

---

# didaskalia

Gazeta Teatralna

kwiecień 2024 nr 180



Rébecca Chaillon, Carte noire nommée désir, © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

Rébecca Chaillon  
Środa. Nie-miejsce  
Impro i stand-up

## Spis treści

---

ŚRODULA. NIE-MIEJSCE

---

### **Środula. Mysia dziura Historii**

Iga Gańczarczyk

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

RÉBECCA CHAILLON

---

### **Moje ciało, moje zasady. „Carte noire nommée désir” Rébekki Chaillon w kontekście historii i kultury kolonialnej Francji**

Dorota Semenowicz

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

### **Nie chcę być drzewem, które zasłania las**

Z Rébeccą Chaillon rozmawia Tomasz Kireńczuk

IMPRO I STAND-UP

---

### **Kobiety na najnowszej polskiej scenie impro i stand-upu**

Zofia Dąbrowska

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

### **Dodatkowa poprzeczka**

Z Beatą Różalską, Małgorzatą Różalską i Liz Peters rozmawia Zofia Dąbrowska

### **Pole walki z rzeczywistością**

Z Agnieszką Matan rozmawia Zofia Dąbrowska

### **Quitting Comedy: Analyzing the Autistic Aesthetics**

## **in Hannah Gadsby's Stand-up Performances**

Sinchan Chatterjee

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

### CENZURA

---

## **„Pragniemy, żeby nic nie ruszać”. „Teren badań: Jeźycjada” Weroniki Szczawińskiej, status przedstawienia teatralnego a cenzura sądowa**

Witold Mrozek

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

### REPERTUAR

---

## **Je suis malade**

Alicja Müller

*Very Sad. Studium chorobowe*, reż. Gruba i Głupia (Patrycja Kowańska i Dominika Knapik)

## **Piosenki z bezsilności**

Piotr Morawski

Teatr Powszechny w Warszawie: *Antyopera na kredyt*, reż. Jakub Skrzywanek

## **Kim jesteś, Elizabeth Costello?**

Magda Piekarska

Nowy Teatr w Warszawie: *Elizabeth Costello*, reż. Krzysztof Warlikowski

## **W gąszczu symboli**

Piotr Urbanowicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Wesele*, reż. Maja Kleczewska

## **Marzenia sosnowieckie**

Jakub Papuczys

Teatr Zagłębia w Sosnowcu: *Persona. Ciało Bożeny*, reż. Jędrzej Piaskowski

## **Dajcie nam chwilę**

Agata Chałupnik

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Nasze czasy*, reż. Weronika Szczawińska

## **Politeia**

Justyna Biernat

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Państwo / Der Staat*, reż. Jan Klata

## **Teatr dobrych stworzeń**

Piotr Dobrowolski

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Dobry piesek*, reż. Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman

## **Amatorki, czyli jak nas zaprogramowano**

Julia Siwy

Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie: *Amatorki*, kreacja zbiorowa pod opieką pedagogiczną Pawła Miśkiewicza

## **Kto się lepiej zbuntował?**

Julia Tokarczyk

Akademia Teatralna w Warszawie: *Casting*, reż. Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman;  
Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie Wydział Teatru Tańca w Bytomiu: *Work on it!*, chor. Anna Krysiak

## **„Pozycje kwadratowo-prostokątne”**

Magdalena Kubacka

STUDIO teatrgaleria w Warszawie: *Piękny początek*, reż. Rob Wasiewicz

## **Błąd: przeciążenie systemu**

Tomasz Kowalski

Teatr Polski w Bydgoszczy: *Hamlet*, reż. Cezary Tomaszewski

## **Śnieżkowa herstoria**

Magdalena Kubacka

## FESTIWALE

---

### **Ciałanie**

Justyna Kowal

*Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych* we Wrocławiu

### **Studium kobiecej przyjemności wymyka się spod kontroli**

Maria Magdalena Ożarowska

Mładinsko Showcase w Lublanie

## TANIEC

---

### **Poszerzanie pola percepcji**

Julia Hoczyk

Regina Lissowska-Postaremczak, *Strategie kinestezyjne w przestrzeni tańca*, Warszawa 2023

### **Pisanie empatii**

Alicja Stachulska

Katarzyna Słoboda, *Ucieleśniona uważność w wybranych praktykach tańca współczesnego*, Warszawa 2023; Hanna Raszewska-Kursa, *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*, Warszawa 2023

### **Hydra bez głowy**

Michalina Spychała

Krakowski Teatr Tańca: *Szekspirie*, chor. Eryk Makohon, Agnieszka Bednarz-Tyran, Yelyzaveta Tereshonok

## TEATR W KSIĄŻKACH

---

### **Noty o książkach**

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

DOI: 10.34762/g01r-3243

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/srodula-mysia-dziura-historii>

/ ŚRODULA. NIE-MIEJSCE

## Środula. Mysia dziura Historii

Iga Gańczarczyk | Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

### Środula. The Mouse Hole of History

The article concerns the dramaturgical work on the project Środula. Landscape of Maus produced at the Teatr Zagłębia in Sosnowiec. Starting from the graphic novel Maus by Art Spiegelman, the author reconstructs each stage of the artistic investigation into the history of the Środula ghetto. At the intersection of personal stories, documents, archival materials, and conversations with experts, a polyphonic narrative about the non-place of memory is created. Using tools from the area of the environmental history of the Holocaust, the author places the landscape of the district, a post-violence place, incomprehensible to current residents at the centre of attention. The article problematizes both research work in the field and artistic gestures made in the materials collected, in the script and in the performance. The author places the work on the project in the broader context of the research on the history of the Zagłębie ghettos in Sosnowiec and Będzin and contemporary discourses on the cultures of memory.

Keywords: non-place of memory; reconstruction; environmental history of the Holocaust; housing estate; contaminated landscape

Projekt *Środula. Krajobraz Mause* ma osobistą genezę. Pochodzę z Sosnowca, spędziłam tam dzieciństwo i mieszkałam do momentu wyjazdu na studia. Dopiero po latach i daleko od rodzinnego miasta zderzyłam się z

przeszłością Sosnowca, o której nie miałam pojęcia. Stało się tak za sprawą komiksu *Maus* Arta Spiegelmana. Jednym z miejsc akcji *Mausa* jest przedwojenny i wojenny Sosnowiec, a w szczególności Środula, teren sosnowieckiego getta o nazwie Schrodel. Dzielnica, od lat siedemdziesiątych osiedle z wielkiej płyty, gdzie mieszkałam prawie dwadzieścia lat. Obraz Środuli w *Mausie* wywołał we mnie wstrząs. Wiedziałam, że na osiedlu znajduje się pomnik upamiętniający ofiary getta, ale ponieważ znajduje się on w jego nowej części, w małym parku na uboczu, nie potrafiłam sobie wyobrazić, jaki związek ma tablica z gwiazdą Dawida na alejkach, gdzie uczyłam się jeździć na deskorolce, z blokowiskiem, z którego pochodzę. Nigdy wcześniej nie drążyłam tego tematu, nikt z rodziny nic mi na ten temat nie powiedział, choć rodzina matki pochodziła z Będzina, gdzie znajdowało się drugie, równie duże jak na Środuli, getto na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. O getcie sosnowieckim nie usłyszałam w żadnej z sosnowieckich szkół, w których się uczyłam: ani w Szkole Podstawowej nr 42 na Środuli, ani w II LO im. Emilii Plater. Żydowska historia Sosnowca była mi nieznana.

## 1.

Dwa rozdziały *Mausa* (V i VI) – *Mysie dziury* i *Pułapka na myszy* – opisują losy Władka i Andzi Spiegelmanów w Sosnowcu i na Środuli od momentu wybuchu wojny, przez przesiedlenie z centrum Sosnowca do utworzonego na Środuli getta, po ucieczkę z getta niedługo przed jego likwidacją. Komiks stał się więc dla mnie pierwszym śladem, dowodem na istnienie widmowej historii dzielnicy, w której się wychowałam. O Środuli nie pisano wiele. Pojawiały się wzmianki w opracowaniach dotyczących historii Żydów w Zagłębiu Dąbrowskim, rozproszone fotografie istnieją w archiwach miejskich

instytucji, głównie w archiwum sosnowieckiego Pałacu Schoena. Dopiero w 2013 roku ukazała się książka Artura Żaka *Środula: historia zapomnianej dzielnicy 1612-1970*. Z dokumentów wyłania się obraz Środuli jako miejsca wielokrotnie niszczonego i stwarzanego od nowa. Żadna inna sosnowiecka dzielnica nie przeszła tak drastycznych przeobrażeń. Można też znaleźć kilka fotografii Środuli z lat siedemdziesiątych w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet. Istnieją również ostatnie listy z getta Schrodel. Taki był mój poziom wiedzy i świadomości w 2018 roku, kiedy zgłosiłam ten temat dyrektorowi artystycznemu Teatru Zagłębia w Sosnowcu Jackowi Jabrzykowi.

Na realizację tego projektu (wtedy jeszcze pod roboczym tytułem: *Sosnowiec - Schrodel - Mysie dziury - Pułapka na myszy*) czekałam cztery lata. W 2022 roku Teatr Zagłębia odezwał się do mnie z propozycją, żebym nad spektaklem o Środuli pracowała z Remigiuszem Brzykiem. Brzyk jest twórcą bardzo cenionym w Sosnowcu, zrealizował w Teatrze Zagłębia kilka spektakli, w tym spektakl zapamiętany przez mieszkańców jako legendarny, czyli *Korzeńca* na podstawie powieści Zbigniewa Białasa. Wraz z dramaturgiem Tomaszem Śpiewakiem znacznie pogłębił wówczas lokalną historię zaproponowaną przez autora powieści. Chociaż realizował przedstawienie na dużej scenie Teatru Zagłębia, pracował metodą *site specific*. Podobną strategię zastosował (znowu w duecie z Tomaszem Śpiewakiem), pracując w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, gdzie wyreżyserował spektakl *1946*, dla którego materiałem wyjściowym były badania prof. Joanny Tokarskiej-Bakir i jej książka *Pod klątwą: społeczny obraz pogromu kieleckiego*. Spektakl *1946* opiera się na scenariuszu będącym teatralnym odpowiednikiem eseju, co dla mnie samej – jako dramaturżki, która w teatrze poszukuje styku podejścia naukowego i artystycznego – było niezwykle inspirujące. Jeszcze jednym czynnikiem tej współpracy, z którego na początku nie zdawałam sobie sprawy, był fakt, że w



mierzeniu się z tak osobistym powrotem do miejsca dzieciństwa potrzebowałam zaufanego partnera, który pozwoliłby mi znaleźć równowagę między tym, co prywatne, osobiste, a tym, co społecznie wyparte i nieczytelne. Środulę traktowałam bowiem jako symptom, dotkliwy punkt wyjścia do zbadania tematu pamięci i niepamięci w szerszym kontekście.

Choć role w tym projekcie zostały zwyczajowo podzielone (Remigiusz Brzyk – reżyseria, Iga Gańczarczyk – scenariusz i dramaturgia), była to dla mnie wyjątkowa forma współpracy, ponieważ jako dramaturżka zainicjowałam projekt, nie byłam – jak to się często zdarza – „podwykonawczynią” reżysera. Przed rozpoczęciem prób pracowaliśmy wspólnie, ale ze względu na moją szczególną pozycję – jako osoby pochodzącej z dzielnicy będącej przedmiotem naszego spektaklu – byłam odpowiedzialna zarówno za research, jak i za koncepcję całości: gest narracyjny wobec zebranego materiału, rodzaj teatru, który byłby najbardziej adekwatny do przeprowadzanej przez nas opowieści. Przynosiłam na spotkania materiały zarówno z prywatnego archiwum, jak i wszystko, co zdołałam odnaleźć i zastanawialiśmy się wspólnie, co z tym dalej zrobić. Od początku wiedziałam, że nie chcę skupiać się jedynie na rekonstrukcji przeszłości, że przeszłość (a tym samym temat getta) interesuje nas tylko poprzez odniesienie do teraźniejszości. Spektakl nie miał być również adaptacją *Mausa*. Art Spiegelman nie udziela praw do adaptacji, zakładaliśmy więc, że elementy komiksowej narracji pojawią się spektaklu na innych zasadach. Nie planowałam również pisania sztuki teatralnej, zależało mi, żeby scenariusz był niejednorodny, złożony z kilku warstw tematycznych, z różnych czasów, z wielu perspektyw. Tym, co łączy te wszystkie porządki, miała być Środula. Nie-miejsce pamięci.

## 2.

Początkiem pracy miało być zatem artystyczne śledztwo wokół pamięci sosnowieckiego getta i żydowskiej historii miasta, które zintensyfikowałam kilka miesięcy przed rozpoczęciem prób, a które prowadziłam z przerwami od 2018 roku. Nieliczne ślady potwierdzają tylko skalę zapomnienia i wyparcia. W 2009 roku Wojciech Wilczyk przygotował projekt fotograficzny *Niewinne oko nie istnieje*. Jeździł po Polsce, po dużych miastach i niewielkich miasteczkach, i utrzymywał na zdjęciach ślady dawnych synagog. Badał pamięć miejsc i formy, w jakich dawne miejsca kultu przetrwały, o ile przetrwały. Z zebranej dokumentacji stworzył album, w którym oprócz zdjęć zamieścił zapisy rozmów z mieszkańcami, ich pytania i reakcje na fotografowanie budynków. Komentarze często ujawniają niechęć do rozmowy na temat żydowskiej przeszłości lub niewiedzę, że taka przeszłość w tych miejscach istniała. W albumie Wilczyka nie figuruje Sosnowiec, choć synagog było w mieście kilka. Najważniejsza znajdowała się przy ul. Dekerta 16, w bliskim sąsiedztwie Teatru Zagłębia. W miejscu dawnej bożnicy znajduje się obecnie plac targowy. Dopiero niedawno pojawiła się tablica informująca o tym, że kiedyś stała tu synagoga.

Na początkowym etapie, szukając śladów getta na Środuli i pustych miejsc po żydowskiej przeszłości Sosnowca, skupiłam się na Będzinie. Wydawało mi się, że tam praca dotycząca tematów żydowskich w Zagłębiu rozpoczęła się wcześniej. Środula to zresztą dzielnica zaraz przy granicy z Będzinem, przed wojną miasta również się przenikały. W Będzinie mieszka Adam Szydłowski, pasjonat historii zagłębiowskich Żydów, regionalista, społecznik, pomysłodawca i właściciel Cafe Jerozolima. Szydłowski odkrył w Będzinie trzy domy modlitwy oraz doprowadził do publikacji pamiętnika Rutki Laskier z Będzina, nazywanej polską Anną Frank, która w ostatnim roku życia (w

1943 roku) prowadziła pamiętnik, odnaleziony i wydany w 2006 roku. O początkach swojego zainteresowania tematyką żydowską Adam Szydłowski mówił tak: „Zaczęło się w rodzinnym domu. Temat Żydów niezliczoną ilość razy przewijał się w rozmowach z moją babcią, która mieszkała na Środuli. W czasie wojny, kiedy Niemcy zorganizowali tam getto, musiała opuścić swój rodzinny dom. Wróciła do niego dopiero po likwidacji «wyspy śmierci», jak nazywali to miejsce przesiedleni tam ludzie” (2017). Adam Szydłowski przez kilka lat w ramach Fundacji Rutki Laskier zabiegał o stworzenie Muzeum Historii Żydów Zagłębia. Zgromadził wiele niezwykle cennych przedmiotów i dokumentów. Instytucji nie udało się dotychczas powołać.

Przystępując do pracy nad scenariuszem, wiedziałam również o działalności będzinńskiej Fundacji Brama Cukermana (w 2009 roku powstała z inicjatywy Karoliny i Piotra Jakoweńko), która zajmuje się ochroną zabytków kultury żydowskiej oraz upamiętnianiem wielowiekowej obecności Żydów w Będzinie i w regionie, edukacją, aktywnością na rzecz porozumienia międzykulturowego oraz badaniami nad historią i życiem Żydów w Będzinie i regionie. Brama Cukermana wydała publikację *Pamięć pogranicza*, w której znaleźliśmy jedną historię dotyczącą Środuli i zakopanych tam, na podwórzu przy ul. Zuzanny, tefilinów (świadczeń wejścia w dorosłe życie religijnych Żydów). Piszę o tym wszystkim, żeby pokazać, w jakiej próżni początkowo działaliśmy. Temat gett zagłębiowskich nie był wcześniej podejmowany w regionie. Istnieje jedna ważna publikacja na ten temat: *Zagłada Żydów z Zagłębia Dąbrowskiego w KL Auschwitz* Andrzeja Strzeleckiego, wydana w 2014 roku przez Muzeum Auschwitz-Birkenau. Upamiętnianiem gett w okupowanej przez hitlerowców Polsce zajmuje się – przynajmniej tak głosi tekst programowy na stronie instytucji – Muzeum Getta Warszawskiego, co znaczenie utrudnia i spowalnia rozwój badań na temat gett zagłębiowskich na miejscu. Brakuje instytucji, tematem zajmują się pasjonaci. Co ciekawe,

wszystkie wymienione powyżej - istotne dla żydowskiej historii Zagłębia - publikacje ukazały się już w XXI wieku. Nawet *Maus* Artura Spiegelmana (1986) w Polsce wydano dopiero w 2001 roku.

Chcę to podkreślić, ponieważ praca nad scenariuszem i nad dramaturgią spektaklu wymagała od nas przeprowadzenia badań podstawowych, w pewnym sensie była pracą pionierską. Niedługo przed rozpoczęciem prób (pracę nad koncepcją zaczęliśmy pod koniec 2021 roku, próby rozpoczęliśmy latem 2022 roku), okazało się, że nasza praca zbiegła się w czasie z ożywieniem zainteresowania historią żydowskiej społeczności w Sosnowcu. Jesienią 2021 roku ukazał się *Przewodnik po żydowskim dziedzictwie Sosnowca* wydany przez Stowarzyszenie I like Zagłębie przy wsparciu Urzędu Miasta w Sosnowcu i Sosnowieckiego Centrum Sztuki - Zamek Sielecki. Przewodnik zawiera kilka tras spacerów po sosnowieckich dzielnicach, archiwalne i współczesne fotografie, fragmenty dokumentów (głównie z Żydowskiego Instytutu Historycznego) oraz mapy. Jest niezwykle cennym opracowaniem, efektem pracy grupy regionalistów, która przez półtora roku podążała tropem znanych i zapomnianych miejsc związanych z sosnowieckimi Żydami i zbierała dokumentację. Pierwszy raz zobaczyłam wtedy na mapie elementy topografii środulskiego getta nałożone na współczesny plan dzielnicy. Archiwalne mapy, które oglądałam wcześniej, posługiwały się niemieckimi nazwami ulic i pokazywały jedynie wycinek obecnego terenu. W *Przewodniku* znalazłam również informację o kręconej w 1980 roku na terenie Środuli amerykańsko-polskiej produkcji *The Wall (Mur)* w reżyserii Roberta Markowitza i Jerzego Antczaka, w której zarejestrowano wyburzanie dawnych budynków na Środuli. Ten film był dla mnie jednym z najważniejszych odkryć i stał się później istotnym elementem dramaturgii spektaklu.

Jeszcze jednym, bardzo wartościowym materiałem, który pojawił się już w trakcie naszych przygotowań (na początku 2022 roku), był film dokumentalny *(Nie)Zapomniani – historia sosnowieckiej społeczności żydowskiej* w reżyserii Bartosza Bednarczuka, wyprodukowany przez kanał YouTube Historia Zapomniana. W filmie wzięli udział ostatni świadkowie, żydowscy mieszkańcy przedwojennego i wojennego Sosnowca. Może trzeba w tym miejscu wspomnieć, że do 1 września 1939 roku w Sosnowcu mieszkało około trzydziestu tysięcy osób pochodzenia żydowskiego, co stanowiło dwadzieścia procent mieszkańców miasta. W wyniku dokonanych przez Niemców przesiedleń w czasie wojny ich liczba wzrosła do czterdziestu pięciu tysięcy.

Żaden z dwóch wspomnianych materiałów (przewodnik czy film dokumentalny) nie rozwijał tematu środulskiego getta, utworzonego w tej dzielnicy w latach 1942-1943, ale w każdym z nich pojawiły się nowe tropy i osoby, za którymi mogliśmy pójść. Osobą łączącą oba projekty był Tomasz Grząślewicz, regionalista i tłumacz, członek Stowarzyszenia I like Zagłębie i grupy Będzin-Sosnowiec-Zawiercie Area Research Society, który pełnił w nich zarówno rolę eksperta, tłumacza, jak i konsultanta historycznego. Współpraca z Tomaszem Grząślewiczem na późniejszym etapie przygotowań okazała się dla nas kluczowa.

### 3.

Stawiając w centrum naszego projektu miejsce – dzielnicę, która na skutek historycznych przemian przeobraziła się nie do poznania – szukaliśmy kontekstów, które mogłyby naświetlić specyfikę tego typu obszarów: nieczytelnych współcześnie, wymagających przeprowadzenia śledztwa w przeszłości. Jednym z pierwszych kontekstów – i może najbardziej

oczywistym – była książka Martina Pollacka *Skazone krajobrazy*, esej o miejscach masowych mordów, dokonywanych w ukryciu, w ścisłej tajemnicy. Pytania, które stawia w swoim tekście Pollack, dotyczące świadomości mieszkańców związanej z miejscem, w którym żyją, z ich codziennością toczącą się na obszarach „po przemocy”, zaprowadziły nas do dużo szerszego zagadnienia, jakim jest środowiskowa historia Zagłady. Mam tutaj na myśli zarówno publikację Jacka Małczyńskiego *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej* (2018), jak i imponującą pracę Romy Sendyki i jej zespołu badawczego zebraną w dwóch tomach *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania* (autorstwa Romy Sendyki), *Nie-miejsca pamięci 1. Nekrotopografie* i *Nie-miejsca pamięci 2. Nekrotopologie* (prace zbiorowe). W największym skrócie można powiedzieć, że publikacje te zbierają wyniki badań dotyczących „nieupamiętnionych miejsc ludobójstwa i ich wpływu na współczesne procesy wytwarzania form pamięci kolektywnej i tożsamości kulturowej w Polsce” (za wydawcą, IBL PAN). Publikacje poświęcone „nie-miejscom” ukazały się w 2021 roku. Badacze i badaczki mierzą się w nich z opisem krajobrazów, które traktują jako „miejsca współświadczące, uczestniczące w zeznaniu na temat wydarzenia, którego są pochodną”. Same miejsca traktowane są jako materialni świadkowie, co było dla nas niezwykle ważne w odniesieniu do Środuli, gdzie na skutek przemian zachowało się niewiele z dawnej zabudowy, a topografia terenu uległa całkowitemu przeobrażeniu. Kategorie, które znaleźliśmy w tekstach o „nie-miejscach pamięci” bardzo trafnie opisywały również Środulę: jako terytorium „pozostawione w formie przejściowej, nie całkiem zapomniane, nie całkiem zneutralizowane, z jego negatywną widocznością, nieużytecznych kęp, niezabudowanych skwerów, zachwaszczonych polan, zaśmieconych pól, zdewastowanego krajobrazu, który staje się nieczytelny, bo żadna rama nie wspomaga odpowiedzi” (fragment scenariusza). W

szerszym kontekście interesowało nas, na jakich warunkach tego typu miejsca – porzucone, nieoznakowane i rozproszone – wracają do zbiorowej świadomości i pamięci. Środowiskowa historia Zagłady to wciąż badania pionierskie. Wiele osób zajmujących się kulturami pamięci odbiera je jako kontrowersyjne, głównie z tego powodu, że rezygnują z perspektywy antropocentrycznej, co jest interpretowane jako odsunięcie kwestii ofiar na dalszy plan. Jest to jednak zagadnienie dużo bardziej złożone. Jak wynikało z naszych rozmów z Romą Sendyką, którą zaprosiliśmy do poprowadzenia seminarium w ramach prób, w jej ujęciu nie chodzi o całkowite odejście od aspektu ludzkiego, ale o zmianę perspektywy, która wychodząc od materialności, pozwala dostrzec takie obszary w badaniach nad Zagładą, które dotąd były pomijane. Według Sendyki: „Badania nad Holokaustem prowadzono pierwotnie w archiwach, czytano teksty: najpierw dokumenty niemieckie, potem zeznania świadków. To jest «czysta robota». Tej brudnej niewielu się podjęło. Myślę, że w Europie Środkowej możemy wytyczyć w ogóle nową drogę w badaniach nad Holokaustem, taką faktycznie zaangażowaną: ciało czegoś dotyka, ręce czymś ociekają i to coś, co wydobywasz na jaw, to jest właśnie materialny nadmiar, fizyczna, konkretna obecność zagładowej przeszłości w tej części świata”. Badaczka uważa, że jeżeli podmiotowo potraktujemy łąkę, na której kiedyś leżały ciała, to ona zaczyna mieć jakieś wymagania wobec nas. Wcześniej nie było sposobu, żeby wrócić na przykład do kwestii rozrzuconych prochów, a ludzkie resztki gdzieś tam cały czas trwały, tworząc jakąś ludzko-nieludzką hybrydę. Sendyka pisze w książce *Poza obozem*, że w Dolinie Śmierci pod Chojnicami, gdzie w czasie wojny Niemcy zabijali lokalnych obywateli i palili na stosach ich ciała, archeolodzy odnaleźli latem 2020 roku m.in. fragmenty sosnowego stosu z wtopionymi pod wpływem wysokiej temperatury w drewno drobinami ludzkich kości. Takich miejsc w Polsce i w Europie Środkowej jest wiele.

## 4.

Środula jest terenem, gdzie nie ma masowych grobów, ciała zostały ekshumowane zaraz po likwidacji getta, zresztą niezgodnie z prawem judaizmu, wywiezione do krematoriów w Auschwitz. Wcześniej, w okresie istnienia getta, od jesieni 1942 do sierpnia 1943 roku, regularnie odchodziły ze Środuli transporty do Auschwitz (w dokumentach mowa o regularnej „ewakuacji” Żydów z getta). Wykorzystywano do tego celu sąsiedztwo Kolei Wiedeńsko-Warszawskiej, więc położenie terenu i jego ukształtowanie również miało wpływ na decyzję o wyborze tego konkretnego miejsca na getto. Od 12 października do 21 listopada 1942 roku Żydzi opuścili w śródmieściu Sosnowca i w sąsiednich dzielnicach łącznie 518 mieszkań, stanowiących 909 pomieszczeń mieszkalnych, a zamieszkali w Środuli Polacy opuścili 206 mieszkań, czyli 297 pomieszczeń. (za: Strzelecki, 2014). Przed wojną Środula znajdowała się nieco na uboczu (dziś jest z centrum dobrze skomunikowana), była położona na wzgórzu, co znacznie ułatwiało kontrolowanie terenu. Z jednej strony naturalną granicę stanowiła linia kolejowa, z pozostałych łąki i nieużytki. Getto na Środuli nie było otoczone murem ani drutem kolczastym, było to tzw. otwarte getto. Tymczasem w *Mausie* (2010, s. 111), kiedy mowa o przesiedleniu Żydów na Środulę, rysunek przedstawia getto otoczone drutem kolczastym, z budką strażniczą i szlabanem. Tomasz Grząślewicz, który stał się naszym przewodnikiem po terenie Środuli, porównywał zeznania ocalałych, składane zaraz po wojnie i te składane wiele lat później: z pierwszych wyraźnie wynika, że nie było na Środuli żadnego ogrodzenia, w tych drugich natomiast – na skutek obcowania zeznających z relacjami innych świadków, z książkami i filmami o Holokauście – mur albo drut już się pojawia (na przykład w cytowanej w spektaklu relacji Abrahama Krakowskiego). To przemieszanie pamięci



osobistej i zbiorowej, wszelkie niezgodności i nieścisłości, wzajemne wpływy przy tworzeniu reprezentacji Środuli były dla mnie w pracy nad scenariuszem i dramaturgią bardzo ciekawe.

Według ustaleń historyków zarówno getto środulskie (w Sosnowcu było w początkowym okresie jeszcze mniejsze getto na Starym Sosnowcu, później połączone ze Środulą), jak i getto będzińskie były gettami otwartymi (w Będzinie granica getta była prawdopodobnie oznaczona białą linią i specjalnymi tabliczkami z ostrzeżeniem dla Żydów o zakazie opuszczanie tego miejsca). Trzeba dodać, że Środula była przed wojną biedną, robotniczą dzielnicą, bez kanalizacji, z gęstą i niską zabudową z wapienia („jak w miasteczkach hiszpańskich”). Warunki do życia były ekstremalnie trudne. Zachowały się dwadzieścia cztery dokumenty dotyczące zaangażowania nadburmistrza sosnowieckiego Schönwäldera i innych narodowych socjalistów w sprawę tworzenia gett w Zagłębiu. Wynika z nich, że „w Środuli oraz w sąsiadujących z nią dzielnicach, Mała Środula (Klein Schrodell) i Małe Zagórze (Klein Sagern) jest 35,5 tys. m<sup>2</sup> powierzchni mieszkalnej, zajmowanej dotąd wyłącznie przez Polaków, można umieścić od 17 tys. do 18 tys. Żydów przy założeniu, że na każdego z nich przypadłoby najwyżej po 2 m<sup>2</sup>, ale na dziecko mniej” (dokument z 1942 roku, za: Strzelecki, 2014). Warunki mieszkaniowe w getcie na Środuli były okropne. W jednym pokoju mieszkało dziesięć-dwanaście osób, czasami Żydzi obozowali pod gołym niebem, aż dostali jakiś kąt.

Zgromadzona na terenie Środuli ludność żydowska codziennie była odprowadzana pod eskortą do pracy w szopach, czyli obozach pracy przymusowej na terenie Sosnowca. Jeden z największych szopów – szop szewski Rudolfa Braunego – znajdował się na Środuli od strony Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Jest to jeden z nielicznych obiektów pozostałych z

czasów getta na terenie dzielnicy.

Szop Braunego odegrał istotną rolę podczas likwidacji getta w sierpniu 1943 roku. Zgromadzono w nim około tysiąca Żydów, którzy mieli „sprzątać” teren po akcji likwidacyjnej. Była to też ostatnia, udokumentowana w *Mausie* kryjówka Andzi i Władka Spiegelmana. Z komiksu Spiegelmana wynika, że kiedy Żydzi wydrążyli tunel-kryjówkę, ukryli ją za stertą butów. Podczas akcji likwidacyjnej schowali się tam i czekali, aż niebezpieczeństwo przeminie. Tylko nielicznym udało się ocaleć. Choć na terenie Środuli kryjówek było mnóstwo (prawie każdy dom, każde podwórko miało jakąś kryjówkę na strychu, w piwnicy, za ścianą), w sierpniu 1943 roku większość z nich została odkryta przez Niemców, a ukrywający się w nich Żydzi zastrzeleni lub wywiezieni do Auschwitz. W *Mausie* można znaleźć kilka rysunków ze schematycznymi przekrojami typowych środulskich kryjówek (np. 2010, s. 116, s. 118). Do sieci kryjówek w getcie na Środuli odnosi się również tytuł rozdziału piątego – *Mysie dziury*. Na rysunku widzimy grupę Żydów (Myszy – według pomysłu graficznego Spiegelmana – przykrytych kocami i z okryciem głowy) siedzących w ciszy przy wejściu do kryjówki, wyglądającym jak tytułowa mysia dziura.

## 5.

Centralną figurą naszego spektaklu miała być Środula, z szeroko pojętą biografią tego miejsca i konkretnych ludzi z nią związanych. Nie chcieliśmy zredukować tej dzielnicy jedynie do getta. Środula jako krajobraz Mause miała również wypełniać pejzażem, biotopem czy resztkami zabudowań czarno-białe, schematyczne okienka komiksu Spiegelmana. Komiks był dla nas w początkowej fazie rodzajem mapy, przewodnika, ale w dalszej pracy chcieliśmy zderzyć go z materiałem dokumentalnym, osadzić w konkretnie

miejsca, żeby dostrzec wzajemne wpływy.

O *Mausie* Arta Spiegelmana napisano wiele. Nie ma tu miejsca, żeby przywoływać wszystkie tropy interpretacyjne, które uruchamia lektura tej imponującej powieści graficznej. Wydany w Polsce w 2001 roku komiks spotkał się z dość powierzchownym odbiorem, skupionym przede wszystkim na reprezentacji poszczególnych grup etnicznych i narodowych.

Przedstawienie Polaków jako świń było, nie tylko dla konserwatywnej części odbiorców, oburzającym gestem. Dyskusja wokół *Mausa* dotyczyła zarówno stosowności formy w odniesieniu do dotychczas przyjętych strategii mówienia i pisania o Holokauście, jak i przełamania gatunku i mieszania konwencji. Komiks bazuje na nagraniach przeprowadzonych przez Arta z ojcem Władkiem Spiegelmanem, jednocześnie przez nałożenie na osobiste wyznanie konwencji „bajki zwierzęcej” wyraźnie rozbija zwyczajowe oczekiwania związane ze świadectwem ocalałego czy literaturą non-fiction. Tych przełamań formy, zakłóceń, wirusów jest w *Mausie* dużo więcej: w kilku miejscach pojawiają się fotografie dokumentalne, choć zdjęcia rodziny Spiegelmanów funkcjonują w komiksie również w formie rysunkowej z głowami myszy, autor zamieszcza też komiks w komiksie (krótki komiks poświęcony samobójczej śmierci matki narysowany w zupełnie innej estetyce), wspomnienia i świadectwa Władka komplikuje zarówno perspektywa terażniejsza, w której śledzimy spotkania ojca z synem i okoliczności nagrywania wspomnień, odsłonięcie mozolnego i wieloletniego procesu przetwarzania ich na komiksowe „dymki”, jak i liczne braki w narracji (zniszczony przez Władka pamiętnik matki Arta, Anji). To tylko kilka najważniejszych gestów artystycznych, które sprawiają, że *Maus* ma złożoną i precyzyjnie przemyślaną strukturę.

Jednym z najpiękniejszych tekstów o *Mausie* jest dla mnie *Żałoba i*

*postpamięć* Marianne Hirsch. Ten tekst jest zwykle przytaczany w kontekście wprowadzonego przez Hirsch pojęcia *postpamięci*, w moim odbiorze zawiera jedną z najbardziej przejmujących interpretacji powieści graficznej Spiegelmana. Hirsch skupia się w nim na wszystkich elementach komiksu, które mają za zadanie „rozsadzanie ramy”, czyli rozbijają wyjściową konwencję, wprowadzają niepokój odbiorczy, budują własną metanarrację. W największym skrócie: autorka wychodząc od analizy trzech rodzinnych fotografii (dokumentalnych, nie przerysowanych) umieszczonych w dwóch tomach *Mausa*, czyta całość jako narrację o „stracie, żałobie i pragnieniu”, narrację „pokrętną, która zarówno potwierdza opowieść *Mausa*, jak ją podważa” (2010, s. 267). Dla Hirsch centralną figurą w opowieści nie jest Władek, ale Anja. „W *Mausie* dominuje jednak nieobecność głosu Andzi, zniszczenie jej pamiętników, list, którego nie zostawiła. Andzia pojawia się we wspomnieniach innych: pozostaje obecna w sferze wizualnej, nie audialnej. Mówi zdaniami, które wyobraża sobie jej syn lub wspomina mąż. W ich pamięci została zmistyfikowana, zobiektywizowana, ukształtowana przez potrzeby i pragnienia tych, którzy pamiętają” (tamże, s. 270). Zwrot w stronę tego, co brakujące, nieopowiedziane, co domaga się wypełnienia z powodu utraty interesował mnie zarówno w odniesieniu do postaci Anji Spiegelman, jak i w szerszym planie: pracy z archiwum, z materiałami dokumentalnymi, ze świadectwami. Do wielu istotnych materiałów udało nam się dotrzeć, ale im więcej znajdowaliśmy, tym większa odsłaniała się pustka. W przypadku Andzi Spiegelman poruszającym tematem była dla mnie również próba opisanie jej kondycji psychicznej, zapisane w komiksie ślady jej predyspozycji psychicznych, które w zderzeniu z traumą wojenną (utratą rodziców i ukochanego syna Rysia) naznaczyły jej życie głęboką depresją, zakończoną samobójczą śmiercią w 1968 roku. Ta kobieca perspektywa, herstorie niepasujące do heroiczych zapisów wojennych

losów kobiet, pomnożyła się w dalszej pracy o kolejne bohaterki.

Jeszcze jednym, bardzo ważnym kontekstem w naszej pracy była książka wydana przez Arta Spiegelmana z okazji dwudziestopięciolecia premiery *Mausa*, czyli *MetaMaus*. Jest to publikacja wyjątkowa (niestety nie została jeszcze przetłumaczona na język polski), a dla mnie – jako dla dramaturżki – bezcenna. *MetaMaus* pokazuje proces powstawania powieści graficznej Spiegelmana od środka. Jak piszą wydawcy: jest jak otwarcie archiwów. Oprócz wywiadów z Artem Spiegelmanem, płyty CD z nagraniami wspomnień Władka Spiegelmana, które stały się podstawą narracji komiksowej, są w niej zamieszczone liczne szkice, prototypy rysunków, fotografie dokumentalne, które zostały przez Spiegelmana zgromadzone i przetworzone za pomocą komiksowej kreski, zdjęcia z wyjazdów do Oświęcimia w 1978 roku i dokumentacja z wizji lokalnej w Auschwitz, ślady dyskusji nad strukturą i kompozycją całości, tropów literackich, które inspirowały Spiegelmana w pracy nad *Mausem* (np. w drugiej części *Mausa*, opisując życie rodziców w obozie, Spiegelman korzystał z opowiadań Tadeusza Borowskiego). Znaleźliśmy tam również wspomnienia o pochodzącej z Sosnowca Annie (Anji) Zylberg, żonie Władka Spiegelmana, komiksowej Andzi i jej zdjęcie podpisane „Anja 1945” z pieczętką Komitetu Żydowskiego, Oddział Sosnowiec, na którym ma trzydzieści trzy lata. Te materiały uruchomiły aktorkę Adriannę Malecką, grającą w naszym spektaklu „widmo Andzi, aktorkę grającą Anję Spiegelman, poszukiwaczkę własnego głosu w narracji Arta i Władka”, do napisania monologu, którego głównym motywem była „lista rzeczy, które wie o Andzi z *Mausa*”.

## 6.

Struktura i kompozycja powieści graficznych jest dla mnie od dawna dużą

inspiracją w pracy nad scenariuszami i dramaturgią spektakli. Lekturę i analizę powieści graficznych, głównie komiksów Alison Bechdel *Fun Home* i *Czy jesteś moją matką?* proponuję regularnie na zajęciach z „Pisania tekstu dla teatru” dla studentów trzeciego roku Wydziału Reżyserii Dramatu AST w Krakowie. Moje myślenie o tekście dla teatru i dramaturgii przedstawienia jest przestrzenne. Pracuję przeważnie z kilkoma wyodrębnionymi warstwami (operującymi różnymi porządkami narracyjnymi) i w ramach tych warstw szukam między nimi połączeń, zwykle na zasadzie asocjacji. Formy, które preferuję, mają charakter kolażowy, czasem eseistyczny, na pewno niejednorodny na poziomie faktury, umożliwiający „pocieranie” jednego materiału o drugi, zderzanie punktów widzenia, zmiany perspektywy. Na tego typu gestach, a nie na tkance fabularnej czy przemianie postaci, tworzę dramaturgię całości. Podobne myślenie było dla mnie punktem wyjścia do szukania dramaturgii *Środuli. Krajobrazu Mausy*. W tym akurat wypadku to przestrzenne, graficzne, obrazkowe myślenie było organicznie związane z tematem. Na *Mausa* patrzyłam jak na plansze, jak na atlas, a w dużym pomniejszeniu dokument PDF z rysunkami Spiegelmana wyglądał jak klisza fotograficzna.

Interesujący wydawał mi się gest, który na tym samym materiale wykonał Wilhelm Sasnal w serii pięciu rysunków inspirowanych *Mausem*. Warto wspomnieć, że jego projekt powstał w 2001 roku, krótko po ukazaniu się polskiego wydania komiksu, krytykowanego – jak już wspomniałam – za „antypolski charakter”. Był to również rok, w którym w przestrzeni publicznej toczyła się burzliwa dyskusja na temat zbrodni w Jedwabnem (po wydaniu w 2000 roku książki *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa), istotna zarówno dla pamięci o Zagładzie, jak i stosunków polsko-żydowskich. Sasnal zafascynowany komiksem Spiegelmana przekadrował na obrazach wybrane rysunki, tworząc niepokojące – na pierwszy rzut oka – abstrakcyjne obrazy,

których Zagładowy powidok bardzo szybko zaczął pracować w umyśle odbiorcy. Na czterech z nich Sasnał właściwie pominął postaci i prowadzone przez nie rozmowy, skupiając się na elementach przestrzeni: fragmentach podłogi czy muru, czarnej plamie na podłodze, drzwiach i pryczy. Na piątym obrazie – namalowanym w konwencji fotografii portretowej – przerysował jednego z bohaterów komiksu: świnię w marynarce i czapce. Rok później, w 2002 roku, na ścianie Galerii Bielskiej BWA umieścił z kolei jedynie teksty w komiksowych „dymkach”, usuwając z kadrów całe rysunki. Strona komiksu została przez Sasnała powiększona do rozmiarów ściany budynku i umieszczona w miejscu, które w sposób bezpośredni jest związane z akcją komiksu (mam na myśli miasto, nie konkretny budynek; pierwotnie mural miał być nałożony na ścianę Muzeum Techniki w Bielsku-Białej, budynek, który był dawną fabryką Spiegelmana, ale artysta nie uzyskał zgody). Jak pisał w komentarzu do tej pracy Adam Ostolski: „Osobista (choć niepozbawiona publicznego znaczenia) opowieść o tym, jak syn ocalałego z Holocaustu radzi sobie z traumą drugiego pokolenia i próbuje zrekonstruować z różnych fragmentów losy ojca, zmienia się w gest przede wszystkim publiczny (choć oparty na czyjejs bardzo przecież osobistej historii)” (Sienkiewicz, 2009). Strategie Sasnała: przekadrowanie, przeskalowanie, ukrywanie lub pomijanie wybranych elementów, by uwydatnić inne – ukierunkowały również moją pracę z komiksem Spiegelmana.

## 7.

Gdybym miała wskazać bloki tematyczne, z którymi zaczynałam pracę nad scenariuszem, to były to cztery warstwy, skrótowo nazwane: 1. „Maus”, 2. „Mur”, 3. „Moje osiedle”, 4. „Skażony krajobraz”. Podsumowując założenia pracy z pierwszym blokiem tematycznym, czyli *Mausem* Spiegelmana,

interesowały mnie następujące gesty: wmontowanie krajobrazu Środuli w czarno-białe komiksowe rysunki, odwrócenie procesu pracy Spiegelmana poprzez zdekonstruowanie komiksu, rozłożenie kadrów jak na stole montażowym i ukazanie prototypów rysunków (dokumentacja miejsc akcji, odwołania do poszerzonej biografii wybranych postaci), praca ze strukturą komiksu w ramach struktury spektaklu również oparta na odwróceniu proporcji (to, co w komiksie jest wirusem, czyli warstwa wprost dokumentalna, w spektaklu jest podstawowym poziomem, natomiast to, co komiksowe – postaci myszy, wybrane kadry – pojawia się w przedstawieniu w warstwie wizualnej na zasadzie wirusa, zakłócenia), wybór postaci Andzi i związanych z nią tematów (na poziomie meta: nieobecności w narracji, braku głosu, spalonego pamiętnika, nieistniejącego archiwum, na poziomie historii: wspólnota kobiecych losów połączona doświadczeniem depresji, PTSD, samobójstwem kilkadziesiąt lat po zakończeniu wojny), w końcu – jedna lokalizacja: szop Rudolfa Braunego jako jedyny ocalały, możliwy do zidentyfikowania obiekt na terenie Środuli, łączący komiks ze współczesną dzielnicą.

Drugi blok tematyczny – pod hasłem: „Mur” – wydawał się mi się równie fascynujący. Jak już wspomniałam film *Mur (The Wall)* był amerykańsko-polską produkcją w reżyserii Roberta Markowitza i Jerzego Antczaka (Antczak był drugim reżyserem), kręconą w 1980 roku w Sosnowcu i na Środuli. To adaptacja powieści historycznej z 1950 roku autorstwa Johna Herseya, amerykańskiego pisarza i publicysty, opowiadającej o powstaniu w getcie warszawskim i ucieczce grupy czterdziestu mężczyzn i kobiet. O tym, że film był kręcony w Sosnowcu i na Środuli, dowiedziałam się dość wcześnie, ale dopiero czytając o okolicznościach kręcenia tego filmu w *Przewodniku po żydowskim dziedzictwie Sosnowca*, dotarło do mnie, jak mocny paradoks tutaj zadziałał. Podobno za sprowadzeniem ekipy



amerykańskiej na Środulę stał pochodzący z Sosnowca Maciej Szczepański, ówczesny szef Radiokomitetu (Komitetu ds. Radia i Telewizji). Wiedział, że pod koniec lat siedemdziesiątych zapadła decyzja o wyburzeniu starej Środuli pod rozbudowę osiedla z wielkiej płyty i w związku z tym ekipa filmowa będzie mogła nakręcić rzeczywiste wyburzanie budynków przeznaczonych do rozbiórki. W zdetonowanych budynkach i w ruinach można było kręcić sceny z wybuchu powstania w getcie warszawskim: sceny walk, pożarów i wojennej zawieruchy. O ironio, historia o powstaniu w getcie warszawskim została nakręcona na terenie byłego getta sosnowieckiego. Upamiętniając jedno wydarzenie, zatarto całkowicie pamięć o drugim. Wiedza o powstaniu w getcie warszawskim jest powszechna, świadomość dotycząca losów getta na Środuli jest nikła. W *Przewodniku* uderzyła mnie następująca informacja: „W nakręconym w takich okolicznościach filmie *The Wall (Mur)* możemy zobaczyć, jak wyglądała Środula, udająca wojenny Muranów. Ponieważ zaś Sosnowiec był jednym z miejsc, w których Żydzi rzeczywiście zbrojnie wystąpili przeciwko Niemcom, historia ta nabiera wymiaru symbolicznego” (2021, s. 132).

Muszę przyznać, że pierwszy raz dowiedziałam się wówczas o zbrojnym oporze w getcie na Środuli. Jedyne materialne ślady tej akcji w getcie sosnowieckim to ulica Bohaterów Getta i plac Braci Kozuchów, na którym stoi pomnik upamiętniający Żydów zamordowanych w gettach sosnowieckich; pomnik znajdujący się zresztą w nowej części osiedla, poza dawnym terenem getta środulskiego. Obejrzałam film Markowitza i Antczaka, skupiając się na scenach kręconych w charakterystycznej niskiej zabudowie Środuli. Nie musiałam być zbyt uważna – moment, w którym pojawiają się kadry z wyburzania budynków na Środuli, zawiesza dotychczasową narrację filmu, który wcześniej operuje dość wartką fabułą i dużą liczbą głównych bohaterów. Sceny niszczenia zabudowy są niezwykle

spektakularne, nagrane w dłuższej ekspozycji, właściwie pozbawione ludzi. Walące się ściany, chmury dymu, potem ruiny w płomieniach. Wycięliśmy z filmu wszystkie ujęcia destrukcji środulskich budynków i pokazaliśmy w jednej przedłużonej sekwencji w spektaklu. Była to dla nas faktyczna, materialna likwidacja getta udokumentowana w filmie fabularnym.

Za sprawą filmu *Mur* zetknęliśmy się z materiałem, który podobnie jak *Maus* łamał konwencje i przedstawiał nie tylko to, co pozornie wydawałoby się, że opowiada. To odkrycie i potrzeba potraktowania tych scen dosłownie jako wyburzania pozostałości getta uruchomiły moje dalsze poszukiwania w dwóch kierunkach. Po pierwsze postanowiłam skontaktować się z Jerzym Antczakiem, żeby dowiedzieć się, co filmowcy wiedzieli o Środuli podczas kręcenia filmu. Po drugie chciałam dotrzeć do sosnowieckich statystów, na których chciałam spojrzeć nie jak na filmowe „żywe tło”, ale jak na świadków historii. Byłam ciekawa, jaka jest pamięć reżysera, a jaka pamięć statystów. Interesujące wydało mi się również to, że film kręcony w Sosnowcu niedługo przed stanem wojennym nie doczekał się polskiej premiery. Większość biorących udział w zdjęciach statystów nigdy więc nie zobaczyła siebie na ekranie (od niedawna *Mur* jest dostępny w internecie, na forach dotyczących filmu znalazłam wypowiedzi świadczące o tym, że ówcześni statyści oglądali ten film wiele lat po jego premierze i rozpoznali siebie lub swoich bliskich). Myślałam też o tym, żeby skonfrontować statystów z filmem, by w ten sposób dodatkowo pobudzić ich pamięć. Z wydobytego z archiwum reportażu z planu filmowego zrobionego przez regionalny oddział Telewizji Polskiej z udziałem Jerzego Antczaka i polskiego producenta Wilhelma Hollendra dowiedziałam się, jaka była skala tej produkcji i że wzięło w niej udział około dziewięciu tysięcy statystów.

Jeszcze przed rozpoczęciem prób poprosiłam dział programowy Teatru

Zagłębia o udostępnienie różnymi kanałami informacji o tym, że poszukujemy statystów z filmu *Mur*. Zgłosiło się sześć osób, z którymi zaczęłam korespondować. Były to osoby w różnym wieku, zarówno kobiety, jak i mężczyźni. Wszystkich poprosiłam o zapisanie wspomnień z planu filmowego. Co ciekawe, zebrane przez mnie relacje dotyczyły głównie pamięci dzieci i młodzieży („Jako dziecko byłam w tym filmie jako statysta, była to dla nas zabawa raczej. Miałam 12 lat”; „w filmie *Mur* grała wówczas 16-letnia moja mama, moja mama grała w tym filmie małą Żydówkę, która ciągnęła drewniany wózek”). Andrzej Stempa napisał długie i pełne szczegółów wspomnienie, które znalazło się później w spektaklu. „Naszym zadaniem było robienie tłumy w wagonach towarowych, to znaczy staliśmy na ławkach umieszczonych pod lufcikami i pozorowaliśmy, że wagony są przepełnione. W moim wagonie, oprócz mnie było czterech statystów. [...] W czasie oczekiwania wręczano nam opaski z gwiazdą Dawida oraz instruowano, jak mamy się zachowywać, gdy ruszy kamera. Żadnych uśmiechów, pełna powaga, zmęczenie na twarzach” (fragmenty relacji). W tych świadectwach interesujące było pomieszenie porządków pamięci, pamięć dorosłej osoby powracającej do doświadczenia dziecka, w którym dominowała ekscytacja i zabawa, a nie pełna powagi refleksja wokół tematu: „jako niezbyt miłe pamiętam, że kiedy założono mi jako sukienkę taki worek jak z ziemniaków, to był on bardzo gryzący i nieprzyjemny. Płacono za zdjęcia takimi bonami, które później chyba mama wymieniała na pieniądze. Ponieważ marzyłam, o rowerze, za pieniądze zarobione z filmu mama kupiła mi za to składak Wigry 3” (fragment relacji Edyty Skatuły).

Udało mi się skontaktować z Jerzym Antczakiem. Zapytałam go o wybór lokalizacji, wpływ tego miejsca na scenariusz, decyzje operatorskie, sposób przeprowadzania eksplozji: czy to była dokumentacja faktycznych wyburzeń, czy niszczenie budynków do filmu. Antczak odpowiedział krótko: „Dziękuję

za propozycję na temat filmu *Mur*. Niestety, nie mogę z niej skorzystać. Wspomnienie tego filmu wywołuje wiele przykrości, jakich doznałem i wolałbym o nich zapomnieć. [...] Ale jeśli Panią to ciekawi, proszę zajrzeć do mojej książki *Noce i dni mego życia*, tam jest opisane wszystko w najdrobniejszych szczegółach” (korespondencja prywatna). Zajrzałam więc do wspomnianej książki. Wynika z niej, że napięta sytuacja polityczna w kraju, zmiany w rządzie (rozgrywka z Gierkiem), oskarżenia w stosunku do Szczepańskiego (zarzuty dotyczące korupcji), doprowadziły również do przesłuchania Antczaka (postawiono mu zarzuty nietrzymania się wersji scenariusza przedstawionego cenzurze i zezwolenie na „wzmocnienie akcentów antypolskich”), zrzeczenia się przez niego odpowiedzialności za dalsze losy filmu, a w konsekwencji do jego decyzji o emigracji do Stanów Zjednoczonych. Wątek Antczaka nie znalazł się jednak w spektaklu, wymagałby zbyt szerokiego kontekstu. Skupiliśmy się na pamięci statystów i na dwuznaczności „odgrywania” wojennego Muranowa przez Środulę, a także na pytaniach, których domaga się zacieranie jednego wydarzenia i miejsca przez upamiętnienie innego. Czy dla dziewięciu tysięcy statystów grających Żydów to była zbiorowa terapia czy trauma? Co się działo w tym miejscu między latami sześćdziesiątymi a rokiem 1980? Tam była w naszych badaniach największa luka. Czy rzeczywiście politycznie wymazano jedno getto po to, by zbudować mit drugiego? Dlaczego Zagłębie w ogóle nie interesowało historyków zajmujących się tematem żydowskim? Dlaczego nikt przez tyle lat nie prowadził tu badań? Po spotkaniu z Romą Sendyką z Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci i skonsultowaniu z nią tego wątku, zaczęłam się zastanawiać nad własnym konfrontacyjnym podejściem. Co właściwie chcę udowodnić? Czy pamięć musi być resentymentalna? Rywalizacyjna? Związana ze współzawodnictwem ofiar? Czy jest miejsce na jej współistnienie? Czy może – jak postuluje Michael Rothberg – istnieje

pamięć relacyjna? Wielokierunkowa? Na relacyjności i wielokierunkowości perspektyw chciałam budować przecież cały scenariusz.

## 8.

Trzeci blok tematyczny został nazwany „Moje osiedle”. To najbardziej osobista perspektywa, będącą jednocześnie punktem wyjścia dla całego projektu. Zależało mi, żeby ją ujawnić nie tylko dlatego, że uwierzytelniała zajmowanie się przeze mnie tym tematem, ale przede wszystkim dlatego, że w moim spóźnionym o wiele lat odkryciu dotyczącym przeszłości dzielnicy, w której się wychowałam, kryło się największe napięcie między różnymi poziomami pamięci. Tam był motor mojego śledztwa, napęd mojej pracy zarówno dokumentalnej, jak i artystycznej. W moim pierwszym kontakcie z *Mausem*, który był rodzajem poznawczego wstrząsu, tkwił nieczytelny wówczas dla mnie imperatyw, by wziąć ten komiks do rąk jak mapę i przejść to osiedle jeszcze raz, po innych śladach, znaleźć dowody na istnienie jego widmowej historii. Środula, osiedle mojego dzieciństwa, okazała się mysią dziurą historii, kryjówką opowieści, miejscem nie-pamięci.

Początkowo próbowałam złapać dystans, spojrzeć na osiedle z oddali. Mój najbardziej intensywny związek z osiedlem to lata osiemdziesiąte XX wieku. Osiedle z wielkiej płyty, tzw. Nowa Środula powstała pod koniec lat siedemdziesiątych, na terenie częściowo wyburzonej Starej Środuli i na przyległych do niej nieużytkach. Zamieszkałam na Środuli w 1979 roku, zaraz po urodzeniu, i mieszkałam tam aż do wyjazdu na studia. Prawie dwadzieścia lat. Poza rodzinnym archiwum, które miałam pod ręką, szukałam fotografii i filmów z tej dzielnicy z lat osiemdziesiątych. Tak jak wspomniałam na początku, znalazłam jedną fotografię w *Zapisie socjologicznym* Zofii Rydet (2017). Udokumentowano na nim nowy blok i

pustą łąkę z pagórkiem, charakterystyczny pejzaż dla tamtych czasów. Dobrze kojarzyłam to miejsce, sąsiadowało z naszym blokiem, naszym kawałkiem łąki i naszym pagórkiem.

W archiwum Pałacu Schoena przefotografowałam serię zdjęć z budowy osiedla (właściwie były to wglądówki). Zainteresowało mnie zderzenie zdjęcia i deskrypcji (techniczny, „obiektywny” opis *versus* moja prywatna pamięć osiedla z tamtego czasu). Długo zastanawiałam się jednak, jak opowiadać o tamtym czasie, jak włączyć moją własną perspektywę. Szukałam rygorów formalnych, które pozwoliłyby mi zdystansować w scenariuszu i w spektaklu moje bardzo bezpośrednie wspomnienia. W końcu napisałam pierwszy tekst. Był to rodzaj monologu albo intro, opartego na powtarzającym się zdaniu: „I teraz trzeba znowu wejść do tego bloku”. Zapisałam w nim wszystkie możliwe powody, wszystkie możliwe początki tej historii.

Blokowisko jako krajobraz po przemocy było dla mnie tak dziwnym zestawieniem, niepodobnym do innych wskazanych, udokumentowanych, upamiętnionych miejsc po Zagładzie. Ten brak prostego rozpoznania, identyfikacji był bardzo niepokojący. Patrząc na to osiedle i nic nie widzę, a dokładnie: niczego nie widzę. Podczas naszych wspólnych rozmów Remigiusz Brzyk nazwał ten krajobraz „środulskimi Pompejami”. Trudno mi było spojrzeć na osiedle z dzieciństwa jak na pejzaż po katastrofie. Szczególnie że wiązał się dla mnie z inną, osobistą katastrofą: śmiercią rodziców, kiedy byłam młodą, dopiero wchodzącą w dorosłe życie osobą. Był to również powód ostatecznego zamknięciem przez mnie tego rozdziału w życiu, odcięcia się i niechęci do tego miejsca. W pracy nad spektaklem miałam głębokie poczucie, że to, co mnie najbardziej zbliża do Środuli, moja osobista więź, jednocześnie najbardziej mnie oddala, trzyma jak za zasłoną, nie

puszcza dalej. Była to dla mnie również osobista historia o stracie.

Na wczesnym etapie przygotowań napisałam serię bardzo osobistych monologów, które w późniejszej wersji scenariusza zbudowały autotematyczną tkankę narracji. Pierwszy z nich, otwierający całość, „I teraz trzeba znowu wejść do tego bloku”, zaadresowałam do córki, bo może to jest historia dla dziecka, dla córki, która jeszcze nic z tego nie rozumie, „widzi tylko wyblakłe zdjęcia, nie pozna tej rodziny z przeszłości, nie odwiedzi tego mieszkania z przeszłości, nie będzie przecież wchodzić za mną do tego bloku” (fragment scenariusza). Drugi monolog zbudowałam na powtarzającej się formule „Pamiętam, że...”, odnosząc się do innych tego typu autobiograficznych zapisów: *I remember* Joego Brainarda, *Pamiętam, że* Georges’a Pereca, *Lat* Annie Ernaux. Starłam się dotrzeć do bezpośredniości wspomnień, filtrując je przez rygor topografii. Zapisywałam wspomnienia ze świadomością, że owo „pamiętam, że” to tylko chwyt stylistyczny. Wszystko, co zapisywałam, odbiegało od potencjalnie retro-nostalgicznej historyjki z PRL-u. Żeby wyjść poza to, co indywidualne, zaprosiłam do wspólnej pracy pamięci młodszą siostrę i przyjaciółkę z dzieciństwa. Na bazie naszych rozmów powstała scena „Skąd w nas te wszystkie apokaliptyczne scenariusze?": w naszych opowieściach pełno było opisów zawałających się bloków, zapadających się chodników (tąpnięcia były odczuwalne na skutek szkód górniczych), zagubienia się w tak samo wyglądających blokach, zapadającej się pod ziemię Środuli.

## 9.

Jeśli chodzi o warstwę „Moje osiedle” trzeba dodać, że na rozwijanie tego wątku miała wpływ jeszcze jedna, dość szczególna okoliczność. Z zespołem Teatru Zagłębia związany jest od wielu lat aktor Aleksander Blitek, z którym

chodziliśmy razem do przedszkola na Środuli. Mamy ten fakt udokumentowany na wspólnej fotografii z zakończenia zerówki. Ta przedziwna okoliczność sprawiła, że temat osobistych wspomnień dotyczących osiedla został podwojony: pamięć dzieciństwa Igi została zderzona z pamięcią dzieciństwa Olka. Co ciekawe, Aleksander Blitek mieszka na Środuli do dziś, w rodzinnym domu przy ulicy Bohaterów Getta. Choć jesteśmy w tym samym wieku, wychowywaliśmy się w tym miejscu w tych samych czasach, obraz Środuli, który wyłania się z naszych wspomnień, jest całkowicie różny. Ja mieszkałam w bloku, w nowej części osiedla, Olek mieszkał w domu, który wybudował jego dziadek w starej części dzielnicy, Olek pamięta sady i pastwiska, ja – place zabaw, parkingi i kioski Ruchu. On został, ja wyjechałam. Olek czuje duży sentyment do Środuli, moja relacja z tym miejscem jest ambiwalentna. W trakcie prób wraz z Remigiuszem Brzykiem poprosiliśmy Aleksandra Blitka o nagrywanie wideopamiętnika. Otrzymaliśmy od niego mnóstwo materiałów wizualnych (zarówno filmów, jak i zdjęć). Ale stała się też rzecz niezwykła: praca nad spektaklem i zaangażowanie się Olka w odkrywanie dzielnicy uruchomiło jego mamę do opowieści o jej domu rodzinnym, który znajdował się na Środuli, niedaleko ul. Okrzei, która przed wojną była główną ulicą handlową dzielnicy i znalazła się później w obrębie getta.

Ulica Batorego, przy której stał dom mamy Olka, przebiegała w miejscu, gdzie była wówczas gęsta zabudowa, dom stał przy domu – dziś nie ma tam żadnych zabudowań, są tylko dziko rosnące chaszczki. To dziwny rewir – olbrzymi zachwaszczony teren, który nie wiadomo do kogo należy. Niedaleko jest park (przy ul. Okrzei), obecnie rewitalizowany przez Urząd Miasta w Sosnowcu, który w czasach getta pełnił funkcję Umschlagplatzu – tam gromadzono Żydów przed wywózką do Auschwitz, był to również plac zbiórek przed codziennym wychodzeniem do pracy przymusowej. Aleksander



Blitek nagrał przejmujący materiał wideo ze spaceru z mamą, która przedzierając się przez chaszczę w tamtej okolicy próbuje zlokalizować swój dom, opowiadając jednocześnie, jak wyglądała dawna topografia tego terenu. I znajduje miejsce, gdzie stał jej dom, zupełnie pośrodku niczego. Sprawia wrażenie, jakby przyjechała w to miejsce z bardzo daleka, jakby weszła po latach do jakiejś odległej krainy, a przemierzyła zaledwie niewielki odcinek drogi w obrębie tego samego osiedla.

Praca pamięci w terenie była dla nas od początku bardzo ważnym motywem. Roma Sendyka w książce *Poza obozem...* zwraca uwagę na fakt, że praktyka badawcza w odniesieniu do takich niespecyficznych i porzuconych miejsc po przemocy zbliża się do procedur kryminalistycznych: bada się taki obszar jak miejsce zbrodni, próbuje się wypatrywać jej śladów. „W praktykach forensycznych (śledczych) środki wizualne od dawna są angażowane w działania procesowe: obserwacja, wizja i rewizja to zdefiniowane techniki oględzin miejsca” (2021, s. 109). Sendyka pyta: „czy można w ten sposób uzyskać szczególne dane, by przeniknąć nieczytelną fizyczność miejsca i «wniknąć w głębiny historycznych cieni»”? (tamże, s. 109). Chcieliśmy to sprawdzić, w związku z tym aktorzy i aktorki zaproszeni do pracy nad tym spektaklem dostali do zagrania nie konkretne postaci czy role, ale funkcje: badaczy, detektywów, statystów, świadków, przewodników, poszukiwaczy.

## 10.

Naszym pierwszym wspólnym działaniem był spacer po Środuli. Ekipa spektaklu odbyła go pierwszego dnia prób, 23 sierpnia 2022 roku, a naszym przewodnikiem był Tomasz Grząślewicz. Ta decyzja związana była z czwartym blokiem tematycznym, nazwanym roboczo „Skażony krajobraz”. Ponieważ interesowała nas perspektywa środowiskowej historii Zagłady,

chcieliśmy w ramach badań terenowych wziąć pod uwagę szerokie spektrum materialnych świadków: przeanalizować pozostałości budynków, przyjrzeć się drzewom i roślinom jako pomnikom przyrody, poznać morfologię terenu. W tym celu odbyliśmy serię spotkań w terenie: z geologiem Pawłem Woźniakiem i z dendrologiem Przemysławem Bartosem. Część materiałów z tych konsultacji – głównie dotycząca ukształtowania terenu – znalazła się później w spektaklu. Jedną z postaci, grana przez Natalię Bielecką, zajmowała się w przedstawieniu przeprowadzaniem ekspertyz przyrodoznawczych i szukaniem oddolnych form upamiętniania (o czym wspomnę później). Remigiuszowi Brzykowi zależało na tym, żeby na scenie znalazły się również związane z terenem Środuli artefakty. Były nimi wapienie triasowe, bezpośrednio odnoszące nas do charakterystycznej dla Środuli zabudowy z białego kamienia. Ukształtowane w triasie wapienniki dostarczały żyjącym na terenie Środuli robotnikom budulca do zabudowy mieszkaniowej, natomiast substancja materialna domów była na tyle licha, że w niewielkim stopniu dotrwała do dziś. Z pozostałości po wyburzanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych budynkach na terenie dawnego getta zbudował na Środuli dom dziadek Aleksandra Blitka. Ten obieg materii był dla nas istotny. Chodziło nam o to, żeby uwzględnić długie życie tego miejsca, bo jeśli faktycznie to zrobimy, „nagle się okazuje, że ono jest w tych wszystkich relacjach, ze zwierzętami, z roślinnością, z jakimiś praktykami ludzkimi, że ono jest poplątane w takiej ilości różnych sieci, że jest takim kłębem” (fragment scenariusza).

## 11.

W tej sieci różnorodnych tropów i relacji tym, co najmocniej ustawiło dramaturgię spektaklu, był wspomniany wspólny spacer po Środuli z Tomaszem Grząślewiczem, który został przez nas zarejestrowany w wersji

audio, a jego skrócony zapis ustrukturyzował wyjściowy scenariusz. Umówiliśmy się z naszym przewodnikiem na skraju dawnego getta i pierwsze, co usłyszeliśmy od niego, to słowa, że ustalenie jakiejś topografii tego, co tu się działo w czasie trwania getta, bo to było kilka miesięcy, jest bardzo trudne. Nie dość, że budynki nie istnieją, to relacje świadków, nawet jeżeli są, to są sprzeczne, część ludzi wymazywała z pamięci albo nie zapamiętywała nazw ulic, bardzo dużo to pozostawia dla wyobraźni, „no i będziecie musieli sobie wyobrażać”. Ten na wpół realny, na wpół wyobrażony spacer stał się osią naszego spektaklu. Wpłynął zarówno na scenografię, jak i montaż kolejnych scen.

Podczas dwugodzinnej wędrówki po terenie Środuli uderzyła nas eklektyczność tej dzielnicy, a także mnóstwo dziko rosnącej zieleni (chwasty, chaszczce, zagajniki). Scenografka Iga Słupska, która bardzo dobrze zna scenę Teatru Zagłębia (pracowała tam z Remigiuszem Brzykiem już kilka razy), uznała, że w pierwszej kolejności klasyczne czarne pudełko sceny należy zamienić na *white cube*, który kojarzy się tyleż z galerią sztuki, co z białą kartką papieru (białe ściany w jej scenografii mają delikatne podziały jak kartka z zeszytu). Mogło to mieć dwa odniesienia: było związane z tworzeniem na scenie obrazów, które – jak komiks – zapisywałyby kolejne białe karty tej historii, ale też z próbą uobecnienia Środuli poprzez przeniesienie jej do teatru w formie instalacji, będącą makietą terenu – porośniętym chwastami rozległym pagórkiem. Białe galeryjne ściany pozwalały również na myślenie o tej przestrzeni jako miejscu instytucjonalnego „upamiętnienia”, ale pomyślanego raczej w trybie efemerycznym, tymczasowym (obrazy pojawiają się i znikają, nakładają się na siebie) niż symbolicznym. Zależało nam również na wprowadzeniu do przestrzeni odniesień do lat osiemdziesiątych, które były istotnym punktem przecięcia kilku historii, zarówno z opowieści prywatnych, jak i znalezionych

dokumentów i świadectw.

Sceniczny spacer z przewodnikiem zaczyna się (tak jak nasz rzeczywisty spacer) przy pozostałościach kompleksu budynków szopu Braunego, w sąsiedztwie linii kolejowej. To obiekt, który po wojnie pełnił funkcję budynku mieszkalnego, a obecnie zanika, jest pustostanem, powoli popadającym w ruinę. Na końcu spektaklu wracamy do tego miejsca, ale już w innym czasie – w przyszłości, w sierpniu 2033 roku, podczas inauguracji Centrum Dialogu, im. Anny Spiegelman. Wpisujemy w przebieg przedstawienia fantazję o tym, co mogłoby zmienić świadomość mieszkańców: spektakl przeminie, instytucja mogłaby trwać (materiałów jest tak dużo, że mogłaby pełnić w Zagłębiu misję podobną do tej, jaką pełni Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi). To właśnie w pustostanie Braunego na końcu spektaklu grająca widmo Andzi Adrianna Malecka przypomina ostatnie dni rodziców Arta Spiegelmana w kryjówce na terenie getta. Uda im się stamtąd uciec, ale niedługo później zostaną zatrzymani w Bielsku podczas próby przedostania się na Węgry i wywiezieni do Auschwitz. W drugiej części spektaklu przestrzeń sceniczna jest pusta, nie ma już zielonej wyspy-wzgórza, są tylko białe, ogołoczone ściany. To na ich tle w ostatnich sekwencjach aktorzy i aktorki w maskach myszy i kotów, inspirowanych rysunkami Spiegelmana, odtwarzają ustawienia z trzynastu kadrów z *Mausa* (tych kadrów, w których pojawia się słowo „Środula”), w tle wyświetla się panoramiczny obraz szopu Braunego przetworzony komputerowo na obraz stworzony komiksową kreskę. Chwilę później na wszystkich ścianach, symultanicznie, zostają wyświetlone wszystkie kadry ze spektaklu (są to zapętlone wszystkie pokazywane podczas przebiegu przedstawienia materiały wideo), również przetworzone na komiks. To, co wcześniej oglądaliśmy jako dokumentalne, zaświadczone o realności miejsc i osób, stało się w finale appendixem do *Mausa*. Archiwum spektaklu, autodokumentacją projektu, domagającą się

dopełnienia, dalszego ciągu. Ostatnie słowa, jakie padają ze sceny, wzięte z trzynastego kadru z komiksu Spiegelmana brzmią tak: „Słuchaj, mam dziś niewiele czasu. Muszę dowiedzieć się dalej o Tobie i Andzi.../ Chłodno jest... masz tu koc, ty przykryj się / Nie, dzięki. Co się działo w 1944, po waszym wyjściu ze Środuli?” (*Maus*, s. 141). Na to pytanie próbujemy odpowiedzieć przez sto pięćdziesiąt minut trwania spektaklu, próbują na nie odpowiedzieć również osoby zajmujące się tym tematem lokalnie: organizują kolejne spacerory tematyczne, wykłady, spotkania, publikacje. To tylko rama, która pozwala nam nadpisywać kolejne narracje: od rozpoznania miejsca, obiektu lub wydarzenia do uczynienia go bardziej widzialnym.

W tak określonej ramie spektaklu – zlokalizowanej w dawnym szopie Braunego – odbywa się cały wirtualny spacer śladami zgromadzonego przez nas archiwum, zarówno historycznego, jak i prywatnego. Spacer przez różne miejsca, czasy, perspektywy. Najpierw jak najbardziej konkretny, faktograficzny, dokumentalny, później – coraz bardziej dygresyjny, wielowarstwowy, pogłębiający tematy i komplikujący perspektywy.

## 12.

Gdy czytałam publikacje dotyczące „nie-miejsc pamięci”, szczególnie zainteresowała mnie kategoria „świadeczności” wprowadzona przez Marię Kobielską i Aleksandrę Szczepan, czyli „dyspozycja do dawania świadectwa i bycia świadkiem” (Kobielska, Szczepan, 2020). Autorki twierdzą, że lokalizacje – takie jak również Środula – „związane z XX-wiecznymi ludobójstwami i konfliktami etnicznymi, czyli miejsca egzekucji, grzebania ofiar, ale też wywózek czy przymusowej pracy, choć często pomijane w lokalnych i ponadlokalnych kulturach pamięci, mogą też wytwarzać wokół

siebie «świadeczne otoczenie»” (tamże). Świadeczność można potraktować jako szczególną sytuację, które takie miejsca wytwarzają, angażując „zarówno świadków ludzkich: sąsiadów czy opiekunów, jak i nie-ludzkich: krajobraz, biotop, obiekty im poświęcone i z nimi związane, wreszcie rozmaite gesty i relacje” (tamże). W pracy nad spektaklem niezwykle inspirujące wydały mi się wyodrębnione przez autorki „gesty świadeczne”, czyli „akty wypowiedzenia świadectwa oraz wskazanie miejsca przeszłej przemocy”, jak piszą Kobielska i Szczepan – „performatywne gesty ustanawiania łączności z przeszłością”. Wiele tego typów gestów można zobaczyć na stronie Yahad - In Unum, organizacji, która dokumentuje nieupamiętnione miejsca po ludobójstwie. Przy każdym zgłoszeniu nie tylko przeprowadza badania historyczne, ale też rejestruje świadków Zagłady, prosząc ich o wskazanie miejsca egzekucji lub zakopania ciał.

Chcieliśmy włączyć do scenariusza i spektaklu świadectwa ocalałych i świadków (warto dodać, że *Maus* ma podtytuł *Opowieść ocalałego*), ale nie zamierzaliśmy traktować tych relacji jako „tekstów roli”. Aktorzy nie mieli się wcielać w ocalałych czy świadków, ale ich w zdystansowany sposób odgrywać.

