiece*, w *Tens* to frontalna, otwarta pozycja ciała performerki i jego centrum dają początek ruchowi, zawiadują jego dystrybucją do głowy i kończyn. Jak w różnych formach medytacji, dłonie wędrują na klatkę piersiową i brzuch, to z nich i z głęboko ucieleśnionego oddechu czyniąc źródło działania. Pojawiają się muzyka i światło, wspierające proces amplifikacji cielesnych impulsów, tytułowego prądu coraz mocniej wychodzącego z ciała do zewnętrznego świata. Ruchową autonomię zyskują nawet włosy postaci, gdy stopniowo zaczyna ona poruszać się po całej scenie, otwierając klatkę piersiową, uginając nogi i wyciągając ręce daleko od ciała. Niewidoczna siła zdaje się ją prowadzić w różne strony, pojawiają się transowe obroty i ruch po wyobrażonym okręgu. Niezwykła jest choreograficzna płynność *Tens*, dająca wrażenie ciągłego przelewania się ruchu w ciele i przestrzeni, szukającego ujścia i rozmaitych form ucieleśnienia. Manifestującego się w naprzemiennym zwolnieniu i przyspieszeniu, w dialogu z hipnotyczną muzyką. Motywem przewodnim tego procesu staje się drżenie, które na dobre ustaje dopiero w finale spektaklu. Tancerka zdaje się tu zbierać, zagarniać ku sobie wszystko, co właśnie zobaczyliśmy, cały ruch unoszący się gdzieś w przestrzennych powidokach. Gdy „przyciąga” go na powrót do ciała, ono samo może wreszcie poszukać zatrzymania i wytchnienia.

Podczas rozmowy z widzami po spektaklu twórcy tłumaczyli, że punktem

wyjścia do tej pracy była modularna synteza dźwięku, najpierw we współpracy z Marcinem Janusem, następnie z Wojciechem Kiwerem, który na żywo towarzyszy tancerce. Częściowo tłumaczy to warstwowość ruchu i muzyki, ich nieustanne nabudowywanie się i pozorną nieskończoność. A jednak to nade wszystko ciało, wspierane przez dźwięk i światło, tworzy w *Tens* własną narrację, staje się autonomicznym bytem. Istnieje „tu i teraz", lecz jednocześnie otwiera kolejne niewidoczne przestrzenie, wciąż od nowa tworzy się i zmienia. Przed nami, świadkami tego płynnego i nigdy raz na zawsze niezakończonego procesu.

Wspólnotowe celebracje różnorodnych ciał

Przyjęta przeze mnie dotąd strategia jak najbardziej precyzyjnego przybliżenia ruchowo-scenicznej dramaturgii spektakli w przypadku zespołowych propozycji festiwalu nie ma już racji bytu, co więcej – chybia celu. O ile finałowa celebracja włoskiej choreografki Silvii Gribaudi w *Graces*, wraz z trójką zaproszonych przez z nią tancerzy, jest jeszcze częściowo możliwa do uchwycenia (choć psuć może ekscytację potencjalnych widzów, działając jak spoiler), o tyle w przypadku *Bisonte* portugalskiego artysty Marca da Silvy Ferreiry właściwie skazana jest na porażkę. W kuluarowych rozmowach podziw mieszał się z zadziwieniem: „Jak on to zrobił?", „Jak powstaje ta choreografia, co się w niej właściwie wydarza?". Bo choć tak skomplikowana i niemal niemożliwa do opisania, jest zarazem perfekcyjnie wręcz precyzyjna. A jednak tak inna od tego, do czego przyzwyczajeni jesteśmy na scenie, obezwładniająca i wciągająca nas w wizję wspólnotowego, squeerowanego świata, w którym jest miejsce na każde ciało i jego ruchową manifestację.

Jednym z tropów, przez pryzmat których można odbierać spektakl, jest z pewnością kultura dragu i jej współczesne przetworzenia, które mogliśmy podczas wcześniejszych edycji festiwalu oglądać w przedstawieniach współtworzonych choćby przez amerykańskiego artystę Trajala Harrella. *Bisonte* zasługuje jednak na własne rozpoznanie. Ma w sobie dragową dezynwolturę balu (*ballroom dances*), podczas którego normatywne uwarunkowania społeczne w odniesieniu do płci, cielesności i seksualności ulegają obnażeniu i przemieszaniu. Jest natomiast zdecydowanie bardziej obfity w skojarzenia i miksowanie źródeł, z których czerpie. Czego tu nie ma! Brazylijski karnawał, południowoamerykańskie style tańca towarzyskiego i narodowego, uliczne i miejskie techniki tańca (to wątek wspólny z *Misspiece*, jednak ukazany zupełnie inaczej), współczesne rave'y, których geneza, co warto przypomnieć, także jest hybrydyczna. Łączy wpływy zachodnie, z założenia już jednak nacechowane transkulturowo, sięgające afroamerykańskich subkultur i muzyki *house*, z karaibskimi, w nieustannych kulturowych przepływach i zapożyczeniach. Ta migotliwość inspiracji i ich ciągłe przenikanie się zostają zasygnalizowane już w pierwszej scenie spektaklu, w której to sam choreograf, również występujący na scenie, czystym, lecz metalicznie przetworzonym głosem śpiewa niezwykle emocjonalny, ściskający za gardło utwór, stopniowo przechodzący w krzyk. Nie rozpoznajemy go od razu. A gdy to się dzieje, jesteśmy zadziwieni, efekt obcości jest bowiem niezwykle silny. To słynna *Lambada*, piosenka powstała pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku i znana również w Polsce, zainspirowana tańcem pochodzenia brazylijsko-boliwijskiego o tej samej nazwie. Towarzyszyła mi i zapewne wielu z nas – bez jakiejkolwiek znajomości kontekstu kulturowego – podczas podstawówkowych czy licealnych imprez, swego czasu można było ją było usłyszeć dosłownie wszędzie. Nie jest jednak niewinna i gdy ogląda się spektakl portugalskiego

artysty, staje się konceptualną ramą, organizującą wszystko, co usłyszymy i zobaczymy później.

Portugalia jako dawne imperium kolonialne, poza Ameryką Środkową i Południową obejmujące swoimi wpływami także olbrzymią część Dalekiego Wschodu, Afryki i Azji oraz atlantyckie wyspy (Azory, Madera), wciąż nie rozliczyła się z własnej historii i towarzyszącej jej przemocy. Wybrzmiewają one także w wydanym po polsku reportażu Izy Klementowskiej *Samotność Portugalczyka* czy w opowieściach Brazylijczyków, którzy do dziś często czują się w Portugalii obywatelami drugiej kategorii. Z wyjątkiem początku i zakończenia w *Bisonte* nie pojawia się tekst. Artyści nie snują tu werbalnej narracji. A jednak poprzez choreografię, w której przenikają się i przeplatają tak odmienne wpływy, poprzez transowość ruchu i jego animalistyczne powidoki, udaje się im oddać charakterystyczną dla Portugalii mieszankę *saudade* (tęsknoty) za tym, co utracone, melancholii i jednoczesnej euforii, radości życia, cieszenia się chwilą. Postkolonialne sprzeczności zyskują tym samym ukonkretnienie w scenicznej rzeczywistości i realności ciał pozostających w ciągłym poruszeniu.

Bisonte łączy z *Misspiece* i *Tens* narastająca powoli i stopniowo dramaturgia ruchu. Zanim wszyscy tancerze połączą się na dłużej we wspólnym rytmie, oglądać możemy bardziej kameralne konstelacje, duety i tria, które raz po raz będą powracać pomiędzy zespołowymi sekwencjami. Jednocześnie skąpana w półmroku scena rozjaśniona zostaje zimną, świetlówkową poświatą, która towarzyszyć będzie performerom już do końca, co tylko wzmacnia atmosferę imprezowania. Pierwsze bity stopniowo obejmują we władanie ciała wszystkich tancerzy po kolei, aż do wspólnego tańca, przybierającego charakter swoistej autoprezentacji, podczas której jednocześnie, jak to podczas rave'ów, wybrzmiewa zarówno działanie solo,

jak i w grupie. Ciała prezentują się jako mocne, obecne, pozbawione lęku czy wstydu. Ich kobiecość i męskość nie mają tu najmniejszego znaczenia. To kategorie, które być może krążą w przestrzeni, przylepiając się na chwilę do ciał oglądanych przez nas, by za sekundę odpaść i rozpuścić się we frenetycznym drżeniu i rytmicznych impulsach biorących we władanie tak poszczególnych tancerzy, jak i całą scenę.

Co ciekawe, choreograf – którego zawodowy background bierze początek w sporcie, zwłaszcza w pływaniu, nie w tańcu, interesującym go jednak od małego – wyznał w rozmowie w Wojciechem Ziemilskim, że nie tylko konstelacja tancerzy biorących udział w spektaklu jest zmienna, ale także ich genderowa tożsamość. Zdarza się, że ulega przemianie w trakcie grania *Bisonte* na przestrzeni kilku miesięcy. To wyjaśniałoby niezwykłe przepływy w ciałach, płynność obrazów i ruchu, wspierające się nawzajem. I to, dlaczego odsłaniane w spektaklu kobiece biusty zyskują zadziwiającą autonomię, gdy patrzy się na nie już nie tyle jako na część kobiecej morfologii i płciowy atrybut, lecz na element rzeźby ciała stającego się przed nami nieustannie tu i teraz. Każdego ciała. Ludzkiego, nie ludzkiego – gdy na ulotną chwilę tancerze tworzą lub współtworzą animalistyczno-mityczne hybrydy o wielu głowach czy kończynach – amorficznego wreszcie. Spojrzenie krytyczki i krytyka, naładowane teorią krytyczną, przekształcane poprzez spotkania ze znajomymi osobami trans i niebinarnymi (moje przywoływało podczas *Bisonte* także dwie prace Mariny Otero, choreografki pochodzącej z Argentyny), zmagające się z nieuchwytnością ich doświadczenia ciała i seksualności, staje się syte. Przestaje analizować, zadawać pytania, kategoryzować to, co widzi. Zanurza się w scenicznej rzeczywistości i daje się jej pochłonąć tym mocniej, że rozbrzmiewająca głośno muzyka wchodzi w ciało, nie daje odetchnąć, nie pozostawia wyboru. Aż do końcowego „tak!” wyrażonego poprzez wspólne śpiewanie przez

tancerzy utworu *O Superman* Laurie Anderson. Przejmującej wokalizie (i tekstowi) towarzyszy powolny, skupiony na pojedynczych gestach ruch, momentami schodzący się z tekstem piosenki. Amerykański żołnierz z utworu Anderson – powracający do domu i słyszący w słuchawce nagrany głos własnej matki – wyrażający tęsknotę i ciężar własnego doświadczenia, w *Bisonte* staje się każdym z nas. Szukającym bliskości i utulenia:

> ‘Cause when love is gone, there’s always justice.
> And when justice is gone, there’s always force.
> And when force is gone, there’s always Mom.

I znajdującym je także w innych, w sobie nawzajem. Jak tancerze na scenie. Jak my na widowni. Jak wszyscy wspólnie. Tacy, jacy jesteśmy. Ponad, poza i pomimo. Ciał(ami), płci(ą), wieku/iem, sprawności/ą… kulturą (?).

Innego rodzaju wspólnotową celebrację zaproponowała Silvia Gribaudi w spektaklu *Graces*, zaprezentowanym na finał festiwalu. Podobnie jak Dominika Wiak w *Misspiece*, także włoska artystka dialoguje tu z zachodnim kanonem piękna, już w tytule przywołując rzeźbę Antonia Canovy *Trzy Gracje*. Jednak na scenie pojawiają się cztery postaci – trzech tancerzy i choreografka w roli tancerki. Już zestawienie wyjściowej inspiracji z liczbą performerów stawia przewrotne pytanie o błąd, zaburzenie (nie)dopasowanie, podważające kanoniczne wizerunki. Ujawnia także obraną przez artystkę strategię, której podporządkowuje ona cały spektakl; kreowaną od samego początku, gdy doskonale zbudowani tancerze jeden po drugim wchodzą na scenę, a na końcu pojawia się na niej Gribaudi, korpulentna i zaokrąglona, lecz czująca się dobrze we własnym ciele, nieukrywająca go w obszernym stroju (wszyscy wykonawcy są w bieliźnie,

mężczyźni najpierw w kolarkach, potem w slipach, kobieta w jednoczęściowym, następnie dwuczęściowym kostiumie kąpielowym). Wykonawcy nawiązują od razu kontakt z publicznością, patrząc jej prosto w oczy, mierząc się z oceniającymi spojrzeniami widzów i ich oczekiwaniami. Lecz tym razem to także publiczność wystawiona jest na wzrok performerów, gdy na początku nie może schować się w mroku, lecz pozostaje skąpana w jasnym świetle. Nie ma iluzji. Jesteśmy my i oni, wspólnie, tu i teraz, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Tancerze proponują ruch w kanonie (czyli kolejno po sobie), z budzącymi rozbawienie *plié*. Choreografka w równej mierze dyryguje tym, co dzieje się na scenie, jak i publicznością, która klaskaniem nadaje rytm scenicznej akcji. Rozproszone po całej scenie działania raz kojarzą się ze skupionymi na ruchu, formalnymi lub/i bazującymi na przypadkowości poszukiwaniami twórców *postmodern dance* (w tym Merce'a Cunninghama), by za chwilę czerpać z baletowej wirtuozerii, świadomie przełamywanej w niewykończonych, niedoskonałych ruchach i gestach lub eksponowanej (jak w scenie popisowych trzydziestu dwóch *fouettés*, wykonywanych przez jednego z tancerzy zgodnie z prawidłami, bez zatrzymania). Do tańca klasycznego, ale i współczesnego nawiązują płynne i widowiskowe lub świadomie nieporadne partnerowania, w których funkcję primabaleriny pełni sama Gribaudi. Te sceny przywodzą też na myśl wprawioną w ruch rzeźbę, cielesne *perpetuum mobile*, które śledzi się z ekscytacją i przyjemnością. Przyjemność to słowo klucz w przypadku *Graces*. Szczegółowa analiza całej choreografii, scena po scenie, mija się tu z celem, ponieważ podporządkowana zostaje ona jednemu nadrzędnemu celowi – wspólnej zabawie, radości, i temu, aby dzielili je ze sobą po równo wykonawcy i widzowie. I to się udaje.

Struktura *Graces* jest z założenia fragmentaryczna, składa się z poszczególnych scen-numerów, jak w rewii, kabarecie, cyrku czy balecie wreszcie. Taniec odsłania tu własną materię, co nie czyni go wcale mniej widowiskowym i wciągającym. W budowaniu tak rozumianej dramaturgii pomagają niekiedy rekwizyty, jak sztuczne kwiaty wpinane w bieliznę (czasem w tzw. strategicznych miejscach), czy rozlana na scenie woda, w finale dająca poślizg i przynosząca nowe możliwości ruchu w parterze i wielokrotnych, równie popisowych obrotów. W myśl (oświeceniowej, ale i uniwersalnej) zasady „uczyć – bawiąc" (w tym przypadku raczej „bawiąc – uczyć"), dostajemy w *Graces* przewrotny traktat
z zakresu estetyki, unaoczniający, że piękno może przybierać różnorodne formy i ucieleśnienia. Dopiero ich zestawienie czy przeplatanie się ze sobą przybliżyć nas może do prawdy ludzkiego doświadczenia. Znajduje to wyraz w jednej ze scen spektaklu, w której Gribaudi wprost pyta widzów (takich werbalnych interakcji jest jednak w spektaklu znacznie więcej), czym jest piękno. Zanim padną pierwsze odpowiedzi, artyści wciąż działają na scenie, niejako, podobnie jak w całym przedstawieniu, udzielając odpowiedzi własnym ruchem i własnymi ciałami. Padające w końcu słowa przechodzą jedno w drugie, skrzą się znaczeniami i skojarzeniami, co znajduje kumulację w znakomitej parodii rozmowy pospektaklowej, po której przedstawienie toczy się dalej. Dopiero widowiskowe ślizgi po podłodze domkną je jako całość, wcześniej wciąż wymykającą się i rozwijającą, scena po scenie, jak gdyby bez końca.

Gribaudi we współpracy z tancerzami udała się rzecz niezwykle trudna do osiągnięcia w teatrze i tańcu – zrealizowanie spektaklu w całości opartego na komizmie sytuacyjnym i ruchowym, który, choć wykonawcy momentami szarżują, nie wydaje się przesadzony, nie nuży także powtarzalnością strategii, wręcz przeciwnie, wciąż zaskakuje i zachwyca. Nie bez znaczenia

jest tu sceniczna charyzma wykonawców i konsekwentnie budowana już od samego początku relacja z publicznością. Dzięki temu nie ulega ona zerwaniu aż do samego końca, obejmując swoimi mocnymi, lecz czułymi „ramionami", przynosząc ulgę i wytchnienie poprzez wspólną radość i śmiech. Na przekór temu, co budzące lęk, niekiedy straszne i przerażające. W tym roku dyrektorka i zespół festiwalu uznali, że widownia potrzebuje wentyla, spotkania we wspólnocie i celebracji ruchu i ciała, utulenia wreszcie. Decyzja ryzykowna, ale w ostatecznym rozrachunku znakomita. Trafiająca w potrzeby obolałych ciał i umysłów.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Potrzeba utulenia. Ku wspólnotowej trosce o ciała i umysły*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-utulenia-ku-wspolnotowej-trosce-o-ciala-i-umysly.