Dobrym przykładem tej strategii jest sposób funkcjonowania w spektaklu Ryszardy Bielickiej-Celińskiej, która w sposób jawny „przymierza się” do różnych świadectw. Jednym z najważniejszych świadectw, będących relacją z pobytu w getcie na Środuli, było świadectwo Ity Majzner znalezione przeze mnie na stronie United States Holocaust Memorial Museum. Jest to nagranie wywiadu przeprowadzonego w 1984 roku przez Ritę Stonehill, wolontariuszkę w oddziale Narodowej Rady Kobiet Żydowskich w Cleveland, która pracowała w ramach projektu Archiwum Holokaustu. Świadectwo zainteresowało mnie początkowo przede wszystkim ze względu na bardzo

drobiazgowy opis ukształtowania terenu Środuli w czasach getta, potwierdzający wszystkie znalezione wcześniej materiały. Kiedy obejrzelśmy to nagranie wspólnie na próbie, uderzyło nas znacznie więcej rzeczy: materiał nie przypominał typowego „oral story”, sytuacja wyglądała jak nagranie ze studia telewizyjnego, z charakterystycznym dla lat osiemdziesiątych dekokrem, odbywało się w luźnej atmosferze spotkania dwóch serdecznych, uśmiechniętych kobiet. Wyjściowa sytuacja była bardzo filmowa, stopniowo kamera przesuwa się na twarz Ity Majzner i jej długa relacja udokumentowana jest już w kadrze portretowym z głosem osoby przeprowadzającej wywiad słyszalnym spoza kadru. Na nagraniu Ita Majzner gestykuluje, a jej gesty odnoszą się głównie do opisu przestrzeni, w której – jako kilkunastoletniej dziewczynce – przyszło jej żyć w getcie: bardzo niskiego pokoju. Remigiusz Brzyk postanowił odtworzyć na scenie całą sytuację dawania świadectwa. Aktorki w zaaranżowanej sytuacji wywiadu siedzą na replice foteli z nagrania na granicy zielonej wyspy-wzgórza zainstalowanej na scenie. Ryszarda Bielicka-Celińska jest ubrana w sukienkę podobną do tej, jaką nosi Ita Majzner, na głowie ma perukę (w innych scenach aktorka jest w tym samym stroju, ale bez peruki), w uszach ma słuchawki (i odsłuch), w ręce tablet z tłumaczeniem wywiadu (tłumaczenie przygotował dla nas Tomasz Grząślewicz, który z zawodu jest anglistą). Można powiedzieć, że w tak zaaranżowanej sytuacji aktorka zarówno odgrywa Itę Majzner, jak i ją dubbinguje. Powtarza jej gesty, intonację, tembr głosu, ale jednocześnie zachowuje dystans – nie przeżywa tego, co opowiada, bardziej niż jej na to pozwala zewnętrzne naśladownictwo. W innej scenie ta sama aktorka czyta siedem świadectw dotyczących kryjówek na terenie środulskiego getta. Zaczyna słowami: „Nieważne, ile książek już przeczytałeś, ile filmów oglądałeś, ile historii usłyszałeś, to i tak nigdy nie zrozumiesz. Jako nie-świadek, tylko ochotniczka, mogę się co najwyżej

przymierzyć. Mam siedem świadectw, do których się przymierzę” (fragment scenariusza). Aktorka ma na uszach duże słuchawki jak do odsłuchu filmów w muzeach i spokojnym, zdystansowanym głosem – jak lektorka – czyta świadectwa, odliczając od pierwszego do siódmego. Na ścianie wyświetla się każdorazowo nazwisko osoby, której świadectwo jest czytane. Ryszarda Bielicka-Celińska, jeśli tylko przekręci jakiś wyraz, wraca do początku wypowiedzi i czyta ją jeszcze raz. Wygląda to jak sytuacja w studiu nagrań – nagranie głosu do materiału dokumentalnego. Jest jeszcze jedna, istotna scena z udziałem tej samej aktorki. Tym razem z innego porządku: w scenie spaceru Aleksandra Blitka z mamą, Ryszarda Bielicka-Celińska odgrywa Marię Blitek. Łączy je jedynie chabrowy kolor: widoczna na nagraniu wideo mama Olka jest ubrana w chabrowy sweter, aktorka nosi chabrową suknię Ity Majzner. Oglądamy na scenie zdublowany spacer: na kilku płaszczyznach wyświetlana jest dokumentacja wideo (na każdej powierzchni nagranie jest nieco przesunięte w stosunku do wyjściowego, więc filmy nie tworzą efektu symultaniczności, tylko rodzaj filmowania z kilku kamer), na scenie widzimy dwójkę aktorów błakających się po scenicznej makiecie Środuli, krążących wokół chaszczki w skali mikro, a czasem znikających gdzieś za sceną. Jeden z aktorów odgrywa samego siebie, aktorka dubbinguje jego mamę. O ile w scenie ze świadectwem Ity Majzner nakładały się na siebie dwa porządki głosu: oryginalne angielskie nagranie i polskie tłumaczenie, co w efekcie kierowało naszą uwagę na sam gest translacji, o tyle w scenie spaceru z mamą głosy są całkowicie wyciszone, widzimy tylko obraz bładzkiej w labiryncie zieleni starszej pani, filmowanej głównie od tyłu przez spacerującego z nią syna, a jedynymi głosami, które do nas docierają są głosy aktorów. Daje to nieco inny efekt uobecnienia: poprzez „lipsingowanie” postaci z filmu w bardzo detaliczny sposób („Olek: Myślisz, że to tu gdzieś?; Mama: Tak, tak, tak, tak, tak, tak, tak, ... taaaaak! Tak, synu, tak”) powstaje



szczelina między obrazem a sytuacją (aktorzy mają odsłuchy, powtarzają więc nie tylko słowa, ale też emocje, intonację, zawahania). Ta szczelina również generuje znaczenia.

## 13.

Warto wspomnieć o jeszcze dwóch innych materiałach wideo przyniesionych na próby przez Aleksandra Blitka i o ich funkcji w spektaklu. Jednym z nich jest amatorski materiał wideo z lat osiemdziesiątych nagrany na kasecie VHS przez kogoś z rodziny Blitka, na którym widać Olka w wieku sześciu, może siedmiu lat, jak spaceruje z kolegami po osiedlu, niedaleko domu przy ul. Bohaterów Getta. Na ścieżce audio słychać głosy i śmiechy dzieci bawiących się i grających w piłkę na boisku wśród bloków. Ten archiwalny materiał wyświetlany jest podczas improwizowanej sceny, w której Olek (tak nazywa się postać grana przez Aleksandra Blitka) opowiada Andzi (w tej scenie w masce myszy) o swoim rodzinnym domu. Gdy kończy się ich rozmowa, na scenę wchodzi Ryszarda Bielicka-Celińska, by odczytać/nagrać siedem wspomnianych świadectw, wideo znika, ale audio z filmu z poprzedniej sceny zostaje, tworząc *soundscape* do opowieści o ukrywaniu się Żydów w prowizorycznych kryjówkach („Byliśmy wytresowani jak cyrkowe pieski. Po każdym ostrzeżeniu o zbliżaniu się Niemców w ciągu kilkunastu sekund cała czwórka była w skrzyni i w szafce” – fragment scenariusza). Drugim materiałem wideo, który przyniósł na próby Aleksander Blitek, była zarejestrowana na rogu ulicy Frankiewicza i Wapiennej (już w trakcie prób) opowieść Tomasza Trzepietowskiego, sąsiada Olka, o szabrowaniu na Środuli. Z relacji Tomka wynika, że w latach osiemdziesiątych podczas wymiany rur kanalizacyjnych operator koparki natrafił na skrzynię z mieniem żydowskim zakopanym w tym miejscu jeszcze w czasach getta. Sąsiad Olka

opowiada o rozkradzonych menorach i fragmentach „złotego płótna”, które zostało rozdarte i zabrane w kawałkach przez miejscowych. Na filmie Tomek wskazuje miejsce, z którego skrzynia została wykopana. Świadek odmierza w trawie kroki, przemierza obszar nieużytku, wskazując: „to tu”. Podczas projekcji tego materiału w spektaklu krzesła są ustawione na scenie jak w sali kinowej, tyle że przodem do widowni. Wchodzą widzowie-aktorzy, wszyscy w maskach świń. Tylko aktorka grająca Andzię nosi maskę myszy. Siedzi w pierwszym rzędzie, podczas projekcji w pewnym momencie wstaje, wchodzi w makietę zieleni i znajduje tam dokładnie takie „złote płótno”, o jakim wspomina Tomek, tyle że w całości. Po tym materiale wideo Przemek Kania, grający w spektaklu „statystę Historii” wypowiada na scenie monolog o miejscach wpół-świadczących. Mówi o Środuli jako o „miejscu mimo wszystko / choć prawie nic nie ocalało / czynnym we wspólnocie pamięci / bo nie udało się / wytrawić jej do końca / jednocześnie / wypchniętym poza / pamięć” (fragment scenariusza).

## 14.

Kolejną istotną kwestią, na którą chciałabym zwrócić uwagę, był wątek żydowskich organizacji podziemnych działających w Zagłębiu. Dror, Ha-Szomer ha-Cair i Gordonia były to organizacje młodzieżowe, skautowskie, które początkowo przygotowywały Żydów do wyjazdu do Palestyny. Podczas spaceru po Środuli z Tomaszem Grząślewiczem dowiedzieliśmy się o sąsiadującej ze Środulą Farmie, która była gospodarstwem rolnym koncesjonowanym przez Niemców, żeby młodzież żydowska zajęła się rolnictwem i rzemiosłem. To tam znajdowała się główna siedziba zjednoczonej organizacji oporu. Kilka miesięcy na Farmie przebywał Mordechaj Anielewicz, który przyjechał do Zagłębia Dąbrowskiego tworzyć podwaliny ŻOB-u. Z relacji świadków wynika, że opowiedział wtedy o

wymordowaniu wileńskich Żydów w Ponarach, o rzezi na ulicach Lwowa, o Chełmnie nad Nerem, o nowym obozie śmierci w pobliżu Warszawy o nazwie Treblinka. Zadziałał na organizacje żydowskie w Zagłębiu jak prąd. Odtąd zamiast „hachszary”, szkolenia przyszłych osadników, zaczęły się przygotowania do „hagany”, czyli obrony. Dzięki kontaktom Tomasza Grząślewicza udało nam się dotrzeć do bardzo ciekawego artykułu Erana Zohara *The Jewish resistance and their use of the subterranean dimension in the Będzin and Sosnowiec ghettos* opublikowanego w „Holocaust Studies” w 2021 roku. Tekst zawiera mapy i zdjęcia lotnicze, na które autor naniósł sieć bunkrów i kryjówek, przygotowanych przez zagłębiowski ŻOB. W większości były to kryjówki bez wyposażenia, nie dało się tam przetrwać dłużej niż kilka godzin, brakowało jedzenia, wody i dostępu powietrza. Podziemne państwo żydowskie na Środuli i w Będzinie to była sieć kryjówek, nie bunkrów, mysich dziur bez drugiego wyjścia, bez tunelu, bez pozycji do ataku, z drewnianymi ścianami zamiast kamiennych, ale przygotowano te kryjówki nie po to, żeby w nich przetrwać wojnę, tylko żeby się w nich przygotować do akcji. Materiały zebrane przez Erana Zohara to pionierskie opracowanie tematu żydowskiego ruchu oporu w Zagłębiu. Podobna publikacja nie istnieje jeszcze w języku polskim.

Drugim bezcennym kontekstem była dla nas książka Avihu Ronena *Skazana na życie. Dzienniki i życie Chajki Klinger*, wydana przez Żydowski Instytut Historyczny w 2021 roku. Chajka Klinger była liderką żydowskiego harcerstwa Ha-Szomer ha-Cair, przywódczynią ruchu oporu w getcie w Będzinie, przebywała też na Farmie na Środuli, ponieważ Farma zlokalizowana była pomiędzy gettem środulskim i będzińskim. Avihu Ronen jest synem Chajki Klinger oraz emerytowanym profesorem historii, wiele lat zajmował się badaniami dotyczącymi ruchów młodzieżowych w czasie Holokaustu. Za książkę o matce zdobył w 2013 roku nagrodę International

Book Prize for Holocaust Research przyznawaną przez izraelski Instytut Yad Vashem. Publikacja została napisana na podstawie dzienników Chajki Klinger, wspomnień osób, które ją znały, badań historycznych, odnalezionych dokumentów oraz autobiograficznych refleksji Ronena. Historię Chajki Klinger poznaliśmy dość późno, ale była dla nas tak poruszająca, że postanowiliśmy ją włączyć do scenariusza. W spektaklu mamy postać, którą nazwaliśmy „jednoosobowym żydowskim podziemiem, rebeliantem, poszukiwaczem zaginionego archiwum”. Gra ją Tomasz Muszyński. W jednej ze scen opowiada o Chajce: „ostra jak brzytwa, zawsze mówiła co myśli, to ją potem zgubiło / Była działaczką, taką Różą Luxemburg, chciała walczyć / ale została wybrana, żeby przeżyć: /«ty musisz przeżyć, żeby im wszystko o nas opowiedzieć» / skazana na życie przez swoich kolegów / żeby dać świadectwo” (fragment scenariusza). I przetrwała, w ciasnej kryjówce. „Po przybyciu do Izraela niewielu chciało jej słuchać, ponieważ krytykowała nie tylko Polaków i Judenrat, ale też Agencję Żydowską, największą wtedy organizację syjonistyczną. Zaszła w ciążę: pierwszą, drugą, trzecią, jej stan się pogarszał nie mówiło się wtedy o zespole stresu pourazowego i depresji poporodowej” (fragment scenariusza). W spektaklu jest to bardzo prosta scena, która ma formę wykładu. Aktorzy siadają z publicznością, na widowni zapala się światło. Tomasz Muszyński za pomocą ustawionego na proscenium projektora wyświetla zdjęcie Chajki Klinger. Zwraca się bezpośrednio do widzów, siedzi na proscenium, jest blisko słuchaczy. Jediną osobą, która błąka się w tym czasie po scenie, jest Andzia w masce myszy. Gdzieś w oddali są jeszcze dwie postaci w maskach myszy (jedna z nich to pianistka). Andzia dopytuje o dzienniki Chajki, o to, co się z nimi stało. W odpowiedzi słyszy, że dziennik ocenzurowano, syjonistom nie podobało się to, co napisała. W 1958 roku Chajka Klinger popełniła samobójstwo. Ostatnie słowa w tej scenie należą do aktorki grającej Andzię, która dywaguje, „o czym

pisła Andzia? Władek przeczytał jej dziennik, ale niczego nie zapamiętał” (fragment scenariusza).

Uderzyło nas pokrewieństwo losów Chajki i Andzi. W *Mausie* znaleźć można śladowe informacje o zaangażowaniu Andzi w działania żydowskiego podziemia (prawdopodobnie była łączniczką), zaprzestała tych kontaktów na prośbę Władka. Tak przynajmniej głosi wersja Władka. Chajka Klinger dużo pisała w dziennikach o zagłębiowskich żydowskich rewolucjonistkach, o ich strategiach przetrwania, o niebezpieczeństwie, na które się narażały. Z dostępnych nam źródeł dowiedzieliśmy się również, że na terenie getta na Środuli na pewno zostało zakopane archiwum ŻOB-u, takie jak Archiwum Ringelbluma w Warszawie. Żona Józefa Kożucha, jednego z organizatorów powstania w getcie sosnowiecko-będzińskim, Fredka Mazia z Hanoar Hacjoni przyjechała na Środulę w latach sześćdziesiątych z delegacją izraelską i próbowała szukać tego archiwum. Nie udało jej się jednak uzyskać od Edwarda Gierka zgody na poszukiwania archeologiczne. Fredka Mazia zeznawała również na procesie Adolfa Eichmanna w 1961 roku przed Sądem Okręgowym w Jerozolimie. O tych dodatkowych kontekstach aktorki rozmawiają w scenie, która odzwierciedla niemożliwość zakończenia przez nas badań wokół tematu, ponieważ wciąż pojawiają się kolejne wątki, nowe odkrycia, nieznane dotąd dokumenty.

## 15.

Warto dodać, jak wielka praca poznawcza została wykonana przez ostatni rok w regionie. Spacery tematyczne przygotowane wokół spektaklu przez Tomasza Grząślewicza w serii „Ślady Zagłębiowskich Żydów” gromadziły każdorazowo po sto pięćdziesiąt-sto osiemdziesiąt osób, wykłady towarzyszące przedstawieniu, prowadzone w większości również przez

Tomasza Grząślewicza ze względu na duże zainteresowanie zostały przeniesione z foyer teatru na dużą scenę, odbyła się wystawa fotografii dawnej Środuli. Publiczny pokaz filmu *Mur* Markovitza trzeba było powtórzyć, ponieważ przyszło na niego dwa razy więcej widzów niż się spodziewano. Fundacja Brama Cukermana wydała niedawno publikację *Nie damy się wysiedlić. Bojowniczkę i bojownicy żydowskiego ruchu oporu w Będzinie i Sosnowcu*, a kanał Historia Zapomniana zrealizował z okazji osiemdziesięciolecia likwidacji getta na Środuli film *Równia pochyła* w reżyserii Bartosza Bednarczuka z udziałem Tomasza Grząślewicza, który stał się jedynym w kraju ekspertem od historii środulskiego getta. Film miał premierę 31 lipca 2023 roku, natomiast na YouTube już kilka miesięcy wcześniej był dostępny cykl dziesięciu miniwykładów o historii getta w Sosnowcu-Środuli autorstwa Tomka Grząślewicza, nagrywanych jako etap przygotowawczy do realizacji filmu.

Również w ramach projektu Zagłębiowski Szlak Kobiet, którego inicjatorką jest Halina Sobańska ze Stowarzyszenia Aktywne Kobiety, jedną z kobiet, o której pamięć zostanie przywrócona, będzie związana ze Środulą – wspomniana już przeze mnie – Fredka Mazia (Oxenhendler), działaczka żydowskiego ruchu oporu. Praca w regionie nabiera rozpędu. Może więc powołanie Centrum Dialogu im. Anny Spiegelman wcale nie jest utopią, tylko kwestią czasu.

## 16.

Ostatni temat, który chciałabym poruszyć, to nasza – ekipy pracującej nad spektaklem – interwencja w terenie. W czasie zbierania materiałów do projektu i pisania scenariusza zastanawiałam się nad kwestią upamiętniania: co upamiętniamy w przestrzeni publicznej i jak upamiętniamy? W kontekście

środowiskowej historii Zagłady trafiłam na inspirujące projekty Anny Siekierskiej i Karoliny Grzywnowicz, artystek wizualnych zaangażowanych w działania na rzecz przyrody, realizujących prace w przestrzeni publicznej (Siekierska) lub ukazujących rośliny w kontekstach politycznych i społecznych (Grzywnowicz). W ramach wystawy *Chwasty* Grzywnowicz opowiedziała o przesiedleniach na terenie Beskidu Niskiego i Bieszczad za pomocą łąki przeniesionej do galerii z dwóch wysiedlonych miejscowości. Siekierska, która jest rzeźbiarką, tworzy pomniki roślinom, na przykład wyrzeźbiła wielokrotnie powiększone nasiono lipy. W kontekście naszej pracy szukałam możliwości zmiany perspektywy, gestów małych, oddolnych, angażujących, częstych, czyli czegoś, co byłoby na przeciwnym biegunie pomnika trwałego, pojedynczego, zinstytucjonalizowanego.

W kontekście Środuli często wraca temat pomnika, który znajduje się w zupełnie innej części osiedla, nie w tym miejscu, gdzie trzeba, wyrwany z kontekstu, wrzucony w blokowisko. Dla wielu osób to jest absurd. „Bo po co jest pomnik?” - zapytał nas Tomasz Grząślewicz - „Żeby upamiętniać. A jak można upamiętniać coś w innym miejscu?”. Podobno pojawił się nawet pomysł, żeby przenieść ten pomnik do zrewitalizowanego parku przy ul. Okrzei, znajdującego się w obrębie dawnego getta. Wydaje mi się, że rozwiązaniem nie jest przeniesienie pomnika. Na zorganizowanym w ramach naszych prób seminarium z Romą Sendyką, aktorka Natalia Bielecka powiedziała, że czuje wielką potrzebę, żeby postawić na miejscu jakąś tabliczkę - nawet na dziko - że tutaj jest granica, „żeby obudzić świadomość”. Przypomniałam sobie wtedy o słynnym performansie *The Green Line* Francisa Alÿsa, zrealizowanym na granicy palestyńsko-izraelskiej. Artysta przeszedł drogę wzdłuż granicy zawieszenia broni, znanej jako „zielona linia”, oznaczonej na mapie ołówkiem przez Mosze Dajana pod koniec wojny między Izraelem a Jordanią w 1948 roku. Ta granica

obowiązywała aż do wojny sześciodniowej w 1967 roku, po której Izrael zajął terytoria zamieszkałe przez Palestyńczyków na wschód od linii. Używając zielonej farby, którą wylewał na podłoże bezpośrednio z puszki, artysta oznaczył tę granicę ponownie, tyle że na prawdziwym terytorium.

Zainspirowani działaniem Alÿsa, nagraliśmy performans *Biała linia*, w którym Natalia Bielecka przechodzi wzdłuż granicy teren dawnego getta na Środuli oznaczając go białą farbą wylewaną prosto z puszki. Zmontowane fragmenty dokumentacji z tego performansu wyświetlane są w długiej scenie wykładu o środowiskowej historii Zagłady, wygłoszonego przez Natalię Bielecką, inspirowanego wypowiedziami Romy Sendyki z roboczego seminarium o niemiejskach pamięci, które odbyło się w ramach prób do spektaklu. Padają tam słowa, które nie były dla mnie oczywiste na początku tej pracy: „Jak to zrobić, żeby ta przestrzeń, którą chcemy nazwać gettem, żeby się tak nazywała, ale żeby nazywała się w taki sposób, żeby się tam nadal dało żyć. Wiadomo, że ludzie nie wyprowadzą się stamtąd, nie zrobimy tam po prostu zony jak w Czarnobylu. Ludzie nie będą codziennie płakać przechodząc przez getto, oni muszą znormalizować fakt, że tam mieszkają. Ale mogą w sposób nienaruszający ich egzystencji uznać, że to jest getto i że to jest to miejsce. I nie robić z tego konfliktu, tylko zrobić z tego rzecz oczywistą”. Farba, której użyła Natalia Bielecka do swojego performansu, była ekologiczna i zmywalna. Jedynym śladem, który po niej został, jest film pokazany w spektaklu. Ale biały ślad utrzymał się na prawdziwym terytorium przez kilka dni – do pierwszego deszczu. Kiedy Aleksander Blitek zaczepił na Środuli przypadkowego przechodnia i zapytał, wskazując na białą linię, co się tutaj stało, usłyszał: „mleko się rozlało”.



# 17.

Jest w spektaklu scena zatytułowana „Chwasty”, która opowiada o dwóch dziewczynkach i chwastach. Jedna z nich była dziewczynką z osiedla z podrapanymi nogami, którą chwasty drapały w łydki i która całymi dniami skakała w gumę; druga uratowała się przed deportacją do Auschwitz, skacząc przez okno w chwasty z punktu zbiórki w szkole na terenie Środuli. Są dla siebie bardzo odległe, ale łączą je chwasty z tego samego miejsca. Dramaturgię scenariusza i spektaklu *Środula. Krajobraz Mause* montowałam na kilku równorzędnych warstwach, które starałam się tu opisać, na różnych porządkach czasowych, na tym, co osobiste i zbiorowe, na niejednoznaczności dokumentalnego i na afektywnym oddziaływaniu zabiegów formalnych. Równoległość planów, nagłe zmiany perspektywy prowadzą do rzadkich momentów, kiedy to, co przeszłe spotyka się z tym, co teraźniejsze, po to tylko, by ujawnić jeszcze większą przepaść.

Wzór cytowania:

Gańczarczyk, Iga, *Środula. Mysia dziura Historii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, DOI: 10.34762/g01r-3243.

## Autor/ka

**Iga Gańczarczyk** (ganczarczyk@ha.art.pl) - dramaturżka, reżyserka, wykładowczyni na Wydziale Reżyserii Dramatu w AST w Krakowie, nominowana do Paszportów „Polityki” 2021 w kategorii teatr. Redaktorka Linii Teatralnej w Korporacji Ha!art, inicjatorka i członkini Pracowni Dramaturgicznej AST. Jako dramaturżka współpracowała m.in. z Krystianem Lupą, Agnieszką Holland i Anną Smolar, Cezarym Tomaszewskim, Klaudią Hartung-Wójciak, Remigiuszem Brzykiem, Ewelina Marciniak. Przygotowała kilka spektakli wpisujących się w nurt teatru społecznie zaangażowanego, m.in.: *Piccolo Coro dell'Europa* i *Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką* w Teatrze Łaźnia Nowa, *Potlacz* w galerii Bunkier Sztuki w Krakowie. W autorskich projektach zajmuje się głównie kwestią kobiecego głosu

(kobiecej opowieści) i tematyką feministyczną. Wyreżyserowała m.in. *Ferrante Club* (z Magdaleną Jiříčką-Stojowską) w Studio Hrdinů w Pradze i *Lady Dade* (Dom Norymberski w Krakowie). Ostatnio opracowała dramaturgię i scenariusz spektaklu *Dzieje grzechu* na motywach powieści Stefana Żeromskiego w reż. Wojtka Rodaka w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. ORCID: 0000-0001-9849-0615.

## Bibliografia

Adam Szydłowski: *Najtrudniej było na samym początku, kiedy spotykałem się z hejtem i wylewano na mnie wiadra pomyj*, rozmawia Anna Rykulska, „Twoje Zagłębie”, 16.05.2017, <https://twojezaglebie.pl/adam-szydowski-wywiad/> [dostęp: 12.04.2024].

Antczak, Jerzy, *Noce i dni mojego życia*, Axis Mundi, Warszawa 2015.

Gańczarczyk, Iga, *Środula. Krajobraz Mause* (scenariusz).

Hirsch, Marianne, *Żałoba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Kobielska, Maria; Szczepan, Aleksandra, *Świadeczność. Leksykon świadków rozproszonej Zagłady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 160.

Majzner, Ita w rozmowie z Ritą Stonehill, *Archiwa Holokaustu*, 1984, United States Holocaust Memorial Museum, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn505036> [dostęp: 12.04.2024].

Małczyński, Jacek, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.

*Nie damy się wysiedlić. Bojowniczk i bojownicy żydowskiego ruchu oporu w Będzinie i Sosnowcu. We Won't Get Deported. The Jewish Resistance Fighters in Będzin and Sosnowiec*, red. T. Grząślewicz, K. Jakoweńko, Fundacja Brama Cukermana, Będzin 2023.

*Nie-miejsca pamięci 1. Nekrotopografie*, red. R. Sendyka, M. Kobielska, J. Muchowski, A. Szczepan, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

*Nie-miejsca pamięci 2. Nekrotopologie*, red. R. Sendyka, A. Janus. K. Jarzyńska, K. Siewior, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

Pollack, Martin, *Skażone krajobrazy*, tłum. K. Niedenthal, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

*Przewodnik po żydowskim dziedzictwie Sosnowca*, red. T. Grząślewicz, Stowarzyszenie I like Zagłębie, Urząd Miejski w Sosnowcu, Sosnowieckie Centrum Sztuki - Zamek Sielecki, 2021.

Ronen, Avihu, *Skazana na życie. Dzienniki i życie Chajki Klinger*, tłum. M. Sobelman, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2021.

Sendyka, Roma, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

Sienkiewicz, Karol, *Wilhelm Sasnal, „Maus”*, Culture.pl, 2009, <https://culture.pl/pl/dzielo/wilhelm-sasnal-maus> [dostęp: 12.04.2024].

Spiegelman, Art, *Maus. Opowieść ocalałego*, Post Wydawnictwo, Kraków 2010.

Spiegelman, Art, *MetaMaus*, Pantheon Books, New York 2011.

Strzelecki, Andrzej, *Zagłada Żydów z Zagłębia Dąbrowskiego w KL Auschwitz*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2014.

Zofia Rydet. *Zapis socjologiczny 1978-1990*, tekst i wybór zdjęć W. Nowicki, Muzeum w Gliwicach, 2017.

Zohar, Eran, *The Jewish resistance and their use of the subterranean dimension in the Będzin and Sosnowiec ghettos*, „Holocaust Studies” 2021, <https://doi.org/10.1080/17504902.2021.1992914> [dostęp: 24.04.2024].

Żak, Artur, *Środula – historia zapomnianej dzielnicy 1612-1970*, Remar, Sosnowiec 2013.

#### Filmy:

*Mur (The Wall)*, reż. Robert Markowitz i Jerzy Antczak, USA, Polska, 1982.

*(Nie)Zapomniani – historia sosnowieckiej społeczności żydowskiej*, reż. Bartosz Bednarczuk, Historia Zapomniana, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=JRyy5YeU6XM> [dostęp: 12.04.2024].

Reportaż z planu filmowego *Muru (The Wall)* nakręcony przez regionalny oddział Telewizji Polskiej, 1980.

*Równia pochyła*, reż. Bartosz Bednarczuk, Historia Zapomniana, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=oDhYavsf-60> [dostęp: 12.04.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/srodula-mysia-dziura-historii>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

DOI: 10.34762/mzxr-2g08

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/moje-cialo-moje-zasady-carte-noire-nommee-desir-rebekki-chailon-w-kontekscie-historii-i>

/ RÉBECCA CHAILLON

## Moje ciało, moje zasady. „Carte noire nommée désir” Rébekki Chaillon w kontekście historii i kultury kolonialnej Francji

Dorota Semenowicz | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

### **My Body, My Rules. The Performance *Carte noire nommée désir* by Rébecca Chaillon in the Context of French Colonial Past**

The article proposes an analysis of the performance *Carte noire nommée désir* by the Afro-French artist Rébecca Chaillon and situates it both in the sociohistorical context of France and in the intersectional theories of such scholars as Elsa Dorlin, Sander L. Gilman and Patricia Hill Collins. It demonstrates how Rébecca Chaillon highlights the overlap of oppressive systems, such as racism, sexism and heterosexism, and uses her own body to dismantle sexist and racist clichés. In her performance the body becomes not only a topic, but also a tool in the fight of black French women for their subjectivity and right to self-determination. The article also draws attention to other black French theatre directors and choreographers whose artistic works have been noticed on the French stage in the last 15 years. This permits the author to consider an emergence of a new type of spectacle of blackness in which race is not an ideological category (biological and unchanging) as it was in the case of the colonial spectacle, but a political and identity category (referring to a common history and experience of discrimination).

Keywords: postcolonial theater; blackness; Chaillon; intersectionality; race

Najgoręcej dyskutowanym wydarzeniem festiwalu teatralnego w Awinionie w 2023 roku był spektakl *Carte noire nommée désir* Rébekki Chaillon, czarnej reżyserki pochodzenia martynikańskiego. Przedstawienie, które porusza temat stereotypów na temat czarnych kobiet i miejsca tych kobiet we francuskim społeczeństwie, wywoływało na festiwalu gwałtowne, uznane za rasistowskie reakcje widzów; spór z teatru przeniósł się na ulice i do mediów społecznościowych, a organizatorzy i organizatorki festiwalu wydali oświadczenie, stając po stronie artystki<sup>1</sup>. Pół roku po awiniońskim pokazie pracę zaprezentowano w jednym z najważniejszych francuskich teatrów: paryskim, narodowym Théâtre de l'Odéon, gdzie odniosła wielki sukces.

Pokaz w Odéonie jest w tym wypadku gestem o symbolicznym znaczeniu. Premiera *Carte noire nommée désir* odbyła się bowiem już cztery lata temu, a spektakl prezentowany był kilkakrotnie w podparyskim Mc93 Bobigny<sup>2</sup>. To teatr na przedmieściach, gdzie łączenie aktywizmu i sztuki jest dziś często strategią kuratorską. Spektakle tak zaangażowane, prowokacyjne, bezkompromisowe jak *Carte noire nommée désir* w Théâtre de l'Odéon ogląda się natomiast rzadko. To miejsce hołduje raczej uniwersalistycznej idei, podczas gdy przedstawienie Chaillon skupia się na doświadczeniu mniejszości francuskiego społeczeństwa. Performerki bez jakichkolwiek poprawnościowych hamulców wyrażają w nim swoją wściekłość, doświadczenie wykluczenia, głośno artykułują własne prawo do samookreślenia. Prezentacja w Odéonie nie tylko buduje rangę Chaillon jako reżyserki, pozwalając jej wejść w główny obieg artystyczny, lecz przede wszystkim wskazuje na rangę poruszanego w spektaklu tematu – wykluczenia czarnych kobiet, i to wykluczenia podwójnego – jako czarnych i jako kobiet.

W swoim eseju odniosę się do historii i kultury kolonialnej Francji oraz

historyków i filozofek podejmujących temat rasy i płci, by pokazać, jak ciało staje się w *Carte noire nommée désir* przestrzenią polityczności – terenem walki o prawo do samookreślenia, do sprawczości, do bycia widzianymi i słuchanymi. Jak Rébecca Chaillon próbuje zerwać kolonialne i patriarchalne więzy? I czy eksponując różnice, nie tworzy nowego spektaklu, już nie rasy rozumianej jako kategoria ideologiczna (odnosząca się do cech rzekomo wrodzonych i niezmiennych), lecz polityczno-tożsamościowa (odnosząca się do wspólnej historii i doświadczenia dyskryminacji). Inaczej mówiąc, czy nie mamy do czynienia z nowym typem przedstawienia czarność – spektaklem urasowienia, gdyż to właśnie słowo jest w powszechnym użyciu we Francji. Osoba urasowiona to osoba poddana dyskryminacji ze względu na kolor skóry.

Frantz Fanon, ojciec studiów postkolonialnych, w książce *Czarna skóra, białe maski* pisał, że doświadczenie bycia czarnym jest podporządkowane białemu spojrzeniu, które przygniata czarną osobę swoim ciężarem, czyni niewolnikiem wyglądu, sprawiając, że „Czarny już nie ma być czarny, lecz ma nim być wobec Białego” (2020, s. 121). W efekcie „kolorowy człowiek napotyka trudności w wypracowaniu schematu swojego ciała. Znajomość ciała jest wyłącznie negowaniem. Jest to znajomość w trzeciej osobie. Wokół ciała panuje atmosfera pewnej niepewności” (s. 122). Spojrzenie jawi się w analizie Fanona jako gest opresyjny, alienujący czarne ciało, bo wyznaczający filtr, przez który czarny podmiot patrzy na siebie i się ocenia. Jak odbić to zawłaszczające spojrzenie białego człowieka, przejąć gest przemocy, uwolnić ciało? – to pytanie wyznacza artystyczną ścieżkę Rébekki Chaillon. „Odzyskuję przemoc – mówi reżyserka – czynię ją swoją, sprawuję nad nią władzę, filtrując ją i sublimując” (2018, s. 21).

Artystka zaznacza to już na samym wstępie *Carte noire nommée désir*: we

foyer, gdzie widzowie i widzki oczekują na spektakl, głos z offu zaprasza wszystkie osoby afropejskie, nieheteronormatywne, transseksualne do zajęcia wygodnych miejsc na sofach stojących na tyłach sceny; pozostała część publiczności proszona jest o zajęcie tradycyjnych miejsc na widowni, ustawionej po drugiej stronie sceny, na zasadzie odbicia. To rozwiązanie pozwala pozbawić białą widownię poczucia pewności siebie, ustawić ją w sytuacji, w której to ona czuje się obserwowana, i jednocześnie zyskać sojuszników – siedzące na sofach widzki stają się bowiem współbohaterkami przedstawienia. Aktorki występujące pod własnymi imionami i nazwiskami i przywołujące własne doświadczenia zabierają głos w swojej i ich sprawie. Co więcej, formułują oskarżenia z bezpiecznej pozycji ofiary, uniemożliwiającej jakikolwiek krytycyzm bez ryzyka oskarżeń o rasizm. Biali odbiorcy i odbiorczynie są zatem pozbawieni nie tylko ochrony teatralnej iluzji, lecz również możliwości reakcji i obrony, co, jak pokazała recepcja spektaklu w Awinionie, może wywoływać opór i złość. Na trzech z pięciu granych spektakli biali widzowie pokazywali aktorkom środkowy palec, krzyczeli, że są u siebie, że spektakl to „zaprzeczenie demokracji” (zob. Magnaudeix, 2023). Z kolei Eric Zémour, prawicowy kandydat w wyborach prezydenckich, i prawicowe media przywoływali podział na dwie widownie jako przykład nowej formy apartheidu<sup>3</sup>.

Tymczasem całe przedstawienie jest w istocie subwersywnym odwracaniem układu sił. Zapowiada to już sam jego tytuł. *Carte noire nommée désir* to slogan reklamowy używany w latach dziewięćdziesiątych przez koncern produkujący popularną we Francji kawę Carte Noire (kawa była jednym z głównych towarów kolonialnych). Tytuł spektaklu w języku polskim brzmiałby zatem *Kawa zwana pożądaniem*. Można go również czytać jako grę z określeniem *carte blanche*, która oznacza możliwość swobodnego działania w jakimś obszarze. Czarne performerki dały sobie w spektaklu

swoistą *carte noire* w wyrażaniu sytuacji społeczno-kulturowej czarnych francuskich kobiet i uwalnianiu się od białego męskiego spojrzenia podporządkowującego sobie czarne kobiece ciało od czasów kolonialnych. Męskie i żeńskie czarne ciała podlegały bowiem innej stereotypizacji. W przypadku kobiet wiązała się ona przede wszystkim z brutalną erotyzacją.

Jak pisze amerykański historyk kultury Sander L. Gilman, czarny kolor skóry kojarzono z lubieżnością już od czasów średniowiecza (1985, s. 79). Do XIX wieku malarstwo i literatura erotyzowały jednak czarnoskóre kobiety w sposób łagodny, tworząc ich wirtualny obraz. XIX wiek to wyobrażenie urzeczywistnił za sprawą dostępnych szerokiej publiczności wystaw, na których pod pozorem naukowości prezentowano nagich lub półnagich ludzi. Za jedną z pierwszych czarnych kobiet wystawionych na taki publiczny pokaz uważa się Saartjie Baartman, prezentowaną jako Hotentocka Venus (Hotentotami w okresie kolonialnym określano lud Khokhoi)<sup>4</sup>.

Zaprezentowano ją najpierw w Londynie, następnie w Paryżu w 1810 i 1815 roku jako przykład ciała odmiennego, stanowiącego odstępstwo od normy – Baartman charakteryzowały bowiem steatopygia oraz przerost warg sromowych mniejszych, kiedyś nazywany fartuszkiem hotentockim, bo przypisywano tę cechę kobietom ludów Khokhoi i San (w czasach kolonialnych określanym jako Buszmeni). Georges Cuvier, zoolog, twórca paleontologii, w 1815 roku umieścił rysunki jej ciała w swojej *Historii naturalnej ssaków* jako przykład bytu pomiędzy zwierzęciem a człowiekiem. Cuvier dokonał również sekcji zwłok Baartman, dokładnie analizując fartuszek hotentocki, który przed nim ukrywała za życia. Ciało kobiety odwzorowano w woskowym odlewie, części ciała, w tym narządy płciowe, zakonserwowano, szkielet oczyszczono i całość zaprezentowano w paryskim Muzeum Historii Naturalnej (w 1937 roku przeniesiono ją do nowo powstałego Muzeum Człowieka, gdzie była częścią wystawy stałej do lat



siedemdziesiątych XX wieku)<sup>5</sup>.

Ciało Baartman prezentowano na żywo i po śmierci jako przykład ciała prymitywnego i patologicznego. Jak podkreśla francuska filozofka nauki Elsa Dorlin w książce *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, ideologizacja dominacji kolonialnej dokonywała się bowiem w oparciu o medyczne kategorie zdrowia i choroby – te same, którymi teoretyzowano różnicę płciową (Dorlin, 2009). W XVII wieku narastała w koloniach potrzeba, by różnice między ludami (dotąd tłumaczone religią, moralnością, obyczajami, klimatem) uznać za wrodzone (tamże). Stało się to według filozofki możliwe za sprawą pojęcia temperamentu, którym uzasadniano od starożytności wyższość mężczyzn nad kobietami – temperament kobiecy, zimny i wilgotny, jest gorszy, a nawet patologiczny, od temperamentu męskiego, ciepłego i suchego. prostytutki czy lesbijki traktowano jako wyjątki potwierdzające regułę – jako zbyt zmaskulinizowane służyły konstruowaniu normy. W XVIII wieku „medyczna” konceptualizacja różnicy płciowej stała się dla naukowców nośnikiem teoretycznym różnicy rasowej – uruchomiła proces naturalizacji różnic antropologicznych, który leżał u podstaw XIX-wiecznej ideologii rasy (na przykład według Linneusza Afrykanie to flegmatycy, o temperamencie kobiecym, a więc anormalnym, gorszym<sup>6</sup>). Mimo że ciało kobiece zaczęło wówczas łączyć już z ciałem francuskiego narodu (ciałem matczynym, białym i zdrowym), waloryzując jego potencjał rozrodczy i macierzyński<sup>7</sup>, sama kobiecość wciąż była postrzegana w opozycji do męskości i wiązana m.in. z impulsywnością, irracjonalizmem, brakiem zdolności do panowania nad sobą i seksualnością łatwo osuwającą się w patologię, czego przykładem były prostytutki (Gilman, 1985, s. 107; Mosse, 1985; Mosse, 1999). Czarnym kobietom, właśnie jak prostytutkom, przypisywano seksualność patologiczną – rozbuchaną, niekontrolowaną, w tym sensie chorobliwą – którą przedstawiano jako dowód

ich prymitywizmu (niższego stadium rozwoju, bliższego naturze i zwierzęcości). Pozwalało to pozbawiać czarne kobiety symbolicznych benefitów płynących z przypisanej kobiecie roli matki, żony, strażniczki domowego ogniska, a także legitymizować kolonialne gwałty (Dorlin, 2009, s. 13). Jak pisał Winthrop Jordan, który badał postawy białych ludzi wobec czarnych w okresie 1550-1812:

Nazywając czarną kobietę ognistą, [mężczyźni] zapewniali sobie najlepsze z możliwych usprawiedliwień własnych namiętności. Gorąc Murzynki nie tylko logicznie wyjaśniał niewierność białego mężczyzny, lecz, co dużo ważniejsze, pozwalał przesunąć odpowiedzialność z niego na nią. Jeśli była tak rozpustna – cóż, trudno było winić mężczyznę za poddanie się temu, z czym nie miał szans wygrać. Co więcej, ten obraz Murzynki był spójny ze starożytnym kojarzeniem gorącego klimatu z seksualną aktywnością (Jordan, 1968, s. 151).

Potwierdzenia hiperseksualności czarnych kobiet szukano w ich fizjologii, co widać już w tekstach XVIII-wiecznych brytyjskich podróżników do południowej Afryki, zafascynowanych budową fizyczną kobiet ludów Khokhoi i San (Gilman, 1985, s. 83-85). W osobie Baartman fascynacja przerodziła się w ikoniczny obraz erotycznej ekscytacji. Pod etnograficznym i medycznym pretekstem Baartman mógł rysować nagą nie tylko Cuvier, ale również inni, czasem w sposób niemal pornograficzny, w epoce, w której cielesność ukrywano przed spojrzeniami, a seksualność tabuizowano (Peiretti-Courtis, 2019, s. 257-266). Zachowane obrazy ukazują Saartjie Baartman na wzór Wenus Kallipygos – prawie nagą, z szerokimi biodrami i kształtnymi, obfitymi pośladkami. Na wystawach kobieta odziana była w obciskające ciało ubranie,

zbliżone kolorem do skóry, tak by sprawiało wrażenie nagości. Sam przydomek Hotentocka Wenus jest połączeniem symbolu piękna i erotyzmu z egzotyką, a wręcz z barbarzyństwem, bo z nim kojarzono wówczas lud Khokhoi. Saartjie Baartman jawiła się więc jako dzika, niekobieca i podniecająca jednocześnie.

Tę złożoność i nieoczywistość wizerunku Baartman podkreśla Anna Wierzchowicz w artykule *Drugie życie Saartjie Baartman*, wskazując, że ikoniczny obraz erotycznej fascynacji i kolonialnego wyzysku, jaki funkcjonuje dziś w zbiorowej pamięci na temat Hotentockiej Wenus, jest zbyt jednoznaczny. Według badaczki to efekt XX-wiecznej (feministycznej, antropologicznej czy socjologicznej) ideologizacji jej historii, którą regularnie przywoływano, ponieważ „konotowała pewne wyraziste znaczenia, pozwalając spajać ładunek symboliczny z emocjonalnym” (2012, s. 251). Tymczasem nawet jej czarność nie była na początku XIX wieku „obiektywna”, gdyż ludu Khokhoi nie postrzegano jeszcze wówczas automatycznie jako czarnego (wspomniany powyżej Linneusz wpisał go wręcz w odrębną od afrykańskiej grupę ludów).

Niemniej jednak właśnie jako symbol rasistowskiego i seksistowskiego uprzedmiotowienia Baartman stała się w ostatnich dekadach tematem wielu prac sztuk wizualnych i performatywnych. We Francji nawiązywały do niej na scenie m.in. Bintou Dembelé w spektaklu *Z.H.* (2014), który bezpośrednio odnosił się do zjawiska ludzkiego zoo (w języku francuskim *zoo humains*), jak i Latifa Labissi w *Self portrait camouflage* (2006) czy Chantal Loial w *On t'appelle Venus* (2015). W *Carte noire...* Rébecca Chaillon przywołuje jej obraz w scenie, w której naga pali skręta – atrybutem Baartman na scenie, plakatach reklamujących pokazy oraz innych ilustracjach był właśnie rodzaj papierosa. Hotentocka Wenus łatwo poddaje się artystycznym praktykom

przywracania godności zarówno jej samej, jak i temu, co dziś reprezentuje – sprowadzonej do erotycznego obiektu czarnej kobiecie.

Nawet jeśli odbiór wystawionego na pokaz ciała Baartman nie sprowadzał się jedynie do erotycznej fascynacji, faktem jest, że w XIX wieku nagość skutecznie przełamywała lęk przed odmiennością i etyczne dylematy na temat prawa do godności, rozsadzając normy europejskiej obyczajowości, która ciało kobiet nakazywała ukrywać. Pod pretekstem naukowości stała się normą na wystawach kolonialnych czy powszechnych (prezentowano na nich pawilony egzotyczne), które spopularyzowały się w drugiej połowie XIX wieku. Zorganizowano je m.in. w Amsterdamie (1883), Paryżu (1889, 1900), Barcelonie (1896), Brukseli i Wiedniu (1897), Hamburgu (1907) i innych europejskich miastach, jak również np. w Chicago (1893), St. Louis (1904) czy Osace (1903). W tym rodzaju spektaklu kolonialnego minimalizowano dystans między pokazywanymi a oglądającymi, który charakteryzował pokazy z początku wieku (Bancel; Blanchard, 2019, s. 409-410). Kobiety afrykańskie (również, choć w mniejszym stopniu, indonezyjskie) występowały na nich nagie lub półnagie, w pełni widzialności, stając się obiektem pożądania, które może zostać realnie zaspokojone. Dostępność ich nagich ciał wraz z mitem o ich seksualnej otwartości były wykorzystywane w propagandzie kolonialnej, kuszącej przyszłych osadników obietnicą seksualnych przygód bez zobowiązań.

Te fantazje wzmacniała rozwijająca się od połowy XIX wieku pornografia międzyrasowa dodatkowo poddająca nagie ciała seksistowskiej i rasistowskiej dominacji (Boittin, Taraud, 2019, s. 399). W okresie międzywojennym popularność zdobyła szczególnie książka *L'Art d'aimer aux colonies* (1927) zawierająca szesnaście fotografii kobiet, nagich i w erotycznych pozycjach. Towarzyszyły im opisy, w których autor informuje

czytelników o praktykach seksualnych w poszczególnych koloniach, udzielając im porad, jak się zachować i czego unikać. Książka została przetłumaczona na wiele języków, a jej kolejne nakłady rozchodziły się w błyskawicznym tempie. Lata dwudzieste XX wieku to bowiem we Francji apogeum kultury kolonialnej. Liczne ilustrowane dzienniki publikowały zdjęcia i artykuły przedstawiające życie czarnych ludzi w koloniach, powieści dla dorosłych opisywały afrykańskie lub antylskie kobiety jako drapieżne samice podporządkowane seksualnemu pragnieniu, więc łatwo dające się ujarzmić. Wydawano też książki i gry dla dzieci i młodzieży, kartki pocztowe (często prezentujące nagie kobiety). Ogromną międzynarodową wystawę kolonialną w Paryżu (dokładnie w podparyskim Vincennes) odwiedziło w 1931 roku osiem milionów osób (sprzedano trzydzieści trzy milionów biletów – ludzie wracali na wystawę kilkakrotnie) (Bancel; Blanchard, 2019, s. 410; też: Coutelet, 2019, s. 441-450). Zachodnie metropolie odwiedzały też prywatne grupy prezentujące „egzotyczne” wioski. To również czas wielkich tanecznych przedstawień – nowego rodzaju kolonialnego spektaklu – takich jak *Nu, Nu... Nunette* (w Concert Mayol, 1926), *Black Birds* (w Ambassadeurs, 1926), *Black Flowers* (w Porte-Saint-Martin, 1930) czy *Revue nègre* (w Champs-Élysées, 1925 i Folies-Bergère, 1926) z Josephine Baker okrzykniętą „królową kolonii”. Jak podkreśla Lisa Gail Collins, amerykańska historyczka sztuki:

Baartman i Baker są, co zaskakujące, dwiema czarnymi kobietami, które najczęściej pojawiają się rozebrane w archiwach zachodniej kultury wizualnej. „Hotentocka Wenus” i „Czarna Wenus” były zatem kobietami, których ciała były przez Europejczyków najbardziej fetyszyzowane. [...] Obie miały być wcieleniem egzotyki i erotyzmu, i obie opłacano, by udowadniały swoją rzekomą inność

(2002, s. 112).

Baker ubrana w spódniczkę z bananów wchodziła na scenę na czworakach, skakała po scenograficznych gałęziach, poruszała biodrami, wykonywała „lubieżne” ruchy, trzęsąc pośladkami. Recenzenci porównywali ją do zwinnej małpki, gazeli czy pantery, wpisując w wyobrażenia już nie o barbarzyńskiej, jak jeszcze na początku XIX wieku, lecz namiętnej, dzikiej seksualności (Bancel; Blanchard, 2019, s. 415-416). Jednocześnie, tańcząc charlestona, Baker symbolizowała nowoczesność przełamującą cielesne tabu i wyzwalamą ciało. Po raz pierwszy czarna kobieta stała się gwiazdą narzucającą metropolii i środowisku artystycznemu jako punkt odniesienia swoją cielesność i własny ruch. Mogło się to jednak dokonać tylko na zasadach określonych przez dominujące spojrzenie, białe i męskie. Baker umiejętnie nim grała, wytwarzając wokół siebie egzotyczną i zmysłową aurę. W przeciwieństwie do Baartman miała wpływ na swoje życie; pochowano ją z honorami wojskowymi w Monako, a w 2021 roku jej szczątki przeniesiono do paryskiego Panteonu – mauzoleum wybitnych Francuzek i Francuzów.

Medyczne kategorie zdrowe/chore służyły zatem różnicowaniu i naturalizowaniu relacji władzy. Pozwoliły zideologizować kolonialną dominację, a jednocześnie legitymizować publiczną nagość, czyniąc ją cechą charakterystyczną kultury kolonialnej egzotyzującej i erotyzującej ciało czarnej kobiety. Do tej kultury właśnie odwołuje się Rébecca Chaillon. Już w pierwszej scenie *Carte noire nommée désir* reżyserka kompulsywnie, w coraz bardziej frenetycznym geście, myje podłogę środkiem czyszczącym. Najpierw używa do tego ścierki, potem swojej garderoby, którą po kolei zdejmuje, by w końcu zostać całkiem naga. Ta początkowa sekwencja jest długa, pozbawiona efektów świetlnych, słów i ścieżki dźwiękowej. Nie ma w niej nic

estetycznego. Jest surowa, prosta, rzeczywista, tak jak ciało samej Chaillon, która jako jedyna z aktorek funkcjonuje na scenie naga od początku do końca przedstawienia. Jej pełne ciało eksponuje się w całej swojej realności i organiczności – bujności, obfitości fałd i potliwości. Obraz stereotypowej erotycznej ikony rozbraja również zdeformowana białymi soczewkami i wybielonymi ustami twarz. Widzimy ciało podważające nie tylko kolonialne klisze czarnego kobiecego ciała, ale też kobiecego ciała w ogóle – nie wpisujące się w perfekcyjną ramę narzucaną przez włodarzy współczesnej ikonosfery.

W kolejnej scenie aktorka myje ciało Chaillon i zaczyna splatać jej włosy, doczepiając do nich treski w postaci długich lin. Dołączają do nich kolejne aktorki, tworząc z wielu warkoczy jeden – wielki i tak ciężki, że Chaillon będzie potrzebować szpitalnego stojaka na kroplówkę (na którym zawiesi warkocz), żeby móc poruszać się po scenie. W finale spektaklu utkane na początku warkocze zostają podpięte do zawieszanej wysoko instalacji lin, tworząc koronę drzewa, którego pniem jest ciało reżyserki. W tę „koronę” wchodzi jedna z aktorek, naga, bezbronna, krucha, jakby szukając tam schronienia. Pozostałe kobiety siadają wokół pnia, tworząc wspólnotę kobiet, matek, córek, połączonych doświadczeniem przemocy wyrosłej z kolonialnej przeszłości. Chaillon siedzi w pozycji strażniczki ich godności. Czarne ciało zredukowane długo do czystego obiektu pożądania, ciało uprzedmiotawiane i dyskryminowane jawi się tu jako drzewo życia, paleolityczna Wenus, matka ziemia, potężna siła niosąca obietnicę odnowy. Końcowy obraz narzuca się publiczności w całej swojej metaforycznej i wizualnej sile.

Zrzucanie erotycznych klisz i odzyskiwanie ciała odbywa się też w spektaklu za pomocą słów. Po pierwszej długiej sekwencji, gdy performerki tkają z włosów Chaillon warkocz, reżyserka czyta z czasopisma drobne ogłoszenia,

wszystkie podobne: biały mężczyzna szuka partnerki, najlepiej czarnej, o określonych warunkach fizycznych, co odsłania funkcjonujące wciąż we francuskim społeczeństwie erotyczne wyobrażenia na temat czarnego kobiecego ciała. Performerki odpowiadają na ten biały męski głos własnymi ogłoszeniami: po kolei przedstawiają się z imienia i nazwiska jako czarne kobiety, w większości homoseksualne, które szukają (bo mogą, ale nie muszą) partnerów czy partnerek i proszą (bo chcą, ale nie muszą) osoby spełniające ich kryteria o pozostawienie wiadomości w teatralnej kawiarni. Performerki jawią się w tej scenie jako grupa, a jednocześnie jako niezależne jednostki, które łączy doświadczenie funkcjonowania poza normą ustanowioną na zasadach rasistowskich, binarnych, seksistowskich i heteroseksualnych. Jak mówi Chaillon: „wplatom we francuski moje kreolskie wspomnienia, opowiadając bulimicznie o przemocy w świecie grubej młodej czarnej biseksualnej kobiety z Pikardii”. Reżyserka wskazuje w tej wypowiedzi na zazębiające się w ramach jej indywidualnej tożsamości różne doświadczenia przemocy i niemożność rozdzielenia ich na pojedyncze doznania. W samym spektaklu dyskryminacja ze względu na rasę również nie jest potraktowana monolitycznie, ale intersekcjonalnie, razem z dyskryminacją ze względu nie tylko na płeć (jak pokazuje Dorlin, są one genetycznie powiązane), lecz również na orientację seksualną i otyłość. Mamy tu do czynienia ze „swoistą matrycą dominacji”, by użyć sformułowania amerykańskiej socjolożki feministycznej Patricii Hill Collins (2009, I wydanie 1990), która jest jedną z pionierek teorii intersekcjonalności. W jej badaniach „Termin matryca dominacji opisuje całościową organizację społeczną, w ramach której powstają, rozwijają się i przecinają się różne formy ucisku” (tamże, s. 227).

Po długim, milczącym wstępie scena ogłoszeń ożywia w *Carte noire*... widownię, wywołuje śmiech, który kompromituje seksistowski stereotyp i



pozwała go subwersywnie przechwycić. Podobnie funkcjonuje w spektaklu scena „skatologicznego” posiłku, w której poczucie upokorzenia zostaje przekształcone w absurdalną zabawę słowem „kupa”, wywołującą na scenie i na widowni salwy śmiechu. Ma ona swój początek w sekwencji demaskującej (poprzez przedrzeźnianie i hiperbolizację fraz białych pracodawczyń) białą hipokryzję ukrytą w pochwałach wywołujących w czarnych kobietach poczucie, że jest się „kupą gówna”.

W komicznym tonie poprowadzona jest również scena gry w kalambury pomiędzy dwoma zespołami sprzątaczek. Grę animuje Aurore Déon grająca rolę konferansjerki włączającej w „zabawę” publiczność. Pokazywane, w sposób często komiczny, hasła to m.in. Bounty (słowo oznacza osobę czarną na zewnątrz, ale białą w środku), czarny przyjaciel (określenie odwołujące się do zdania: „nie jestem rasistą/rasistką, mam czarnego znajomego”), syndrom śródziemnomorski (przekonanie, że osoby pochodzenia afrykańskiego wyolbrzymiają swoje dolegliwości, dlatego trudniej się je leczy), *white tears* (to łzy ludzi białych cierpiących z powodu ujawniania przywilejów, z których nie zdawali sobie dotąd sprawy)... „Nie wiecie, co to? – pyta konferansjerka – No to sprawdźcie!”. Wśród haseł są także Saartjie Baartman, mamka, brazylijski Butt Lift, Josephine Baker... Choć wszyscy próbują odgadnąć zagadki, przoduje w tym mniejszościowa część widowni. Znowu czujemy, że układ sił został odwrócony.

W spektaklu Chaillon nie tylko białe francuskie społeczeństwo jest przez aktorki krytykowane. Jego czarnej części wytyka się m.in. ciągle porównywanie się do białych, patriarchalne podejście do kobiet, rozjaśnianie skóry. Już sam początek można interpretować w tym kontekście: w pierwszej scenie Chaillon jest umazana na biało, w białym ubraniu, które powoli z siebie ściąga; białą farbę zmyje z niej inna aktorka, jakby chodziło o

oczyszczenie ciała z „białości”. W jednej z dalszych scen kawa jest serwowana w nadmiarze, wylewa się z filiżanek, wręcz tryska na scenę. Performerka nurza się w bitej śmietanie, wykonuje ruchy bioder symulujące akt seksualny, wlewa innej do otwartych ust mleko. Obnażanie i przechwytywanie stereotypów odbywa się najczęściej w sposób przesadny, groteskowy. W spektaklu pojawiają się jednak momenty wyciszenia, subtelne, wręcz melancholijne, jak scena karaibskiego zouka tańczonego i podśpiewywanego do muzyki granej przez aktorkę Makedę Monnet na harfie, scena poezji czy finałowego obrazu kobiecego „drzewa”. One również podważają stereotypy, zarówno czarnej kobiety seksualnie uprzedmiotowionej, jak i nadmiernie wściekłej. Poruszający jest również tekst Fatou Siby, aktorki, która wycofała się z udziału w spektaklu po wydarzeniach w Awinionie. To jej jeden z widzów omal nie wykręcił nadgarstka, inny pchnął ją mocno w ramię. W ciągu dnia, gdy aktorka była z synkiem na spacerze, podbiegł do niej mężczyzna, krzycząc, że jest u siebie i złoży skargę do dyrekcji festiwalu. Po opublikowaniu przez organizatorów festiwalu oświadczenia popierającego artystki, w mediach społecznościowych wylała się fala nienawiści. Również media tradycyjne obieżyły zdjęcia przedstawiające Fatou Sibę z lalkami-dziećmi nabitymi na przymocowany do jej piersi i pleców kij, jakby przeszywający jej pierś. Scena, która przedstawiała czarną nianię przeciążoną opieką nad dziećmi i była komentarzem do wypowiedzi zatrudniających ją białych kobiet, posłużyła jako dowód morderczych intencji czarnych artystek. Éric Zemmour, prawicowy kandydat w wyborach prezydenckich w 2023 roku, pisał m.in. o „chęci ludobójstwa białych, zaczynając od ich dzieci”, o nowym apartheidzie, który widać w podziale na dwie sceny<sup>8</sup>. Na ulicach Awinionu pojawiło się dwieście afiszy przeciw spektaklowi. Sprawę komentowały prawicowe media mainstreamowe, m.in. CNews, popularny kanał telewizyjny Vincenta Bolloré.

Fatou Sibę rozpoznawano nawet w jej rodzinnej miejscowości.

O powodach nieobecności aktorki Chaillon mówi otwarcie, zapowiadając gościnny występ czarnych artystek, które w geście solidarności czytały w Odéonie część tekstu Fatou Siby (każdego wieczoru była to inna osoba, m.in. pisarka Léonora Miano, dziennikarka Rokyaha Diallo, profesorka Maboula Soumahoro, reżyserka filmowa Alice Diop). Tym samym nieobecność Fatou Siby nabrała wymiaru symbolicznego, a awiniońskie wydarzenia zostały wpisane w spektakl, potwierdzając jego aktualność.

Czy fakt, że aktorki skupiają się na swojej czarności, oznacza, że mamy do czynienia z nowym rodzajem spektaklu czarności, a dokładnie ze spektaklem urasowienia? Jak pisałam w poprzednim artykule z cyklu „Afropejskość”, we Francji słowo „rasa” nie funkcjonuje w dyskursie publicznym, zostało nawet usunięte z artykułu pierwszego konstytucji francuskiej, mówiącego o dyskryminacji m.in. ze względu na pochodzenie czy płeć (Semenowicz, 2023). O ile słowo „rasa” odnosi się do ideologii rasistowskiej, „urasowienie” wskazuje na rasę jako „konstrukt społeczny, a nie rzeczywistość biologiczną” (Fassin, 2012, s. 155). To pojęcie podkreślające kulturowo-społeczny proces kształtowania rasy, akcentujące mechanizmy, które sprawiają, że ludzie zachowują się tak, jakby rasa biologiczna istniała.

Pytanie o nowy rodzaj spektaklu czarności warto zadać tym bardziej, że na francuskiej scenie pojawiło się wiele innych reżyserek i choreografek francuskiej diaspory afrykańskiej, dekonstruujących kolonialne fantazmaty na temat kobiecego ciała. Łączy je podejmowany temat i operowanie językiem ciała. Jedną z najbardziej znanych obecnie artystek na scenie francuskiej jest Bintou Dembélé, choreografka o senegalskich korzeniach, autorka wspomnianego już spektaklu *Z.H.* W zbudowanym z rwanych sekwencji *S/T/R/A/T/E/S* (2016) zderzyła ze sobą dwa tańce miejskie będące

przykładami miejskich „ruchów” oporu przeciw rasizmowi – miękki ruch hip hopu i agresywną ekspresję krumpu. Przy polifonii jazzowych, bluesowych i afrykańskich dźwięków granych i śpiewanych na żywo dwie tancerki, najpierw jedna po drugiej a następnie razem, poruszały się między wczoraj i dzisiaj, między napięciem i ukojeniem, wściekłością i czułością, ukazując ciało jako nośnik pamięci i narzędzie wyzwolenia. W 2019 roku Dembélé opracowała choreografię do opery *Zamorskie zaloty* Jeana-Philippe’a Rameau w paryskiej Opéra Bastille. Reżyser Clément Cogitore odczytał arcydzieło francuskiego baroku w kontekście europejskich postaw wobec innych ludów, a choreografka wprowadziła na scenę narodowej opery tańce uliczne i klubowe takie, jak voguing, house, break czy flexing. Inscenizacja uczciła trzystupięćdziesięciolecie istnienia Opéra national de Paris. Jeszcze innym przykładem jest Iworyjka Nadia Beugré, łącząca w swojej praktyce choreograficznej tematy czarnej i queerowej tożsamości, prezentująca swoje spektakle na uznanych europejskich festiwalach; czy, z młodszego pokolenia, mieszkająca we Francji Afrobrazylijka Ana Pi, a w teatrze Eva Doumbia. Czy eksponując swoją cielesność, aktorki, performerki i tancerki nie odgrywają jednak własnej odmienności? W jednej ze scen *Carte noire...* performerka z głośnikiem w ręku odtwarzającym *Pookie* Ayi Nakamury zaprasza siedzące na sofach osoby do tańca, klaskania, śpiewania. Czy nie czują się one znów wystawione na pokaz, by eksponować swoją różnicę?

We wszystkich wymienionych powyżej spektaklach, choć na różne sposoby, ciało znajduje się w centrum spektaklu – na nim spojrzenie widza się jednak nie zamyka. To nie cielesna różnica jest w nich tematem, lecz związane z nią społeczne nierówności i historyczne niesprawiedliwości. Czarne kobiece ciało, które na przestrzeni wieków miało pracować, reprodukować niewolników do pracy, karmić swoim mlekiem białe dzieci, stanowić rozrywkę; ciało odcieleśniane, piętnowane i uciszane, pozbawiane nawet

prawa do samoobrony, o czym pisze Elsa Dorlin w książce *Se défendre* (2017), ciało całkowicie wyobcowane, teraz staje się narzędziem egzorcyzmowania przeszłości i przywracania godności. Służy upodmiotowieniu i odzyskiwaniu władzy nad własną reprezentacją. Wymienione powyżej czarne reżyserki i choreografki, używając słów Lisy Gail Collins, opisującej prace afroamerykańskich artystek wizualnych:

pozwalają publiczności zastanowić się nad ekonomiami ciała i, co równie ważne, proponują język wizualny wciąż skupiony na dziedzictwie przeszłości, ale dający czarnemu ciału możliwość samookreślenia swojej obecności (2002, s. 122).

W *Carte noire...* ciało funkcjonuje jako archiwum pamięci kulturowej, ale też narzędzie wytwarzania wiedzy, jako przestrzeń krytycznych, intersekcyjnych poszukiwań, motor kreacji i przekroczenia. Rébecca Chaillon odwraca tradycyjny układ sił, narzuca białej widowni swoją, czarną i kobiecą perspektywę, przechwytuje stereotypy poprzez śmiech, sprawiając, że biała widownia może czuć się bezbronna, zawstydzona czy ośmieszona. To ona określa się tu wobec czarność, a nie odwrotnie. Co więcej, Chaillon nie epatuje cierpieniem, nie wywołuje w białej widowni współczucia, dzięki któremu ta mogłaby poczuć się „lepiej”. Strategia reżyserki jest trudniejsza do zaakceptowania, ponieważ wykorzystuje różne formy komizmu, kiczu, groteski, ironii, parodii i rzuca trudne doświadczenia prosto w twarz białej publiczności. Część recenzentów i recenzentek francuskich zarzuciła spektaklowi tę konfrontacyjność, a nawet literalność słowa, szkolność tekstu (zob. np. Commeaux, 2023).

Rzeczywiście trudno w spektaklu Chaillon doszukać się analiz procesów

kształtowania się rasizmu czy rozważań o epistemologii feminizmu, choć rasa wyraźnie jawi się w nim jako kulturowo-społeczny konstrukt. Mamy jednak do czynienia z emocjonalnym manifestem, opierającym się głównie na prostym języku, afektywnej i wizualnej sile rażenia oraz własnych doświadczeniach aktorek. Ich przekonanie o słuszności i znaczeniu tego, co robią i o czym mówią, nadaje ich scenicznym działaniom performatywną siłę. Aktorki swoje doświadczenia formułują w sposób niezależny od akceptacji białych i patriarchalnych władców normy, na przekór uniwersalizmowi, który wartościuje to, co ogólne, ale niejednoznaczne (otwarte na mnogość interpretacji), a uznaje za nieistotne to, co dotyczy zbyt wąskiej grupy ludzi. Jak pisałam w artykule *Od uniwersalizmu do różnorodności*, uniwersalizm przestaje być ideą określającą politykę społeczno-kulturalną francuskiego państwa, a w każdym razie uniwersalizm w starym, hegemonizującym, ujednolicającym rozumieniu (Semenowicz, 2023). Toczy się bowiem spór o jego redefinicję: jak pisał niemal osiemdziesiąt lat temu Aimé Césaire „Moja koncepcja tego, co uniwersalne, zawiera w sobie bogactwo wszystkiego, co jednostkowe, bogactwo wszystkich partykularyzmów. Jest pogłębieniem i współistnieniem wszystkiego, co poszczególne” (Césaire, 1956). Tak rozumiany, nowy uniwersalizm spotyka się często z oskarżaniem imigrantów i ich dzieci o tworzenie zamkniętych wspólnot („komunotaryzm”), a tym samym dzielenie Republiki. Prezentacja w Odéonie to uznanie, że nawet mniejszościowa część francuskiego społeczeństwa, mówiąca o doświadczeniach niedostępnych białym mężczyznom i kobietom, wypowiadająca się w sposób bezpośredni, własnym językiem estetycznym, ma prawo do swojej reprezentacji w narodowej instytucji. Na tym przykładzie widać wyraźnie jak estetyka i polityka są ze sobą związane. W ujęciu francuskiego filozofa Jacques’a Rancière’a polityka:

(...) polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta (2007, s. 25).

Pokaz w narodowej, mainstreamowej instytucji pozwala zwrócić uwagę na partykularyzmy w opozycji do totalizujących, normatywizujących narracji, wprowadzić mniejszość w sferę widzialności i słyszalności. Można w nim oczywiście zobaczyć dowód na przejmowanie protestu przez kulturę konsumpcyjną i kapitalizm. Teatralny spektakl jest przecież produktem, którym staje się również poruszany w nim temat, w tym wypadku opór, wykluczenie, czarna tożsamość kojarzona coraz bardziej z tym, co awangardowe i niezależne. W tym tylko sensie można by powiedzieć, że mamy do czynienia z nowym spektaklem urasowienia – przypisanym mu tematem i językiem artystycznym – wchodzącym na główne europejskie sceny; Debordowskim obrazem-towarem – pożądanym, bo widzimy w nim autentyczność, za którą tęsknimy, i biernie konsumowanym (Debord, 2006).

Wszystko jednak zależy, z jakiej pozycji patrzymy. Opór w świecie kapitalizmu i konsumpcji zawsze zostanie przechwycony, dlatego trzeba być czujnym i wymyślać go wciąż na nowo. W mojej ocenie najważniejsze jest dzisiaj to, że *Carte noire...* staje się dla jego aktorek źródłem mocy, której symbolem jest ostatni obraz czarnego kobiecego ciała – pięknego, silnego i niezależnego; uwolnionego od kolonialnej przeszłości, związanych z nią fantazmatów oraz codziennych upokarzających praktyk społecznych.

Jakbyśmy słyszeli słowa: „to moje ciało, którego nie dam skolonizować, poddając się opresji cudzego spojrzenia i cudzej oceny” (Krakowska, Duniec, 2014, s. 205). Aktorki zyskują w spektaklu realną sprawczość. Spektakl służy

ich sprawie, podczas gdy spektakle kolonialne służyły rozrywce białej widowni. Dla czarnych kobiet *Carte noire...* jest osobistą formą wypowiedzi, a nie tylko estetyką, obrazem. To wyraz ich bycia w świecie. Aktorki opowiadają o doświadczeniach, z którymi część francuskiej widowni może się dziś utożsamiać, nawet jeśli to mniejsza część. Teatralna widownia nie jest już we Francji homogenicznie biała. To efekt zmian, jakie zachodzą w polityce społeczno-kulturalnej Francji, która zaczęła dopuszczać do głosu grupy dotychczas marginalizowane, badać i głośno mówić o swojej długo wypieranej przeszłości kolonialnej (Semenowicz, 2023).

Wzór cytowania:

Semenowicz, Dorota, *Moje ciało, moje zasady. Spektakl „Carte noire nommée désir” Rébeki Chaillon w kontekście historii i kultury kolonialnej Francji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, DOI: 10.34762/mzxr-2g08.

## Autor/ka

**Dorota Semenowicz** (dorota.semenowicz@e-at.edu.pl) – doktorka nauk humanistycznych, kuratorka, teatrolożka, adiunkt w Akademii Teatralnej w Warszawie. Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu. W latach 2009-2023 kuratorowała Malta Festival Poznań. W latach 2009-2017 pracowała w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie. Jest autorką książek: *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* (2013, wersja angielska – 2016) i *Mechanika skandalu* (2023), redaktorką prac zbiorowych, autorką artykułów o teatrze współczesnym. ORCID: 0000-0002-0082-2114.

## Przypisy

1. Oświadczenie ukazało się w aktualnościach na stronie internetowej festiwalu, na jego profilu na Facebooku i zostało rozesłane do francuskiej prasy.
2. Mc93 Bobigny nie znajduje się na obszarze administracyjnym Paryża, jednak dojeżdża do niego paryskie metro, więc w praktyce mówi się o nim jak o teatrze w Paryżu.
3. Wpis Érica Zemmoura na jego profilu na Twitterze:



<https://twitter.com/ZemmourEric/status/1684184220099309569> [dostęp: 20.02.2024].

4. Osoby egzotyczne prezentowano również w wiekach XVI-XVIII. Pokazy nie miały jednak charakteru publicznego. Występy Saartjie Baartman nadają tym pokazom nową dynamikę. Zob. Bancel; Blanchard, 2019, s. 407.

5. Więcej na temat historii Saartjie Baartman zob. Wieczorkiewicz, 2011, s. 253-273; Wieczorkiewicz, 2012, s. 233-252.

6. Według Linneusza Europejczycy są zaś sangwinikami, Azjaci melancholikami, Amerykanie cholerykami. Do tych czterech głównych grup Linneusz dodał piątą, w którą włączył wszystkie „monstra” w tym Hotentotów. Zob. Dorlin, 2009, s. 229.

7. Jak pisze Elsa Dorlin, w XVIII wieku zaczęto zdawać sobie sprawę ze spadku populacji, co wpłynęło na zmianę stosunku do kobiecego ciała. Stało się ono punktem odniesienia dla kształtującej się idei narodu: jawiło się jako ciało matczyne. Wiązało się to z przejmowaniem kontroli nad kobiecą rozrodczością i seksualnością, Dorlin, 2009.

8. Wpis Érica Zemmoura na jego profilu na Twitterze:

<https://twitter.com/ZemmourEric/status/1684184220099309569> [dostęp: 20.02.2024].

## Bibliografia

Bancel, Nicolas; Blanchard, Pascal, *Spectacle ethnographique, pornographie exotique et propagande coloniale*, [w:] *Sexualité, identité et corps colonisés*, red. G. Boëtsch i in., CNRS éditions, Paris 2019.

Boittin Jennifer Anne, Taraud Christelle, *Erotisme colonial et „goût de l’Autre”*, [w:] *Sexualité, identité et corps colonisés*, red. G. Boëtsch i in., CNRS éditions, Paris 2019.

Césaire, Aimé, *Lettre a Maurice Thorez* (z 24 października 1956 roku):

<https://msi.net/Lettre-a-Maurice-Thorez> [dostęp: 28.02.2024].

Chaillon, Rébecca, *En digestion*, [w:] *Décolonisons les arts!*, red. L. Cukierman, G. Dambury, F. Verges, L’Arche, Paris 2018.

Collins, Lisa Gail, *Economies of the flesh: representing the black female body in art*, [w:] *The art of history: African American women artists engage the past*, red. K. Wallace-Sanders, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York 2009 [I wydanie: 1990].

Commeaux, Lucile, *Pièce polémique. „Carte noire nommée désir” de Rébecca Chaillon: pas si corsée*, „Libération”, 1.12.2023:

[https://www.liberation.fr/culture/scenes/carte-noire-nommee-desir-de-rebecca-chaillon-pas-si-corsee-20231201\\_HPIE44MWA5BRBKNZVGVHVE7YYE/](https://www.liberation.fr/culture/scenes/carte-noire-nommee-desir-de-rebecca-chaillon-pas-si-corsee-20231201_HPIE44MWA5BRBKNZVGVHVE7YYE/) [dostęp: 27.02.2024].

Dorlin, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, La Découverte, Paris 2009.

Dorlin, Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, La Découverte, Paris 2017 [strony 150-181 książki ukazały się w przekładzie Barbary Brzezickiej w: „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2023, nr 36].

Fanon, Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020.

Debord, Guy, *Spółeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

Gilman, Sander L., *The Hottentot and the prostitute. Toward an iconography of female sexuality*, [w:] tegoż *Difference and pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness*, Cornell University Press, Ithaca - London 1985.

Guy-Sheftall, Beverly, *The Body Politic. Black Female Sexuality and the XIXth Century*, [w:] *The Black Female Body in American Culture*, red. K. Wallace Sanders, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

Krakowska, Joanna; Duniec, Krystyna, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Magnaudeix, Mathieu, *Depuis Avignon, le « plaisir gâché » de Rebecca Chaillon et ses comédiennes*, „Mediapart.fr”, 29.11.2023:  
<https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/291123/depuis-avignon-le-plaisir-gache-de-rebecca-chaillon-et-ses-comediennes> [dostęp: 27.02.2024].

Mosse, George L., *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin - London 1985.

Mosse, George L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Oxford 1999.

Peiretti-Courtis, Delphine, *Les médecins français et le „sexe des Noir.e.s”*, [w:] *Sexualité, identité et corps colonisés*, red. G. Boëtsch i in., CNRS éditions, Paris 2019.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Semenowicz, Dorota, *Od uniwersalizmu do różnorodności. Uznanie różnicy kulturowej i rasowej we francuskich sztukach performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 177: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/od-uniwersalizmu-do-roznorodnosc> [dostęp: 27.02.2024].

Wieczorkiewicz, Anna, *Drugie życie Saartjie Baartman*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.

Wieczorkiewicz, Anna, *Hotentocka skóra Saartije Baartman*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

Winthrop, Jordan, *White over Black: American Attitude toward the Negro 1550-1812*, Penguins Books, Baltimore 1968, cyt. za: Beverly Guy-Sheftall, *The Body Politic. Black Female Sexuality and the XIXth Century*, [w:] *The Black Female Body in American Culture*,

red. K. Wallace Sanders, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

---

**Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/moje-cialo-moje-zasady-carte-noire-nommee-desir-rebekki-chaillon-w-kontekscie-historii-i>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-chce-byc-drzewem-ktore-zaslania-las>

/ RÉBECCA CHAILLON

## Nie chcę być drzewem, które zasłania las

Z Rébeccą Chaillon rozmawia Tomasz Kireńczuk

### Gdzie zaczyna się twoja historia?

W północnej Francji. Choć mogłabym powiedzieć, że zaczyna się w miejscu dużo bardziej odległym, osiem tysięcy kilometrów od kontynentalnej Francji. Moi rodzice pochodzą z Karaibów, urodzili się na Martynice.

Teatr interesował mnie od dziecka, myślę, że tak na poważnie zaczęłam wchodzić w teatr mając dziesięć lat. Od tamtej chwili właściwie nigdy nie przerwałam praktykowania teatru w różnych jego formach. Szybko też zaczęłam pracować w teatrze. Początkowo był to teatr społeczny, praktykowałam teatr forum i poznawałam metody Augusto Boala. Dzięki temu miałam okazję działać w miejscach, do których teatr tradycyjny, instytucjonalny nie dociera. Wywodzę się z teatru zaangażowanego, działałam aktywistycznie, byłam członkinią stowarzyszenia, które specjalizowało się w działaniach z zakresu edukacji przez kulturę. To były dla mnie wspaniałe i bardzo ważne doświadczenia. Zapraszaliśmy ludzi, żeby

dzielić się z nimi doświadczeniami i praktykować z nimi to, czym jest i czym może być teatr. Teatr społecznie zaangażowany, edukacja – tu są moje źródła, stąd się wywodzę. Z drugiej strony od dawna w mojej praktyce artystycznej pojawiają się te same tematy: przemocy, seksualności, cielesności, samobójstwa.

### **To ciekawe, że odpowiedź zaczęłaś od Martyniki, od miejsca, z którego wywodzi się twoja rodzina...**

Mówiąc szczerze, zajęło mi naprawdę bardzo dużo czasu, żeby zrozumieć, jak istotne jest dla mnie miejsce, z którego się wywodzę, i w jaki sposób wpływa ono na moją praktykę artystyczną. Były momenty w moim życiu, w których zupełnie to ignorowałam. Oczywiście wiedziałam, że jestem czarna, ale nie zastanawiałam się, co to znaczy dla świata, który mnie otacza. Długo czułam się niepożądana, w relacjach miłosnych, w szkole, w sytuacjach towarzyskich, społecznych. Ale nawet wtedy kierowałam się zasadami wywiedzionymi z tego, jak zostałam wychowana: rób lepiej, bądź silna, nie odzywaj się, pracuj więcej, rób dwa razy tyle co inni. Integruj się. Dlatego w pierwszych spektaklach, które reżyserowałam, starałam się odnaleźć w czymś, co można by nazwać klasycznym, konserwatywnym teatrem. Wydawało mi się, że tylko tam jest dla mnie miejsce. Ale często kończyło się na konkluzji, że moje spojrzenie na ten teatr jest inne, odmienne, dziwne. Potem odkryłam performans i zaczęłam traktować siebie jako przedmiot i podmiot działania artystycznego. To był przełom. Kiedy robiłam pierwsze spektakle o sobie, o tym, kim jestem, w jakiej sytuacji się znajduję, dostawałam mnóstwo informacji zwrotnych na zasadzie: jakie to jest wspaniałe, ile to wymaga odwagi, żeby być czarną na scenie, żeby być queer na scenie, żeby być grubą na scenie. Chyba dopiero wtedy zrozumiałam, że

bez względu na to, co robię i bez względu na to, jaki mam background artystyczny czy uniwersytecki, gdy pojawiając się na scenie, we Francji ludzie i tak zawsze zobaczą przede wszystkim to, że jestem inna, że moje ciało jest inne. Dlatego też musiałam zostać ekspertką od inności. Zrozumieć, co to znaczy być kobietą, co to znaczy być czarną, co to znaczy być queer, co to znaczy być grubą. Wtedy właśnie te tematy zaczęły wypełniać moją pracę. Aktywizm i afrofeminizm stały się dla mnie najważniejszymi punktami odniesienia. Pomogły mi też wybaczyć mojej wyspie i moim rodzicom. Był okres, kiedy nie kochałam Martyniki. Im bardziej asymilowałam się we Francji, tym większa była moja niechęć, wręcz nienawiść do Martyniki. Za to, że jest zapóźniona, za to, że jest homofobiczna, za to, że wiele rzeczy tam nie funkcjonuje jak powinno. Nie lubiłam miejsca mojego pochodzenia. I dopiero afrofeminizm i afroaktywizm pomogły mi zrozumieć, że powinnam się zwrócić nie przeciwko miejscu, z którego pochodzę, ale przeciwko systemowi, który to miejsce zniszczył. Przeciwno kolonizacji. Dziś mogę powiedzieć, że wybaczyłam mojej wyspie, wybaczyłam moim rodzicom. Dzisiaj już się nie wstydzę, nie odrzucam tego, skąd jestem. Odrzucam jednak zachodni, biały porządek, który sprawia, że nienawidzimy tego, kim jesteśmy. Zajęło mi to jakieś dziesięć lat, ale warto było.

### **Imponujący i wzmacniający proces.**

To był dla mnie długi i bardzo intensywny proces. Właściwie ciężka praca. To łączenie sztuki z aktywizmem, ale też z procesem samopoznania, zmiany postaw etc. Muszę przyznać, że zawsze miałam wokół siebie wielu wspaniałych ludzi, którzy pomagali mi wchodzić na kolejne poziomy tego rozczuwania rzeczywistości. Zaczęłam od feminizmu, potem był aktywizm queer, następnie działania aktywistyczne ze społecznością BIPOC<sup>1</sup> i

intersekcjonalność, wreszcie ciałopozytywność. To jest ciężka praca, która pozwala ci zrozumieć system, w którym żyjesz, i co ten system chce z tobą i z ciebie zrobić. Studiujesz mechanizmy, starasz się je zrozumieć, żeby później zbudować opowieść. Tak jak zrobiłam w swoim najnowszym spektaklu, w którym pracowałam z nastolatkami i próbowałam zrozumieć mechanizm dominacji dorosłych nad ciałami osób nastoletnich.

**Powiedziałaś, że przez dużą część swojego życia czułaś się niepożądana. Czy to się zmieniło w efekcie tego rozbudowanego procesu, o którym mówisz?**

Wiesz, wydaje mi się, że ciągle muszę walczyć. To wszystko nie jest takie proste. Z jednej strony tak, czuję się pożądana, wiem, że moja praca jest doceniana, mam wiele możliwości, których kiedyś nie miałam. Jednocześnie wiem doskonale, że to pożądanie jest również efektem i elementem systemu kapitalistycznego, a czasem jest efektem swego rodzaju fetyszyzacji. Zdaję sobie sprawę, że zainteresowanie mną i moją pracą czasem wynika z chęci znalezienia szybkiej odpowiedzi na rasizm i seksizm. Spotykam ludzi, którzy interesują się moją pracą nie dlatego, że naprawdę chcą coś zmienić i chcą być częścią tej zmiany, ale dlatego, że chcą dać dowód na to, że rozumieją problem, że nie są rasistami lub seksistami. Jestem dla nich po prostu użyteczna. Pytasz, dlaczego muszę ciągle pracować, eksperymentować, walczyć? Bo nie chcę być drzewem, które zasłania las. Wiem, że mam teraz silną pozycję, mnóstwo możliwości, ludzie mnie zapraszają, mam przestrzeń, w której mogę mówić i rozpoczynać lub wspierać toczące się zmiany. Dlatego czasami myślę, że i w pracy, i w życiu prywatnym muszę się zatrzymać, przemyśleć to, gdzie jestem, zastanowić się nad strategią. Bo ostatecznie nawet jeśli jest nas więcej: kobiet, czarnych kobiet, osób queer, osób trans, jeśli mamy więcej przestrzeni i jesteśmy bardziej słyszalni, to jeśli się nie

zorganizujemy, jeśli nie będziemy działać razem, jeśli nie będziemy zwiększać presji, to nic się nie zmieni. Musimy się organizować i działać, bo hierarchiczność i klasowość naszych społeczeństw szybko nie zniknie. Nie chcę skończyć jako obiekt westchnień, który tak naprawdę fałszuje rzeczywistość i przysłania bagno, w którym wszyscy żyjemy.

**W ciągu ostatnich dwóch lat zagrałaś dwieście pięćdziesiąt przedstawień. Pojawiasz się na scenach najważniejszych (cokolwiek to znaczy) teatrów i w programach najważniejszych (cokolwiek to znaczy) festiwalu. Możesz stawiać warunki, wybierać, decydować. Co to dla ciebie znaczy?**

To bardzo ciekawe pytanie. Muszę przyznać, że miewam w związku z tym bardzo mieszane odczucia. Czasami jestem w totalnej euforii. Myślę wtedy: zobacz, Rébecca, udało ci się, to się naprawdę dzieje. Myślę wtedy sobie, że mam jakąś misję do wykonania. Że to moje bycie w instytucjach, które do niedawna były dla nas zamknięte, to jest też dowód dla wielu ludzi, którzy są wykluczeni, marginalizowani, niewidoczni, że coś się zmienia, że te miejsca są też dla nich. Kiedyś, po pokazie *Carte noire nommée désir* podeszła do mnie czarna kobieta queer uprawiająca pole dancing, lap dancing, genialna artystka wywodząca się z kultury ballroomowej. Zapytała, w jaki sposób można wynająć Odéon, bo kiedyś też chciałaby tutaj wystąpić. Wtedy sobie pomyślałam: kobieto, o czym ty mówisz, to jest piętnaście lat pracy, Odéonu nikt nie wynajmuje, to miejsce, gdzie trafiasz na koniec swojej kariery. Ale pomyślałam też, że to wspaniałe pytanie, które wskazuje, że moja misja ma sens. Więc ma też sens to, że jestem bardziej widzialna, że pojawiaam się na scenach teatrów, w których nigdy wcześniej czarna artystka queer nie występowała. Było mi wstyd powiedzieć jej: słuchaj, to nie tak działa, tutaj



trafiasz dopiero, kiedy ktoś uzna, że na to zasługujesz. Więc tak, nie jestem naiwna i wiem, że jestem częścią systemu i że ten system mnie wykorzystuje, ale uważam też, że to jest ważne, żeby ten system rozszczełniać, prowokować go, wykorzystywać. Po co? Po to, żeby móc występować dla ludzi, dla których robimy to, co robimy. Żeby móc grać dla czarnej publiczności w krajach, w których na widowni nie widzi się osób czarnych, bo nie czują się zaproszone do teatru, bo nie czują, że teatr jest dla nich.

### **To nie jest łatwe zadanie.**

Żebyś wiedział. Ale spokojnie, pracuję nad tym z moim terapeutą. Wiesz, kiedy wymyślałam *Carte noire* i *Whitewashing*, nie myślałam o nich jako o spektaklach, które mogą być pokazywane w tak masowy sposób. Sceny, w których mam doczepiane włosy, sceny, w których wybielałam swoją skórę obciążają mnie fizycznie i nie wyobrażałam sobie, że będę musiała to powtarzać dwieście razy w dwa lata. Musiałyśmy więc pewne rzeczy zmienić, zaadaptować, bo inaczej pewnie bym się wykończyła. Śmierć na scenie nigdy nie była częścią mojego planu. Wiadomo, coś takiego jest bardzo mocnym przekazem, ma wymiar ikoniczny, mityczny: umarła na scenie w twojej sprawie... Ale wolę działać, walczyć, i poprzez swoją pracę tworzyć też przestrzeń, w której inne czarne artystki mogą mówić. Bo tu nie chodzi tylko o mnie.

### **Powiedziano mi, że jesteś pierwszą czarnoskórą reżyserką, której spektakl znalazł się w repertuarze Odéonu. Czy to możliwe?**

Tak, to prawda. Zapytałam ich o to i powiedzieli mi, że nigdy w historii Odéonu nie było w repertuarze tego teatru czarnoskórej reżyserki. To dużo

mówi o Francji. Mamy przecież bardzo różnorodną populację. Sprowadziliśmy do Francji ludzi z Algierii, z Maghrebu, z Indii Zachodnich. Francja miała kolonie w Afryce Zachodniej. A mimo to, mimo tej historii i tej różnorodności, nas nadal nie widać. We Francji cały czas dominuje biała historia, białe spojrzenie. I to jest ogromny błąd współczesnej Francji. To element systemowego rasizmu, z którym musimy się codziennie konfrontować. A wszystko zaczyna się w szkole – może nie zaczyna, ale w pewnym sensie jest formowane. To, co nam się mówi, co możemy robić i kim możemy albo kim nie możemy być. W większości przypadków szkoła niszczy osoby z marginesów, utrwała podziały i wyklucza. W obszarze kultury i instytucji kultury wiele zmienia się na lepsze, instytucje się otwierają, poszerzają swoją ofertę, starają się docierać do nowych grup odbiorców. Ale znów powraca pytanie, na ile ta zmiana jest głęboka i szczerą. Czy chcesz być częścią zmiany i wykorzystać narzędzia, które masz do tego, żeby ta zmiana się wydarzyła? Czy chodzi tylko o poprawność, o zabezpieczenie własnej pozycji na zasadzie: OK, dobrze byłoby mieć w programie irańskiego geja, performerę z Afganistanu, czarną artystkę z Karaibów. Ale muszę powiedzieć coś, o czym jeszcze nie mówiłam. Że Odéon i Awinion zmieniły się bardzo. Na lepsze.

**W *Carte noire* zapraszasz czarnoskóre kobiety, żeby usiadły razem z tobą i innymi performerkami na scenie. Są tam kanapy, fotele, napoje i przekąski. No i przede wszystkim możliwość bycia z wami, tworzenia wspólnej przestrzeni. Co znaczy dla ciebie możliwość bycia z tymi kobietami, ich obecność na scenie?**

Policzyłam: w trakcie piętnastu dni, kiedy pokazywaliśmy *Carte noire* w Odéonie, na scenie zasiadło z nami ponad sześćset czarnych kobiet i osób

queer. To było niesamowite. Chcesz wiedzieć, co czuję, kiedy jestem otoczona tymi kobietami? Czuję, że to obraz, którego ludzie nie zapomną. Ale temu obrazowi muszą też towarzyszyć słowa, bo to nas chroni przed banalizowaniem sytuacji, przed sprowadzeniem wszystkiego do: jesteście piękne, jesteście niesamowite, jesteście jak boginie. Obraz jest mocny. Ale słowa też są potrzebne. To dla mnie zawsze wielkie emocje i ja tę ich obecność traktuję jako wielki dar dla mnie, dla nas, dla zespołu. Ale też dla widowni, tej, która siedzi po drugiej stronie. W Awinionie Fatou Siba została zaatakowana przez jednego z widzów, przerwała spektakl i zeszła ze sceny. Z powodu tego zdarzenia na końcu przedstawienia powiedziałam, że to, co się stało, jest hańbą i wstydem dla nas wszystkich. I wtedy wszystkie czarne kobiety, które były z nami na scenie, podeszły do nas, performerek, usiadły wokół nas i wszystkie razem płakałyśmy. Pięćdziesiąt czarnych kobiet płaczących razem na awiniońskiej scenie, podczas gdy widownia opuszczała teatr. To są obrazy i doświadczenia, które zostają z tobą na zawsze.

### **Możesz opowiedzieć, co wydarzyło się w Awinionie?**

Trzeba zacząć od tego, że Awinion ma bardzo specyficzną widownię. Jest tam mnóstwo ludzi, którzy płacą bardzo duże pieniądze za to, żeby móc powiedzieć, co jest teatrem, a co teatrem nie jest. Pokaz naszej pracy odbywał się w specyficznym kontekście. Było to zaraz po tym, jak policja zastrzeliła siedemnastoletniego arabskiego chłopca i w całej Francji trwały masowe protesty, a wideo z zabójstwa Nahela krążyło w sieci. Wiele protestów miało brutalny charakter, na który policja odpowiadała jeszcze większą brutalnością. Również rząd francuski stosował narzędzia opresji, a wielu ludzi poniżej osiemnastego roku życia spotkało się z przemocą ze strony państwa. Przyjeżdżamy do Awinionu z tą złością i gniewem na

przemoc państwa, jesteśmy w środku tego białego, bogatego festiwalu i wiemy już, że nie możemy po prostu zagrać spektaklu, udając, że nic się nie dzieje, że poza teatrem nie jesteśmy czarnymi ciałami, które cierpią biedę i przemoc. Więc z tą energią gramy nasz spektakl i pojawiają się w jego trakcie komentarze, okrzyki, ale też ataki fizyczne w stosunku do aktorek. Fatou została zaatakowana fizycznie, ta agresja spowodowała, że postanowiła odejść z zespołu. Wszystkie spotkałyśmy się z cyberprzemocą; dostawałyśmy mnóstwo agresywnych i obraźliwych wiadomości i gróźb. Radykalna prawica i faszyci zaczęli się organizować przeciwko nam. Po festiwalu w Awinionie pojawiły się plakaty ze zdjęciem Fatou, na których oskarżano nas o segregację widowni, o nawoływanie do przemocy, o kradzież. Wnieśliśmy pozew do sądu przeciwko atakującym nas grupom. Proces się toczy, a ja muszę udowodnić, że ta sytuacja wywołała szkody emocjonalne. W tym samym czasie musiałyśmy zadbać o siebie, o zespół, o Fatou, która była naprawdę w bardzo złym stanie. Musiałyśmy też zadbać o spektakl, odpowiedzieć sobie na pytanie, jak możemy go grać bez Fatou. Postanowiłam zaprosić do współpracy grupę piętnastu czarnoskórych aktywistek, intelektualistek, afrofeministek, które - każdego wieczoru inna - zastępują Fatou na scenie. Są wśród nich Rokhaya Diallo, Alice Diop, Lenora Miano. Muszę przyznać, że zarówno ze strony Awinionu, jak i Odéonu, ale też wielu innych instytucji, organizacji i indywidualnych osób otrzymałyśmy mnóstwo wsparcia, nie tylko emocjonalnego, ale też praktycznego. Mnóstwo ludzi archiwizowało internetowe ataki na nas, gromadziło informacje, sprawdzało, co faszystowskie grupy planują. To było naprawdę niesamowite wsparcie. Ale żyłyśmy w stresie i w strachu, bo przecież nigdy nie wiesz, czy w momencie, w którym jesteś spokojny i zrelaksowany, nie pojawi się ktoś, kto chce cię skrzywdzić. Zaczynasz się też zastanawiać, czy nie przesadzasz, bo myślisz o tym, czy w teatrze jest wystarczająca ochrona, czy jest policja,

czy możesz wrócić do domu inaczej niż taksówką. I wtedy zastanawiasz się, czy robisz dobrze. Ale wiesz też, że to jest to, czego oni oczekują. Faszyści chcą, żebyś się bała. Żebyś zrezygnowała.

**Ale nie zrezygnowałyście. Dalej budujecie to drzewo wspólnoty, którym zamykasz *Carte noire*. Czy możesz opowiedzieć więcej o scenie, którą kończysz spektakl?**

W języku kreolskim mamy słowo *potomitan*, które znaczy fundament, coś, co sprawia, że dom jest domem. Tym słowem określamy też kobietę. Bo dla nas to kobieta jest fundamentem domu i to ona sprawia, że dom istnieje. Bardzo chciałam taki obraz zbudować w ostatniej scenie spektaklu. Zależało mi na tym utopijnym obrazie, który przedstawiałby przyszłość czarnych kobiet, czarnej społeczności, przyszłość, która wyrasta bezpośrednio z tego, kim jesteśmy i skąd się wywodzimy. Tworzymy więc figurę, którą nazywamy drzewem, bo tak się właśnie czujemy razem. Jak drzewo. Podobało mi się to skojarzenie, pomyśl, że w teatrze, w środku tej starej instytucji wyrasta nagle drzewo, silne i rozłożyste, które rozsadza tę instytucję od środka. Chciałam, żeby ten obraz miał też jakiś element mitologii, żeby można go było czytać na wiele sposobów: drzewo, dom, włosy. Lubię myśleć, że w tej scenie jesteśmy jak Parki, które przędą nić i decydują o naszym losie. Dla mnie istotne jest to, że tę scenę poprzedza długie przedstawienie, że ten obraz poprzedził długi proces naszego bycia razem, poznawania się, wspólnej pracy, dzielenia się tym, kim jesteśmy i tym, co myślimy. Widzisz więc, że to jest możliwe, ale że wymaga również czasu i pracy. Ktoś mi kiedyś powiedział, że ta ostanía scena jest jak zrywanie kajdan. Bardzo mnie ta interpretacja ucieszyła.

W spektaklu jest wiele złości, wiele gniewu, ale chciałam zakończyć go

sceną, która ma inny wydźwięk, ma w sobie spokój, coś kojącego. Nie chciałam jednak nic idealizować, tworzyć fałszywych obrazów, w których biali i czarni podają sobie ręce i wpadają sobie w ramiona. W tym spektaklu konfrontuję się z tym, co jest we mnie i za mną. Z moją białą edukacją i z moimi białymi przyjaciółmi, ale też z moją alienacją i poczuciem wykluczenia. Zawsze mówię o sobie, że jestem białą zebrawą z czarnymi pasami, i czasami mam wrażenie, że muszę większą troską otoczyć te czarne pasy. Występuję przed mieszaną widownią, mówię więc zarówno do białej, jak i do czarnej widowni. Za chwilę po raz pierwszy pokażę swoją pracę w Polsce i jestem ogromnie podekscytowana. Nigdy nie byłam w Polsce, nie znam waszej historii, nie wiem, dlaczego ludzie przyjdą mnie posłuchać. Wiem, że Polska nie miała kolonii w Afryce, ale przecież rasizm to szerszy problem i mam wewnętrzne przekonanie, że *Whitewashing* może zadziałać w różnych kontekstach. Naprawdę cieszę się na tę podróż do Polski i jestem bardzo pod wrażeniem, że nas zaproszono. Więc to są wszystko dla mnie znaczące sygnały.

### **Twój teatr jest miejscem celebracji. Ale czy twoim zdaniem teatr jest miejscem empowermentu?**

Tak, myślę, że teatr jest miejscem empowermentu. Albo może nim być. Ale żeby tak się stało, musimy być bardziej skoncentrowani na edukacji, na tym, w jaki sposób praktykujemy sztukę. Wydaje mi się, że to jest absolutnie kluczowe, żebyśmy wszyscy mieli możliwość uprawiania sztuki, żebyśmy wszyscy mieli miejsce, w którym możemy pisać, tańczyć, malować, tworzyć. Nie wydaje ci się, że gdybyśmy wszyscy odkryli i poczuli, ile siły daje tworzenie, to wszystko zaczęłoby się zmieniać? Edukacja jest kluczowa. Trzeba skończyć ze snobizmem sztuki, z przekonaniem, że tylko wąska,

wyedukowana i wystarczająco majątna grupa ludzi należy do tego środowiska. Uważam, że musimy zmienić sposób myślenia.

### **Powiedziałaś kiedyś o sobie, że jesteś czarną artystką o białym spojrzeniu. Co to znaczy?**

To znaczy tyle, że muszę być czujna i ostrożna. Że nie mogę oddalać się zbyt od dużych miast, żeby mieć cały czas kontakt z moją społecznością, żeby widzieć moich ludzi i mieć z nimi kontakt. Że muszę być blisko mojej rodziny i muszę się o nią troszczyć. Nadrobić to, co straciłam kiedyś, kiedy odrzucałam swoje pochodzenie. Kiedyś wydawało mi się, że to, co mi mówili, nie miało wartości, więc teraz muszę to odzyskać. Że muszę czytać czarnych autorów, czarnych teoretyków i intelektualistów. Muszę się wyzwolić z tego, co zrobiła ze mną biała edukacja, muszę odzyskać słowa i umiejętność nazywania rzeczy. Bycie czarną to dla mnie wciąż praca, którą muszę wykonać. Nie chcę robić tego, czego oczekują ode mnie inni. Wielu ludzi mówi mi, że powinnam zostać dyrektorką teatru. Ale to mnie nie interesuje. Mam wiele innych rzeczy do zrobienia w tej chwili i nie chcę robić tego, czego oczekują ode mnie inni. W moim przypadku życie prywatne i twórczość są ze sobą mocno powiązane i pogodziłam się z tym. Mój kolejny projekt to zostanie matką i zrobienie spektaklu o byciu matką. Jeśli podołam temu projektowi, to może będę gotowa na dyrekturę teatru.

**Twój teatr jest oparty na twoich osobistych doświadczeniach, a także na doświadczeniach performerek, z którymi współpracujesz. Nie jest to jednak teatr dokumentalny. Jest w nim zawsze jakaś większa**

## **opowieść. Co jest tą większą opowieścią w twoim teatrze?**

Wszystko zaczyna się od pewnej mojej neurozy: mojej fascynacji jedzeniem. Jedzenie jest dla mnie czymś bardzo intymnym. Czymś, z czym mam kontakt codziennie. Jakie produkty kupuję? Jak je przetwarzam? Jak radzę sobie z bulimią albo hiperfagią? Jedzenie to dla mnie kolory, zapachy, faktury. Ale jedzenie to też kwestia zamożności, klasy społecznej, płci etc. Więc wszystko dla mnie ma związek z jedzeniem i sprowadza się do tego, kto co je i kto kogo zjada. Jak widzisz, w paru słowach dochodzimy od jedzenia do dominacji, a dominacja, jak wiesz, jest jednym z kluczowych dla mnie tematów. Myślę, że gdybym nie była performerką, byłabym rzeźniczką.

Wzór cytowania:

*Nie chcę być drzewem, które zasłania las*, z Rébeką Chaillon rozmawia Tomasz Kireńczuk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-chce-byc-drzewem-ktore-zaslania-las>.

## **Autor/ka**

## **Przypisy**

1. BIPOC [Black, Indigenous, and People of Color] - osoby czarnoskóre, osoby pochodzenia rdzennego i osoby innych ras niż biała.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-chce-byc-drzewem-ktore-zaslania-las>



Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

DOI: 10.34762/kaqk-ts87

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiety-na-najnowszej-polskiej-scenie-impro-i-stand-upu>

/ IMPRO I STAND-UP

## Kobiety na najnowszej polskiej scenie impro i stand-upu

Zofia Dąbrowska

### **Women on Poland's Latest Impro and Stand-up Scene**

This paper explores theatrical improvisation and stand-up in a gender perspective. I bring up theories explaining lower visibility of women in comedy and compare them with the experiences of Polish and foreign female comedians, drawing upon their reflections on sexism they have encountered and the differences in the perception of men and women in the comedy industry. Analysing specific comedy events, I reflect on the presence of 'women's themes' in comedy as well as their reception and the ways of performing them. As conclusion, I cite the theories of Pierre Bourdieu, noting that feminist comedy can be a battleground against male domination.

Keywords: women; feminism; comedy; improv; stand-up comedy

### **1.**

W niniejszym tekście przyglądam się wycinkowi bardzo szerokiego tematu, jakim jest sytuacja kobiet na polskiej scenie komediowej. Skupiam się na improwizacji teatralnej oraz stand-upie, ze świadomością istnienia innych

gatunków kobiecej sztuki komediowej. Wybrałam jednak te dwie dziedziny ze względu na ich słabą rozpoznawalność oraz brak szczegółowych analiz w polskiej teatrologii. Badam dyskurs dotyczący tych dwóch obszarów, zarówno w książkach i czasopismach, jak i w wypowiedziach artystek. Ponadto analizuję występy artystyczne, które udało mi się zobaczyć.

Przyjętą przeze mnie perspektywą badawczą jest *gender studies*. Używam jej zarówno analizując dyskurs wytwarzany przez artystki (badając, co komunikują ze sceny, a więc czy istnieją typowo „kobiece” tematy w komedii, a jeśli tak, to w jaki sposób są one podejmowane, oraz analizując ich wypowiedzi publiczne, wywiady i rozmowy, które przeprowadziłam), jak i oczekiwania widowni wobec komiczek (artykułowane m.in. w internecie, ale także w trakcie występów). Ta ostatnia kwestia jest szczególnie ważna w przypadku improwizacji, ponieważ mamy tu do czynienia ze sztuką o charakterze wydarzeniowym, dziejącą się w relacji pomiędzy artystką a widzami i widzami. Także w stand-upie ta relacja jest ważna, ponieważ artystki zwracają się bezpośrednio do publiczności, często opowiadając o swoich osobistych doświadczeniach.

Posługiwać się będę przede wszystkim narzędziami metodologicznymi wypracowanymi na gruncie amerykańskim, ponieważ badane przeze mnie zjawiska stamtąd się wywodzą i tam są głębiej zbadane. Odwołuję się do książek Philipa Auslandera, Rebekki Krefting i Suzanne Lavin, powołując się na ich perspektywę w badaniach sytuacji kobiet w stand-upie. W przypadku improwizacji sięgam do międzynarodowego magazynu internetowego „Status”, w którym publikują praktycy i praktyczki improwizacji, zarówno polscy, jak i zagraniczni. Odwoływać się będę do tekstów m.in. Beaty Różalskiej i Imogen Palmer.

Podstawowym gruntem moich badań jest zgromadzone przeze mnie

archiwum w postaci rozmów, które przeprowadziłam z komiczkami zajmującymi się zarówno stand-upem, jak i improwizacją, w Polsce i w Wielkiej Brytanii. Do rozmów wybrałam Małgorzatę Różalską, Beatę Różalską, Agnieszkę Matan i brytyjską komiczkę Liz Peters. Ponieważ dziedzina, którą się zajmuję, jest dosyć młoda, nie doczekała się w Polsce wielu publikacji książkowych – stąd decyzja o skonstruowaniu własnego archiwum w oparciu o rozmowy z tymi artystkami, które są nie tylko interesujące i rozpoznawalne, ale także podejmują w swojej twórczości tematy związane z problematyką gender. Siostry Różalskie są jednymi z pionierek improwizacji w Polsce, ponadto mają doświadczenie w występowaniu oraz nauczaniu tej dziedziny zarówno w kraju, jak i za granicą. Agnieszkę Matan z kolei wybrałam jako reprezentantkę warszawskiego środowiska komediowego, które wyróżnia się w Polsce liczebnością i poziomem instytucjonalizacji. Matan przez lata bardzo aktywnie działała na rzecz rozwoju warszawskich instytucji komediowych. Te trzy komiczki uwzględniają perspektywę feministyczną zarówno w swoich działaniach artystycznych, jak i aktywności pozasceniczej, takiej jak wywiady i inne wypowiedzi publiczne. Nie udało mi się dotrzeć do najbardziej rozpoznawalnych w Polsce artystek z dziedziny stand-upu; niektóre z nich również poruszają kwestie feministyczne w swojej twórczości. Jest to nadal otwarte pole badań, które mogłoby w ciekawy sposób poszerzyć prezentowaną przeze mnie perspektywę. Warto zauważyć, że w Polsce są również komiczki, które nie prezentują komedii feministycznej, a nawet powielają seksistowskie i patriarchalne schematy. Ich działalności również nie badałam.

Tekst jest złożony z fragmentów pracy magisterskiej, którą obroniłam na Uniwersytecie Jagiellońskim we wrześniu 2023 roku<sup>1</sup>. Nie wszystkie elementy moich badań zmieściły się w artykule, musiałam dokonać selekcji i

zostawić te, które uważam za najważniejsze. Nie skupiam się na historii gatunków komediowych ani w Polsce, ani w Stanach Zjednoczonych, chociaż korzystam z wypracowanych w tej dziedzinie narzędzi. Interesuje mnie przede wszystkim współczesna praktyka, dlatego więcej miejsca poświęcam konkretnym spektaklom improwizowanym i występom stand-upowym. Mój tekst nie jest też przeglądem sytuacji kobiet na scenie komediowej. Przyglądam się jedynie jej dwóm dziedzinom: stand-upowi i improwizacji komediowej, słabiej przebadanym niż np. kabaret.

Problem widoczności kobiet w tych dziedzinach teatru uważam za istotny, ponieważ komiczki cały czas zmagają się z seksizmem i uprzedzeniami. Ten temat wpisuje się w szerszą dyskusję o seksizmie i przemocy w teatrze, na temat których prowadzone są badania skupione wokół ruchu #MeToo. Dzięki temu ruchowi, zainicjowanemu w roku 2017, możemy dzisiaj w znacznie bardziej otwarty sposób rozmawiać o różnych aspektach pracy aktorek i performerek, dlatego uważam za ważne włączenie w ten dyskurs także doświadczeń komiczek. W pierwszej kolejności chciałabym jednak rozpoznać różnice pomiędzy badanymi przeze mnie obszarami komedii i pokrótce je przedstawić.

## 2.

Stand-up i improwizacja przybyły do Polski ze Stanów Zjednoczonych dopiero na początku XXI wieku. Obydwa gatunki zaczęły się rozwijać w polskiej przestrzeni kultury mniej więcej w tym samym czasie. Stand-up jest sztuką mocno ugruntowaną w Stanach Zjednoczonych, dlatego w literaturze anglojęzycznej można bez większego wysiłku znaleźć jej definicje. Robert A. Stebbins pisze w książce poświęconej stand-upowi jako sztuce, biznesie i stylu życia:

Stand-up jest sztuką rozwiniętą pierwotnie w Stanach Zjednoczonych; jest to humorystyczna wypowiedź przed publicznością. Osoba występująca prezentuje swój monolog z pamięci i obecnie zazwyczaj używa spontanicznego, lekkiego stylu, jakby mówiła do przyjaciół. Mogą pojawiać się interakcje pomiędzy osobą performującą a publicznością, chociaż zazwyczaj są one jednostronne i nie zawsze chciane przez widzki i widzów.

Wypowiedź słowna jest nieraz wzbogacana o różne teatralne środki, takie jak kostiumy i rekwizyty, a także prychnięcia, stęknienia i jęki, ruch ciała, mimikę twarzy. Typowy występ składa się z anegdot, żartów narracyjnych, dowcipów i krótkich monologów opisowych, które mogą się ze sobą łączyć lub nie (1990, s. 3).

Znalezienie dokładnej definicji improwizacji jest dużo trudniejsze, ponieważ większa część literatury na jej temat to podręczniki skierowane do osób, które już się nią zajmują. Przytoczę więc definicję „zawodu improwizatorki”, który podaje improwizatorka i stand-uperka Agnieszka Matan: „polega [on] na tym, że osoby grające spektakle komediowe nie realizują wcześniej ustalonego scenariusza, tylko wszystko tworzą na żywo, na oczach publiczności” (2021, s. 125-126). Matan pisze także:

Improwizacja komediowa jest sztuką wyjątkową, ponieważ praktykowanie jej nie polega na nauce sprawnego żartowania, szlifowania anegdot czy błyskotliwych historii. Improwizacja w praktyce oznacza ciągle ćwiczenie w swoim zespole: uważności na drugą osobę, słuchania, zgadzania się, otwartości na nieznanne i współpracy (s. 126).

Podkreślona zostaje tutaj jedna z podstawowych różnic pomiędzy stand-upem a improwizacją, a mianowicie, że ta druga sztuka w dużo mniejszym stopniu opiera się na żartowaniu, a w większym na tworzeniu na żywo przez grupę osób na scenie spójnych i ciekawych historii.

### 3.

Analizując temat widoczności kobiet na scenie komediowej, posłużę się badaniami Rebekki Krefting, amerykańskiej badaczki humoru, z jej książki *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents*. Proponowane przez nią narzędzia można zastosować do analizy polskiej sceny komediowej, a stawiane przez nią tezy znajdują odzwierciedlenie w doświadczeniach komiczek, z którymi rozmawiałam.

Krefting twierdzi, że to, kto pojawia się na scenie komediowej w Stanach, jest dyktowane przez rynek. Właściciele klubów komediowych czy stacji telewizyjnych decydują, kogo chcą pokazać, obliczając, na kim mogą najwięcej zarobić. Najlepiej zaś sprzedają się osoby, z którymi publiczność chce się utożsamić, czyli takie, które reprezentują pozycję władzy. Publiczność nie chce się utożsamiać z osobami doświadczającymi marginalizacji – często są nimi kobiety. Krefting podaje to jako powód faworyzowania męskich komików przez publiczność, zarówno mainstreamową, jak i niszową. Według badaczki jedyną grupą, w której nie ma różnicy w zainteresowaniu męskimi i kobiecymi komikami, jest społeczność LGBTQ.

Chociaż skupiam się przede wszystkim na predylekcji publiczności do męskich komików i stawiania ich ponad komiczkami, włączam również takie kategorie jak heteroseksualność, ableizm i biały kolor

skóry jako punkty odniesienia oraz rozpoznania kolejnych poziomów władzy i przywilejów działających w społeczeństwie, aby pokazać pełny obraz uprzywilejowanych identyfikacji społecznych w Stanach Zjednoczonych (Krefting, 2014, s. 108).

Według Krefting osoba stojąca na scenie „sprzedaje” publiczności dany model identyfikacji. Widownia chce oglądać kogoś, kto jest dla nich atrakcyjny – nie tylko fizycznie (choć ten aspekt także ma duże znaczenie, zwłaszcza w przypadku komiczek), ale także kulturowo i społecznie. Komiczki natomiast, prezentując ze sceny swoją perspektywę, nieraz zwracają uwagę na swój marginalizowany status, ponieważ jest on częścią ich rzeczywistości. W efekcie jednak stają się mniej atrakcyjnym obiektem dla publiczności.

Bardzo ważnym pojęciem w badaniach Krefting jest „charged humor”, który przetłumaczyłabym jako „naładowany humor”, ponieważ jest on naładowany treścią nakierowaną na zmianę społeczną. Prezentują go często przedstawiciele i przedstawicielki grup w jakimś stopniu doświadczających marginalizacji, ponieważ poprzez zwracanie uwagi na własną sytuację kwestionują hierarchię społeczną, wzmacniają daną społeczność (zazwyczaj mniejszościową) i wskazują na potrzebę zmian (s. 30). W ten sposób część tego „ładunku” przenosi się na publiczność, od której oczekuje się reakcji nakierowanej na tę zmianę. Krefting zauważa także, że „naładowany humor może dzielić publiczność, wywołując silne reakcje, zarówno pozytywne, jak i negatywne, co sprawia, że jest to ryzykowny ruch marketingowy, skoro jego przekaz może wyłączyć dużą część odbiorców” (s. 31). Ta kwestia łączy się z relacjami władzy: podkreślając swój marginalizowany status, komiczki przyznają, że nie są osobami pełniącymi funkcje władzy w społeczeństwie, tym samym stają się mniej atrakcyjne dla odbiorców, co wpływa z kolei na

ich mniejszą popularność. „Zauważam, że brak entuzjazmu wobec komiczek ze strony publiczności jest symptomatyczny dla relacji władzy, nie ma żadnej ekonomicznej ani kulturowej zachęty do «kupowania» kobiecej perspektywy, zwłaszcza jeśli komiczki zwracają uwagę na swój marginalizowany status, tworząc naładowany humor” – podsumowuje Krefting (s. 110). Zauważa także jeszcze jeden ciekawy aspekt: osoba, która nas rozśmiesza, tym samym zdobywa nad nami pewną kontrolę. Być może niechęć do komiczek wynika także z faktu, że część społeczeństwa niekoniecznie chce oddać tę kontrolę kobietom (s. 114).

## 4.

Komiczki, z którymi rozmawiałam, zgodnie zauważają, że jeśli chodzi o sytuację i pozycję kobiet, jest duża różnica między społecznościami improwizacji i stand-upu. W środowisku impro wiele zmieniło się przez ostatnie lata na lepsze i seksizm jest znacznie mniej odczuwalny. Agnieszka Matan mówi nawet, że w warszawskiej społeczności, w której ona działa, improwizatorki jest więcej niż improwizatorów, więc nie odczuwa tam dyskryminacji. Środowisko stand-upowe jest według moich rozmówczyń znacznie bardziej oceniające i kobiety są w nim traktowane zupełnie inaczej niż mężczyźni.

Rozmowa z Małgorzatą Różalską, Beatą Różalską i Liz Peters pozwoliła mi na porównanie sytuacji improwizaterek w Polsce i Wielkiej Brytanii. Małgorzata i Beata Różalskie pracowały i występowały za granicą, więc widziały różnicę w traktowaniu kobiet na scenie impro w Polsce i innych krajach. Kiedy kilka lat temu zaczęły jeździć na festiwale zagraniczne, były tam traktowane na równi z mężczyznami, inaczej niż w rodzimym środowisku. Zaobserwowane za granicą zachowania i metody pracy wprowadzały później do grup, z



którymi grały na co dzień w Polsce. Beata Różalska wspomina, jak na jednym z festiwali zagranicznych ze zdziwieniem przyjmowała pozytywne uwagi od innych improwizatorów, nie na temat jej wyglądu na scenie, ale jej umiejętności. Po powrocie zapowiedziała kolegom z grupy, że chce być traktowana na równych zasadach. Wcześniej nieraz słyszała od nich komentarze, że ma wyglądać ładniej na scenie albo nie robić głupich min. W artykule *Nie denerwujcie Polek* w magazynie „Status” Beata Różalska mówi o swoim doświadczeniu bycia w grupie improwizacyjnej z samymi mężczyznami. Opowiada o seksizmie, z którym się spotkała, a nawet o doświadczeniu przemocy seksualnej. Wspomina także o różnicy, jaką zauważyła, kiedy dołączyła do grupy z samymi kobietami:

Dużo siły w tej całej sytuacji dało mi dołączenie do grupy w składzie z samymi kobietami. Poczułam się spokojniejsza, wysłuchana, wsparta. Nagle nie musiałam walczyć o pozycję w grupie, nikt nie wpychał mnie w role, których nie chciałam grać. Mogłam grać postacie jakie lubię, mogłam robić głupie miny, mówić brzydkie rzeczy, źle wyglądać. Impro ponownie zaczęło dawać mi dziecięcą radość. Zaczęłam się szybciej i dynamiczniej rozwijać. Zrobiłam się bardziej odważna, spokojna i mniej asekuracyjna. Poczułam się bezpiecznie (2020, s. 25).

W tym fragmencie Różalska porusza kolejną ważną kwestię, z którą spotykają się kobiety w impro – niechcianych sugestii i wpychania w role, których nie chcą grać. Spektakle improwizowane opierają się często na sugestiach ze strony publiczności, która podaje jakieś słowo, zdanie lub historię jako inspirację dla improwizujących. Ponieważ nic nie jest

zaplanowane, bardzo ważne są także sugestie od innych improwizujących, z którymi tworzy się spektakl. To oni w trakcie przedstawienia mogą zasugerować rolę dla partnera czy partnerki scenicznej. Kiedy tworzy się na żywo, może się zdarzyć, że ktoś na scenie zaproponuje komuś rolę, w którą ta osoba niekoniecznie chce wejść. Jest to więc też pole do nadużyć na tle seksistowskim. W rozmowie ze mną polskie improwizatorki zauważają, że najczęściej padające z publiczności sugestie ról dla kobiet to „matka”, „kochanka” i „ prostytutka”. Taka sama uwaga pojawia się w magazynie „Status” w artykule *Przewodnik napisany dla i przez improwizujące womxn* (2020, s. 24), a więc ta kwestia dotyczyć może także sceny międzynarodowej. Autorki artykułu, tak samo jak moje rozmówczynie, zauważają jednak, że to od improwizatorki zależy, co zrobi z daną sugestią. Christelle Delbrouck i Odile Cantero piszą: „kobiece role są niezwykle obszerne. To od nas zależy, czy zrobimy z nimi coś ciekawego, oryginalnego i mocnego. To nie tak, że jesteśmy proszone, aby zagrać coś trywialnego, co nas nie inspiruje i nie mamy prawa tego zmienić i zaskoczyć. Łam stereotypy” (s. 24). Beata Różalska w rozmowie ze mną mówi natomiast: „kiedy coś takiego się dzieje, fajnie jest złamać schemat i zrobić z tą sugestią coś głupiego”. Mówi także, że w niektórych sytuacjach można po prostu nie przyjmować sugestii partnera czy partnerki scenicznej. Małgorzata Różalska zauważa, że na swoich warsztatach zawsze przekazuje uczniom, żeby dbali o swoje granice i komunikowali, jeśli nie chcą brać w coś udziału.

Wbrew pozorom nie jest to takie oczywiste, ponieważ podstawą improwizacji jest akceptowanie, wyrażone jako zasada „tak, i...”. Polega ona na tym, że aby stworzyć wspólnie historię, musimy mówić „tak” na sugestie proponowane nam przez partnerów scenicznych i później dodawać coś od siebie. Gdybyśmy powiedzieli „nie”, albo „tak, ale...”, historia nie miałaby prawa się rozwinąć. Zasada „tak, i...” pozwala na wspólne tworzenie

spektakli i dzięki niej przedstawiane przez improwizatorki i improwizatorów historie mogą mieć sens. Jednak, jak zauważa Imogen Palmer w artykule *Rozbrojenie patriarchy poprzez impro*: „Czasami jednak filozofia «tak, i», akceptacji, bycia pozytywnym może utrudniać uczestnikom podniesienie ręki i powiedzenie «to nie było w porządku»” (2021, s. 24). Wspomina o tym także Beata Różalska w *Nie denerwujcie Polek*: „Scena i zasada «tak, i» wielokrotnie była wykorzystywana jako pretekst do stawiania mnie tylko w roli matki, żony, seksownej kochanki, striptizerki, prostytutki, głupiej sekretarki i służącej. Był to również pretekst do obmacywania” (2020, s. 24). Zasada, która ma służyć współpracy i tworzeniu dobrych historii, może więc również być wykorzystywana do nadużyć. Warto zauważyć, że te doświadczenia wpisują się w szerszą narrację o przemocy i nadużyciach w teatrze.

Siostry Różalskie zauważały różnicę pomiędzy środowiskiem polskim, które odbierały jako bardziej seksistowskie, a międzynarodowym, twierdzą jednak, że przez ostatnie lata dużo się w tej kwestii zmieniło na lepsze. Liz Peters natomiast stwierdza, że nie doświadcza seksizmu w angielskiej społeczności impro, chociaż zauważa, że najstarsza i najbardziej rozpoznawalna grupa zajmująca się improwizacją w Wielkiej Brytanii była przez dłuższy czas niemal całkowicie męska (była w niej tylko jedna kobieta) oraz że całe środowisko komediowe, które pamięta ze swojego dzieciństwa, było przeważnie męskie. Mówi jednak stanowczo, że od kiedy sama zajmuje się komedią, jest otoczona przez silne kobiety i nie zauważa nierówności na tym tle. Nie ustanawiałabym jednak opozycji pomiędzy środowiskiem polskim jako tym „zacofanym” a zagranicą. Wspomniane przeze mnie artykuły, pisane przez improwizatorki ze Szwajcarii, Belgii i Wielkiej Brytanii, pokazują, że te problemy istnieją w różnym natężeniu w improwizacji na całym świecie.

## 5.

Jak już wspomniałam, wszystkie moje rozmówczynie zauważają, że w środowisku stand-upowym sytuacja kobiet jest znacznie gorsza niż w środowisku improwizacji. Kobiety cały czas muszą się mierzyć ze stereotypami, że nie są zabawne i nie powinny się zajmować stand-upem. „Zdecydowanie czułam, że wchodząc na scenę, ma się dodatkową poprzeczkę do przeskoczenia, bo jest się kobietą” – mówi Liz Peters. Podkreśla także różnicę pomiędzy oczekiwaniami publiczności w stand-upie i improwizacji:

Stand-up jest zdecydowanie bardziej oceniany, bo w improwizacji publiczność przychodzi na spektakl, aby być jego częścią i bawić się razem z występującymi. Publiczność stand-upowa przyjmuje postawę: „zapłaciłam, więc teraz mnie bawcie”. Myślę, że na tym polega różnica. I kiedy występuje się jako kobieta, pojawia się dodatkowa bariera, bo ludzie myślą: „zapłaciłem/zapłaciłam i dali mi kobietę? Okay, no to teraz naprawdę musisz się postarać, żeby mnie rozbawić”.

Postrzeganie kobiet przez publiczność stand-upową można zauważyć, analizując komentarze w internecie pod materiałami udostępnianymi przez komiczki. Spotkała się z tym Agnieszka Matan, która tak opowiada o tym doświadczeniu: „To, jak się nas postrzega, bardzo wyraźnie widać w internecie. Wystarczy poczytać komentarze”. Oraz: „To, co piszą mężczyźni kobietom... Mężczyźni nie mają takich komentarzy”. Znamiennym przykładem jest chociażby zwracanie uwagi na wygląd komiczki i komentowanie go, co znacznie rzadziej zdarza się komikom. Wszystkie moje

rozmówczynie wspominają o tym, że bardzo mocno odczuwają seksualizację swoich ciał, kiedy pojawiają się na scenie jako stand-uperki. „Kolejną rzeczą, która okazuje się w przypadku kobiet istotna, jest ubiór. Chodzi o to, żeby być przez odbiorców jak najmniej seksualizowaną. Dlatego od dziesięciu lat występuję w obszernych koszulkach – żeby nie było widać, że «baba ma cyce»” – mówi Agnieszka Matan. Małgorzata Różalska dodaje:

Zawsze kontekst ich [komiczek – Z.D.] wyglądu jest istotny. Jak bardzo seksowna teraz jesteś? Czy odrzucasz swoją seksualność, żeby być bardziej jak mężczyźni, żeby traktowano cię bardziej jako komika? Czy właśnie ubierasz się seksownie, ponieważ możesz, ponieważ jesteś na scenie i możesz robić, co tylko zechcesz? Potem ludzie i tak skomentują: «wow, dlaczego się tak ubrała» – i to w obu przypadkach!

Temat seksualności jest zawsze z góry narzucony kobietom, kiedy pojawiają się na scenie stand-upowej. Mogą go tematyzować i specjalnie ubrać się „seksownie” lub próbować go uniknąć poprzez ukrywanie ciała pod ubiorem. Małgorzata Różalska wspomina o metodzie przybierania bardziej „męskiego” wyglądu, aby nie być postrzeganą jako kobieta. Ten temat porusza także Suzanne Lavin w książce *Women and Comedy in Solo Performance: Phyllis Diller, Lily Tomlin and Roseanne*. Jako przykład podaje amerykańską komiczkę Phyllis Diller, która przebierała się w wymyślne kostiumy, aby jej ciało nie było obiektem seksualnym, tylko źródłem komedii. Z kolei inna komiczka, Roseanne, sama nazywała siebie grubą, także po to, aby się „odseksualizować” i tematyzować kategorię piękna. Lavin wspomina także o komiczkach, które występowały w samych stanikach, aby z jednej strony skonfrontować się z tematem ciała na samym początku występu i móc

kontynuować bez seksualizujących je komentarzy, a z drugiej, aby odzyskać władzę nad swoim ciałem poprzez celowe pokazywanie go (2004, s. 84). Lavin pisze również, że we współczesnym feministycznym stand-upie, który ogląda, „ciało performerki nie służy jako teatralny obiekt dla «male gaze», ale teatralny znak reprezentujący kobietę jako performerkę, która ma coś do powiedzenia” (s. 84). Podkreśla tym samym, że współczesnym komiczkom rzeczywiście udaje się odzyskiwać narrację o swoim ciele i nie są one podporządkowane jedynie męskiemu spojrzeniu.

Kolejną ważną kwestią, wpływającą na postrzeganie kobiet na scenie stand-upowej, są poruszane przez nie tematy. Komiczki często spotykają się z zarzutami, że poruszają tylko „kobiece” wątki lub kwestie „zbyt osobiste”. Jednak, jak zauważa Suzanne Lavin, kwestie osobiste są kluczowe dla komedii feministycznej, dlatego że „to, co osobiste, staje się polityczne [...], ponieważ komiczka-feministka pragnie skonfrontować temat opresji wobec kobiet” (s. 85). Także wspomniany już obecny w badaniach Rebekki Krefting „naładowany humor” opiera się w dużej mierze na opowiadaniu o osobistych doświadczeniach osób marginalizowanych. W ten sposób osobiste przeżycia kobiet mają potencjał polityczny i opowiadanie o nich może wpływać na zmiany społeczne. Warto jednak zwrócić uwagę na to, jak postrzegane są żarty opowiadane przez kobiety w porównaniu z tymi prezentowanymi przez mężczyzn. Beata Różalska zwraca uwagę na ważną różnicę: „co ciekawe, żarty z męskiej perspektywy na temat masturbacji albo seksu oralnego są zupełnie normalne, a kiedy próbujemy mówić o... nie wiem jak to nazwać... żeńskiej masturbacji, to jest to postrzegane jako obleśne”. Warto zwrócić uwagę na brak potocznego określenia na masturbację kobiecą, podczas gdy na męską tych określeń jest bardzo dużo. Masturbacja kobieca jest znacznie bardziej tabuizowana i dlatego komiczki opowiadające o niej spotykają się ze sprzeciwem ze strony publiczności. Różnice w przypadku komiczek i

komików są widoczne nie tylko w poruszanych przez nich tematach, ale też w sposobie opowiadania żartów. Liz Peters mówi o naturalnej pewności siebie, którą mają mężczyźni na scenie, a kobiety muszą się jej dopiero uczyć:

Zastanawiam się, czy jest jakiś rodzaj „wrodzonej pewności siebie”, jaką mają mężczyźni, wchodząc na scenę. Ponieważ historycznie to było ich miejsce, byli tam mile widziani. Dlatego myślę, że różnica prawdopodobnie polega na sposobie, w jaki mężczyźni opowiadają żarty. Robią to z pewnością siebie, która jest dla nich naturalna, podczas gdy kobiety muszą dalej walczyć o swoją przestrzeń. Dlatego stylistycznie albo próbują być bardziej zapamiętywalne i pokazać coś ekstra, albo idą w drugą stronę i chcą być subwersywne i zaskakujące, pokazać coś, czego publiczność się nie spodziewa. Mam nadzieję, że za parę lat ta pewność siebie i poczucie, że mamy prawo do bycia na scenie, będzie bardziej naturalna dla kobiet i nie będą próbowały być tak bardzo inne, kiedy wchodzą na scenę.

Z historii sceny komediowej wynika, że była ona zdominowana przez mężczyzn. W dzisiejszych czasach kobiet zajmujących się stand-upem nadal jest mniej niż mężczyzn, w dodatku muszą one walczyć o widoczność i nieraz radzić sobie z niechęcią publiczności. Na scenie stand-upowej zdecydowanie istnieje różnica w postrzeganiu kobiet i mężczyzn. Jednak, czy rzeczywiście istnieją typowo „męskie” i typowo „kobiece” tematy, o używanie których komiczki nieraz są oskarżane? Komiczki, z którymi rozmawiałam, zaprzeczają temu. Agnieszka Matan mówi, że nie ma czegoś takiego jak kobiece tematy i że każdy człowiek opowiada po prostu o swoich

doświadczeniach. A jednak, jak zauważa Philip Auslander, komiczki często potrzebują kobiet na widowni, ponieważ to one mogą utożsamiać się z doświadczeniami, o których opowiadają performerki. Także dzięki kobietom na widowni ich męscy towarzysze mogą znaleźć punkt odniesienia dla ich żartów. Auslander pisze, że jest to odwrócenie tradycyjnej dla komedii sytuacji, w której to kobiety szukają punktów odniesienia w mężczyznach (1997, s. 113). Zauważa także, że

wiele komiczek, w niektórych momentach występu, adresuje swoją wypowiedź do kobiet na widowni. W tych momentach komiczka kreuje wspólnotę z innymi kobietami, bazującą na wspólnych doświadczeniach (często dotyczących mężczyzn), tworząc ją jednak w patriarchalnej przestrzeni publicznej. W rękach najbardziej uzdolnionych praktyczek ta wspólnota staje się wspólnotą strategiczną, momentem, w którym dzielona podmiotowość, która wyłącza mężczyzn, jest tworzona pod ich nosem, umieszczając mężczyzn na widowni w pozycji, którą tradycyjnie zajmowały kobiety jako odbiorczynie komedii (s. 113-114).

Można więc postawić tezę, że podczas kobiecych występów stand-upowych wspólnota komiczki i kobiecej widowni pod nosem mężczyzn podważa normatywność patriarchalnej kultury. Można także zadać pytanie: czy skoro kobiety na widowni bardziej utożsamiają się z przeżyciami komiczek, to czy nie istnieją jednak tematy skierowane do kobiet? Tematy związane z typowo kobiecymi doświadczeniami, mniej dostępnymi dla mężczyzn? Uważam, że jest to zupełnie naturalna kwestia, tak samo jak to, że doświadczenia mężczyzn rezonują bardziej z męską widownią. Jak zauważa Auslander, poruszanie przez komiczki tematów związanych z kobiecym doświadczeniem



ma także moc podważania patriarchy poprzez wprowadzanie do komedii kwestii wcześniej przez nią nie poruszanych.

## 6.

Aby nie poprzestawać na teorii, warto sprawdzić, jak obecność kwestii feministycznych i „kobiecych” tematów wygląda w spektaklach improwizowanych i stand-upie. W tym celu chciałabym zwrócić uwagę na dwa wydarzenia komediowe o charakterze feministycznym z udziałem moich rozmówczyń – Małgorzaty Różalskiej i Agnieszki Matan. Pierwszym będzie improwizowany spektakl warszawskiej grupy Niplodram, z gościnnym udziałem Różalskiej, zatytułowany *Czego (powinny) pragną(ć) kobiety?*, który grany był w Dzień Kobiet, 8 marca 2023 roku w Centrum Zarządzania Światem. Jako drugi przykład omówię stand-up Marty Iwaszkiewicz *Jak zacząć wiać*, w którym występowała również Agnieszka Matan. Premiera odbyła się 12 marca 2023 roku w Resorcie Komедии w Warszawie. Wybrałam te dwa wydarzenia, ponieważ chcę się skupić na najnowszych spektaklach. Omawiany przeze mnie stand-up jest stosunkowo niszowy, jednak w moim odczuciu stanowi bardzo dobrą ilustrację przedstawionych przeze mnie tez. Jak pisałam, sytuacja kobiet, zwłaszcza na scenie impro, bardzo się zmieniła w ostatnich latach; jeszcze kilka lat temu trudno byłoby natrafić na spektakle z tak silnymi wątkami feministycznymi. Oba te wydarzenia mają wyraźnie „kobiecy” charakter: podejmują tematykę związaną z kobiecymi doświadczeniami, a także tematyzują obecną sytuację kobiet w Polsce.

Spektakl *Czego (powinny) pragną(ć) kobiety?* był w całości improwizowany. Inspiracjami do poszczególnych scen były historie związane z poradami lub nieproszonymi uwagami, które dostawały różne kobiety. O opowiadanie tych historii proszono publiczność, a także posiłkowano się wycinkami z gazet i

poradników. Wypowiadały się nie tylko widzki, ale też widzowie, opowiadając historie związane z bliskimi im kobietami. Spektakl składał się z szeregu niezwiązanych ze sobą krótkich scenek i miał wydźwięk zdecydowanie komediowy. Poniżej poddam analizie kilka najciekawszych przykładów podejmowania tematów związanych z kobiecymi doświadczeniami przez improwizatorki i improwizatorów w tym spektaklu.

Jedna z widzek podzieliła się historią o tym, jak w dzieciństwie była ze swoją mamą w urzędzie skarbowym, gdzie usłyszała od przypadkowo spotkanego pana, że „takiej ładnej dziewczynce nie wypada mieć zezą”, choć wcale zezą nie miała. Jej mama za to bardzo przejęła się tą uwagą i zabroniła jej oglądania bajek w telewizji, żeby nie popsła sobie wzroku. Ta historia stała się punktem wyjścia do wyśmiania mężczyzn, którzy nieproszonymi uwagami negatywnie wpływają na życie przypadkowych osób. Małgorzata Różalska, Karolina Pańczyk i Kajetan Zakrzewski stworzyli na scenie „kółko mężczyzn, którzy niszczą innym życie” - Różalska i Pańczyk grały więc w tej scenie role męskie. Trzech bezimiennych męskich bohaterów spotkało się po to, aby przechwalać się, kto w jaki sposób uprzykrzył życie przypadkowo spotkanej osobie. Na przykład postać grana przez Małgorzatę Różalską opowiadała, jak sprawiła, że dziewczyna w autobusie się rozplakała, co spotyka się z aprobatą jednego z kolegów. Kajetan Zakrzewski jednak grał w kontrze - jego bohater nie chciał, żeby inni przez niego cierpieli. Na co koledzy odpowiedzieli mu, że przecież robią to dla podtrzymania systemu, który daje im bezpieczeństwo. Ten argument bardzo zabawnie brzmiał w ustach improwizaterek, które doskonale wiedzą, że system sprzyja mężczyznom, a nie im. I że to właśnie mężczyźni, którzy używają swojej pozycji, aby uprzykrzać życie innym - tak jak pan w urzędzie skarbowym - podtrzymują ten system. Komizm tej sceny bazował na odwróceniu sytuacji - to kobiety w przerysowanych męskich rolach opowiadały się za podtrzymaniem

opresyjnego wobec kobiet systemu, co dodawało całości ironicznego wydźwięku. Wybrzmiała tutaj feministyczna świadomość obu improwizatorek.

Kolejną inspiracją była wypowiedź jednej z widzek, która wyraziła żal wobec ludzi, którzy nie chcą używać feminatywów. Powstał więc szereg scenek obśmiewających takie osoby. W jednej z nich Maciej Pawłowski grał ojca, który nie jest w stanie nazwać swojej córki (Małgorzata Różalska) pilotką i używa męskiej formy tej nazwy. Tłumaczył, że fizycznie nie jest w stanie wymówić tego słowa w żeńskiej formie i chodzi nawet do logopedy, ale obaj stoją przed sobą i mówią „pilotmmmmm... pilot-mmmm”, nie mogąc dodać końcówki „-ka”. Improwizator stworzył więc postać, która ma szczerą chęć, ale feminatywy dosłownie nie mogą mu przejść przez gardło, mimo pracy z logopedą. Tak wyśmiane zostały osoby, które próbują wymyślać argumenty za nieużywaniem feminatywów. W kolejnej scenie Filip Stysiak stworzył postać naczelnika więzienia dla kobiet, dla którego używanie feminatywów jest oczywiste. Jest to typ „konkretnego mężczyzny”, który ma władzę i lubi jej używać, jednak dodano mu cechę, której się po nim nie spodziewamy, co wywołuje efekt komiczny. Dodatkowo Filip Stysiak używał słów, które nie są rozpowszechnione, mówiąc: „zbieżki powinny być dwieście mil stąd” czy: „brak dyscypliny to nasza największa wrogini”, jednocześnie uzasadniając, że skoro jest to żeńskie więzienie, to czemu nie używać żeńskich form i nie nazywać zbiegłych kobiet zbieżkami. W obu tych scenach nie obśmiewa się feminatywów jako „głupio brzmiących” (co jest nadal powszechne w publicznym dyskursie), zamiast tego przedstawiając osoby, które nie chcą ich używać, jako śmieszne i niepoważne.

Trzecim przykładem z tego spektaklu jest scenka, która powstała jako odpowiedź na historię jednego z widzów o jego siostrze anglistce, która

spotkała się z sytuacją, w której jeden z klientów szkoły językowej nie chciał zapłacić za zajęcia i tłumaczył nauczycielkom, dlaczego ma rację. Powstała więc scena wyśmiewająca „mężczyzn, którzy wiedzą lepiej”. Małgorzata Różalska wyszła na scenę, szukając mężczyzny, który by jej coś wytłumaczył. Zgłosili się Maciej Pawłowski i Kajetan Zakrzewski, jednak po chwili zaczęli się kłócić, który z nich ma to zrobić. Kłócili się w bardzo przerysowany „męski” sposób, mówiąc na przykład: „ta kobieta jest moja do tłumaczenia jej!”. Przerwała im Różalska, mówiąc, że przecież jeszcze nawet nie zadała pytania. W odpowiedzi z ust Zakrzewskiego padła puenta: „my tu objaśniamy bez pytania!”. Mężczyźni śmiali się z samych siebie, co zresztą było cechą charakterystyczną całego spektaklu. Dzięki temu nie było w nim wrogości kobiet wobec mężczyzn, tylko wspólne tworzenie komedii. Improvizatorzy, a także widzowie, mieli świadomość szkodliwego wpływu patriarchy zarówno na kobiety, jak i mężczyzn. Uważam, że to istotne, ponieważ często w kobiecej komedii zdarzają się żarty kosztem mężczyzn wypowiedziane przez komiczki, które opierają się na stereotypach i uogólnieniach. Jest to więc powtórzenie sytuacji: przez lata mężczyźni śmiali się z kobiet – obecnie komiczki tworzą żarty dokładnie w ten sam sposób. Rozumiem, że w grę wchodzi tutaj patriarchalna dynamika władzy – żarty z kobiet tworzone przez mężczyzn są wobec nich bardziej poniżające, niż żarty z mężczyzn tworzone przez kobiety, ponieważ to mężczyźni w patriarchalnym systemie mają władzę. Zawsze jednak tego typu komedia jest powieleniem binarnych podziałów płciowych, w których jedna strona jest w opozycji do drugiej, co moim zdaniem jest szkodliwym myśleniem na temat płci.

## 7.

Agnieszka Matan w rozmowie ze mną zauważa, że w komedii ważne jest dla

niej oddalenie emocjonalne od tematu, z którego się żartuje. Mówi też, że musiała się nauczyć umiejętności wyabstrahowania się od dotykających ją problemów, chociażby politycznych, żeby nie mówić wprost, jeden do jednego o tym, jak się czuje, ale zrobić z tego żart. Jako przykład podaje stand-up Marty Iwaszkiewicz, który miał mieć tytuł *Jak walczyć z patriarchatem*, jednak artystka chciała uniknąć dosłowności i oddalić się emocjonalnie od problemu, więc nazwała go *Jak zacząć wiać*. Powstał wieloznaczny tytuł; „wianie” można rozumieć jako uciekanie przed kimś lub przed czymś (może właśnie patriarchatem), ale też jest zachętą do stawiania się wolną niczym wiatr. Ponadto w jej stand-upie ważnym elementem jest żart z kapitalizmu w postaci próby sprzedawania publiczności wiatraków – właśnie po to, aby mogli nauczyć się wiać.

Marta Iwaszkiewicz i Agnieszka Matan ściśle ze sobą współpracują (prowadzą np. wspólnie podcast *Koleżaneczki od śmiania się i płakania*<sup>2</sup>), Matan brała także udział w omawianym stand-upie Iwaszkiewicz. Wykonywała piosenkę złożoną z gniewnych komentarzy, które mężczyźni zostawili pod jednym z jej materiałów na YouTube, zatytułowanym *Wesołe pozdrowionka, śmieszne gify* (2023). Zapowiadając piosenkę, Matan mówi, że to zabawne, że tyle hejtu znalazło się pod filmikiem o tak niewinnym tytule, równie dobrze mógłby on się nazywać „wesołe pieski biegają po łączce”, nie ma w nim bowiem żadnej kontrowersji ani w tytule, ani w treści. Jednak Matan mogła być już rozpoznawalna w środowiskach prawicowych jako komiczka o lewicowych poglądach – pierwszego „najazdu husarii”, jak go sama nazywa, doświadczyła po wywiadzie dla portalu teleshow udzielonym w 2020 roku, w którym wypowiada się na temat strajków kobiet. Zwrotki piosenki są cytatami z komentarzy pod jej filmikiem. Padają tam słowa: „wracaj do garów” czy „chętnie bym cię zmacał”. Za to w refrenie Matan zwraca się bezpośrednio do husarzy: „wiem, że jesteś głodny, wiem,

że chcesz bigosu, wiem, że jesteś głodny, ja mam na to sposób”. W ostatniej zwrotce artystka słodkim głosem śpiewa: „zobacz, tu biegnie piesek, zobacz jaka ładna łączka, tu mam dla ciebie bigosik” – traktując atakujących z góry, dystansuje się od całej sytuacji, a jednocześnie odzyskuje opresyjną wobec siebie narrację. Równocześnie ujawnia nienawistne teksty, z którymi się spotkała, co może mieć charakter emancypacyjny.

Warto zauważyć, że piosenka była wykonywana podczas stand-upu Marty Iwaszkiewicz w przerwie występów głównej wykonawczynie. Później Matan włączyła ją do swojego programu stand-upowego *Miodowe lata*, który miał premierę 7 października 2023. Jak już wspomniałam, patriarchy jest motywem przewodnim całego występu Marty Iwaszkiewicz. Przytoczę kilka najciekawszych moim zdaniem przykładów. Jednym z nich jest fragment o patriarchy wśród krasnali ogrodowych. Iwaszkiewicz opowiada o krasnalu ogrodowym z Nowej Soli, o imieniu Soluś, który jest wpisany na listę rekordów Guinnessa jako największy na świecie. Żeby nie był samotny, nowosolanie wybudowali dla niego żonę, którą nazwali Lusią (tutaj Iwaszkiewicz zauważa, że tak jak Ewa powstała z żebra Adama, tak z imienia Soluś powstała Lusia). Iwaszkiewicz pokazuje zdjęcie obu krasnali, zauważając, że Lusia jest większa od Solusia, a jednak jej nikt nie wpisał na listę rekordów, co według niej jest właśnie przejawem patriarchy. Żart z dosyć abstrakcyjnej sytuacji – rozmiarów krasnali ogrodowych – nawiązuje do realnego problemu dyskryminacji kobiet.

Najciekawszy był fragment, w którym Iwaszkiewicz opowiada o tym, że jej feminizm „cierpi na daddy issues”, ponieważ ma ciągle w głowie swojego ojca-krytyka. Następnie dodaje, że każda kobieta ma w głowie „męską komisję”, która ocenia wszystkie jej działania. W skład tej komisji w przypadku Marty Iwaszkiewicz wchodzi jej ojciec, ale też np. koledzy z

komedii, czyli, jak mówi, mężczyźni, którzy podejmują decyzję, jaka komedia jest pokazywana, a jaka nie. Opowiada o kolegach, którzy chcieli zaprosić ją do męskiej grupy impro, ale po pierwszej próbie powiedzieli jej, że jest „zbyt kobieca” i będzie im psuła energię. Stwierdzili, że chcieliby mieć dziewczynę w grupie, ale taką „dziewczynę-chłopa”, a nie taką „kobiecą”. Ta anegdota potwierdza moje obserwacje, że kobiety w improwizacji długo były dyskryminowane i przez wiele lat dominowały męskie grupy tworzące męskie spektakle, których nie chciały sobie psuć „kobiecą energią”. Ten fragment pokazuje także, jak duży wpływ mają komicy na mentalność kobiet. Iwaszkiewicz zauważa, że od tego wydarzenia zawsze ma w głowie swoich kolegów, którzy oceniają, czy jest wystarczająco dobrą komiczką. Ważnym przesłaniem tego fragmentu jest jednak jego zakończenie. Według artystki trzeba powiedzieć „pieprzcie się!” swojej komisji w głowie, czyli odrzucić uwewnętrzniony patriarchy, który konstytuuje się dzięki otaczającym nas mężczyznom.