Autor/ka

Julia Hoczyk – teatrolożka, redaktorka, krytyczka i badaczka tańca. Była redaktorką „Sceny" oraz sieciowego miesięcznika „Kultura Enter", a także portalu taniecPOLSKA.pl. W latach 2010–2015 prowadziła w Akademii Teatralnej zajęcia z analizy tańca współczesnego. W latach 2011–2023 pracowała w Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca. W 2019 roku w Centrum Sztuki Tańca w Warszawie zrealizowała projekt kuratorski *Wokół tańca, choreografii, performansu – różne ujęcia tańca współczesnego*. Prowadziła także warsztaty pisania o tańcu. Wraz z Wojciechem Klimczykiem opracowała antologię *Prze-pisać taneczny modernizm: sieci / Re-writing Dance Modernism: Networks* (2022). Od 2023 roku pracuje jako koordynatorka kreatywna Związku Zawodowego Aktorów Polskich, współpracuje też z Warszawskim Obserwatorium Kultury. Zajmuje się problematyką cielesności i gender w polskim i światowym tańcu współczesnym oraz butō.

Przypisy

1. Obaj występują pod własnymi imionami w udostępnionej widzom na kartkach angielskiej transkrypcji tekstu; tekst wypowiadany jest po niemiecku i angielsku, z tłumaczeniem na

polski.

Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-utulenia-ku-wspolnotowej-trosce-o-ciala-i-umysly

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-tanczy

/ TANIEC

Wszystko tańczy!

Wiktoria Wojas

Kto tańczy?, 3. edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca, 31 lipca – 6 sierpnia 2023

„Kto tańczy?" – to pytanie stało się hasłem trzeciej edycji Krakowskiego Festiwalu Tańca, łączącego nowe nurty choreografii rodzimej i zagranicznej. KFT jest organizowany od 2021 roku przez Krakowskie Centrum Choreograficzne (działające w ramach Nowohuckiego Centrum Kultury). Zespół kuratorski składa się z sześciu kobiet – Marty Wołowiec, Moniki Węgrzynowicz, Agnieszki Barańskiej-Kozik, Karoliny Gracy, Dominiki Wiak i Aleksandry Honzy – odpowiedzialnych za koordynację licznych spektakli, performansów, warsztatów ruchowych, warsztatów krytyki, a także konkursu choreograficznego i wydarzeń towarzyszących (np. wystawy fotograficznej, rozmów z twórcami i twórczyniami, jamu tanecznego czy Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej[1]).

Organizatorki w tym roku postawiły pytanie otwarte, a podczas wieczoru inauguracyjnego zachęciły publiczność do poszukiwania licznych odpowiedzi.

Dosyć szybko okazało się, że zadanie to jest dużym wyzwaniem, bo na scenie oprócz profesjonalnych tancerzy i tancerek oraz amatorów i amatorek pojawiły się różne obiekty materialne i rośliny. W programie głównym festiwalu znalazło się dziesięć spektakli, natomiast do konkursu choreograficznego zakwalifikowano trzynaście prac. Tematyka przedstawień była niezwykle różnorodna, ale niemal wszystkie eksplorowały relacje między poruszającymi się ciałami lub między ciałami a nieciałami.

Zatem tytułowe pytanie: „Kto tańczy?" powracało wielokrotnie. W ramach podsumowania warto przywołać kilka najczęstszych tropów, możliwych odpowiedzi.

Materia nieożywiona

Materia pojawiła się już w tytule spektaklu otwierającego festiwal. Andrea Salustri opracował choreografię „na kilka styropianowych kształtów i jednego człowieka"[2]. Na scenie zaczął od przedstawienia właściwości materiału. Styropianowe kule układał na leżącym wiatraku, by zostały wprawione w drgania, a prostokątne bloki wyginał i umieszczał w ramie stołu. Badał przyciąganie między obiektami wykonanymi z tego samego materiału. Eksperymentował z kształtami i rozmiarami. Zmieniał tempo, po każdym przyspieszeniu dawał czas na wyciszenie. Tańczył z przedmiotami, moczył je w wodzie, przypalał, rozrywał. Aż w końcu uruchomił kilka symultanicznych stanowisk: instalację, która przypominała maszynę losującą, wirujący stożek i kwadrat, kule na wiatraku z pierwszej sceny, miejsce do destrukcji prostokątnego bloku. Napięcie stopniowo wzrastało. Poczucie ulgi przyniósł dopiero finał – deszcz styropianowych stożków i opadnięcie białych ścian, które wiązało się z odkryciem zaplecza teatralnego. Spektakl wywoływał skrajne reakcje: zdumienie, podziw, rozbawienie, a nawet

irytację. Zadziałało tutaj przeniesienie miejsc siedzących na scenę, a tym samym skrócenie dystansu między oglądającymi a performerem i obiektami. Co ciekawe, ta decyzja została podjęta dopiero podczas prób generalnych. Okazała się jednak słuszna, pozwoliła obserwować przemiany materii z bliska i słyszeć charakterystyczne odgłosy styropianu (spotęgowane przez użycie mikrofonów), które testowały wytrzymałość widzek i widzów oraz sprawiały, że dla wielu spektakl był doświadczeniem granicznym. Przede wszystkim jednak przedstawienie Salustriego skłaniało do namysłu nad relacją performera z obiektami. Artysta podczas rozmowy zaznaczył, że z materią można mieć związki na kilku poziomach: obiekty mogą być ściśle połączone z tancerzem lub jedynie symulowane przez niego, mogą także funkcjonować autonomicznie albo oddziaływać na siebie nawzajem bez wpływu człowieka. Salustri podkreślał też, że (przy świadomości, że obiekty są nieożywione) ważne jest współistnienie i swoisty dialog, a nie dominujący monolog. Performer musi się jakoś usytuować, jego pozycja (pomiędzy byciem stwórcą a stanowieniem tła działań) często wzbudza wątpliwości. Według performera kluczowe jest poznanie wybranego materiału, praca z nim, wykorzystanie jego właściwości. Styropian dawał duże możliwości, bo był wprawiany w ruch zarówno przez powietrze, jak i przez ludzkie ciało. Jednak, mimo spektakularnej warstwy wizualnej spektaklu, problematyczną kwestią były powtarzane procesy destrukcji, zaburzające ideę współobecności.

/ Te kwestie stanowiły z kolei punkt wyjścia dla choreografa Palle'a Granhøja i tancerza Mikołaja Karczewskiego. W *Stone-Face-Book* Karczewski stukał w kamień (odwołując się do wiersza Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*), tańczył ze skałami różnej wielkości, zmagał się z ich ciężarem i angażował publiczność do pomocy. Później przykładał mikrofon do

niektórych kamieni. Można było usłyszeć wtedy (nagrane wcześniej) odgłosy śmiechu, płaczu, bicia serca. Jednak proces ten nie miał na celu ożywienia materii, raczej sprawiał, że kamienie jawiły się jako odbicie emocji, pasji, przeszkód i bliskich relacji tancerza. W spektaklu w subtelny sposób skontrastowano żywe ciało człowieka z martwymi kamieniami, połączono choreografię wysiłkową, skupioną na fizyczności, z kwestiami tożsamościowymi.

Najwięcej obiektów pojawiło się w *Hair Story* Any Szopy. Rekwizyty i kostiumy odwoływały się do estetyki kampu. Najbardziej osobliwe były buty (gigantyczne szpilki, wrotki z nóg fotela komputerowego, pompki do nadmuchiwania). Artystka wykonywała wśród przedmiotów solowe układy. Rekwizyty nie stanowiły jednak wyłącznie tła, ich obecność powodowała nawarstwianie się i przenikanie kontekstów kulturowych. W jednej ze scen z sufitu zwisała girlanda z jasnych warkoczy, co rodziło skojarzenia z Roszpunką, staropolskim kołtunem lub lalką (powiązanie zostało wzmocnione przez projekcje wideo Adama Zduńczyka), odnosząc się do uprzedmiotowienia kobiecego ciała. Ana Szopa skupiała się na cielesności, wprowadzaniu się w stan transu, ekstazy. Połączyła rytualność z popkulturą i pod płaszczem rozrywki skryła gniew. Zaprezentowała współczesną herstorię. Inicjowała kontakt z publicznością, rozmawiała, wplatała elementy autotematyczne, namawiała do wspólnej recytacji wiersza-zaklęcia. Pojawiła się w kilku wcieleniach, za każdym razem wyrażając potrzebę emancypacji i wyzwolenia. Eksperymentowała ze strojami, emocjami, ruchami. Dążyła do przemiany, swoistego spalenia stereotypowego modelu kobiecości. Zostawiła widzów z poczuciem przebodźcowania, ale też refleksją, że niezwykle łatwo można przekroczyć granicę między prawdziwą tożsamością a wizerunkiem narzuconym przez społeczne normy i schematy.

Światło

Ze światłem eksperymentowało *Lil* Marty Wołowiec. Spektakl był grany częściowo w ciemności. Artystka próbowała oswoić cień, sprawiała, że mrok stawał się niemal namacalny. Budowała napięcie i pozwalała poczuć, że ciemność jest nieograniczona. Na spektakl widzowie i widzki wprowadzani są za ręce. Zajmują miejsca na krzesłach lub na podłodze. W początkowych sekwencjach nie widzą performerki, słyszą jedynie jej ruchy i oddech. Później artystka gra ze światłem wpadającym przez otwarte okno, obserwuje choreografię reflektorów (zapalanych i gaszonych naprzemiennie), a na koniec staje za widzami i za pomocą małej latarki projektuje na ścianę ich cienie. Sprawia, że stają się częścią spektaklu, że też tańczą. *Lil* to efekt współpracy Marty Wołowiec z dramaturgiem Konradem Kurowskim. Główną inspiracją była rezydencja tancerki w Libanie, kraju pełnym napięć społecznych, mierzącym się z kryzysem gospodarczo-humanitarnym. W 2020 roku doszło do wybuchu w bejruckim porcie. Niektóre części miasta zostały zniszczone, a mieszkańcy borykali się z przerwami w dostawie prądu. *Lil* opiera się na minimalizmie i monotonii ruchów, działań. Chociaż te zabiegi momentami wydają się nużące, pozwalają poczuć szczególny nastrój i społeczne niepokoje.

Rośliny

Spektaklem minimalistycznym, powolnym było również *Złe ziele* Magdy Jędry. Artystka w swym czułym performansie praktykowała bycie z odrzuconymi roślinami. Poznawała je i odkrywała ich sprawczość. Skupiała się na dzikiej zieleni, pędach niechcianych, rozrastających się, żyjących własnym życiem, niedających się okiełznać, stopniowo anektujących teren. Na co dzień ich nie dostrzegamy, marginalizujemy. Artystka zauważyła, że

chwasty mogą przetrwać nawet w trudnych warunkach, miejscach opuszczonych[3]. Postanowiła zbliżyć się do nich, lepiej je poznać i poszukać międzygatunkowych połączeń. Performans rozpoczęła od interakcji z publicznością, osobiście zaprosiła wszystkich do sali. Tradycyjna widownia została usunięta. Jedni przysiadali więc na parapetach, inni na podłodze, niektórzy stali lub krążyli po sali. Taki układ umożliwiał płynną wymianę energii między performerką a oglądającymi. Magda Jędra już na początku podzieliła się prywatną opowieścią o mieszkaniu z roślinami. Potem poruszała się po mapie roślin namalowanej na podłodze różnokolorowymi farbami w sprayu. Za pomocą sugestywnych opisów i gestów przedstawiała wybrane rośliny, pobudzała wyobraźnię odbiorców. Spektakl był oparty na otwartości i komunikacji do czasu, gdy performerka stanęła przy wyimaginowanej kaniance i nazwała ją pasożytem. To sprawiło, że muzyka zgęstniała, pojawiły się w niej szumy i trzaski. Performerka zaczęła się wić, jakby coś ją osaczyło. Zasłoniła niemal całą twarz kapturem-maską. Od tej pory stała się innym bytem, kimś obcym. Wykonywała choreografię, nie widząc otoczenia. Jej ruchy stały się nieludzkie, pierwotne, ale nie można ich było zakwalifikować jako zwierzęce. Ciało przypominało roślinę, która próbuje się przebić, walczy o wolność. Jędra była cały czas blisko osób oglądających, niemal je dotykała, potem omijała. Pod koniec spektaklu mapa na podłodze była już zniszczona, namalowane rośliny zostały rozmazane. Farby pobrudziły ubrania i buty. Zostawiły ślad na performerce i odbiorcach. Gdy muzyka osiągnęła punkt kulminacyjny, nastąpiło wyciszenie. Magda Jędra ściągnęła powoli maskę. Patrzyła na ludzi wokół, ale nie wiadomo było, czy wyzwoliła się z objęć chwastu, czy sama się nim stała.

Ludzie

Na koniec trzeba powiedzieć, że podczas festiwalu tańczyli przede wszystkim ludzie. Nie tylko profesjonaliści i profesjonalistki, ale też amatorzy i amatorki, członkowie i członkinie widowni. Niektórzy tańczyli indywidualnie, inni w parach lub grupach. W spektaklu *An Eve and An Adam* (drugim projekcie Palle'a Granhøja) ze zwiędłych liści wyłoniły się tytułowe postacie. Sofia Pintzou i Mikołaj Karczewski poprzez taniec tematyzowali nagość, grali z konwencją wstydu. Próbowali wzajemnie wybadać swoje ciała. Ich ruchy były intymne, pierwotne, opierały się na zaufaniu. Ale też pojawiały się elementy rywalizacji, niemal tanecznej bitwy. Równie intymny duet tworzyli Alexander Vantournhout i Axel Guérin w *Through the Grapevine*. Tancerze prowadzili na scenie cielesny dialog – obserwowali nawzajem swoje dłonie, ramiona, nogi, tułowia. Mierzyli różnice długości poszczególnych części ciała, testowali ich zasięgi. Dążyli do harmonii ruchów. Przyciągali się i splatali. Wykonywali skomplikowane figury. Męczyli się, słychać było głośne, przyspieszone oddechy, a ich ciała były zaczerwienione i mokre od potu. W pewnym momencie sprawiali wrażenie, że są jednym organizmem. Natomiast *Tranquillo* było pierwszą grupową choreografią na festiwalu. Tytułowy spokój okazał się przewrotny, bo spektakl był pełen emocji. Janusz Orlik z aktorami i aktorkami Teatru Klucz (czyli osobami z niepełnosprawnościami uczestniczącymi w Warsztacie Terapii Zajęciowej prowadzonym przez Stowarzyszenie na Tak w Poznaniu) zabrał publiczność w podróż opowiedzianą osobistymi historiami, które unikały moralizatorstwa. Osoby występujące siedziały w kręgu, przechadzały się między widzami i widzkami, ale podejmowały też próby ucieczki, lotu, chciały przełamać narzucone ograniczenia. Tancerze i tancerki, mimo silnej potrzeby indywidualności, czerpali też moc z grupy. Byli niezwykle świadomi swej obecności na scenie.

Na szczególną uwagę zasługuje spektakl finałowy *Prima*. Założeniem choreografa Viktora Černickiego (który wcześniej tańczył tylko solowo) jest współpraca z lokalną społecznością. Twórca podróżuje po różnych krajach ze swoją profesjonalną grupą taneczną, do której przyłączają się nieprofesjonaliści, przedstawiciele i przedstawicielki lokalnej społeczności. Dzięki temu każdy spektakl jest inny. Ten krakowski powstał w trzy dni. Opierał się na dialogu i subtelnych napięciach między jednostką a zbiorowością. Przygotowania składały się z prób-gier. Choreograf zrezygnował z intensywnego treningu, polecił uczestnikom i uczestniczkom tworzyć sekwencje wspólnych działań. Nie zadawał konkretnego rodzaju ruchu, zasady były jedynie ramami. Ważne było, by nie narzucać swoich gestów, a raczej skupić się na tym, jaki ruch przejmuje się od innych tańczących. Podczas premiery na scenie pojawiło się aż piętnaście osób (w tym dziesięcioro mieszkańców i mieszkanek Krakowa). Choreografia w *Primie* nie była czymś skończonym, nieustannie się wytwarzała, przekształcała. Osoby tańczące poszukiwały wspólnego rytmu. Muzyka okazywała się niepotrzebna, zastępowały ją dźwięki wydawane przez tańczących lub ich ciała. Spektakl nie skupiał się na wyuczonym układzie, a raczej na doświadczeniu ruchu pośród innych ciał. Ważne było współistnienie, słuchanie, dostosowywanie się, nieustanna wymiana, rozwój. Osoby tańczące wykonywały zarówno ruchy energiczne (skoki, skłony, obroty), jak i spokojne, pozwalające się zrelaksować i obserwować otoczenie. W efekcie powstał spektakl, który łączył w sobie liczne powtórzenia, prostotę, precyzję i przyjemność z tańca. Na scenie wytworzyła się wspólnota, mikrospołeczność. A później przeniosła się też na widownię. Podczas rozmowy Dominika Szala[4] zaproponowała, by Černický pokazał, jak w praktyce wyglądają metody jego pracy. Artysta zgodził się chętnie i zaprosił wszystkich na scenę. Powstał więc krótki układ. Nieoczekiwanie

wszyscy (choreograf, osoby występujące w spektaklu, publiczność, organizatorki) tańczyli razem[5]. Szybko okazało się, że metoda Černickiego działa i jest niezwykle ciekawą praktyką. Pozwala rozwijać uważność na innych, dzielić się ruchem i dbać, by intencje ciała były czytelne. Chyba trudno o lepsze zakończenie festiwalu tańca.

Można by zatem ponownie wymieniać odpowiedzi na pytanie kto (i co) tańczy. Ważniejsze jest jednak, że nikt nie tańczy sam. Trzecia edycja Krakowskiego Festiwalu Tańca miała program intensywny i zróżnicowany. Wiele spektakli zachwycało tematyką i poziomem wykonania. Najważniejsze okazało się jednak, że był to festiwal interakcji i otwartości. Udowodnił, że granice między sceną a widownią są płynne, a taniec może być sztuką włączającą. Z osobistych odkryć chciałabym dodać, odpowiadając na tytułowe pytanie, że ja też tańczę i to nawet wtedy, gdy ktoś patrzy!

Wzór cytowania:

Wojas, Wiktoria, *Wszystko tańczy!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-tanczy.

Autor/ka

Wiktoria Wojas – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa *Kto tańczy? Pytania o podmiot tańczący* odbyła się 23 kwietnia 2023 roku.
2. Wszystkie cytaty pochodzą z programu festiwalu.
3. Magda Jędra i Anna Herbut (dramaturżka), opowiadając o tych miejscach, odwołały się do koncepcji trzeciego krajobrazu Gilles’a Clémenta. Ta idea dotyczy terenów zaniedbanych,

różnorodnych biologicznie, ale niepotrzebnych człowiekowi i niemożliwych do skapitalizowania. Można je porównać z pojęciem stanu trzeciego w ujęciu Emmanuela-Josepha Sieysa (z manifestu Rewolucji Francuskiej), czyli grupy społecznej opisywanej jako „nic, które żąda, by stać się czymś".
4. W poprzednich dniach festiwalu rozmowy z twórcami i twórczyniami prowadziły również Zuzanna Berendt i Hanna Raszewska-Kursa.
5. Trzeba zaznaczyć, że nie była to jedyna sytuacja podczas festiwalu, w której widzowie i widzki pojawili się na scenie (w przedostatni dzień został bowiem zorganizowany jam taneczny, czyli otwarta przestrzeń do improwizacji ruchowej z muzyką elektroniczną/relaksującą/ambientalną/eksperymentalną wykonywaną na żywo przez Witka Rycia).

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-tanczy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-teatrem-lekcja-wychowania-fizycznego

/ TANIEC

Między teatrem a lekcją wychowania fizycznego

Michalina Spychała

122 słowa o muzyce i tańcu

koncepcja, taniec, koordynacja merytoryczna: Marta Ziółek, współkreacja i taniec: Aleksandra Borys, Aleksandra Lemba, Karolina Kraczkowska, Weronika Pelczyńska, Gieorgij Puchalski, Maria Stokłosa, muzyka: Bartosz Szablowski (perkusja), Natan Kryszk (saksofon), asystent choreografki: Kacper Szalecki, kostiumy: Jan Chodorowicz, zdjęcia: Witek Orski, wideo: Adam Zduńczyk, projekt graficzny: Maciej Bychowski, badania i teksty: Anna Majewska, Alicja Müller, kierownictwo produkcji: Alicja Berejowska – Perform for Change, produkcja: Fundacja Burdąg, partnerstwa: Teatr Komuna Warszawa, Nowy Teatr, Gunia Nowik Gallery, OSiR Mokotów m.st. Warszawy

premiera: 8 września 2023 w Nowym Teatrze w Warszawie w ramach Generation After 7. Showcase. Reality Check

1.

Lato, upalne popołudnie, pojawiłam się sporo przed czasem na boisku szkolnym, gdzie odbywać się ma performans. Dzieci kończą kopać piłkę, wracają do szkoły. Słońce. Pracowniczki Nowego Teatru rozpoczynają

techniczne przygotowania, rozstawiają krzesła. Ustawianie kamer do rejestracji premiery. Życie się toczy. Nie ma nic niezwykłego w tej chwili. Jeszcze. Ławka w kolorze kobaltowym wyróżnia się na tle boiska. To także kolor kostiumów wybrany przez osoby performujące, który odróżnia je od oglądających i łączy jako grupę: każda ma choć jeden element odzieży w tym kolorze. W oddali dźwięk dzwonka szkolnego. Poczucie nieprzynależności do żadnej sfery: nie jesteśmy w teatrze ani nie oglądamy meczu koszykówki, czekamy na przecięciu codzienności i sztuki. Osoby performujące zbierają się na środku boiska, wygląda to jak narada przed meczem, ustalanie strategii. Słyszymy gwizdek i wszyscy rozchodzą się na swoje pozycje. Sygnał rozpoczęcia gry. Gra będzie toczyła się pomiędzy artystkami i artystami, między oglądającymi i przestrzenią.

2.

Projekt powstał w ramach OFF Polska i był pokazany pięć razy w różnych miejscach (dwa boiska szkolne i galeria sztuki). Autorka koncepcji, Marta Ziółek, w prywatnej korespondencji mailowej wyjaśniła mi:

> praca ta jest oparta na partyturach, które zaproponowałam, zmienia się sposób w jaki możemy rozumieć choreografię. W tym sensie choreografia jest bliska definicji Lepeckiego, czyli bada relacje i napięcie pomiędzy komendą językową a jej cielesnym wykonaniem. Ja jestem autorką partytury, ale podążając za logiką myślenia o partyturze pochodzącą z tradycji tańca postmodern, starałam się zostawiać przestrzeń wolności interpretacji danej partytury, uwzględniając doświadczenie i inteligencję ciał – wykonawczyń i wykonawców. Mowa tu o emancypacyjnym potencjale, który płynie

> z interpretacji score czyli procesie ucieleśnienia przez dane specyficzne, konkretne ciało (formy myślenia w ruchu).

W udostępnionych publiczności tekstach twórców i twórczyń umieszczona została lista twierdzeń, które są rodzajem autoprezentacji. Pierwsze z nich określa osoby działające jako „poruszający się żywy kolektyw". Alicja Berejowska, producentka wydarzenia, rozwija to sformułowanie w następujący sposób:

> Obok performerek i performerów, obecni na równi w przestrzeni wydarzenia performatywnego byli muzycy: saksofonista, perkusista oraz asystent choreografki. Do projektu zaproszone były badaczki sztuk performatywnych i ich obecność (nie)cielesna szczególnie istotna była na etapie researchu, prób oraz formułowania tekstów do bookletu. Swoją rolę jako producentki kreatywnej również widzę jako część wspomnianego kolektywu – moja dualna obecność „na zewnątrz" i „w środku" może być zauważona symbolicznie: np. w kręgu otwierającym wydarzenie performatywne czy czynnie w przestrzeni pomiędzy performerami_kami, a widzami_kami." Dlatego tak kluczowe wydają się materiały około performatywne, które nie tylko są archiwum wydarzenia, ale również dalszą jego częścią, wejściem w dialog tworzących osób z Cage'em i pójście za inspiracją niepohamowanych eksperymentów z muzyką i ciałem.

3.

Przed rozpoczęciem wydarzenia widzom rozdawane są kartki z kodem QR[1] i dwoma stronami tekstu Johna Cage'a *2 pages, 122 Words on Music and*

Dance, niemalże filozoficznego manifestu, w którym kompozytor zastanawia się nad istotą ruchu i dźwięku. Eksperymentalny tekst składa się z rozrzuconych słów, niekompletnych zdań, wyliczeń, niedopowiedzeń, metafor. Sto dwadzieścia dwa dokładnie wybrane i uporządkowane słowa, które tworzą rytm i opowieść. „A bird flies" – to zdanie powtórzone za Cage'm pobrzmiewa echem na boisku szkolnym, staje się nawoływaniem do zwrócenia uwagi na otoczenie, do skupienia się na tym, co dzieje się w danym momencie obok nas.

Po zeskanowaniu kodu dostajemy dostęp do spisanej dyskusji performerek i słowniczek tłumaczący znaczenie używanych pojęć. Istotne jest to, że osoby tworzące performans nie poprzestały na ruchowym przedstawieniu ich spotkania z manifestem Cage'a. Ich praca ma odzwierciedlenie w ruchu i słowie. Osoby tworzące dzielą tekst na kilka części, które są odpowiedziami na pytania: czym jest choreografia, jak ją zapisać, czemu inspiracją stał się akurat ten konkretny tekst Cage'a i jak rozumieć *score*. Zagłębiając się w plik, można odkryć, jak artystki i artyści pracowali nad projektem. Dostajemy odpowiedzi na podstawowe pytania o formę performansu, którą wybrali, oraz ich intencje. Kluczowe podczas lektury wydało mi się pytanie: „Jak przestać włączać innych aktorów i zacząć z nimi współbyć?". Podczas działania miałam poczucie, że wybrane do współudziału osoby są jednostkami, które spotykają się na chwilę, by eksperymentować, testować, spróbować „nie swoich ruchów", ale zaraz po skończeniu są gotowe wrócić do własnych projektów i sposobów pracy. Zaproszone artystki i artyści to osoby z wielkim dorobkiem, które mają charakterystyczny styl i własne strategie pracy. Założeniem projektu jest współpraca, zgodnie z myślą: „kradniemy i przetwarzamy, ocieramy się", co rozumiem jako próbę poddania się praktyce innej niż własna, wyuczona – i możliwość zabawy, postrzeganej jako skupienie się na momentach swojej bezbronności, czerpanie inspiracji od

innych, nawet gdy przychodzi to z trudnością. To poddawanie się szeregowi prób, powtarzanie czyichś ruchów i bezruchów, zadawanie sobie pytań i gotowość na brak odpowiedzi.

4.

Performans składa się z kilku części oddzielanych dźwiękiem gwizdka, dokładnie wyliczonych przez asystenta choreografki, który odmierza minuty na stoperze. W ten sposób mamy zarysowane ramy partytury, która wypełniana jest improwizacją. Czas staje się ramą wydarzenia, determinuje je, a nie jest skutkiem działania. Muzycy pełnią funkcję *time keepers*, czyli osób, które zarządzają sekcjami partytury, pilnują, by każda część trwała odpowiednio długo. Opiekunowie czasu swoją obecność wypełniają dźwiękiem, perkusista (Bartosz Szablowski) i saksofonista (Natan Kryszk) mają do rozegrania własną improwizacje podczas meczu z Cage'em, nie tylko wyznaczając ramy i nadając tempo oraz rytm do tańca, ale również wykorzystując pozorną ciszę, dźwięki przypadkowe i odgłosy toczącego się obok życia codziennego. Ze względu na to, że jesteśmy na zwykłym boisku szkolnym, grający nie muszą się hamować z głośnością i intensywnością dźwięków: daje to efekt ożywczych wibracji, pulsujących fal melodycznych i rytmicznych dźwięków. Muzycy utrzymują harmonię między anarchistyczną grą wyzwalającą się z barier nakładanych przez nuty a uważnym prowadzeniem osób tańczących i spójnym przechodzeniem pomiędzy kolejnymi fragmentami partytury. Perkusja i saksofon tworzą zgrany duet, który momentami łączy się i rozdziela na rzecz solowych partii i tych pozbawionych mocnych uderzeń dźwięków wydawanych przez instrumenty, a pozostawia miejsce na dźwięki wytwarzane przez naturę i miasto. Miłym dodatkiem jest pojawiający się od czasu do czasu odgłos grzechotki, z którą Kryszk przechadza się po boisku. Całość przerywana jest co jakiś czas

piskiem gwizdka szkolnego, którego rolą jest wybijanie nas z transu i zaznaczanie następnych etapów eksperymentu.

W trakcie z głośników puszczony jest oryginalny tekst Cage'a, na który artystki zaczynają „nakładać" ruch i kolejne dźwięki: najpierw mocno popową muzykę, później powolne i coraz głośniejsze impulsy, jak dźwięki zakłócenia radia połączone z echem. Wracamy do muzyki na żywo i energicznych uderzeń perkusji, długich pociągłych nut saksofonu. Im więcej dźwięków, tym więcej ruchu i interakcji między performerkami, zbliżeń, splątania się ciał, biegu, tarzania. Narastająca intensywność przerwana zostaje bezruchem i ciszą – słynne *4'33''* zostaje przedstawione jako *die-in*, czyli forma protestu, w której wszystkie osoby uczestniczące kładą się twarzą do ziemi i zastygają w bezruchu. Cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy, w których osoby performujące nie poruszają się – tańczą bez ruchu – jest protestem przeciw przymusowi produktywności, strachowi przed ciszą i niedziałaniem na scenie.

5.

Początek jest powolny i rytmiczny, artystki naznaczają przestrzeń, zmieniają miejsce, zatrzymują się obrócone twarzą w różnych kierunkach, stają się dla siebie odbiciem lustrzanym i cieniem. Naśladowanie siebie nawzajem jest powracającym motywem, który pojawia się w różnych konfiguracjach. Tworzenie, inicjowanie i odbieranie tych impulsów, powtarzanie, podążanie za zaproponowanym ruchem czy kierunkiem sprawia, że spektakl ma charakter kolektywnego współdziałania. Każda sekwencja niesie ze sobą zadanie, które stoi przed osobami performującymi. Odwołanie się do Cage'a i konkretny *score* są bazą, podstawą i tworzą miejsce na wypełnienie swoim ciałem i emocją przez każdego z osobna. Otrzymujemy namalowany obraz,

który układa się w całość, ale jest złożony z osobnych elementów, które współgrają razem, ale nie są jednością.

Performans odebrałam jako próbę, szereg małych eksperymentów, testów, dialogu i nawiązywania relacji ze sobą i z przygotowanym *score*. Inspiracja Cage'owskim nonsensem i przypadkiem nie w każdym momencie przekłada się na choreografię, ale jest bezsprzecznie podstawą działania performujących i nadaje charakter wydarzeniu. Niepowtarzalność i ulotność wpisana w partyturę pobudza artystki do ruchów niespodziewanych, do uczestniczenia w każdej kolejnej części z inną energią i rytmem. Obserwujemy, jak utrzymywany przez artystki kontakt wzrokowy pozwala im na wspólne pertraktacje, powolne zmiany, dopasowywanie się do siebie nawzajem i powtarzanie po sobie gestów, sprawdzanie czyjejś myśli, ruchu, pozycji na własnym ciele. Taka forma spektaklu pozostawia oglądającym miejsce na oddech i możliwość wyboru intensywności uczestnictwa w wydarzeniu.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Między teatrem a lekcją wychowania fizycznego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-teatrem-lekcja-wychowania-fizycznego.

Autor/ka

Michalina Spychała – absolwentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Dostęp do słowniczka:

https://www.canva.com/design/DAFtmVxZ4ms/5iuq6Y3NXTQ6M_gZQw2p1w/view?website#2:122-s-owa-o-muzyce-i-ta-cu [dostęp: 11.12.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-teatrem-lekcja-wychowania-fizycznego*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-za-malo

/ FESTIWALE

Teatr to za mało

Tomasz Raczkowski

II festiwal „Teatr na faktach” we Wrocławiu, 6-9 lipca 2023

W drugi weekend lipca wrocławskie Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia wypełnił teatr dokumentalny, który za sprawą projektu koordynowanego przez Jakuba Tabisza pod opieką artystyczną Krzysztofa Kopki wyrasta na jedną z głównych wizytówek bieżącej działalności artystycznej Instytutu Grotowskiego. Cechą charakterystyczną „Teatru na faktach”, zarówno jego cyklicznych kursów teatru dokumentalnego (w ramach których uczestnicy krok po kroku uczą się, jak przygotować spektakl oparty na faktach), jak i przeglądów oraz festiwali[1], jest zorientowanie na wybrane zagadnienie społeczne, traktowane jako luźna rama tematyczna działań teatralnych. Tegoroczna edycja nosiła tytuł „Antybohaterki”, co było wyrazem sygnalizowanej w opisie programowym chęci szczególnego przemyślenia i przepracowania kategorii podmiotu w tekstach literackich i scenicznych – tego, kto poprzez nie do nas mówi. Zgodnie z deklaracją kuratorów, ta edycja „Teatru na faktach” miała być przestrzenią oporu

wobec procesu artystycznego przetwarzania ludzkich doświadczeń poprzez uważne wysłuchanie osób, które za pośrednictwem dokumentalnych tekstów opowiadają swoje historie.