Do swojego występu Iwaszkiewicz włączyła burleskę, która jest kolejną praktyką przeszczepioną na polski grunt z obszaru anglosaskiego, stawiającą w samym centrum kwestie płci (zob. Łuksza, 2016). Zarówno burleska, jak i stand-up są solowym gestem wyrazu artystycznego, służącym rozrywce. W kobiecym stand-upie także ciało artystki, które jest podstawowym elementem występu burleskowego, jest często tematyzowane. W wykonaniu Iwaszkiewicz burleska, oprócz celebrowania kobiecego ciała, miała także wymiar komediowy, jeszcze bardziej zbliżając do siebie te dwie dziedziny sztuki. Iwaszkiewicz w ostatniej części swojego występu wchodzi na scenę w bardzo powiewnych warstwach lekkiego niebieskiego materiału, a w tle słychać opowieść o rodzajach wiatru. Wraz z opisem natężającego się wiatru Iwaszkiewicz zdejmuje kolejne warstwy, aż zostaje w obcisłym granatowym kombinezonie, z wiatrakami przyczepionymi do piersi i powiewającym

futerkiem na wysokości łona. Może to być kolejna odpowiedź na pytanie postawione w tytule spektaklu: „jak zacząć wiać?” – otóż trzeba wiać jak najsilniej, uwalniać się od patriarchy i bezwstydnie powiewać swoim futerkiem.

## 8.

Opisany powyżej fragment występu Marty Iwaszkiewicz, o „męskiej komisji” w głowie performerki, może funkcjonować jako podsumowanie moich rozważań, wskazujące, jak duży wpływ na to, co robią – i czego nie robią – komiczki, mają reguły patriarchalnego społeczeństwa, w którym żyją.

Męska komisja w głowie każdej kobiety ocenia wszystkie jej działania. W przypadku komiczki podejmuje decyzję, czy jest wystarczająco dobra. Mimo że Marta Iwaszkiewicz nie nazywa tego wprost, tę metaforę można przyrównać do autocenzury, która działa jako „świadoma lub nieświadoma internalizacja wszystkich mechanizmów i racjonalności, które prowadzą do cenzury” (Dąbrowski, 2014, s. 10). Jest ona związana z zakazami, które nie mają substancjalnego źródła, a jednak istnieją w społeczeństwie. Nie bez przyczyny komisja, o której mówi Iwaszkiewicz, jest złożona z mężczyzn. Zinternalizowane przez kobiety mechanizmy, które prowadzą do autocenzury, są bowiem – jak wskazuje Pierre Bourdieu – stworzone przez mężczyzn. Według francuskiego socjologa kobiety postrzegają i opisują rzeczywistość za pomocą schematów stworzonych przez mężczyzn, co wskazuje na inkorporację relacji władzy wyrażanych przez system (2006, s. 503). Męska komisja, czyli uwewnętrznione mechanizmy męskiej dominacji, cenzurują więc działania kobiet, także komiczek. Bourdieu zauważa również, że struktury męskiej dominacji są „wytworem niekończącego się procesu reprodukcji, w którym uczestniczą zarówno poszczególne podmioty



działające (jak np. mężczyźni sprawujący władzę symboliczną i fizyczną, realną), jak i instytucje takie jak rodzina, Kościół, szkoła, państwo” (s. 504). Można więc stwierdzić, że świat komedii również reprodukuje męską dominację, zarówno poprzez konkretnych komików (takich jak koledzy, o których mówi Iwaszkiewicz), jak i w sposób instytucjonalny, ponieważ widowia nie chce „kupować” kobiecej perspektywy, o czym pisze Rebecca Krefting. Męska dominacja przejawia się również w powielanych nadal przez wiele osób poglądach, że kobiety nie są śmieszne, lub są mniej śmieszne od mężczyzn. Jak wskazuje Krefting, nie wolno zapominać, kto ustala, co jest zabawne – a są to osoby o dużym kapitale władzy (2014, s. 111).

Pierre Bourdieu pisze również o społecznie skonstruowanej „agorafobii”, która prowadzi do samowykluczenia kobiet z przestrzeni agory (2006, s. 507). To spostrzeżenie jak najbardziej przekłada się również na scenę komediową. Pierwsze grupy komediowe były przeważająco męskie – nie było żadnego zakazu występowania kobiet w komedii, ale długo kobiety czuły, że nie są tam mile widziane, co prowadziło, i nadal prowadzi, do samowykluczenia. Nadal wielu komiczkom mówi się, że „muszą mieć odwagę, aby być kobietami w komedii”, co potwierdza ten stan rzeczy. Tutaj chciałabym jeszcze raz przywołać wypowiedź brytyjskiej komiczki Liz Peters, która zauważa, że historycznie scena była miejscem przeznaczonym dla mężczyzn, dzięki czemu czują się oni tam pewniej, co wpływa na ich sposób opowiadania żartów. Wypowiadane z większą pewnością siebie, lepiej trafiają do publiczności. W ten sposób koło się zamyka – z powodu męskiej dominacji mężczyźni lepiej czują się na scenie, przez co są postrzegani jako zabawniejsi od kobiet.

Mam nadzieję, że przytoczone przeze mnie przykłady działań polskich i zagranicznych komiczek udowadniają błędność założenia, że komedia jest i

powinna być domeną mężczyzn. Warto przypomnieć, że Marta Iwaszkiewicz w swoim wystąpieniu radzi powiedzieć „pieprzcie się” swojej męskiej komisji w głowie, a więc odrzucić uwewnętrznione schematy męskiej dominacji. Stematyzowanie własnej autocenzury przez Martę Iwaszkiewicz jest przykładem działań wielu komiczek na całym świecie w kierunku zniesienia cenzury wprowadzonej przez mężczyzn.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Kobiety na najnowszym impro i stand-upie w Polsce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, DOI: 10.34762/kaqk-ts87.

## Autor/ka

**Zofia Dąbrowska** (zofia.dabrowska.17@gmail.com) – absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W pracy naukowej zajmuje się komedią od strony feministycznej, ze szczególnym uwzględnieniem improwizacji teatralnej i stand-upu, badała również teatralne adaptacje komiksów. Publikuje w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” oraz miesięczniku „Teatr”. Reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (MDK, ACKiS Od Nowa i toruński Teatr Muzyczny). Współorganizatorka Festiwalu Improwizacji Teatralnej JO! ORCID: 0009-0003-7354-5677.

## Przypisy

1. Zofia Dąbrowska, *Kobiety w komedii. O sytuacji kobiet na polskiej scenie improwizacji teatralnej oraz stand-upu, na przykładzie Małgorzaty Różalskiej i Agnieszki Matan* (promotor: dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ).
2. Zob. Marta Iwaszkiewicz, Agnieszka Matan, *Koleżaneczki od śmiania się i płakania*, <https://open.spotify.com/show/0sM2PkmrSlB9URrjH1pbl5?si=f7dc73f7947d4c8e> [dostęp: 3.03.2024].

## Bibliografia

Auslander, Philip, *From Acting to Performance: Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London - New York 1997.

Bourdieu, Pierre, *Przemoc symboliczna*, [w:] *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Znak, Kraków 2006.

Cantero, Odile; Delbrouck, Christelle, *Poradnik napisany dla i przez improwizujące womxn*, „Status” 2020, nr 112.

*Czego (powinny) pragnąć kobiety?*, Niplodram, Centrum Zarządzania Światem, Warszawa 2023.

Dąbrowski, Jakub, *Wszystko jest cenzurą*, [w:] Jakub Dąbrowski, Anna Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Iwaszkiewicz, Marta, *Jak zacząć wiać*, Resort Komedii, Warszawa 2023.

Krefting, Rebecca, *All Joking Aside. American Humor and Its Discontents*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.

Lavin, Suzanne, *Women and Comedy in Solo Performance: Phyllis Diller, Lily Tomlin and Roseanne*, Routledge, New York 2004.

Łuksza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Matan, Agnieszka, *Dlaczego twórczość potrzebuje improwizacji?*, [w:] *Wyobraźnia. Zbiór reguł jest nieograniczony*, Fundacja Loesje Polska, Warszawa 2021.

Palmer, Imogen, *Rozbrojenie patriarchatu poprzez impro*, „Status” 2021, nr 115.

Różalska, Beata, *Nie denerwujcie Polek*, „Status” 2020, nr 114.

Różalska, Małgorzata, *3 Fazy Polskiego Impro*, „Status” 2020, nr 109.

Stebbins, Robert A., *Laugh-Makers: Stand-Up Comedy As Art, Business, and Life-Style*, McGill-Queen's University Press, Montreal 1990.

Zaborski, Artur, *Usłyszała, że dziecko wyrośnie na taką samą głupią c\*\*ę jak ona. Nie wytrzymała*,  
<https://teleshov.wp.pl/uslyszala-ze-dziecko-wyrosnie-na-taka-sama-glupia-c-e-jak-ona-nie-wytrzymała-6576211947367328a> [dostęp: 3.03.2024].

---

### Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobiety-na-najnowszej-polskiej-scenie-impro-i-stand-upu>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dodatkowa-poprzeczka>

/ IMPRO I STAND-UP

## Dodatkowa poprzeczka

Z Beatą Różalską, Małgorzatą Różalską i Liz Peters rozmawia  
Zofia Dąbrowska

### **Jaka jest sytuacja kobiet w brytyjskim impro? Czy są mniej widoczne od mężczyzn?**

LIZ PETERS: Nie, myślę, że scena impro w Anglii jest bardzo wyrównana pod względem płciowym. Kiedy podróżowałam do innych krajów, zdecydowanie zauważałam pewne różnice, ale u nas widać bardzo silną kobiecą obecność. Są grupy składające się tylko z kobiet albo prowadzone przez kobiety, ponieważ kobiety są często lepsze w organizacji. Nigdy nie czułam nierówności płciowej w Anglii, na pewno nie w grupach, do których należę lub które oglądam.

### **Czy od początku tak było? Czy kiedyś kobiety musiały walczyć o swoją widoczność?**

LIZ PETERS: Kiedy zaczynałam, dołączyłam do grupy, w której kobiecość była ważna i widoczna, więc w moim osobistym doświadczeniu kobiety wokół mnie były wielką siłą. Nie wiem, czy wszędzie tak było, ale ja miałam pozytywne doświadczenia.

### **Czy zauważacie jakieś różnice w tym, jak kobiety są postrzegane na scenie w różnych krajach?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Kiedy byłyśmy na festiwalu w Atenach, Mt. Olymprov, grałyśmy jako 7 Kobiet w Różnym Wieku, a więc był to wyłącznie kobiecy skład. Później dowiedziałam się od Billy Kissy, improwizatorki z Aten, że po naszym występie wiele dziewczyn przyszło do ich szkoły Improvibe. Mówiły, że chcą robić to, co my. Zapisały się na zajęcia, nawet te, które już kiedyś zrezygnowały z impro, bo zobaczyły, że jednak jest dla nich miejsce na tej scenie. Rozmawiałyśmy wtedy dużo z Billy na temat sytuacji kobiet w impro, a także ogólnie w Grecji i doszłyśmy do wniosku, że jeśli żyjemy w kraju, w którym patriarchy jest bardzo silny, to widać to także w świecie impro.

BEATA RÓŻALSKA: Bardzo mocno to poczułam, kiedy zaczęłam podróżować i zobaczyłam, jak może wyglądać sytuacja kobiet w impro. Wtedy zrozumiałam, jak źle było chociażby w mojej własnej grupie i pomyślałam, że nie chcę już, żeby tak było.

### **A jak było w twojej grupie?**

BEATA RÓŻALSKA: Byłam jedyną kobietą. Na początku byłyśmy we dwie, ale

ta druga odeszła dosyć szybko. W grupie było sześć osób i było super, było świetnie, zazwyczaj się ze sobą zgadzaliśmy, ale też dlatego, że ja nie wiedziałam zbyt wiele. I słyszałam dużo komentarzy typu: „czy mogłabyś się trochę lepiej ubierać?” albo „czemu robisz takie głupie miny na scenie?”.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Doświadczyliśmy dużo seksizmu, więc kiedy wracaliśmy z zagranicy, był to dla nas szok kulturowy.

BEATA RÓŻALSKA: Kiedy wróciłam, usiadłam z moją grupą i otwarcie powiedziałam, że nie chcę, żeby to tak wyglądało. Byli w szoku. Potem jeszcze parę lat pracowałam nad tym, żeby to zupełnie zniknęło. Teraz, kiedy nie ma już GIT-u [poprzednia grupa Różalskiej - Z.D.] i gramy jako SzaFoFe, wszystko działa lepiej, ponieważ zostałam z ludźmi, którzy wiedzą, jak ze mną pracować, zgadzają się ze mną, rozumieją moje potrzeby i traktują mnie normalnie.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Ale po paru wyjazdach za granicę wracanie tutaj było dosyć przygnębiające.

BEATA RÓŻALSKA: Podczas pierwszych festiwali zagranicznych płakałam ze szczęścia co drugą noc, bo ludzie podchodzili do mnie i mówili miłe rzeczy, doceniając moje umiejętności, a nie to, jak wyglądałam na scenie. Wielu mężczyzn mi to mówiło i byłam bardzo zdziwiona, ponieważ doceniali to, co robię, a nie tylko to, że jestem kobietą.

## **A nie było tak wtedy w Polsce?**

BEATA RÓŻALSKA: Według naszego doświadczenia, nie.

LIZ PETERS: Czy dużo się zmieniło?

MAŁGORZATA RÓŻALSKA i BEATA RÓŻALSKA: Tak.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Bardzo dużo się zmieniło.

BEATA RÓŻALSKA: To też zasługa wpływów „zgniłego Zachodu”. Kiedy ludzie z zagranicy przyjeżdżali na nasze festiwale, a Polacy wyjeżdżali na festiwale zagraniczne, to też zmieniło nasz punkt widzenia.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: O, mam anegdotkę o „byciu tą ładną”. Byłam raz na okładce międzynarodowego magazynu „Status” poświęconego improwizacji. Było to zdjęcie, które jest we wszystkich moich mediach społecznościowych: uśmiecham się i mam na sobie mały czarny top, więc pokazuję trochę ciała. Dla mnie bycie na tej okładce było bardzo ważne jako potwierdzenie moich umiejętności. Później dostałam trzy komentarze po polsku, w których ludzie pytali, czy w środku jest rozkładówka taka jak w „Playboyu”.

BEATA RÓŻALSKA: Nadal pojawiają się głosy, że zostałyśmy gdzieś zaproszone tylko dlatego, że jesteśmy kobietami.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: „Bo jesteście ładne”.

BEATA RÓŻALSKA: W 7 Kobietach w Różnym Wieku przez jakiś czas wszystkie byłyśmy blondynkami, więc ludzie mówili, że jesteśmy zapraszane, bo jesteśmy blondynkami.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Kiedy jako 7 Kobiet dostałyśmy zaproszenie na festiwal w Australii, niektórzy ludzie mówili, że to dlatego, że jesteśmy ładne. Wyobrażacie sobie?

**W impro zazwyczaj gra się do sugestii podrzucanych przez publiczność. Czy macie wrażenie, że są jakieś konkretne oczekiwania wobec kobiet i kobiecych ról?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Mam wrażenie, że sugestie rzucane kobietom to zazwyczaj: „matka”, „kochanka”, „ prostytutka”... (*śmiech*). Więc być może zazwyczaj w kontekście pomocy i usługiwania innym?

BEATA RÓŻALSKA: Kiedy coś takiego się dzieje, fajnie jest złamać schemat i zrobić z tą sugestią coś głupiego. Kiedy byłam w grupie z piątką facetów, mieli w zwyczaju wrzucać mnie w tego typu role i raz grałam striptizerkę. Ze sceny padło: „O, właśnie idzie striptizerka”, więc pomyślałam – „Chcecie striptizerkę? Dam wam striptizerkę!” i zagrałam ją jako bardzo starą i obleśną. Pytali potem, czemu to zrobiłam, a ja odpowiedziałam: „Dlatego, że nie chciałam grać tej roli!”. Wtedy miałam pomysł, jak to ograć, ale teraz czasami po prostu ignoruję tego typu sugestie, co też bardzo pomaga.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Nie wiem, czy czuję jakieś konkretne oczekiwania ze strony publiczności, ale często padająca sugestia to na przykład „matka”. Nie wydaje mi się, by „ojciec” był częstą sugestią w stosunku do mężczyzn.

LIZ PETERS: Czy w polskim impro zdarza wam się grać inną płęć? Czy gracie mężczyzn, albo czy inny mężczyzna wchodząc do sceny zasugeruje, żebyście oboje grali męskie postaci?

BEATA RÓŻALSKA: Czasem tak.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Ciągle jednak widzę dużo nawyków. Na moich zajęciach bardzo często się zdarza, że kiedy kobieta gra szefa, to gra właśnie mężczyźną. Często też narzuca im się bycie mężczyźną w takich rolach, na



przykład ktoś ze sceny nazwie je męskim imieniem, więc wtedy od razu wiadomo, że ta postać jest mężczyzną. Ale też czasem same sobie to robią. Na zajęciach zawsze zwracam na to uwagę i mówię im, że jeśli to nie ma znaczenia dla sceny (bo czasem może mieć), to czemu nie zagrają szefowej? Ale mam wrażenie, że zazwyczaj męskie postacie nadal mają w scenach wyższy status, są bardziej respektowane.

**Kiedy gracie w wyłącznie kobiecym składzie, czy czujecie, że jesteście postrzegane inaczej przez widownię, niż kiedy gracie w składach mieszanych?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Kiedy gramy jako 7 Kobiet w Różnym Wieku, czuję dużo ciepła ze strony publiczności. Czuję, że nas lubi. Zawsze zaczynamy od podzielenia się czymś z naszego życia - każda z nas mówi, ile ma lat i co ostatnio odkryła lub uświadomiła sobie o sobie samej. Zawsze też prosimy jedną kobietę z publiczności, żeby też opowiedziała coś takiego o sobie. Gramy zarówno emocjonalne sceny wychodzące z tych opowieści, jak i zupełnie abstrakcyjne rzeczy.

BEATA RÓŻALSKA: Trudno to ocenić. Jako 7 Kobiet zazwyczaj gramy na festiwalach, gdzie na widowni siedzą ludzie ze społeczności impro, która jest bardzo wspierająca. Kiedy gram z moją grupą z kolegami, czuję dużą różnicę, ponieważ gramy przed różnymi ludźmi. Dostajemy więcej wsparcia, kiedy gramy na festiwalach jako 7 Kobiet, niż kiedy gram z moją grupą w lokalnych klubach. Ale to są też zupełnie różne sytuacje.

**A jak to wygląda w Wielkiej Brytanii?**

LIZ PETERS: Nie mam wrażenia, żebym była postrzegana inaczej, gdy gram tylko z kobietami lub w mieszanej grupie. Ciekawie słyszeć o waszych doświadczeniach, ale ja nie mam takich doświadczeń w Wielkiej Brytanii. Czuję, że wchodzimy na scenę jako równi sobie, kiedy gramy z mężczyznami, a moja grupa, Maydays, jest mieszana. Czasami gramy niepełnym składem, jako same kobiety i nie widzę, żeby to robiło jakąkolwiek różnicę. Jest też inny format, w którym gram, pod tytułem *Yes, Queens* i on jest grany tylko przez kobiety, ale jest to format typowo rozrywkowy, dla szerokiej publiczności, więc publiczność oczekuje od nas rozrywki. Ale nie czuję, żeby postrzegano nas inaczej.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Myślę, że w Polsce też już dużo się zmieniło i w świecie impro teraz jest dużo lepiej. Ale zaczęłam ostatnio robić stand-up i tam sytuacja kobiet jest nadal bardzo zła.

### **Czy jest dużo gorzej niż w impro?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Tak! Jest okropnie!

LIZ PETERS: Też robiłam kiedyś stand-up i też mam takie doświadczenia.

### **Czy możecie o tym opowiedzieć?**

BEATA RÓŻALSKA: Środowisko stand-upowe jest moim zdaniem dużo bardziej oceniające.

LIZ PETERS: Tak, tak, tak.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: W stand-upie jest dużo materiałów o kobietach jako obiektach seksualnych. Seksizm jest więc w treści, ale też jest dużo

okropnych komentarzy o kobietach w środowisku stand-upowym. Głównie ze strony początkujących, więc to przeważnie młodzi faceci, którzy myślą, że to oni odkryli żarty o seksie oralnym. Ale zdarza się to też niestety nawet największym nazwiskom w tym biznesie. Na przykład koleś, który ma najwięcej wyświetleń na YouTube w polskim stand-upie, miał żarty o gwałceniu swojej dziewczyny, kiedy spała. Taki styl, wiecie.

**Stand-up jest jednak również dosyć nową dziedziną w Polsce.**

**Myślicie, że to się już zdążyło zmienić, czy stand-uperzy jeszcze nie widzą potrzeby zmiany repertuaru?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Są różne typy ludzi, ale myślę, że ci, którzy robią to najdłużej, powiedzmy od dziesięciu lat, zdążyli już zmienić swój repertuar. Na przykład Abelard Giza, Mieszko Mińkiewicz, Bartek Zalewski – jest dużo mądrych gości w tym biznesie. Ale jest też dużo niemądrych. To zależy od osoby, ale myślę, że się zmienia. Chociaż kiedy rozmawiałam z Bartkiem Zalewskim w moim podcaście i spytałam go, czy uważa, że polski stand-up się zmienił przez ostatnie dziesięć lat, to odpowiedział: „Oj nie; myślę, że pierwsza generacja musi najpierw wymrzeć i może kolejnej pójdzie lepiej”.

**A jakie są twoje doświadczenia ze stand-upem, Liz?**

LIZ PETERS: To było kilka lat temu, więc nie mam aktualnych informacji, ale zdecydowanie czułam, że wchodząc na scenę ma się dodatkową poprzeczkę do przeskoczenia, bo jest się kobietą. Publiczność od razu myśli: „Aha, a więc kobieta. Zobaczmy, co dla nas przygotowała”. W ramach stand-upu robiłam komedię muzyczną, więc to były dwie poprzeczki naraz – stand-up i

śpiewanie. Jak już mówiłyście, stand-up jest zdecydowanie bardziej oceniający, bo w impro publiczność przychodzi na spektakl, aby być jego częścią i bawić się razem z występującymi. Publiczność stand-upowa przyjmuje postawę: „zapłaciłam, więc teraz mnie bawcie”. Myślę, że na tym polega różnica. I kiedy występuje się jako kobieta, pojawia się dodatkowa bariera, bo ludzie myślą: „zapłaciłem/zapłaciłam i dali mi kobietę? Okay, no to teraz naprawdę musisz się postarać, żeby mnie rozbawić”. Ale tak jak mówiłam, to było około dziesięciu lat temu. Teraz w Anglii działa wielka organizacja o nazwie „Funny Women”, która organizuje występy kobietom w całym kraju i bardzo się stara, aby je promować, więc myślę, że to zrobiło dużo dobrego dla kobiet w komedii w Wielkiej Brytanii.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: W naszej bańce też jest wielu wspaniałych improwizatorów i komików, którzy są mądrzy i świadomi. Ale spektrum jest szerokie, więc nawet ludzie, których znam osobiście i z którymi pracowałam, mogą zaskoczyć. Mam też inny, bardzo ciekawy przykład. Pięć lat temu na kanale „Stand-Up Teka” na YouTube pojawił się filmik *Kobiety nie są zabawne*. Myślałam, że to ironiczne, ale nie! Autor filmiku przez piętnaście minut mówi, dlaczego kobiety nie są zabawne i dlaczego nie powinny robić stand-upu.

LIZ PETERS: I jak to uzasadnia?

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Mam cytat, mój ulubiony. Powiedział, że kobiety mówią tylko o kobiecych tematach, a mężczyźni o uniwersalnych, takich jak „walenie gruchy” – użył dokładnie tego terminu, który jest związany z męską masturbacją. I to według niego jest uniwersalny temat! I ludzie mnie pytają, dlaczego moim zdaniem jest tak mało kobiet w stand-upie. Właśnie dlatego! Dlatego, że najpierw musisz przejść przez te wszystkie pytania typu: „czemu chcesz się zajmować komedią?”, albo: „co myślisz o tym, że kobiety nie są

zabawne?”. I jeżeli dostajesz coś takiego na twarz, kiedy chcesz zacząć, nawet w formie pytania, musisz być bardzo wytrwała i musi ci bardzo na tym zależeć, bo inaczej po co się tak wysilać. Ten filmik na YouTube pochodzi sprzed pięciu lat, ale dalej tam jest. Na grupie SKD [Stand-upowy Klub Dyskusyjny - Z.D.] na Facebooku komicy i komiczki stand-upowi z całej Polski odbyli na ten temat wielką dyskusję. Mówili głównie: „co z tobą jest nie tak, koleś?”. Na ataki w komentarzach autor filmiku odpowiadał: „po prostu tego nie rozumiecie. Nie zmienicie mojego zdania”. Ale, jak mi potem powiedziano, jego kariera stand-upowa się wtedy skończyła. Dopiero zaczynał, ale ludzie ze środowiska nie chcieli już go oglądać.

BEATA RÓŻALSKA: Jedna rzecz jednak mnie cieszy. Jeszcze kilka lat temu było bardzo głośno wokół feministycznych tematów i ludzie się denerwowali: „dlaczego robicie taki szum wokół siebie, po prostu róbcie swoje, nie będziemy tworzyć dla was sztucznej przestrzeni”. Ale później coraz więcej osób zaczęło sobie uświadamiać, że to jest proces – musimy być w pewnym momencie bardzo głośne, a potem, kiedy wszystko się wyrówna, będziemy mogły się wyciszyć. Coraz więcej osób to rozumie, więc to mnie cieszy. Jest lepiej, ale to długi proces, który potrzebuje jeszcze dużo, dużo więcej czasu.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Kiedy robisz wydarzenie, w którym występują same kobiety, ludzie nadal pytają: „dlaczego same kobiety?”. Jeśli występują sami mężczyźni, nikt nawet nie pomyśli, żeby zapytać, dlaczego w tej grupie są sami mężczyźni. W przypadku kobiet ludzie pytają: „jaki jest tego cel?”, Nie potrzeba celu, żeby mieć w grupie samych mężczyzn, ale w przypadku kobiet już tak, bo przecież kobiety nie są zabawne (*śmiech*).

LIZ PETERS: Wcześniej pytałaś, czy na scenie komediowej w Anglii zawsze była równość płciowa i teraz pomyślałam, że może zanim zaczęłam aktywnie w niej działać, rzeczywiście była zdominowana przez mężczyzn. Jest taka

słynna grupa, The Comedy Store Players. Są jedną z najdłużej działających grup impro w Anglii (zaczynali w latach osiemdziesiątych) i prawdopodobnie najbardziej znaną szerokiej publiczności. Przez lata byli to sami mężczyźni i tylko jedna kobieta – trochę taki „klub dla chłopaków”. Duża część świata rozrywki tak wyglądała, kiedy dorastałam – byli to głównie mężczyźni, sporadycznie zdarzała się atrakcyjna kobieta – i było to po prostu akceptowane. Do Comedy Store Players przyłączyło się ostatnio kilka aktorek, więc dynamika płciowa jest teraz lepiej zbalansowana.

BEATA RÓŻALSKA: Kabaret Moralnego Niepokoju...

**Czy macie wrażenie, że komedia robiona przez kobiety jest inna? Czy kobiety żartują w inny sposób albo czy poruszają inne tematy w impro lub stand-upie?**

BEATA RÓŻALSKA: Na pewno nie mówi się tak dużo o męskich genitaliach (*śmiech*). Co ciekawe, żarty z męskiej perspektywy na temat masturbacji albo seksu oralnego są zupełnie normalne, a kiedy próbujemy mówić o... nie wiem jak to nazwać... żeńskiej masturbacji, to jest to postrzegane jako obleśne.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Widzisz, nawet nie mamy na to osobnego słowa!

BEATA RÓŻALSKA: Dokładnie o to mi chodzi!

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: A na męską masturbację jest tysiąc określeń.

BEATA RÓŻALSKA: Więc to jest na pewno jedna kwestia, jaka przychodzi mi do głowy. Myślę, że to jest bardziej charakterystyczne dla stand-upu niż impro.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: To ciekawe. Nie mam gotowej odpowiedzi na to, czy żartujemy inaczej.

LIZ PETERS: Zastanawiam się, czy jest jakiś rodzaj „wrodzonej pewności siebie”, jaką mają mężczyźni, wchodząc na scenę. Ponieważ historycznie to było ich miejsce, byli tam mile widziani. Dlatego myślę, że różnica prawdopodobnie polega na sposobie, w jaki mężczyźni opowiadają żarty. Robią to z pewnością siebie, która jest dla nich naturalna, podczas gdy kobiety muszą dalej walczyć o swoją przestrzeń. Dlatego stylistycznie albo próbują być bardziej zapamiętywalne i pokazać coś ekstra, albo idą w drugą stronę i chcą być subwersywne i zaskakujące, pokazać coś, czego publiczność się nie spodziewa. Mam nadzieję, że za parę lat ta pewność siebie i poczucie, że mamy prawo do bycia na scenie, będzie bardziej naturalna dla kobiet i nie będą próbowały być tak bardzo inne, kiedy wchodzą na scenę.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Kiedy myślę o stand-upie, to w przypadku kobiet nadal bardzo duży nacisk kładziony jest na wygląd. Bardzo często, kiedy widzę stand-uperkę, to jest ona na przykład jak Amy Schwummer – cała ubrana w lateks i w ten sposób adresująca... seksualizację. Albo Elliza Shlazinger: ona również często ma strój, który jest bardzo taki... no, ładny. Z drugiej strony czasem kobiety ubierają się bardziej jak mężczyźni, żeby odsunąć od siebie ten temat. Ale zawsze kontekst ich wyglądu jest istotny. Jak bardzo seksowna teraz jesteś? Czy odrzucasz swoją seksualność, żeby być bardziej jak mężczyźni, żeby traktowano cię bardziej jako komika? Czy właśnie ubierasz się seksownie, ponieważ możesz, ponieważ jesteś na scenie i możesz robić, co tylko zechcesz? Potem ludzie i tak skomentują: „wow, dlaczego się tak ubrała” – i to w obu przypadkach! (*śmiech*)

LIZ PETERS: To prawda, nie można z tym wygrać.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Nie da się! A jeśli jesteś gdzieś pośrodku, to ludzie powiedzą, że jesteś nudna. (*śmiech*)

BEATA RÓŻALSKA: W impro z kolei w młodych grupach nadal są osobne „męskie” i „kobiece” żarty. W bardziej zaawansowanych tego nie czuję. Ale mam wrażenie, że kiedy kobiety próbują żartować „jako mężczyźni”, są postrzegane jako irytujące. A kiedy mężczyźni żartują „jako kobiety”, są postrzegani jako uroczy, bo to sprawia, że są bardziej wrażliwi. Nie zawsze oczywiście. W grupach, z którymi występuję, nie czuję żadnej różnicy w sposobie żartowania, również z tego powodu, że w impro nie robimy po prostu „żartów”. Budujemy coś razem na scenie. Pracujemy razem i dlatego nie ma znaczenia, czy jesteśmy kobietą, czy mężczyzną – tworzymy coś razem, a kiedy coś zabawnego się pojawi, to nie czuję, żebyśmy żartowali w różny sposób.

**Czy macie wrażenie, że młodsze pokolenie, na przykład osoby, z którymi ty, Rózo, pracujesz na uniwersytecie, myślą w inny sposób?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Zdecydowanie! W jednej grupie miałam więcej dziewczyn niż chłopaków i one od razu reagowały, kiedy zobaczyły lub usłyszały, że coś jest nie tak. Na przykład robiliśmy rozgrzewkę, w której mówi się „ja też”, kiedy ma się tak samo jak inna osoba. Pamiętam, że był chłopak, który powiedział, że lubi grać w szachy i trzy dziewczyny powiedziały „ja też”. I on się zdziwił: „co, wy?”, one odpowiedziały: „tak, a dlaczego nie?” – „bo jesteście dziewczynami” – „więc nie możemy grać w szachy? To całkiem seksistowskie, wiesz”. Od razu na to zareagowały. Innym razem pojawiło się coś rasistowskiego i studenci też na to zareagowali. Po prostu reagują i mówią wprost, kiedy coś jest nie tak.



**W środowisku teatralnym trwa teraz dyskusja o przemocy. Mówi się o przemocy psychicznej wobec studentek i studentów w szkołach teatralnych oraz wobec aktorów i aktorek w teatrach. Głośne są ujawniane przez aktorki przypadki molestowania. Zastanawiałam się, czy spotkałyście się z takim rodzajem przemocy w impro? Może ze strony publiczności, kiedy krzyżane są sugestie ról, których nie chcecie grać?**

BEATA RÓŻALSKA: Przede wszystkim nie miałyśmy szkół z obleśnymi profesorami.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Kiedy uczyłam impro w Teatrze Muzycznym w Gdyni około 2010 roku, w Studium Wokalno-Aktorskim była tzw. fala, podczas której nowi studenci musieli robić upokarzające rzeczy. Jeden z nauczycieli, Maciek Konopiński, aktor Teatru Wybrzeże w Gdańsku, poprosił mnie, żebym pomogła mu to zmienić. Zrobiliśmy projekt „Gwiazdówka”, żeby walczyć z przemocą w Studium. Studenci i studentki mieli ze mną warsztaty z improwizacji i później przygotowali spektakl impro dla starszych studentów i studentek - w miejsce „tradycyjnych” rytuałów fali. W poprzednich latach nowi studenci i studentki musieli na przykład wchodzić na kolanach po schodach na Kamienną Górę, a starsi kopali ich w tyłki. Impro miało być jakby lekarstwem na tę sytuację, było substytutem fuksówki. Nadal miało chodzić o „zabawianie” starszych przez młodszych, ale w bezpieczny i kontrolowany sposób. W trakcie przedstawienia aktorzy i starsi studenci byli tak źli, że nie mogli się wyżyć na młodszych, że buczeli. To było podejście: „nie chcemy tego oglądać, chcemy się nad wami poznać”.

**W środowisku teatralnym mówi się dużo o tym, że duża część problemów wynika z hierarchii, ponieważ na przykład reżyserzy stoją wyżej niż aktorzy i mogą nadużywać władzy. Czy myślicie, że w impro jest inaczej, czy tej hierarchii jest mniej?**

BEATA RÓŻALSKA: Powiedziałabym, że nauczyciele w impro są zbyt mało pewni siebie, żeby nadużywać swojej władzy. Nie wszyscy, ale ja na przykład mam dużo niepewności, kiedy nauczam. Nie jestem pewna, czy moim uczniom spodobają się warsztaty, czy odpowiednio przekazuję im wiedzę, czy czują się bezpiecznie. Jestem niepewna siebie jako nauczycielka, więc nie mogłabym nadużywać władzy. Już prędzej oni mogliby znęcać się nade mną.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: W zeszłym roku musiałam wyrzucić z grupy jedną osobę i powiedzieć jej pod koniec roku, że ma już nie wracać. Pierwszy raz w życiu coś takiego mi się zdarzyło, ale on znęcał się nade mną i nad całą grupą! (*śmiech*) Zajęło mi to tak dużo czasu, że już cała grupa robiła sobie z tego żarty, ale też cierpiała razem ze mną. Potrafił na przykład przerwać mi w trakcie mojego feedbacku do sceny, którą właśnie zagrali, i powiedzieć: „po co nam to mówisz i zachowujesz się, jakbyś była wszechwiedząca, może posłuchajmy, co grupa ma do powiedzenia”, a grupa na to: „ale my się z nią zgadzamy, czemu przerywasz”. Zachowywał się okropnie i musiałam go wyrzucić, ale wymagało to ode mnie bardzo dużo energii i byłam przez to bardzo niepewna siebie. Później inne uczennice wysłały mi mem z napisem: „czasem trzeba pozwolić innym odejść, żeby zadbać o siebie”... (*śmiech*)

BEATA RÓŻALSKA: Ale nie mam wrażenia, żeby w impro istniała hierarchia. Może jest jakaś sztuczna hierarchia w przypadku grup, które zajmują się tym dłużej niż inne. Nikt nie mówi wprost, że te grupy są ważniejsze od innych, ale można to w pewnym sensie poczuć.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Myślę, że to zależy od kraju. Na przykład w Stanach Zjednoczonych było sporo nadużyć.

LIZ PETERS: To środowisko jest bardzo zdominowane przez mężczyzn, przynajmniej tak mi się wydaje.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Czasami znajduję na Facebooku takie grupy jak „przeciwdziałanie przemocy w impro” i ludzie piszą o różnych osobach w różnych szkołach, które się źle zachowywały...

BEATA RÓŻALSKA: Teraz jest afera wokół Improvibe’u, szkoły improwizacji w Grecji. Nie znam szczegółów, ponieważ to bardzo świeża sprawa. Jeden z trenerów był przemocowy wobec swojej studentki. Nie zwolnili go, bo jest tam nauczycielem. Nie znam wielu szczegółów, ale widziałam na ten temat post na stronie Improvibe’u (post na Facebooku z 27 października 2023 – Z.D.).

*W tym momencie Liz musiała opuścić rozmowę, więc kontynuujemy bez jej udziału.*

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Wydaje mi się, że w Polsce nie było podobnej sytuacji.

BEATA RÓŻALSKA: W mniejszych społecznościach, mniej doświadczonych, pojawiają się śliskie typy, ale nie są to ludzie, którzy mają jakąś władzę.

**Pytam o to, ponieważ impro może być podatne na tego typu nadużycia, chociażby dlatego, że dużo pracuje się z emocjami i dużo wymyśla się na bieżąco.**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Nad emocjami, nad wrażliwością i otwieraniem siebie – więc tak, na pewno łatwo może dojść do nadużyć.

**Czy zdarza się, kiedy jesteś już w scenie, że ktoś wrzuca cię w coś, w co nie chcesz iść?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA, BEATA RÓŻALSKA: Ooooo, taaaaak!

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Ale też pierwsze, co robię w nowych grupach, jest taki „safety check i BHP”. Mówię zawsze, że jeżeli fizycznie nie mogą czegoś zrobić, to żeby tego nie robili, mówili o tym i nie zmuszali się do tego. Mówię im też oczywiście, żeby respektowali granice, ale że jeżeli na scenie stanie się cokolwiek, co sprawi, że poczują się niekomfortowo, to zawsze mogą tę scenę przerwać, bo to tylko impro. Jeśli się tego ludziom nie powie, to mogą mieć później traumy. Więc zawsze mówię, że jeżeli jest coś, co ich „triggeruje”, o czym możemy nie wiedzieć, to zawsze mogą przerwać albo powiedzieć: „tutaj czuję się niekomfortowo”. Jak się ludziom to zapowie na początku, to potem jest im łatwiej to komunikować.

BEATA RÓŻALSKA: Niedawno nauczyliśmy się i uczymy ludzi, że mogą po prostu olać niektóre sugestie.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Tak, te od widowni też.

BEATA RÓŻALSKA: Naszej koleżance Kalinie zdarzyła się taka sytuacja, że na scenie stoi czterech facetów i gra scenę, że zaraz będzie poród, patrząc na nią stojącą w kulisach. a ona myśli: „radźcie sobie, nie będę w tym brała udziału”.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: To jest niby oczywiste, że to obowiązek kobiety –

wejść i grać poród. (*śmiech*)

**Zastanawiałam się, czy to było trudniejsze, kiedy zaczynałyście? Kiedy nie było takiej świadomości, jaka jest teraz i z tymi zasadami mogło być trudniej.**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA, BEATA RÓŻALSKA: Taaak, oczywiście.

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Trudniej było na przykład powiedzieć coś takiego, jak to zrobiła Kalina, że nie będę grać porodu teraz tylko dlatego, że jestem jedyną kobietą i patrzycie na mnie. Mniej więcej w tym czasie był występ Pro Formy i inna nasza koleżanka, Emi, opowiadała, jak grała z kolegami scenę, w której chyba z Bartkiem szła na jakąś uroczystość. Tadek był wpuszczającym na tę okoliczność i powiedział coś w stylu, że pani się musi rozebrać, i ona pyta: „A, to znaczy, że mój partner też?” – „Nie, nie, tylko pani”, na co ona „Ooo, a czy to jest seksizm?”, „Tak”, „A, to ja spie\*\*\*lam”. I zeszła ze sceny (*śmiech*). I koniec sceny!

**Zastanawiałam się jeszcze nad jedną rzeczą. Mówiłaś wcześniej o strajkach kobiet. Czy macie wrażenie, że po strajkach coś się wśród publiczności zmieniło? Czy odczuliście, żeby była większa świadomość feministyczna, albo więcej kobiet zaczęło przychodzić na spektakle, albo sugestie są inne?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: To było duże wydarzenie, ale była też pandemia. Więc występów było mniej.

## **No tak, więc mogliście tego aż tak nie odczuć.**

BEATA RÓŻALSKA: Myśmy grali w pandemii z SzaFoFe i wydaje mi się, że więcej damskich głosów się odzywa z publiczności. Nie że sugestie są inne, ale więcej słyszę głosów kobiet. Ale nie wiem, czy się na to nie wyczuliłam po prostu. Tak w ogóle mam wrażenie, że częściej braliśmy sugestie od kobiet, bo z ich strony było mniej sugestii typu: „matka, żona, prostytutka”. Ale też robimy na tyle specyficzną komedię, robiąc impro, że przyciągamy specyficznych ludzi, więc nigdy nie czułam, żeby przychodziły do nas osobniki mocno seksistowskie.

## **Gosiu, zaczęłaś teraz robić stand-up. Jak się w nim odnalazłaś?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Trochę tak, jak mówiła Liz o Wielkiej Brytanii. Czuje się zaskoczenie na widowni, że jesteś dziewczyną, więc są większe oczekiwania, żeby ich zabawiać. A ja jeszcze zaczęłam od tematu niepełnosprawności. Więc to jest coś zupełnie innego, niezwiązanego z płcią. Bo mamy jeszcze jedną siostrę, z niepełnosprawnością, więc chciałam powiedzieć coś na ten temat. Koncept jest taki, że mówię: mam niepełnosprawną siostrę. I że rodzicom było ciężko, i że to jest tak, że młodzi rodzice uczą się na pierwszym dziecku, wyrabiają sobie sposoby, a jeśli drugie rodzi się inne? No i że Magda jest starsza, więc byli przerażeni, że urodziłam się zdrowa: „O Jezus, ona jest zdrowa, co zrobimy”. I tym się bawię. Dalej mówię, że super były turnusy rehabilitacyjne, na które mnie wkręcała siostra, ale wiecie, jacy ludzie potrafią być okropni – gapili się na mnie, wytykali palcami... Więc pracowałam na takim odwróceniu rzeczywistości.

**To kolejny ważny temat: czy istnieje w Polsce humor zaangażowany społecznie albo skierowany do konkretnej publiczności? Gdy oglądam mainstreamowy stand-up, to tam bardzo się uważa, żeby broń Boże nie polaryzować, bo jednak publiczność często jest podzielona pogładowo. Czy zaobserwowałyście coś takiego w komedii w Polsce?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Wydaje mi się, że te tematy, jeśli się pojawiają, to w konkretnych bitach. Raczej nie ma komiczek albo komików „z misją”. Trochę bardziej zaangażowani są może Abelard Giza i Mieszko Mińkiewicz. Abelard często ma jakąś misję w tym, co opowiada. Trochę morałów. Mieszko dużo komentuje społecznie i politycznie, trochę drąc łacha i z prawicy, i z lewicy, wprost nazywając te rzeczy.

**A czy są grupy lub osoby stricte feministyczne?**

MAŁGORZATA RÓŻALSKA: Wiolka Walaszczyk miała w zeszłym roku bardzo mocny program *Gąski, gąski do domu*. Tytuł wziął się stąd, że nasze społeczeństwo jest od przedszkola wychowywane, że „gąski, gąski, do domu” – bo się boimy. A czego? – „wilka złego”. A według Wiolki powinno być „gąski, gąski, do boju” czy coś w tym stylu. Bo później mamy społeczeństwo, które nie reaguje. W tym programie jest dużo materiału o nierówności, o traktowaniu kobiet i mniejszościach. Ona jeździ z tym programem po małych miejscowościach i ciekawe jest, jak jest tam odbierana. Mieszko Mińkiewicz kiedyś powiedział o Wiolce, że jest koniem trojańskim feminizmu, bo przez dresiarzką formę dociera do dresiarzy. Więc ona ma trochę taką misję, że jeździ po małych miejscowościach i mówi o sprawach niewygodnych, choć

ludzie czekają na to, że będzie po prostu beka. To jest na pewno coś, co warto zobaczyć. Również jej poprzedni program, *Pucz*, który jest na YouTube, jest bardzo feministyczny. Jest tam też ciekawe rozwiązanie graficzne: do intro na YouTube Wiolka zaangażowała grupę różnych kobiet, ponieważ chciała, żeby tytułowy pucz dotyczył buntu kobiety przeciwko temu, jak wygląda nasze życie. Angażując je i do sesji zdjęciowej, i do intro, starała się, żeby była to jak najbardziej różnorodna grupa. Na przykład ma tam gimnastyczkę, która robi szpagat, jest kobieta ciężarna, kobieta czarnoskóra z małym dzieckiem, dziewczyna na wózku inwalidzkim. Polecam. Wiolka jest najbardziej zaangażowana i z każdym programem idzie w to coraz bardziej.

Wzór cytowania:

*Dodatkowa poprzeczka*, z Beatą Różalską, Małgorzatą Różalską i Liz Peters rozmawia Zofia Dąbrowska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dodatkowa-poprzeczka>.

## **Autor/ka**

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dodatkowa-poprzeczka>



Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pole-walki-z-rzeczywistoscia>

/ IMPRO I STAND-UP

## Pole walki z rzeczywistością

Z Agnieszką Matan rozmawia Zofia Dąbrowska

### **Czy czujesz, że jesteś postrzegana inaczej w impro albo w stand-upie dlatego, że jesteś kobietą?**

Teraz już prawie tego nie czuję. Ale jeszcze dwa, trzy lata temu dałabym inną odpowiedź. W impro w ogóle nie ma takiego tematu. Tam tak to wszystko zorganizowałyśmy, że jest nawet więcej kobiet, co też nie było naszym zamiarem. W stand-upie przez wiele lat było mało kobiet. I gdy byłam na open micach [„otwarty mikrofon” – każda osoba, która się zgłosi, może zaprezentować swój materiał przed publicznością – Z.D.] jedyną kobietą, to przed moim występem prowadzący podkreślał wyjątkowość tego zjawiska: „A teraz kobieta na scenie”. Dlatego w 2017 roku pierwszy open mic, który sama organizowałam, był tylko dla kobiet. Nazywał się: „Źle sprawowałam się wczoraj w kosmosie”. Teraz już nie chcę robić takiego podziału, uważam, że jest oldskulowy. Myślę, że w wyrównaniu tych dysproporcji bardzo pomogły social media i fakt, że przestrzeń internetowa jest bardziej egalitarna. Mnóstwo dziewczyn zajęło się komedią, robią to w internecie i na

żywo z dużymi sukcesami. Ciemną stroną mocy jest nieskończona pula odbiorców materiałów, które wrzucamy do sieci... To, co piszą mężczyźni kobietom... Chłopy nie mają takich komentarzy. I kiedy nie jesteś „miła”, kiedy mówisz, jakie są twoje poglądy, co cię wku\*wia, to tam, po drugiej stronie, jest jakaś przerażona męska część odbiorców, którzy nie wiedzą, co z tym zrobić. Bo to, co robię, może nie być dla kogoś śmieszne. Nie szokuje mnie, gdy ktoś powie: „to, co mówisz, jest nudne”. Ale zdanie: „nie śmieszył mnie ten występ”, a zdanie: „odmóżdżony paszkwil” to dwa zupełnie inne zdania. I każda komiczka na pewno dostała wiele komentarzy na temat swojego wyglądu. Pod tym względem trudniej jest być dziewczyną w stand-upie. Zwłaszcza jeżeli chcesz powiedzieć wprost, jakie masz zdanie na jakiś temat.

**Czy uważasz, że są jakieś typowo kobiece i typowo męskie tematy? Czy masz wrażenie, że kobiety mają inny sposób opowiadania albo żartowania?**

Kompletnie nie. To zależy od tego, jakimi jesteśmy ludźmi, jaki mamy styl życia. Ktoś ma męża i robi remont, to będzie opowiadać o tym, jak robi remont i jak uprawia seks z mężem. Komuś się rodzi dziecko, to opowiada o tym dziecku. Ktoś jest na Tinderze, to mówi o Tinderze itd. Oprócz tematów każdy występujący człowiek (bez względu na płeć) ma inny styl - neurotyczny, ekstrawertyczny, abstrakcyjny, wulgarny - mogę wymieniać w nieskończoność. Płeć nie ma tu nic do rzeczy. To nie jest tak, że jak jesteś dziewczyną, to chcesz opowiadać tylko o okresie, a mężczyźni opowiadają - nie wiem, co jest substytutem okresu - o nocnych polucjach. Nie, nie, nie.

## **Czy zauważyłaś jakąś zmianę w środowisku komediowym po strajkach kobiet?**

Komicy długo nie angażowali się w sprawy polityczne. Ale rzeczywiście coś się zmieniło i nie wiem, czy to stało się jako reakcja w sprawie kobiet, czy już miarka się przebrała. Za dużo tego ciśnienia: strajki kobiet, pandemia, kryzys gospodarczy, inflacja, PiS i Kościół nad tym wszystkim. Zauważyłam, że jest silny nurt krytykowania Kościoła, co mnie bardzo cieszy. Ja o tym nie opowiadam, bo mam taką politykę, że nie mówię o ch\*\*ach. Nie daję im czasu antenowego, a przynajmniej się staram, chociaż czasami już nie mogę wytrzymać.

U moich kolegów, którzy angażowali się w strajki kobiet, podobało mi się to, że mogli się z tego nabijać i jakoś to wyabstrahować, bo nie są kobietami. A ja od razu mówiłam jeden do jednego, jak się czuję. Musiałam się dopiero nauczyć umiejętności wyabstrahowania tego problemu od siebie, żeby to mnie tak nie dotykało i żebym mogła żartować w jakiś ciekawy sposób na temat tego, co powiedział albo zrobił jakiś polityk. To było bardzo trudne. Nie byłam w stanie z niczego się śmiać przez te miesiące, kiedy co drugi dzień był czarny protest, moje koleżanki były bite na ulicy, a potem wojna, a potem w ogóle wszystko. Mam takie momenty, kiedy wydaje mi się, że już nie da się żartować. A potem się okazuje, że jednak się da!

**W twoim programie stand-upowym *Jesteś u pani* z 2021 roku, a także w tegorocznych *Miodowych latach* bardzo delikatnie poruszasz kwestie strajku kobiet, a konkretnie uciekania przed policją.**

To był pierwszy raz, kiedy nie powiedziałam jeden do jednego, co sądzę o

Kaczyńskim albo o zakazie aborcji. Ale udało mi się opowiedzieć o tym, że tam byłam. To dla mnie ważne, żeby o tym wspomnieć i jednocześnie nabijać się z tego, że nie byłam w stanie nawet przeskoczyć przez mur, bo nie chodziłam na wf. Cały czas się uczę (jak prezydent), żeby żart był orężem do wszelkiej walki, ale też do dobrej zabawy, bo to jest priorytet. Podobnie zrobiła w zeszłym roku Marta Iwaszkiewicz. Jej show miał mieć tytuł *Jak walczyć z patriarchatem*. Ale pomyślała, że nie chce tego tak nazywać. Bo wszyscy już są zmęczeni ciągłym gadaniem o patriarchy. Ale tytuł *Jak zacząć wiać*, a głównym żartem jest sprzedawanie publiczności wiatraków? To jest prawdziwa zmiana.

**Chciałam cię zapytać o wieczór, który prowadzisz. O *Dobre żarty, czyli bekę bez nienawiści*. Zastanawiam się, czy zakładasz, że beka często łączy się z nienawiścią i czy twoim zdaniem humor z definicji jest agresywny albo skierowany przeciwko komuś?**

Jest taka książka *Żarty na bok*, autorstwa Jonathana Lynna, komika z lat osiemdziesiątych, który zjadł zęby na komedii. Jest tam jedna rzecz, która zrobiła na mnie bardzo duże wrażenie. Lynn powiedział, że komedia to walka. Że każdy w jakiś sposób walczy z rzeczywistością. Można chodzić po ulicy i bić ludzi, ale niektórzy z nas z jakiegoś powodu nauczyli się z nich żartować. I według niego żartowanie z ludzi albo z jakichś zjawisk zakłada, że chcesz komuś, że tak powiem jak seniorka – utrzeć nosa. Więc to jest moja agresja i moja walka. Staję na scenie, a tam obcy ludzie, którzy na mnie patrzą i chcą być rozbawieni. Mogę przegrać tę walkę albo wygrać. I ja też walczę z rzeczywistością i z tym, co mi się nie podoba, co mnie wku\*wia i co jest dla mnie dziwne. Tylko że nie wku\*wia mnie np. osoba trans. Nie jest dla mnie dziwne to, że ktoś jest osobą queerową. Nie jest dla mnie dziwne, że

kobieta nie ma dzieci. Natomiast, wku\*wiają mnie seksizm, rasizm, transfobia, queerfobia itd. Komedia to moje pole walki z tymi zjawiskami. Mogę oczywiście walczyć z ludźmi, którzy szerzą nienawiść, ale mogę spróbować raz na dwa miesiące stworzyć świat, w którym szukamy tematów do śmiania się na innych płaszczyznach. I mam do tego prawo.

Wzór cytowania:

*Pole walki z rzeczywistością*, z Agnieszką Matan rozmawia Zofia Dąbrowska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pole-walki-z-rzeczywistoscia>.

## **Autor/ka**

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pole-walki-z-rzeczywistoscia>

From the issue: **Didaskalia 180**

Release date: kwiecień 2024

DOI: 10.34762/705d-6x66

Source URL:

<https://didaskalia.pl/en/article/quitting-comedy-analyzing-autistic-aesthetics-hannah-gadsbys-stand-performances>

/ IMPRO I STAND-UP

## Quitting Comedy: Analyzing the Autistic Aesthetics in Hannah Gadsby's Stand-up Performances

Sinchan Chatterjee | Indian Institute of Technology Bombay

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzyńskiej i Moniki Kwaśniewskiej. Do tej pory w tym cyklu ukazały się teksty w numerach 178 i 179. Wybrane artykuły są redagowane w języku prostym przez Jakuba Studzińskiego w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury. / The article was written as a response to the call for papers *Crippling Performing Arts*, edited by Katarzyna Ojrzyńska and Monika Kwaśniewska. So far, texts in this series have appeared in issues 178 and 179. Selected articles will be edited in plain language by Jakub Studzinski in cooperation with the Malopolska Institute of Culture.

### Abstract

This paper explores the (de-)constructive and critical role that autism can play in transforming the art of stand-up comedy. Analysing various aspects of audio-visual performance in Hannah Gadsby's sets, *Nanette* and *Douglas*, this paper will attempt to identify a new autistic aesthetics in Gadsby's performance and examine its differential relation to conventional neurotypical modalities of performing comedy. This paper will also examine how Gadsby revolutionizes and crips comedy to create space for the 'negative' affects (anger, tension), traditionally excluded from the domain of stand-up, in order to extract the therapeutic efficacy of 'connection' through story-telling.

## Introduction

As an autistic lesbian woman, doubly-ostracized for the intersection of their<sup>1</sup> neurological otherness and sexual difference, the Australian artist Hannah Gadsby (born 1978) uses comedy as an analytical tool with which to destabilize the patriarchal and ableist assumptions embedded in the medium of stand-up comedy. Gadsby began their career as a comedian after winning the Raw Comedy competition in 2006. In 2018, their show *Nanette* won a Peabody Award as well as the Primetime Emmy Award for Outstanding Writing for a Variety Special. They were also awarded an honorary doctorate from the University of Tasmania in 2021.

Through their ingenious performances and their hypnotizing persuasiveness, Gadsby critically questions the foundational roots of humor itself, and how stand-up comedy as a genre has historically been steeped in exclusionary practices and mockery of weaker sections of society. As Shawn C. Bingham and Sara E. Green note, the superiority theory of humor, which can in fact be traced to as far back as Plato, Aristotle, and Hobbes, held that laughter is generated from ‘the supposed superiority’ of some people laughing at the inferiority of others (2016, p. 287). Hobbes, for instance, wrote that ‘the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from some sudden conception of some eminence in ourselves, by comparison with the infirmity of others’ (1840, p. 13). Historically speaking, the voices of women, homosexuals, disabled individuals, and other marginalized identities have always been the butt of jokes; their desires have been squashed, the stories of their oppression silenced. For instance, stand-up comedians such as Louis

C.K., Bill Cosby, Jimmy Carr, and Frankie Boyle have relied heavily on misogyny and ableism, reinforcing patriarchal stereotypes about women and ableist assumptions about disabled people. Female comedians themselves have had to participate in this process by making self-deprecating jokes in order to claim legitimacy as comedians.

In contrast, Gadsby's work marks a radical departure and a perspectival shift from such a mode of performance. Famously announcing that they would 'quit comedy' (Gadsby, 2018) in the middle of a set, the Australian artist engages in the project of abandoning the traditional brand of stand-up. They 'crip' existing generic demands to create space for a new, more inclusive aesthetic of storytelling - through comedy - using innovative rhetorical methods and theatrical experiments which expand the possibilities of stand-up. Such performances by disabled artists, as Mabel Giraldo justifiably argues, can create 'a renewed aesthetic legitimacy through manifestos that reject traditional artistic canons and create "original" performative practices' (2019, p. 238). In this paper, I will analyze two of Gadsby's sets, *Nanette* (2018) and *Douglas* (2020), in order to examine how an autistic aesthetic emerges from the interplay of various elements of their audio-visual performance - scripting, lighting and sound, props, stage design, audience-engagement, delivery, among others.

## **Towards an Autistic Aesthetics of Stand-up Comedy**

Filmed live at the Sydney Opera House, *Nanette* is a show that revolves around the themes of homosexuality, marginalization, identity-based discrimination, xenophobia, gendered violence, and the toxic socio-cultural manifestations of patriarchy. Describing how homosexuality was a criminal



offence in Tasmania, Gadsby speaks of the inhuman ostracization that gays and lesbians had to face in Australia. Next, commenting on the ostentatious, flaunty lifestyle and exuberant parades of the vibrant homosexual community in the Mardi Gras event, they go on to ask, 'Where are the quiet gays supposed to go?' As a 'quiet soul,' they note that their favorite sound is that of a teacup finding its place on a saucer. As a result, they felt quite out of place in the community, occupying a liminal space as an introverted, asocial (and autistic, as they later reveal) lesbian. Part of Gadsby's ingenuity and charm as a comedian perhaps stems from the fact that they are absolutely unafraid to be controversial, which allows them to unflinchingly capture social truths. For example, Gadsby criticizes the Pride flag itself, calling it a 'bit busy,' especially with 'six very shouty, assertive colors, stacked on top of each other, [giving] no rest for the eye' (2018). Although Gadsby does not explicitly come out as autistic in *Douglas*, the set contains important hints and indicators of their (sympathy for) neurodivergence, like their preference for quietness, and also when they criticize the Pride flag for not being too inclusive for autistic people, who might find the loud colors overwhelming on a sensory level.

Intersectionality<sup>2</sup> constitutes an important backdrop to Gadsby's comedy. Gadsby's act seems to be commensurate with Butler's idea of gender performativity (Butler, 1990, p. 25), as is evinced through exclamations like 'I am incorrectly female,' and 'I don't think I'm very good at gay,' and 'I don't lesbian enough' (2018), which suggest that Gadsby is aware that gender and sexuality are categories that are largely constructed through repeated practice. Being a 'gender not-normal' autistic lesbian woman living on two spectrums at once (the gender/ sexuality spectrum as well as the autism spectrum), they have experienced a dual marginalization. Robert McRuer in his groundbreaking volume titled *Crip Theory: Cultural Signs of*

*Queerness and Disability*, examines the fraught territory of the 'intersectional' by investigating the overlap of queerness and disability. Destabilizing the discourses of able-bodied heteronormativity, the text reclaims the word 'crip' to suggest the immense theoretical, practical, and socio-cultural possibilities that can emerge when we read history through the lens of disability studies. The scholars Louise Hickman and David Serlin also point out how a crip methodology essentially seeks to debunk cultural stereotypes about disabilities by foregrounding 'subjective experiences drawn from the lifeworlds' (2018, p. 133) of disabled individuals. This paper will study how Gadsby's intersectional identity, and especially their autism, shapes their comedy and allows them to crip the existing generic norms of stand-up. Historically speaking, the word 'crip' was used as a derogatory term in North America to address disabled ('crippled') people. However, disability scholars such as McRuer chose to reclaim the word and underscored the resistive and subversive potential it carries; the word 'crip' can be used both in the noun as well as the verb form - to 'crip' something is to apply a disability justice lens to it in order to destabilize ableist assumptions and practices.

Indeed, Gadsby crimps comedy through their act in a number of ways. This is signaled unambiguously and explicitly in the middle of their set, when Gadsby declares with a wry smile, 'I do think I have to quit comedy' (2018). Very self-reflexively acknowledging that 'I know it's probably not the forum to make such an announcement,' they underscore the necessity of questioning, pausing, and reassessing. Looking back on the brand of comedy they have been involved in over the years, they realize: 'I built a career out of self-deprecating humor, and... I don't want to do that anymore,' because when it 'comes from somebody who already exists in the margins,' self-deprecation is 'not humility, it is humiliation,' as the comedian has to 'put

[themselves] down to [...] seek permission to speak' (Gadsby, 2018). The voices and narratives have systemically been silenced and usurped by the patriarchal-heteronormative-ableist majority. In the context of comedy, Sharon Lockyer in the essay 'From Comedy Targets to Comedy-Makers: Disability and Comedy in Live Performance,' traces how historically disabled people have been the object of jokes which drew on ableist hegemonic conceptions and assumptions. In this context, the scholar observes how performances by disabled comedians (such as Gadsby) can generate the effect of a 'reverse disability discourse,' which is a semantic tool that 'employs disabling language and stereotypes to produce [an] anti-disablist resistance' (2015, p. 1406). As an autistic person, Gadsby's consciously political stance of refusing to 'seek permission' to speak empowers them by transforming them from being a target to a creator of comedy. The decision to 'refuse' also suggests a radical shift in power, where Gadsby speaks from the margins and challenges the traditional norms and conventions of comedy.

Gadsby's comedy shatters the popular ableist assumption that autistic individuals lack self-awareness, which is a stereotype reinforced by clinical studies by scholars such as Charlotte F. Huggins and Gemma Donnan (2021). In contrast to biomedical generalizations, Gadsby's material defiantly bears unmistakable proof of a deep and constant sense of self-reflexivity and self-awareness as an artist. For instance, lauding their own joke, Gadsby once observes, 'That's a good joke, isn't it? Classic. It's bulletproof too. Very clever, because it's funny, because it's true' (2018). Another striking feature of Gadsby's performance which indicates self-reflexivity is their use of meta-jokes: punning on the words 'meta' and 'call-back' (which in the context of comedy refers to the reiteration of an earlier joke), they say, 'I've never met a joke that I haven't wanted to call back' (2020). The deft deployment of

meta-jokes also shatters the myth that autistic individuals are ‘mind-blind’ and unable to gauge the mental states of others, which is a popular assumption promoted by the Theory of Mind model<sup>4</sup>. In fact, it is Gadsby’s unblinking self-criticism and their unfaltering self-reflexivity as an autistic comedian which defines their brand of comedy. The comedian also engages in the act of speaking about comedy at various instances, talking about their own brand of humor and how it differs from the conventional modes of doing comedy, analyzing their own jokes from the point of view of the audience, foreshadowing the audience’s reactions, even setting their expectations from the whole show, as I will discuss later. Another method of their performance which exposes the hollowness of the ‘mindblindness’ theory popularized by biomedical models is how Gadsby, unlike conventional performers, not only acts as a comedian, but also plays the role of a critic, an instructor, and an analyst for the audience. Using the very medium of comedy, they break down the art form into its basic elements to scrutinize the way that comedy works. ‘Let me explain to you what a joke is,’ they start. Stripping it back to its ‘bare essential components,’ they note how a joke needs two components – a setup and a punch line. Additionally, the setup relies on the building up of tension (which the comedian supplies) and its resolution.

When Gadsby declares ‘it is time... I stopped... comedy’ (2018), they do not mean that they are going to quit performing professionally as a comedian. In fact, they go on to comment how they are not qualified for or interested in getting any other job. So, what they essentially imply when they talk about quitting comedy is to abandon the conventional mode of comedy which relies on misogyny, suppression of women, lying, insensitivity, and self-deprecation of the already marginalized identities. In contrast to such a form of humor, Gadsby upholds the necessity of storytelling instead – a kind of storytelling that emphasizes sensitivity, empathy, respect, and connection.

In comedy, it is the convention to end on a laugh, with a punch line. However, Gadsby purposefully refuses to do this. They argue that the conventional structure of the joke, with its insistence on a punch line, leaves 'no room for the best part of the story, which is the ending.' Gadsby explains how stories, unlike jokes, need a beginning, middle, and an end<sup>5</sup>; however, the last part is always omitted from a joke. Thus, the joke version freezes a false story of the past (without the ending) in time, and over time, we learn to accept that fabricated history as true. Such a truncated version of history often leads us to internalize shame and self-hatred, since the comedy is often built around self-deprecation. Moreover, since the punch line also relies on surprise, it compulsorily needs trauma. However, Gadsby complains that as an autistic person, marginalized and oppressed for their deviant sexuality as well as their neuroqueerness, they have held the trauma and the tension within them for far too long. Now, they assert that 'I need to tell my story properly.' Here, they highlight the usefulness of the quality of sensitivity, which 'has helped me navigate a very difficult path in life.' As an autistic comedian, Gadsby embraces their hyper-sensitivity, which they claim 'has been a boon to them' (2018). In the Gadsbian scheme of storytelling through comedy, sensitivity becomes important as it allows the storyteller to delve into the nuances, textures, and layers of the narrative, while offering an account of the teller's embodied, experiential reality. It is the narrator's sensitivity which shapes her language, allowing her to articulate sensations through metaphors and similes, thus enabling the audience to connect with the story. Gadsby also draws a link between comedy and sensitivity. They note how they are often accused of being too sensitive to misogynist and homophobic jokes; they assert, 'when somebody tells me to stop being so sensitive, I feel a little bit like a nose being lectured by a fart' (2018).

Recounting their stories of sexual abuse and helplessness, in the end, they

leave the audience with the story of their trauma, without a setup, without any promise of a punch line, simply noting, 'this tension is yours, I am not helping you anymore' (2018). The account of trauma and abuse recounted by Gadsby is an experience shared by numerous autistic individuals across the world. Authors such as Julia Bascom, Charlotte Amelia Poe, Reese Piper, and Laura Kate Dale note their traumatic experiences of being bullied and abused by peers, elders, and people in positions of power. Hence, the story that Gadsby narrates is not theirs alone - it is a story of thousands of autistic and homosexual people spread out across the globe. Gadsby ends with a glimpse of their vision of a better world, which upholds the value of a multiplicity of perspectives, and treats diversity as strength and sees difference as a teacher. The focus on the necessity of embracing divergent modes of feeling, sensing, existing, and expressing also forms the foundational core of the neurodiversity movement. Gadsby ends their performance by acknowledging that 'this is theater, fellas. I have given you an hour, a taste. I have lived a life.' This tension is a weight that 'not-normals carry within them all the time' (2018). What Gadsby implies here is that people who live divergent or queer existences (in terms of gender, sexuality, or neurology) have to perennially carry within them their stories of trauma, abuse, and anxiety. The fear of being ostracized, marginalized, dehumanized, and pathologized governs the lives of divergent individuals. By upholding narratives about 'not-normals' from the neurological and sexual margins, Gadsby is effectively critiquing the idea of the 'norm' itself - which is an arbitrary, idealistic standard that imposes restrictions on and sets a uniform set of unrealistic expectations from all human beings.

However, Gadsby does not wish for pity, and they refuse to see themselves as the victim. The sole purpose behind their set, they assert, is to make people feel connected through stories. They lament that growing up, they had no

one else around them whose story they could resonate with in order to deal with their loneliness: 'What I would have done to have heard a story like mine. To feel less alone. To feel connected!' (2018). Gadsby's performance also serves another purpose - that of building a sense of community and connection for the neurodivergent people in their audience through shared stories. Stories bear evidence of resilience, and Gadsby contends that 'Your resilience is your humanity. To yield and not break, that is incredible strength' (2018). To add to the theatricality of the performance, almost with tears in their eyes, Gadsby loudly and angrily proclaims in a quivering voice: 'There is no way anyone would dare test their strength out on me, because you all know, there is nothing stronger than a broken woman who has rebuilt herself' (2018). This episode also serves as a commentary on the role of the comedian as an artist responding not only to their private history but also to a zeitgeist, speaking to the socio-political conflicts in a given milieu.

The tone here is one that vehemently expresses anger, and it allows Gadsby to properly voice on stage the affective state that can justifiably capture their response to the emotional and psychological torment. Thus, Gadsby is able to crip comedy by incorporating the negative affects of anger and displeasure, which are traditionally far from the realm of comedy, into their act. Gadsby reiterates that they need to quit comedy because it is only with anger that they can properly tell the story of their physical and sexual abuse and trauma. Nonetheless, as an artist, they also admit that they do not possess the right to spread anger, which is 'a toxic, infectious tension.' Finally, they claim that 'laughter is not our medicine. Stories hold our cure. Laughter is just the honey that sweetens the bitter medicine' (2018). Gadsby's use of the metaphor of medicine is also telling here - it sheds light on their preoccupation with the ideas of disease and disorder, which autism is also often perceived as. Gadsby ends with a plea to the audience, asking

them to take care of this story, because it is not Gadsby's story alone; it is our stories that connect us. That is the central focus of their storytelling-though-comedy: building connection with fellow human beings through sensitivity, resilience, and empathy. As Gadsby concludes, 'Tension isolates us, and laughter connects us' (2018). Ironically, however, Gadsby uses tension itself to connect the audience with their narrative, effectively using the platform of stand-up comedy to tell a story which builds a bridge across genders, sexualities, and abilities.

As Sarah Balkin cogently observes, 'quitting was always a conceit' in Gadsby's show - it was 'part of the performance' (2020, p. 82). In fact, Gadsby's decision to quit the age-old pattern of doing comedy forces the audience to question the traditional conceptions of aesthetic production as well as appreciation. Tobin Siebers argues how the idea of 'disability aesthetics' can usher in a massive expansion in the notion of aesthetics by introducing numerous alternative criteria, values, and modes of aesthetic representation which have radically altered the standards of the 'healthy' and 'beautiful' body and mind (2006, p. 64). Similarly, Gadsby's performance stretches the categories of the comic and the aesthetic by introducing a new brand of comedy that portrays deviance as legitimate, and complicates and subverts existing discourses on normalcy and normativity. The autistic aesthetic that is developed by Gadsby in their comedy may therefore be defined as a radical mode of storytelling which, founded on inclusivity, uses sensitivity, empathy, and humor to narrate subjective experiences of marginalization and oppression in a way that exposes the arbitrary ableist and neurotypical roots of conventional stand-up comedy.



# Crippling Comedy through Comedy

The new brand of comedy that *Nanette* proposes is ultimately executed and put to test in Gadsby's stand-up set titled *Douglas*. Here, they begin by noting, 'Had I known just how wildly popular trauma was going to be in the context of comedy, I might have budgeted my shit a bit better' (Gadsby, 2020). At the very start, they curiously go on to do something previously unheard of in any stand-up performance: over the first fifteen minutes of the show, they lay out the expectations of the audience. They meet the audience's expectations by 'adjusting' and 'setting' them, admitting that they are very good as a comedian because they cheat. Generally speaking, the conventional comedian delivers jokes and has no way of preempting the audience's reaction. However, by manipulating the responses of the audience, Gadsby cripps the conventional relationship between the comedian and the audience by bridging the gap in between and destroying the power-hierarchy. The audience knows exactly what to expect from the show, and even exactly how to react to it. Gadsby curtails the audience's freedom to choose their own reaction to their jokes.

Commenting on this method of laying out expectations for the show, Gadsby reflects, 'I have Hansel and Gretel the fuck out of it'. They state that this is a romantic comedy, because it is a show that 'rewards people who persevere,' and patiently wait to see what is on 'the other side of the spectrum' (a clever pun on the word 'spectrum') (2020). Thus, every move from the beginning of the act to the very end is already scripted before the show really begins. In the context of comedy or theatre or stage performances, even though all acts are scripted beforehand and the actors merely play out the script, Gadsby's performance is different in the sense that the audience too is let in on what the script contains. Thus, by scripting

the whole performance and including the block-by-block exposition of their script within the performance itself, Gadsby achieves an effect that perhaps no other comedian has attempted to explore before.

In this context, it must be noted that scripting (of speech, dialogues, or conversations, or social interactions) is intrinsically an autistic trait. Autistic individuals, in order to deal with the anxiety of interacting with strangers, mentally prepare a blueprint of exactly what they are going to say at what point in the conversation to keep it going and to appear less socially awkward. The sense of structure provided by the script serves to alleviate the anxiety of autistics by eliminating the space and scope of any unexpected event occurring. Scripting is essentially a strategy of masking, which refers to the act, conscious or otherwise, of hiding aspects of one's autistic identity (such as stimming, or bodily movements or echolalia or hypersensitivity to sensory information) so as to not be seen as different from the normative individual. In the words of various autistic individuals, as Felicity Sedgewick records, masking feels like 'putting on a character' (2021, p. 25), or 'hon[ing] something of a persona' (2021, p. 26), or 'cultivat[ing] an image,' or 'taking the role of the actor' (2021, p. 26). It involves copying other people's speech patterns and even their body language, gestures, and movements. Gadsby engages in a kind of scripting of the entire set, including the responses of the audience. When the audience mistakenly respond in a way that they had not prescribed, such as being offended at the 'bait' jokes, Gadsby stomps their feet on stage in order to express their irritation and repeatedly warns the audience not to 'take the bait' (2020).

Thus, before the show even begins, Gadsby offers a 'detailed, blow-by-blow description of exactly how the show is going to unfold' - they would start off with some observational comedy, then narrate a story about an incident in

the dog park, which will carry a gentle ‘needling of the patriarchy’ (2020); after that they would recount another story about a misdiagnosis and misogyny; then they would engage in what they call ‘hate baiting,’ where they would leave bait for their haters and make no effort to be funny; then, they would move on to the joke section. Finally, they would declare that they have autism, and try to make it sound like a ‘big reveal’ with the use of staging and lighting tricks. Then they note that they would end the show by dropping the mic, except that they would not really drop it with a thud because they have autism and find loud noises distressing. Instead, they would place the mic gently on the ground. That move would perhaps ‘take away from the theatrics of the moment, but let’s not be ableist about this’ (2020), they insist. Here, Gadsby explicitly links ‘theatrics’ to ableism, exposing how the loudness and brightness of the theatrical setting in a stand-up show can be oppressive to the performer as well. Especially for an autistic person like Gadsby, the trope of mic-dropping – usually used to express the culmination of a show or the successful landing of a brilliant joke – is oppressive and exclusionary.