„Antybohaterka" to druga edycja festiwalu, samorzutnie nasuwają się więc porównania z poprzednią, zatytułowaną „Paragraf/Artykuł", która odbyła się w 2021 roku[2]. Tegoroczna była wyraźnie bardziej „kompaktowa" – inaczej niż dwa lata wcześniej, wydarzenia odbywały się wyłącznie w Piekarni (przy „Paragrafie" dochodziły także pokazy w Sali Teatru Laboratorium na wrocławskim Rynku), zniknęły też równoległe, nakładające się na siebie ścieżki programowe. W konsekwencji „Antybohaterka" okazała się jednak nie tyle skromniejsza, ile bardziej przystępna od poprzedniej edycji, cierpiącej na nadmierny urodzaj oferty i nastręczającej problemów logistycznych zarówno organizatorom, jak i widzom. Mniejszy rozmach wydarzenia i jego skondensowanie zadziałały na korzyść „Antybohaterki". W efekcie cztery festiwalowe dni umożliwiły na poczucie specyficznej atmosfery miejsca, sytuacyjne zżycie się z nim i wytworzenie tego szczególnego rodzaju wspólnoty, która cechuje doświadczenie festiwalowe.

Na program „Antybohaterki" złożyły się dwa zasadnicze segmenty: pokazy spektakli i konkurs czytań performatywnych. W ramach tych pierwszych zobaczyć można było zarówno premiery, jak i ponowne wystawienia tytułów znanych z wcześniejszych lat działalności „Teatru na faktach" w Instytucie Grotowskiego. Siłą rzeczy rozbroiło to częściowo tematyczne sfokusowanie na temat podmiotowości w narracji, jednak jako hasło przewodnie „antybohaterka" jest tyle pojemne, że odnosić się może w zasadzie do samej formuły teatru dokumentalnego, upodmiotawiającego głosy oddolne i stawiającego epistemologiczny akcent na realność osób stojących za wygłaszanym na scenie tekstem. Należy też zresztą poczytać na korzyść osób

układających program, że nie trzymały się kurczowo założonego tematu, pozwalając na współistnienie różnych tematów i różnych form ich oprawienia. Dzięki temu festiwal prezentował różnorodny i po swojemu oddychający zbiór głosów, spiętych wspólną ramą.

Szczególny charakter miało otwarcie festiwalu, które było równocześnie oficjalną inauguracją sceny ukraińskiej, która od tego roku będzie funkcjonować w murach Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia. Taki gest ze strony instytucji i władz miejskich nie jest we Wrocławiu działaniem koniunkturalnym czy też czysto wizerunkowym, ale wynika z realnej potrzeby miasta, w którym mieszka ponad dwieście tysięcy osób z Ukrainy (nie tylko uchodźców przybyłych do Polski po rosyjskiej agresji z 2022 roku, ale również pokoleń tworzących przez wiele lat lokalną ukraińską diasporę). Scenę ukraińską inaugurowała premiera spektaklu *Wiosna, lato, jesień, zima i znowu wiosna* Teatru GAS, przygotowanego na podstawie klasycznego tekstu ukraińskiego romantyzmu, *Pieśni lasu* Łesi Ukrainki. Pozostałe premiery w trakcie festiwalu to *Eksploracja sztucznej duszy* Roberta Traczyka, przygotowana przy wykorzystaniu sztucznej inteligencji (Chatu GPT, który „pisał" scenariusz na podstawie zadanych przez aktorów warunków) i opartych na generowanych przez nią treści improwizacji oraz *Pogranica* Jakuba i Ady Tabiszów, opowiadająca o aktualnej sytuacji na granicy polsko-białoruskiej z perspektywy osób zaangażowanych w pomoc uchodźcom, z których wyznań i opowieści złożone zostały tekst i dramaturgia spektaklu.

Nowościom towarzyszyły pozycje, których wybór można uznać za zestaw wizytówek projektu. W programie „Antybohaterki" znalazły się też ponowne wystawienia *eSek* Marty Wiśniewskiej (premiera 25 czerwca 2021), *Daleko* Anny Wieczorek (premiera 5 maja 2023), monodramu *Cambrio dolor.*

Wyznanie wiary Pawła Pacyny (premiera 24 czerwca 2022) oraz *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* Piotra Adamczyka, Doroty Bator, Grzegorza Grecasa, Tomasza Jeznacha, Ady Tabisz i Roberta Traczyka (premiera 20 lutego 2020). Zwłaszcza ten ostatni spektakl, nagrodzony na XX Festiwalu Dramaturgii Współczesnej w Zabrzu oraz Nagrodą Warto 2021, określić można mianem „klasyka" festiwalu. W ten sposób kuratorzy pokazali ciągłość realizowanego w Instytucie Grotowskiego od 2018 roku „Teatru na faktach", umożliwiając rezonowanie wcześniejszych prac z nowymi.

Prawem tak pomyślanego programu, dającego przede wszystkim przestrzeń osobom z mniejszym doświadczeniem teatralnym czy wręcz debiutującym w ramach „Teatru na faktach" i rozwijającym w jego ramach swój warsztat, jest nierówny poziom artystyczny. Dopracowanym i zręcznie skonstruowanym formom, takim jak *Wiosna, lato, jesień, zima i znowu wiosna* czy *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* towarzyszyły pozycje, które czy to przez inną metodykę pracy z tekstem, czy też uwarunkowania mniej płynnego procesu produkcyjnego prezentowały pewne niedociągnięcia, jak operująca zbyt mocnym symbolizmem, niepodejmująca się problematyzacji wykorzystywanych narracji *Pogranica* czy za mocno zawierzające materiałowi źródłowemu, ochoczo wykorzystujące stereotypizację *Daleko*. Jednak sama konwencja „Antybohaterki" pracuje niejako przeciwko ocenianiu festiwalu przez pryzmat czysto artystyczny. Bardziej istotne w wydarzeniu sygnowanym przez Tabisza i Kopkę były jego aspekty edukacyjne i społeczne. W wielu miejscach widać, że akcent teatru dokumentalnego w ich wariancie jest położony przede wszystkim na wydobycie verbatimowego tekstu i jego sceniczny montaż w taki sposób, by był on czytelny dla widowni. Spektakle takie jak *Cambrio dolor* czy *Zjemy wasze dzieci* uderzały przede wszystkim autentycznością przekazu i zaproszeniem widzów do sfery intymności przemawiających przez aktorów postaci, formę teatralną

wykorzystując do dramaturgicznego wzmocnienia dokumentalnego tekstu. Czasem przynosi to efekty lepsze, czasem gorsze.

Osobny wydźwięk miał pokaz *User Experience* (premiera 22 czerwca 2023), zrealizowany przez Monikę Barzyk, Zuzannę Kociugę, Bartosza Kułagowskiego, Aleksandrę Palę, Monikę Orlik i Blankę Starzycką pod opieką Grzegorza Grecasa w ramach zajęć teatralnych w Policealnym Studium Animatorów Kultury SKiBA we Wrocławiu. Zbudowany na opowieściach osób walczących z uzależnieniami od substancji psychoaktywnych spektakl stanowił na scenie Piekarni przykład tego, jaką wartość dla kultury Wrocławia ma działalność szkoły, która w wyniku decyzji ministerstwa kultury od nowego roku szkolnego nie może już prowadzić naboru. Premiera *User Experience* stała się więc okazją do symbolicznego wsparcia zagrożonego likwidacją studium. Nie jest to z pewnością okoliczność, której życzyłaby sobie żadna ze stron, jednak na swój sposób umożliwiła ona na uwypuklenie misji festiwalu i całego „Teatru na faktach", jaką jest tworzenie platformy do wypowiedzi i promocji oraz realizacji działań społecznych w przestrzeni kultury. Zaprezentowanie narracji dokumentalnej młodych ludzi z tej zasłużonej dla lokalnej kultury instytucji nawet bardziej niż samą historią oddziaływała na widownię katalizowaniem młodzieńczego zapału artystycznego, pokazując, dlaczego miejsca takie jak SKiBA mają i powinny mieć dalej miejsce w ofercie edukacyjnej ośrodków takich jak Wrocław. Niestety, podobnie jak w przypadku wielu innych tematów sygnalizowanych przez „Teatr na faktach", taki „lobbing" na scenie „Antybohaterki" przekonywał raczej już przekonanych (przykładowo, nie mogłem podpisać w foyer Piekarni petycji w sprawie szkoły, bo zrobiłem to już kilka dni wcześniej), niż docierał do nowych grup odbiorczych. Niemniej jednak był to ważny głos, który obok inauguracji sceny ukraińskiej podkreślał społeczno-polityczne zaangażowanie „Teatru na faktach" jako projektu

zorientowanego na lokalizowanie i sygnalizowanie problemów.

Być może kluczową częścią „Antybohaterki" był konkurs na najlepsze czytanie peformatywne. To najbardziej dosłowne ucieleśnienie dynamicznego charakteru „Teatru na faktach" i stanowiącego o jego istocie procesu. Jury w interdyscyplinarnym składzie: Cezary Łazarewicz, Katarzyna Mikołajewska, Daria Kubisiak, Agnieszka Jędrzejczyk i Szymon Opryszek i widzowie mieli szansę zobaczyć wystawienie roboczych scenariuszy, które z dokumentalnej pracy terenowej dopiero formują się w teatralne wypowiedzi. Organizatorzy z rozmysłem podkreślili znaczenie tej części, uwypuklając znaczenie procesu lokalizowania, dokumentowania i przetwarzania prawdziwych historii. Co więcej, celem konkursu było wyselekcjonowanie tekstu, który stanie się kolejnym spektaklem „Teatru na faktach", twórcy rywalizowali więc o kolejny krok w procesie przygotowania formy dokumentalnej. Werdykt jury, podjęty po burzliwych, jak zaznaczał Cezary Łazarewicz, debatach, za najbardziej obiecujące uznał czytanie Anastazji Charitonowej *Tłusty czwartek*, nagrodę specjalną przyznawaną przez Parlament Europejski otrzymało z kolei czytanie Justyny Arabskiej i Gosi Jakubowskiej-Raczkowskiej *Kościół kobiet.*

Nie obyło się bez pewnych kontrowersji. Miały one w tym przypadku dwojaki wymiar – polityczny i estetyczny. Z jednej strony nagrodzony przez jury tekst prezentował perspektywę Rosjan i Rosjanek na dzień inwazji z 2022 roku (przypadający na tytułowy tłusty czwartek). W zestawieniu z otwarciem sceny ukraińskiej, deklaracją programową twórczyń z Teatru GAS, że słowo „rosja" zapisują celowo i konsekwentnie małą literą, a także organizowaną trzeciego dnia festiwalu zbiórką na ukraińską armię, wytworzyło to ciekawy, ale też w pewien sposób zagęszczający atmosferę festiwalu kontrapunkt. Taki werdykt znakomicie wpisał się w wartości heterogenicznego dialogu

właściwego „Teatrowi na faktach”. *Tłusty czwartek* (skądinąd najlepiej spośród propozycji konkursowych opracowany pod względem dramaturgii narracji i klarowności puent) prowokował, inteligentnie konfrontując publiczność, przyzwyczajoną już do pewnego zestandaryzowanego punktu widzenia na problem wojny (prezentowanego chociażby przez dyskurs Teatru GAS), z perspektywą spychaną na margines, zachowując przy tym jednoznaczne antyimperialne i antywojenne usytuowanie.

Drugą kontrowersją wokół wyróżnienia *Tłustego czwartku* była jego forma – bardzo estetyczna, oparta niemal wyłącznie na odczytaniu tekstu, z minimalną inscenizacją. Kontrastowało to z rozbudowaną aranżacją niektórych konkurentów, takich jak chociażby *Bogiem a prawdą* Jana Wawrzyńca Tuźnika czy *Nie można usłyszeć Boga* Julii Bukały, w przypadku których, gdyby nie kartki z tekstem w rękach aktorów, trudno byłoby wychwycić, czym formuła czytania performatywnego różni się od w pełni zainscenizowanego spektaklu. W bezpośrednim odbiorze te bardziej uteatralizowane formy robiły większe wrażenie, jednak chyba nie do końca o to chodziło w konkursie, który miał raczej stymulować do przejścia od surowego materiału do gotowej formy, a nie był konkursem na najlepiej zrealizowany tekst. Jak można było usłyszeć w kuluarach, nie wszyscy z takim ujęciem by się zgodzili, jednak takim kluczem kierowało się jury, które zdecydowało się docenić przede wszystkim pracę u podstaw z tekstem. Obok *Tłustego czwartku* jury wyróżniło także symbolicznie *Bogiem a prawdą*, *Toć* Ewy Mikuły (podobnie jak *Tłusty czwartek* ascetyczne w aranżacji) oraz *Nie można usłyszeć Boga*. Na czwórkę umownych finalistów konkursu złożyły się więc dwie propozycje „czytane” i dwie zainscenizowane. Był to gest, który odebrałem jako próbę pogodzenia nieprzystawalnych podejść do formuły czytania performatywnego, przy równoczesnym zachowaniu clou całego segmentu.

Konkurs czytań performatywnych ujawnił nie tylko siłę zebranego dokumentalnie i opracowanego dramaturgicznie tekstu, ale i pewien problem z tą formułą. Jak zwracali później uwagę jurorzy i jurorki, porównanie tak różniących się stopniem inscenizacyjnego zaawansowania projektów nastręcza niemałych trudności. Decyzja jury, dowartościowująca surowy tekst i jego dramaturgiczny potencjał – zamiast pełniej rozwijanego przez scenografię, ruch i mocniejsze interpretacje aktorskie waloru artystycznego całości – spotkała się z mieszanymi reakcjami. Zapewne pojawiające się w kuluarach Piekarni głosy o tym, że nagrodzony wariant czytania nie spełnia do końca kryteriów teatralnych, przenikały się z kwestią politycznego wydźwięku *Tłustego czwartku*. W ten raczej niezamierzony sposób konkurs czytań performatywnych stał się głównym, najbardziej dyskutowanym punktem festiwalu, stymulując długie, toczone jeszcze po zakończeniu „Antybohaterki" dyskusje o konwencji teatru dokumentalnego.

Przeplatające się napięcia polityczne i dyskusje teatrologiczne można powiązać z bardziej ogólnym dyskursem problematyzującym samą formułę teatru dokumentalnego. W towarzyszących spektaklom i czytaniom dyskusjach z udziałem twórców oraz zaproszonych osób eksperckich powracało pytanie o sprawczość teatru – dokumentalna formuła realizowana w ramach „Teatru na faktach" prowokuje tego rodzaju rozważania. Bezpośrednie wykorzystanie historii i wypowiedzi konkretnych ludzi, o których się opowiada (niejednokrotnie były to te osoby, które performowały teksty na scenie), niesie ze sobą dużą artystyczną odpowiedzialność, ale stwarza również szczególne szanse na upodmiotowienie. Nie nazwałbym tego nawet udzieleniem głosu, raczej udostępnieniem teatralnej platformy dla pojedynczych ludzkich historii, z których składają się następnie nieco szersze narracje na temat jakichś problemów. Wielość głosów i wspomniane niejednoznaczności, zamierzone i spontaniczne polemiki, zadecydowały więc

o tym, że „Antybohaterka” okazała się wydarzeniem istotnie prowokującym, a dzięki temu ważnym z punktu widzenia szeroko rozumianej kultury teatralnej.

Wzór cytowania:

Raczkowski, Tomasz, *Teatr to za mało*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-za-malo.

Autor/ka

Tomasz Raczkowski – antropolog społeczno-kulturowy, recenzent. Doktorant w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego. Badawczo zajmuje się społecznymi kontekstami kina i powiązanymi z nim dyskursami. Członek zespołu organizacyjnego festiwalu filmowego Opolskie Lamy, stale współpracuje z portalem Film.org.pl. W latach 2017-2021 współpracownik Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.

Przypisy

1. Pełną listę dotychczas zrealizowanych kursów oraz przeglądów wraz z opisami można znaleźć na stronie Instytutu: https://grotowski-institute.pl/projekty/teatr-na-faktach/ [dostęp: 12.10.2023].
2. Pisał o niej Radosław Pindor w 166 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-za-malo*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/koszmar-recenzentki-tance-o-pasji-fantazji-i-milosci

/ FESTIWALE

Koszmar recenzentki: tańce o pasji, fantazji i miłości

Weronika Nagawiecka

Festiwal Przestrzenie Sztuki TANIEC we Wrocławiu, 16-27 września 2023

Różne są powody, dla których zdecydowałam się na tak okrojony wybór spektakli do obejrzenia w ramach pilotażowej edycji Festiwalu Przestrzenie Sztuki TANIEC organizowanego przez Wrocławski Teatr Pantomimy. Jednak ten subiektywny przegląd już daje pewne wyobrażenie o tym, jaki organizatorzy i organizatorki obrali sobie cel i temat przewodni. Na mojej mapie myśli i skojarzeń pojawiły się: kreatywność, fantazja, hasło „pozwalać sobie", dynamiczna dramaturgia, popkultura. Znane? Tak, chociaż cieszy mnie bardzo, że nie miałam potrzeby zapisania słowa „autoteatralność", które wydawało mi się już nieco ciążyć polskiej scenie teatru i tańca.

W ramach festiwalu pokazano osiem spektakli, w tym cztery premiery i cztery przedstawienia gościnne. Oprócz tego odbywały się debaty, projekcje filmów i ogromna liczba warsztatów oraz Potańcówka z Drag Queen Twoją

Starą. Z perspektywy teatrologicznej pewnie warto by pomyśleć o gazecie festiwalowej lub warsztatach krytycznych, by pracować nad rzetelną krytyką tańca, ale to uwaga na boku. Również warto pomyśleć o zorganizowaniu centrum festiwalowego, które pozwoliłoby wytworzyć społeczność – to jedna z najcudowniejszych stron takich wydarzeń. Co nie zmienia faktu, że podczas każdego spektaklu widziałam na widowni mnóstwo tych samych twarzy, a debaty pospektaklowe były intensywne, co wskazuje, że narodziny nowego festiwalu nie przeszły niezauważone.

Bezwstydne tańce

WoW Marty Wołowiec to koszmar dla recenzentki, bo jest to po prostu spektakl o radości i pasji do tańca; nie mam jak go włożyć w dyskursy i teorie. Mogę tylko uśmiechnąć się pod nosem, wspominając, jak mi nóżka chodziła, gdy oglądałam wspaniałą parę performerską: Martę Wołowiec i Tomasza Pomersbacha. Ubrani w intensywnie czerwone stroje kojarzące się z outfitami koszykarzy i cheerleaderek z *High School Musical* (kostiumy: Dominik Więcek) tańczą do przebojów Cher, Backstreet Boys, słabego coveru Mariah Carey oraz muzyki transowej (chociaż cały zespół dokonywał wyboru utworów, za końcową selekcję odpowiada Wojciech Kiwer). Są niezwykle dynamiczni, ale i pięknie pilnują dramaturgii (za dramaturgię ruchu odpowiadał Janusz Orlik), by nie przebodźcować widzka/widzki, co owocuje rewelacyjnym, hipnotyzującym napięciem.

W rozmowie pospektaklowej Wołowiec powiedziała, że inspiracją do pracy nad projektem był album *Dance Fever* Florence + the Machine oraz pojawiający się tam wątek choreomanii – zbiorowej manii tanecznej, która przewija się przez historię nowożytnej Europy. O ile Florence nieco zniknęła z horyzontu (chociaż jedna z piosenek z albumu jest śpiewana przez

choreografkę), to motyw tanecznej manii pozostał. Taniec w tym kontekście jawi się jako mechanizm odreagowywania, naturalny, niepohamowany instynkt (tańca przecież nikt nie wymyślił, a każdy wie, jak tańczyć). To taniec dla wszystkich, jakkolwiek patetycznie to brzmi. Repertuar muzyczny wskazuje na spontaniczne potańcówki ze znajomymi, gdy przerzucamy się radiowymi hitami. Nagle znika wstyd, a pojawia się ekstaza. Wołowiec przyznała, że do tego rodzaju przyjemności musiała się nieco zmuszać, pozwolić sobie na rezygnację z wielkich konceptów, wirtuozerii (chociaż ze świadomością swojej pozycji startowej – od warsztatu nie da się uwolnić). Kto i jak ma prawo tańczyć? W spektaklu zresztą pojawia się prowokacyjne pytanie „czy ty/ja, myślisz/myślę, że ty/ja mogę/możesz?" (tym zapisem próbuję uchwycić grę językową, która wydarza się na scenie: performerka i performer zadają sobie nawzajem wielokrotnie to pytanie, wymieniając osoby i formy gramatyczne), co kojarzy się z popularnym programem *So You Think You Can Dance?*. Mogłabym jedynie przyczepić się do tego, że nie zapewniono przestrzeni dla publiczności, by mogła dołączyć do choreomanii (o to zresztą pytano z widowni, co wskazuje, że nie tylko mnie korciło, żeby dołączyć do zabawy).

Dziewięć halucynacji Wandy Rutkiewicz (w tym jedna, gdzie Jan Paweł II zamienia się w Yeti i denerwuje Wandę)

Jeśli ten podtytuł wydaje się karkołomny, to spróbujcie zapamiętać tytuł *Symfonia alpejska. Thriller spirytystyczno-pantomimiczny inspirowany postacią Wandy Rutkiewicz z muzyką Ryszarda Straussa*. To nie biograficzny spektakl o himalaistce, a o przedziwnym splocie inspiracji, halucynacji i

ćwiczeń wyobraźni. Rutkiewicz jest spajającą różne wątki postacią, równie ważną jak tajemnicza grupa mimów wygnanych w XVII wieku z Paryża, którzy założyli klasztor w Nepalu. Nie ma jednak sensu streszczać opowiadanej w spektaklu historii – nie jest ona spójna, nie są ważne ciągi przyczynowo-skutkowe, a raczej nawarstwianie się kolejnych pomysłów rodem z dziecięcej zabawy.

Według słów, które padają ze sceny, himalaistka była pod koniec życia oskarżana o brak kontroli nad swoją pamięcią oraz o kłamstwa wynikające z halucynacji. I ewidentnie tym właśnie halucynacjom postanowili się przyjrzeć i zabawić nimi reżyser Cezary Tomaszewski wraz z dramaturżką Klaudią Hartung-Wójciak oraz zespołem aktorskim w składzie: Małgorzata Biela, Artur Borkowski, Agnieszka Dziewa, Jan Kochanowski, Mariusz Nguyen, Agnieszka Kulińska, Jakub Pewiński, Monika Rostecka, Krzysztof Szczepańczyk. Postać grana przez Małgorzatę Bielę, czyli Tajemnicza dziewczyna o sercu i głosie jak dzwon/jedna z Wand jako przybyszka znikąd, zaproszona przez jedną z mimek do włączenia się w przygotowywany przez trupę występ (w pewnym sensie występująca w spektaklu gościnnie aktorka znajduje się w podobnej sytuacji) pełni funkcję narratorki, która ułatwia widowni niezaznajomionej z konwencją pantomimy poruszanie się po wykreowanym świecie. Pomagają w tym również informujące o czasie i miejscu akcji napisy wyświetlane na tylnej ścianie. Mamy więc fantastyczną historię, pantomimę, narrację aktorki, projekcje, playlistę rozpiętą między Straussem a Britney Spears i Blanką, barwne kostiumy i scenografię Natalii Mleczak… Jest to nie lada wyzwanie percepcyjne, a jednak chce się w nim uczestniczyć. Przypomina o wartości absurdu, zabawy, kiczu; obserwujemy zakrzywioną rzeczywistość w dziecięcej wersji. Nie jest to jednak dzieło naiwne, a samoświadome i pełne humoru: wiele tutaj slapstickowych sekwencji ruchowych, gier z oczekiwaniami widza (gdy myślimy, że w końcu

usłyszymy operowy głos Tajemniczej dziewczyny, ta głośno siorbie herbatę do podkładu lecącego z głośnika), nawiązań do memów (pojawia się papież Jan Paweł II/Yeti, ale w „zimowym stroju" stworzonym przez AI dla papieża Franciszka[1]). I jak słusznie zauważyła Katarzyna Niedurny, przekonujemy się, że teatr może skutecznie zmieniać świat nie poprzez opowiadanie o traumach i kryzysach, ale przez zabawę[2].

Choć wielokrotnie nie byłam w stanie nadążyć nad fantastycznymi wydarzeniami, byłam zafascynowana tym, jakimi drogami poszły skojarzenia i fantazje zespołu twórczego, zmuszające mnie do tego, by kwestionować swoje percepcyjne przyzwyczajenia, swoje przekonanie, że rozumiem i jestem w stanie przewidzieć prowadzoną narrację, swoje wyobrażenie o tym, jak powinna zostać poprowadzona historia. Być może to nawet kluczowa funkcja sztuki – przypominanie sobie, że ramy narracyjne, w których funkcjonujemy, to tylko konwencje, które należy rozszczelniać, by nie stały się wygodnymi przyzwyczajeniami. Zmiana narracji to rozszerzenie wyobraźni, a to bodaj największy benefit, który może nam zaoferować teatr. Może śnienia na jawie okaże się najskuteczniejszą strategią oporu?

Wzór cytowania:

Nagawiecka, Weronika, *Koszmar recenzentki: tańce o pasji, fantazji i miłości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/koszmar-recenzentki-tance-o-pasji-fantazji-i-milosci.

Autor/ka

Weronika Nagawiecka – studentka aktorstwa dramatycznego na AST w Krakowie, absolwentka wiedzy o teatrze na UJ.

Przypisy

1. Odsyłam do zakładki „grafika” po wpisaniu w wyszukiwarkę Google hasła „Pope Francis winter outfit”.
2. Katarzyna Niedurny, *Rogalik na szczęście*, „Dwutygodnik” 2023 nr 365, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10813-rogalik-na-szczescie.html [dostęp: 7.10.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/koszmar-recenzentki-tance-o-pasji-fantazji-i-milosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-dwie-medee-nie-jedna

/ FESTIWALE

Co dwie Medee, to nie jedna?

Tomasz Kowalski

InlanDimensions International Arts Festival, Wrocław – Warszawa – Radom, 29 września – 10 października 2023

Polskie pokazy *Medei i jej sobowtóra* w reżyserii Hyoung-Taek Limba, zorganizowane w ramach czwartej edycji InlanDimensions International Arts Festival, to kolejne punkty na mapie licznych podróży, które przedstawienie odbywa od premiery w 2006 roku. Jedną z przyczyn tego niegasnącego zainteresowania jest charakterystyczna poetyka spektakli Limba, który często adaptuje klasyczne teksty europejskie, tworząc na ich podstawie przedstawienia wykorzystujące elementy tradycyjnych koreańskich gatunków muzycznych i teatralnych oraz technik wykonawczych. Ta swoista eurazjatyckość teatru Limba znakomicie wpisuje się w zamysł twórców festiwalu, którzy szukają dzieł przekraczających podziały kulturowe, próbujących łączyć odmienne wrażliwości i sposoby postrzegania świata. (Był to jedyny spektakl teatralny w tej edycji).

Nie inaczej rzecz ma się w przypadku powstałej w Seoul Factory for the Performing Arts *Medei i jej sobowtóra*. Przedstawienie bazuje na tragedii Eurypidesa, jednak wyjściowy materiał zostaje potraktowany dość swobodnie, w spektaklu pojawia się zaledwie kilka jego fragmentów – w gruncie rzeczy służy jako fabularny i dramaturgiczny szkielet. Spora część znaczeń budowana jest nie za sprawą tekstu, a poprzez ruch i muzykę – Limb sięga po wywodzący się z tradycji ludowej śpiew *pansori* (pojawiające się w spektaklu pieśni nie są zresztą tłumaczone, w napisach pojawiają się jedynie informacje na temat ich źródła i ogólnego wydźwięku), czerpie również z postrzeganej jako bardziej wyrafinowana forma śpiewu konwencji *jeong-ga.*

Akcja rozgrywa się na niewielkich rozmiarów podeście scenicznym, który z tyłu zamyka skąpane w czerwieni, rozsuwane przepierzenie. Z obydwu boków przestrzeń gry ograniczają umieszczone w podłodze prostokątne zbiorniki wypełnione wodą, na której unoszą się oliwne lampki, zapalane na samym początku przedstawienia przez aktorki, czemu towarzyszy spokojna, liryczna pieśń o zakochaniu i miłości. Po obu stronach podestu zasiada zespół grających na żywo instrumentalistów, stamtąd też w większości dobiega śpiew, a na scenę wchodzą postaci poboczne. Ta minimalistyczna przestrzeń w trakcie spektaklu w zasadzie nie podlega zmianom, za większość efektów odpowiada budująca nastrój muzyka, światło oraz nieliczne rekwizyty.

Następująca po wspomnianej pieśni, otwierająca przedstawienie sekwencja podtrzymuje pogodny, sielankowy wręcz nastrój, kontrastujący ze spodziewanym tragicznym rozwojem akcji. Beztroska zabawa, którą oglądamy na scenie, słuchając dziecięcych wyliczanek i piosenek, akcentuje stan niewinności. Dzieci tańczą, grają w „Raz, dwa, trzy, Baba Jaga patrzy", naśladują odgłosy ptaków. Co jakiś czas ich zabawy przerywa głos

przywołujący chłopców, Jazona i Egeusza, pozwalający zidentyfikować postaci. W komicznej rywalizacji chłopców o uwagę towarzyszących im dziewcząt (każdy z nich, trzymając się za zranione kolano, próbuje płakać głośniej i bardziej przekonująco od drugiego) dostrzec można jednak zarówno odniesienie do późniejszych losów Medei, jak i sugestię rodzącej się potrzeby dominacji.

Limb chętnie posługuje się kontrastami – scenę miłosnego tańca oddającego uczucie rodzące się między Medeą i Jazonem przerywa dynamiczna walka, w której Jazon nieomal ginie z rąk dwóch ubranych na czarno postaci. Może być to reminiscencja niebezpieczeństw, na jakie był narażony w trakcie wyprawy po złote runo, jak i odniesienie do ucieczki z Kolchidy, podczas której Medea zabiła swojego brata, by udaremnić podążający za nimi pościg – nie ma to znaczenia dla przebiegu akcji, dobrze natomiast ilustruje sposób wykorzystania mitologicznej materii. Z utrzymaną w minorowej, podbudowanej muzyką tonacji sceną opłakiwania Jazona kontrastuje także następująca niedługo później zrytmizowana, zabarwiona komicznie scena porodu i opieki nad dziećmi.

To wykorzystywanie przeciwieństw jest też podstawą kluczowego, uwidaczniającego się już w tytule zabiegu, jaki stanowi podwojenie głównej postaci, rozbicie jej na grane przez dwie aktorki wcielenia: Medei kochanki (Kim Sohee) i Medei matki (Moon Jaekyung). Sobowtór Medei pojawia się w momencie, gdy bohaterka dowiaduje się, że Kreon, skusiwszy Jazona propozycją poślubienia swojej córki, postanowił wygnać ją z Koryntu wraz z dziećmi. To wtedy dochodzi do podziału: zdradzona kolchidzka księżniczka snuje plany krwawej zemsty, obmyśla, w jaki sposób mogłaby pozbawić życia swoich synów, zastanawia się nad spaleniem całego pałacu, podczas gdy z tyłu sceny druga Medea czule zajmuje się dzieckiem – tuli je, obmywa jego

głowę, pieszczotliwie zwraca się do niego.

Wewnętrzny konflikt bohaterki Eurypidesa Limb rozgrywa, wysuwając na pierwszy plan to jedno, to drugie jej wcielenie. Aktorki bardzo często usytuowane są po przekątnej, w przeciwnych rogach sceny. Przyglądają się sobie nawzajem, podejmują kontrastujące działania. Choć reżyserowi zależy na podkreśleniu dualistycznego podziału, wydaje się, że prowadzi każdą z postaci w nieco inny sposób: o ile Medea matka konsekwentnie uosabia dobro, a mroczne plany Medei kochanki budzą w niej szczere przerażenie i sprzeciw, o tyle ta druga zdaje się jednak – przy całej swej determinacji – chwilami wątpić w słuszność obranej drogi, jakby jakaś część rozpisanego na dwie postaci wewnętrznego konfliktu pozostawała nadal jej udziałem. Narastającej rozpaczy Medei matki odpowiada narastająca żądza zemsty Medei kochanki, podsycana przez kolejne nieudane próby porozumienia się z Jazonem. Kiedy Medea kochanka posyła dzieci z prezentami na ślub Jazona z królewską córką, Medea matka pojawia się ponownie, próbując przekonać tę pierwszą do porzucenia planu, zawrócenia z obranej drogi.

Sekwencja następująca później to rozpisane na kilka scen obrazy zmagań bohaterki z dokonanym wyborem. Zdradzona kobieta nad realizacją swojego planu rozmyśla przy ustawionym z przodu niewielkim stoliku, na którym stoją zapalone świece. To przy nim przesuwa nożem po własnej klatce piersiowej, podejmując decyzję, że zabije dzieci – tym samym wskazuje, że za sprawą tego czynu odbiera też cząstkę życia samej sobie, choć jej gest może oznaczać także konieczność zduszenia w sobie macierzyńskich uczuć. Tę dwoistość widać również w kolejnej scenie, w której pojawia się Medea matka trzymająca niczym niemowlę wyciętą z czerwonego papieru figurę o ludzkim kształcie, którą kołysze przy dźwiękach spokojnej melodii, podczas gdy Medea-kochanka kilkakrotnie próbuje ugodzić ją nożem, ale za każdym

razem chybia celu. Obie Medee wchodzą też w bezpośredni kontakt, siłują się ze sobą, ostatecznie jednak ubrana w czerwoną szatę zdradzona księżniczka drze papierową figurę na strzępy, a następnie, niczym Szekspirowska Lady Makbet, gwałtownymi ruchami obmywa dłonie w zbiorniku z wodą. Gdy obie Medee schodzą ze sceny, słychać krzyk rozpaczy Jazona.