At a later point in the show, when the lights are turned back on after a moment of complete darkness on stage, we see Gadsby sitting on the stool. They announce quite nonchalantly, ‘I have autism,’ and then shrug, as the audience erupts into a loud peal of laughter, as Gadsby had predicted at the start. Her nonchalant tone also indicates the impulse to normalize neurodivergence as a legitimate and alternative mode of existence, and emphasizes her refusal to romanticize or exoticize autism. Speaking about autism and the harmful stereotypes surrounding the disability, Gadsby comments that the popular understanding is that autism only affects young boys who like maths a lot. This is a clear, sarcastic allusion to the movie *Rain Man* (1988), which propagated the myth that autistics are generally ‘idiot-

savants' who possess special gifts. Offering an insight into the insider's perspective of everyday experiential reality of an autistic, Gadsby notes that being autistic feels a lot like being 'the only sober person in a room full of drunks, or the other way around,' when everybody else is 'operating on a wavelength [which] you can't quite key into' (2020). As a result, the autistic individual, just like the sober person, often feels left out, experiencing a profound sense of isolation and loneliness. Gadsby here succeeds in translating the experience of neurodivergence to a neurotypical audience, using the analogy of being drunk. However, the limitation of this analogy is that although the sober person chooses not to drink of their own accord, autism is never a choice; it is how the person is neurologically wired. Gadsby adds that receiving the formal diagnosis felt like they were being 'handed the keys to the city of me' (2020), and many confusing things began to magically make sense, like why they struggled with filling forms, or always found it difficult to connect with people. Gadsby's use of the metaphor of the key and the (previously locked) city to refer to themselves is also commensurate with the autistic person's feeling of being trapped inside themselves, as authors like Tito Rajarshi Mukhopadhyay, Ido Kedar, Laura James, and Temple Grandin record. In general, Gadsby's performance is replete with metaphors and similes, 'concrete, sense-based words,' which as Olga Bogdashina notes, is typical of many autistic narratives (2004, p. 110).

However, just as in *Nanette*, even in this set, Gadsby does not position themselves as a victim. They are 'not here to collect your pity,' they assert. In fact, the whole set becomes a mode of reclaiming their disability, by proclaiming that 'there is beauty in the way that I think' (2020). It is through their performance that they offer insight into the intricate workings of the thought processes of their autistic mind. The last shot, as Gadsby had already predicted and scripted at the outset of the show, is them gently

landing the microphone on the floor, signaling the end of the performance. This moment encapsulates a shift in the generic paradigm of stand-up comedy: like a battle-cry for inclusivity, empathy, and kindness, Gadsby's gesture silently questions the ridiculous absurdity of loud mic-drops, which are a popular trope in stand-up comedy, but which can come as a sensory shock for most autistic individuals in the audience. Gadsby replaces the culminating act of any conventional comedy show with a gentler, less violent, and more inclusive gesture, that of calmly laying the mic on the ground, effectively queering and crippling the genre of stand-up comedy itself.

Gadsby's stage design and use of props is also quite unique and 'divergent' from the norm of traditional performances. When *Douglas* begins, for instance, we spot a dog-like structure on the stage, which the comedian later reveals is a dog made entirely out of crayons. This prop provides a background to the title of the show, which is named after their dog Douglas. Gadsby immediately goes on to point to the dog and say, 'I don't need that!' (2020). The verb 'need' is quite significant in this context. It suggests that even though the comedian did not actually require the crayon model of the dog, they made the effort to create it, carry it all the way, and put it on stage and keep it there throughout the show. Clearly, even though they did not need it, they wanted it to be there. By serving no apparent purpose, this prop serves a deeper purpose: it helps Gadsby to cripple the set and the stage in many ways. By making room for something that is not absolutely necessary on stage (whereas most props in most performances are placed to serve a clear purpose), Gadsby cripples the space of the stage, questioning what can and cannot be put up there on display before the audience. A prop that they do not even need is turned into the title of the whole show, transforming it into the centerpiece, the silent backdrop of the whole set. As

a symbol, the crayon statue thus becomes loaded with a deeper metaphorical meaning: it becomes a symbol of autistic resistance against the capitalist ethos of utilitarianism, productivity, and necessity. It also serves as a commentary on how even though many disabled and non-normative entities do not serve a capitalistic purpose in society, their stories are equally legitimate, and their divergent modes of existence are equally necessary. At the same time, however, by simply being absurdist and comic, the prop also helps to sell Gadsby's show (on a global OTT platform like Netflix), which still largely operates within the capitalist framework.

Another prop that they use in *Douglas* is that of the projector and the screen, in order to give the audience a 'lecture' (which many viewers accused *Nanette* of being) on the misogyny embedded in the sketches of women painted by men across ages. The format of the presentation/lecture also cripples the genre of stand-up by pushing the boundaries of the generic demands and expectations. In their feminist analysis of these paintings, Gadsby positions themselves as a lecturer/teacher who. Gadsby exposes the misogynist discourses which have been prevalent in society since the ancient times, and how these formulations have shaped the cultural representation of women of those times as helpless, weak, confused, powerless, and having no agency, story, or function of their own. Using their formal training in art history, Gadsby also revisits the story of Van Gogh in order to vehemently attack the rampant romanticization of mental illness. Destroying the misconception that an artist must suffer in order to create beautiful art, they note that Van Gogh's failure to sell his paintings was owing to his mental illness which made it difficult for him to network with people, and not because he was 'born ahead of his time' (2020), which is biologically an impossible feat to accomplish. This argument is clearly informed by the lens of disability studies, which seeks to destroy the mythicization and

romanticization of disability, and to portray disabled individuals as human beings with their own sets of struggles, embodied lives, desires, thoughts, and needs. As an avowedly feminist project, Gadsby's comedy shatters the romantic myth that artists are tormented geniuses who must exist in isolation, and upholds the necessity of relationality, networking, care, and 'connection' for human survival.

In order to enact this kind of connection on stage, Gadsby redefines their relationship with the audience in numerous ways, and studying these modalities can also provide us important insight into the subtle shifts in the dynamics of power between the comedian and the audience. Generally speaking, in any comedy show, the comedian holding the microphone in the spotlight is the one in power - s/he speaks, the audience listens, and it is a one-dimensional relationship with a unidirectional flow of information. However, most comedians like to hide this fact in order to earn the trust of the audience, using self-deprecating humor or making jokes that would be relatable for the masses. However, as already noted in another context earlier in this article, Gadsby openly admits that the relationship between them and their audience is 'an abusive relationship' (2018). They explain that every joke needs the build-up of tension (which is later released) in order to work and state that a comedian is the one supplying the tension to the audience, making them uncomfortable and uneasy. Furthermore, it is also the comedian who provides the punch line which breaks the tension and makes the audience laugh. Thus, the emotional state of the audience is always strictly under the control of the comedian, as Gadsby admits. Moreover, by preempting the reactions of the audience, Gadsby is not only scripting and dictating how the audience should react to their jokes. They are also situating themselves in the shoes of the audience and listening to the jokes of the comedian from the perspective of the spectator. Through the

invention of these strategies, Gadsby complicates the one-dimensional relationship between the comedian and the audience. The shift in power-dynamics between comedian and audience becomes an integral element in Gadsby's aesthetics; it not only cripps conventional roles in a stand-up comedy setting, but also organically demonstrates the crucial impact that comedy can have in fostering connection, inclusion, and empathy.

Balkin identifies Gadsby's tone as often being 'ambiguously comic' - the delivery of the lines, she observes, has a 'characteristically Australian vocal tic of making statements as though they are questions' (2020, p. 77). This tone makes Gadsby funny to non-Australian audience while also sounding conversational and keeping the audience engaged in their narrative. In comedy, timing is of paramount significance for a joke to work well, be understood and appreciated by the audience. Gadsby is deeply aware of this and pauses between two jokes to ensure that the meaning of each joke has sunk in and the punch-line has landed well. Moreover, Gadsby also manipulates audience response by cutting off their applause at multiple points during the show in order to exercise total control over the response of the viewers. All of these tricks and manipulations allows 'Gadsby's unjoking show' to express a 'comic vision,' as Balkin argues (2020, p. 82). Thus, their set bears testament to the creation of an alternate brand of comedy which values difference and diversity, and marks a radical shift away from the norm. All the modalities of expression and methods of performance - including delivery, silences, modulations of speech and intonation, gestures and movements, and the use of props - serve to reveal the formulation of a new aesthetic of storytelling-through-comedy. This aesthetic that cripps every part of the show - the format, tone, stage-design, props, comedian-audience relationship, and even the mic-drop - is essentially autistic because it questions the norm of neurotypicality at every step and highlights the beauty



of divergence, experimentation, fascination, curiosity, imagination, sensitivity, empathy, and self-reflexivity.

The comedian notes that in *Nanette*, they deliberately chose to ‘turn the laugh tap off’ (2020), completely aware that it was not technically going to be comedy as the audience knew it. By consciously turning the ‘laugh tap off,’ Gadsby posits herself as a ‘crip killjoy,’ to use the concept developed by Merri Lisa Johnson and Robert McRuer, and elaborated by Maria Tsakiri, which borrows from Sara Ahmed’s idea of the ‘feminist killjoy’ (2010, p. 2). Just as Ahmed’s feminist killjoy engages in an act of political activism by refusing to conform to the oppressive expectations to be and spread happiness, crip killjoys also refuse to fake happiness to appease the abled majority at the cost of their own discomfort. Johnson and McRuer also note that when crip killjoys become ‘wilful,’ they are able to make the decision ‘to be unstable, incapable, unwilling, disabled’ (2014, p. 137). However, when Gadsby admits that they chose to call the show a comedy in order to trick the audience into listening, they confess that this act of deception is ‘technically a joke’ (2020). However, this ultimate retreat into a ‘joke’ finally betrays the comedian’s anxiety about her new brand of comedy and exposes her fear of not being funny, thereby begging the question: can Gadsby really be considered a killjoy?

## **Conclusion**

Stand-up comedy has historically been an ableist and patriarchal space dominated by straight white men who had the license to vilify women and other subjugated groups. Numerous stand-up comedy sets rely on the engagement of the audience in acts that are called ‘crowd-work.’ Although disguised as light-hearted fun and harmless humor, these jokes made at the

expense of the private lives of members in the audience can often be quite caustic and invasive, leaving the chosen target uncomfortably exposed to the whole crowd. Further, stand-up culture's careless disregard for the emotions of its audience is also displayed in the obsession with 'not taking offense,' which is an excuse that many comedians use to express the most vicious, aggressive and hurtful of statements. Gadsby does not rely on any of these techniques. The only people they deliberately choose to attack are the straight white men in the audience, as they acknowledge. Their comedy is aimed at those in power, not the weaker and marginalized sections of society (they 'punch up,' not down). Thus, Gadsby's comedy seeks to upset the status quo by bringing in new dimensions of unsettling thoughts about patriarchy, misogyny, trauma, and violence, issues which are hardly considered the subject of stand-up comedy.

Employing a radically new mode of performing comedy through storytelling, Gadsby succeeds in creating room for the 'negative' affects<sup>6</sup> (Ngai, 2005, p. 32) such as tension, revulsion, and anger, which are conventionally excluded from the domain of comedy and which are undeniably part of the experience of marginalized (neuro)divergent individuals. By acknowledging these feelings and making space for addressing them within their set, they revolutionize the generic paradigms and expectations. As Giraldo writes, 'the laying bare of suffering turns into a sort of social, cultural, and/or political "redemption," achieved through the denunciation of traditional aesthetic models and dominant ideals' (2019, p. 238). It is this 'laying bare' of structure, content, emotion, and affect, which enables Gadsby to accept their vulnerability and celebrate their resilience. The new autistic aesthetics of comedy - which is founded on connection, storytelling, honesty, vulnerability, sensitivity, resilience, self-reflexivity, the acceptance of diversity, and the celebration of a multiplicity of perspectives - is

empowering not only for the performer, but also the audience. Such an aesthetic fosters the spirit of cultural inter-dependence, of empathy, and connection through the shared space of stories. All of these ingenious strategies devised by Gadsby enable them to crip the medium of comedy itself by pushing generic borders and expanding the scope of what is possible in comedy, in terms of content, structure, form, and theme. They are therefore able to effectively introduce a paradigmatic shift in the medium of stand-up itself.

To conclude, Gadsby is arguably the proponent of a new brand of comedy that critiques and eschews the traditional modalities of stand-up, which are founded on otherisation, marginalization, and discrimination of all forms of identity that are different from the norm. A number of other disabled comedians such as Maysoon Zayid (who has cerebral palsy), Ophira Calof (influenced heavily by Gadsby, as she acknowledges), Terry Galloway, and Nina G., among others also engage in the project of reclaiming the medium of stand-up comedy by vociferously asserting their difference as disabled comedians. Instead of 'punching down' and making jokes at the expense of their own selves or other oppressed individuals, which they recognize is a form of bullying, these comedians 'punch up' and mock those who are in power. Such a new aesthetic of comedy exposes the norm itself to be an arbitrary (ableist and patriarchal) ideal, a social construct which is not founded on any solid logical ground. It seeks to effect a reconfiguration and an organic transformation, slowly but surely, of the very mechanisms through which the institution of stand-up comedy operates. These performances therefore set up the stage, metaphorically speaking, for a new kind of stand-up which strikes at the roots of ableism and patriarchy, and offers the hope of liberation and empowerment to women, disabled individuals, non-binary folks, and all who experience discrimination and

exclusion for digressing from the norm.

Wzór cytowania / How to cite:

Chatterjee, Sinchan, *Quitting Comedy: Analyzing the Autistic Aesthetics in Hannah Gadsby's Stand-up Performances*, "Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, no. 180, DOI: 10.34762/705d-6x66.

## Author

**Sinchan Chatterjee** (sinchan.iitb@gmail.com) - Teaching Assistant in the Department of Humanities and Social Sciences in IIT Bombay, India. As a Fulbright-Nehru Doctoral Research Fellowship affiliated with UC Berkeley and a UGC-NET qualified Junior Research Fellow, Chatterjee is currently studying autistic autobiographies for his doctoral dissertation. In his research, he critically investigates various aspects of autistic experiential reality, such as stimming, masking, scripting, among others, as recorded in narratives of neurodivergence, using the theoretical frameworks of phenomenology, crip theory, queer theory, and critical disability studies. Chatterjee completed his MA and BA in English literature from Jadavpur University and St. Xavier's College Kolkata respectively. As a poet, rapper, photographer, and stand-up comedy artist, Sinchan believes in preserving as many stories and in as many ways as possible. ORCID: 0009-0008-6038-8859.

## Footnotes

1. Hannah Gadsby uses the pronouns 'they/them.'
2. The idea of 'intersectionality' was coined by Professor Kimberlé Crenshaw in 1989 in order to describe the interconnected nature of oppression faced by different groups based on the overlapping of race, gender, class, and other categories.
3. 'Locker-room talk' refers to the chauvinistic conversations that take place typically in all-male locker rooms, where men boast about their sexual conquests, etc.
4. Theory of Mind refers to the ability of understanding other people's mental states. Autistics were believed (by scholars such as Uta Frith) to be lacking the ability to infer other people's emotions, feelings, beliefs, and intentions, but this has been proven to be a misconception by many recent researchers.
5. This goes back to Aristotle's *Poetics*, where he delineated the structure of the plot which is divided into a beginning, middle, and end.
6. Sianne Ngai talks about the importance of acknowledging negative affects such as envy, anxiety, paranoia, and irritation, with particular focus on the issues of gender and race.

# Bibliography

## Bibliography

Ahmed, Sara, 'Feminist Killjoys (and Other Willful Subjects),' *The Scholar And Feminist Online*, 2010, vol. 8, no. 3, pp. 1-8, <http://sfoonline.barnard.edu/polyphonic/ahmed.01.html> [accessed: 14.11.2023].

Balkin, Sarah, 'The Killjoy Comedian: Hannah Gadsby's *Nanette*,' *Theatre Research International*, 2020, vol. 45, no. 1, pp. 72-85, <http://doi.org/10.1017/S0307883319000592> [accessed: 16.11.2023].

Bhabha, Homi, 'Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse,' *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, MIT Press, 1984 vol. 28, pp. 125-133, <http://www.jstor.org/stable/778467> [accessed: 14.09.2023].

Bingham, Shawn C.; Green, Sara E., 'Aesthetic as Analysis: Synthesizing Theories of Humor and Disability through Stand-up Comedy,' *Humanity and Society*, 2016 vol. 40, no. 3, pp. 278-305, <https://doi.org/10.1177/0160597615621594> [accessed: 16.09.2023].

Bogdashina, Olga, *Communication Issues in Autism and Asperger Syndrome: Do We Speak the Same Language?*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.

Calof, Ophira, 'Ophira Calof on Unravelling Ableism from Comedy,' *Akimbo*, 23.04.2021, <https://akimbo.ca/akimblog/ophira-calof-on-unravelling-ableism-from-comedy/> [accessed: 16.09.2023].

Gadsby, Hannah, 'Nanette,' *Netflix* 2018, <https://www.netflix.com/watch/80233611?source=35> [accessed: 11.09.2023].

Gadsby, Hannah, 'Douglas,' *Netflix* 2020, <https://www.netflix.com/watch/81054700?source=35> [accessed: 12.09.2023].

Giraldo, Mabel, 'Breaking Myths about Autism through Performance-based Practices: An Exploratory Analysis of the *Imagining Autism* Approach,' *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, 2019 vol. VII, no. 2, pp. 237-257, <https://doi.org/10.7346/sipes-02-2019-19> [accessed: 17.09.2023].

Hickman, Louise; Serlin, David, 'Towards a crip methodology for critical disability studies,' [in:] *Looking towards the Future*, vol. 2, *Interdisciplinary Approaches to Disability Studies*, ed. Katie Ellis, et al, pp. 131-141, Routledge, New York 2018.

Hobbes, Thomas, 'Human Nature,' [in:] *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, vol. IV, ed. Sir William Molesworth, John Bohn, London 1840.

Lockyer, Sharon, 'From Comedy Targets to Comedy-Makers: Disability and Comedy in Live Performance,' *Disability & Society*, 2015 vol. 30, no. 9, pp. 1397-1412, <https://doi.org/10.1080/09687599.2015.1106402> [accessed: 12.11.2023].

McRuer, Robert, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, NYU Press, New York 2006.

Ngai, Sianne, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge 2005.

Sedgwick, Felicity; Ellis, Helen; Hull, Laura, *Autism and Masking: How and Why People Do it, and the Impact it Can Have*, Jessica Kingsley Publishers, London 2021.

Siebers, Tobin, 'Disability aesthetics,' *Journal for Cultural and Religious Theory*, 2006 vol. 7, no. 2, pp. 63-73, <http://www.jcrt.org/archives/07.2/siebers.pdf> [accessed: 15.11.2023].

Tsakiri, Maria, 'NoBody's Perfect: Charm, Willfulness, and Resistance,' *Review of Disability Studies: an International Journal*, 2018 vol. 14, no. 2, pp. 1-13, <https://rdsjournal.org/index.php/journal/article/view/823> [accessed: 18.11.2023].

---

**Source URL:**

<https://didaskalia.pl/en/article/quitting-comedy-analyzing-autistic-aesthetics-hannah-gadsbys-stand-performances>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

DOI: 10.34762/dakd-h194

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/pragniemy-zeby-nic-nie-ruszac-teren-badan-jezycjada-weronik-i-szczawinskiej-status>

/ CENZURA

## „Pragniemy, żeby nic nie ruszać”. „Teren badań: Jezycjada” Weroniki Szczawińskiej, status przedstawienia teatralnego a cenzura sądowa

Witold Mrozek | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

### **‘We Don’t Want Anything Changed.’ *Teren badań: Jezycjada* by Weronika Szczawińska, Status of a Theatre Play and Court Censorship**

The article describes the case of the only theatre play in modern Poland that has been banned by a court decision: *Teren badań: Jezycjada* by Weronika Szczawińska and Agnieszka Jakimiak. It contains a detailed analysis of different legal aspects from the perspective of the play’s producers - Komuna Warszawa and Cultural Center Zamek w Poznaniu - with the writer Małgorzata Musierowicz. The stage ban is presented in the context of the modern censorship theories and the reaction of the theatre community. The article also contains the analysis of potential consequence of defying the court’s ban.

Keywords: censorship; copyright in theatre; Weronika Szczawińska; Agnieszka Jakimak; Małgorzata Musierowicz; Komuna Warszawa

Tęsknimy nagle za tatą. Tęsknimy bardziej za mamą. Tęsknimy za dzieciństwem. Tęsknimy, że wtedy razem wszyscy kochali, cieszyli, śmiali. Tęsknimy za tym, żeby nie było rozstań. Nie smutków, nie kłótni, wyjazdów. Pragniemy, żeby wszystko trwało tak, jak zostało zostawione. Pragniemy, żeby nic nie ruszać, nie wyrzucać, nie zamieniać. Pragniemy, żeby poznańska pasterka. Pragniemy, żeby wszyscy poezję. Pragniemy, żeby wszyscy łacinę. Pragniemy, żeby wszyscy Dmuchawca. Pragniemy, żeby wszyscy rodzinę. Boimy się drwiny, boimy się głupstwa, boimy się wstydu, boimy się dudka/  
Dudka, boimy się upić, boimy się wzgardy, boimy przed ślubem, boimy komórek, boimy zła wróżba<sup>1</sup>.

To fragment scenariusza przedstawienia *Teren badań: Jeżycjada* autorstwa Agnieszki Jakimiak i Weroniki Szczawińskiej, które miało premierę 28 maja 2014 roku. Spektakl był koprodukowany przez Centrum Kultury Zamek w Poznaniu i Komunę Warszawa. *Teren badań: Jeżycjada* (obecnie: *Teren badań: Literatura dziewczęca z poznańskich Jeżyc*) pozostaje od czerwca 2015 roku, według mojej wiedzy, jedynym przedstawieniem, którego upowszechnianie i wykonywanie jest zakazane postanowieniem sądu. Sceniczne życie przedstawienia po premierze potrwało około roku.

Czy decydując się odczytanie tego fragmentu scenariusza na konferencji naukowej złamałem prawo? Czy łamię prawo, cytując tenże fragment w pokonferencyjnym artykule? Sąd Okręgowy w Poznaniu postanowieniem z 15 czerwca 2015 roku, w celu zabezpieczenia roszczenia powódki Małgorzaty Musierowicz zdecydował się na „zakazanie obowiązującym wystawiania spektaklu pt. *Teren badań: Jeżycjada* na terenie kraju i poza jego granicami oraz nakazanie im wycofania z obrotu egzemplarzy materiałów reklamowych, promocyjnych i informacyjnych, dotyczących wystawiania spektaklu”. Czy



nie łamię tego postanowienia, pokazując na konferencji czy też publikując zdjęcia z dokumentacji spektaklu?

Zgodnie z art. 475 Kodeksu postępowania cywilnego naruszenie tego zakazu, czyli niewykonanie postanowienia sądu, może doprowadzić do skazania na grzywnę według przepisów o niestawiennictwie świadka – grzywna taka, zgodnie z art. 163 §1 tegoż kodeksu, wynosi maksymalnie trzy tysiące złotych.

Przytoczony przepis dotyczy jednak wyłącznie strony postępowania. Nie jestem stroną – więc mu nie podlegam. Stroną są Centrum Kultury Zamek w Poznaniu i Stowarzyszenie Komuna Otwock z siedzibą w Warszawie – i to ich dotyczy wydany w oparciu o powództwo zakaz.

Czy oznacza to zatem, że gdyby inni artyści w innym teatrze zechcieli wykonać partyturę spektaklu, który miał premierę pod tytułem *Teren badań: Jeźycjada*, to nie naruszyliby zakazu? Najwidoczniej. Jeśli producenci i twórczyńie nie poszliby do sądu w sprawie naruszenia praw autorskich, taki spektakl mógłby być teoretycznie grany.

Obowiązujące Komunę Warszawa i Centrum Sztuki Zamek postanowienie sądu jest teoretycznie tymczasowe i ma zabezpieczyć interesy występującej z powództwem przeciw producentom spektaklu pisarki Małgorzaty Musierowicz – autorki cyklu powieści, potocznie nazywanego „Jeźycjadą”, który był punktem inspiracji dla spektaklu Weroniki Szczawińskiej i Agnieszki Jakimiak. W momencie, gdy składam ten tekst do druku, postanowienie poznańskiego sądu pozostaje w mocy już siedem lat – siedem razy dłużej niż spektakl był grany<sup>2</sup>. Nadal obowiązuje więc wydany przez Sąd Okręgowy w Poznaniu zakaz wystawiania spektaklu, a od przeszło pół roku nie odbyła się w sprawie żadna rozprawa.

W przypadku przepisów również powiązanych z wolnością słowa, a dotyczących zakazu publikacji w sprawach o obronę dóbr osobistych, Kodeks postępowania cywilnego w art. 755, §2 stanowi, że „zabezpieczenie polegające na zakazie publikacji może być udzielone tylko wtedy, gdy nie sprzeciwia się temu ważny interes publiczny” oraz że „sąd określa czas trwania zakazu, który nie może być dłuższy niż rok”. Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie przewiduje jednak takiego ograniczenia czasu trwania zakazu. Czy oznacza to, że może on obowiązywać w nieskończoność?

## **„Nie ma takiego słowa jak ciąża”**

Spektakl *Teren badań: Jeźycjada* (grany później pod tytułem: *Teren badań: literatura dziewczęca z poznańskich Jeźyc*) składał się z siedemnastu piosenek, których tytuły nawiązywały do tytułów kolejnych części „Jeźycjady” Małgorzaty Musierowicz. Nie miał struktury fabularnej, nie przedstawiał w wersji zainscenizowanej opisanych w powieściach zdarzeń, zawierał natomiast – w formie mowy wiązanej – metakomentarze do języka powieści Musierowicz i obecnej w niej wizji świata. Sama reżyserka w przedpremierowym wywiadzie opisywała stosunek piosenek ze scenariusza do powieści Musierowicz tak: „Jeden tom to jedna piosenka. Każda z nich zajmuje się nie tyle streszczeniem fabuły, ile omawianiem jakiegoś fenomenu, który w tych książkach widzimy” (Mazur, 2014, s. 6).

Na przykład, w piosence nr 9: „Nie ma takiego słowa jak ciąża / Jest takie słowo jak stan”, albo: „Jesteś chłopakiem / No to na pewno / Nie będziesz z chłopakiem / Jesteś wykształcona / No to na pewno / Nie będziesz z prostakiem”.

Ewa Guderian-Czaplińska w swojej recenzji na łamach „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” opisała formę *Terenu badań* tak:

Koncert na cztery instrumenty, przy których zmienia się czwórka wykonawców, jest (chyba celowo) trochę nieporadny – widać, że tylko jeden z aktorów jest muzykiem z prawdziwego zdarzenia (Krzysztof Kaliski), reszta zaś gra i śpiewa jak potrafi, niekoniecznie profesjonalnie, ale za to z oddaniem (2015, s. 35).

Natomiast obsadzona w spektaklu Natasza Aleksandrowitch w wywiadzie dla „Dwutygodnika” opowiadała o kształcie przedstawienia:

Trochę gramy, trochę jesteśmy. Ja się przynajmniej nie czuję, że „jestem” (muzyczką – przyp. W.M.), bo jak coś tam brzdąknę na gitarze i robię dobrą minę do złej gry – to bardziej gram, że jestem rockmanką niż nią jestem. [...] Ja w tym spektaklu trochę nadrabiam ciężą (*Się obrócić*, 2018).

To, że ciężą, a raczej „stan”, stanowić mogła istotny element w przedstawieniu mieszczańskiego świata sagi Musierowicz z innej strony – wynika już z przytoczonego powyżej cytatu z piosenki.

Wskazane przez Aleksandrowitch „trochę granie” i zaznaczona w opisie Guderian-Czaplińskiej „(chyba celowa) nieporadność”, pewna ostentacyjna słabość teatralnej formy, pojawi się potem w sporze krytyków jako argument zarówno za spektaklem, jak i przeciw niemu.

# Przy drzwiach zamkniętych

Argumenty przedstawione sądowi, by zakazać rozpowszechniania *Terenu badań...*, pochodziły z bardzo różnych porządków prawnych. Małgorzata Musierowicz, poprzez swoją pełnomocniczkę, zarzuciła twórcom po pierwsze - naruszenie dóbr osobistych, po drugie - praw autorskich, po trzecie - przywłaszczenie zastrzeżonego znaku towarowego „Jeżycjada”.

Zacznijmy od ustawy o prawie autorskim. Jak napisano w uzasadnieniu postanowienia:

Sąd uznał, że wnioskodawczynie wystarczająco uprawdopodobniła swoje roszczenie o zaniechanie naruszeń praw autorskich, bowiem faktem powszechnie znanym jest okoliczność przysługiwania jej tych praw do cyklu utworów z serii *Jeżycjada*, zaś z załączonych do wniosku dokumentów (materiałów publikowanych w Internecie, materiałów reklamowych i informacyjnych dotyczących spektaklu) wynika, iż wysoce prawdopodobnym jest również, iż prawa wnioskodawczynie zostały naruszone działaniem obowiązanym.

Warto zwrócić uwagę, że postanowienie sądu o zakazie grania zapadło bez zapoznania się ze spektaklem, jego nagraniem czy choćby scenariuszem - do udostępnienia tych materiałów wzywa się dopiero w samym postanowieniu.

Spektaklu broniono, odwołując się do faktu, że za opracowanie, czyli na przykład adaptację, nie uważa się utworu, który powstał w wyniku inspiracji innym utworem (mówi o tym art. 2 §4 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). *Teren badań: Jeżycjada* nie jest w tym ujęciu adaptacją czy opracowaniem którejkolwiek z powieści Małgorzaty Musierowicz, tylko

tekstem nawiązującym do ich świata, do poruszanych w nich problemów oraz przedstawionych w nich postaci.

Jeśli chodzi o dobra osobiste, sprawa jest bardziej skomplikowana, ponieważ stosunek pojęcia dóbr osobistych do twórczości artystycznej pozostaje w polskim prawie dość niejasny. Art. 23 Kodeksu cywilnego wśród dóbr osobistych wymienia, między innymi, twórczość naukową i twórczość artystyczną. Nie zdarzyło się dotąd natomiast, by ktoś z tego artykułu został skazany za krytykę czyjejś twórczości artystycznej, choć pozwy takie się zdarzały. W najsłynniejszych sprawach tego rodzaju pozywającymi byli odpowiednio: lider grupy Wilki w sprawie wykorzystania piosenki *Baśka* w reklamie jednego z piw oraz reżyser filmu *Seksmisja* w sprawie przeciwko nadawcy radia RMF FM, które wykorzystało frazę z tego filmu: „Ciemność, widzę ciemność”. Obie te sprawy zostały przez powodów przegrane.

Ostatni z przywoływanych obszarów prawa dotyczy prawa patentowego, czyli prawa własności przemysłowej – producenci przedstawienia mieliby przywłaszczyć sobie znak towarowy „Jeźycjada”.

Czym właściwie jest znak towarowy? Ustawa Prawo własności przemysłowej stanowi w artykule 120, ustęp 1 i 2:

1. Znakiem towarowym może być każde oznaczenie umożliwiające odróżnienie towarów jednego przedsiębiorstwa od towarów innego przedsiębiorstwa oraz możliwe do przedstawienia w rejestrze znaków towarowych w sposób pozwalający na ustalenie jednoznacznego i dokładnego przedmiotu udzielonej ochrony.
2. Znakiem towarowym, w rozumieniu ust. 1, może być w szczególności wyraz, włącznie z nazwiskiem, rysunek, litera, cyfra,

kolor, forma przestrzenna, w tym kształt towaru lub opakowania, a także dźwięk.

O możliwych konsekwencjach karnych przywłaszczenia sobie znaku towarowego mówi art. 305 tejże ustawy:

Kto, w celu wprowadzenia do obrotu, oznacza towary podrobionym znakiem towarowym [...], którego nie ma prawa używać lub dokonuje obrotu towarami oznaczonymi takimi znakami, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

Trzeba dodać, że ściganie takiego czynu odbywa się na wniosek pokrzywdzonego. Samo określenie „Jeżycjada” ukute zostało przez prof. Zbigniewa Raszewskiego w liście do Małgorzaty Musierowicz, który określił tam także pisarkę mianem „Homera Jeżyc” (Raszewski, 1994, s. 9). Musierowicz zarejestrowała to potoczne i nadane zewnętrznie określenie dopiero po premierze spektaklu Szczawińskiej i Jakimiak – zgłoszenie wpłynęło do Urzędu Patentowego 3 czerwca 2014 roku<sup>3</sup>. W związku z tym faktem właśnie twórczyni i producenci zmienili tytuł spektaklu na *Teren badań: literatura dziewczęca z poznańskich Jeżyc*.

Znaczący jest wreszcie fakt, że poznański sąd w przywoływanym już postanowieniu zdecydował, by kolejne posiedzenia w sprawie *Terenu badań: Jeżycjada* odbywały się przy drzwiach zamkniętych. W związku z tym badacze, dziennikarze czy opinia publiczna nie wiedzą, co właściwie dzieje się w tym procesie: jakie są przedstawiane argumenty, jak wypowiadają się biegli, jak zeznają twórcy. Strony nie mogą też udzielać informacji na temat

przebiegu procesu.

Jakie mogą być przesłanki zarządzenia posiedzenia sądu przy drzwiach zamkniętych? Wymienia je artykuł 153 Kodeksu postępowania cywilnego:

§ 1. Sąd z urzędu zarządza odbycie całego posiedzenia lub jego części przy drzwiach zamkniętych, jeżeli publiczne rozpoznanie sprawy zagraża porządkowi publicznemu lub moralności lub jeżeli mogą być ujawnione okoliczności objęte ochroną informacji niejawnych.

§ 1<sup>1</sup>. Sąd na wniosek strony zarządza odbycie posiedzenia lub jego części przy drzwiach zamkniętych, gdy mogą być ujawnione okoliczności stanowiące tajemnicę jej przedsiębiorstwa.

§ 2. Sąd może ponadto zarządzić odbycie posiedzenia lub jego części przy drzwiach zamkniętych na wniosek strony, jeżeli podane przez nią przyczyny uzna za uzasadnione lub jeżeli roztrząsane być mają szczegóły życia rodzinnego. Postępowanie dotyczące tego wniosku odbywa się przy drzwiach zamkniętych. Postanowienie w tym przedmiocie sąd ogłasza publicznie.

Można domniemywać, że sąd odwołał się tu do powodu wskazanego w §1<sup>1</sup> – do kategorii „tajemnicy przedsiębiorstwa”. Przebieg rozprawy utajniono na wniosek Musierowicz i jej pełnomocniczki. Spektakl, będący w założeniu twórczym elementem publicznej debaty, stał się jej przeciwieństwem – przedmiotem rozprawy sprowadzonej do biznesowych negocjacji.

# Jak w kabarecie, czyli taktyka kanoniczna

Choć w procesie przedstawienia z Komuny Warszawa i CK Zamek sala sądowa pozostała poza widokiem publicznym, głosy w obronie *Terenu badań...* pojawiały się w prasie. Ukazywały się tak głosy przeciwne przedstawieniu, jak i w jego obronie.

„Nie wiem, czy przeczyta Pani ten list, chociaż na pewno przeczytają go Pani prawnicy” – tak historyczka teatru i eseistka Joanna Krakowska rozpoczynała opublikowany w formie felietonu list otwarty do Małgorzaty Musierowicz. „[N]ie rozumiem, dlaczego chce się Pani dobrowolnie wpisać w paskudną tradycję zakazywania i zdejmowania” – zwracała się do pisarki, ostrzegając, że nawet jeśli wygra ona proces, to historia będzie wymieniać jej powództwo „jednym tchem z peerelowskimi aktami cenzury, z awanturami o *Śmierć porucznika Mrożka* i *Do piachu Różewicza*, ze zdjęciem z afisza *Kubusia P.* pod presją korporacji Disneya” (Krakowska, 2015).

Krakowska wskazała również na fakt, że to, co we współczesnym, polskim teatrze najbardziej twórcze i fascynujące, polega właśnie na parafrazowaniu tekstów. Odwołała się przy tym zarówno do cyklu *RE//MIX* z Komuny Warszawa, jak i – nie nazywając tego wprost, ale dając jasno do zrozumienia – m.in. do sezonu „Znamy znamy” w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu oraz repertuaru Starego Teatru w Krakowie za czasów dyrekcji Mikołaja Grabowskiego. Krytyczka pisała:

Jeśli przyjrzy się Pani bliżej praktykom teatralnym ostatnich lat – i to tym uznawanym za najbardziej udane – zobaczy Pani, że teatr z jednej strony nostalgicznie i krytycznie analizuje nasze imaginarium, ukształtowane przez młodzieńcze fascynacje, szkolne



lektury, popularne filmy od *Trylogii* i *Gwiezdných wojen* przez *Casablankę* i *Czterech pancernych po Łyska z pokładu Idy* i *Anię z Zielonego Wzgórza*<sup>4</sup>.

W swoim tekście Krakowska przyjęła zatem pewien wariant kanonicznej taktyki obrony przed cenzurą – zakładającej, jak pisze Jakub Dąbrowski (2014, s. 42), „umieszczenie danej pracy w kontekście innych szokujących prac” i podkreślającej „ciągłość artystycznej praktyki” (s. 43). Jak się zdaje, Joanna Krakowska przyjęła, że i one mogłyby okazać się dla projektowanej w liście odbiorczynie „szokujące”, sięgnęła zatem po stosujące analogiczne w swojej opinii przykłady z zakresu ambitnej kultury popularnej z okresu PRL, w tym: oparte na *Trylogii* Henryka Sienkiewicza cykliczne słuchowisko Kabaretu Elita *Rycerzy Trzech*. Krakowska podkreśliła, że w „dialogach [słuchowiska] trochę było żartów sytuacyjnych, trochę frywolnych dowcipów, a w szczególności, o zgrozo!, parodia fabuły, karykatura bohaterów, kpiny z języka, a nawet z samego autora *Trylogii*” – a mimo to nikt go nie zabraniał, choć od śmierci Sienkiewicza minęło wówczas mniej niż siedemdziesiąt lat. Porównanie spektaklu Szczawińskiej i Jakimiak z kabaretem powróci zresztą później w tekstach zgoła mu nieprzychylnych, o czym mowa w dalszej części tekstu.

Wreszcie, Krakowska porównuje postanowienie sądu o zakazie grania spektaklu do wyroku w sprawie głośnej książki *Nocnik* Andrzeja Żuławskiego, gdzie powództwo przeciw pisarzowi i Wydawnictwu Krytyki Politycznej wytoczyła Weronika Rosati. Warto jednak zauważyć, że w tamtej sprawie – zakończonej zakazem dystrybucji książki, która szybko osiągnęła status białego kruka – zapadł prawomocny wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie, a nie jedynie postanowienie o zabezpieczeniu<sup>5</sup>.

Krakowska nigdy nie doczekała się odpowiedzi Musierowicz na swój list. Z kolei współautorka scenariusza Agnieszka Jakimiak, tłumacząc się w wywiadzie na łamach „Krytyki Politycznej” z rzekomego naruszenia dóbr osobistych, zwracała uwagę, że nie można naruszyć dóbr osobistych postaci fikcyjnych, a piosenki traktują o bohaterach sagi Małgorzaty Musierowicz, a nie o samej pisarce. Choć intuicyjnie trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, to wspomniane wyżej wymienianie twórczości artystycznej wśród dóbr osobistych stawia tę oczywistość pod znakiem zapytania, podmywając niejako leżące u podstaw demokracji liberalnej prawo do krytyki. Nie sposób też nie dojść do logicznego wniosku, że pojmowana radykalnie ochrona twórczości artystycznej przed krytyką w ramach prawnej ochrony dóbr osobistych dobitnie ograniczałaby konstytucyjne prawo do swobodnej twórczości artystycznej (w tym np. eseistyki) i badań naukowych.

## **Teatr czy esej, czyli o narzędziach krytyki**

Kinga Dunin na łamach „Krytyki Politycznej” zobaczyła w teatrze właśnie medium krytyki. Pisała:

Kiedy na język literatury odpowiada się językiem ekspresji teatralnej, łatwiej zobaczyć w tym przestrzeń sporu, publicznego dialogu o systemach wartości, obyczajach i ich społecznych kontekstach. Jest to w gruncie rzeczy sytuacja, w której jest więcej równości niż w relacji pisarz – krytyk” (2015).

Teatr jako praktyka krytycznej lektury byłby zatem bardziej równościowy niż uwikłana w środowiskowe hierarchie i w rynek wydawniczy krytyka literacka. „Może od tej pory każda krytyczna recenzja książki będzie

kończyła się pozwem?” – pytała Dunin, próbując sprowadzić powództwo Musierowicz do absurdu. Faktem jest jednak, że w najnowszej historii Polski zdarzało się grożenie pozwem za krytykę artystyczną. W 2012 roku Jacek Samojłowicz, producent filmu *Kac Wawa*, chciał pozwać Tomasza Raczka za opublikowaną opinię o tymże filmie, w której krytyk określił produkcję mianem „nowotworu”<sup>6</sup> i zdecydowanie odradzał kupowanie na nią biletów, co miało zdaniem Samojłowicza doprowadzić do strat finansowych. Skończyło się jednak tylko na deklaracjach – można zatem dopatrywać się w deklaracji Samojłowicza operacji bardziej marketingowej niż prawnej, jako że o zapowiedzi pozwu pisała obficie prasa – od brukowców po magazyny branżowe (Wyszyńska, 2012; GW, 2012; Domagalski, 2012; Aleksandrowska, 2012).

Tak często bywa w przypadku zapowiedzi „kroków prawnych” związanych z wolnością sztuki. Zwłaszcza w ramach trwających obecnie wojen kulturowych często przeciwnikom rozmaitych performansów czy dzieł chodzi raczej o to, by wysłać silny sygnał: ogłosić (w mediach) gotowość do wytoczenia pozwu cywilnego czy (tu także w prokuraturze) możliwość popełnienia przestępstwa – niż doprowadzić do sądowego zakazu pokazów czy ukarania twórcy.

W przypadku *Terenu badań...* o dziwo jest zupełnie inaczej – realnym działaniom prawnym towarzyszył znacznie słabszy niż w przypadku wielu innych oprotestowywanych spektakli oddźwięk medialny. Dlatego też ten wypadek wydaje się wyjątkowo interesujący. Czy autorka literatury młodzieżowej jest skuteczniejszą cenzorką niż prokurator generalny, minister kultury i liczni posłowie, którzy protestowali przeciw dajmy na to *Klątwie* Olivera Frlijicia? A może pozbawiony drastycznych obrazów koncert piosenek inspirowany literaturą młodzieżową jest groźniejszym dla ładu

społecznego dziełem sztuki niż spektakl zawierający ścinanie krzyża, słynną scenę seksu oralnego z figurą Jana Pawła II czy powieszenie tejże?

## Cenzura stara czy nowa?

Przypadek *Terenu badań...* sytuuje się na przecięciu dwóch sposobów myślenia o cenzurze, które wyróżnia amerykański badacz tematu, historyk Matthew Bunn (2015).

Pierwszy to tradycyjne, liberalne podejście do cenzury. Mamy tam do czynienia z twardą rzeczywistością, w której jasno określona instancja cenzora – państwowego lub kościelnego – podejmuje zewnętrzną ingerencję w pewien domyślny stan wolności słowa. Co istotne, liberalne podejście zakłada społeczną debatę formalnie równych głosów, chociaż równość ich rzeczywistej siły to zupełnie inna sprawa.

Drugi to nowa teoria cenzury, do której zaliczyć można cały szereg autorów i autorek, od Sary Ahmed i Judith Butler, przez Pierre'a Bourdieu, za którym używam tu pojęcia „pola”, po Louisa Althussera czy Michaela Foucaulta. Dla całej tej bardzo szerokiej grupy cechą wspólną, kluczową z punktu widzenia rozważań o cenzurze, jest przekonanie, że każda wypowiedź podlega szeregowi społecznych uwarunkowań i po prostu nie ma czegoś takiego jak domyślny stan wolności słowa. Co więcej, jak zwraca uwagę Judith Butler, cenzura ma również funkcję generatywną – świadomość jej istnienia przyczynia się do formy powstających wypowiedzi już na etapie ich tworzenia, a nie tylko na etapie bezpośredniej konfrontacji z instytucjami mogącymi być uznane za cenzorskie.

**„Klasyczne”, liberalne podejście do cenzury**

**New Censorship Theory**

„wolność słowa” to stan domyślny, cenzura to odchylenie od niego

jasno określona instancja cenzora

zewnątrzna ingerencja

społeczna debata formalnie równych głosów

cenzura jako knebel

każda wypowiedź podlega szeregowi strukturalnych uwarunkowań, przemocy wpisanej w społeczeństwo

rozproszeni aktorzy

cenzura uwewnętrzniona

nierówności warunkujące pole sztuki

twórcza funkcja cenzury

Jak sprawa *Terenu badań...* wpisuje się w te perspektywy?

Z jednej strony: nastąpił oczywiście mocny gest sądu, który kategorycznie zabrania pokazów pod sankcjami karnymi.

Z drugiej strony: zadziałał cały szereg rozproszonych mechanizmów, odnoszących się nie tylko bezpośrednio do porządku prawnego, ale też związanych z hierarchiami funkcjonującymi w polu teatru i literatury, mechanizmami działania rynku sztuki czy instytucji artystycznych, do funkcjonowania polskiego wymiaru sprawiedliwości czy wreszcie do sposobu, w jaki postrzegana jest Małgorzata Musierowicz. Przyjrzyjmy się tym aspektom sprawy spektaklu Jakimiak i Szczawińskiej, wracając do pytania, dlaczego sankcje wobec *Terenu badań...* okazały się dużo mocniejsze niż te wobec spektakli uznanych przez wpływowe konserwatywno-narodowo-katolickie media, często bliskie władzy, za „błźniercze”.

## **„Malutki, offowy, przeceniony”**

Za *Terenem badań...* nie stała instytucja dysponująca uświęconym kulturalną tradycją statusem teatru repertuarowego. Część reakcji na spektakl *Teren badań: Jeźycjada* i na jego ocenzurowanie wskazuje również, jak mechanizmy pola sztuki wartościują wypowiedź jako bardziej lub mniej cenną, taką, którą

warto bronić – bądź nie.

Symptomatyczny jest tu głos Łukasza Drewniaka, stwierdzającego, że to *Teren badań...* „malutki, offowy, przeceniony spektakl”. Na łamach portalu [teatralny.pl](http://teatralny.pl) krytyk apelował:

Proszę, nie róbmy z tego sporu drugiego procesu Dreyfusa. Komuna, Plata, Szczawińska i Jakimiak powinni jednak jakoś spektakularnie skapitulować. Polskie prawo nie działa w ramach precedensów. Następną tego typu sprawa nie będzie się odnosiła do ich ewentualnego zwycięstwa (2015).

Podobnie jak Kinga Dunin, Drewniak zestawia funkcje krytyki literackiej i przedstawienia teatralnego. Jego porównanie ma zupełnie inny charakter – krytyk pisze: „dobry esej Weroniki Szczawińskiej na ten sam temat miałby jednak, podejrzewam, podobną siłę rażenia”.

Projektowana przez Drewniaka „siła rażenia” to jedno, ale dalej spór toczy się poniekąd o samo dopuszczenie do głosu. Pisząc, że „[Szczawińska] jest reżyserką teatralną, a nie tylko doktorem nauk humanistycznych, zamiast napisać esej – stworzy spektakl”, Drewniak daje poniekąd do zrozumienia, że rozpowszechnianie eseju Szczawińskiej o Musierowicz przecież nikt by nie zabraniał. Dlaczego zatem esej tak, a spektakl nie? I na to Drewniak ma odpowiedź:

Podejrzewam, że nie byłoby pozwu, gdyby powstał spektakl kabaretowy, i o taką zgodę nikt by nie musiał się chyba ubiegać. Musierowicz jest jednak z innej epoki, spektakl teatralny brzmi dla niej godnie i szlachetnie. Jeśli teatr chce demitologizować jej

książki, to to musi być poważna sprawa. Podejrzewam, że większość jej wiedzy na temat projektu pochodzi z tekstów Witolda Mrozka w „Gazecie Wyborczej”. Przeczytała, że to wydarzenie sezonu – a nie małe, offowe przedstawienie – i przerażała się, że Szczawińska objędzie z nim zaraz całą Polskę i pół świata. I że ludzie, którzy nie czytali Borejkowej sagi, zobaczą ją wyłącznie w krzywym zwierciadle<sup>7</sup>.

Można by uznać, że głos Drewniaka wpisuje się częściowo w argumentację z dóbr osobistych autorki jezyckiej sagi. Sprowadza bowiem zagadnienie zakazu grania *Terenu badań...* do samopoczucia Musierowicz, przedstawianego wobec projektu artystycznego Szczawińskiej za pomocą opozycji „starsza pani – młoda gniewna”. Kabaret miałby rzekomo dotyczyć Musierowicz w mniejszym stopniu, ponieważ nie jest tak „poważny”, jak spektakl teatralny. Zarazem w uznaniu Drewniaka spektakl Szczawińskiej wcale „poważny” nie jest. Tak oto „słabość” teatralnego medium, którą Kinga Dunin uznała za atut projektu Szczawińskiej jako mniej przemocowego narzędzia krytyki, tu staje się argumentem za jakimś rzekomym oszustwem czy przynajmniej nieporozumieniem.

Warto zauważyć, że Drewniak zdaje sobie sprawę z dyskursywnego charakteru działania przedstawienia teatralnego. O tym, że przedstawienie „«nie jest tym, co na scenie», tak jak obraz jest «tym, co na płótnie»” i że „jest mechanizmem” pisał nie kto inny, jak przywoływana tu już Joanna Krakowska (2016, s. 8-9); z kolei mechanizm funkcjonowania teatralnych „skandali” na łamach prasy analizowała Dorota Semenowicz (2018, s. 101). Drewniak zauważając te mechanizmy – to, jak postrzeganie spektaklu jest kształtowane przez jego medialne zapośredniczenia – nie tylko jednak przyznaje bezwzględny prymat „temu, co na scenie”, ale też – wskazując

„mały, offowy, przeceniony” spektakl jako niewarty obrony – posługuje się milcząco dorozumianym wzorcem tego, jak to „to, co na scenie” powinno wyglądać.

## Krytyka jako policja

W przytoczonym powyżej fragmencie swojego artykułu Łukasz Drewniak stwierdził, że polskie prawo nie działa w ramach precedensu, więc następna tego typu sprawa nie będzie się odnosiła do ewentualnego zwycięstwa twórców *Terenu badań...* Stwierdzenie to jest na pierwszy rzut oka prawdziwe, stanowi jednak nieprecyzyjny publicystyczny truizm. Owszem – polskie prawo nie opiera się na precedensach w takim sensie jak na przykład prawo amerykańskie czy inne systemy prawne wywodzące się z *common law*. Niezależnie jednak od tego, w polskim prawie istotną rolę odgrywa orzecznictwo. Zwracał na to uwagę chociażby Józef Frąckowiak, wieloletni sędzia Sądu Najwyższego. „Pierwotna i ostateczna decyzja, jak interpretować określony przepis, należy do ustawodawcy” – pisze Frąckowiak (2018, s. 63-64). „W trakcie obowiązywania ustawy to orzecznictwo jednak ma wyraźny wpływ na to, jak rozumieć dany przepis” (s. 64).

Przykładem może być sprawa *Terenu badań...* Cytowane już postanowienie sądu, zakazujące pokazywania spektaklu, zawiera odwołania do wcześniejszych wyroków, zapadających w sprawach rozstrzyganych według tych samych przepisów. Jeden z nich zapadł w 1996 roku w Sądzie Apelacyjnym w Krakowie i dotyczył zabezpieczenia między dwoma firmami w sporze o prawa autorskie do oprogramowania. Drugi – w 2006 roku w Sądzie Apelacyjnym w Szczecinie, dotyczył sporu o prawa autorskie do fotografii użytej w reklamie.



Istnieje zatem przepis, ale – jak pisze Frąckowiak – „dopiero w procesie stosowania tego przepisu dokonuje się jego wykładni oraz uwzględnia inne czynniki” (s. 55). Dzieje się tak, ponieważ „jaki kształt uzyska norma prawna w określonym czasie, decyduje, nadając sens określeniom użytym w przepisach prawa, dokonujący wykładni organ stosujący prawo w ostateczności” (s. 48).

Śmiało można zatem założyć, że gdy sprawa *Terenu badań...* zostanie rozstrzygnięta w ten czy inny sposób – i że jeżeli kiedyś ktoś będzie próbował wykonać podobny manewr prawny, co Małgorzata Musierowicz – to sąd w tym czy innym mieście weźmie pod uwagę w orzeczeniu dotychczasowe orzeczenia. Bardzo prawdopodobnym jest, że również to, które zapadnie kiedyś wreszcie w sprawie koprodukcji CK Zamek i Komuny Warszawa.

Można oczywiście powiedzieć, że tekst Drewniaka to głos tylko jednego krytyka, na łamach branżowego, niszowego portalu. Wydaje on mi się jednak dość obrazowym przykładem funkcjonowania krytyki jako zajęcia polegającego na sterowaniu uwagą szeroko pojętej publiczności – w tym wypadku działającego na korzyść mechanizmów cenzorskich. Mechanizm ten opisywał Paweł Mościcki w książce *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, porównując funkcjonowanie krytyki (nie tylko teatralnej) do działania funkcjonariuszy policji, odwołując się do Jacques’a Rancière’a:

...de facto mówi się czytelnikom: „Nie ma tu nic specjalnego do oglądania, to wszystko już znamy”. Policyjne działanie krytyki polega więc z jednej strony na etykietowaniu zjawisk teatralnych [...] i znajdowaniu dla nich pozycji w zastanej strukturze kulturowych i artystycznych podziałów. Z drugiej strony policja ma zadanie wykluczyć poza obręb sensowności wszystko, co takiej

kategoryzacji i typizacji natychmiast się nie poddaje. [...]

Przydatnymi kategoriami są tutaj nieustannie przywoływane pojęcia „bełkotu” i „banału” (Mościcki, 2008, s. 299).

Drewniak mówi zatem swoim czytelnikom: „nie ma tu nic specjalnego do oglądania, to wszystko już znamy” i sytuuje przedstawienie Szczawińskiej w ramach pola jako ten jego obszar, który nie jest istotny i którym niekoniecznie warto się zajmować. Warto tu dodać, że słowa Drewniaka to wypowiedź nie tylko krytyka, ale też programatora festiwalu, jurora, członka licznych komisji<sup>8</sup> – kogoś, kto teatralne pole na co dzień ustanawia nie tylko od strony debaty, ale też poprzez szereg instytucjonalnych decyzji.

## **Sądy zbyt wolne. Próba podsumowania**

Do tego, jak pole teatru w Polsce jest formatowane, odnosiła się w ramach krytycznej autorefleksji również Szczawińska (2024). Zwracała uwagę na formę instytucjonalnej cenzury, która jest

szczególnie trudna do przyszpilenia: [to cenzura] związana nie z tematami czy obrazami uznanymi za kontrowersyjne i niepożądane, ale cenzura dotycząca struktury procesu artystycznego, formatu utworu teatralnego i sposobów jego produkcji. Inaczej rzecz ujmując: cenzura dokonywana nie przez zabranianie czy wycinanie tematów, ale cenzura przez blokowanie pola, uniemożliwianie tematom i praktykom wyłonienia się.

Można zatem zapytać – czy gdyby podobny zakaz grania spotkał powstałe w ramach dużego, dramatycznego teatru repertuarowego przedstawienie

Krystiana Lupy czy Mai Kleczewskiej, Jana Klaty czy też Olivera Frlijicia – to czy nie doszłoby choćby do manifestacji pod sądem, teatrem bądź pod Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego?

Za skutecznością działań cenzorskich wobec *Terenu badań...* stoją zatem nie tylko szeroki wachlarz przyjętych przez Musierowicz i jej prawników środków prawnych, ale też sama struktura funkcjonowania teatralnego pola w Polsce.

Na koniec warto zauważyć, że kolejnym aspektem sprawy *Terenu badań...* jest też fakt, że – jak dotąd – za długotrwałością zakazu wystawiania spektaklu nie stoi być może wcale siła polskich sądów, ale ich słabość. W końcu żaden wyrok nie zapadł. Czy powolna praca sądu nie narusza wolności twórczości artystycznej autorek i performerów *Terenu badań...*, a także gwarantowaną przez art. 73 Konstytucji RP wolność korzystania z dóbr kultury?

Artykuł pochodzi ze zbiorowego tomu *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* (red. Anna R. Burzyńska, Marcin Kościelniak, Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek), który ukaże się w najbliższych tygodniach w serii „Teatr / Konstelacje” nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, „Pragniemy, żeby nic nie ruszać.” „Teren badań: Jeźycjada” Weroniki Szczawińskiej, status przedstawienia teatralnego a cenzura sądowa, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, DOI: 10.34762/dakd-h194

## Autor/ka

**Witold Mrozek** (w.mrozek@uw.edu.pl) – teatrolog, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2012 dziennikarz „Gazety Wyborczej”, od 2009 – stały współpracownik „Dwutygodnika”. Korespondent „Berliner Zeitung” w Polsce, okazjonalnie dramaturg. ORCID: 0000-0001-5013-3280.

## Przypisy

1. Ten i kolejne cytaty ze scenariusza Agnieszki Jakimiak i Weroniki Szczawińskiej pochodzą z maszynopisu udostępnionego mi jeszcze przed powództwem Małgorzaty Musierowicz i postanowieniem poznańskiego sądu zakazującym grania spektaklu.
2. 6 września 2021 roku otrzymałem e-mailem informację od Anny Hryniewieckiej, dyrektorki CK Zamek, że postępowanie z powództwa Małgorzaty Musierowicz jeszcze się nie zakończyło, a postanowienie sądu pozostaje w mocy. Gdy poprosiłem o aktualizację tej informacji 11 lipca 2022, otrzymałem kolejną informację: postępowanie z powództwa Małgorzaty Musierowicz jeszcze się nie zakończyło, nadal obowiązuje zakaz wystawiania spektaklu. Rozprawa, która miała się odbyć 2 grudnia 2021 roku, została odwołana, nie wyznaczono nowego terminu.
3. Według informacji zawartych w wyszukiwarce Urzędu Patentowego Rzeczypospolitej Polskiej, numer zgłoszenia Z.429586, numer prawa wyłącznego R.275213.
4. Za przywołanymi przez Krakowską „praktykami teatralnymi” kryją się kolejno przedstawienia: *Trylogia* w reż. Jana Klaty w krakowskim Starym Teatrze (adaptacja: Sebastian Majewski, premiera 21 maja 2009), *Gwiazda śmierci* w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego (tekst: Marcin Cecko, premiera 25 września 2010) w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu, *Casablanca* w reż. Michała Siegoczyńskiego w Teatrze Powszechnym w Warszawie (tekst: Michał Siegoczyński, premiera 6 maja 2011) i kolejne inscenizacje z Wałbrzycha: *Niech żyje wojna!!!* w reż. Moniki Strzępki (tekst Paweł Demirski, premiera 12 grudnia 2009), *Łysek z pokładu Idy* w reż. Radka Rychcika (tekst Jan Czapliński, premiera 12 czerwca 2010) oraz *A, nie z Zielonego Wzgórza* w reż. Katarzyny Radoszyńskiej (tekst: Katarzyna Radoszyńska i Małgorzata Głuchowska, premiera 12 marca 2011).
5. Najdłuższa w historii III RP sprawa związana z zakazaniem dzieła w związku z postanowieniem sądu o zabezpieczeniu dotyczyła filmu dokumentalnego *Witajcie w życiu!* (1997) w reż. Henryka Dederki, o praktykach firmy Amway. Warto zwrócić uwagę, że podobnie jak sprawa Rosati i Żuławskiego oraz sprawa Musierowicz, sprawa filmu Dederki przyniosła szybkie działania sądu w obliczu oskarżeń wysuniętych przez osoby bądź firmy dysponujące potężnym kapitałem czy to społecznym, czy również finansowym. O filmie Dederki zob.: Dąbrowski, 2014, s. 227-228; Grejciun, 2012.
6. Warto zauważyć, że w zapowiadany przez Samońłowicza pozwie nie chodziło nawet o recenzję opublikowaną w prasie, a o wpis Raczka na portalu społecznościowym.
7. Wspominane teksty o *Terenie badań...* w „Gazecie Wyborczej” to m.in.: Mrozek, 2014; Mrozek, 2015. Wcześniejszy głos krytyczny Drewniaka wobec recenzji spektaklu *Teren badań...* w „Gazecie Wyborczej”: Drewniak, 2014.
8. Łukasz Drewniak był recenzentem m.in. następujących tytułów prasowych: „Tygodnika

Powszechnego” (1995-2005), „Gazety Wyborczej” (w roku 1997), „Przekroju” (1999-2012), „Dziennika” i „Dziennika. Gazety Prawnej” (2005-2010). Pracował jako redaktor i prowadzący audycje w TVP Kultura. Współtworzył przez lata programy festiwali Interpretacje w Katowicach i Boska Komedia w Krakowie, program impresyjny Teatru Starego w Lublinie, jest selekcjonerem Gdańskiego Festiwalu Szekspirowskiego, był też dyrektorem Krakowskich Reminiscencji Teatralnych (2002-2005).

## Bibliografia

Aleksandrowska, Iwona, *Kac Wawa: Samoźłowicz pozywa Raczka i chce od niego kilka milionów odszkodowania*, „Super Express” online, 13.03.2012, <https://www.se.pl/wiadomosci/exclusive/kac-wawa-samojlowicz-pozywa-raczka-i-chce-od-niego-kilka-milionow-odszkodowania-aa-JPTu-DGm6-z18g.html> [dostęp: 13.08.2022].

Bunn, Matthew, *Reimagining Repression: New Censorship Theory And After*, „History and Theory” 2015, nr 54.

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

Domagalski, Marek, *Tomasz Raczek - producenci „Kac Wawa”: to byłby precedensowy proces*, „Rzeczpospolita” online, 14.03.2012, <https://www.rp.pl/dobra-osobiste/art13853881-tomasz-raczek-producenci-kac-wawa-to-bylyby-precedensowy-proces> [dostęp: 13.08.2022].

Drewniak, Łukasz, *Kolonotatnik 6: Twarz z gazety*, *teatralny.pl*, 2.06.2014, <https://teatralny.pl/opinie/kolonotatnik-6-twarz-z-gazety,535.html> [dostęp: 15.08.2022].

Dunin Kinga, *Tata Borejko przewraca się w grobie*, „Krytyka Polityczna” online, 17.07.2015, <https://krytykapolityczna.pl/felietony/kinga-dunin/tata-borejko-przewraca-sie-w-grobie/> [dostęp: 13.08.2022].

Frąckowiak, Józef, *Orzecznictwo i doktryna jako źródło prawa prywatnego*, „Przegląd Prawa i Administracji” 2018, nr 112.

Grejciun, Wojciech, *„Witajcie w życiu”, czyli historia filmu, który od 15 lat leży na półce*, „Gazeta.pl”, 18.12.2012, <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,13067773,witajcie-w-zyciu-czyli-historia-filmu-ktory-o-d-15-lat-lezy.html> [dostęp: 15.08.2022].

GW, *Producent „Kac Wawa” chce pozwać Raczka*, serwis Stowarzyszenia Filmowców Polskich, 12.03.2012, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,49,5917,1,1,Producent-Kac-Wawa-chce-pozwac-Raczka.html> [dostęp: 13.08.2022].

Krakowska, Joanna, *Konformy. List do Małgorzaty Musierowicz*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6080-konformy-list-do-malgorzaty-musierowicz.html> [dostęp: 15.07.2022].

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

Mazur, Natalia, *Oto punk z dworku. Rozmowa z Weroniką Szczawińską*, „Gazeta Wyborcza – Poznań”, 24.05.2014.

Mościcki, Paweł, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2008.

Mrozek, Witold, *Jeźycjada punk*, „Gazeta Wyborcza”, 29.05.2014.

Mrozek, Witold, *Zakazane piosenki z Jeżyc*, „Gazeta Wyborcza”, 9.06.2015.

Raszewski, Zbigniew, *Listy do Małgorzaty Musierowicz*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1994.

Semenowicz, Dorota, *Skandal: casus polski, narodowo-katolicki*, [w:] *Teatr a Kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2018.

*Się obrócić. Rozmowa z Nataszą Aleksandrowitch*, rozmawia Witold Mrozek, „Dwutygodnik” 2018, nr 241, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7897-sie-obrocic.html> [dostęp: 15.08.2022].

Szczawińska, Weronika, *Niewidzialna cenzura w polskich teatrach*, [w:] *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia*, red. A. R. Burzyńska, M. Kościelniak, M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024 [w druku].

Wyszyńska, Małgorzata, *Producent chce pozwać krytyka do sądu za opinię o jego filmie*, „Press”, 13.03.2012, <https://www.press.pl/tresc/27737,producent-chce-pozwac-krytyka-do-sadu-za-opinie-o-jego-filmie> [dostęp: 13.08.2022].

---

### **Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/pragniemy-zeby-nic-nie-ruszac-teren-badan-jezycjada-weronik-i-szczawinskiej-status>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/je-suis-malade>

/ REPERTUAR

## Je suis malade

Alicja Müller

*Very Sad. Studium maladyczne*

scenariusz, reżyseria, choreografia, dramaturgia, wideo, kostiumy, obsada: Gruba i Głupia (Patrycja Kowańska i Dominika Knapik), muzyka: Szymon Lechowicz, reżyseria światła, technika: Wolfgang Macher, produkcja PPA: Grażyna Górka

premiera: 16 marca 2024

*Very Sad. Studium maladyczne* to druga część tryptyku<sup>1</sup> Patrycji Kowańskiej i Dominiki Knapik (tandem Gruba i Głupia), czyli serii fraszek performatywnych<sup>2</sup>, w których wszystko – od kostiumów przez tekst i wizualizacje po sceniczną obecność artystek – jest wykolejone, nadmiarowe i podszyte błazeńskim śmiechem, tyleż bezczelnym, co dokuczliwie grzęznącym w opuchniętym gardle. Performerki, rozpętując żywioł dyskursywno-estetycznej obsceniczności, który, niczym dramaturgiczne tornado, rozsadza ramy scenicznej dyscypliny oraz przesuwają granice tego, co można sobie wyobrazić jako skrajny punkt żenady, obnażają realia nieuprzywilejowanego bycia w patologicznie hierarchicznym świecie teatru.

Tworzą afektywno-sensualne satyry, w których dosłownie pasożytują na dziełach mistrzów, wysysając z nich wielkość i wirusując je prekarnym abiektem.

W *Very Funny* Kowańska i Knapik przylepiły się do Szekspira i Hieronima Boscha<sup>3</sup>, teraz grubo i głupio dobierają się między innymi do Franza Schuberta i Pietera Bruegla. Stawką ich figli nie wydaje się jednak jedynie „zaoranie” kapłanów teatralnego kapitału (osób dyrektorskich i reżyserskich) ani wtargnięcie z impetem trefnisia w przestrzeń męsko- i normocentrycznej powagi w celu przenicowania czy odwrócenia jej praw. Obie fraszki performatywne są też sensualnymi opowieściami o czułości i przyjaźni jako siłach umożliwiających formułowanie miękkiego, kruchego oporu wobec kapitalistycznych, neoliberalnych reżimów tworzenia i życia. W pierwszej części tryptyku Gruba i Głupia odsłaniały bolesne absurdy artystycznej projektozy, w drugiej mówią i śpiewają o kosztach, jakie ponoszą uwikłane w ten system bolące ciała, noszące w sobie ślady zignorowanych buntów materializujących się w gorączce czy odmawiających posłuszeństwa, ale i tak uporczywie przywoływanych do porządku stawach. Performerki choreografują somatyczną niemoc, dokumentują momenty cielesnych nieprzezroczystości, a więc chwil albo długich tygodni, w których ciało przypomina o tym, że w gruncie rzeczy jest niedoskonałą maszyną, a jej rozpadu nie da się zatrzymać.

Chociaż Gruba i Głupia mówią z pozycji artystek niezależnych, to ich piosenki, pieśni i litanie nie dotyczą wyłącznie zdrowotnych perturbacji osób narażonych na ryzyko związane z potencjalnymi chorobami czy kontuzjami, które trzeba będzie przetrwać bez koła ratunkowego w postaci L4. *Very Sad* jest bowiem w swej – wywrotowej, pokrętnej, ale i, przynajmniej dla mnie, dotkliwie wzruszającej – istocie tragikomicznym traktatem o wszystkich



ciałach: ich rozrastaniu się, rozlewaniu, ledwo się trzymaniu, zanikaniu, przemijaniu. To opowieść o śmierci jako warunku życia i o tym, że ciało czasem już dłużej nie może. Albo nie chce.

W pierwszej scenie performerki siedzą na krzesłach, a ich twarze zasłaniają długie czarne welony. Gruba i Głupia śpiewają suplikację, błagając o wybawienie od chorób wszelakich – tych śmiertelnych i tych żenujących, od niedyspozycji najwyższej i najniższej rangi. Wiele z nich wróci później w dialogach, monologach i piosenkach performerek. Co jednak istotne, monstrualne nagromadzenie narracji maladycznych czy fragmentów autopatografii<sup>4</sup> nie prowadzi do dramatycznego przesycenia, które zmieniałoby *Very Sad* w beznamiętą w tej nadmiarowości karykaturę hipochondrycznych malkontentek, perwersyjnie rozsmakowanych w somatycznych klęskach typu hemoroidy, osłabienie czy przeciągające się w nieskończoność przeziębienie. Nic takiego nie ma, bo Kowańska i Knapik są wybitnymi chirurgkami dramaturgii i, choć może czasem trzęsą im się ręce, a kolana uginają, to wykonują precyzyjne cięcia napięć i zawsze we właściwym momencie przebijają zarówno baloniki żenady czy autokompromitacji, jak i trwogi, nie zawsze zresztą przegiętej.

Tytułowe studium maladyczne jest bardzo śmieszną groteską, która momentami jednak nabiera cierpkości. W niektórych fragmentach piecze jak posypana solą rana (na przykład w utrzymanej w estetyce somatycznego horroru wizualizacji patologii jamy ustnej, która w mięsistym zbliżeniu wyświetla się na ekranie). W innych zamraża się jak łąza na twarzy strudzonego zimowego wędrowca. Performerki bywają autoironiczne, ale też rozbijają szczerze. Czarny humor oswaja uciążliwą słabość ciał, ich nieusuwalną kruchość i niesforność nadwyreżowanych mięśni i stawów, z czasem wymykającym się spod kontroli.

Niezależnie jednak od tego, czy Gruba i Głupia akurat żartują, czy w tonacji serio opowiadają o swoich przypadłościach, genetycznych uwarunkowaniach, depresji, nieleczonych zębach, alergiach albo pracoholizmie, choroba nigdy nie jest w *Very Sad* metaforą. Wchodzimy raczej do świata chorobowej rzeczywistości, tylko pozornie zniekształconej przez groteskową poetykę i błazeńskie atrybuty performerek. Kowańska i Knapik często na własnych ciałach, stając się samorzecznikami bólu i innych psychofizycznych doświadczeń, pokazują swoje dolegliwości. Wychodzą poza schemat traktowania tego, co somatyczne, wyłącznie jako poddającego się opisowi obiektu. Aktualne potencjalności i niemożliwości ciał wpływają na choreografię, a także na sam format spektaklu – jest to *sit-up*, czyli, w rozumieniu Grubej i Głupiej, „forma stand upu dla tych, których boli kręgosłup”<sup>5</sup>.

W jednej ze scen Kowańska i Knapik w binoklach dekonstruuje kulturowe narracje uwznioślające chorobę, cierpienie i łączące maładyczne stany z transgresją. Alternatywy nie szukają jednak w języku medycyny ani w estetyce naturalizmu, lecz pomiędzy nimi. To pomieszanie porządków dobrze widać między innymi w tym, jak w spektaklu funkcjonują łyżki: poznajemy ich fizjologiczną budowę, ale oglądamy je również jako kokardki przyklejone do policzków performerek i jako kolorowe wyszywanki na noszonych przez nie marynarkach.

Artystki podejrzliwe są też, jak mi się wydaje, wobec skapitalizowanego dyskursu ciałopozytywności. Gruba jest po prostu gruba, a jej sceniczna obecność zdaje się daleka zarówno od manifestacyjnej afirmacji samej siebie, jak i od kompulsywnego tłumaczenia się ze swojego rozmiaru. Głupia opowiada o swoim „wiednącym cieple tancerki”, które powinno, zgodnie z lekarskimi zaleceniami, zapomnieć o szpagatach. Łapiąc się za fałdkę na

brzuchu, mówi o niej jako o czymś, co – tu pozwalam sobie na luźną parafrazę – pojawiło się na jej atletycznym ciele jak obcy, którego niekoniecznie chciała witać z otwartymi ramionami. To z jednej strony bardzo smutny komentarz do tanecznego mikrokosmosu, w którym ciała mają, by tak brzydko rzec, „krótki termin ważności”, co wynika już nawet nie tyle z estetycznych reżimów, ile z tego, że są zbyt intensywnie eksploatowane. Z drugiej – poruszające świadectwo doświadczenia własnej dziwności, która bywa przeszywająco dotkliwa. Przemijanie czy starzenie się to w końcu procesy, poprzez które zbliżamy się do tego, co w nas inne, a więc także do zamieszkującej nasze tkanki konieczności śmierci.

O tej konieczności przypomina też intertekstualna rama spektaklu, wyznaczana przez obraz Bruegla *Myśliwi na śniegu* oraz *Podróż zimową*, cykl pieśni skomponowanych przez umierającego Schuberta do poezji Wilhelma Müllera, który w wieku trzydziestu trzech lat zmarł na atak serca. XVI-wieczne płótno staje się elementem scenografii – jest wyświetlane na ekranie i kadrowane w taki sposób, że poszczególne elementy Brueglowskiego przedstawienia tworzą tło dla kolejnych scen *Very Sad*. Czasem na śniegu zjawiają się czarne kruki, przybysze z wierszy Müllera, którzy obrzucali lodem samotnego wędrowca. W warunkach, w których produkowany był spektakl, tak monumentalną scenografię oraz obsadę Gruba i Głupia mogły sobie co najwyżej wymarzyć, narysować albo właśnie wyświetlić.