Sposób potraktowania tej postaci przez Limba współgra z nadrzędną intencją poszukiwania w stanowiącej podstawę spektaklu greckiej tragedii ponadczasowych, uniwersalnych znaczeń. Tak jak rozpisanie głównej bohaterki na dwie postaci wynika w dużej mierze z chęci ukazania dwoistej natury człowieka, łączącej w sobie dobro i zło, miłość i nienawiść, tak też Jazon jest przede wszystkim mężczyzną, który przedkłada władzę i związany z nią prestiż ponad uczucia i osobiste zobowiązania. Choć zapewnia Medeę, że zgoda na ślub z córką Kreona miała na celu zapewnienie dostatniego życia ich dzieciom, widać wyraźnie, jaką dumą napawają go zewnętrzne atrybuty jego nowej pozycji społecznej – parasol i złoty wachlarz, który w pewnym momencie oddziela go od porzuconej kobiety. W tym, jak uzasadnia swoje czyny, powołując się na dobro narodu, można też zobaczyć próbę nawiązania do współczesnej polityki, zasygnalizowania rysu łączącego jego postać z poszukującymi w niej spełnienia karierowiczami.

Reżyser nie dokonuje jednak wyrazistego uwspółcześnienia, poprzestaje na dość ogólnej, zuniwersalizowanej interpretacji, odwołującej się do wspomnianych przed momentem opozycji składających się na ludzką naturę. W takim kluczu – tęsknoty za zwycięstwem dobra, pytań o dalsze możliwe perspektywy losów postaci – można by też czytać ostatnią scenę spektaklu. Wieńczy ona ciekawie rozegraną sekwencję pogrzebu dzieci, podczas której Medea matka, rozdzierając stopniowo białą materię rozpościerającą się

przed nią, wnosi na scenę niewielką trumnę, Medea kochanka natomiast – przy wtórze pieśni oznajmiającej gorzki koniec miłości – informuje Jazona, że to ona pochowa swoich synów. Obie Medee obejmują się i gaszą zapalone na stoliku świece, a następnie, już z tyłu sceny, zdjąwszy wierzchnie części kostiumów, wracają do dziecięcej zabawy z początku spektaklu (po chwili to samo wykonuje Jazon), przywołując dźwięki ptaków i wyliczanki, które przeplatają się z dźwiękami żałobnej muzyki.

To właśnie warstwa muzyczna zdaje się najbardziej zasługującym na uwagę elementem spektaklu, znakomicie budującym dramaturgię, również za sprawą powtarzalności pewnych motywów. Dla przykładu – melodia miłosnej pieśni śpiewanej na początku rozbrzmiewa w nim kilkakrotnie, również w nieoczywistych momentach: wspomnienie płomiennego uczucia przez nią ewokowane tworzy chociażby kontrapunkt dla gniewu i chęci zemsty, jakimi dyszy porzucona przez Jazona Medea kochanka. Wprowadzenie drugiej Medei, uosabiającej matczyną miłość, sprawdza się jako zabieg umożliwiający przełożenie wewnętrznego konfliktu na wyrazistszą i czytelniejszą choreografię, ułatwia śledzenie toczącej się w niej walki, nie wnosi jednak wiele pod względem interpretacyjnym. Być może fakt, że spektakl Hyoung-Taek Limba to odznaczająca się niewątpliwymi walorami estetycznymi, w gruncie rzeczy udana próba wydobycia uniwersalnych znaczeń z greckiej tragedii i przedstawienia ich za pomocą środków czerpiących z koreańskiej tradycji teatralno-muzycznej, powinien zostać uznany za sukces. Pozostaje jednak poczucie niedosytu i nieodparta myśl, że z tego połączenia mogłoby wyniknąć coś więcej.

Wzór cytowania:

Kowalski, Tomasz, *Co dwie Medee, to nie jedna?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-dwie-medee-nie-jedna.

Autor/ka

Tomasz Kowalski – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania naukowe obejmują przede wszystkim problematykę związaną z życiem i twórczością Williama Szekspira oraz jej rozmaitymi adaptacjami. Zajmuje się także polskim teatrem współczesnym. Autor książek: *William Shakespeare: fikcja w biografiach, biografia w fikcjach* (2018) i *W.H. Auden – szekspirolog i librecista* (2019).

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-dwie-medee-nie-jedna*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-grotowskim-w-kontekstach

/ TEATR W KSIĄŻKACH

O Grotowskim w kontekstach

Wanda Świątkowska

Agnieszka Wójtowicz, *Grotowski polityczny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023

Agnieszka Wójtowicz rozpoczyna swą książkę *Grotowski polityczny* cytatem z artykułu Małgorzaty Dziewulskiej, mówiącym o braku badań kontekstu społecznego w przypadku śledzenia drogi twórczej Jerzego Grotowskiego. I już ta otwierająca tom „niezwykle trafna obserwacja" (s. 13) ujawnia jeden z zasadniczych problemów, jaki wiąże się z recenzowaną książką. Cytat pochodzi z publikacji z 1990 roku i wątpliwe, by Dziewulska wciąż podpisywała się pod tym stwierdzeniem, natomiast Wójtowicz pisze o Grotowskim, jakby tych trzydziestu lat badań, kwerend i publikacji innych badaczy nie było, tzn. jakby nie pisano o samym Grotowskim i jego przedstawieniach z uwzględnieniem kontekstu czasów, w których tworzył, sytuacji politycznej i jego uwikłania w relacje z władzą. Przeczą temu prace Zbigniewa Osińskiego, Leszka Kolankiewicza, Elżbiety Morawiec, Dariusza Kosińskiego, Grzegorza Niziołka, Grzegorza Ziółkowskiego czy samej

Agnieszki Wójtowicz (np. jej wcześniejsze studium o okresie opolskim). Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że dla badaczy nieznających Grotowskiego i niemających szansy oglądania jego spektakli (by wymienić tu choćby Agatę Adamiecką-Sitek, Katarzynę Woźniak, Adelę Karsznię, Igora Stokfiszewskiego czy niżej podpisaną) ważniejszy i ciekawszy jest właśnie Grotowski społeczny i polityczny, a nie ezoteryczno-antropologiczny, co uświadamiają artykuły najmłodszych badaczek i badaczy publikowane regularnie na przykład w „Performerze". Polityczny kontekst przedstawień był kluczowy w projekcie naukowym kierowanym przez Dariusza Kosińskiego („Jerzy Grotowski – przedstawienia 1957-1964"), którego efektem były m.in. książki *Grotowski. Profanacje* (2015) i *Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)* (2018) – pominięte w książce Wójtowicz. Również Małgorzata Dziewulska w ważnych artykułach publikowanych w „Performerze" podjęła się „uhistorycznienia" przedstawień Teatru Laboratorium – na przykład w brawurowej interpretacji społecznych i obyczajowych uwarunkowań *Apocalypsis cum figuris* (2018) [1] czy postawy samego Grotowskiego, który zawsze był czułym barometrem przemian społecznych i politycznych, i gdzie pada mocne stwierdzenie: „niejedna data Grotowskiego poprzedza o jeden takt zmianę historyczną" (2011). Konteksty te naświetlają także artykuły, manifesty i wspomnienia Ludwika Flaszena zebrane w tomie *Grotowski & Company* (2010, 2014), a opublikowane w 2012 roku *Teksty zebrane* Grotowskiego przypomniały jego polityczne publikacje z lat pięćdziesiątych. Nie udawajmy więc, że działamy na niezaoranym ugorze i tylko wybrani mają dostęp do artykułów prasowych, archiwów i akt IPN-u, bo temat „Grotowskiego politycznego" był obecny tak w jego biografii, jak i w analizach jego przedstawień. Według mnie nie da się mówić o Grotowskim „bez kontekstu", a wypreparowanie go z realiów PRL-u skutkuje ahistorycznym i uniwersalizującym uproszczeniem, które fałszuje

obraz jego życia i dzieła. Już przecież same daty w biografii i działalności założyciela Teatru 13 Rzędów pokazują, że był on ze swoim czasem nieodwołalnie i mocno związany, a polityczne zmiany kursu wpływały na jego czyny. Bo co to było za pokolenie, którego był niemal wzorcowym reprezentantem? Dzieciństwo za okupacji, lata szkolne i matura w czasach stalinizmu, studia przypadające na czas odwilży, a potem stracone złudzenia za Gomułki i smętna mała stabilizacja. Następnie rok 1968: w Polsce – wydarzeń marcowych, w Paryżu – majowej rewolty, w Pradze – polskich i sowieckich czołgów. Czas kontrkultury vs. czas Gierka. Kiedy Grotowski dobija pięćdziesiątki, przetacza się karnawał Solidarności, wybucha stan wojenny. W 1989 ma pięćdziesiąt sześć lat, ale nie ma go już w Polsce. Już ta skrótowa wyliczanka pokazuje, że nie da się mówić o życiu Grotowskiego bez odniesienia do politycznych wydarzeń. Historia pisała swój poemat na jego życiorysie.

Nie jest więc prawdą, że dopiero Agnieszka Wójtowicz jako pierwsza zaczyna mówić o Grotowskim politycznym. Wartość i nowość jej książki nie polegają na rzekomym pionierstwie, ale na przedstawieniu nieznanych dotąd dokumentów i materiałów ukazujących wybrane fragmenty politycznej biografii Grotowskiego oraz na ich autorskich interpretacjach.

W czterech rozdziałach autorka naświetla (w różnym stopniu i z niejednolitą dogłębnością) cztery wątki: działalność polityczną Grotowskiego w krakowskim ruchu młodzieżowym podczas polskiego Października (najobszerniejszy rozdział stanowiący połowę książki), okoliczności premiery *Studium o Hamlecie* w 1964 i działalność Estrad Publicystycznych w okresie opolskim oraz inwigilowanie zagranicznych stażystów (głównie Eugenia Barby) przez Służbę Bezpieczeństwa w latach sześćdziesiątych. Pierwszy rozdział jest najobfitszy w dokumentację i interpretacje, bo też przedstawia

czas niezwykły: w czerwcu 1955 Grotowski kończy studia na wydziale aktorskim krakowskiej PWST, a nowy rok akademicki rozpoczyna w Moskwie w słynnym GITIS-ie, skąd wraca (po kuracji zdrowotnej w Turkmenii) w czerwcu 1956 roku, niemal prosto w kocioł rewolucyjnego wrzenia po objęciu władzy przez Władysława Gomułkę. I tu rozpoczyna swą narrację Wójtowicz. Poznajemy dwudziestotrzyletniego rewolucjonistę i działacza zaangażowanego w Studencki Komitet Rewolucyjny, potem w Rewolucyjny Związek Młodzieży, krótko w Związek Młodzieży Socjalistycznej, w końcu współzałożyciela i twórcę ideowego programu Politycznego Ośrodka Lewicy Akademickiej ZMS. Grotowski nie chciał obalać systemu – był socjalistą z przekonania, należał do PZPR – walczył o demokratyzację życia politycznego, o „realizację socjalizmu jako ustroju wolności, braterstwa i sprawiedliwości społecznej", o socjalizm „na zasadzie humanizmu" (*Z dyskusji na plenum KW PZPR w Krakowie w dniu 5 kwietnia 1957 poświęconego sprawom młodzieży*, za: Wójtowicz s. 67). Poznajemy Grotowskiego jako zapalonego mówcę i dyskutanta, autora przemówień i programów, ideowca i reformatora, ponoszącego w następstwie przykre konsekwencje wiary w możliwość zmian.

Wójtowicz pieczołowicie dokumentuje ten okres – książkę wypełniają przedruki dokumentów (manifestów, raportów, okólników i protokołów), nie zawsze łatwych w lekturze, a często nieskomentowanych w wystarczający sposób. Dopełnieniem tej historii są zamieszczone w drugiej części książki rozmowy z towarzyszami rewolucjonistami: Eugeniuszem Noworytą, Andrzejem Bratkowskim, Stefanem Bratkowskim, Jerzym Michalewskim, Jerzym Huczkowskim i Karolem Modzelewskim. Już w książce o okresie opolskim – *Od „Orfeusza" do „Studium o Hamlecie". Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, 2004 – Wójtowicz pokazała, że jest dociekliwą rozmówczynią: umie zadawać trafne pytania, ma dobry kontakt z

interlokutorami, budzi ich zaufanie i potrafi nie tyle namówić na zwierzenia, ile pobudzić ich pamięć (o wydarzeniach sprzed – bagatela – siedemdziesięciu lat). Te rozmowy ze świadkami wydarzeń czyta się z wielkim zainteresowaniem – są odkrywcze, ważne i z pewnością będą niejednokrotnie cytowane. Szkoda, że pozostają tu nieskomentowane, gdyż pokazują właśnie całą złożoność czasu i procesów, o których łatwiej mówi się z perspektywy, niż będąc w centrum wydarzeń bez możliwości krytycznego dystansu. Zasługą autorki jest namówienie i wypytanie świadków, bo – jak poświadczają daty ich śmierci – był to rzeczywiście ostatni moment. To pokazuje, że Agnieszka Wójtowicz jest badaczką w terenie, a nie tylko w archiwum i przy biurku. Opiera swe ustalenia na źródłach pisanych i ustnych, na ludziach i dokumentach. Nie każdy umie tak pracować.

W kolejnych trzech rozdziałach zabrakło natomiast zbudowania szerszego kontekstu przedstawianych zagadnień, pogłębionych badań opartych na szczegółowej dokumentacji i odkrywczych analiz. Tu, gdzie chciałoby się przeczytać więcej – ciekawie zapowiadający się rozdział o nieopracowanych dotąd Estradach Publicystycznych – brakuje informacji i wyczerpujących interpretacji. To zaledwie przyczynek do dalszych badań. Natomiast w momencie, gdy autorkę ponosi pasja polemiczna, można ją posądzić o wybiórczość lektury i chwiejność stawianych hipotez. I do tego wątku odniosę się szerzej, gdyż zostałam niejako wywołana do dyskusji jako autorka książki *Hamleci Jerzego Grotowskiego* (2016) dotyczącej ostatniego opolskiego przedstawienia – *Studium o Hamlecie* z 1964 roku. Otóż nie zgodzę się ze stwierdzeniem autorki, że spektakl ten traktuję ahistorycznie i „zapominam” o kontekście politycznym (s. 165), skoro tematem całej monografii jest właśnie ten kontekst i pokazanie, dzięki analizom zachowanych scenariuszy, jak przebiegał proces pracy nad przedstawieniem i dochodzenie do jego finalnego kształtu. Rok 1968 i antysemicka nagonka są

ważnym kontekstem interpretacji Hamleta-Żyda, a by to stwierdzić, wystarczy uważna lektura (te zarzuty powtarza Wójtowicz także w odniesieniu do rozdziału *Polskiego teatru Zagłady* Grzegorza Niziołka, w stosunku do którego argument o „ahistoryczności" analiz jest zgoła absurdalny). Polityczną wymowę i ryzyko związane ze *Studium o Hamlecie* podnosili zarówno świadkowie: aktorzy (np. Zygmunt Molik), Ludwik Flaszen (tabuizując ten temat w tekstach przeznaczonych do publikacji), Eugenio Barba, jak i późniejsi komentatorzy, np. Elżbieta Morawiec, Dariusz Kosiński, Małgorzata Dziewulska. Trudno mi się też zgodzić z efektowną tezą Wójtowicz, że to odnaleziona przez nią antysemicka ulotka mijalowców (chińskiej frakcji w PZPR, założonej przez polskiego maoistę Kazimierza Mijala) „była właściwie gotowym szkicem scenariusza" *Studium o Hamlecie* (s. 165). Znajomość Grotowskiego z członkiem tej frakcji, dziennikarzem Józefem Śniecińskim, i znalezione przez Wójtowicz zeznanie Grotowskiego w sprawie jego aresztowania niczego nie dowodzą (według autorki to „spotkanie z mijalowcami" i ulotka miały otworzyć Grotowskiemu oczy na narastający w Polsce antysemityzm, co jest chyba dowodem niewiary w jego rozeznanie i intelekt). Wiarygodny w tej kwestii świadek, Ludwik Flaszen pisał: „Stopniowe narastanie tej [antysemickiej] fali od kilku lat obserwował Grotowski z wytężoną uwagą" (2014, s. 208). Trudno więc uwierzyć, że przekazanie przez Śniecińskiego antysemickiej ulotki dało Grotowskiemu „impuls" i radykalnie zmieniło interpretację tego krótko granego, ryzykownego i aktualnego przedstawienia, będącego w dodatku efektem pracy całego zespołu i wspólnej reżyserii. Twierdzenie, że „odkrywa się" polityczność spektaklu, o którym tyle już w tym kontekście napisano, jest zwyczajnie nieprawdziwe.

Dokumenty, do których dotarła autorka, są z pewnością atutem tej książki. Wieloletnie kwerendy w archiwach zaowocowały źródłami, które pozwalają

dokładniej oświetlić na przykład czas odwilży w Krakowie czy inwigilację zagranicznych stażystów w okresie wrocławskim. Są to w dużej mierze ważne materiały, odkryte przez Wójtowicz – i tu nie ma wątpliwości, że wymagało to mrówczej pracy. Brakuje mi natomiast klarownej informacji o zespołach archiwalnych, instytucjach, archiwach prywatnych, do których autorka dotarła i które przebadała (te informacje są rozsiane w przypisach). Rozdział omawiający stan źródeł lub wyszczególnienie ineditów i instytucji w bibliografii są w pracy opartej na dokumentacji archiwalnej po prostu niezbędne[2]. Pada na przykład informacja o protokołach z działalności Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Teatrze 13 Rzędów przekazanych do Instytutu Grotowskiego w 2022 roku (s. 347) – ale przez kogo, skąd, w efekcie czyich starań, czy autorka prezentuje w ostatniej części książki ich całość czy wybór – tego się już nie dowiemy. Ponadto brak w tej dodanej części próby zbudowania narracji i przedstawienia wniosków – przedruki są opatrzone zdawkowym komentarzem, czyli właściwie dane czytelnikowi do samodzielnego poskładania.