Przechwytyjąc dzieło mistrza, Kowańska i Knapik w pewnym sensie odwracają zasadę wpisaną w Kantorowskie czy Duchampowskie *ready-made*: u nich tym, co znalezione, nie jest już biedny, codzienny przedmiot, lecz kanon, który szturmem zajmują. Przejęcie jest dosłowne, bo ciała Grubej i Głupiej zostają „wklejone” w obraz. Performerki maszerują razem ze smutnymi myśliwymi, którym nie udało się polowanie. Na ekranie oglądamy animowane choreografie, w których Kowańska i Knapik przyjmują pozy

skulonych, zziębniętych wędrowczyń albo siedzą jak ptaki na gałęziach drzew. Im zresztą polowanie także nie wyszło – w *Very Funny* wyraziły się przecież jasno: chcą reżyserować na dużych scenach z dużymi budżetami. Tymczasem znów robią offowy spektakl z kapitałem z gatunku tych symbolicznych. W jednej ze scen ogłaszają więc open call dla osób dyrektorskich, zajmując tym samym pozycję władzy i tworząc cudownie wywrotową fantazję o odwróconym porządku.

Do *Podróży zimowej Gruba i Głupia* nawiązują na różnych poziomach – afektywno-emocjonalnej dramaturgii, muzyki (Szymon Lechowicz) czy maladycznych i politycznych biografii Schuberta oraz Müllera. Wspomniane kokardki na twarzach performerek są jak zamarzające łyzy i zlodowaczone serce wędrowca z legendarnych pieśni, naprzemiennie targanego smutkiem, gniewem, nadzieją i rozpaczą. Zresztą cała lodowata sceneria, miejsce porażki myśliwych i straceńczej wędrówki romantycznego wygnańca, stanowi tło nie tylko dla opowieści o absurdach i strasznościach przemijania, ale także dla polityczno-estetycznie wywrotowej fraszki. Dzięki temu wpisane w dramaturgiczną tkanę spektaklu intertekstualne nawiązania nie wyczerpują się w samym geście błazeńskiego przechwycenia.

W *Very Sad* Gruba i Głupia powtarzają właściwie wszystkie formalne, dramaturgiczne, kompozycyjne, scenograficzne i estetyczne rozwiązania, które wprowadziły w *Very Funny*. Na scenie stoją dwa stoliki z laptopami, przy których performerki śpiewają i mówią o sobie, a ich działania przeplatają się z wyświetlanymi na ekranie rozmowami z Zooma oraz podglądami na pulpity i wyszukiwarki. Kostiumy, które na scenie zmieniają Kowańska i Knapik, są błazeńsko-kampowe, przegięte, szalone. W pierwszej części tryptyku Gruba i Głupia stawały też przed publicznością i sobą nawzajem nago, w drugiej noszą cienkie rajstopy i dopasowane body. Ich

ciała raz są jak fikuśne asamblaże, kiedy indziej mięknią i ukazują się w swojej intymności. Tak samo materializują się prywatne doświadczenia, emocje czy frustracje performerek – albo są ubrane w kostium klaunady i zgrywy, albo porażają afektywną realnością. Powtarzając sprawdzony schemat, Kowańska i Knapik w pewnym sensie promują fraszkę performatywną jako nowy gatunek sceniczny, który wprowadziły w pole sztuk performatywnych. W tym powieleniu dostrzegam jednak przede wszystkim gest oporu – w pierwszej kolejności wobec systemu, w którym Gruba i Głupia funkcjonują jako niezależne artystki. Żeby zyskać w nim widzialność, trzeba intensyfikować kreatywność, produkować oryginalne spektakle, nie zważając ani na niewspółmierność wysiłku do wynagrodzenia, ani na krótką żywotność przedstawień nierepertuarowych. Wlewając nowy pomysł w gotową formę, twórczynie ironicznie rozbrajają tę zasadę.

Maladyczne herstorie Kowańskiej i Knapik są od siebie różne. Tym, co je łączy, jest przede wszystkim doświadczenie przyjaźni jako przestrzeni, w której nie trzeba być dzielną, i w której w odpowiedzi na opowieści o przemęczeniu czy depresji nigdy nie pojawiają się imperatywy typu „weź się w garść”. Ból nie jest tu doświadczeniem wyobcowującym ze świata, bo wypowiedziany (i pokazany) staje się uczestnikiem spotkania. Upubliczniając zoomowe rozmowy o chorobach i wpisując autopatografie w intertekstualną tkankę spektaklu, który mieści się w polu krytyki instytucjonalnej, performerki ból upolityczniają, zwracając uwagę nie tylko na jego genetyczne czy biologiczne, ale również społeczno-ekonomiczne uwarunkowania, co chyba najdosadniej wybrzmiewa w wątku prekarnej pracy i dostępu do opieki stomatologicznej.

Poprzez zagęszczenie maladycznych świadectw i egalitarne do nich podejście (na opowieść zasługuje nie tylko zawał serca, ale też opryszczka)

Kowańska i Knapik tworzą spektakl, który zaprasza do współodczuwania. Mówią z pozycji zranionych narratorek<sup>6</sup>, jednocześnie eksponują kondycję Butlerowskiej *vulnerability* (podatności na zranienie) jako tego, co społecznie współdzielone. Uznanie kruchości siebie i Innego, zobaczenie w miękkich tkankach i chybotliwych stawach, we własnej śmiertelności śladów wspólnego doświadczenia, może stać się antidotum na dewiacje neoliberalnego indywidualizmu. Takim antidotum są też przyjacielskie sieci sojusznicze, o których pięknie opowiadają Gruba i Głupia.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Je suis malade*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/je-suis-malade>.

## Autor/ka

**Alicja Müller** – badaczka tańca i choreografii, doktorka nauk humanistycznych. Jest autorką książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017) oraz *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2023).

## Przypisy

1. Cykl otworzył spektakl *Very Funny*. W planach jest natomiast jeszcze *Very Cheap*.
2. Określenie to pochodzi od twórczyń *Very Funny* i *Very Sad*.
3. O intertekstualnych grach artystek z tymi twórcami w „Didaskaliach” pisała Olga Katafiasz (2023).
4. Autopatografia, jak pisze Iwona Boruszkowska, to „narracja tworzona przez człowieka chorego, pacjenta, swoista autobiografia chorego (w formie różnych egodokumentów tematyzujących chorobę – listów, dzienników, pamiętników itd.), subiektywna narracja autobiograficzna o chorobie” (2016, s. 128).
5. W tej gatunkowej konwencji utrzymany jest również spektakl *Hamer* (2021) w reżyserii Justyny Sobczyk, w materiałach informacyjnych opisywany jako pierwszy sit-up na świecie, zob. <https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/hamer/> [dostęp: 16.04.2024].
6. Nawiązuję tu do książki *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics* (1995) Arthura W. Franka, jednego z najważniejszych przedstawicieli studiów maladycznych,

## Bibliografia

Boruszkowska, Iwona, *Autopatografia*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2016, nr 2 (7).

Frank, Arthur W., *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, University of Chicago Press, Chicago 1995.

Katafiasz, Olga, *Szekspir? Sprawdzam*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 177, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/szekspir-sprawdzam> [dostęp: 28.03.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/je-suis-malade>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/piosenki-z-bezsilnosci>

/ REPERTUAR

## Piosenki z bezsilności

Piotr Morawski

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

*Człowiek z papieru. Antyopera na kredyt*

reżyseria: Jakub Skrzywanek, libretto: Piotr Grzymisławski, Jakub Skrzywanek, teksty  
songów: Jaś Kapela, muzyka: Karol Nepelski, scenografia i światła: Agata Skwarczyńska,  
choreografia: Agnieszka Kryst, kostiumy: Tomasz Armada, przygotowanie wokalne: Anna  
Serafińska, wideo: Artur Sienicki, reżyseria dźwięku: Kuba Sosulski

premiera: 23 marca 2024

### 1.

Konwencja jest dość dawna i sięga początków polskiego teatru instytucjonalnego, dla którego zaangażowanie w sprawy publiczne było istotnym świadectwem obywatelskości. Był to jednocześnie jeden z bardziej perwersyjnych pomysłów na teatr: śpiewanie o biedzie w operze. „Złoto się trafem ma i trafem traci / ubodzy z cnotą zawsze są bogaci” – śpiewał Antek w *Nędzy uszczęśliwionej*, sławiąc w happy endzie i pana, który dał mu



majątek, by mógł się ożenić, i cnotę, której nie da się kupić.

Uszczęśliwionych nędzarzy w teatrze oglądali raczej bogaci, a stąd już prosty wniosek, że to dla ich komfortu pokazywana na scenie bieda miała być estetyczna, biedacy mili i grzeczni, a przede wszystkim – wdzięczni.

Na paradoks związany z zarabianiem przez teatry na pokazywaniu biedy zwracał uwagę już po premierze *Opery żebraczej* Johna Gaya w Lincoln's-Inn-Fields Theatre w 1728 roku „The Craftsmen”, który, wykorzystując znaczenia nazwisk autora i antreprenera Johna Richa, pisał, że zdaniem niektórych opera „has made Rich very Gay, and probably will make Gay very Rich” („The Craftsman”, 1728), czyli „uczyniła Richa wesołym, a Gaya prawdopodobnie uczyni bardzo bogatym”. Spektakl – po raz pierwszy wprowadzający na scenę postaci żebraków – bardzo się podobał publiczności.

Podobała się też dwieście lat później *Opera za trzy grosze* Brechta.

Wszystkim bez wyjątku. Hannah Arendt po premierze pisała: „Motłoch bił brawo, ponieważ przyjmował to twierdzenie dosłownie; burżuazja klaskała, ponieważ od tak dawna dawała się ogłupiać własnej hipokryzji, że zmęczyło ją nieustanne napięcie i odkryła głęboką mądrość w nazwaniu po imieniu banału, który przesądzał o jej życiu. Elita biła brawo, ponieważ odsłanianie hipokryzji było tak nieodparcie i cudownie zabawne” (1993, s. 384). „Ludzie oklaskiwali siebie, to byli oni sami i podobali się sobie” – dodawał Elias Canetti (1988, s. 387). Intencje Brechta, choć inne niż XVIII-wiecznych antreprenerów, pozostały bez znaczenia wobec entuzjastycznych reakcji widowni. W Polsce tę konwencję w 2008 roku próbowali rozmontować Paweł Demirski i Monika Strzępka w *Operze gospodarczej dla ładnych pań i zamożnych panów* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu, ale spektakl ten nie odniósł dużego sukcesu, a tytuł został przykryty innymi pracami

duetu.

Do Jakuba Skrzywanka, jak mówił po warszawskiej premierze reżyser, miał zadzwonić Cezi Studniak z propozycją, by „rozjechać galę PPA”. Popsuć zabawę na największej w Polsce imprezie poświęconej piosence aktorskiej, która – choć nie zawsze, by przypomnieć dwudziestą szóstą edycję z 2015 roku z koncertem galowym reżyserowanym przez Monikę Strzępkę *Proszę Państwa będzie wojna* – miała raczej odwracać uwagę od niepokojących spraw. Teraz spektakl będący koprodukcją wrocławskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej i warszawskiego Powszechnego miał zakłócić radosne rozśpiewane święto, przypominając to, o czym wrocławska publiczność w czasie gali wołałaby raczej nie myśleć, a czym władze miasta wołałaby się nie irytować. Na przykład milczeć o likwidacji koczowiska przy ulicy Paprotnej w 2015 roku, kiedy na wniosek miasta eksmitowano stamtąd rumuńskich Romów.

Mogło się nie podobać publiczności, mogło się nie podobać władzom miasta i mogło nie podobać się również dyrekcji – Michał Czachor, grający w warszawskiej wersji przedstawienia naprzemiennie dyrektora i konferansjera, w imieniu tego pierwszego prosi, by było bez publicystyki, by pośpiewać, by było pięknie...

No i jest – należąca do firmy Wacker Neuson koparka czyści scenę z namiotów i szmat, za chwilę zewsząd leje się już brokat, spektakl zaś staje się popisem umiejętności wokalnych. Choć piosenki nadal mogą wzbudzać irytację części publiczności, bo dotyczą rynku mieszkaniowego, na którym zarabia się (są na pewno na widowni takie osoby), spekulując mieszkaniami. Mogę się tylko domyślać, że gdy czerpie się korzyści z wynajmu, lub co gorsza, utrzymuje się puste mieszkanie, by zyskiwało na wartości, lepiej jest nie myśleć o tym, że wzrost cen nieruchomości wiąże się z ich rosnącą

niedostępnością dla innych.

## 2.

Można też inaczej. *Człowiek z papieru* zaczyna się tam, gdzie kończy się *1989* w reżyserii Katarzyny Szyngiery. Do zestawienia tych dwóch spektakli skłania oczywiście przede wszystkim musicalowa forma, której *1989* otworzyło drogę do teatrów dramatycznych. Jednak nie tylko. Łączniczką między solidarnościowym uniwersum *1989* a *Człowiekiem z papieru* jest Agnieszka (Anna Ilczuk), postać reżyserki pojawiającej się w filmach Wajdy. Być może poza tymi, wątlymi dość, tropami wszystko te przedstawienia różni, na pewno zaś diagnoza. *1989* miał tworzyć pozytywny mit, odrobinę tylko kwestionowany w ostatnich minutach przedstawienia w songu Marcina Czarnika jako Kuronia, który nie ma wątpliwości, jak będzie wyglądał dzień zwycięstwa i finał tego zrywu, mało kto jednak jego zdaniem myśli, co będzie dalej, gdy zostanie „z wiary tylko wina, z nadziei tylko rozczarowanie”. „I przyjdzie jutro, czarne od gniewu (może pojutrze zresztą – marna otucha), / i mury urosną jak u Kaczmarzkiego” – śpiewa Czarnik z perspektywy 2022 roku, kiedy doskonale już było wiadomo, jakie mury urosły najwyżej i kto może sobie pozwolić na mieszkanie na osiedlach, których grodzenie miało coraz mniej wspólnego z zapewnieniem mieszkającym tam osobom bezpieczeństwa, a bardziej służyło tworzeniu aspiracyjnych enklaw i budowaniu dystynkcji. Widać to zresztą było również na widowni Teatru im. Słowackiego, na którą – podobnie jak w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim, który jest koproducentem przedstawienia – wstęp kosztuje sto osiemdziesiąt złotych.

Kto zresztą tak naprawdę pozytywnego mitu potrzebuje? I czy nie jest to w gruncie rzeczy gest podobny do tego z XVIII-wiecznego teatru, w którym

śpiewano, że „ubodzy z cnotą zawsze są bogaci”, tyle że tu o cnocie miała decydować przynależność do symbolicznej wspólnoty zbudowanej wokół pozytywnego mitu. Bogatymi i tak zostawali inni i to im mit ten mógł służyć – również jako sposób dyscyplinowania tych, którzy do bogactwa nie doszli, przez narzucanie im wzorców i norm, w których słabo mieści się bieda czy brak skłonności do ryzykownych zachowań finansowych, piętnowany jako niezaradność. Czy poza czysto aspiracyjną wartością pozytywny mit coś do zaoferowania tym ostatnim? Trudno powiedzieć.

*Człowiek z papieru* jest w historię wpisany już przez powołanie postaci reżyserki z filmu Wajdy. Dla fabuły przedstawienia jest to gest drugorzędny – pozwala na wprowadzenie bezkompromisowej bohaterki, która zadaje niewygodne pytania o romskie osiedle i nielegalne eksmisje, lecz szybko znika, by pojawić się w dopiero epilogu z filmowym cytatem: „uspokoiliam się”. Taki jest los aktywistek? Być może. Wypalenie w aktywizmie jest częstsze niż w innych dziedzinach.

Agnieszka w *Człowieku z papieru* to jednak nie tylko postać, która uruchamia akcję. Jest dla przedstawienia kimś więcej, skoro w programie poświęcają jej eseje dramaturg spektaklu Piotr Grzymisławski i kierowniczka działu literackiego teatru Karolina Kapralska. Zastanawiają się, kim byłaby dziś, jak zapatrywałyby się na polską rzeczywistość. Istotniejsze wydaje mi się jednak, dlaczego w ogóle się pojawia. „Kiedy rozpoczynaliśmy pracę, figura Agnieszki okazała się wciąż nośna dla opowieści o kondycji naszego społeczeństwa” – pisze dramaturg, wskazując na jej bezkompromisowość. Być może, choć takich postaci, również współcześnie, znalazłoby się więcej. Intryguje mnie to pytanie, bo nie potrafię oprzeć się wrażeniu, że być może bardziej niż o bezkompromisowość w stawianiu niewygodnych pytań chodzi o historię.

Wpisanie w historię jest bowiem uprawomocnieniem współczesnej rzeczywistości. Pokazuje, że miejsce, z którego się mówi, i pozycja jest efektem mechanizmów historycznych i społecznych, wynikiem pewnej logiki, którą można zrekonstruować i wyabstrahować jako teorię czy ponadjednostkowe prawa. Historia ponadto dodaje powagi, bo dysponuje autorytetem jako nauka zajmująca się czasem przeszłym dokonanym, w którym pole spekulacji „co by było, gdyby?” jest ograniczone do minimum i zarezerwowane dla eksperymentu. W potocznym rozumieniu jest o sprawach, które się wydarzyły, a jako takie nie podlegają dyskusji.

### 3.

Historia pomaga też w pisaniu. Odwołanie czy to do XVIII-wiecznych konwencji teatralnych, czy dziejów transformacji pozwala utrzymać wywód w ryzach. Dodaje mu powagi, chłodno wskazując konsekwencje wykorzystywanych strategii. Wnioski są bardziej prawomocne i nawet gdy pozostają wątpliwe, da się z nimi dyskutować. Pozwalają uniknąć zarzutu nadmiernej afektywności, przed którą przestrzega również ze sceny Agnieszka, apelująca już na początku przedstawienia, by indywidualny stosunek do spektaklu zachować dla siebie, bo wszystko, co dzieje się w teatrze, jest fikcją. Co najmniej od premiery *Kłatwy* wiemy przecież, że jest dokładnie na odwrót.

Indywidualny odbiór łatwo zbyć. Zwłaszcza gdy nie stoi za nim mocna opowieść. Na przykład jedna z tych przywołanych wyżej. Gdy mówi się od siebie, nie z perspektywy praw dziejowych, łatwo o łatkę frustrata. A we mnie wzbiera frustracja. Jeszcze do początku tego roku mieszkałem niedaleko Powszechnego na intensywnie gentryfikującej się Pradze. Skandynawski fundusz, właściciel kamienicy, w której wynajmowałem lokal,

wycofał się z Polski i trzeba się było wyprowadzić. Budynek ma pójść na sprzedaż. Wyniosłem się więc do mniejszego mieszkania, dalej od dogodnych węzłów komunikacyjnych, ale za to za większe pieniądze. Nie, nie skarżę się, doskonale sobie zdaję sprawę, że jako samodzielny pracownik badawczo-dydaktyczny zatrudniony w jednym z największych uniwersytetów w Polsce, zwłaszcza po ministerialnej podwyżce, jestem w bardzo komfortowej sytuacji, a zarobki zapewniają mi stabilność finansową. Mieszkania w Warszawie jednak pewnie nigdy mieć nie będę. Może nawet nie zależy mi na akcie własności, raczej chodzi o poczucie stabilności i brak konieczności przeprowadzania się co kilka lat do innych dzielnic i lokali.

Myślenie o warszawskim rynku mieszkaniowym nieodmiennie wywołuje we mnie bezsilną, dziecięcą złość (czy ów rodzaj bezsilnej złości przypisuje się dzieciom, by dyscyplinować starszych?). Zwłaszcza gdy czytam, że coraz więcej mieszkań stoi pustych, bo ich właścicielom nawet nie opłaca się ich wynajmować, tylko czekają, aż ceny wzrosną, by odsprzedać je z zyskiem. Bawią mnie memy po występie w telewizji śniadaniowej pani, która opowiadała o heroizmie fliperów, i komentarzach prowadzących, że to praca jak każda inna i że spekulacja mieszkaniami niczym nie różni się od handlu pomidorami. Nigdy nie przyszło mi nawet do głowy odpowiadać na wyjmowane ze skrzynki ogłoszenia uśmiechniętego małżeństwa chętnego do kupienia mieszkanie w okolicy, w której się zakochało, bo nie były skierowane do mnie. Bawią mnie memy i drwiny z czynsojadów. Czuję, że gdzieś przynależę. Jednak to wszystko tylko pozwala odreagować frustrację.

Zazdrość. Wdzięczny jestem Sianne Ngai, która mi wyjaśniła, że zazdrość to reakcja na poczucie niesprawiedliwości (zob. Ngai, 2021). Najbardziej zazdrość tym, którzy się tu urodzili. I wcale nie lepszych szkół. Okazało się bowiem, że niedobór kapitału kulturowego da się jako tako nadrobić,

przyjeżdżając do dużego miasta, jednak nie da się ze sobą zabrać mieszkań po babciach czy ciociach, które - nawet gdyby były - zostają daleko na peryferiach, a ich ceny mają się nijak do tych w metropoliach.

Nie mam nadziei, że mieszkanie za rozsądne pieniądze stanie się w Warszawie prawem, może dałoby się jednak choć wrócić do czasów, gdy było ono towarem, którego wartość reguluje popyt; bo odkąd stało się instrumentem finansowym, mechanizmy regulujące rynek mieszkaniowy wymknęły się poza horyzont mojej wyobraźni. *Alternatywy 4* oglądam dziś jako w gruncie rzeczy budujący serial, w którym - nie bez absurdalnych perypetii - wszyscy jednak dostawali swój kawałek podłogi. Później, już po upadku systemu, mogli go pewnie za nie tak wielkie pieniądze wykupić. Łatwiej docenić pozytywny mit, gdy zdążyło się dostać wyczekiwany latami przydział na mieszkanie przed 1989 rokiem. Potem nikt już takiej nadziei nie dawał.

Piszę to w momencie, gdy nowa liberalna władza ogłasza program #Mieszkanie na start, znany pod nazwą „kredyt zero procent”, choć program poprzedniej władzy „Bezpieczny kredyt dwa procent” spowodował wzrost cen mieszkań. Z projektu ustawy wypada fragment o konieczności zasiedlenia mieszkania. Ceny znów idą w górę. Mieszkania stają się jeszcze bardziej intratną inwestycją.

## 4.

Nic nie poradzę, że choćbym próbował wpisywać *Człowieka z papieru* w porządek *Opery za trzy grosze*, kolejnych filmów Wajdy czy polskich musicali, to zawsze opowieści te będą maskowały moją własną frustrację, dając jej być może bardziej erudycyjny, a przez to akceptowalny wyraz.

Frustracja będzie zawsze pierwsza, a spektakl pozwala sprawnie nią nawigować, rozpoznając może mniej oczywiste tony niż te czysto wybrzmiewające w słusznych założeniach przedstawienia.

A to chyba spektakl, w którym perspektywa odbiorcza jest istotna, bo pewnie wszystkie i wszyscy możemy się zgodzić – tekst programu nie pozostawia wątpliwości – że rynek mieszkaniowy w Polsce jest co najmniej problematyczny. Zakładając, że Powszechny gromadzi publiczność raczej nieobojętną na nierówności społeczne, możemy się pewnie nawet w gronie wyimaginowanej widowni zgodzić, że jest patologiczny. Tyle że dla jednych osób może to być chłodne stwierdzenie faktu, dla innych potwierdzenie dobrze znanego z doświadczenia stanu rzeczy, a w jeszcze innych uruchamiać trudne emocje złości, bezsilności czy frustracji. Czym innym jest konstatacja, że rzeczywiście rynek mieszkaniowy szaleje, wartość mojego mieszkania nieporównywalnie wzrosła, a czym innym, że coraz mniej stać mnie na życie w tym mieście. Możemy się zgadzać w ocenach i diagnozach, a różnice będą wyrażały nie słowa i nawet nie stojące za nimi intencje, lecz to, czym te diagnozy są dla każdej z osób indywidualnie. Jakie mają konsekwencje nie dla światopoglądu, lecz dla konkretnego życia. Dlatego to właśnie indywidualny stosunek do spektaklu będzie odsuwał fikcję, pozwalając dojść do głosu własnym emocjom i sprawnie nimi zarządzając.

## 5.

Zaczyna się jednak wcale nie od śpiewania i od obecnego kryzysu mieszkaniowego. Ma to uzasadnienie dramaturgiczne, bo część poświęcona likwidacji romskiego osiedla przy Paprotnej uruchamia postać dyrektora protestującego przeciwko trudnym tematom w teatrze, tu też interweniuje po raz pierwszy Agnieszka.



Pierwsza część ustawia odbiór przedstawienia, żeby sprawy skomplikować. Zazdrość i frustracja związane z rynkiem mieszkaniowym nie wchodzi łatwo, gdy na scenie pokazane jest zrobione ze szmat osiedle ludzi, którzy naprawdę nie mają dachu nad głową; być może nigdy nie będą przejmować się patodeweloperką, bo problemy z kupnem czy wynajmem nieruchomości nie będą ich dotyczyły. Mają namioty, które za chwilę zostaną im odebrane razem z rzeczami osobistymi, a oni sami zostaną deportowani. Napis mówiący, że w Polsce już w latach dziewięćdziesiątych stosowane były pushbacki, przypomina mi wcale nie o końcu ubiegłego stulecia, lecz o sytuacji na wschodniej granicy i o ludziach, którzy opuścili własne domy i czasem wielokrotnie przekraczają granicę bez gwarancji, że uda im się ułożyć życie w obcym kraju. Spektakl, który był komunikowany jako przedstawienie o kryzysie mieszkaniowym, w którego programie można było poczytać o współczesnych praktykach deweloperskich, zaczyna się inaczej, niż można się było spodziewać. Frustracja spowodowana własną sytuacją zmienia się w zawstydzenie – bo z tej perspektywy warszawski kryzys mieszkaniowy to problem wąskiej i uprzywilejowanej grupy. Własny przywilej zawsze trudniej dostrzec, zwłaszcza gdy ma się – skądinąd słusznie – poczucie niesprawiedliwości.

Pierwsze sceny nie dają łatwego ujścia wcześniej rozpoznany i nazwanym własnym emocjom. Konfrontacja z własnym usytuowaniem nie dotyczy tylko osób spekulujących mieszkaniem, lecz i tych, które mimo wszystko stać na wynajem. Dla tych dwóch grup miejsca na widowni wystarcza, tych, których reprezentacje pojawiają się na scenie, wśród publiczności na pewno nie ma. Nie ma ich obok nas, są gdzieś tam i wiemy o tym, choć docierają do nas raczej ich obrazy, a nie ich ciała, które trzeba opatrzyć. Choć więc na polecenie dyrektora koparka niszczy sceniczne koczowisko, jego obraz przebijał będzie przez złoto i brokat.

Zostaje pusta scena. Zamki błyskawiczne w kostiumach Tomasza Armady rozsuwają się, zmieniając zwykłe ubrania w kolorowe i błyszczące stroje rewiowe. Teraz jest to już gala, jakie można oglądać w telewizji, widowisko pełne przepychu i mieniących się światła. Złoto i brokat to konwencja spektaklu *glamour*. Bardziej czytelna i wygodna. To już świat oswojony, obśmiany w setkach memów i wisielczych żartach. Łatwiej pozwala śledzić własne uczucia wobec rynku mieszkaniowego. Napisane przez Jasia Kapełę piosenki są zabawne, mają pazur, błyskotliwe puenty. „Mamy nadzieję, że źle się bawicie / zabawa się zacznie, jak wszystko stracicie” – zaczyna się gala, a ja bawię się całkiem dobrze, choć lęk przed utratą wszystkiego towarzyszy mi przecież cały czas. Ale czy naprawdę się boję? No, trochę tak, wychowany w atmosferze ciągłego ciułania na czarną godzinę i owej czarnej godziny oczekujący, od czasu do czasu wizualizuję sobie życiowy kataklizm. Choć może robię to po to, by – jak po złym śnie – móc sobie powiedzieć, że wszystko jest przecież w porządku. W gruncie rzeczy mam przecież świadomość, że racjonalnie rzecz biorąc, grozi mi nie więcej niż wszystkim dookoła.

Songi prowadzą dramaturgicznie całą drugą część. W wersji wrocławskiej występują tu też gwiazdy – Ralph Kamiński i Julia Wieniawa, dodając blichtru przedstawieniu. Piosenki zachęcają do brania kredytów, jednocześnie opisują mechanizmy działania banków. To część aspiracyjna, gdy marzenie o własnym mieszkaniu i związaną z wzięciem kredytu zmianą statusu społecznego napędzają rynek mieszkaniowy, łudząc marzeniami nie do spełnienia. „Nigdy nie chciałem być sobą / Zawsze chciałem być kimś” – piosenka wykonywana w duecie przez Klarę Bielawkę i Andrzeja Kłaka wcielających się w aspirujące małżeństwo wprowadza postaci, którym w kolejnej części uda się kupić mieszkanie, lecz ten zakup wcale nie zakończy ich problemów – przeciwnie.

Zanim jednak znajdziemy się w domu szczęśliwych dłużników, na scenę wpada Karolina Adamczyk. Mówi o spotkaniu z Piotrem Ikonowiczem, w czasie którego mówił on, że co czwarty radny w Warszawie jest milionerem; okazało się, że nie co czwarty, lecz co drugi. Na premierze byli radni, kilka osób rozpoznałem. Nie wiem, czy są milionerami. Na pewno nie wszyscy. Aktorka w tej scenie rozładowuje meandrujące we wcześniejszych partiach śpiewanych rozkołysane emocje. Wprost wskazuje na konflikt interesów osób stanowiących w Warszawie prawo i osób przez nie reprezentowanych. Znów: pewnie warszawskie radne przychodzące do Powszechnego mają poglądy na politykę mieszkaniową zbliżone do poglądów osób tworzących spektakl. Ale co z interesem?

Wracam do afektów, bo to może one w pełniejszy sposób niż słowa wyrażają interesy. W poglądach możemy się zgadzać, ale kto ogląda ten spektakl z frustracją, kto z ulgą, z zawstydzeniem, zazdrością, złością, znudzeniem, irytacją, obojętnością? O czym mówią te emocje i czy tylko o kondycji osób widzowskich? Być może to, co czuję, mówi o moim interesie. A w foyer nie będziemy przecież mówić o tych emocjach, lecz o tym, co odbyło się na scenie. I pewnie będziemy się zgadzać.

## 6.

Kończy się oczywiście źle. W trzeciej części, kiedy jest już mieszkanie, pojawia się – na scenie rozstawiona zostaje spuszczone ze sztankietów ażurowa konstrukcja – kolejny temat związany z mieszkalnictwem: eksmisje. Wiadomo, wziąć kredyt może się udać, ale to nie koniec przygód z bankami, które są bezwzględne w egzekwowaniu swojej własności. Czytam klikbajtowy tytuł w internecie – od bezdomności dzielą dwie niespłacone raty kredytu. Na mnie działa. Pewnie dlatego nigdy go nie wezmę.

Jak w pierwszej części przedstawienia twórcy i twórczynie sięgają po materiał dokumentalny: opisy strategii czyścicieli mieszkań i wypowiedzi osób eksmitowanych wyświetlane są nad sceną jako tekst. Nie po raz pierwszy w ten sposób w spektaklach reżyserowanych przez Jakuba Skrzywanka dokumenty konfrontowane są ze sceniczną fikcją. O ile jednak w pierwszej części *Człowieka z papieru* napisy stanowiły jedynie pozasceniczny komentarz do wytwarzanych na scenie obrazów, o tyle – po galowych występach – wprowadzają dysonans. Podobnie jak policja i pracownicy prywatnej firmy ochroniarskiej. Trzecia część jest – jak pierwsza – dialogowa, konwencja gali jest niby zawieszona, trwają czynności policji, aktywistka ruchów lokatorskich blokuje eksmisję, jednak wszystko zmierza do finałowej piosenki ze znanym już refrenem „Mamy nadzieję, że źle się bawicie / zabawa się zacznie, jak wszystko stracie”.

## 7.

Oprócz aktorek i aktorów Powszechnego gościnnie w spektaklu występuje śpiewaczka operowa Olga Rusin. Rzadko jest na pierwszym planie, prosty kostium odróżnia ją od reszty, czyniąc ją czasem niewidzialną. Słysząc jej głos, choć nie zawsze wiem w pierwszej chwili, skąd się wydobywa. Nienaturalny głos bez ciała niepokoi, wywołuje dezorientację. Podbija absurdalne piękno widowiska o przemoc ekonomiczną, mnożąc dysonanse i paradoksy. Jaki jest jednak status tego głosu? Głosu, który odrealnia konkret życia, który chwilami bywa bezcielesny, za którym nie stoi żadna postać, który nie ma usytuowania. Co za nim stoi oprócz wirtuozerii wykonania? Czy to głos, którym jeszcze można upominać się o siebie, czy już tylko się ze sobą zgadzać?

# Post scriptum

16 kwietnia 2024 roku Teatr Powszechny udostępnił list otwarty do prezydenta m.st. Warszawy. Chodzi o dewelopera, który rozpoczyna inwestycję w pobliżu teatru, wchodząc również na jego teren i utrudniając pracę instytucji. Osoby pracujące w teatrze protestują, a test sprawczości teatru przenosi się z gruntu praktyk artystycznych na politykę miejską.

Wzór cytowania:

Morawski, Piotr, *Piosenki z bezsilności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/piosenki-z-bezsilnoscii>.

## Autor/ka

**Piotr Morawski** – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje również o teatrze współczesnym. Wydał między innymi *Oświecenie. Przedstawienia* (2017).

## Bibliografia

Arendt, Hannah, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1993, t. 1.

Canetti, Elias, *Pochodnia w uchu*, przeł. M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1988.

Ngai, Sianne, *Wstęp (do książki „Ugly Feelings”)*, przeł. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

„The Craftsman” z 3 lutego 1728.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/piosenki-z-bezsilnoscii>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kim-jestes-elizabeth-costello>

/ REPERTUAR

## Kim jesteś, Elizabeth Costello?

Magda Piekarska

Nowy Teatr w Warszawie

*Elizabeth Costello. Siedem wykładów i pięć bajek z morałem*

reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenariusz na podstawie utworów J.M. Coetzeego: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, współpraca: Łukasz Chotkowski, Mateusz Górniak, Anna Lewandowska, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn, wideo i animacja: Kamil Polak, reżyseria światła: Felice Ross

premiera: 11 kwietnia 2024

Krzysztof Warlikowski w *Elizabeth Costello* sięga do tekstów Johna Maxwella Coetzeego, żeby na ich podstawie skonstruować migotliwy, wielokrotny portret tytułowej bohaterki, fikcyjnej autorki, którą noblista zamienił w niemal realną postać.

Postać Costello, australijskiej pisarki, szczególnie cenionej za powieść *Dom przy Eccles Street*, w której zbudowała alternatywną wobec Joyce'owskiego *Ulisses*a narrację z perspektywy Molly Bloom, pojawia się w wielu książkach Coetzeego. Jest elementem kulturowego pejzażu, w którym wydaje się

równie realna, co osoby, z którymi wchodzi w interakcje. Jak na przykład Paul West, autor *Godzinek hrabiego von Stauffenberga*, powieści, której krytyczne odczytanie staje się dla Costello punktem wyjścia do płomiennego protestu wobec pornografii przemocy.

Kim jest Costello dla Coetzeego? Rodzajem alter ego, które w ramach gry z czytelnikiem wypowiada kontrowersyjne tezy stawiając, na przykład, znak równości pomiędzy Holokaustem a udręką zwierząt w przemysłowych hodowlach? Wykłady Costello – bo jakkolwiek jej utwory literackie znamy zaledwie ze wzmianek w powieściach Coetzeego, to już odczyty wygłaszane na rozmaitych uniwersytetach, ale też na pokładzie wycieczkowego statku, są przytaczane przez noblistę w całości – wywołują dyskusje wykraczające poza literackie ramy fikcji.

Tak było w wypadku tez o Holokauście zwierząt, ale też polemiki z powieścią Westa – w obu tych sytuacjach razy zebrał Coetzee, więc kostium bezkompromisowej autorki, jeśli miałby go chronić, pozwalając powiedzieć coś mocniej i bez ponoszenia konsekwencji, nie zadziałał. Pytanie, czy autor *Hańby* potrzebuje fikcyjnej postaci, która mówiłaby w jego imieniu. I czy – nawet biorąc pod uwagę prawdopodobną zbieżność poglądów pisarza i wykreowanej przez niego postaci – Costello faktycznie właśnie to robi.

Równie możliwe jest bowiem, że ważna jest dla niego sama idea kobiecej autorki, samotnej, idącej pod prąd, niepotrafiącej w swoich publicznych wystąpieniach nie być w zgodzie ze sobą, przekonanej, że zwłaszcza teraz, kiedy czas nie zostawia jej wiele słów do dyspozycji, szkoda je marnować na to, co nie musi być wypowiedziane.

Przy tym wszystkim Costello nie jest wolna od słabości. Zderzona ze skutkami własnej prowokacji, milknie na długie miesiące. Sprawiedliwa w

ocenach, jest niesprawiedliwa w uczuciach, nierówno dzieląc je między faworyzowanego syna i lekceważoną córkę. Bywa też zazdrosna - o męskie pożądanie, które od pewnego czasu ją omija, o pozycję w literackim świecie. Ma kompleks autorki z dalekiej Australii, egzotycznego kraju, bo przecież chce być ceniona nie z powodu egzotyki, a bezdyskusyjnej wartości swojego pisarstwa. Irytuje się, kiedy krytycy i dziennikarze uparcie wracają do *Domu przy Eccles Street*, choć potem napisała wiele innych książek. No i umówmy się - równie często jak nazywać mocno rzeczy po imieniu, zdarza jej się zwyczajnie przynudzać. Nie robi oszałamiającego wrażenia - wydaje się zaniedbana, na wszystkie ważne okazje zakłada ten sam kostium, który upodabnia ją do Daisy, przyjaciółki kaczoza Donalda. A jednak! I to właśnie „a jednak” i „a pomimo” są źródłem jej fenomenu, sprawiającego, że celny strzał, cios w samo sedno (w samo serce) pada ze strony, z której nikt nie spodziewałby się zagrożenia. Ze strony starej kobiety, która ma odwagę mówić to, co myśli. Jest jak wyrzut sumienia wobec naszych zaniechań, niepozwalających uspić się argumentami, że łatwo jej wypowiadać niewygodne prawdy, skoro nie ma już nic do stracenia. I skoro tak naprawdę nie istnieje.

Przy tych wszystkich cechach, w jakie wyposaża ją Coetzee, czytelnik w spotkaniu z Costello odczuje brak pełni, jakiej można spodziewać się po powieściowej bohaterce. Już sam schemat, zgodnie z którym spotykamy ją niemal wyłącznie w formalnych sytuacjach związanych z publicznymi wystąpieniami wyznaczającymi jej rytm życia, ogranicza nam dostęp do tego, co intymne. Nawet spotkania z dziećmi czy siostrą odbywają się w cieniu tych oficjalnych okazji - ceremonii wręczenia nagród, odczytów, konferencji. Coś wiemy o jej życiu prywatnym - była dwukrotnie zamężna, doświadczyła w młodości gwałtu, o czym nigdy nie opowiedziała publicznie, miała romans z pewnym afrykańskim pisarzem, ale są to zaledwie odpryski, fragmenty,



wystarczające do ułożenia kilku kresek w szkic, ale w żadnym wypadku nie do odmalowania pełnego obrazu. Czasem zdarza nam się przyłapać ją na „backstage’u” – zatrzaśniętą w kabinie toalety, przysypiającą przy stoliku, w hotelowym pokoju, nad plikiem kartek z notatkami do wykładu. Nawet w tych mgnieniach wszystko wydaje się podporządkowane myśli, która ją prowadzi, tak jakby postać była sprowadzona do tej jednej funkcji – do zabierania głosu w kwestiach, które z rozmaitych perspektyw zahaczają o etykę, ale też o rolę artysty, do wygłaszania tez, czasem też (niechętnie) do podejmowania polemik.

W ostatnim rozdziale *Elizabeth Costello* Coetzee stawia swoją zmarłą już bohaterkę przed bramą oddzielającą rodzaj miasteczka-poczekalni od wiekuistej jasności, do której przepustką ma być wyznanie wiary. I nawet pobyt w tym czyścicu zmusza ją do mozolnego przygotowywania i odczytywania przed sądem kolejnych oświadczeń. Próbuje w nich dowieść, że w jej pracy wiara może być tylko zbędną blokadą.

Warlikowski nie po raz pierwszy sięga po tę postać. Publiczność jego spektakli pamięta zwłaszcza poruszający monolog Mai Ostaszewskiej z *(A)pollonii* – ten właśnie, w którym przemysłową hodowlę zwierząt zrównuje z Holocaustem, ale tych śladów było więcej. Tym razem jednak poświęca jej cały spektakl. Legenda Costello została też wzmocniona gestem wykraczającym poza przedstawienie – tuż przed premierą plac przed Nowym Teatrem otrzymał jej imię. Kim jest jednak bohaterka jego najnowszego spektaklu? Kluczowa wydaje się otwierająca przedstawienie animacja Philippe’a Parreno *Anywhere Out of The World*, w której z ekranu przemawia do nas awatar przypominający postać z mangi, japońskiej kreskówki, o niepokojąco pustych, wypełnionych czernią oczach. AnnLee, jak nam się przedstawia, jest formą ze średniej półki – funkcje, w jakie wyposażyli ją

programiści, nie wystarczą, żeby wykreować na tej podstawie superbohaterkę i gdyby nie przestrzeń sztuki, która dała jej podmiotowość, zostałaby uwięziona na wieczność w katalogu podobnych sobie, czekających na wypełnienie schematów. Tym właśnie jest Costello w spektaklu Warlikowskiego – formą, potencją, po którą sięgają aktorzy, wlewając w zaprogramowanego przez Coetzeego awatara własną osobowość, emocje, energię, talent.

Warlikowski wraz z dramaturgiem Piotrem Gruszczyńskim miksują tekst *Elizabeth Costello* z innymi dziełami Coetzeego – *Powolnym człowiekiem* i fragmentami *Moral Tales* przełożonymi przez Jacka Poniedziałka. Ale to nie wszystko. Inscenizując spotkanie Costello i Paula Westa, sięgają po fragmenty *Fausta*. Idąc tropem przywołanego w wykładzie Kafkowskiego *Sprawozdania dla Akademii*, wprowadzają na scenę postać jego bohatera – szympansa (Andrzej Chyra) wygłaszającego mowę przed uczonym audytorium. Historia występującej na wycieczkowym statku rosyjskiej piosenkarki jest natomiast wzbogacona o doświadczenie Sophie Calle, zabierającej na biegun północny biżuterię zmarłej matki, która marzyła o takiej podróży, ale też o rys hollywoodzkiej aktorki Frances Farmer.

Przede wszystkim jednak twórcy tak programują naszkicowaną przez Coetzeego formę, żeby na jej podstawie zbudować portret wielokrotny, ożywić awatar, wypełniając jego puste oczy, wlewając w niego twórczą energię szóstki aktorów – Jadwigi Jankowskiej-Cieślak, Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik, Mai Ostaszewskiej, Ewy Dałkowskiej, Andrzeja Chyry i Mai Komorowskiej, dla których figura Costello staje się wehikułem pozwalającym wyprawiać się w rozmaite rejony.

Nie spychają przy tym jej twórcy ze sceny – Coetzee (w tej roli Mariusz Bonaszewski) jest na niej obecny; to on zaprasza na ceremonię wręczenia

Costello Stowe Award, on też przemyka w tle na rowerze, w kasku i kolarskim uniformie. Co więcej – kiedy Costello (Chyra) wdziera się do mieszkania granego przez Bonaszewskiego Paula Raymenta, postaci z *Powolnego człowieka*, który po rowerowym wypadku przeszedł amputację nogi, mamy do czynienia z rodzajem podwójnej gry, w której powołana do życia przez Coetzeego postać prześladowuje bohatera, w spektaklu bliskiego pozycji alter ego autora.

Bohaterką spektaklu jest jednak Costello – we wspomnianych powyżej sześciu kreacjach aktorskich. Pierwszą z nich tworzy Jadwiga Jankowska-Cieślak. W tej części przyćmiewa ją jednak syn John grany przez Bartosza Gelnera. Ani wykład pisarki w Williamstown, ani wywiad, jakiego udziela Susan Moebius (Magdalena Popławska) nie przykuwają uwagi w takim stopniu, jak krótki, płomienny romans między Johnem a Susan. Podglądamy tę grę w uwodzenie trochę jak w lustrzanym odbiciu – aktorzy siedzą tyłem do widowni, a to, co się między nimi wydarza, pozwala śledzić kamera przenosząca ich relację na duży ekran, w powiększeniu. Wydaje się, że nic nie umyka naszej uwadze: oto wytrawna uwodzicielka prowadząca literackie śledztwo zarzuca sidła na Johna, który jako opiekun towarzyszy matce w zawodowej podróży. Susan traktuje Johna nieco instrumentalnie – tak naprawdę interesuje ją Elizabeth, John ma być furtką do jej tajemnicy – i wydaje się, że dopina swego. Ale sprawa nie jest wcale tak ewidentna, tak jak nie jest wcale ewidentne to, kto nad kim sprawuje opiekę w tej matczyno-synowskiej relacji. Kto opowiada nam ten romans? Kto reżyseruje tę sytuację? Czy to przypadkiem nie Costello, która przed laty „wypuściła Marion Bloom na ulice Dublina”, teraz wypuszcza Johna prosto w ramiona Susan? I robi to tak sprawnie, jakby kierowała nie żywymi, ale literackimi postaciami. Elizabeth Jankowskiej-Cieślak jest znużona odpowiadaniem na wciąż te same pytania, koniecznością uczestniczenia w wykładach i

debatach, ożywia ją dopiero iskra przebiegająca między synem a Susan, co zdradza błysk oka, leciutki uśmiech. Jednocześnie to ona też uwalnia innego dzina z butelki – uwięzionego w Kafkowskiej narracji szympansa, pozwalając mu hasać w przestrzeniach sal wykładowych, eleganckich hoteli, centrów konferencyjnych, na pokładzie luksusowego statku. Grany przez Chyrę szympanś staje się bytem pośrednim, kimś pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Z klasą nosi garnitur i zachowuje się jak rewers postaci performerera w *The Square* Rubena Östlunda, który tak głęboko wszedł w rolę agresywnego zwierzęcia, że zrujnował całą imprezę, sprawiając, że goście muzeum uciekali w popłochu. Elizabeth w ślad za Kafką powołuje do życia małpę ucywilizowaną, wieszcząc koniec realizmu, przełamuje granicę między fikcją a rzeczywistością.

Costello Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik pojawia się na pokładzie wycieczkowca, gdzie jako rozmówczyni antropologa Roberta Wunderlicha (Jacek Poniedziałek) ma zabawiać pasażerów. Ich dyskusję o seksualnym, przemocowym charakterze relacji między bogami a ludźmi co i rusz przerywa ostrzegawcze szczekanie psa, a bohaterka podejmuje kolejne interwencje u jego właścicieli. W warstwie tekstowej dialog między nią a Wunderlichem jest inteligentny, błyskotliwy, pełen celnych ripost. Zarazem Hajewska-Krzysztofik wypowiada te kwestie bez swobody, wydaje się spięta, skrępowana. Jakby broniła się przed obrazami, które pojawiają się w tym dialogu, stawiając granicę dla intelektualnego flirtu, za którym chciałoby podążyć jej ciało. To opowieść o tłumionym pożądaniu, ale też o zazdrości wobec młodszej i atrakcyjniejszej od niej współpasażerki (w tej roli Magdalena Cielecka).

Maja Ostaszewska wnosi do tej opowieści kilka wątków – to po *(A)pollonii* kolejny spektakl, w którym oglądamy jej Costello podczas wykładu. Tym

razem to polemika z książką Paula Westa, w której znalazł się detaliczny opis egzekucji sprawców nieudanego zamachu na Hitlera. Jednak wykład to dopiero punkt wyjścia – Warlikowski z Gruszczyńskim uzupełniają sytuację naukowej konferencji o rozmowę Costello z pisarzem, w istocie – o dialog Fausta i Mefistofelesa – ale też o wykład Westa. Najciekawsze jest tu obserwowanie procesu, w trakcie którego Costello Ostaszewskiej w tej konfrontacji rozpada się, żeby się odbudować. West Chyry najpierw ją ignoruje, potem próbuje uwieść, następnie poucza. Ona odpowiada onieśmieniem, zażenowaniem, uległością, kruchym i wreszcie zdecydowanym sprzeciwem.

Costello Ewy Dałkowskiej oglądamy w dwóch odsłonach – publicznej, akademickiej dyskusji poświęconej wątkom z wykładu o Holokauście zwierząt, i prywatnej, w której opiera się naciskom córki (Ostaszewska) i syna (Poniedziałek), nakłaniających ją do przeprowadzki. To są sceny o przekorze, o potrzebie wymykania się – zarówno ramom naukowej debaty, której uczestnicy próbują pisarkę złapać na niekonsekwencji, wytknąć luki w rozumowaniu, jak i społecznej perspektywie, w której starzejąca się kobieta musi się zmieścić, żeby nie narazić się na śmieszność. Dałkowska balansuje między wizerunkiem nieszkodliwej starszej pani a nieustępliwością, łagodnością a cierpką ironią, maskuje uśmiechem irytację, jest czarująca, a zarazem prawdziwie bezlitosna wobec córki, której usiłowania podtrzymania więzi z matką wydają się rozpaczliwie chybione, zawieszane w próżni. Nieobarczone ejdżystowskimi stereotypami porozumienie jest w stanie nawiązać jedynie z wnukami (Ewelina Pankowska i Hiroaki Murakami, którzy również w pozostałych swoich rolach reprezentują rodzaj niewinnej i zdystansowanej zarazem, nieobarczonej akademicką podejrzliwością perspektywy).

Andrzej Chyra to Costello w podwójnym kostiumie. Gra Maję Komorowską w roli pisarki i Elizabeth jako dybuka nawiedzającego Raymenta (Bonaszewski), a może i samego Coetzeego. Wdziera się do cudzego mieszkania i do cudzego życia. Nie pozwala się wyrzucić, staje się upartym, natrętnym reżyserem relacji Raymenta z ociemniałą kobietą (Cielecka), i jej świadkiem, podglądaczem zarazem. Costello Chyry jest śmieszna, przerażająca i dramatyczna zarazem. Zagrana szerokim aktorskim gestem, pociągnięta grubą kreską, ma w sobie podszytą rozpaczą, gorączkową obsesję przekształcenia cudzego życia w intrygującą fabułę – jakby zdała sobie sprawę, że własne nie dostarczy jej już takich uciech.

I ostatnia Elizabeth, w wykonaniu Mai Komorowskiej, w finałowej scenie zdalnej, międzykontynentalnej nocnej rozmowy z synem (Poniedziałek), która mówi o odchodzeniu, pożegnaniu, a także o niesłabnącej nawet w obliczu śmierci postawie etycznej. I o ciekawości tego, co kryje się pod podszewką realnego świata. Scena jest niemal pusta – dwa stoliki, dwa krzesła i dwoje siedzących obok siebie aktorów, każde z nich przed monitorem komputera. Bliskość i oddalenie zarazem, dystans, którego nie można przełamać. Ona gorączkowo wyrzuca z siebie zdania, domaga się deklaracji, wsparcia, konkretnych odpowiedzi. On próbuje nadążyć za jej tokiem myślenia, tonować nastrój, studzić pomysły. Obejrzała film o fermie kurcząt i nie potrafi wyrzucić tego obrazu z głowy. Chciałaby wiedzieć, ile kosztowałoby postawienie szklanej ubojni w centrum miasta, pokazowej rzeźni, tak żeby ludzie nie mogli uciec przed obrazem cierpienia zwierząt, tak jak ona nie potrafi tego zrobić. Z zakończenia powieści Warlikowski i Gruszczyński zaczerpnęli krótki fragment – pytanie o wiarę w Boga, strzęp odpowiedzi – i uzupełnili go zdaniem ze środka ostatniego rozdziału, w spektaklu skierowaną w stronę szympansa, który raz ożywiony przez Costello, towarzyszy jej do końca: „Czy mogę zobaczyć, co jest tam, po drugiej

stronie?”.

Warlikowski zaprasza nas do teatralnej formy, do której zdążyliśmy przywyknąć – mogliśmy się spodziewać efektownych kostiumów (nie, Costello w żadnym ze swoich wcieleń w najmniejszym stopniu nie przypomina kaczkę Daisy) i minimalistycznego, eleganckiego designu scenografii Małgorzaty Szcześniak z wykafelkowaną łazienką wyznaczającą intymną przestrzeń, w której bohaterka uwalnia się od społecznej presji, z wielofunkcyjną szklarnią-klatką z pleksi, która bywa domem, gablotą mieszczącą dwa wypchane albatrosy, estradą dla scenicznych występów na wycieczkowcu, ale też bramą między światem żywych i umarłych. Mogliśmy spodziewać się niepokojącej muzyki Pawła Mykietyna, oszałamiających projekcji Kamila Polaka z topniejącym lodowcem w roli głównej i gry świateł Felice Ross, zdolnych zmienić temperaturę sceny od południowych upałów, przez laboratoryjny chłód, aż po arktyczne mrozy.

Jednocześnie z tych oswojonych elementów, czerpiąc ze współpracy ze stałymi współpracownikami, Warlikowski tworzy chyba najmniej oczywisty ze swoich spektakli, pozbawiony tematycznej dominanty, którego istota, na przekór różnym sytuacjom i momentom życia, w jakich oglądamy bohaterkę, wbrew szerokiemu wachlarzowi aktorskich interpretacji, uparcie się wymyka. Bo choć równie istotne jak obrazy poszczególnych scen staje się to, co wyłowimy spomiędzy nich, z tych wszystkich rozsypanych w spektaklu okruchów, pozwalających zrekonstruować kolejne elementy układanki, ba, nawet z subtelnej siatki połączeń z poprzednimi spektaklami reżysera, to w finale dostaniemy wciąż niedokończony, niekompletny i może właśnie dlatego intrygujący portret Elizabeth Costello.

Wzór cytowania:

Piekarska, Magda, *Kim jesteś, Elizabeth Costello?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kim-jestes-elizabeth-costello>.

## Autor/ka

**Magda Piekarska** - dziennikarka, recenzentka, publikuje m.in. w „Dialogu”, portalu teatralny.pl, „Wysokich Obcasach Extra”, „Notatniku Teatralnym”. Prowadzi zajęcia z krytyki teatralnej na dziennikarstwie UWr.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kim-jestes-elizabeth-costello>



Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-gaszczu-symboli>

/ REPERTUAR

## W gąszczu symboli

Piotr Urbanowicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Stanisław Wyspiański

Wesele

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia: Małgorzata Szczeńsiak, kostiumy: Konrad Parol, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Cezary Duchnowski, światła i multimedia: Wojciech Puś, współpraca scenograficzna: Marcin Chlanda

premiera: 16 i 17 marca 2024

Od prapremiery *Wesela* w 1901 roku do jego najnowszej realizacji w reżyserii Mai Kleczewskiej minęły dokładnie sto dwadzieścia trzy lata, czyli tyle, ile Polska pozostawała pod zaborami. W tych symbolicznych okolicznościach podczas premiery dramatu, utrzymanego, dodajmy, w poetyce symbolizmu, minister Bartłomiej Sienkiewicz poinformował ze sceny o zamiarze uczynienia z Teatru im. Juliusza Słowackiego sceny narodowej, doceniając między słowami zasługi zespołu w stawianiu oporu polityce

edukacyjnej i kulturalnej poprzedniego rządu. Drugi spektakl Kleczewskiej w teatrze przy placu Świętego Ducha odbywa się po *Dziadach*, które wiele zmieniły w pozycji tej instytucji na kulturalnej mapie Polski. A to przecież również mocno symboliczne, że dziś *Wesele* grane jest po *Dziadach*, jakby te dwa teksty wiązały się ponownie, jak w 1901 roku, gdy Stanisław Wyspiański reżyserował w Teatrze Miejskim *Dziady* zaledwie kilka miesięcy po inscenizacji *Wesela*.

Ta gęsta sieć symboliczna w pewien sposób oplata tę produkcję. Jest ona dość istotna, gdyż pozwala zrozumieć, że to spektakl mniej lub bardziej jawnych aluzji i nawiązań. Najbardziej widocznym ich przejawem jest wykorzystanie pocztówek i afiszów z 1901 roku w identyfikacji wizualnej spektaklu. Ale jest to również spektakl rozliczeń i... powtórzeń, bo stawia podobne diagnozy oraz wykorzystuje podobne środki co wcześniejsza realizacja dramatu Adama Mickiewicza w reżyserii Kleczewskiej. Jak zawsze, *Wesele* stanowi znakomitą okazję, żeby widma tej dawnej i nie tak dawnej historii powróciły na scenę. Przy tym jest metateatralną grą.

Zdaniem Jana Błońskiego zaproszenie Chochoła na wesele to konsekwencja związanej między Rachelą i Poetą zabawy literackiej, w którą później wciągają państwa młodych. Nieświadomie wypowiadają oni zakłęcie, które uruchamia korowód duchów. Tylko pozornie gra ta ma charakter zabawy lub flirtu. W ten sposób Wyspiański odsłania siłę literatury. Słowa wypowiedziane w odpowiedni sposób zmieniają rzeczywistość. Teatr staje się zatem medium społecznej przemiany, nawet jeśli twierdzi inaczej. Mówiąc oględnie i nieco cynicznie, *Wesele* jest o tym, że choć chcemy coś zmienić, to i tak się nic nie zmieni, a jednak – jeśli je zagramy – to może coś się jednak zmieni. Sądzę, że ta wiara w siłę słów rzucanych ze sceny jak zaklęcia przesądziła o tym, by grać ten najnowszy spektakl w pełnym brzmieniu:

dramatycznym, muzycznym i tanecznym.

Błędem byłoby zatem sądzić, że Kleczewska wraz z zespołem idą na skróty i swoje polityczne diagnozy wkładają w usta postaci. Inaczej niż w samym dramacie czy innych jego realizacjach kładących nacisk na polityczną atmosferę, w której przedstawienie się odbywa (ot, choćby *Wesele* w reżyserii Jana Klaty w Starym Teatrze), spektakl nie rozpoczyna się słowami: „Cóż tam, panie, w polityce”, lecz prośbami Haneczki i Zosi, aby ciotka zgodziła się na ich udział w dzikim weselnym tańcu. Przyznam, że nie mogłem oderwać wzroku od kapelusza z piórami na głowie trzęsącej się z oburzenia Radczyni, który w tej bielonej izbie, przy zgrzanych i czerwonych od tańca twarzach biesiadników, wygląda jak marmurowa rzeźba, tyle że miękka. W owej przestrzeni oznacza on beznadziejną próbę zachowania *status quo* klasowego porządku, którego nie da się utrzymać na weselu chłopki i poety z miasta. To inne otwarcie stanowi przesunięcie dość symptomatyczne dla najnowszej realizacji, gdyż akcent kładzie się tu na przemilczenia, napięcia i konflikty między dwiema grupami: swoimi i obcymi, pozornie tylko zawiązującymi sojusz podczas święta.

Jeszcze przed podniesieniem kurtyny<sup>1</sup> słychać dobiegające zza niej okrzyki i tupot nóg. Widz zostaje od początku wciągnięty w środek dynamicznej zabawy. W pierwszej części twórcy sprawnie uczynili z muzyki, tańca i śpiewu, którym oddaje się korowód postaci, główną matrycę i oś społecznej iluzji, dzięki której uczestnicy święta wydają się jednym ciałem. Nie jest odkryciem, że dramat Wyspiańskiego zasadza się na zderzeniach i rozdźwiękach, ujawniających się zwłaszcza wtedy, gdy bohaterowie próbują ze sobą rozmawiać. Z opętanego tańcem tłumy wyłaniają się wesołe twarze; ludzie na chwilę przystają przy wiejskim stole, żeby napić się wódki, zakąsić, wymienić kilka uwag i wrócić na parkiet. Twórcy spektaklu zadbali o to, by

tarcia mocniej wyodrębnić z planu ogólnego. Dość powiedzieć, że w finale chłopci obrócą kosy przeciwko grupie inteligentów... Ale to nie tylko wątek klasowy, lecz również antysemityzm stanowi w tym przedstawieniu zarzewie konfliktu. Mocno wybrzmiewają więc słowa kłótni między Żydem, Księdzem i Czepcem, w której dochodzi do głosu wzajemna niechęć, przemoc symboliczna i uwikłanie Kościoła w jej szerszenie.

Oddanie sprawiedliwości postaciom żydowskim ma swoje uzasadnienie teatralne i historyczne. Po pierwsze w 1901 roku scenę rozmowy obnażającą stosunek Polaków i Kościoła do Żydów ocenzurowano, na skutek czego nie została ona odegrana podczas prapremiery. A po drugie i ważniejsze, bo antycypuje „prześnioną rewolucję”, zagładę narodu żydowskiego przy biernej postawie Polaków. Dlatego też Rachel, córka Żyda, staje się postacią węzłową. Taką rolę pełni wszak w dramacie, gdyż to za jej przyczyną pojawiają się widma. Zapraszają je co prawda państwo młodzi, ale za namową Poety, który zdaje się nie wiedzieć, o co prosi go tak naprawdę Rachel. A o co prosi? Warto zatrzymać się nad tym pytaniem, bo Rachel w przedstawieniu Kleczewskiej ewidentnie porusza i wypowiada się w innym rytmie. Obdarzona jest jakąś nadświadomością. Być może dlatego, że nosi w sobie przyszłą tragedię swojego ludu. Jest pierwszym widmem, inną spoza czasu, która paradoksalnie pamięta i przypomina o tym, co dopiero nadejdzie. Możliwe, że już zawczasu prosi o sprawiedliwość, której nie odnajdzie, ale dzięki swej prośbie zainicjuje konfrontację postaci realnych i fantastycznych. Pojawi się na scenie jeszcze raz, sama stając się jednym z widm, zakrwawiona, ogolona i zgwałcona, kieruje się do Poety, który pozostaje głuchy na jej nieme apele.

Na scenę wracają demony mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązujące do aktualnych realiów. Widmo rozpoczyna te zaświatowe interwencje, choć

wydaje się, że to postać wciąż bardziej z dramatu Wyspiańskiego (albo pierwszej realizacji jego dramatu - z pobieloną twarzą), jakaś symboliczna siła dawnej historii próbująca porwać Marysię do swojego świata. Podobnie zresztą jak Szela, który przypomina Dziadowi o wspólnym cięciu panów. Hetman występuje w stroju nowoczesnego, bogato ubranego biznesmena, co może odnosić się do rosyjskich wpływów, dzięki którym bogacą się niektórzy. Rycerz okazuje się ubranym w polski mundur żołnierzem, który rozstrzeliwuje wprowadzonych na scenę Żydów. Czy to aluzja do sławienia przez poetów „nowej Polski” żołnierzy wyklętych? Stańczyk, świetnie się przy tym bawiąc, przekazuje Dziennikarzowi czapeczkę z gazety - „Gazety Polskiej”, aby zasiewał zamęt w umysłach Polaków. Zasiada przy stole i zaczyna się objadać, zachowując się przy tym tak, jakby był u siebie. To uosobienie prawicowego dyskursu, który próbował przejąć teatr. Rolę błazna gra sam dyrektor Głuchowski, co jest dość znaczące. W prapremierze *Wesela* ówczesny dyrektor, Józef Kotarbiński, również wystąpił na scenie - w roli Czepca. Udział obecnego dyrektora w przedstawieniu jako Stańczyka można uznać za odpowiedź na medialną nagonkę, jaką środowisko prawicowe, włączając w to byłą kurator oświaty, rozkręciło wokół premiery *Dziadów*. Miała ona na celu przecież odwołanie Głuchowskiego. Z tym większą uwagą obserwuje się go w roli, która daje mu przestrzeń do sformułowania zarzutów o cynizm i krótkowzroczność prawicowych mediów.

*Wesele* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego okazuje się więc raz jeszcze spektaklem o sile słowa, nadziei pokładanej w teatr, ale również podziałach i polaryzacji społecznej, które przeszkadzają w zjednoczeniu w obliczu realnego wyzwania. A jednak przebija z niego wiara, że istnieje szansa powodzenia. Nie powinno więc dziwić, że podobnie jak w *Dziadach* wybrzmi ze sceny głos z Ukrainy, bowiem w Wernyhorę, postać reprezentującą wspólne polsko-ukraińskie dziedzictwo, wciela się Anna Syrbu, w ustach

której wezwanie do zjednoczenia nabiera charakteru ponadnarodowego.

Widmowych figur jest zatem więcej, niż nam się wydaje, a „goście z zaświatów”, jak malowniczo nazwał ich Stanisław Pigoń, to jedynie część większej grupy, która powraca na krakowską scenę. Weźmy za przykład Juliusza Chrzastowskiego, aktora wcielającego się w Gospodarza w spektaklu wyreżyserowanym przez Jana Klatę w Starym Teatrze, który miał ogromne znaczenie w praktykowaniu oporu wobec zawłaszczającej polityki kulturalnej rządów Zjednoczonej Prawicy<sup>2</sup>. Czy jego pojawienie się w tej roli na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego nie jest znaczeniem przesuniętym w czasie, niosącym jakąś zagadkową prawdę na temat stanu uśpienia, w jaki popadliśmy od ostatniego krakowskiego wystawienia dramatu Wyspiańskiego?

Podobnie jak w *Dziadach* Kleczewskiej motyw powrotu widm można odczytywać na kilku poziomach, co oddaje zresztą przestrzeń zbudowana na tej samej zasadzie – również tu wykorzystuje się widownię, aby stworzyć swoiste proscenium wciągające publiczność w obręb świata przedstawionego. Przez widownię przeprowadzono więc w głąb sceny czarny, chropowaty podest, sugerujący swoją fakturą grobową ziemię. Tędy wejdą widma i tędy wyjdą ogarnięci marazmem bohaterowie dramatu. Rozdział przestrzeni na sceniczną i realną pokazuje, że rozgrywane na scenie konflikty są z nas. Duchy, jak wspomniałem, to symbol podziałów już przecież obecnych między członkami społeczności szumnie nazywanej wspólnotą narodową. Ale interwencje obcych sił to przecież tyleż metafora postępującego wewnątrz społecznego organizmu rozkładu, co sprytna alegoria politycznego wpływu, który przenika na scenę spoza teatru. W końcu – widma to nie tylko zagrożenia, ale głosy z obcych krain, domagające się sprawiedliwości, jak ten z Ukrainy.

W zestawieniu z drugą, krytyczną częścią przedstawienia żywa scena wesela przynosi na myśl historyczną rekonstrukcję i rodzi pytanie, czy aby nie jest ona kolejną odmianą historyzmu, która łudzi i proponuje ukojenie w miejsce prawdziwej transgresji. Spodziewałem się zatem, że przełamanie czwartej ściany pociągnie twórców dalej w odsłanianie gry z materia przedstawienia. Niestety nie doczekałem się tak mocnego gestu scenicznego. Zamiast tego twórcy znaleźli alegorię rozpadu świata w innych niż językowe środkach wyrazu. Bronowickie wesele powoli traci impet, gdy Chochoł rozpoczyna swój taniec, a następnie przychodzą wspomniane postaci z szeroko pojętej aktualności. Taniec (podobnie jak w *Dziadach* Kleczewskiej) oddaje zagadkową zdolność metafizycznej postaci do przemiany świata. Postać ubrana na czarno, z pobieloną twarzą, tańczy dwukrotnie – najpierw, gdy przybywa na wesele, później w ostatnim akcie, ekspresywnie (nie-chochoło) jakby się rozpada, dokonuje samozniszczenia, ostatecznie wrywając sobie serce. Ostatni obraz przedstawienia to projekcja możliwej przyszłości, którą jak w społeczeństwie spektaklu biernie oglądamy na ekranie zawieszonym nad sceną. Widzimy na nim pożar, który przenosi się z łąki w przestrzeń miejską: kamienice upadają, a nad miastem unosi się dym. Na projekcji obserwujemy zatem wyobrażenie przyszłości, która grozi nam, jeśli pozostaniemy w okowach nacjonalistycznej polityki podziałów. Te pytania o możliwości wspólnoty nie wnoszą raczej nic odkrywczego do debaty. Ciężar, jaki chcieli nadać twórcy temu przedstawieniu, staje się przez to odrobinę nieznośny. Nie żeby diagnozy jakoś bardzo szokowały. Nieznośna jest chyba ich przesadna oczywistość. Znaczenia zbyt prędko się urealniają, przez co tracą możliwość rezonowania i zmieniania wyobrażeń widzów. Wszyscy byliśmy bowiem ofiarami brainwashingu uprawianego środkami mediów publicznych. Ponadto ich ideologicznej natury naprawdę trudno było nie dostrzec. Ale można i tak – w końcu Wyspiański też nie brał jeńców, skoro

nie zadbał nawet o to, aby zmieniać bohaterom imiona, chcąc na scenę wprowadzić Szełę i Branickiego. Konteksty polityczne i towarzyskie były tak oczywiste, że mnóstwo osób, nawet tych bliskich poecie, się obraziło, a hrabia Tarnowski manifestacyjnie opuścił salę, gdy przyszło mu oglądać przodka swej żony z zawieszonym na szyi koszem, z którego rzucał na scenę złote moskiewskie dukaty.

Co jednak najmocniej osłabia głos duchów, a z nim wymowę spektaklu Kleczewskiej, to chyba fakt, że powstał po *Dziadach*, w których królowały podobne diagnozy i rozwiązania sceniczne. Można przez to nabrać przekonania, że przez silne nawiązania do wcześniejszego przedstawienia, prawicowej hysterii i innych wydarzeń, które mu towarzyszyły, *Wesele* stara się usilnie powiedzieć coś jeszcze, przekraczając ramy teatralne. Nie byłoby w tym może nic złego, gdyby nie to, że im bardziej twórcy się starają, tym mniej się to wydarza, mniej jest autentyczne, a bardziej symboliczne – spod znaku tej symboliki, która mniej komunikuje się z widzem, a bardziej „posługuje się” kontekstem. Co zrozumiałe, wyjątkowe, symboliczne wręcz okoliczności grania dziś *Wesela* w tym teatrze stanowią również przyczynę nadużywania szerokiego gestu scenicznego, a miejscami patosu, który drażni szczególnie w ostatnich, podniosłych scenach spektaklu. Jest więc coś wtórnie profetycznego w tym przedstawieniu, coś, co sprawia, że mimo nadanego mu ciężaru, trudno uznać jego rozpoznania za szczególnie odkrywcze.

Wzór cytowania:

Urbanowicz, Piotr, *W gąszczu symboli*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-gaszczu-symboli>.



## Autor/ka

**Piotr Urbanowicz** – absolwent wiedzy o teatrze, performatyk i kulturoznawca. Rozprawę doktorską poświęcił badaniom nad kulturą romantyczną. Niedługo ukaże się jego książka *Elektryczny romantyzm. Nauka o elektryczności a literatura i filozofia polska pierwszej połowy XIX wieku*.

## Przypisy

1. Konwencjonalne użycie tej kurtyny powstałej w 2018 roku, a wykonanej według projektu Wyspiańskiego służy za kolejny wehikuł „powrotu do źródeł”.
2. Dziękuję Natalii Brajner za zwrócenie uwagi na ten drobny, ale znaczący szczegół.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/w-gaszczu-symboli>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/marzenia-sosnowieckie>

/ REPERTUAR

## Marzenia sosnowieckie

Jakub Papuczys

Teatr Zagłębia w Sosnowcu

Hubert Sulima

*Persona. Ciało Bożeny*

reżyseria i scenografia: Jędrzej Piaskowski, dramaturgia: Hubert Sulima, kostiumy: Rafał Domagała, opracowanie plików muzycznych: Tomasz Olczuk i Rafał Witkowicz

premiera: 9 lutego 2024

Nie trzeba nawet czytać dokładnego opisu przedstawienia Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimy, żeby domyślić się, czego będzie dotyczyło. Tytuł oczywiście w parodystyczny sposób nawiązuje do słynnego dyptyku Krystiana Lupy *Persona. Marilyn* i *Persona. Ciało Simone*. Twórcy swoim spektaklem wpisują się więc w trwające od jakiegoś czasu środowiskowe dyskusje dotyczące warunków pracy w teatrze. Bo choć etykę pracy reżysera *Factory 2* na podstawie obszernego materiału rzetelnie krytykowały z różnych stron Monika Kwaśniewska oraz Katarzyna Waligóra już dobrych kilka lat temu (Kwaśniewska: 2019; Waligóra: 2020), to kwestia ta do opinii

publicznej przeniknęła w maju 2023 roku wraz z wiadomością o odwołaniu premiery *Les Émigrants* przygotowywanej przez Lupy w genewskiej La Comédie. Główną przyczyną przerwania prób był protest ekipy technicznej wobec nadużyć stosowanych przez reżysera w trakcie pracy. Sprawa wywołała lawinę komentarzy broniących, a także potępiających reżysera (por. np. Podcast o Teatrze: 2023) i naruszyła autorytet Lupy. Spektakl Piaskowskiego i Sulimy korzysta z tego pełnymi garściami.

Scenografia nawiązuje do estetyki prac Lupy. Na tylnej ścianie sceny wyświetlany jest obraz z kamery, która w dużych zbliżeniach rejestruje aktorów. W jej rogu wydzielono niewielką przestrzeń dla statywu, dwóch wysokich krzeseł i rozłożonego softboxu. Jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu jedna z aktorek (Natalia Bielecka) niesłyszalnie dla widzów mówi coś tuż przed obiektywem ustawionej tam kamery. Ubrana jest w różowe legginsy, obcisły top z wkładkami powiększającymi piersi oraz blond perukę i makijaż stylizujący ją na Marilyn Monroe. Po bokach sceny ustawione są dwa ogromne, przesuwne, zielone parawany oraz dwuskrzydłowe drzwi na ruchomym stelażu. Na środku przestrzeni gry przy barowej ladzie siedzi kolejna aktorka (Ryszarda Bielicka-Celińska), ubrana w czarną wieczorową sukienkę stylizowaną na lata trzydzieste XX wieku (jak się potem okaże, chodzi o nawiązanie do Poli Negri, która w związku ze swoim małżeństwem przez kilka miesięcy mieszkała w Sosnowcu, co upamiętnia odpowiednia tabliczka). Scenografia odsłania też teatralne kulisy: surowe, odrapane ściany otaczające scenę, informacyjne tabliczki, liny i dźwignie obsługujące teatralne zapadnie. Choć nawiązania te są raczej komicznymi aluzjami niż dialogiem z konkretnymi spektaklami Lupy, to kierują naszą uwagę w stronę środowiska teatralnego i krytyki panujących tam mechanizmów.

Przedstawienie zaczyna się od zainscenizowanego wywiadu, w którym

gościnnie aktorka Magda mająca grać główną rolę w spektaklu (Agnieszka Bałaga-Okońska) z egzaltacją opowiada dziennikarce o pracy ze „słynnym reżyserem Krystianem”. Ten przyjechał do Sosnowca, żeby zrobić spektakl o mieszkającej tutaj i zatrudnionej w teatrze Bożenie (Miroslawa Żak). Zrobiło się o niej głośno, gdy z dnia na dzień porzuciła swoje dotychczasowe życie i uciekła do lasu. Szukał jej cały Sosnowiec, a potem, dzięki nagłośnieniu sprawy przez media, cała Polska. Bożena wróciła do cywilizacji jak gdyby nigdy nic, a na pytanie, co znalazła w lesie i jaka tajemnica kryła się za jej ucieczką, odpowiedzieć miał między innymi tworzony przez Krystiana spektakl.

Po zakończeniu wywiadu zaczyna się próba do tego właśnie spektaklu, która pod nieobecność reżysera Krystiana staje się okazją do wyrażenia obaw i wątpliwości związanych z procesem twórczym i stanem przedstawienia. Jak się bowiem okazuje, nie wypracowano jeszcze żadnego tekstu czy struktury i wszystko opiera się na samodzielnie wymyślonych, luźnych i raczej ze sobą niepowiązanych aktorskich improwizacjach oraz szkicowo zarysowanych scenach. Widzimy to, kiedy aktorzy przechodzą do zaprezentowania kapitalnie przerysowanego fragmentu powstającego spektaklu, inscenizującego palenie na stosie Katarzyny Włodyczkowej z Zagłębia, uznanej w XVII wieku za czarownicę. Wprowadzający w sytuację narrator, streszczający z mieszaniną egzaltacji i wyższości napięcie pomiędzy kobietą a wspólnotą, oraz umierająca z godną podziwu wyrazistością i emfazą aktorka – w połączeniu z płomieniami zrobionymi z bibuły przyklepionej do wentylatora – dają efekt komiczny.

Próby trwają już ponad rok, a premiera ma się odbyć za niespełna tydzień. Coraz bardziej sfrustrowanemu tym jednemu z aktorów (Paweł Charyton) drugi (Tomasz Kocuj) ze spokojem doradzi, żeby zrobił tak jak on, czyli

poprosił jakiegoś znajomego dramaturga o napisanie mu tekstu. Zachęci go też, żeby wyszedł na scenę i „był po prostu sobą” – na co dostanie trzeźwą odpowiedź, że przecież to jest scena i tutaj nie można być naprawdę sobą.

Wedle relacji zespołu, na dotychczasowych próbach (które w pewnym momencie zaczęły odbywać się również w wolnym czasie wykonawców) aktorzy głównie słuchali egzaltowanych i coraz bardziej bełkotliwych monologów reżysera (sposób mówienia i gestykulacji Lupy brawurowo sparodiował Tomasz Kocuj) lub czytali przyniesione przez niego teksty i książki. Zarówno monologi, jak i teksty krążyły wokół tematu „radikalnego wybaczenia”. Motywacją zachowania Bożeny była bowiem przekazywana międzypokoleniowo trauma związana z wojennymi przeżyciami jej babci. Była ona jedną z wielu kobiet zgwałconych przez żołnierzy wkraczającej do Sosnowca Armii Czerwonej. Babcia przebaczyła swojemu oprawcy, czego wnuczka nie potrafiła zrozumieć. Bożena kierowana wewnętrznym impulsem udała się więc na miejsce gwałtu, gdzie po kilkunastu godzinach miała ukazać się jej zbrodnia z przeszłości. Dowiemy się o tym jednak nie z reżyserowanego przez teatralną gwiazdę spektaklu, bo ten zostaje porzucony przez Krystiana rozczarowanego efektem pracy i w rezultacie odwołany tuż przed premierą, a z ust samej bohaterki, która opowie o tym zaczepiona przez jedną z aktorek, w trakcie sprząwania scenografii.

Od tego momentu opuszczeni przez reżysera wykonawcy będą wspólnie inscenizować poszczególne fragmenty z życia Bożeny: ukazanie się jej gwałtu w lesie, pojednanie z bratem, który wyjechał do Niemiec i zostawił ją przed laty samą z matką, wychowywanie nastoletniej córki czy przyśnione pogodzenie się Kaczyńskiego z Tuskiem przy łożu śmierci tego pierwszego. Powstające w ten sposób sceny są wynikiem impulsu aktorów, którzy postanowili stworzyć własną alternatywę wobec przedstawienia Krystiana i

stanowią ilustracje opowieści snuty przez tytułową bohaterkę.

Bożena – od zawsze mieszkanka niedużego miasta, ostatecznie pogodzona ze swoim życiem, pozbawiona nadmiernych marzeń i oczekiwań – w oczach artystów jest osobą niewyróżniającą się i doskonale typową. Perfumy skomponowane przez Magdę, które mają oddać osobowość postaci, w którą się wciela, „pachną niczym”. Jednocześnie rozmowa z Bożeną, która odbywa się na zgliszczach odwołanego spektaklu, staje się dla aktorów okazją do wyrażenia własnych żalów, nadziei, aspiracji.

*Persona. Ciało Bożeny* jest więc po części obyczajową opowieścią o wychowywaniu się i pracy w prowincjonalnym mieście mającym swoją trudną historię i zmagającym się z kompleksami pomimo poczucia własnej, wyrazistej tożsamości. Pochodzącą z konserwatywnej rodziny Bożenę dużo mniej szokuje fakt, że jej brat okazał się gejem, niż to, że jego wybranek jest z Katowic. Kiedy po wyznaniu, że głosuje na PiS, widzi na twarzach aktorów konsternację, wyrzuca im, że ludzi nie interesują ich wydumane problemy związane ze sztuką czy kulturą, ale to, czy dalej będzie utrzymywany program osiemset plus. Wskazując na publiczność, zauważa też, że mogą nawet nie wiedzieć, kim w ogóle jest Krystian.

I choć, sądząc po reakcjach, widzowie raczej wiedzą, to nie muszą wcale wyłapać wszystkich teatralnych cytatów i środowiskowych nawiązań, których jest w spektaklu sporo. Bo oczywiście tematem przedstawienia Piaskowskiego i Sulimy jest także współczesny teatr: panująca w nim etyka pracy, instytucjonalna organizacja, rozumienie jego artystycznych celów, jego społeczne oddziaływanie czy podejmowanie przez niego zbiorowej i indywidualnej odpowiedzialności. Spektakl ukazuje też mechanizm autokolonizacji, jakim jest zapraszanie przez teatry spoza centrum sławnych reżyserów. „Może to dobrze, że tej premiery nie będzie – i tak by tutaj nikt

na ten spektaklu nie przyszedł, zagralibyśmy go pięć razy i dyrektor by go zdjął”. To także jeden z procesów ułatwiających w teatrze stosowanie przemocy i nadużywanie władzy. Kiedy jedna z wykonawczyń powie, że dla niej sztuka jest ważniejsza od komfortu i bezpieczeństwa pracy aktora, ma przecież na myśli tyleż sztukę w ogólności, co tę konkretną sztukę, która może doprowadzić do przełomu w jej karierze. Ta krytyka odnosi się raczej do teatru w ogóle niż działalności Lupy, który po tym, jak zdobył sławę i wysoką pozycję w środowisku, pracował akurat tylko w dużych teatralnych ośrodkach. Twórcy demaskują mechanizm, w którym aspirujący do sławy i pozycji reżyserzy przyjeżdżają na prowincję i robią spektakle w swojej, czasem trudnej w odbiorze estetyce, nie dostosowując jej do potrzeb i oczekiwań lokalnej publiczności ani nie zastanawiając się nad nimi. Miejscowy kontekst, który wplatają w swoje spektakle, często wykorzystywany jest pretekstowo (Magda w pewnym momencie mówi, że chciałaby zagrać matkę małej Madzi, czyli, jej zdaniem, „współczesną Medeę”), a więc tak, jak Krystian traktuje Bożenę, która w niezrealizowanym przedstawieniu miała stać się nierealną figurą jego artystycznych eksploatacji.

W swoim spektaklu Piaskowski z Sulimą próbują tej kolonizacji uniknąć. Teatr i jego wewnętrzne, środowiskowe dyskusje wpisywane są w kontekst jednostkowy i lokalny, ale w sposób badający raczej kwestię nawarstwiających się stereotypów na temat Sosnowca i wynikających z nich kompleksów i wstydu niż kolonizujący jakąś kolejną związaną z tym miastem historię. Dzięki temu, mam wrażenie, twórcy unikają wsobności, a ich przedstawienie jest interesujące również dla tych, którzy niekoniecznie widzą drugie dno w stwierdzeniu, że musimy się nauczyć rozmawiać i pracować także z „osobami wyznającymi inną od naszej ideologię” (kwestia ta notabene pada w momencie PiS-owskiego coming outu Bożeny).

Piaskowski z Sulimą inscenizują historię nieudanego spektaklu o Bożenie w sposób niezwykle spójny i atrakcyjny. Zachowując główne cechy swojego stylu i nie rezygnując z charakterystycznego dla nich czarnego humoru, tworzą spektakl, który bardzo dobrze się ogląda i jest znacznie przystępniejszy niż inne ich produkcje. Nie widać tutaj żadnych metateatralnych szwów, rozciągania rytmu, przewrotnego rozmontowywania teatralnych postaci. Można powiedzieć, że twórcom bliżej tu do psychologicznych i społecznie wrażliwych *Aktorów prowincjonalnych* Agnieszki Holland niż jakichś naginających teatralne medium eksperymentów.

Mirosława Żak grająca „prawdziwą” Bożenę, jeśli spojrzymy na nią poza kontekstem spektaklu, również może być widziana w kontrze do fikcyjnej aktorki Magdy, która tylko szuka okazji do wyrwania się z Sosnowca. Uznana i doceniana Żak, która zdobyła pozycję i ukształtowała swoją aktorską tożsamość w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, obecnie pracuje na stałe w Sosnowcu. Nie tylko wspaniałą grą u Piaskowskiego i Sulimy udowadnia więc, że karierę, artystyczny rozwój i satysfakcjonującą pracę nad ważnymi spektaklami można znaleźć także tak zwanych prowincjonalnych teatrach.

Dialog, kontakt, porozumienie i w końcu wybaczenie wydają się osią przecinającą wszystkie warstwy spektaklu. Parodia monologu Krystiana kompromituje to, jak wykorzystuje on ideę „radikalnego wybaczenia” do narcystycznego radzenia sobie z własnym artystycznym ego. Twórcy pokazują więc, co się może stać z ideami w teatrze, kiedy zbyt odrywają się one od rzeczywistości, służąc budowaniu indywidualistycznie zamkniętego w sobie artystycznego języka. W kontrze do tego Bożena wybacza bratu, który zostawił ją samą z matką po śmierci ojca, ten z kolei



wybacza siostrze, że nie wsparła go po jego coming outcie. Bożena musi porozumieć się z córką, gdy ta postanawia radykalnie zmienić swoją tożsamość.

Czy więc dialog, empatyczne wsłuchiwanie się i przede wszystkim wysiłek zrozumienia innego punktu widzenia, nawet jeśli radykalnie różni się on od naszego, jest receptą także na naprawę teatru? To pytanie spektakl pozostawia otwarte. Teatralne nawiązania i sceny o teatrze najczęściej podszyte są ironią i trudno do końca odczytać, czy coś jest tutaj mówione serio. Bożena zaakceptuje decyzję swojej babki dzięki zatrudnionemu w sosnowieckim teatrze medium, który za pomocą terapeutycznych technik ma rozładowywać psychicznie obciążenia nakładane w trakcie pracy na aktorów. Scena ta jest trochę stylizowana na ustawienia Hellingera z projektu *Świeże wiśnie* Anny Baumgart, gdzie miały one służyć przepracowaniu tematu obozowej pracy seksualnej – tylko do końca nie wiadomo, czy to parodia czy raczej wskazanie na wartościową inspirację. Nie formułuję tutaj jednak zarzutu, bo ten zabieg interpretuję jako próbę niepopadania w moralizatorstwo i autorytaryzm w dyskusji na temat zmian w teatrze. W ostatniej scenie spektaklu sam koncept „wybaczenia” zostanie zradykalizowany do potęgi. Aktorka, która miała grać Bożenę, przebiera się za Hitlera i najpierw wybacza Żydom zabitym przez nazistów w getcie, a potem sama pragnie ich wybaczenia. Znakiem rekoncylacji ma być naprawa roztrzaskanego przez Niemców fortepianu – zapewne tego, na którym grał Szpilman. Wcielająca się w Hitlera Magda próbuje naprawić instrument srebrną taśmą klejącą i zachęca pozostałych, żeby jej pomogli. W atmosferze wzajemnej współpracy i wybaczenia ofiary coraz ciaśniej otaczają i przytulają Hitlera, by ostatecznie go zjeść.

Scena ta wydaje się żenująca, ale jest to inscenizacja snu jednej z aktorek,

która wcześniej ostrzega, że sen jest „bardzo gruby” i pyta współpracownicy i współpracowników, czy na pewno chcą go odegrać. Jeśli w spektaklu istnieją jakieś wyrażone mniej lub bardziej wprost wskazówki na temat tego, co zrobić, żeby teatr funkcjonował nieco lepiej, to może właśnie tutaj. Teatr byłby w tym rozumieniu miejscem inscenizacji nawet najbardziej radykalnych, przegiętych, ale często trudnych do wyrażenia i przedstawienia w innych miejscach twórców wyobraźni. Przy twórczej współpracy i nawet niezgodzie, ale wspólnej i wyraźnie zaznaczonej akceptacji. A może, jeśli chodzi o teatr, najbardziej sobie należy wziąć do serca padające kilka razy ze sceny zdanie, że powietrze jest tutaj strasznie zatęchłe. I najwyższy czas przewietrzyć.

Wzór cytowania:

Papuczys, Jakub, *Marzenia sosnowieckie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/marzenia-sosnowieckie>.

## Autor/ka

**Jakub Papuczys** – doktor nauk humanistycznych, interesuje się współczesnym teatrem i kulturową historią sportu, autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe* (2015).

## Bibliografia

Kwaśniewska, Monika, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”*, „Polish Theatre Journal” 2019, nr 1-2 (7-8)/, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/195/898> [dostęp: 10.04.2024].

Waligóra, Katarzyna, *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 159,

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl> [dostęp: 10.04.2024].

Podcast o Teatrze, odcinek 30, *Krystian Lupa w Genewie* wyemitowany 3 lipca 2023, dostępny online: <https://www.youtube.com/watch?v=isC3ulCkces> [dostęp: 10.04.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/marzenia-sosnowieckie>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dajcie-nam-chwile>

/ REPERTUAR

## Dajcie nam chwilę

Agata Chałupnik

Teatr Dramatyczny w Warszawie

*Nasze czasy*

reżyseria: Weronika Szczawińska, scenariusz: Weronika Szczawińska i Piotr Wawer jr., dramaturgia i choreografia: Agata Maszkiewicz, scenografia i kostiumy: Karol Radziszewski, współpraca oddechowa: Dobra Borkała, opracowane muzyczne: Piotr Wawer jr., inspicjent / asystent reżyserki: Julian Potrzebny, realizacja światła: Tomasz Burzyński, Łukasz Dąbrowski, realizacja dźwięku: Jacek Alka, Arkadiusz Jermacz

premiera: 1 lutego 2024

Wszystkie recenzje z tego przedstawienia zaczynają się (lub kończą) odniesieniem do sytuacji warszawskiego Teatru Dramatycznego po zawieszeniu premiery *Heks*, kryzysu w zespole, dymisji Moniki Strzępki i gigantycznej medialnej awantury wokół tych wydarzeń, a w oczekiwaniu na konkurs i nowe otwarcie. Miejmy to zatem za sobą. *Nasze czasy* Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawera jr. to pierwsza pokryzysowa – i bardzo udana! – premiera, zaplanowana jeszcze przez poprzednią dyrekcję i realizująca jej założenia programowe (hasło tego sezonu: „Oddech: odzyskiwanie tego, co

wspólne”). Premiera feministyczna na różne sposoby. Ambitna intelektualnie, a zarazem pozwalająca myśleć o teatrze w szeroko pojętym kontekście terapeutycznym, w kategoriach uważności i troski o dobrostan tak osób działających, jak widzowni. Dająca satysfakcję, a zarazem lekka i bezpretensjonalna. Kawał teatru dobrego na nasze czasy – chciałoby się powiedzieć.

No właśnie: nasze czasy. Czas jest głównym tematem i bohaterem przedstawienia zarazem. Ale mam wrażenie, że niejedynym. Może nie wprost, ale jednak – kolektyw stojący za projektem (poza Szczawińską i Wawerem jr., Karol Radziszewski jako autor wizualnej strony spektaklu, Agata Maszkiewicz odpowiedzialna za choreografię i ruch, Dobrawa Borkała odpowiadająca za pracę z oddechem, oraz aktorki i aktorzy: Waldemar Barwiński, Małgorzata Niemirska, Anna Szymańczyk, Helena Urbańska i Piotr Wawer jr.) zadaje pytania o teatr – jaki już odszedł do historii, a jaki odpowiadałby naszym czasom? Czy chcemy wystawnego *mise en scène*, blichtru z *papier mâché*, teatralnej pozłoty i złudzenia, że teatr pozostaje medium, które może nas przenieść w lepszą rzeczywistość? Czy może wystarczy nam pusta przestrzeń, umożliwiająca spotkanie – na swój sposób intymne i czułe – aktora/aktorki (a może raczej performerera/performerki) i widzki/widza? Twórcy – za sprawą scenografii Radziszewskiego, nawiązującej na różne sposoby do tradycji sztuki konceptualnej i *performance art* z lat siedemdziesiątych XX wieku – zdają się też pytać o sztukę jako taką. O ciało – o to, jak go doświadczamy i jak jest postrzegane. O reżimy, którym podlega (i o te, tak nieprzyjemne, podwójne standardy w tej kwestii, inne dla mężczyzn i kobiet). W końcu o pamięć – tę indywidualną i tę zbiorową. O to, jak się splatają, składając się na doświadczanie czasu, w którym żyjemy.

Nasunęło mi się skojarzenie z zaproponowaną przez Joe Brainarda i Georges'a Pereca literacką grą w „pamiętam, że”, podjętą niedawno przez Piotra Stankiewicza. W jej ramach każde osobiste „I remember”, „pamiętam” staje się częścią pamięci pokoleniowej.

W *I remember* Brainarda możemy przeczytać na przykład:

Pamiętam Christinę Keeler i „afery Profumo”.

Pamiętam opowieści, jak LBJ czerpał frajdę z prowadzenia konferencji z doradcami, siedząc na sedesie.

Pamiętam, że Jamesa Deana podniecało przypalanie go papierosem (2014, s. 203).

U Pereca:

153

Pamiętam jak w trzeciej klasie poświęciłem ponad dwa tygodnie na sporządzenie dużej mapy starożytnego Rzymu. [...]

155

Pamiętam, że pierwsza manifestacja, w której uczestniczyłem, była reakcją na powołanie na katedrę na Sorbonie – a może na ponowną profesurę pétainisty Jeana Guittona. [...]

160

Pamiętam, że podczas wyścigów kolarze mieli na ramionach złożone w ósemki zapasowe dętki (2013, s. 46-47).

W polskim *Pamiętam* Piotr Stankiewicz wspomina:

Pamiętam, że papierowy księżyc z nieba spadł. I że w tej piosence była też Jokohama z obłoków i szkła.

Pamiętam, że kolega straszył, że Czarnobyl to taki facet, który lata na miotle i porywa dzieci.

Pamiętam robienie szlaczków.

Pamiętam, że lubiłem pytać mamę „dokąd płynie ta rzeka”?

Pamiętam, że jak się nie wierzyło w to, co ktoś mówi, to trzeba było nadać policzki i to już znaczyło, że to nieprawda (2021, e-book, bez numeracji stron).

Z kolei Annie Ernaux w *Latach*, wymienianych w programie spektaklu jako źródło inspiracji i cytatów wykorzystanych w scenariuszu (obok m.in. *Księgi Koheleta*, poezji Andrew Marvella, prozy Elsy Morante i rozważań o czasie Carla Rovelliego), mówi o przeszłości w charakterystycznym dla siebie, chłodnym i bezosobowym stylu:

To, co dotąd pozostawało najściślej zakazane, co nie wydawało się kiedykolwiek możliwe – pigułka antykoncepcyjna – zostało zalegalizowane. Nie miało się śmiałości prosić o nią lekarza, który jej nie proponował, zwłaszcza jeśli się nie było mężatką. To byłoby oznaką bezwstydu. Czuło się, że z pigułką życie całkowicie się zmieni, kobieta stanie się tak bardzo panią swojego ciała, że zdawało się to wręcz przerażające. Będzie równie wolna jak mężczyzna (Ernaux, 2022, s. 86).

„Czuło się”, „nie miało się śmiałości”, „zdawało się przerażające” – te pozornie neutralne, bezosobowe formy, za którymi ukrywa się autorka, łączące osobiste wspomnienia z pamięcią zbiorową, to, co najgłębiej

prywatne, z tym, co polityczne, stanowią wymowny i dotkliwy komentarz do przeszłości (wybrałam oczywiście nieneutralny cytat, odnoszący się do przełomowego w historii zachodniej seksualności wydarzenia, jakim było wynalezienie pigułki antykoncepcyjnej, ale w podobny, subtelny acz mocny sposób pisarka komentuje przemiany obyczajowe w różnych obszarach życia społecznego).

Przywołuję te literackie gry z przeszłością i pamięcią, żeby przyjrzeć się teatralnym strategiom Weroniki Szczawińskiej. Pamięć zbiorowa oraz mechanizmy pamiętania i zapominania pojawiają się w jej twórczości z dużą regularnością. Wymieńmy: *Re-Wolt* Anny Wojnarowskiej, oparty na wspomnieniach pracownic zakładów Róży Luksemburg, Europejskie Centrum Solidarności i Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, 2012; *RE//MIX: Lidia Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem* w Komunie Warszawa w 2012 roku i *Geniusza w golfie* w Starym Teatrze w 2014 roku – które podejmowały pytania o kanon i narrację historycznoteatralną, czy antywojenne przedstawienie *Nigdy więcej wojny* w Komunie Warszawa w 2018 roku. Warto przypomnieć, że w 2015 roku w Instytucie Sztuki PAN reżyserka obroniła doktorat zatytułowany *Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze przełomu XX i XXI wieku*. Od jej poprzednich pamięciowych projektów ten różni się bardzo osobistym tonem. Szczawińska nie żongluje tym razem kliszami pamięci, nie dekonstruuje zbiorowych narracji. O swoich wspomnieniach, istotnych wydarzeniach na własnych osiach czasu – i tych osobistych (ważne premiery, ważne związki, różne ważne „pierwsze razy”), i tych zbiorowych (katastrofa w Czarnobylu, niepokoje związane z rokiem dwutysięcznym, abdykacja papieża czy podpalenie tęczy na placu Zbawiciela) – opowiadają aktorzy i aktorki, czarną farbą wypisując na swoich ciałach swoje daty urodzenia. Dzięki ich oddychającym ciepłym ciałom te historie nabierają innego, bardziej namacalnego wymiaru.



Z tradycji XX-wiecznego performansu jest skupienie na wspólnym tu i teraz widowni i osób działających. W aktorskich etiudach, trwających minutę albo trzy, albo pięć, artystki i artyści poszukują teatralnych środków ilustrujących upływ (i trwanie) czasu. Można zatem przez minutę przelewać wodę z dzbanka do miski albo trzymać głowę w wiadrze z wodą (ta etiuda Piotra Wawera jr. mnie trochę zestresowała), wiązać ze sobą bawełniane T-shirty, rozwijać przezroczystą folię (albo się nią owijać). Albo odmierzać kawałki niebieskiej taśmy klejącej, odsyłającej do *blue scotch* Edwarda Krasińskiego. Można malować części ciała kolorowymi farbami. Można biegać wokół sceny. Można oddychać. Można recytować poezję. Śpiewać. Tańczyć. Te działania grają z oczekiwaniami publiczności odnośnie do tego, co jest albo może być atrakcyjne w teatrze, jak długo performerzy mogą utrzymać jej uwagę, w jakich jednostkach liczy się skupienie widowni, jak długo – we względnym czasie scenicznym – może trwać minuta na scenie. Trzeba powiedzieć, że powyższe gry prowadzone są z wyczuciem i poczuciem humoru. Po pierwszych minutach dezorientacji widzowie i widzki podchwytyują je i wydają się dobrze bawić.

Gościnią z „tradycyjnego teatru” jest w przedstawieniu Małgorzata Niemirska – diwa i gwiazda. Ubrana w długie futro – wspaniałe, ale na plecach w niewiadomym celu maźnięte farbą (ta farba na plecach bierze jej kreację w cudzysłów, podważa; staje się umownym znakiem unieważnionej świetności). Niemirska rozsiada się w stojącym na scenie kabriolecie (także funkcjonującemu w tej czysto umownej przestrzeni niczym eksponat z innej rzeczywistości), śpiewa, wtórując swojemu nagraniu z przeszłości. Wspomina dawne zagraniczne *tournée*. Komentuje poetykę przedstawienia, kilkakrotnie rzucając kąśliwe uwagi, że za jej czasów teatr był czymś innym. Wspomina czasy szkoły teatralnej i frazę, którą usłyszała od jednej ze swoich profeserek, że im będzie starsza, tym będzie lepszą aktorką. To zdanie ją

uspokaja, ale równocześnie wywołuje temat wieku, który dla aktorek stanowi istotną determinantę kariery („Czy to już?” – pytała Szczawińska wraz z Mileną Gauer w znakomitym czytaniu scenicznym *Ciotuni* Aleksandra Fredry w Instytucie Teatralnym w 2015 roku. „Jest już za późno na zagranie Ofelii. / Teraz jest czas na zagranie Lady Makbet. / Jest za wcześnie na zagranie króla Leara” – to scenariusz *Naszych czasów*; Szczawińska, Wawer jr., 2024). Pytania o wiek przynosi też polski cover *When I'm Sixty Four* Beatlesów, płynący z głośników. („Co by to było, doprawdy, co / Jaki byłby świat / Gdybym tak ni stąd, ni zowąd – co za myśl / Starszym panem stał się od dziś / Czy tańczyć ze mną wtedy, jak dziś / Też miałybyś chęć / Gdybym na przykład / Miał – rzecz niezwykła / Lat sześćdziesiąt pięć?”)

Temat genderowego wymiaru przeżywania czasu czy też związku ciała, wieku i płci zostaje także podjęty w dwóch scenach z udziałem młodszej części obsady. W pierwszej Anna Szymańczyk biega dookoła sceny, a Helena Urbańska (najmłodsza i pełniąca funkcje gospodyni wieczoru, a zarazem mistrzyni ceremonii) komentuje jej działania, cytując różne mniej lub bardziej wymyślne i obraźliwe określenia na kobiece biust – od „cycuszków” po „wymiona” i „balony”. W kolejnej Piotr Wawer jr. wraz Waldemarem Barwińskim, przeglądając się nago w lustrze, zastanawiają się, która część ciała u mężczyzny starzeje się najszybciej („podobno oczy!”).

Niejako biorąc pod lupę i poddając laboratoryjnemu badaniu kategorię czasu scenicznego, scenariusz przedstawienia każe także pomyśleć o kulturowych wymiarach czasu i jego zmieniających się (w czasie) metaforach. Tak więc mierzymy się, po pierwsze, z jego linearnością – tak w osobistym, jak zbiorowym wymiarze. Tymczasem katastrofa w Czarnobylu i spalenie tęczy na Zbawiksie, wzięcie kredytu na dom na wsi (dwadzieścia lat temu wystarczyło trzydzieści tysięcy złotych!) albo główna rola w serialu w wieku

lat dziesięciu składają się na wyjątkową trajektorię życia, nieodwracalną sekwencję zdarzeń. Po drugie, mierzymy się jakoś z jego kapitalistycznym zawłaszczeniem: wraz z wynalezieniem zegara, odmierzającego godziny i minuty (a potem sekundy, milisekundy i tak dalej...) czas stracił ciągłość, stał się „ziarnisty”, „policzalny” i „przeliczalny” na dniówki i roboczogodziny (*Czas w kulturze*, 1988). Stał się kolejnym reżimem kontrolującym nasze życie za pomocą takich wynalazków jak karta zegarowa i kalendarz Google. „Czas to pieniądz” – przekonywał już cytowany przez Marię Ossowską Benjamin Franklin (Ossowska, 1985), a za nim dzisiejsi guru od produktywności i zarządzania czasem i naszą kreatywnością. Tymczasem Weronika Szczawińska ze swoją ekipą zwraca nam doświadczenie ciągłości czasu. Aktorzy co prawda odmierzają go swoimi działaniami, ale musimy im wierzyć na słowo, że minuta działań aktorskich trwa akurat minutę, bo nie pamiętam żadnego zegara na scenie. Odmierzanie czasu oddechem staje się ćwiczeniem z mindfulness. Skupiamy się na tu i teraz teatralnego trwania. Tu i teraz naszego życia. Na tej właśnie chwili, niepowtarzalnej i ulotnej. Nieprzeliczalnej na pieniądze. Którą mamy prawo bezinteresownie się cieszyć albo ją zmarnować na najdziwniejsze czynności. Naszą.

Taką medytacją w działaniu nad naturą czasu przedstawienie się kończy. Ale ten wyciszony, mindfulnessowy finał, każący skupić się na tu i teraz, na owych drobnych codziennych czynnościach (a zarazem elementarnych aktorskich zadaniach), następuje po scenie „katastrofy”, przypominającej teledysk z lat dziewięćdziesiątych. Szaleńcza impreza, którą urządzają sobie aktorzy w kabriolecie przy *Ocean Eyes* Billie Eilish, kończy się wypadkiem, przypominającym o nieprzeliczalnej na pieniądze wartości naszego czasu i jego ulotności. Ta chwila, tu i teraz, to wszystko, co mamy.

Ale mam jeszcze inne skojarzenie. Wojciech Klimczyk w *Wirusie mobilizacji*,

swojej monumentalnej historii nowoczesności, opowiedzianej jako historia zmieniających się form ruchowych i tanecznych, uważa „mobilizację” za słowo klucz opisujące „kulturowy paradygmat, który ukształtował nowoczesną wizję człowieka” (2015, s. 35). Jego źródła badacz łączy z „aktywnością włoskiego mieszczaństwa, które inspirując się antycznymi teoriami politycznymi, postulowało rozumienie człowieczeństwa jako aktywności, działania” (s. 35). Rozpoczęte u progu renesansu procesy w ostatnich dwóch stuleciach przyspieszają, a – jak pisze Klimczyk – „Nieskończona, totalna mobilizacja niesie ze sobą ogromne niebezpieczeństwo zduszenia pluralizmu postaw, przemocy w imię postępu, tyranii ruchu” (s. 37). Dlatego – wirus mobilizacji. „Infekcja wydaje się początkowo wzmacniać organizm, przynosi uczucie euforii, niemal wszechmocy, ale w końcu powala ciało na ziemię” (s. 37). Autor *Wirusa mobilizacji* podkreśla wywrotowy potencjał bezruchu, zatrzymania się w przymusowym wyścigu, w jakim bierzemy udział. Wydaje mi się, że o tym także jest przedstawienie Szczawińskiej. O wywrotowym i politycznym znaczeniu tego gestu. Zatrzymania w biegu. Odzyskania czasu.

Wzór cytowania:

Chałupnik, Agata, *Dajcie nam chwilę*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dajcie-nam-chwile>.

## Autor/ka

**Agata Chałupnik** – dr hab., teatrolożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna, tancerka tanga argentyńskiego; adiunkta w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje Zakładem Teatru i Widowisk. Autorka książek: *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatrze! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005, 2010); *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (2008).

Współautorka książek: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (red. Małgorzata Szpakowska, 2008) oraz *Szpakowska. Outsiderka* (2013). Współredaktorka tomu *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu* (2018). Uczestniczka i współzałożycielka projektu „HyPaTia. Kobięca historia polskiego teatru. Feministyczny projekt badawczy”.

## Bibliografia

Brainard, Joe, *I remember*, tłum. K. Zabłocki, Lokator, Kraków 2014.

Ernaux, Annie, *Lata*, tłum. K. Jarosz, M. Budzińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

Klimczyk, Wojciech, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)*, t. I, *Dworskie kroki*, Universitas, Kraków 2015.

Ossowska, Maria, *Moralność mieszczańska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

Perec, Georges, *Pamiętam że. To co wspólne I*, tłum. K. Zabłocki, Lokator, Kraków 2013.

Stankiewicz, Piotr, *Pamiętam*, Wydawnictwo Relacja, Warszawa 2021.

Szczawińska, Weronika, Wawer Jr., Piotr, *Nasze czasy*, [program przedstawienia], Teatr Dramatyczny, Warszawa 2024.

*Czas w kulturze*, wyb., oprac., wstęp A. Zajączkowski, PIW, Warszawa 1988.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dajcie-nam-chwile>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/politeia>

/ REPERTUAR

## Politeia

Justyna Biernat

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Platon

*Państwo / Der Staat*

adaptacja, reżyseria, opracowanie muzyczne: Jan Klata, adaptacja, dramaturgia, przekład, nauka języka starogreckiego: Olga Śmiechowicz, scenografia, kostiumy, światło: Mirek Kaczmarek, ruch sceniczny: Maciej Prusak, wideo: Natan Berkowicz, tłumaczenie symultaniczne na próbach: Mariusz Golec, Dominik Petruk, Wojciech Zając; konsultacje lektorskie z języka starogreckiego: Danai Chondrokouki

premiera: 19 stycznia 2024

Pireus skrzy się, pulsuje kolorami złota, drażni i uwodzi migotliwością neonów. Rytmiczny taniec filozofów i filozofek hipnotyzuje, mieni się magenta, połyskuje cyjan ich kostiumów. W sokratejskim kręgu wszyscy szeroko rozkładają ramiona niczym w modlitwie lub w biesiadnym uniesieniu, krąg rozpada się wraz z gestami zamyślenia zgromadzonych. Zbliża się czas *dialegesthai*, czas dyskusji, w której każdy zaprezentuje swój kunszt perswazji. Wybrzmiały mowy, retoryczne pytania, sprzeczności, apologie,

wątpliwości i zarzuty. Nie ustąpi feeria barw, dyskutantów otoczy gradientowa perystaza, a posągi i świątynię zaleje soczysta czerwień – Pireus musi spłonąć.

Platońskie rozważania w spektaklu *Państwo / Der Staat* w reżyserii Jana Klaty zostały zawieszane w nieokreślonym czasie i przestrzeni, mimo że aktorzy i aktorki posługują się językiem starogreckim. Scena jest prawie pusta z wyłączeniem uformowanych w krąg szyn kolejowych oraz wielkoformatowego, półkolistego ekranu. Płynące z niego ruchome obrazy, będące kolażem antycznych posągów i kolumn z fraktalami i rozwibrowanymi pigmentami, stanowią wizualną dominantę przedstawienia. Ta wirtualna, dynamicznie zmieniająca się układanka autorstwa Natana Berkowicza odsyła do wielowymiarowego świata niedefiniowalnych idei. Jest atrakcyjną, kuszącą wizualnie propozycją przekierowania uwagi z retorycznych łamigłówek ku splekanym polichromiom. Równie abstrakcyjni pozostają bohaterowie, którzy w swoich pstrokatych, wielobarwnych strojach doskonale harmonizują z wideoinstalacją. Są jej częścią niczym fragmenty pikseloży. Roztańczona, umuzykalniona gromada wabi jaskrawością wyświetlacza, przestrzeń nie przypomina orchestry ani agory czy Gaju Akademososa. Nie jest też Pireusem, choć jej malowniczość i bajkowość mogą korespondować z egzotyką obrzędów, jakie Sokrates ujrzał w *Politei* Platona. Tam filozof wraz z towarzyszącym mu Glaukonem zatrzymał się w domu Syrakuzańczyka Kefalosa, gdzie nawiązana została rozmowa wokół idei *polis*. W rozmowie uczestniczyli także sofista Trazymach, syn Kefalosa Polemarch oraz Adejmantos, brat Glaukona i Platona.

Spektakl Klaty to jedynie wyimek z obszernego tekstu, koncentrujący się na zagadnieniu sprawiedliwości, *dikaiozyne*. Fantazyjne kostiumy zaprojektowane przez Mirka Kaczmarka oraz nieco karykaturalny ruch

sceniczny, przygotowany pod okiem Macieja Prusaka, zapowiadają intrygujące odczytanie tekstu, którego bogactwo kryje się nie tylko w wielopoziomowych dialogach, ale także w gęstości nastrojów i emocji. Bywa, że *Politeia* „ma postać scenicznego skeczu z jaskrawą charakterystyką osób, raz jest to gawęda, raz prorocza wizja” (Witwicki, 1948, s. 11). Barwność i fantasmagoryczność estetyczna przedstawienia kieruje ku tym nieoczywistym skojarzeniom, uwypukla potencjał komizmu Platona oraz przypomina o spuściznie mimów czy staroattyckiej komedii. Spektakl olśniewa wizualnością i efektownością plastyczną, magnetyzuje taniec w kole, przedziwna *chorea* z towarzyszeniem elektronicznej muzyki, pauzy i zatrzymania w ruchu, rytmiczne ćwiczenia w pozycji horyzontalnej. Bywa, że aktorzy dostają się na scenę przez niewielki otwór w dole ściany – wyrzuceni niczym elementy rozpixselowanego obrazu. Ich gesty i kroki przypominają czasem rodzaj fizycznego treningu, mającego sprzyjać umysłowej sprawności oraz intelektualnemu pobudzeniu. Czasem zaś to swobodne, nieco pijackie spacery, jak choćby ten starego gospodarza Kefalosa (Jacek Strama), podtrzymywanego przez Glaukona (Marcin Kalisz) i Polemarcha (Wojciech Dolatowski). Ich lateksowe spodnie i pikowane kurtki mienią się żółcią i czerwienią.

Fragmentaryczne potraktowanie przez Klatę tekstu Platona oraz poddanie go różnym przekształceniom są zrozumiałe z uwagi na obszerność *Politei*. Zaskakująca i ryzykowna natomiast jest decyzja o pracy z oryginalnym językiem – aktorzy i aktorki, pod kierunkiem Olgi Śmiechowicz i Danai Chondrokouki, opanowali rozległe partie starogreckie. Strategiami adaptacyjnymi dla Śmiechowicz stały się przede wszystkim „radykalne skróty” z jednoczesnym „oddaniem najważniejszych sensów prowadzonych rozmów” (Śmiechowicz, 2024). Dramaturżka i tłumaczka traktatu na potrzeby spektaklu „zeskrobywała warstwy” z poszczególnych scen



Platońskich, aby „odnaleźć relacje między postaciami”. Celem jej uwspółcześnienia i uproszczenia języka miało być ułatwienie aktorom interpretacji, co przyczyniło się również do uczynienia zawiłych, zretoryzowanych dialogów przystępnymi dla widzów. Tym sposobem, za sprawą translacyjnego demontażu i „adaptacyjnej brzytwy”, powstał spójny – choć w perspektywie filozoficznej wirtuozerii nieco skąpy – materiał tekstowy skomponowany z Platońskich wyimków. Wyimki te koncentrują się wokół centralnej postaci Sokratesa – czy też, jak chce Śmiechowicz, Osoby Sokratejskiej – oraz pojęcia sprawiedliwości, będącej fundamentalnym komponentem idealnego państwa, którego wizję w *Politei* zaprezentował Platon.

Spektakl otwiera więc passus o sprawiedliwości jako sztuce złodziejstwa, która przynosi korzyść przyjaciołom, a szkodę wrogom. Skrojony z „prostych, klarownych komunikatów” (Śmiechowicz, 2024) scenariusz, mimo że jasny i przejrzysty, pozbawia bogate repozytorium myśli Platona kluczowych pojęć, takich jak: mądrość (*sophrosyne*), przyjaźń (*philia*), roztropność (*phronesis*), dodatkowo przekształca deliberatywny charakter traktatu w sumę anachronizmów i przewrotnych gnom. Adaptacyjna brzytwa Śmiechowicz skorelowana z założeniem reżysera, aby „nie robić perypatetycznych dialogów” (Klata, 2024), skutkuje zubożeniem monumentalnych konstruktów myślowych starożytnego filozofa. Jednocześnie jednak – poprzez radykalny gest adaptacyjnego skrótu – umożliwia na poziomie interpretacyjnym swobodne odniesienia do współczesności, sugerując że definicyjne granice sprawiedliwości wciąż pozostają rozmyte. Sprawiedliwość bowiem, przypomina Trazymach, polega zawsze na interesie ustalonego rządu.

Greckie passusy stanowią lwią część całego spektaklu i niejako ten spektakl wyprzedzają. Z otrzymywanych w foyer słuchawek płyną pojedyncze

Platońskie frazy, które niebawem zostają zastąpione polskimi, symultanicznymi tłumaczeniami scenicznych dialogów. Starożytna greka jest tu płynna i naturalna, uwodzi podobnie jak scenografia czy kostiumy – i tak jak one, poprzez swoją niedostępność, staje się poniekąd błyskotką doskonale korespondującą z wykreowanym przez wyświetlacz światem łądy. Intensywne, migoczące projekcje, ostre kolory kostiumów oraz archaiczne mowy to nieustający ferwor. Multiplikowanie bodźców w tym przypadku nie przybliżyła do przywoływanych sensów. Nie sprzyja zagłębieniu się w dialogi, a jedynie uzmysławia ich semantyczny ciężar.

Obok starożytnej greki ze sceny płynie także język polski i niemiecki – spektakl jest owocem koprodukcji krakowskiego teatru z Nationaltheater Mannheim. Grająca Trzymacha Linda Pöppel opowiada po niemiecku mit o ciężko rannym w bitwie Pamfilińczyku Erze, którego *psyche* przez dziesięć dni przebywała w zaświatach. Ten eschatologiczny mit, domykający Platoński dialog, jest ukoronowaniem dialektycznych rozważań wokół idealnej społeczności. Er ujrzał cztery sąsiadujące ze sobą otwory: dwie rozpadliny w niebie i dwie przepaście w ziemi. Pomiedzy nimi zasiadali sędziowie, którzy kierowali niesprawiedliwe *psychai* na lewo i w dół, zaś sprawiedliwe na prawo i w górę. Niezwykle plastyczna wizja zaświatów i wędrówka Era w dialogu Platona dostarcza szeregu znaczeń i symboli: paszcze Tartaru, łąka odpoczynku dla sprawiedliwych (ciekawą rewers podziemnych łąk asfodelowych), światło wiążące całą kulę niczym liny trójrzędowych okrętów, wrzeczono Konieczności. W monumentalnym zakończeniu *Politei* Platon wpisał swoją *polis* w porządek etyczny, przywołał „kosmiczną Sprawiedliwość – Ananke (Konieczność), na której kolanach opiera się wrzeczono Ziemi i Nieba. Oparty na sprawiedliwości ład kosmiczny stanowi model, ale i sankcję dla ładu społecznego i moralnego” (Podbielski, 2006-2007, s. 51).

Równie monumentalna wizualnie jest ostatnia scena *Państwa / Der Staat*. Zamiast platońskiej figury chiazmy X, w którą układają się rozpadliny i przepaście z mitycznych zaświatów Era, w spektaklu pojawia się ostatnia litera greckiego alfabetu, Ω. Wyświetlana na ekranie wielka omega w kolorach fioletu, żółci i czerwieni jest trawiona przez ogień. Ten graficzny pleonazm tworzy obraz sądu ostatecznego w rozumieniu chrześcijańskim. Apokaliptyczna Ω jako koniec wszelkiego stworzenia ma się splatać z losem Sokratesa i wyrokiem ateńskiego sądu w 399 roku p.n.e., skazującym filozofa na śmierć. Sokrates wygłasza mowę, choć w istocie *Obrona Sokratesa* jest mową Platona stojącego na straży sprawiedliwości i nauk swojego mistrza. Monolog Sokratesa zatem to element koncepcyjnych struktur Platona, wpisanych przez Klatę i Śmiechowicz w traktat o państwie. Na ekranie spośród ognia u ramion Sokratesa wyłaniają się wielkie skrzydła. Sprawiedliwy idący na śmierć nie zostanie pochłonięty przez piekielny otwór, nawet jeśli ginie na skutek decyzji sądu państwowego z piętnem człowieka niesprawiedliwego.

W spektaklu rola Sokratesa została przydzielona dwóm aktorkom: Dominice Bednarczyk i Karolinie Kazon. Ta naprzemiennosc daje wiele możliwości interpretacyjnych, szczególnie w opowieści o męskim świecie antycznej filozofii. Powstaje jednak wątpliwość, czy poza fizyczną obecnością aktorek na scenie kategoria kobiecości została sproblematyzowana na poziomie narracyjnym. W tym aspekcie zabrakło dramaturgicznej ingerencji oraz reżyserskiego rozmachu, za sprawą którego kobieta mogłaby nie tyle stać się głosem i ciałem Sokratesa, ile uzyskać własny głos. Idealnie zorganizowane społeczeństwo Platona uwzględniało kobiety i choć wiązało się to tylko ze zniesieniem podziału płci na rzecz pełnienia przez jednostkę najlepszej dla państwa funkcji, pozostaje ono rewolucyjne dla myśli starożytnej. Być może obecność trzech aktorek przyczyniłaby się do bardziej pogłębionego

rozumienia idei Platona, gdzie na strukturę *psyche*, tak jak i *polis* składają się trzy kluczowe elementy: intelekt, temperament i pożytkowość.

Równowaga tych trzech składowych to właśnie sprawiedliwość. Człowiek sprawiedliwy w ujęciu Platona to taki, który „urządził sobie gospodarstwo wewnętrzne, jak się należy, panuje sam nad sobą, utrzymuje we własnym wnętrzu ład, jest dla samego siebie przyjacielem” (Legutko, 1992, s. 164). W *Politei* pojawiają się role kobiece, w micie Era. Są to Mojry, córki Konieczności: Lachesis śpiewa o przeszłości, Kloto o tym, co jest, i Atropos o tym, co będzie. Wydają się one niezwykle plastyczne i atrakcyjne scenicznie, szkoda więc, że u Klaty służą jedynie jako przykład bogactwa Platońskiej myśli.

Płeć Sokratesa więc pozostaje w spektaklu wtórna. Osoba Sokratejska zdaje się ideą czy też dualistyczną myślą. Z jednej strony Osoba Sokratejska jest pasywna, osowiała i wycofana (rola Bednarczyk), z drugiej zaś pełna werwy i zręczna w sztuce erystyki (rola Kazon). Staje się „cenzorem” (Klata, 2024), przypominając że w idealnym państwie nie ma miejsca na mity. *Mythoi* bowiem jako dzieła poetów to fantazje, są błędne, szkodliwe i demoralizują obywateli. Do takich przecież należą również przypowieści Sokratesa – Osoba Sokratejska per se staje się *mythos*, choć być może właściwszy w odniesieniu do Platońskich rozważań byłby termin *eidolon*, czyli zjawa, widziadło, cień. Termin ten, by pozostać w kręgu poetów, pojawiał się już w eposach homeryckich na określenie zjawy zmarłego. Do opłakującego swojego kochanka Achillesa przybyła zjawa (*eidolon*) dziwnie podobna do Patroklosa, która prosiła o pogrzeb oraz ostatni uścisk dłoni. Podążając tym tropem, Osoba Sokratejska to niejako cień Sokratesa – na wpół żywy, na wpół umarły.

W swoim traktacie Platon mianem widziadła, *eidolon*, określił

sprawiedliwość, podkreślając, że widziadło sprawiedliwości w państwie odpowiada modelowi *psyche*, jest jedynie naśladownictwem, wizerunkiem i odbiciem (Piechowiak, 2013). Postacią centralną w swojej utopijnej wizji wspólnoty scalanej więzami *philia*, uczynił Platon swego mistrza, będącego ucieleśnieniem cnót. Wizja ta bowiem „przeistacza struktury społeczne w pozahistoryczny i absolutny model relacji międzyludzkich” (Czarnecki, 1968, s. 112).

Spektakl Klaty to także przestrzeń pozahistoryczna, wypreparowana niejako z antycznych, jak również współczesnych odniesień politycznych. „Starannie unikamy dosłowności”, podkreślał reżyser (Kłata, 2024), choć kolaż sentencjonalnych wyrażeń na skutek swoistej abrewiacji otwiera dowolność skojarzeń. Ten laboratoryjny zabieg, koncentrujący się przede wszystkim na języku źródłowym, uczynił tekst wyłącznie *parenezą*. Ukazując Sokratesa jako ofiarę systemu i pozbawiając dialog rozległych kontekstów, Kłata i Śmiechowicz poprzestali na przekazie, że polityka należy do obszaru rzeczy *deiloi* i *kakoi*, o czym już wieki temu w swoich antydemokratycznych elegiach pisał Teognis. Platon jako jego spadkobierca w myśleniu o greckiej *arete* nie ograniczył się do przekonania o „głupocie” i „złu” demokracji, ale wysunął własny, potężny projekt. I choć niejednokrotnie przypisywano mu kreację państwa totalitarnego, wobec którego jednostka pełni funkcję służebną, począwszy od Karla Poppera w tekście *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, projekt Platona jest przykładem myślowej wirtuozerii oraz inspirującym modelem sprawiedliwej *psyche*. Projekt Klaty natomiast, choć w zamyśle odważny i nowatorski, nie stworzył przekonującej „przestrzeni przedśmiertnej Sokratesa” (Kłata, 2024). I choć martwe słowa zostały zmuszone do pracy, jak poetycko i trafnie pisała Śmiechowicz, pracy swej nie udźwignęły. Starożytna greka, mimo eufoniczności i melodyjności, mimo całego swojego piękna, stała się jedynie *eidolon*, cieniem przypominającym

odległy, dziwnie znajomy, a jednak obcy świat.

Wzór cytowania:

Biernat, Justyna, *Politeia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180,  
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/politeia>.

## Autor/ka

**Justyna Biernat** – adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, absolwentka teatrologii i filologii klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, część swojego doktoratu poświęconego greckiej tragedii realizowała na Uniwersytecie w Oksfordzie pod opieką naukową prof. Olivera Taplina. Prezes Fundacji Pasaże Pamięci, autorka edycji listów z tomaszowskiego getta, redaktorka przewodnika po tomaszowskim getcie i współredaktorka książki *Dzieci tomaszowskiego getta/Children of the Tomaszów Mazowiecki Ghetto*. Obecnie przygotowuje habilitację na temat sztuki i oporu w tomaszowskim getcie.

## Bibliografia

Czarnecki, Zdzisław Jerzy, *Religia i społeczeństwo w poglądach Platona*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

Klata, Jan, *Zgniły nam sumienia*, „Przegląd”, 5.02.2024,  
<https://www.tygodnikprzeglad.pl/zgnily-nam-sumienia/> [dostęp: 2.04.2024].

Legutko, Ryszard, *„Państwo” Platona*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1992, z. 1.

Piechowiak, Marek, *Platońskie widziadło sprawiedliwości*, „Themis Polska Nova” 2013, nr 1(4).

Podbielski, Henryk, *Obraz zaświatów w Dialogach Platona*, „Roczniki Humanistyczne” 2006-2007, t. LIV-LV, z. 3.

Śmiechowicz, Olga, *Αδύνατος – znaczy niemożliwe*, „Teatr” 2024, nr 3,  
<https://teatr-pismo.pl/22437-znaczy-niemozliwe/> [dostęp: 2.04.2024].

Witwicki, Władysław, *Wstęp, [w:] Platona Państwo*, przeł. W. Witwicki, „Wiedza” Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1948.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/politeia>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-dobrych-stworzen>

/ REPERTUAR

## Teatr dobrych stworzeń

Piotr Dobrowolski

Teatr Współczesny w Szczecinie

*Dobry piesek*

scenariusz i reżyseria: Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman, scenografia: Mateusz Atman, choreografia: Wojciech Grudziński, wideo: Adam Zduńczyk, kostiumy: Nina Sakowska, muzyka: Łukasz „Twix” Jędrzejczak, kompozycja i muzyka na żywo: Julia Gadzina (skrzypce)

premiera: 9 lutego 2024

Charakter człowieka łatwo poznać, obserwując jego relacje ze zwierzętami. Szczególne znaczenie ma w tym zakresie nasz stosunek do psów. Wiele z nich bezwarunkowo oddanych jest swoim opiekunom, a ich sposób bycia, nawyki i zachowania kształtowane są przez celowe działania i oczekiwania ludzi. Niewłaściwe albo świadomie zaplanowane krzyżowanie może wprawdzie prowadzić do narodzin psów agresywnych, jednak i one, choć wymagają szczególnej uwagi i pracy kształtującej charakter, mogą być w pełni podporządkowane ludziom. Nie ma zatem złych psów, a tylko takie, którymi niewłaściwie się zajmowano – to osobniki zestresowane,



zaniedbywane, doświadczające ignorancji i przemocy albo specjalnie ułożone; ofiary naszej niewiedzy, głupoty i egoizmu. Psy celnie wyczuwają ludzkie nastroje i szybko uczą się zachowań odpowiednich w konkretnych sytuacjach. Nauczone, jak realizować swoje cele, świetnie odgrywają przydzielane im role. Robią to tak skutecznie, że często przypisuje się im altruizm, szczerą oddanie i dozągonną wierność. Coś w tym jest – powtarzalność zachowań wytwarza nawyki określające psią tożsamość. Podobno tylko psy i konie gotowe są spełniać polecenia człowieka, nawet jeśli miałyby to zagrozić ich życiu.

Kochamy psy, bo są „posłuszne”, „miłe”, „urocze” i „słodkie”. Kochamy psy, bo – od tysiącleci zależne od ludzi i oddane im – pozwalają nam wierzyć, że jesteśmy dobrzy. Kochamy psy, ponieważ dzięki nim czujemy się potrzebni, a ich obecność wywiera na nas pozytywny wpływ. Skłaniają nas do podejmowania prób międzygatunkowego porozumienia, sprawiają, że jesteśmy otwarci na potrzeby „braci mniejszych” i wyrozumiali wobec ich słabości. Psy są barometrami naszych nastrojów, miernikami jakości zachowań, wskaźnikami frustracji i agresji, które potrafią znakomicie obnażać. Ponieważ stosunkowo łatwo jest im coś narzucić, a trudno cokolwiek zarzucić, mają wyjątkową zdolność obciążania ludzkich sumień i wymuszania pozytywnych reakcji. Wiedzą o tym osoby starające się wpłynąć na zachowania innych. Przykład? Pies towarzyszący prosiącym o datki zwiększa skuteczność ich zbiórki.

Wyreżyserowany przez Agnieszkę Jakimiak i Mateusza Atmana w Teatrze Współczesnym w Szczecinie *Dobry piesek* jest spektaklem zawieszonym pomiędzy prezentacją i zaangażowaniem. Z jednej strony ukazuje rzeczywistość, symulując niecodzienną, nieantropocentryczną perspektywę, z drugiej zaś jego twórcy i twórczynie podejmują próbę kształtowania

pozytywnych postaw wobec zwierząt. Chociaż nominalnie głównymi bohaterami tego przedstawienia są psy – zarówno konkretne, pojawiające się na scenie, jak i cały, niezwykle różnorodny gatunek stworzony w wyniku krzyżowania i doboru genetycznego po udomowieniu wilka kilkanaście, a może i kilkadziesiąt tysięcy lat temu – sposób ich opisu i prezentacji okazuje się projekcją ludzkich przyzwyczajęń, oczekiwań i fantazji. Rezygnacja z fabuły skutkuje redukcją dramatycznego napięcia, zastępowanego przez sugestię zderzenia odmiennych perspektyw. Problem w tym, że domniemana równorzędność ludzi i psów, dająca szansę na przeciwstawienie ich wizji świata nie jest możliwa – tysiąclecia zależności i dobór genetyczny doprowadziły te potomkinie i potomków wilka do szczególnej formy antropomorfizacji. Wydaje się, że tematyczną osią spektaklu mogłaby być zatem dyskusja odnosząca się do fantazmatycznego przekonania, że pies w ludzkim mieszkaniu reprezentuje naturę. Jednak nawet ten problem nie jest przez Jakimiak i Atmana sygnalizowany wprost. Mam nieodparte wrażenie, że *Dobrego pieska* najcelniej opisuje zdanie, że to spektakl ukazujący miłych ludzi i ich miłe pieski. Jeśli nie mamy innych oczekiwań – nie będzie powodów do niezadowolenia.

Podobna, tabloidalna formuła charakteryzuje większość spektakli Jakimiak i Atmana, niezależnie od tego, w jakich proporcjach artyści ci dzielą się zadaniami podczas wspólnej pracy. Podstawową materią ich przedstawień są fakty, komentarze, hipotezy i dywagacje, ujęte w zaproponowaną przez nich estetyczną ramę prezentacji oraz wzbogacone dopełniającymi ją obrazami i specyficznymi zachowaniami postaci. Ta zasada organizuje tak różne tematycznie tytuły, jak *Miła robótka* (Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, 2022), *Chamstwo* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2023) czy *Mój pierwszy rave* (Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, 2023). Konstrukcja *Dobrego pieska* w zasadzie się od nich nie różni. Choć jego

temat mógłby otwierać alternatywne teatralne możliwości, w szczecińskim spektaklu nie ma pościgów za tajemnicą, węszenia w poszukiwaniu głębszego sensu, tropienia zagadek ani przeciągania liny pomiędzy przeciwstawnymi racjami. Są naukowe informacje i wprowadzane kontekstowo kulturowe ciekawostki, osobiste wyznania aktorek i aktorów, sugerujące ich utożsamienie się z postaciami i emocjonalne – wymuszające wzruszenie wizją pożegnań z czworonożnymi przyjaciółmi – prowokacje, którym bardzo łatwo ulec.

Na początku spektaklu reżyserka i reżyser zwracają się wprost do publiczności w odtworzonym materiale filmowym. Mówiąc o inspiracjach wykorzystanych podczas pracy nad *Dobrym pieskiem*, wspominają rozważania Evy Meijer dotyczące demokracji międzygatunkowej (2021) oraz teorię Erharda Oesera na temat koewolucji człowieka i psa (2009). Oba odniesienia wydają się bardzo obiecujące; szczególnie teoria niemieckiego filozofa, który sugeruje, że wprawdzie nie byłoby psów bez ludzi, ale bez psów i ludzie byłiby całkiem innym gatunkiem. Niestety, tematy te realizowane są jedynie powierzchownie. Można wprawdzie uznać, że przytaczane podczas przedstawienia teorie dotyczące udomowienia wilka, dalszej selekcji psów w celu stworzenia wyspecjalizowanych ras czy ich tresury zgodnie z oczekiwaniami ludzi, rzucają trochę światła na historie obu gatunków, a nazwanie psa mianem „pierwszej ludzkiej biotechnologii” jest całkiem inspirujące, nie znalazłem jednak w *Dobrym piesku* wielu argumentów otwierających furtkę do alternatywnej historii ludzkości. W przedstawieniu nie ma mowy o międzygatunkowych negocjacjach, mogących zmierzać do oficjalnego zrównania praw ludzi i psów, ani o pomysle wprowadzenia psich reprezentantów do władz państwowych. Nawet oddanie głosu publiczności Xenie, która ludzkim głosem informuje, że to ona wyreżyserowała spektakl, nie prowadzi do podjęcia wyzwania dającego

szansę na zaprezentowanie jej perspektywy – podobnie jak próba telepatycznego nawiązania kontaktu z uroczą suczką Zużą. Wszystko, co dzieje się na scenie, zależne jest od spojrzenia ludzi, nawet pojawiające się na niej psy portretowane są przez pryzmat antropocentryczny. Być może wartość szczecińskiego spektaklu tkwi właśnie w ironii? Jeden z wniosków, do których może prowadzić widzów to przedstawienie, łączy się z niewypowiedzianą sugestią, że psy – skoro celowo zostały wyselekcjonowane, by spełniać oczekiwania człowieka – są elementem kultury, a wszelkie próby mówienia o ich naturze w duchu posthumanizmu skazane są na porażkę.

Niezależnie od teoretycznych kontekstów, największą wartością *Dobrego pieska* jest włączenie do spektaklu prawdziwych, żywych psów. Nauczone odpowiadać na oczekiwania opiekunów, przysposobione do obecności na scenie zwierzęta wydają się performerami doskonałymi. Któryś w nagrodę dostaje psie przysmaki, innemu wystarczy zwrócenie na niego uwagi. Czy satysfakcja przedstawicielek i przedstawicieli obu gatunków może być wzajemna, warunkowana przez te same czynniki? Skoro psy zależne są od ludzi, ewentualne pytania o to, czy angażowanie psich aktorek i aktorów jest etyczne, traci znaczenie. Filmowana w zbliżeniach, węsząca w sztucznej trawie Pipi; pracoholik Tango, który gotów jest pilnować owiec albo łapać i przynosić piłeczkę przez szesnaście godzin bez przerwy oraz szczekatliwa (szczekająco-gadatliwa) Zuza, z zainteresowaniem słuchająca głośnej lektury literatury klasycznej i śpiewająca psie wersje rockowych szlagierów w duecie z Freddie Mercuryem to urodzeni aktorzy. Znakomicie radzą sobie na scenie, nie przejmując się publicznością, światłami ani mieszaniną przeróżnych zapachów. Każdy i każda z nich ma wiele wdzięku, który umiejętnie wykorzystują, satysfakcjonując właścicieli i czarując publiczność. Czy te „cudowne” czworonogi pozostają w pełni „sobą”? Romeo Castellucci, w którego przedstawieniach od dawna pojawiały się różne zwierzęta,

twierdzi, że ich obecność „redukuje scenę do poziomu zero” (Castellucci, Semenowicz, 2019, s. 157). Włoskiego reżysera interesuje sposób ich funkcjonowania poza teatralną fikcją: „Zwierzę wchodzi na scenę nie dlatego, że ma do wypełnienia jakieś zadanie albo do wykonania jakiś numer” (Castellucci, Semenowicz, 2017). Czy dotyczy to również psów z *Dobrego pieska*? Mam spore wątpliwości. Wydaje się bowiem, że one są sobą właśnie wtedy, kiedy spełniają pokładane w nich oczekiwania. Zdają się nie mieć innego sensu ani celu egzystencji, o czym najdobitniej świadczy opowieść Ewy Sobczak o jej psie Tango. To przedstawiciel hiperaktywnej rasy border collie, która została wyselekcjonowana tak, że nie umie odpoczywać, przez co Tango nieprzerwanie angażuje swoją panią, przypominając „upiornego instruktora fitness”.

Pipi i Zuza, podobnie jak Tango, pojawiają się na scenie w towarzystwie swoich opiekunek i opiekunów – biorących udział w spektaklu aktorek i aktorów z zespołu Teatru Współczesnego, którzy kreślą historie prywatnych, międzygatunkowych relacji. Michał Lewandowski mówi o Pipi, której imię okazuje się znaczące – choć to dorosła suczka, w momentach szczególnej ekscytacji nie trzyma moczu. Aktor wspomina, jak wraz z partnerką stali się opiekunami malutkiego szczeniaczka, opowiada o obezwładniającej radości, kiedy jego psina pierwszy raz załatwiła się na trawniku, po czym dodaje: „my psiarze, musimy kupę polubić”. Przede wszystkim daje jednak wyraz miłości do swojego psa. Przemysław Walich i Joanna Matuszak informują, że Zuza potrafi świetnie czytać ich nastroje. Oni zaś czytają jej fragment *Fausta* Goethego, w którym Mefistofeles pojawia się pod postacią czarnego pudła. Sobczak, rzucając piłeczkę, którą przynosi Tango, zauważa, że stworzona sto dwadzieścia lat temu rasa border collie to psy zaprogramowane do pracy, której oddają się z bezgranicznym poświęceniem. Garść informacji z pierwszej ręki, przeplatana wiadomościami o prehistorii psów, refleksjami o

tym, że udomowiony wilk nie stał się niewolnikiem człowieka, ale to człowiek stał się sługą psa, mogłaby być wystarczającym powodem, by docenić walory edukacyjne *Dobrego pieska*. Nawet jeśli nie wychodzi mu problematyzowanie zagadnień kynologicznych, może przekonać singli, pary, emerytów, rodziców oraz wszystkich innych ludzi, żeby zaopiekowali się jakimś pieskiem, z niewątpliwą korzyścią dla nich samych, jak i dla zwierząt poszukujących domu.

Gdyby spektakl *Jakimiak i Atmana* realizował wspomniane założenia, mógłby być prezentowany wszystkim grupom wiekowym, ukazując dzieciom i dorosłym międzygatunkowe relacje i prezentując powiązane z nimi wartości. Prócz warstwy informacyjnej, osobistej i nawiązań kulturowych, ważne w *Dobrym piesku* jest także napiętnowanie eksperymentów na psach przez opowieść o haniebnym badaniu Iwana Pawłowa oraz – zorganizowana wśród publiczności w połowie przedstawienia – zbiórka pieniędzy na rzecz szczecińskiego schroniska dla zwierząt. Nie sposób podważyć również znaczenia informowania o psach czekających na adopcję (z melodią *I Wanna Be Your Dog* grupy The Stooges w tle). Obrazkowa historia rozwoju międzygatunkowego – od prehistorii w nieznaną przyszłość – oraz futurystyczna wizja robo-psów w postapokaliptycznym świecie nabiera szczególnych znaczeń dzięki pojawieniu się na scenie Circuity – mechanicznego czworonoga prowadzącego dialog z Wojciechem Sandachem zgodnie ze sformułowanymi przez AI odpowiedziami na postawione pytania. Choć łatwo uległem emocjom, kiedy przypomniano mi o nieuchronności rozstań z czworonożnymi przyjaciółmi, które po śmierci zacierają na drugą stronę tęczę mostu, po tej scenie pozostało we mnie wrażenie skutecznej manipulacji, która przypomina chwyt zastosowany przez Lassego Hallströma w filmie *Był sobie pies* (2017). Każde pokazane w nim radosne psie narodziny poprzedzała wzruszająca scena psiej śmierci, spleciona z

pojawieniem się życia w niekończącym się cyklu kolejnych wcieleń psiego bohatera. Wprowadzenie postaci Diogenesa (Konrad Beta), cynika o przydomku Pies, żyjącego w IV w. p.n.e., jawi się w *Dobrym piesku* jako kolejne, całkiem interesujące, kulturowe odniesienie. Jednak inspirowane przez Diogenesa przekonanie, które podchwytują kolejno wszystkie postaci spektaklu, mówiące o tym, że lepiej być psem niż człowiekiem, pozostawia spore wątpliwości.

Czemu służy i skąd wynika sugestia, że lepiej byłoby być psem niż człowiekiem? Owszem, troszczymy się o nasze zwierzaki: karmimy je, bawimy się z nimi, sprzątamy po nich i pozwalamy im spać po trzynaście godzin na dobę, ale wiele psów nie ma domu ani człowieka, który się o nie troszczy, a ich życie wymaga codziennej walki o przetrwanie. Jednak zarówno ten, jak i kolejne argumenty, przywołane przez jedną z postaci spektaklu, twierdzącą, że chciałaby być psem, bo psy mają dostęp do aborcji i eutanazji, wydają się mocno naciągane. Kostiumy Niny Sakowskiej, być może mające sugerować psią żywiołowość i bezpruderyjność, przypominają dziwaczne stroje miłośniczek i miłośników S/M (szczególnie – skórzana „psia” maska Diogenesa) albo wyznawczyń i wyznawców jakiegoś skrajnego odłamu kultury techno. Wykorzystująca klubowe brzmienia muzyka Łukasza „Twixa” Jędrzejczaka, przy której aktorki i aktorzy udający psy liżą się, skaczą albo naśladują ruchy frykcyjne w zbiorowych choreografiach, wydają się nie tylko mieć niewiele wspólnego z psim gustem, ale dla większości psów mogłyby być trudne do zniesienia. Wszystko to sprawia, że fantazmatyczne, projektowane przez Jakimiak i Atmana wyobrażenie psiej egzystencji nie tylko nie przekonuje, co wręcz jawi się jako przekłamane.

Wszystkie te wątpliwości można by jednak zaakceptować, uznając prawo reżyserki i reżysera do swobodnej stylizacji. Znacznie trudniej przychodzi mi

jednak zrozumienie ich decyzji, prowadzących do rekomendowania *Dobrego pieska* dla widzów powyżej szesnastego roku życia. Nie wiem, czy stało się tak z obaw o możliwe zgorszenie projekcjami przedstawiającymi psiego penisa oraz psa kopulującego z poduszką, czy z powodu pojawienia się na scenie nagiej Marii Dąbrowskiej, ze swobodą przeciwstawiającej kulturowo warunkowany wstyd, odczuwany przez ludzi w obliczu – własnej i cudzej – nagości z brakiem poczucia jakiegokolwiek wstydu przez egoistycznych polityków i polityczki. Nawet nie zgłębiając wspomnianych w prologu tematów, *Dobry piesek* mógł być rodzinnym spektaklem, w pozytywnym świetle prezentującym przyjaźń ludzi i zwierząt. Tymczasem, choć pozostawia w pamięci obrazy fajnych ludzi i jeszcze fajniejszych piesków, jawi się jako zbiór niespełnionych obietnic.

Wzór cytowania:

Dobrowolski, Piotr, *Teatr dobrych stworzeń*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/teatr-dobrych-stworzen>.

## Autor/ka

**Piotr Dobrowolski** – estetyk, teatrolog, doktor literaturoznawstwa. W Zakładzie Estetyki Literackiej IFP UAM zajmuje się dramatem i prozą w perspektywie współczesnej estetyki. Publikuje m.in. w „Dialogu” i „Czasie Kultury”. Tłumacz, autor książek *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym* (2011) oraz *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (2019).

## Bibliografia

Meijer, Eva, *Zwierzęta mówią. W stronę demokracji międzygatunkowej*, przeł. A. Małecka, M. Biedrzycki, Wydawnictwo Drzazgi, Okoniny 2021.



Oeser, Erhard, *Człowiek i pies. Historia przyjaźni*, przeł. K. Żak, Bellona, Warszawa 2009.

Castellucci, Romeo; Semenowicz, Dorota, *Zwierzę na scenie*, [w:] *Bezkarnie. Etyka w teatrze*, red. W. Rapior, Scena Robocza, Poznań 2019.

Castellucci, Romeo; Semenowicz, Dorota, *Świadomość fikcji* [Zapis spotkania z Romeem Castelluccim, które odbyło się 21 października 2016 roku we Wrocławskim Teatrze Lalek w ramach cyklu „Prawda i tylko prawda” podczas Olimpiady Teatralnej „Świat miejscem prawdy” Wrocław 2016], „Performer” 2017, nr 13, <https://grotowski.net/performer/performer-13/swiadomosc-fikcji> [dostęp: 10.04.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/teatr-dobrych-stworzen>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/amatorki-czyli-jak-nas-zaprogramowano>

/ REPERTUAR

## Amatorki, czyli jak nas zaprogramowano

Julia Siwy

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

*Amatorki*

kreacja zbiorowa pod opieką pedagogiczną Pawła Miśkiewicza, inscenizacja: Paweł Miśkiewicz, asystentki: Aurora Lipartowska (IV r. WA), Nina Potapowicz (IV r. WA), Klaudia Gębska (III r. WRD), kostiumy: Hanka Podraza, muzyka: Rafał Mazur i Jakub Nowak (perkusja) oraz Heinztrio: Miłosz Markiewicz (klarnet), Michał Jan Meller (trąbka), Jan Cięciera (gitara), choreografia: Anna Obszańska, przygotowanie wokalne: Justyna Motylska, zdjęcia: Klaudyna Schubert, animacje: Kuba Kotynia

premiera: 26 stycznia 2024

Uświadomienie sobie patriarchalnych ram, w których żyjemy, to zadanie dla nas wszystkich. Jako feministka będę o *Amatorkach* z krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych pisać z tej właśnie perspektywy. *Amatorki* warto zobaczyć nie tylko po to, by przyjrzeć się schematom patriarchy i spróbować je przekroczyć. Na stronie AST czytamy, że spektakl jest kreacją zbiorową pod opieką pedagogiczną Pawła Miśkiewicza. Osoby studiujące miały więc (mam nadzieję, że nie tylko na papierze) realny wpływ na kształt zrealizowanego

według powieści Elfriede Jelinek przedstawienia.

Spektakl rozpoczyna Dusiek Olszański zapraszający nas do świata, w którym zanurzymy się na następne trzy godziny: będziemy go obserwować i w nim współuczestniczyć. Następnie osoby aktorskie zaczynają wykonywać choreografię, która może przypominać mechaniczną, niekończącą się pracę w fabryce. Korzystają z przestrzeni scenicznej, której część stanowi skośny, biały podest, działający jak zjeżdżalnia lub góra, na którą trzeba się wspiąć. Po lewej stronie zawieszono masywną białą formę przypominającą żagiel, która często gra rolę ciężaru niesionego na barkach. Obok usytuowanego po lewej stronie perkusisty (Jakub Nowak) ustawione są leżaki plażowe. Na środku sceny - otwarta zapadnia. Scenografia, światło oraz cień, który pada na poszczególne miejsca sceny, są elementami warunkującymi plastykę ruchu, choreografię, a także samo istnienie postaci w scenicznym świecie.

Brigitte i Heinz to pierwsza para, której sytuacji miłosnej i życiowej obserwujemy. Brigitte grają Michalina Jakubiak, Nina Potapowicz i Zuzanna Woźniak. Aktorki umiejętnie przerzucają się swoją postacią, mówiąc o niej w trzeciej osobie. Bohaterka chce wyrwać się z fabryki, w której pracuje, po to, by zostać żoną i matką dzieci Heinza, który ma pieniądze lub będzie je mieć. To on jest jej „dopełnieniem”, lepsza przyszłość ma przyjść z nim i jego posiadłością. Heinza też gra trójka aktorów - Jan Cięciara, Miłosz Markiewicz i Michał Jan Meller. Heinz nie traktuje Brigitte poważnie, nie uważa jej też za atrakcyjną, ale jako typowy samiec alfa po prostu jej pragnie. Mimo to ona jest w stanie poświęcić się dla niego i jego pieniędzy. Heinza interesują jednak różne kobiety. Na drodze staje im Suzie (Dusiek Olszański) - młodsza i w oczach Heinza piękniejsza od Brigitte. Jest „córeczką tatusia” i nie zależy jej na Heinzie, a to jeszcze bardziej go do niej przyciąga. Między kobietami dochodzi do niesnasek prowokowanych przez Brigitte, która za wszelką cenę

chce udowodnić swoją wyższość nad rywalką. Zarówno Heinz, jak i Suzie wydają się obojętni wobec jej wysiłków, choć Suzie czasami ulega prowokacjom.