Agnieszka Wójtowicz nie tylko odkrywa i przytacza źródła, ale też je selekcjonuje i hierarchizuje. Mnie na przykład zaskoczył brak, a właściwie zlekceważenie (jeden przypis na s. 148) wspomnień Urszuli Bielskiej i Teresy Nawrot, tym bardziej że Bielska pisze o kulisach funkcjonowania Teatru 13 Rzędów w Opolu, a także wprost o swej esbeckiej przeszłości i fakcie, że Grotowski chciał mieć w niej swoiste zabezpieczenie. Autorka odrzuca te, idące wbrew oficjalnym narracjom niewygodne przeciw-historie i herstorie jako niewiarygodne i nieobiektywne (s. 148), ale nie podejmuje z nimi polemiki, więc właściwie czytelnik nie dowiaduje się, dlaczego ma nie wierzyć współpracowniczkom Grotowskiego i czemu Wójtowicz je dyskredytuje, tym bardziej że przedrukowuje w książce anonimowe donosy zachowane w aktach SB (s. 145-148).

I tu pojawia się zasadniczy dla mnie problem z monografią Wójtowicz: głosy, ślady (czy także dokumenty?), które są niewygodne, zostają zignorowane, by nie zburzyć monolitu. Autorka konstruuje narrację heroiczną – Grotowskiego rewolucjonisty i sprytnego stratega, który po rozczarowaniu działalnością polityczną znalazł azyl w teatralnym laboratorium, a potem w imię sztuki chronił siebie i swój zespół. To jednostronna narracja, tworząca legendę bez niuansów, wątpliwości czy właśnie głosów rozczarowanych i sceptycznych świadków – w tym wypadku kobiet. To według mnie szkodzi tej opowieści, bo – mimo sterty przekopanych dokumentów – tworzy obraz mało wiarygodny i niebudzący zaufania.

Obiecując całościowy portret „Grotowskiego politycznego", książka daje wycinki i pomija całe mnóstwo kluczowych politycznych sytuacji. Brakuje w tym oglądzie wielu dyskusyjnych i wartych namysłu elementów biografii politycznej Grotowskiego: okoliczności podjęcia decyzji o emigracji, jego stosunku do Solidarności, Kościoła, stanu wojennego, problemów Ludwika Flaszena w 1968 roku, uwarunkowań rozwiązania Teatru Laboratorium oraz losów Drugiego Studia i Ośrodka Badań we Wrocławiu. Brakuje kontekstu przedstawień i próby śledzenia odłamków rzeczywistości politycznej w spektaklach; brakuje bliższego oglądu sytuacji zespołu w Opolu, kwestii pozwoleń na wyjazdy zagraniczne i wrocławskich układów. Może to wręcz zasadnicza wada książki – brak w niej momentów, które mogą poważnie naruszyć wytworzony przez autorkę monolityczny obraz.

Dla kogo więc jest ta książka? Dla czytelników, dla których czas październikowej odwilży jest zamierzchłą przeszłością, a którzy chcieliby poznać młodego aktywistę i wejść w atmosferę rewolucyjnego ruchu młodzieży w 1956 roku? Może dla tych, których wiedza o Grotowskim zatrzymuje się na akcie całkowitym i trzech najgłośniejszych

przedstawieniach? Tu przyczynki o Estradach zachęcają do dalszych badań i mogą być dobrym punktem wyjścia do zgłębienia mniej znanej strony działalności Teatru Laboratorium. Akta SB mogą zaś być swego rodzaju sensacją dla tych, którzy wcześniej nie zetknęli się z takim językiem i propagandą.

Książka ma atrakcyjną szatę graficzną, trafnie dobrany materiał ilustracyjny i jest ładnie i starannie wydana. Urzekła mnie ta partyjna czerwień wkomponowana w tekst, okładkę i stanowiąca mocne cięcia między rozdziałami. Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego sprezentowało czytelnikom kolejną estetyczną i nowocześnie wydaną pozycję.

Podsumowując, książka jest wybiórcza w oglądzie „polityczności" Grotowskiego, a nieustanne podkreślanie innowacyjności interpretacji, docierania do nieznanych źródeł i nowatorstwa podejścia chyba jej szkodzi. Monografia jest podsumowaniem i domknięciem prac badawczych i archiwalnych Wójtowicz, których wyniki publikowała regularnie na łamach licznych czasopism i prezentowała w formie wystąpień konferencyjnych oraz wykładów w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego. Ten zbiór dotychczasowych publikacji sprawia wrażenie dość przypadkowej „sklejki", prowokując pytanie, czemu taki, a nie inny wybór wydarzeń i kontekstów. Książkę wypełniają przedruki dokumentów, zapisy rozmów, które są dobrym źródłem i odsyłaczem do dalszych badań, ale publikacja pozostawia niedosyt na poziomie interpretacji i próby zbudowania pełniejszego oglądu „Grotowskiego politycznego".

Wzór cytowania:

Świątkowska, Wanda, *O Grotowskim w kontekstach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-grotowskim-w-kontekstach.

Autor/ka

Wanda Świątkowska – wykłada na Wiedzy o Teatrze na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się recepcją dramatów Williama Szekspira, ze szczególnym naciskiem na znaczenie *Hamleta* w kulturze polskiej; historią Reduty oraz filozofią teatralną i rękopiśmiennym dorobkiem Juliusza Osterwy; wykorzystaniem narzędzi performatyki w badaniach nad teatrem i dramatem. Ostatnio opublikowała: *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej* (2019); *Dzienniki wypraw 1938–1939* Juliusza Osterwy (2020), *Reduta. Źródła i komentarze* (2022), z Dariuszem Kosińskim *The Unknown Theatre of Jerzy Grotowski. Performances at the Theatre of 13 Rows 1959–1964* (2024).

Przypisy

1. W tym samym numerze okoliczności premiery *Apocalypsis cum figuris na tle wydarzeń marcowych* rekonstruuje Dariusz Kosiński w artykule *Apocalypsis ’68* https://grotowski.net/performer/performer-15/apocalypsis-68 [dostęp: 2.12.2023].
2. Zwracała na to uwagę już inna recenzentka książki, zob. Napiontkowa, 2023.

Bibliografia

Dziewulska, Małgorzata, *Swinarski i Grotowski: dwa teatry, dwa bluźnierstwa*, „Dialog” 1990, nr 12, s. 87.

Dziewulska, Małgorzata, *O uhistorycznieniu „apokalipsy kaca”*, „Performer” 2018, nr 15 https://grotowski.net/performer/performer-15/o-uhistorycznieniu-apokalipsy-kaca [dostęp: 14.11.2023].

Dziewulska, Małgorzata, *Długie pożegnanie*, „Performer” 2011, nr 1 https://grotowski.net/performer/performer-1/dlugie-pozegnanie [dostęp: 14.11.2023].

Flaszen, Ludwik, *Grotowski „ludens”*, [w:] tegoż, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.

Napiontkowa, Maria, *Grotowski oczami SB*, „Teatr” 2023 nr 10; https://e-teatr.pl/grotowski-oczami-sb-42192 [dostęp: 14.11.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-grotowskim-w-kontekstach*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wlaczanie-wplywu-w-laczeniu-klacza

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Włączanie wpływu w łączeniu kłącza

Pamela Bosak

Prze-pisać taneczny modernizm: sieci/Re-writing Dance Modernism: Networks, red. Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022

Prze-pisać taneczny modernizm: sieci to dwujęzyczna publikacja zbiorowa pod redakcją Wojciecha Klimczyka i Julii Hoczyk, w której osoby badawcze i praktykujące skupiają się na szeroko rozumianej historii modernizmu i kształtowaniu się globalnych sieci wpływów. Opisują wpływ tanecznego modernizmu na postrzeganie ciała, rozwój tańca i praktyk ruchowych w przeszłości i obecnie. Proponują swoiste „prze-pisanie" modernizmu, przybliżając nieodkryte dotąd (lub słabo znane) sieci przepływu inspiracji. Pokazują, na jakich zasadach narodowe narracje urastają do globalnych i jak się mieszają, przecinają i uzupełniają. W publikacji poznajemy szczegółowe propozycje żywego (na)pisania (niejednej) historii modernizmu, łączące powstałe już i powstające wciąż sieci, jak również modele analizy i interpretacji wynikające ze wspólnego, globalnego myślenia o tańcu.

We wstępie Klimczyk zakreśla początek ogólnych refleksji na temat modernizmu w kontekście sieci, jak również podaje ideę tej konkretnej publikacji: spotkanie z Susan Manning, zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 2016 roku konferencja *Jak myśli ciało? Cielesno-ruchowe praktyki doby modernizmu* i wystawa *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* w tymże muzeum; konferencja *Re-writing Dance Modernism* na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2018 roku. Za wprowadzenie do narracji o modernizmie służy mu przedstawienie podstawowych punktów zaczepienia dotyczących sieci, kłącza, narodowych i globalnych tożsamości, związków między geografią i historią, jak również praktyk, wpływów, inspiracji i przenikania. Autor szczegółowo analizuje mechanizm nacjonalizowania zbiorowych tożsamości tanecznych i podkreśla, że zazwyczaj twórcze praktyki naznaczone są narodowością interpretowaną w kluczu tradycji. Poszerza perspektywy patrzenia, tworzenia i pisania o ponadlokalne sieci wymiany. W tym celu korzysta z aparatu pojęciowego, w którym kłącze odgrywa główną rolę: uwypukla wspólne dla badaczy i badaczek oraz wykonawców i wykonawczyń narracje w myśleniu o modernizmie. Skupia się na współtworzeniu sieci przez badaczy i badaczki, teksty, spektakle, artystów i artystki. Zaznacza, że pojęcie modernizmu można kształtować, pogłębiając jego pole o analizy teraźniejszości i przeszłości. Owemu pogłębieniu służyć ma perspektywa transnarodowa i globalna.

Książka składa się z trzynastu rozdziałów zebranych w trzy bloki tematyczne: „Metodologie", „Transmisje" i „Poszerzenia", w których każda z osób autorskich próbuje redefiniować, pisać, przepisywać pojęcie tanecznego modernizmu na swój sposób w różnych kontekstach.

W tekście *Palimpsesty: taneczny modernizm* Wojciech Klimczyk zwraca uwagę na podejrzany status pojęcia modernizmu. Uznaje, że mimo

klasycznych wobec niego zarzutów, potrafi on pomóc w porządkowaniu praktyk wytworzonych w ramach nadawania sensu, jak również w sprawnym teoretyzowaniu na temat działań twórców i badaczy. Według niego zrozumienie praktyk twórczych zyska, gdy ujarzmimy je, co doprowadzić ma „do uwspólnotowienia tanecznego działania". Jego rozumienie rozważań ma charakter materialistyczny: próby opisania zarówno praktyk ruchowych, jak i teorii krytycznych/akademickich nazywa rodzajem współbycia i współtworzenia się. Dlatego twierdzi, że „tkanie kłączowatej sieci powiązań i translacji" wynika z pracy teoretyków (na materiale pisanym) i praktyków (w działaniu). Mówiąc o (prze)pisaniu modernizmu i jego historii, Klimczyk nazywa akt pisania działaniem choreograficznym, odbywającym się zawsze „tu i teraz". Idąc tym tropem, uznaje, że historia, czyli coś, co wydaje się przeszłe i spisane, „realizuje się jedynie w teraźniejszym działaniu". Według Klimczyka historia jest pisana w ramach potrzeby usystematyzowania praktyk i problemów, a jej pisanie materializuje się w „perswazyjnym performansie pedagogicznym". Istotną rolę widzi w przeniesieniu obecności/źródła/ulotności/teraźniejszości, jakie dokonuje się w ramach pisania historii, pojawiania się archiwum.

W tekście *Historie elastyczne i nieelastyczne. Analiza wczesnodwudziestowiecznych kategorii niemieckiego tańca modern* Marion Kant pisze o praktykach wypracowanych przez Rudolfa Labana i Mary Wigman – zarówno w kontekście sieci, jak i niemieckiego tańca *modern*. Zastanawia się nad charakterem tych sieci, gdyż „Laban i Wigman jasno i świadomie mówili o tworzonych przez siebie «wspólnotach» – nie sieciach". W tym kontekście znajduje powiązania między tymi pojęciami, obejmującymi wspólne cele i zawierającymi w sobie współpracę dotyczącą „preferencji artystycznych, gatunków performatywnych". Doszukuje się początków przepisywania modernizmu w krytycznym odbiorze twórczości Labana i Wigman.

Analizuje powiązania artystów z reżimem nazistowskim, co umożliwia „rewizje historycznych przekazów" i krytyczne podejście do proponowanej przez Labana estetyki ruchu i modelu zarządzanej, kontrolowanej wspólnoty. W swoich rozważaniach podkreśla, że istnienie sieci prowokuje działania, które „umożliwiają interakcję i wspomagają realizację konkretnych programów".

Susanne Franco w *„Ausdruckstanz" w obliczu historii i pamięci. Odtworzenia przeszłości* skupia się na relacyjności w następujących narracjach: historia i pamięć, zerwanie i ciągłość, prawda historyczna, wierność pamięci, prawo do zapomnienia. Konfrontuje wspomnienia i relacje zapomniane z „oficjalnymi" przekazami historycznymi. Zauważa, że poszerzone, nowe narracje różnią się od tych, które przez lata uznawano za prawdziwe. Podkreśla różnorodne podejścia artystów do *Ausdruckstanz* – tych, którzy pozostali w Niemczech i Austrii (powiązanych z nazizmem) i tych, którzy wyemigrowali. Podejmuje próby usieciowienia pamięci i archiwum, odwołując się do badań nad „transnarodową i transkulturową dynamiką tańca". Podkreśla przenikanie „lokalnego z globalnym oraz narodowego z ponadregionalnym". Przywołuje odtworzenia performatywne, które rzucają „nowe światło na historię tańca", pozwalają odkryć konteksty, w jakich te prace powstawały, i zastanowić się nad pamięcią kulturową i wspólnotową. Dla Franco sieć wpływów nie musi być bezpośrednia, lecz może wynikać z przemieszczeń artystów (migracje, występy zagraniczne), których pracami potem inspirują się inni twórcy.

Seksualność i queerowa uczuciowość w „Karnawale" Michaiła Fokina Lucii Ruprecht to analiza modernistycznego baletu w kontekście queerowej postaci Pierrota, pantomimy i seksualności w choreografii. Według autorki wkład Fokina w rozwój modernizmu można poszerzyć dzięki ponowieniu

refleksji nad tańcem modernistycznym z „perspektywy gestu choreograficznego". W takim ujęciu spektakl Fokina umożliwić ma „przezwyciężenie epistemologicznego impasu efemeryczności". Autorka zaznacza, że odczytań baletu może być wiele „jednak jego wkład w queerowy modernizm jest znaczący".

Drugi blok tekstów rozpoczyna Claudia Fleischle-Braun, która w artykule *Miejsca i transnarodowe linie tańca wyzwolonego i ekspresjonistycznego w Europie* usieciowienia tańca modernistycznego doszukuje się w pracy artystycznej i edukacyjnej Rosalii Chladek, Sigurda Leedera i Karin Waehner. Każde z nich reprezentowało inny kierunek europejskiego tańca *modern*, co wynikało z indywidualnego podejścia do choreografii i metod nauczania. Autorka opisuje szczegółowo działania i pracę artystyczną tych twórców, skupiając się na inspiracjach, wpływach, edukacji i wypracowanych przez nich systemach, które często wynikały z ich wykształcenia, spotkanych na swojej drodze nauczycieli (jak Dalcroze, Laban, Jooss czy Wigman). Według badaczki Waehner opracowała repertuar ćwiczeń w oparciu o technikę tańca *modern* i usieciowiła praktyki Wigman, „zakotwiczając je w konkretnym czasie i przestrzeni". Taneczny modernizm Fleischle-Braun traktuje jak dialog, a sieć jako powstawanie projektów w oparciu o inspiracje tańcem *modern* i jako archiwum cyfrowe pełne działań do odtwarzania czy rekonstruowania.

Tekst *Mary Wigman i Azja: między orientalizmem i transnacjonalizmem* autorstwa Susan Manning porusza temat związany z rozpisywaniem historii modernizmu w perspektywie transnarodowej. Sieć, jaka wytworzyła się wokół praktyk Wigman, dotarła z Niemiec aż do Azji (w której Wigman nigdy nie była). Występy zagraniczne czy migracje jej uczniów sprawiły, że niemiecki modernizm wyrósł ponad perspektywę narodową, tak samo jak jej

estetyka zmieniła się przez wpływy zewnętrzne (spotkanie z indonezyjskim tancerzem Raden Mas Jodjanem, badanie azjatyckiej kultury, orientalnych tańców). Również dla azjatyckich artystów była to okazja do kreowania własnych wersji tanecznego modernizmu. Dla Manning ważne jest prześledzenie powiązań i „przemyślenie globalnego obiegu tańca modern".

Artykuł Matthewa Isaaca Cohena *W drodze do „Azji": egzotyczność, wędrówka i autokreacja a początki środkowoeuropejskiego tańca modern* opowiada o „wędrownych tancerzach", którzy pracowali w podróży, występując i ucząc, a wpływ na ich metody miało przemieszczanie się z miejsca na miejsce. Autor pokazuje, jak międzykulturowa praca i dorobek wpłynęły na kolejne pokolenia i rozwój modernizmu. Szczegółowo opisuje działalność artystów tańca, którzy poszukiwali własnych form orientalnych tradycji tanecznych, nierzadko związanych z kształtowaniem się tańca modern (jak w przypadku Gertrud Kraus i izraelskiego tańca modern czy Freda Coolemansa i szkoły tańca modern i gimnastyki w Batawii).

W tekście *Sada Yakko – rekonstrukcja w działaniu* Hana Umeda skupia się na fascynacji „matek modernizmu" (Fuller, Duncan, St. Denis) japońską tancerką i aktorką Sadą Yakko. Opowiada również o własnym spotkaniu z jej twórczością. Autorka zastanawia się, na ile można nazwać Yakko „pierwszą japońską tancerką Europy" i „pierwszą modernistyczną tancerką Japonii". W kontekście własnego spektaklu *HanaUmeda/SadaYakko* (2019) pisze o próbach rekonstrukcji strategii artystycznych Yakko, oraz o tym, jak korzystała z archiwów i partytur. Według niej Yakko „próbowała wpisać się we wczesnomodernistyczne trendy w sztuce", a ona „w obszar sztuki współczesnej".

Agata Chałupnik (*Żydowskie tango i pytanie o tożsamość*) podejmuje się prze-pisania narracji nienapisanej, czyli historii polskiego tanga. Na

początku przywołuje korzenie tanga, przedstawia historię gatunku, pisze o muzyczności i fuzji gatunków niskich i wysokich. Nakreśla schemat rozwoju kultury tanga, w którego centrum umieszcza muzykę, parkiet taneczny, scenę popularną i ciało i uznaje tango za „wyraziście modernistyczny rodzaj tańca". Odwołuje się do historii polskich scen kabaretowych i rewiowych, jak również muzyki tworzonej w międzywojniu głównie przez żydowskich kompozytorów. Podkreśla, że aby napisać historię polskiego tanga, niezbędne byłoby „przepisanie historii międzywojennego teatru rozrywkowego".

Ostatni blok, związany z tanecznym modernizmem w Europie Środkowej, rozpoczyna tekst Małgorzaty Leyko (*Taniec polski w sieci transkulturowych powiązań 1918-1939*), w którym badaczka przedstawia model transkulturowych powiązań i nici tworzących sieć na przykładzie działalności Jadwigi Mieczyńskiej, Tacjanny Wysockiej i Ireny Prusickiej. Leyko zaznacza, że „proces migracji artystów do ośrodków niemieckich i francuskich sprawił, że europejski taniec modernistyczny od początku był zjawiskiem transnarodowym i transkulturowym". Opisuje kategorie zawiązywania się sieci, zacierania granic i wzajemnego przenikania się kultur również w perspektywie indywidualnej poprzez „różnorodność jej kulturowego formowania". Polskie pokolenie tańca modernistycznego kształtuje się dzięki aktywności Mieczyńskiej i Wysockiej i ich szkołom – rytmiki i tańca artystycznego. Z biegiem lat zaczyna formować się „infrastruktura dla tańca, do wyjścia polskich artystów poza środowisko lokalne". Niestety po wojnie taniec modernistyczny nie rozwijał się już tak dynamicznie jak wcześniej (kariery wielu twórców zostały przerwane).

Andreja Jeličić w *Prze-pisaniu tanecznego modernizmu – perspektywie chorwackiej* za cel bierze poszerzenie narracji dotyczących modernizmu o

europejską perspektywę. Skupia się na pracach chorwackich twórców, które opisuje jako silnie naznaczone tradycją narodową, śledząc ich podążanie za modernistycznymi tendencjami (przenikającymi do lokalnych społeczności tańca i tworzącymi niezależne sceny tańca *modern*). Podkreśla, że „europejskie pobocza […] stanowiły […] część międzynarodowej społeczności modernistycznej". W chorwackim modernizmie przeważało zainteresowanie folklorem oraz „międzygatunkowe podejście do twórczości artystycznej".

Jitka Pavlišova w tekście *Wybrane aspekty czeskiego modernizmu tanecznego w kontekście tanecznej (re)ewolucji z początku XX wieku* skupia się na czeskiej scenie tańca i jej dynamicznym rozwoju, korzystaniu z europejskich wpływów – na przykład tańca ekspresjonistycznego. Wypatruje połączeń między lokalnym a globalnym, a korzeni czeskiego modernizmu upatruje w pantomimie i tańcu wyzwolonym. Już na początku zadaje pytanie: „czy w środowisku czeskich studiów nad sztuką możliwa jest rewizja i powtórne zdefiniowanie ery tańca *modern* oraz awangardy tanecznej, jeśli pierwotna definicja i opis tych pojęć praktycznie nie istnieją?". Czy oznacza to, że trzeba je napisać bądź prze-pisać? Pavlišova pisze o specyficznym stosunku badaczy czeskich do tańca i braku specjalistów, którzy mogliby zająć się tą dziedziną sztuki.

W ostatnim tekście książki (*Polskie – nasze/zagraniczne – cudzoziemskie – obce*) Hanna Raszewska-Kursa analizuje przebieg Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego z 1933 roku, w którym kontekst narodowy łączy się z obcym, zagranicznym. Według badaczki z uwagi na międzynarodowy charakter konkurs sam staje się siecią wpływów i powiązań. Analizuje teksty prasowe, w których porównywano dokonania tancerek i tancerzy polskich i zagranicznych. W artykułach tych zauważa rozróżnienie na to, co „nasze", a co „cudze". Jak podkreśla, dla wielu z ich

autorów „narodowość nie była postrzegana jako cecha neutralna i chociaż zwykle nie wpływała na ocenę wartości tańca, rzadko znikała z pola widzenia”.

Antologia tekstów dotyczących modernizmu – podobnie jak historia modernizmu – wydaje się trudna do ujęcia w jakichkolwiek ramy poza tymi, które wyznaczyli sobie badacze i badaczki. Autorskie strategie przepisywania i pisania tanecznego modernizmu oraz analizy praktyk wpisują się w różnorodne działania twórców – stąd ich wielka rozpiętość tematyczna. Każda z osób autorskich „wyplata” własną sieć teorii i hipotez, tworzy nowe perspektywy badawcze, uczulając nas na możliwości dopisywania, nieustannego pogłębiania i poszerzania historii o narracje zapomniane, niechciane i nieopisane.

Wzór cytowania:

Bosak, Pamela, *Włączanie wpływu w łączeniu kłącza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wlaczanie-wplywu-w-laczeniu-klacza.

Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka nauk o sztuce na UJ, redaktorka, tancerka.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/wlaczanie-wplywu-w-laczeniu-klacza*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-16

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Florian Malzacher, *The Art of Assembly. Political Theatre Today*, tłum. Cory Tamler, Alexander Verlag, Berlin 2023

Florian Malzacher patrzy na teatr współczesny z wyjątkowej perspektywy: jednego z najbardziej doświadczonych kuratorów sztuk performatywnych i wizualnych. W latach 2006-2012 był programerem festiwalu steirischer herbst in Graz, pomiędzy 2013 a 2017 rokiem – dyrektorem artystycznym odbywającego się w różnych miastach Nadrenii Impulse Theater Festival. Zapewnia mu to z jednej strony szeroki ogląd tego, co aktualnie dzieje się w artystycznym świecie, z drugiej strony zaś daje okazję do przyglądania się wybranym zjawiskom z bardzo bliska – rozmawiania z artystami, uczestniczenia w próbach, negocjowania ostatecznego kształtu wyselekcjonowanych do pokazania na festiwalach projektów. Niejako efektem ubocznym tych doświadczeń są (współ)redagowane przez niego książki o Rimini Protokoll, Forced Entertainment i Nature Theater of

Oklahoma, a także zbiory tekstów, manifestów i wypowiedzi: *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (2014; polskie wydanie: *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, 2018), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today* (2015) oraz *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy* (2017).

Książka *The Art of Assembly. Political Theatre Today* (i towarzyszące jej debaty z praktykami i teoretykami) stanowi logiczne przedłużenie dotychczasowej aktywności autora, kontynuację jego refleksji nad politycznością współczesnego teatru. Punktem przełomowym w jego dziejach jest dla Malzachera projekt *Proszę, kochajcie Austrię* Christopha Schlingensiefa. Od jego premiery w 2000 roku upłynęły już przeszło dwie dekady, podczas których zmieniło się bardzo wiele: w teatrze i poza nim.

Malzacher uważa, że w dzisiejszym świecie nie ma już miejsca na ambiwalencję tak charakterystyczną dla twórczości niemieckiego reżysera, którego intencje zawsze pozostawały trudne do przygwożdżenia. Silniejszej polaryzacji życia społecznego (jako emblematyczny dla nowej polityczności pozostaje dla autora szturm na waszyngtoński Kapitol w 2021 roku; Polska i Węgry również zasłużyły sobie w tym kontekście na honorowe wzmianki) i zmieniającym się sposobom komunikacji towarzyszy kryzys reprezentacji, większa otwartość na praktyki partycypacyjne i aktywistyczne, wreszcie dążenie do tytułowego ideału teatru jako zgromadzenia.

Malzacher pisze: „wśród artystów i publiczności istnieje silna potrzeba teatru, który nie tylko porusza palące kwestie polityczne, ale sam staje się przestrzenią publiczną, w której estetyka i etyka nie są ze sobą sprzeczne. Teatr, który jest – co wydaje się zwodniczo proste – polityczny zarówno pod względem treści, jak i formy” (s. 15). W kolejnych rozdziałach analizuje

przykłady twórczości takich kolektywów i artystów, jak Anta Helena Recke, Gintersdorfer/Klaßen, Jérôme Bel, Theater HORA, Oliver Frljić, Rimini Protokoll, She She Pop, Boris Nikitin, Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, Reverend Billy, The Yes Men, Center for Political Beauty, Milo Rau czy Public Movement. Odrzucając tradycyjne wyznaczniki teatralności, zestawia ich dorobek z działaniami nie tylko artystów wizualnych, ale też aktywistów i polityków, ukazując, jak wygląda przenikanie się ich celów i strategii, a także jak funkcjonuje obieg wzajemnych inspiracji.

Analizowane przykłady umieszczone zostały na szerokim tle filozoficznym (chociażby prac Chantal Mouffe, Claire Bishop, Achille'a Mbembe) i zakotwiczone w historii teatru (między innymi w praktykach Bertolta Brechta, Judith Maliny czy Augusto Boala). Malzacher wprawdzie konsekwentnie odcina się od statusu badacza (w redagowanych przez siebie książkach z reguły dąży do ograniczenia czy wręcz wyeliminowania przypisów), jednak *The Art of Assembly* jest książką o wartości nie tylko publicystycznej, ale i naukowej. Jest to jednak naukowość specyficznie rozumiana. „To poszukująca książka o poszukującym teatrze w poszukującym społeczeństwie" (s. 15) – jak pisze jej autor we wstępie.

Anna R. Burzyńska

Rafał Księżyk, *Śnialnia. Śląski underground*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2023

Książka Rafała Księżyka jest opowieścią o śląskich artystach i artystkach, którzy starali się odnaleźć w rzeczywistości PRL-u. W latach sześćdziesiątych utworzyli grupę skupioną wokół Pracowni przy ulicy Piastowskiej 1 w

Katowicach W jej skład wchodzili między innymi: Urszula Broll (1930-2020), Antoni Halor (1937-2011), Zygmunt Stuchlik (ur. 1937), Andrzej Urbanowicz (1939-2011) i Henryk Waniek (ur. 1942). Przyjęli nazwę Śnialnia, inspirowaną greką. „Oneiron" oznacza miejsce, w którym się śni.

Księżyk opisuje życia artystek i artystów, którzy tworzyli sztukę, odcinając się od panujących w PRL-u trendów. Ich „Krąg" eksplorował nie tylko abstrakcjonizm, ale także praktyki alchemiczne, połączone z jogą i medytacją, jak również z używaniem substancji psychoaktywnych. To była odpowiedź na mgliste powojenne życie.

Autor zanurzając się w „śnialniane" archiwum stara się dotrzeć do dynamiki życia artystów z ulicy Piastowskiej. Książka składa się z prywatnych listów, opowieści, wywiadów i wspomnień nie tylko artystów i artystek, ale również z osób związanych z „Kręgiem". Są w niej także wywiady, które autor przeprowadził z Henrykiem Wańkiem.

Historie osób z „Kręgu" ukazują także ich życia prywatne, miłości, przyjaźnie, rodziny, to wszystko, co wpływało na dynamikę grupy. Księżyk stara się opowiedzieć to, co dotąd pozostawało nieopowiedziane, ponieważ jak sam pisze: „fakt, że tak niewiele istnieje śladów Śnialni w opracowaniach z historii sztuki […] wynikać może z ezoterycznej aury towarzyszącej Pracowni" (s. 102). Autor opisuje zachwyt, który wzbudzały ezoteryka, alchemia, magia i okultyzm wśród osób związanych z Pracownią. Przedstawia także jedyną wspólną wystawę, *Czarne Karty*, która odbyła się w październiku 1969 roku przy ulicy Piastowskiej. Księżyk pokazuje proces twórczy, znów pracując z archiwum.

Książka jest swoistym przedstawieniem dynamiki Śnialni, dojściem do wydarzeń z przeszłości, które przez wielu zostały pominięte. Autor oddaje

mroczną, psychodeliczną aurę drugiej połowy XX wieku na Śląsku, nawiązuje do tego, co dziś dzieje się z przestrzenią przy ulicy Piastowskiej 1. To opowieść o sztuce, życiu, przyjaźniach, miłościach i śnieniu katowickiej Pracowni zwanej Śnialnią.

Julia Siwy

Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku, pod redakcją Joanny Królikowskiej i Weroniki Żyły, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023

Publikacja jest zbiorem tekstów badaczek najnowszego teatru powstałych w ramach konferencji Studenckiego Koła Naukowego Teatrologów, działającego przy Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Łódzkiego. To analiza spektakli i tekstów dla teatru, podejmujących zagadnienia historyczne, ale także najnowszych wydarzeń przedstawianych w kontekście historycznym. Za cezurę czasową autorki przyjęły premierę *Transferu!* w reżyserii Jana Klaty z 2006 roku, uznając właśnie ten spektakl za istotny w kontekście rozważań nad teatrem najnowszym, z uwagi na sposób podejmowania w nim tematów historycznych.

Przedmiotem badań jest miejsce szeroko pojmowanej historii i pamięci we współczesnej polskiej dramaturgii. Autorki zwracają uwagę na różne sfery reprezentacji historycznej, włączając w ten dyskurs osoby do tej pory z niego wykluczane. W książce przekrojowo badane są pola i strategie podejmowania

tematów historycznych w tekstach dla teatru. Autorki sprawdzają, jak owo pole tematyczne oddziałuje na nowe pokolenie osób badających teatr, ale także, jaki jest powód wykorzystywania historii we współczesnych spektaklach.

W książce znalazło się jedenaście artykułów spośród dwudziestu zaprezentowanych na konferencji. Redaktorki zaznaczają, że w konferencji wzięły udział również osoby piszące dla teatru, co dało bardziej osobiste i praktyczne spojrzenie na prezentowane zagadnienia.

Alicja Stachulska

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-16*

WYDAWCA

INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO

WSPÓŁWYDAWCA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Czasopismo zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na podstawie umowy Nr 86/WCN/2019/1 z dnia 19 lipca 2019 r. z pomocy przyznanej w ramach programu „Wsparcie dla czasopism naukowych”.

„Didaskalia. Gazetę Teatralną” redaguje kolektyw w składzie:

dr Marta Bryś (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2212-9393

dr Anna R. Burzyńska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6195-7602

dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8738-9116

dr Monika Kwaśniewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1913-4562

Joanna Targoń

Stażystki:
Zofia Kowalska, Weronika Nagawiecka, Wiktoria Wojas

Praktykant:
Bartosz Kumor

Opracowanie komputerowe:
Piotr Kołodziej

Opieka informatyczna:
Piotr Sarama

Artykuły publikowane w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” są umieszczane i archiwizowane w bazach Scopus, ERIH PLUS, CEEOL, CEJSH oraz Biblioteka Nauki.

Wersją podstawową pisma jest publikacja online, od numeru 157/158 wszystkie teksty są dostępne na licencji Creative Commons BY-NC-ND 3.0 PL.