Druga para to Paula (Aurora Lipartowska i Olga Wojtkowiak) oraz Erich (Jakub Cięciwa i Paweł Kruszelnicki). Ona jest sprzedawczynią, a on drwalem. Matka dziewczyny nie zgadza się na ich związek, bo jej zdaniem Erich nie utrzyma rodziny. Pauli to nie przeszkadza, bo filmowo i namiętnie go kocha. Jej wybranek jest wrażliwym chłopcem, który był na wojnie, interesują go silniki i samochody, ale na pewno nie kobiety – zachowuje się tak, jakby się ich bał albo po prostu nie były w jego guście. Paula snuje domysły, tworzy obrazy o ich wspólnej przyszłości w „pięknym, czystym domu”. Wszystkie te wyobrażenia pochodzą z komedii romantycznych, tylko że komedie romantyczne najczęściej kończą się pocałunkiem i happy endem. U Pauli jest inaczej, bo jej życie dramatycznie się zmienia, kiedy między nią a Erichem dochodzi do zainicjowanego przez nią stosunku. Dziewczyna zachodzi w ciążę, która staje się sprawą publiczną, dyskutowaną przez całą lokalną społeczność.

Osoby aktorskie tworzą kreacje bohaterów i bohaterek uwikłanych w binarne opozycje wynikające z ich klasy i płci. Mamy do czynienia z dwoma parami, które przez cały spektakl starają się spełnić fantazję o idealnej miłości łączącej kobietę i mężczyznę, dającej im wewnętrzne i zewnętrzne spełnienie. Za fetyszyzację miłosnego życia odpowiadają oczywiście kobiety, bo mężczyźni są zbyt „męscy”, aby zajmować się miłością romantyczną. Kobiety często trzymają się razem, podobnie jak mężczyźni. W scenie ich wspólnych tańców, które przypominają scenę z musicalu *Grease* i układ *Tell Me More*, wszyscy hiperbolicznie odgrywają stereotypowe role płciowe.

W końcu dochodzi do ślubów, które miały przynieść lawinę szczęścia, jednak

zamiast tego wszystko kotłuje się w niekończące się nieszczęścia i reprodukcje traum. Heinz i Brigitte mają dzieci, ale miłości (już) nie. Są natomiast pieniądze i dobrze prosperujący biznes. Paula i Erich połączeni dzieckiem tylko się od siebie oddalają. Erich jest alkoholikiem, który nie odnajduje się w rodzinnym życiu. Paula natomiast uprawia seks z mężczyznami, czasem za pieniądze, aby poczuć zaspokojenie, którego mąż nie jest jej w stanie dać. Dochodzi do rozwodu, bo piękny i czysty dom znów okazuje się tylko wyidealizowaną wizją przyszłości, która nigdy nie nadeszła.

Spektakl operuje kliszami dotyczącymi płci kulturowej, a na pierwszy plan wydobywa się bezsilność wobec schematów i scenariuszy życiowych reprodukowanych przez kolejne pokolenia, którą ilustruje choreografia. Machinalne odtwarzanie pracy w choreografii może odzwierciedlać mechanizmy działające w patriarchalnym społeczeństwie, które programują kobiecość i męskość oraz wymuszają na ludziach wypełnianie przypisanych im płci zadań. Etos pracy jest połączony z pragnieniem idealnej miłości, ale miesza się także z mechanicznym i czasem brudnym seksem, który nie zawsze kończy się orgazmem. Uwikłani są wszyscy, bo wszyscy cierpią na chroniczne nieszczęście i żyją w toksycznym środowisku. Wydaje się, że pozostaje jedynie wspólne zaśpiewanie piosenki Elvisa Presleya *Can't Help Falling In Love* w molowej tonacji.

W pewnym momencie jednak osoby aktorskie demontują trzecioosobową narrację o życiu Brigitte, Heinza, Pauli i Ericha. Na widowni zapala się światło, a zespół aktorski zaczyna mówić jakby w swoim imieniu, zwracając się do autorki *Amatorek*. Zarzucają jej, że w kółko opisuje te same schematy. Jakby chcieli wyrazić, że ten anachroniczny świat już nie ma racji bytu. Oczywiście od wydania *Amatorek* minęło wiele lat, wypracowano wiele alternatywnych modeli życia, przekraczających ramy patriarchy. Ale czy ta

zmiana jest powszechna? Kogo ona dotyczy, a kogo pomija? Przypuszczam, że oskarżenia – adresowane do Elfriede Jelinek, ale wypowiedziane w stronę publiczności – miały wzbudzić dyskomfort w nas jako tych, które i którzy również nie potrafią porzucić opresyjnych ram. Przyznam, że pogubiłam się w przekazie tej sceny, zwłaszcza że po tym pęknięciu w wytworzonym w spektaklu mechanicznym i schematycznym świecie osoby aktorskie znowu wracają do znanej już rzeczywistości teatralnej. „W kółko to samo”?

*Amatorki* to dla mnie poruszająca i brutalna opowieść nie tylko o uwikłanych w patriariat kobietach, ale też o toksycznej męskości. I choć chciałabym mieć poczucie, że ten anachroniczny i binarny świat istnieje tylko w ramach teatru, to z przykrością i z własnego doświadczenia stwierdzam, że niestety nie. *Amatorki* to opowieść o nas, o rodzinach, kobietach, mężczyznach, miłości, przeszłości i najprawdopodobniej również o przyszłości. O tym, jak bardzo jesteśmy uwikłani, pogubieni, a w tym wszystkim boleśnie żałśni.

Wzór cytowania:

Siwy, Julia, *Amatorki, czyli jak nas zaprogramowano*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/amatorki-czyli-jak-nas-zaprogramowano>.

## **Autor/ka**

**Julia Siwy** – studentka performatyki UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/amatorki-czyli-jak-nas-zaprogramowano>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kto-sie-lepiej-zbuntowal>

/ REPERTUAR

## Kto się lepiej zbuntował?

Julia Tokarczyk

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

*Casting*

reżyseria: Mateusz Atman, Agnieszka Jakimiak, scenariusz: Emilia Florczak, Maciej Karbowski, Michał Kaszyński, Kamil Książek, Helena Rząsa, Iga Szubelak, Hanna Wojtówciszyn, Agnieszka Jakimiak, Mateusz Atman, choreografia: Oskar Malinowski, przestrzeń: Mateusz Atman, Nina Sakowska, kostiumy: Nina Sakowska, opracowanie muzyczne: Marek Zawadzki.

premiera: 12 stycznia 2024

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie Wydział Teatru Tańca w Bytomiu

*Work on it!*

choreografia: Anna Krysiak, reżyseria Tomasz Cymerman, muzyka: Kamil Pater, kostiumy: Tomasz Cymerman i zespół, realizacja światła: Michał Wawrzyniak, realizacja dźwięku: Kamil Pater, Tomasz Bienek

premiera: 1 marca 2024 w Bytomskim Teatrze Tańca i Ruchu Rozbark

# 1.

Spektakl dyplomowy to świetna okazja do zaprezentowania z najlepszej strony zarówno siebie jako aktora, jak i umiejętności pracy w grupie.

Wiadomo, że jest to „blok reklamowy”, w którego ramach potencjalnym pracodawcom prezentowane są możliwości studentów kończących szkołę teatralną. Jest to też ostatni moment, kiedy grupa ludzi, którzy spędzili razem kilka lat, ma okazję współpracować ze sobą w takim składzie.

Wszystko zależy od tego, w jakich relacjach są ze sobą osoby studiujące i w jakiej atmosferze kończą szkołę. Tegorocznici absolwenci Wydziału Aktorskiego AT i bytomskiego Wydziału Teatru Tańca AST we współpracy z reżyserami postanowili wykorzystać swoje spektakle dyplomowe, aby pokazać, jak z ich perspektywy wygląda środowisko polskiego teatru.

# 2.

Warszawski *Casting* rozpoczyna się jak... casting. Światło nie zostaje całkowicie wygaszone, aktorzy i aktorki stoją na schodach widowni, a program rozpoczyna Michał Pir... a nie, przepraszam, Emilia Florczak w roli słynnego prezentera i choreografa. Po kolei przepytuje uczestników castingu. Ten moment przypomina popularny program rozrywkowy Top Model. Uczestnicy castingu odpowiadają na pytania prezenterki, a ona każdą osobę zapewnia, że jest jej „nowym najlepszym przyjacielem”. Następnie uczestnicy programu wraz z prowadzącą przechodzą do prezentacji swoich profili i dłoni, wykonują choreografię w rytm muzyki wprost ze świata *high fashion*, prezentując widowni swoje atrakcyjne strony: dłonie, profile, chód i ogólną prezencję w świetle reflektorów. Wiele elementów spektaklu odwołuje się do modelingu, co podkreśla, że forma wyłaniania „najlepszego” odbywa się w różnych środowiskach na podobnych zasadach. Scenografia



jest bardzo prosta, podłoga sceny jest biała, w tle biały ekran, odsłonięte kulisy, z boku wieszak na ubrania. Stroje i charakteryzacje uczestników są jak wyjęte z kampanii reklamowych marek odzieżowych. Aktorzy nie mają przypisanych ról, grają pod własnymi nazwiskami, a kondycja kreowanych przez nich bytów scenicznych wydaje się odzwierciedlać ich własną kondycję - osób po szkole teatralnej wchodzących na wymagający rynek pracy.

Scenę grupową przerywa wyświetlany na ekranie film. Aktorzy występują w nim quasi-prywatnie, odpowiadają na pytanie: „kim jesteś?”. Wideo było kręcone w różnych miejscach: na schodach szkoły, w prywatnym mieszkaniu. W tle słychać inne głosy. Odpowiedzi na pytania nie są jednoznaczne, pojawiają się też przemyślenia dotyczące wątpliwej i niepewnej zawodowo przyszłości. Aktorzy i aktorki odnoszą się jednak nie tylko do kwestii zawodowych, podkreślają podstawowe wartości, których nie chcieliby zatracić po szkole. Jako studentka zmierzająca ku końcowi edukacji utożsamiam się z ich wypowiedziami, ale doszukuję się też w nich nutki ironii... Czy wciąż pozostajemy w konwencji programu *reality show*? Czy to ten moment programu, w którym prezentowana jest bardziej prywatna strona uczestników, aby mogli zyskać sympatię oglądających? Czy może aktorzy i aktorki chcą wyjść na chwilę z roli bycia najlepszym i pokazać się nam bardziej prywatnie? Wracamy na casting do roli Hamleta (w jednej ze scen jako wzorzec przywoływany jest casting do roli Hamleta w Teatrze STU w Krakowie). Każdy z aktorów i każda z aktorek kreuje inną wersję najslynniejszego monologu księcia Danii, podporządkowaną zadaniom, które z nagrania dyktują im m.in. Weronika Szczawińska, Witold Mrozek, Piotr Gruszczyński. Każda osoba zabierająca głos reprezentuje inny rodzaj teatru i według jego reguł przydziela zadania. Po kolei Hamleta i w pionie, poziomie, w formie feministycznej, postdramatycznej, performatywnej, bez słów. Dostajemy siedem wersji monologów. Zaangażowanie kandydatów i powaga,

z jaką wykonują zadaną im formę, sprawiają, że te scenki nabierają komizmu. Czuje się ironię, z jaką młodzi aktorzy traktują casting.

W kolejnej części spektaklu na białym, przypominającym szpitalne łóżku wjeżdża na scenę trzyosobowa komisja, zmieniająca się w trakcie przesłuchań: raz ktoś stoi przed komisją, a za chwilę wchodzi w jej skład. Wszyscy jurorzy są przerysowani i powierzchowni w poleceniach, rozmowach i wnioskach, nie wychodzą poza konwencję *reality show*. Zarówno komentarze jurorów, jak i historie uczestników są mocno groteskowe. Jeden z uczestników prezentuje swojego Hamleta, podpierając z całej siły ścianę. Komisja dopatruje się w tym nowego spojrzenia na tekst i głębokiej interpretacji: „Ale on tę ścianę trzyma!”. Jednak momentem przełomowym i zdecydowanie najlepszym jest scena, w której porzucona zostaje sytuacja castingu i wszystkich na scenie opętuje duch szaleństwa, wywołany niezgodą i zmęczeniem pokazywaniem się od najlepszej strony. Możesz wygrać casting na Hamleta, a możesz dostać mniej ambitną rolę, która pozwoli ci przeżyć w oczekiwaniu na spełnienie artystycznych marzeń. Ktoś krzyczy, ktoś tarza się po podłodze, ktoś kręci się w kółko, na scenie pojawiają się białe figury konia i psa wielkości naturalnej, na środku toczy się scena szermierki na gąbkowe miecze. Wszyscy na swój sposób odgrywają moment szaleństwa. Nie chcą być Hamletem, pragną zerwać z tradycją poszukiwania współczesnej interpretacji tej postaci, z koniecznością mierzenia się z tą rolą. „Hamlet był chujem” – mówi Hanna Wojtściszyn. Próby zmierzenia się z tym tekstem pokazują, że uczestnicy castingu wiedzą, że ta rola jest w zasięgu ich możliwości, ale rynek pracy zmusza ich, aby na przesłuchaniach wciąż wypowiadać wielkie monologi. Forma *reality show* jest sposobem zaprezentowania realiów zdobywania pracy w polskim teatrze. Studenci buntują się przeciw tej formie, bo wiedzą, ile takich momentów jeszcze przed nimi, jeśli zdecydują się zostać w zawodzie. Jednocześnie trudno nie

zauważyć przewrotności sytuacji: spektakl dyplomowy oglądam w Akademii Teatralnej, której studenci buntują się przeciwko formie przesłuchania, dzięki której sami dostali się do szkoły i teraz stoją przede mną na tej scenie, grając swój spektakl dyplomowy. Trudno uwierzyć mi w to, że ten temat nie został poruszony choćby na próbach albo pozostał tylko powidokiem do odczytania go już na poziomie interpretacyjnym. Rekrutacja na studia do szkół teatralnych bywa, jak wiemy ze świadectw medialnych, nieprzyjemnym i poniżającym procesem, stawia zadanie bycia zawsze gotowym i najlepszym. Być może kiedy już grasz spektakl dyplomowy, przestaje to być ważne, teraz przecież czeka cię casting do roli Hamleta. Pod koniec spektaklu role się odwracają i każdy z aktorów nawiązuje kontakt wzrokowy z wybraną osobą z widowni. Podchodzi do niej na tyle blisko, że wydaje się to niekomfortowe. Być może właśnie o to chodzi, abyśmy poczuli się nieswojo. W tym momencie Hamletami stajemy się my, osoby z widowni. Teraz my jesteśmy oceniani.

### 3.

W bytomskim *Work on it!* studenci stwarzają bezpieczną dla siebie i publiczności przestrzeń otwartą na niedociągnięcia i konfrontacje ze słabościami. Jak wskazuje tytuł spektaklu, aktorzy dzielą się z nami tym, nad czym muszą jeszcze popracować, by wypełnić określone programem studiów standardy. Piętnaście osób opowiada o swoich słabościach i codziennych troskach – najczęściej w trzyosobowych grupach, na proscenium; w tle pozostałe osoby z zespołu wykonują nieskomplikowaną choreografię, która nie odwraca uwagi od rozmów. Te momenty przerywane są scenami tańca, kiedy ze sceny nie padają żadne słowa. Ta forma daje możliwość zaprezentowania się każdemu z zespołu zarówno w tańcu, jak i w dialogu. Mimo że jest to spektakl taneczny, aktorzy teatru tańca podkreślają, że oni

też mają głos i chcą zostać wysłuchani. Zaczynają od tego, co według znajomych, komisji czy osób niezwiązanych z tańcem jest z nimi „nie tak”, próbują zdefiniować status aktorki-tancerki, porównując go do monteraspawacza – nie jesteś tylko monterem, masz coś ekstra. Aktorka-tancerka staje się prześmiewczą figurą osoby kończącej studia na Wydziale Teatru Tańca. Jest także pretekstem do rozmowy o tym, że polski teatr dla aktorek-tancerek nie jest przyjazny i że wciąż brakuje instytucji, które zapewnią im miejsca pracy. Sceny taneczne są widowiskowe, widać, jak wielki wysiłek został włożony w pracę nad tym spektaklem, który, jak czytamy w programie, „nie udaje, że z założenia tworzony jest w innym celu niż po to, by zamknąć okres szkolny biografii”.

Studenci śmieją się przez łzy, że przygotowali się do zawodu, którego jeszcze nie ma, dlatego zarobków też jeszcze nie ma. Mówią też o tym, jakie role mogą dostawać absolwenci Wydziału Tańca. Przytaczają wypowiedzi osób, które nic nie wiedzą na o teatrze tańca ani w ogóle o teatrze, ale czują się uprawnieni do zabrania głosu w tej kwestii. Z perspektywy laików role dla absolwentów wydziału tanecznego to trzciny, drzewa i ukwiały. Aktorzy przekornie pokazują, że można tak zagrać trzcinę, by była to świetna trzcina. Nigdy w życiu nie widziałam jej tak dobrze zagranej. Aktorzy opowiadają o tym, jak przygotować się do tej roli: trzeba zapewnić swojej lodydze background i określić stan, w jakim się ona znajduje. Trzciny prezentowane na scenie mają w sobie różne emocje, jedna jest pełna gniewu, druga nie czuje sensu życia, inna zwiędła.

Studenci opowiadają o ogromnym wysiłku fizycznym, jakiego wymaga wybrany przez nich zawód, o „zapiardolu”, pocie i jego zapachu. O tym, jak opinie innych powodują, że nie są pewni swoich możliwości. Ale wciąż chcą wykonywać ten zawód i próbować rozwijać karierę mimo przeciwności i

krytycznych głosów. Tytuł spektaklu odnosi się do tej ciągłej walki o to, żeby być. Pomiedzy publicznością a aktorami nie tworzy się dystans, są momenty, kiedy chciałoby się wstać i dołączyć do nich, zatańczyć razem z nimi na scenie.

Najbardziej poruszającą częścią spektaklu jest zakończenie. Aktorzy nastawiają stoper na dwie minuty i w tym czasie, w ciszy, próbują wyobrazić sobie ostatnie spotkanie w szkole. Po dwóch minutach słychać alarm, z którego dźwiękiem na scenie gaśnie światło i pozostaje tylko czerwona migająca lampka zegara.

Po obejrzeniu tych spektakli dyplomowych można odnieść wrażenie, że kończący edukację aktorzy i aktorki odczuwają potrzebę zmian. Zarówno relacji, jakie panują w środowisku teatralnym, w instytucjach edukacyjnych, ale także na rynku pracy artystycznej. Nowe pokolenie odczuwa lęk przed wejściem na ten rynek, ale głośno wypowiada swoje obawy.

Wzór cytowania:

Tokarczyk, Julia, *Kto się lepiej zbuntował?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kto-sie-lepiej-zbuntowal>.

## **Autor/ka**

**Julia Tokarczyk** - studentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kto-sie-lepiej-zbuntowal>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pozycje-kwadratowo-prostokatne>

/ REPERTUAR

## „Pozycje kwadratowo-prostokątne”

Magdalena Kubacka

STUDIO teatrgaleria w Warszawie

*Piękny początek*

reżyseria: Rob Wasiewicz, tekst i dramaturgia: Daria Sobik, scenografia: Marta Szypulska, kostiumy: Tomasz Armada, muzyka: Lubomir Grzelak, reżyseria światła: Jan Zajączkowski, wideo: Paweł Banaszczyk

premiera: 8 marca 2024

Czy Jack mógł zmieścić się obok Rose na dryfujących po Atlantyku drzwiach? Teraz, droga osobo czytająca, prawdopodobnie myślisz o scenie z *Titanica*, która nie jest wprawdzie ostatnim kadrem filmu, ale w pewnym sensie stanowi jego finał. Przewrotnie, w spektaklu *Piękny początek* scena ta jest dużo bardziej otwarta niż w filmie, a jej dramatyzm rozprasza się wśród różnych fantazji i spekulacji. Tematem przedstawienia jest wszystko to, co mogło się stać, jak postacie z różnych filmów mogłyby ze sobą rozmawiać, co miałyby do powiedzenia poza kadrami.

„Obcą galaktykę można zobaczyć tylko kątem oka” – te słowa opisują i promują spektakl na stronie teatru. Pojawiają się także na rozstawionych przed widownią ekranach, zanim jeszcze zacznie się właściwa akcja. Jest to dobre podsumowanie i metafora zarówno dla opartego na improwizacji procesu pracy nad przedstawieniem, jak i tego, co dzieje się na poziomie jego percepcji. Osoby tworzące rozbijają zamknięty świat klasycznych filmów katastroficznych, rekonstruują na scenie wyjęte z nich klisze i w ten sposób obnażają ich groteskowość, wytykają błędy czy nieścisłości. Wycięte z oryginalnych kontekstów dialogi i rekonstruowane w nowych okolicznościach sytuacje sprawiają, że wiele filmowych wątków zyskuje ironiczny, zabawny i pogłębiony wymiar. Dzięki temu w spektaklu jest dużo lekkości i poczucia humoru, a równocześnie wytwarzane są nowe warstwy znaczeń.

Osoby tworzące nie tylko rozrysowują na scenie mapę przepisów i powtórzeń konkretnych scen z filmów (wspomniany *Titanic* oraz *Armageddon*, *Interstellar*, *Twister*, *Geostorm*), ale także fantazjują na temat procesu ich powstawania. Jednym z tematów staje się kręcenie filmu, ustawianie scen; słyszymy rozmowy dotyczące scenariusza czy postaci. Spektakl grany jest w Malarni – akcja rozgrywa się na środku sali, a po obu stronach znajdują się miejsca dla oglądających, ułożone trochę jak w amfiteatrze (pufy i materace na podłodze, materace na podwyższeniu i jeszcze wyżej – krzesła). Miejsca nie są numerowane, można usiąść, gdzie się chce. W każdym rogu sceny umieszczono skierowane w stronę widowni ekrany, na których w czasie spektaklu wyświetlane są odgrywane scenki i zbliżenia twarzy (osoby aktorskie przekazują sobie kamerę, z której obraz pokazywany jest na ekranach). Z powodów technicznych głos nie do końca zgrywa się z obrazem. Wszystko to tworzy atmosferę dzieła niedomkniętego, otwartego na różne potencjalności. Ujęcia na żywo przeplatają się z (również wyświetlanymi na ekranach) fragmentami filmów. Tymi, które na scenie poddawane są

przetworzeniom.

Na początku spektaklu postacie z filmów zostają przedstawione: Jo (Jupiter), Harry (Maja Pankiewicz), Rose (Marcin Pempuś), Murph (Monika Świtaj). Na przemian mówią swoimi głosami i głosem lektora, co od razu budzi skojarzenia z filmami wyświetlanymi w polskiej telewizji. Lektora (Filip Kosior) nie ma scenie, słyszymy tylko jego głos, a osoby aktorskie ruszają ustami, naśladując wypowiedziane przez niego słowa. W pewnym momencie pojawia się także enigmatyczna postać asteroidy (Rob Wasiewicz), w której stronę patrzą wszystkie inne postacie przez ustawione na scenie okno z powiewającymi białymi zasłonami. Asteroida powracać będzie w różnych formach, niczym leitmotiv uosabiający wspólne dla wszystkich niebezpieczeństwo – katastrofę. Jest to jednak katastrofa, której nie do końca chciałam się bać: w jednej ze scen asteroida wpada, żeby zaśpiewać w imieniu Rose: „Jack, narysuj mnie jak jedną ze swoich francuskich seksworkerek”.

W spektaklu prezentowane są znane sceny z wymienionymi wyżej postaciami, które jednak zostają osadzone w nowych kontekstach. Na przykład Jo z *Twistera* opowiada o latającej krowie (porwanej przez tornado) – w czasie scenki jedna z osób animuje figurkę krowy tak, że w wyświetlanym na ekranie kadrze wygląda, jakby wirowała w tornadzie. Chwilę wcześniej widzimy kadr z filmu, w którym Jo jedzie samochodem i obserwuje podobną scenę przez okno. Kiedy indziej, gdy filmowy Harry z *Armageddonu* opowiada o swojej męskości, pewności siebie i o tym, jak dominuje w rozmowie, Maja Pankiewicz przybiera „kwadratowo-prostokątne” pozycje, szeroko rozstawia ramiona i naśladuje silnego „samca alfa”. Gdy Rose z *Titanica* zakłada gorset i rozmawia ze swoją matką, odgrywający ją Marcin Pempuś mówi w specyficzny, zmanierowany, parodystyczny sposób. W ten



sposób dramatyczna scena z filmu staje się groteskowa. Na scenie powstaje coś na kształt laboratorium filmowych planów, gdzie można preparować, miksować fragmenty filmów i zestawiać je ze sobą. Choć tematem są katastrofy, to nie one wydają się najważniejsze: w centrum znajdują się postacie, ich narracje i wytworzone na scenie interakcje. Spektakl, jak zaznaczono na stronie teatru, powstał w dużej mierze w oparciu o improwizację, co daje się odczuć w lekkiej, naturalnej formie dialogów.

Z czasem przestrzeń reenactmentów i remiksów scen filmowych poszerza się o interakcje między postaciami: Rose z *Titanica* rozmawia z Jo z *Twistera* o scenie swojej próby samobójczej i o relacji z Jackiem: „Jesteś tam nie po to, żeby skoczyć, tylko żeby ktoś cię złapał”. W tej swobodnej formie dialogów jest miejsce na wątki metateatralne, związane na przykład z warunkami pracy aktorskiej. W czasie rozmowy z Kronosem (Edmund Krempiński) Murph z *Interstellar* mówi, że nie wie, co czuje ani ona, ani jej postać, ponieważ nie ma jej w filmie („byłam poza kadrem”). Nie jest pełnowymiarową bohaterką, tylko odbiciem uczuć, obrazem tęsknoty i smutku, pozbawionym głębszego „ja”. W późniejszej rozmowie z Jo wkrada się także wątek, który można czytać jako autotematyczny (choć wcale nie musi nim być) – Monika Świtaj grająca Murph opowiada o (swoim) egzaminie do szkoły teatralnej i o tym, że na początku studiów doradzono jej, żeby zaczęła uprawiać seks, bo pomoże jej to w pracy. Mówi także o swoim wieku oraz wyglądzie w kontekście zawodu aktorki i o konieczności zmiany emploi. Jo, czy może raczej Jupiter, opowiada z kolei o swojej przynależności do typu „wrażliwego chłopca, żołnierza, romantyka”. W ten sposób osoby tworzące wykorzystują postaci nie tylko po to, żeby pospekulować na ich temat, ale także by wypowiedzieć się krytycznie na temat życia i pracy w teatrze.

Po sekwencji dialogów, improwizacji i interakcji osoby aktorskie „przepisują”

sceny końcowe filmów. Nie są to ostatnie kadry, ale te, które często pamiętamy jako finałowe (jak wspomniana na początku scena z *Titanica*). Ważnym punktem tej całej sekwencji odtworzeń jest rozmowa Harry'ego z asteroidą na temat tego, jak czuje się w roli bohatera, czy jego poświęcenie rzeczywiście jest jego świadomą decyzją. Pojawia się też temat ojcostwa: Harry ma córkę, którą chciałby przytulić, jednak nie jest w stanie na głos się do tego przyznać. Nawet kiedy staje twarzą w twarz ze śmiercią, nie potrafi zdjąć maski twardziela. Obecność asteroidy (jako postaci, z którą rozmawia bohater) zmienia dynamikę tej sceny. Harry nie jest samotny, asteroida staje się towarzyszką jego ostatnich chwil, tworzy się między nimi porozumienie. Są w tej sytuacji razem i jest to ich wspólny koniec. W ten sposób powstaje kłamra, nawiązująca do wcześniejszych scen, w których pojawia się asteroida. Po przytoczeniu kilku filmowych „końców” następuje krótki monolog Kronosa, opisującego podróż brudu ze zlewu do rur. Z tym obrazem codzienności zderzona zostaje puenta spektaklu, w którym mówi się o potencjale owego kawałka codzienności do bycia początkiem czegoś. Tak więc koniec spektaklu, choć prozaiczny i pozornie nieznaczący, można odczytać właśnie jako nowy, tytułowy piękny początek.

Wzór cytowania:

Kubacka, Magdalena, „*Pozycje kwadratowo-prostokątne*”, „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/pozycje-kwadratowo-prostokatne>.

## **Autor/ka**

**Magdalena Kubacka** - studentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pozycje-kwadratowo-prostokatne>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/blad-przeciazenie-systemu>

/ REPERTUAR

## Błąd: przeciążenie systemu

Tomasz Kowalski

Teatr Polski w Bydgoszczy

William Shakespeare

*Hamlet*

reżyseria, opracowanie muzyczne: Cezary Tomaszewski, scenariusz: Konrad Sierzputowski, współpraca dramaturgiczna: Klaudia Hartung-Wójciak, scenografia, kostiumy: Natalia Mleczak, światła: Jędrzej Jęćkowski

premiera: 26 stycznia 2024

„Existence is meaningless” – taki komunikat zawiera umieszczone centralnie na prawej ścianie sceny, doskonale wszystkim znane komputerowe okienko sygnalizujące błąd systemu. Jedynym wyborem jest „Continue”, co od razu przywołuje na myśl poważne sensy Szekspirowskiej tragedii – filozoficzne rozważania Hamleta i jego mozolne zmagania z nieprzyjazną rzeczywistością. Już na pierwszy rzut oka z tego rodzaju skojarzeniami kontrastuje jednak tło, na którym umieszczony jest napis. W otwartych oknach programu graficznego (również tylna ściana odwzorowuje ekran

komputera) widnieją utrzymane w cokolwiek disneyowskiej konwencji obrazy, takie jak ponure zamczysko, którego wieżyczka ozdobiona jest uśmiechniętą czaszką, wtopione w kreskówkowo-baśniowy górski pejzaż, oraz wyłaniające się spośród zieleni kolorowe kwiaty. Także pozostałe elementy zaprojektowanej przez Natalię Mleczak scenografii akcentują teatralność sytuacji: wieszak z kostiumami stoi na widoku, prostokąt wycięty z pokrytego odpowiednim wzorem tworzywa imituje deski sceniczne, a mnogość różnego rodzaju czaszek w żartobliwy, kpiarski niemal sposób odsyła do jednego z najbardziej rozpoznawalnych fragmentów dramatu.

To zestawienie sprzeczności nie zaskakuje, wręcz przeciwnie – znakomicie współgra z reżyserskim temperamentem Cezarego Tomaszewskiego, który chętnie wykorzystuje estetykę charakterystyczną dla kultury popularnej, sprawnie posługuje się humorem (często absurdalnym) oraz czerpanymi z różnych źródeł środkami wyrazu, z zapałem testuje granice teatralnych form i z upodobaniem igra z oczekiwaniami publiczności. Potrafi także umiejętnie wykorzystywać cały ten efektowny zestaw narzędzi do tworzenia nieoczywistych, odświeżających interpretacji, niejednokrotnie stojących w kontrze do istniejących odczytań. Z tych wszystkich względów można stwierdzić, że *Hamlet* – dzieło obrosłe niezliczonymi komentarzami, zajmujące ważną pozycję w kanonie światowej dramaturgii, a w Polsce od dawna wykorzystywane do diagnozowania i przedstawiania doniosłych kwestii społecznych i politycznych – to tekst, który aż prosił się, by jego inscenizacji podjął się ktoś taki jak Tomaszewski.

Efekt tego twórczego spotkania pozostawia jednak mieszane uczucia, po części wynikające ze sposobu wykorzystania Szekspirowskiej tragedii.

Scenariusz Konrada Sierzputowskiego (współpraca dramaturgiczna: Klaudia Hartung-Wójciak) początkowo bazuje na węzłowych punktach przebiegu

akcji dwóch pierwszych aktów. Później jednak znacząco oddala się od tekstu, a odwołania do emblematycznego monologu „Być albo nie być” służą fantazjowaniu o możliwości wyjścia poza binarne opozycje warunkujące codzienne wybory i poszukiwaniu alternatywy. O ile jednak sam zamysł brzmi intrygująco, o tyle jego realizacji brakuje chwilami precyzyjnego wyważenia – *nomen omen* – przeciwstawnych elementów.

Pierwsza część spektaklu to teatr w teatrze – przed oczyma publiczności odgrywane jest bowiem premierowe przedstawienie *Hamleta* w londyńskim teatrze The Globe. Bydgoscy aktorzy wcielają się w poszczególnych członków Trupy Lorda Szambelana kreujących Szekspirowskie postaci. Nie o historyczną rekonstrukcję jednak tu chodzi – rozgrywanym scenom pod względem charakteru i tempa znacznie bliżej do farsowych chwytów rodem z *Czego nie widać* niż do tragicznej powagi, choć pewnie warto przypomnieć, że sprawność aktorów i umiejętność zespołowej współpracy były jednymi z kluczowych elementów decydujących o sukcesie przedstawienia w czasach elżbietańskich, niejednokrotnie istotniejszymi niż jakość artystyczna tekstu. Teatralna umowność podkreślana jest tu na wiele sposobów. Aktorzy mówią z udawanym „brytyjskim” akcentem, dublują role, przez co po każdej niemal scenie następuje gorączkowa zmiana kostiumów, której towarzyszy rozsypywanie kartek scenariusza, a decyzje obsadowe zdają się zupełnie arbitralne. Na scenie – wbrew elżbietańskiej konwencji – występują zarówno kobiety, jak i mężczyźni, jednak płeć postaci nie zawsze pokrywa się z płcią osoby ją odtwarzającej, by wspomnieć choćby Karola Franka Nowińskiego wcielającego się w Ofelię czy Emilię Piech, która tworzy ciekawą postać Klaudiusza (a właściwie grającego go Henry’ego Condella) – rubasznego, zajadającego się pestkami słonecznika, a zarazem nieustannie obserwującego Hamleta w obawie przed utratą tronu. Rolę Richarda Burbage’a, grającego duńskiego księcia, powierzono Marianowi

Jaskulskiemu, aktorowi świętującemu pięćdziesięciolecie pracy na scenie. Od pozostałych odróżnia go nie tylko wiek (w jakiejś mierze sygnalizujący również naddatek dojrzałości jego postaci), lecz także sposób gry – bardzo powściągliwy, stonowany, skupiony na detalu. Jako jedyny nie uczestniczy w scenicznym szaleństwie, wypowiada swoje kwestie bez akcentu, z namysłem, co tylko podkreśla jego wyobcowanie. Jego monologi giną jednak w natłoku wszechobecnej zgrywy, zdają się jedynie kolejną rolą, pozbawioną większego znaczenia, nieprzystającą do scenicznego świata, który mógłby je skwitować słowami Poloniusza (Małgorzata Witkowska) podsumowującego lekturę listów do Ofelii: „Poeta, poeta, tylko głowa nie ta”. Może więc twórcy sugerują, że postać Hamleta straciła nośność?

Wysłuchawszy przesłania Ducha (także tę rolę gra – znakomicie – Małgorzata Witkowska), Hamlet z mieczem w ręku przygląda się pogrążonemu w modlitwie Klaudiuszowi, zaczyna recytować swój słynny monolog z początku trzeciego aktu, po czym rzuca miecz i schodzi ze sceny. Od tej chwili mockumentalny humor zaczyna się piętrzyć – jak informuje jeden z aktorów, podczas premierowego przedstawienia *Hamleta* Richard Burbage zaginął bez śladu, nie dokończywszy występu. Trupa Lorda Szambelana próbuje więc zagrać *Hamleta* bez Hamleta, jednak bez powodzenia. Wkrótce dowiadujemy się też, że zniknięcie bohatera nie było wydarzeniem jednorazowym, zaczęło w tajemniczy sposób rozprzestrzeniać się na późniejsze wystawienia sztuki Szekspira i jej rozmaite adaptacje. Twórcy spektaklu nie ukrywają grubych nici, jakimi szyte jest to fabularne uzasadnienie serwowanego publiczności przeglądu gagów stanowiących kolejne rzekome odsłony tego „globalnego fenomenu”. Wśród nich pojawia się chociażby scena z czeskiego filmu kostiumowego czy kulminująca w dylemacie „to fuck or not to fuck” konsternacja gwiazdy filmów pornograficznych, której partner także rozpląnął się w powietrzu. Nic dziwnego zatem – autorzy przedstawienia

podtrzymują konwencję prezentowania pozornie historycznych faktów – że Międzynarodowa Federacja Szekspirowska postanowiła rozwiązać problem, organizując castingi na Hamleta.

Akcja spektaklu w drugiej części przenosi się w teraźniejszość – jeden z takich castingów odbywa się właśnie w Bydgoszczy – i odwołuje się do niesławnego poszukiwania odtwórcy roli Hamleta w Teatrze STU<sup>1</sup>. Obcesową i nieznoszącą sprzeciwu reżyserkę gra Małgorzata Trofimiuk. Jej polecenia spełniają zastraszona asystentka (Małgorzata Witkowska) i osoba na posyłki (Michalina Rodak). Biorący udział w castingu aktorzy (Michał Surówka, Filip Lasota, Karol Franek Nowiński) występują przeważnie pod swoimi nazwiskami. Choć z niemałym zaangażowaniem realizują najbardziej absurdalne zadania, nie zasługują nawet na uwagę reżyserki, nie mówiąc już o uznaniu. To ona jednak – przynajmniej jej zdaniem – cierpi najbardziej: w koronie cierniowej na głowie narzeka na konieczność obejrzenia kolejnych setek kandydatów.

Ten szyderczy dowcip sprawdza się i rezonuje znacznie lepiej niż nawiązujące do „być albo nie być” dylematy, przed którymi stawiane są osoby biorące udział castingu, mające w myśl poleceń reżyserki dokonywać natychmiastowych i zgodnych z jej oczekiwaniami wyborów w kwestiach takich jak „sadyzm czy masochizm?”, „ślepy na piękno czy głuchy na prawdę?”, „oral czy anal?”. Ich nagromadzenie przygotowuje grunt pod wygłaszany już po zakończeniu castingu przez Michalinę Rodak monolog o piekle codziennych decyzji i pragnieniu wyjścia poza biegunowo zarysowane możliwości. Ten wątek jest kontynuowany w następnym akcie, gdy aktorka – trafiwszy do miejsca pobytu wszystkich Hamletów, którzy zniknęli – ponownie mówi o pragnieniu wyzwolenia się spod tyranii wyboru. Jednak jej rozważania i postulaty, choć w gruncie rzeczy dotyczą zrozumiałej potrzeby



wynegocjowania jakiegoś marginesu swobody pozwalającej uniknąć esencjonalnych tożsamościowych identyfikacji, szybko zaczynają osuwać się w pseudoodkrywczy banał.

Przestrzeń nie-raju, w której (w niesprecyzowanej przyszłości) rozgrywa się trzecia część przedstawienia, ma stanowić rodzaj utopijnej krainy „wytchnienia od wszelkich wariantów”, pozwalającej na jednoczesne bycie „tu i teraz” i „tam i wtedy” (w tym sensie mogłaby reprezentować sam teatr). Rozpoczyna ją przywołanie *Sonetu 66* Szekspira, poruszającego kwestie znużenia światem i jego podłością. Hamlet (a może Richard Burbage) drzemie na ogrodowym krzeselku, jak się bowiem okazuje, odtwórca roli duńskiego księcia w 1601 roku miał po prostu wpaść do zapadni i zasnąć. Jego monolog jest recytowany w różnych wersjach językowych, niemal w zapętleniu, aż do pytania „jak to teraz skończyć?”. Jednak i w tej części, mimo potencjału poważniejszego wydźwięku, twórcy nie mogą się powstrzymać – „uniwersum nieskończonych możliwości” rozpościera się bowiem „między bytem, niebytem a odbytem”.

Dezynwoltura i kpiarski, podejrzliwy wobec ustalonych hierarchii humor, z jakim wystawia swojego *Hamleta* Tomaszewski, to bezsprzeczne zalety tego przedstawienia. Problem w tym, że snując opowieść o nieskończonych przestrzeniach pomiędzy binarnymi opozycjami, twórcy sami zdają się wpadać w pułapkę zerojedynkowości. Tak jakby dystansu do nabożnej celebry, z jaką wystawia się niejednokrotnie tę tragedię, nie dało się pogodzić z poważnym potraktowaniem problemów, których przedstawienie i tak dotyka, choć chwilami trudno się oprzeć wrażeniu, że dzieje się to niejako ponad zamierzeniem twórców. Egzystencjalne przytłoczenie i poczucie nadmiaru; zmęczenie wyborami, których trzeba dokonywać, choć nie da się być pewnym ich słuszności; wirtualny świat dostarczający

niezliczonych obrazów lepszego życia, które jest gdzie indziej; chęć wylogowania się i przymus kontynuacji – wszystkie te wątki istnieją w spektaklu w załączkowej formie, nie są jednak w stanie przebić się na tyle, by nadać całości równowagę. Error.

Wzór cytowania:

Kowalski, Tomasz, *Błąd: przeciążenie systemu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/blad-przeciazenie-systemu>.

## Autor/ka

**Tomasz Kowalski** – teatrolog i literaturoznawca, pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół postaci i dzieł Williama Szekspira oraz ich adaptacji, zarówno filmowych, jak i literackich. Zajmuje się także historią teatru elżbietańskiego oraz współczesnym teatrem polskim. Współredaktor (razem z Krzysztofem Kozłowskim) antologii *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty* (2012), autor książki *W. H. Auden – szekspirolog i librecista* (2019).

## Przypisy

1. Przeważająca większość uczestników przeprowadzonego w maju 2023 roku przez Krzysztofa Jasińskiego castingu nie miała nawet szansy zaprezentować przygotowanego materiału, została bowiem odrzucona w trakcie grupowych spotkań polegających wyłącznie – jak relacjonowali uczestnicy w mediach społecznościowych – na przedstawieniu podstawowych informacji na swój temat. Spotkało się to z dużym rozgorzczeniem i pytaniami o szacunek dla pracy aktorów przygotowujących się do castingów oraz o relacje władzy w procesie kompletowania lub uzupełniania obsady. Do tych samych relacji i wątków odnosi się też spektakl Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana *Casting* (Teatr Collegium Nobilem w Warszawie).

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/blad-przeciazenie-systemu>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/sniezkowa-herstoria>

/ REPERTUAR

## Śnieżkowa herstoria

Magdalena Kubacka

Teatr Polski w Poznaniu

Jolanta Janiczak

*Śnieżka nie chce spać*

reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia: Jolanta Janiczak, scenografia i wideo: Łukasz Surowiec, kostiumy: Rafał Domagała, muzyka: Krzysztof Kaliski, choreografia: Magdalena Jędra, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 15 grudnia 2023

Baśń o królewnie Śnieżce kojarzy się zwykle z Disneyowską animacją i ładnymi piosenkami. Istnieją oczywiście inne wersje baśni, w tym ta „oryginalna”, czyli spisana przez braci Grimm na podstawie różnych opowieści. Historia Grimmów jest mroczna i z pewnością odbiega od dzisiejszych standardów literatury dla dzieci. W spektaklu *Śnieżka nie chce spać* twórcynie i twórcy wchodzą w rodzaj luźnego dialogu zarówno z wersją braci Grimm, jak i tą znaną z filmu. Starają się opowiedzieć dobrze znaną historię w inny niż do tej pory sposób, wydobyć nowe znaczenia i

odnieć ją do współczesności. Próbują zaskoczyć i poruszyć osoby oglądające poprzez zatarcie granic pomiędzy realnym i przedstawionym oraz zaprosić je do wejścia w świat spektaklu.

Baśniową atmosferę w spektaklu tworzą elementy tajemnicze i magiczne, a także antropomorfizacja świata przyrody i obecność postaci fantastycznych (lustro, krasnoludki). Poza tym osoby tworzące, choć nie tematyzują tego wprost, od początku wykorzystują sytuację teatralną i teatr jako narzędzia konstruowania baśniowej estetyki. Zanim rozpocznie się spektakl, na odsłoniętej scenie oprócz scenografii możemy zobaczyć zaplecze techniczne (kable, głośniki itp.). Dzięki temu paradoksalnie łatwiej jest uwierzyć w to, co wydarza się na scenie. Przez to, że spektakl grał z moją rzeczywistą obecnością w teatrze, umocnił wiarę w prawdziwość przedstawianej historii. W końcu, gdzie baśnie mogą stać się prawdą, jeśli nie w teatrze?

W przedstawieniu pojawiają się niebezpieczne magiczne przedmioty, takie jak gorset czy złoty grzebień, które przyczyniają się do choroby królowej. Kwestie związane z losami królestwa mogą być odczytane jako metafora przyziemnych ludzkich problemów. Ale jest też wiele spraw bliskich życiu. Kostium Śnieżki wygląda jak szkolny mundurek, sama bohaterka przypomina zresztą współczesną nastolatkę (grająca ją Zuzanna Konsik jest właśnie w takim wieku). Trudne relacje z rodzicami, chęć ucieczki z domu oraz potrzeba zostawienia świata opresji i oczekiwań za sobą, zrobienia czegoś po swojemu, na własnych zasadach, zbuntowania się w paradoksalnym poczuciu miłości do bliskich, to tematy przewijające się w spektaklu. Śnieżka chce opowiedzieć swoją historię na nowo. Jak sama mówi, nie wierzy ani oryginalnej, ani Disneyowskiej wersji. Proponuje więc własną. Taką, która nie omija trudnych tematów i nie ucieka od mroku. Opowieść Śnieżki pozostaje blisko codzienności zwykłej nastolatki.

W spektaklu uwzględniono więcej perspektyw niż tylko tę nastoletniej „księżniczki”. Ważnym i chyba głównym tematem jest wychowanie. Matka-królowa (Alona Szostak) zмага się ze swoją społeczną rolą (tak jak w pierwotnej wersji Grimmów nie ma postaci macochy; matka została zamieniona na macochę w późniejszych wersjach baśni). Relacja matki ze Śnieżką jest skomplikowana. Królowa wydaje się nienawidzić córki, z nadzieją i fascynacją mówi o jej śmierci. Śnieżce natomiast zależy na szczęściu matki bardziej niż na własnym. Nienazwana choroba królowej może kojarzyć się z depresją – mówi się o jej fizycznej słabości i ogólnym złym samopoczuciu. Królową przytłaczają obowiązki władczyni i matki, a figurą, z którą utożsamia swoje problemy, jest jej córka. W jednej ze scen mówi do Śnieżki, że dostrzega własne odbicie w jej oczach, zupełnie jakby patrzyła w lustro: „Zmieniasz się z posiłku na posiłek... Boję się, że pomyłę cię ze mną”. Jej obawy powracają też w dialogach z innymi postaciami, np. w retrospektywnej rozmowie z królem (Michał Kaleta), odsyłającej do dzieciństwa Śnieżki. Córka zmienia się w swoją matkę – a przynajmniej tak wydaje się królowej. Stawanie się swoimi matkami i ojcami to częsta obawa dorastających dzieci. W spektaklu jest na odwrót: matkę przeraża rosnące z dnia na dzień podobieństwo, nie martwi to natomiast Śnieżki, która wydaje się nie zauważać tego procesu. Kwestia wychowania nie dotyczy tylko rodziców. Swoje udział w kształtowaniu Śnieżki mają także krasnoludki (Mariusz Adamski, Monika Roszko, Andrzej Szubski, Kornelia Trawkowska). To one pomagają Śnieżce po ucieczce z domu, opiekują się nią, jednak nie wpisują się w patriarchalny model rodzica czy opiekuna. Są więc łącznikiem pomiędzy światami dorosłych i dzieci, realności i baśni. Światem, w którym żyje Śnieżka, i tym, do którego ucieka, szukając wolności.

Obok tematu wychowania regularnie, w różnych formach, powraca też wątek śmierci. Na początku spektaklu, zanim Śnieżka pojawi się na scenie, jest

mowa o jej śmierci. Na ekranie pojawiają się obrazy krwi na śniegu, a królowa i król zachwycają się ich urodą. Ta scena nawiązuje do początku baśni braci Grimm i dialoguje z baśniową konwencją, w której mrok zawsze splata się z pięknem. W scenie ucieczki Śnieżki do lasu na ekranie pokazywany jest film: dziewczyna przykuwa się do drzewa łańcuchem (według jej słów jak pies zostawiony w lesie), mówi, że chce zostać tu na zawsze. Może to próba samobójcza? Po jakimś czasie w filmie pojawiają się krasnoludki, które uwalniają Śnieżkę i pomagają jej, a ona wraca do pałacu – na scenę.

Motyw potencjalnej śmierci Śnieżki przeplata się z motywem choroby jej matki. Śnieżka nieustannie stara się ratować królową. Najpierw oddaje jej swoje płuca i wątrobę, co na jakiś czas stabilizuje stan chorej. Ale matka znowu zaczyna umierać, iście bajkowo zresztą, na rzeźbionym postumencie, wśród białych kwiatów. Wtedy zrozpaczona Śnieżka błaga o pomoc las, a ten odpowiada na jej prośby i do niej przychodzi – krasnoludki przynoszą do pałacu drzewa, na których wiszą kroplówki. Śnieżka cały czas towarzyszy matce, trzyma ją za rękę, chce oddać jej swoją siłę. Królowa zostaje uratowana. Wyczerpana Śnieżka słabnie, ale dzięki pomocy krasnoludków powoli ożywa, cieszy się, że pomogła matce, mimo że zrobiła to kosztem własnego zdrowia. Cały wątek relacji głównej bohaterki z jej matką jest wielowarstwowy i często niepokojący. Miłość splata się z toksycznością, a przez to, że przedstawiona zostaje także perspektywa chorej i przesiąkniętej strachem matki, rozgraniczenie na dobrą Śnieżkę i złą królową nie jest oczywiste. Trudne relacje rodzinne nierzadko ujmuje się w schemat oprawca-ofiara, ale w rzeczywistości są one znacznie bardziej skomplikowane i właśnie to udaje się pokazać na scenie. Fantazyjna bajkowość przeplata się w spektaklu z niepokojem, brutalnością, a także z pytaniami o egzystencję i śmierć. Tak jak w baśniach, które są piękne, ale też mroczne i przerażające.

Ważny jest także motyw tańca jako rytuału śmierci czy może raczej rodzaju obrzędu przejścia. Te wątki nie są jednak do końca sprecyzowane i mieszają się ze sobą. Na końcu spektaklu pełni radości bohaterowie zakładają rozdane przez Lustro (Alan Al-Murtatha) trzewiki i zaczynają tańczyć. Mówią, że w tych butach nie da się nie tańczyć, nie da się zatrzymać. Jest to luźne nawiązanie do baśni braci Grimm, w której królowa zostaje ukarana w podobny sposób: ma zatańczyć się na śmierć w rozgrzanych na węglu pantofelkach. W spektaklu tworzy się korowód wesołych osób, a scena przypomina dziecięcą zabawę do rytmu radosnej muzyki. Fuzja lekkości, humoru i tańca z wątkami dotyczącymi śmierci wzbudza jednak pewien niepokój.

Różnymi strategiami w obręb świata przedstawionego włączona zostaje też publiczność. Na początku cała sala jest równomiernie oświetlona, a w stronę widowni skierowane jest wielkie, wiszące nad sceną oko. W jego środku znajduje się kamera, która na bieżąco przesyła obraz na duży ekran z tyłu sceny. W spektaklu stapiają się ze sobą światy baśni i teatru, a zabieg z kamerą jeszcze to podkreśla, zacierając granice pomiędzy sceną a osobami na widowni. Motyw patrzenia, widzenia jest obecny także w tekście; dużo mówi się o lustrze, odbiciach, przegładaniu się i przyglądaniu (szybie i w szybie, oczom i w oczach). Lustro pojawia się także jako postać. Dzięki temu baśniowy świat staje się organiczny i magicznie żywy. Rzeczywistość przenika się ze światem baśni, wciągając do niego również publiczność, do tego baśniowość łączy się z teatralnością. W późniejszych scenach nad widownią znów zapala się światło. Zespół aktorski nawiązuje kontakt z oglądającymi, inicjuje rozmowę na temat wychowania i relacji rodzinnych, a także zajmowania się tymi tematami w teatrze. Osoby oglądające pytane są również o to, co im się podoba, a co nie, jaki teatr lubią, jakie są ich potrzeby. Te zabiegi nie są szczególnie nowatorskie, jednak chyba nie taki

jest ich cel. Wpisują się natomiast w grę z teatralnością jako tym, co urealnia baśniowość.

Kiedy w końcowym tańcu korowód się rozluźnia, a każdy zaczyna tańczyć po swojemu, trochę jak na imprezie, publiczność zostaje zaproszona na scenę. Aktorzy i aktorki schodzą na widownię i zapraszają pojedyncze osoby do tańca, zachęcając do tego również innych. Świat baśni i świat spektaklu rozszerzają się, obejmując także widownię. W ten sposób, uczestnicząc w spektaklu, można poczuć się zaproszonym do stania się częścią baśniowo-teatralnego świata. W moim odczuciu cała końcowa sekwencja wypada jednak trochę niezręcznie.

Wzór cytowania:

Kubacka, Magdalena, *Znów, od nowa - Śnieżkowa herstoria*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/znow-od-nowa-sniezkowa-herstoria>.

## **Autor/ka**

**Magdalena Kubacka** - studentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/sniezkowa-herstoria>



Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/cialanie>

/ FESTIWALE

## Ciałanie

Justyna Kowal

*Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, 15-17 marca 2024 we Wrocławiu

W połowie marca w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego odbyła się trzecia edycja wydarzenia, któremu od samego początku patronuje myśl Jolanty Brach-Czajny. Festiwal *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, rokrocznie obejmowany opieką kuratorską przez Monikę Wachowicz, na dobre wpisał się już w agendę bieżącej działalności artystycznej Instytutu Grotowskiego, stając się jedną z jego wizytówek. W tym roku w programie znalazło się osiem wydarzeń, kontynuujących festiwalową tradycję otwartości na różne formy ekspresji: od rozumianego tradycyjnie spektaklu, przez teatr fizyczny, body art, instalację performatywną, po formy, które na razie – dość enigmatycznie – nazwę po prostu „działaniem”. Drugim poziomem kontynuacji dobrej (choć nierzadko sprawiającej problemy logistyczne) tradycji *Szczelin* jest wykorzystywanie różnorodnych *performing spaces*, które wprowadzają istotny wątek osvajania przestrzeni, ustawiania i rozgrywania ciała performatywnego w miejscach nieoczywistych. Obok

należących do Instytutu: Studia na Grobli, Sali Teatru Laboratorium i Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia Żywa Kultura wydarzenia odbywały się w monumentalnym, postsakralnym budynku wrocławskiego Muzeum Architektury czy postindustrialnej przestrzeni Browaru Mieszczkańskiego przy ulicy Hubskiej.

Tegorocznej edycji przyświecała myśl Tadeusza Sławka: „Świat to przestrzeń rękodzieła a nie rękoczynu”, a tematem przewodnim była podróż, wyprawa, trwająca nieustannie droga. W ostatniej odsłonie festiwalu widoczna była wyraźna potrzeba zasypywania, wypełniania szczelin dziełem i aktywnością artystyczną, postrzeganie tego procesu jako ewolucji, nie rewolucji, ciągle zmierzanie do celu, nastawione na zmianę przyszłości. Jednak całościowe spojrzenie na program wydarzeń, zestaw zaproszonych grup i artystów pozwala na dostrzeżenie innych dominant czy wątków przewodnich, za które uznałabym: intensywne doświadczenie cielesności, osvajanie różnych przestrzeni (i lokowanie w nich tego intensywnego doświadczenia), wytwarzanie inkluzywnej wspólnoty, przepracowanie poczucia straty.

Budowanie wielopłaszczyznowej *communitas* stało się wątkiem przewodnim wydarzenia otwierającego festiwalowy weekend w Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia. Integracyjny spektakl rodzinny *Wyspa mojej siostry* w reżyserii Joanny Piwowar-Antosiewicz (inspirowany tekstem Katarzyny Ryrych) jest – jak wyjaśniła we wprowadzeniu do spektaklu reżyserka – efektem sześciomiesięcznej pracy warsztatowej kooperatywy artystów i artystek skupionych wokół Środowiskowego Domu Samopomocy św. Faustyny oraz Teatru Małego w Tychach. Twórcom, w tym dramaturżce Justynie Lipko-Koniecznej (związanej z Teatrem 21), przyświecała idea różnorodności – jak głoszą materiały promocyjne spektaklu – „ponad sprawnościami”, inkluzywności na poziomach kreacji artystycznej i odbioru

dzieła (spektakl, jako jedyny ze Szczelinowych wydarzeń, tłumaczony był także na PJM). Efektem jest solidnie wyreżyserowane, bardzo plastyczne przedstawienie, stawiające na równowagę pomiędzy działaniem aktorów a wizualną grą światła i barw. W swojej partyturze przypomina nieco spektakl dyplomowy (bez nieszczęsnego aspektu oceny i egzaminu): dla każdego performerów znalazła się przestrzeń do zaprezentowania swoich umiejętności, zarówno w strukturze narracyjnej, jak i podczas indywidualnych i zbiorowych etiud ruchowych, często o charakterze ilustracyjnym, stanowiących dopełnienie akcji dramatycznej. Piwowar-Antosiewicz stworzyła wspólnotę, w której każdy był pełnoprawnym uczestnikiem wydarzenia. I nie dotyczy to tylko artystów sceny. Spektakl poprzedzało krótkie wprowadzenie połączone z grą integracyjną, w którą zaangażowani zostali także widzowie. Wciągnięci w serię pytań zadawanych przez reżyserkę musieli podjąć dialog z sąsiadami i ustalić, co ich wszystkich łączy, a co dzieli. *Clou* zabawy wydaje się oczywiste: dużo łatwiej jest nam znaleźć cechy wspólne niż różnice. Rozłąmy i podziały wspólnoty uwidoczniły się tylko na błahym poziomie – wyłoniła się grupa schizmatyków wsypujących płatki do mleka, a nie wlewających mleko do płatków. To z niewielkie, wstępne rozluźnienie i otwarcie na dialog, uzmysłowienie sobie bliskiej obecności innych wytworzyło atmosferę, którą określiłabym mianem „szlachetnie familiarnej”, autentycznej i niebanalnej.

Gdyby pokusić się o jakieś pogrupowanie czy nawet sparowanie wydarzeń zaprezentowanych podczas *Szczelin*, z pewnością można by odnaleźć tematyczny punkt przecięcia w *Czytaniu* (performansie Aleksandry Kubiak) oraz *Ceremonii*, spektaklu Teatru Przedmieście w reżyserii Anety Adamskiej-Szukały. Obydwa widowiska są intymnymi, autobiograficznymi opowieściami o stracie ojca, próbą reaktywowania i przepracowania wspomnień. Różnica zaznacza się na poziomie natury tych wspomnień – w monologu Kubiak,

który powstał na podstawie tekstu *Zrobię serce*, jak koszmar powracają fantazje o samobójstwie, obraz toksycznego ojcostwa i pytanie: „jak można tęsknić za takim ojcem?”. W spektaklu z udziałem Adamskiej-Szukały i Iwony Błądzińskiej śmierć ojca jest tragedią, po której trzeba odzyskać równowagę, „a żałoba dopiero się rozkręca”. Ojciec może z punktu widzenia innych nie był idealny, może trochę pił, ale był ukochany, a dla swoich córek – najwspanialszy. Ogromny rozdźwięk widać także na płaszczyźnie artystycznego języka: performans Kubisiak jest ascetycznym w formie wyznaniem, opartym na obecności ciała na scenie (ciało zwyczajnie „jest”, stoi praktycznie bez ruchu, nie podejmuje żadnych znaczących działań, każdy przekaz semantyczny to nagranie głosu z offu lub tekst wyświetlany na ceglanej ścianie Sali Teatru Laboratorium). *Ceremonia* to właściwie pełnoformatowy spektakl teatralny na dwie aktorki i jednego (drugoplanowego, a może raczej trzecioplanowego) aktora, utrzymany w poetyce pomiędzy jawą a snem, mający w sobie coś z realizmu magicznego. Kiedy w rzeczywistość żałoby wkracza wspomnienie wakacji sprzed kilkadziesiąt lat, podczas których ojciec uczył córkę pływać, na scenie pojawia się ogromny dmuchany ponton. Mieszanie rejestrów w *Ceremonii* jest kwintesencją pamięciowego obrazu ojca – obok przesłodzonej piosenki *Co powie tata* na równych prawach funkcjonują fragmenty poezji Walta Whitmana i wzniosłe słowa: „Kapitanie, mój kapitanie!”. Połączenie powagi, wzniosłości i kiczu odzwierciedla tu charakter wspomnienia, wielkiego przywiązania uzupełnionego o okruchy codzienności, obrazy ojcowskiego zagraconego garażu i wakacyjnych kanapek z paprykarzem.

W grupę wydarzeń podporządkowanych dominancie intensywnej cielesności wpisały się natomiast performanse *Burning Method* Magdy Tuki, *Organon*, *work in progress* Tuki i Anity Wach oraz *Four More* – spektakl taneczno-

ruchowy Teatru A Part w reżyserii Marcina Hericha. Znow mieliśmy do czynienia ze skrajnie odmiennymi formami ekspresji, które jednak koncentrowały się wokół traktowania kobiecego ciała jako podmiotu i przedmiotu scenicznych działań.

Magda Tuka wykonała, a właściwie wyperformowała na Scenie Teatru Laboratorium *Wykład nr 3* z cyklu *Burning Method*, noszącego podtytuł *Cztery wykłady o miłości warunkowej*. Miejsce prezentacji było nieprzypadkowe – jeszcze bardziej podkreślało istotę tego, co Marvin Carlson w *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine* określał mianem *the haunted house*. Przestrzeń Teatru Laboratorium nie jest przecież neutralna, a naznaczona pamięcią kulturową i uwikłana w ciąg powidoków, wpisuje się w typ nawiedzonego *performing space*, które w pamięci widowni połączone jest z konkretnym artystą i spektaklami (Carlson, 2003, s. 144). Półgodzinne działanie Tuki to próba zmierzenia się z dogmatami twórczości Jerzego Grotowskiego, w szczególności z ideą aktu całkowitego. Zgodnie z nią dojście do punktu totalnego ofiarowania i poświęcenia się performerera było długim procesem, który – według artystki – wymaga intensywnej weryfikacji w kontekście współczesności. Działanie Tuki to w gruncie rzeczy „metametoda”, laboratoryjne badanie założeń metody, w której ciało performerki stanowi główne narzędzie eksperymentu i zarazem jego obiekt. Ruch i improwizowany, rodzący się w ciele tekst okraszone są natrętnymi, atakującymi widza powidokami działalności Grotowskiego. Na ścianach wyświetlane są fragmenty filmów dokumentalnych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w których przewijają się młode sylwetki Grotowskiego, Ludwika Flaszena i aktorów Teatru Laboratorium przy pracy. Wzrok przyciąga precyzyjnie wykadrowany obraz: intensywnie gestykulujące dłonie Grotowskiego z papierosem wsuniętym nonszalancko pomiędzy palce, niejako dyrygujące działaniami Tuki. Powstaje wrażenie przymusowego czy

przemocowego nakazu podążania za metodą. W działaniach performerki, intensywnym eksplorowaniu możliwości swojego ciała i jego energii jest coś z perwersji dojścia do granic. Obnażanie ciała, usilne wciskanie czy wręcz wtłaczanie go w całości w ciasne rajstopy, raptowne przeistoczenie się z istoty ludzkiej w pożerającego łapczywie marchew królika są zewnętrznymi symptomami potrzeby przekroczenia, wyjścia z powłoki swojej cielesności i stania się kimś innym. Pomimo podjęcia próby zdekonstruowania metody, działania intencjonalnie zwracają w stronę dogmatu Grotowskiego – rezonujące ciało wpada w rytm przypominający *Akropolis*, ciało wyczerpane, leżące na posadzce układa się w pozycję przywołującą powidok ikonicznego obrazu półnagiego Ryszarda Cieślaka w *Księżciu Niezłomnym*. *Burning Method* spala ciało, doprowadza je do anihilacji – może dlatego Tuka kończy swoje działanie słowami: „akt trwa, ja skończyłam”.

Indywidualny performans Tuki w kontekście intensywnej cielesności koresponduje z *Organonem*, który współtworzyła z Anitą Wach. Działanie jest procesem, *work in progress*, zainicjowanym w 2019 roku. Performans rozegrał się w korytarzach i przestrzeniach wystawienniczych wrocławskiego Muzeum Architektury, co niwelowało fizyczny podział na scenę i widownię, umożliwiło obserwatorom swobodne podążanie za performerkami. W tematycznym centrum *Organonu* stoi język, to – jakby powiedział Ryszard Krynicki – „dzikie mięso”, najsilniejszy mięsień w ludzkim ciele, a zarazem kulturowy kod komunikacyjny. Na tle ekranu z wyświetlanymi ruchami języka, ruchami fizjologicznymi, jednocześnie sensualnymi i bezwstydnymi, Wach i Tuka odczytują z kartki tekst, swego rodzaju manifest *Organonu*, który „skupia się na języku jako mięśniu wykraczającym poza to, co społeczne, polityczne, ideologiczne, z ambicją stworzenia metajęzyka – języku, który pozwala na współistnienie ze światami niemożliwymi do

zracjonalizowania. Język jest wspaniałym narzędziem, które umożliwia komunikowanie, konsumowanie, smakowanie, przyjemność seksualną. Jest pracowity, hedonistyczny i brutalny. Jest niewolnikiem naszego mózgu, sługą ideologii i instrumentem politycznej partytury. Język manipuluje, modli się i agituje. Jest też symbolem uporczywego, anarchistycznego sprzeciwu wobec reżimu semantycznych zasad”<sup>1</sup>. Z początku tekst wygłaszany jest z perfekcyjną dykcją, zgodnie z zasadami retoryki, jednak po kilkakrotnym powtórzeniu zmienia się w beładny bełkot i kakofonię. Teoretycznie mięsień cały czas intensywnie pracuje, choć komunikacja zawodzi, a warstwa semantyczna gubi się w strumieniu nieartykułowanych dźwięków. Teraz to ciało i wszystkie jego mięśnie przejmują na siebie ciężar ekspresji, powiedzą wszystko, co pomyśli (i poczuje) głowa. Dynamiczny ruch performerek – w duszącym pyłe rozsypanego na podłodze węgla, pełen ciasnych uścisków, pewnej czułości wymieszanej z walką – stanie się opowieścią o miłości tak głębokiej, że aż przemocowej i trudnej do wypowiedzenia. Układowi ciała, świadczącemu o naprzemiennej dominacji, towarzyszą ryzykowne zabawy, na przykład opieranie ostrza noża o zęby i o czubek języka partnerki, wizualny ekwiwalent uczucia zawłaszczającego i agresywnego, ale też wyrażającego oddanie i bezgraniczne zaufanie.

Według twórców *Four More* to połączenie teatru fizycznego z teatrem wizualnym, bezsłowny ciąg kompozycji scenicznych na cztery performerki i ich ciała, przestrzeń, dźwięk i światło. Narracja wytwarzana przez ciało jest subtelnie dopełniana przez inne teatralne znaki, tworząc efekt symboliczny i dosłownie bardzo plastyczny. Autorzy wskazują na inspirację linorytem Albrechta Dürera *Cztery czarownice*, dodałabym do tego „baletowe” dzieła Degasa, a to wszystko w oprawie z scenograficznej wykorzystującej zimny połysk blaszanych płyt i ich metaliczne drgania. Plastyczność, czy nawet

poetyckość *Four More* zasadza się w dużej mierze na efekcie igrania z fakturami, nastrojami i przemyślanym wykorzystaniu oświetlenia: delikatne, półnagie kobiece ciała, tiul baletowych spódniczek i miękkie cienie zderzają się z ciemnością, elektroniczną, transową muzyką i wibracją metalu. Partytura ruchu scenicznego, choć rozluźniona i niepodporządkowana przejrzystej narracji, tworzy opowieść o wzrastaniu w kobiecości i przybieraniu społecznie usankcjonowanych ról: od seksualności kochanki, po mityczne znaczenie matki-Gai. Spektakl jest chyba najpełniejszą egzemplifikacją Szczelinowych założeń, afirmacją i celebracją, a jednocześnie krytycznym spojrzeniem na pojęcie kobiecości, silnie eksponującym jego genderowy wymiar: ciała tancerek, to, co widzialne i zewnętrzne jest przecież ultrakobiece, ale jednocześnie charakteryzuje się wewnętrzną siłą i świadomością istnienia tych społecznie usankcjonowanych ról.

Na szczególną uwagę zasługuje performans, który jako jedyny został podczas *Szczelin* pokazany dwukrotnie. *Dziewczynki z zapalnikami* kwartetu Klupp/Kupiec/Łubkowska/Milać rozgrywały się w postindustrialnej przestrzeni Leżakowni starego wrocławskiego Browaru Mieszczańskiego. Na podstronie wydarzenia znajduje się informacja, że spektakl przeznaczony jest dla widzów od szesnastego roku życia, odbywa się w ciasnych pomieszczeniach, częściowo w całkowitej ciemności. Niewielkie grupki widzów prowadzane były przez całkowicie wyciemnione przestrzenie Browaru; krótkie działania sceniczne i etudy ruchowe odbywały się przy świetle nagle rozbłyskujących zapalników lub zimnych ogniw. Wzrok nie przyzwyczajał się do nieprzeniknionej ciemności, nietrudno było o totalny zanik orientacji przestrzennej i problemy z zidentyfikowaniem źródła dźwięków, szelestów i krzyków. W założeniu autorek odarte z baśniowości



*Dziewczynki z zapalkami* rzucają „światło na targany reżimami i wojnami Bliski Wschód; polskie pograniczne; objęte kryzysem finansowym regiony będące podróznymi marzeniami; ponadczasowe, lecz ledwie tłumiące huk wybuchów schrony; a także ściany, zaułki i granice w Europie. Która choć wydaje się być ciepła i bezpieczna potrafi nie dostrzegać swoich złożonych oblicz, pomijać drażniące ją problemy”<sup>2</sup>. Spektakl jest więc opowieścią o ciele poddanym opresji, opresji na najniższym poziomie fizjologicznym. Mój odbiór spektaklu zasadzał się na psychosomatycznym poczuciu osaczenia i niepokoju; pozbawiona możliwości poznawania świata poprzez zmysł wzroku, zostałam wprowadzona w stan częściowej deprywacji sensorycznej. Moje ciało zaczęło wyraźniej odczuwać zaburzenie swojego dobrostanu: duszący zapach wilgoci i stęchlizny, dojmujące zimno (w wieczory pokazowe w Browarze panowała temperatura w okolicach zera), ból i ciągle napięcie mięśni łydek spowodowane bezruchem i stawianiem drobnych kroczków w ciemnościach. Performans kwartetu Klupp/Kupiec/Łubkowska/Milać rozdzielił odpowiedzialność za kondycję własnych ciał pomiędzy performerki i widzów. Widzę w nim – powołując się na słowa patronki *Szczelin* – potencjał dostrzeżenia „drobiny bytu” i wejścia w sensualny dialog: „Jeśli jesteśmy głusi na ten rodzaj rozmowy, która brzmi wewnątrz bytu, najbardziej krzyczące, drastyczne zdarzenia możemy minąć obojętnie nie dowiedziawszy się niczego i nie otrzymując żadnej wskazówki. Drugim bowiem, niezbędnym warunkiem rozumienia komunikatów bytu jest nasza gotowość do wysłuchania ich. Skupienie. Napięta uwaga” (Brach-Czaina, 1998, s. 18).

Trzecia edycja *Szczelin*, choć nieco skromniejsza pod względem liczby wydarzeń niż edycje poprzednie (w roku ubiegłym wydarzeń było czternaście, w tym pokazy w ramach rezydencji artystycznych, edycja pierwsza rozbita była aż na siedem weekendów i obejmowała 2021 i 2022

rok), nadal pozostaje unikatową przestrzenią, w której oddaje się głos artystkom i performerkom. Przestrzenią – zapożyczając neologizm Iwony Demko i Renaty Kopyto, będący tytułem kuratorowanej przez nie wystawy *Ciałaczki*<sup>3</sup> z 2020 roku – ciała, działania i wcielania w artystyczną praktykę idei widzialności indywidualnych języków kobiet w sztukach widowiskowych i wizualnych.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Ciałanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialanie>.

## Autor/ka

**Justyna Kowal** – doktora nauk humanistycznych, teatrołożka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszemu inscenizacjom *Dziadów* Mickiewicza.

## Przypisy

1. Tekst wygłaszany (odczytywany z kartki) przez artystki podczas performansu.
2. Z materiałów promocyjnych spektaklu:  
<https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/dziewczynki-z-zapalkami/> [dostęp: 14.04.2024].
3. W swojej książce *Ciałaczki. Kobiety, które wcielają feminizm* Karolina Sulej przyznaje, że zapożycza neologizm od tytułu wystawy, ale tak naprawdę ukuła go Grażyna Wanat (zob. Sulej, 2022, s. 9) Czytelnika odsyłam też do katalogu wystawy: *Ciałaczki* [katalog wystawy, Pilar Albarracín, Iwona Demko, Keymo, Jasmin Lothert, Joanna Pawlik, Paulina Poczęta, Ivonne Salzmänn, Julischka Stengele, Stoll&Wachall, Agata Zbulut, opieka kuratorska: Iwona Demko, Renata Kopyto, 8.03-11.03.2020, 4.05-15.05.2020, Dom Norymberski w Krakowie], przeł. na j. niemiecki Loreen Danch, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie,

Kraków 2020].

## Bibliografia

Bibliografia:

Brach-Czaina, Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1998.

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

Sulej, Karolina, *Ciałaczki. Kobiety, które wcielają feminizm*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2022.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialanie>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/studium-kobiecej-przyjemnosci-wymyka-sie-spod-kontroli>

/ FESTIWALE

## Studium kobiecej przyjemności wymyka się spod kontroli

Maria Magdalena Ożarowska

Mladinsko Theatre, Maska Ljubljana, City of Women

*Sex Education II*

autorki: Tjaša Črnigoj, Lina Akif, Sendi Bakotić, Nika Rozman, Vanda Velagić, Tijana Todorović, Barbara Kapelj, Tea Vidmar, Lene Lekše, reżyseria: Tjaša Črnigoj

pokaz na Mladinsko Showcase w Lublanie: 9 marca 2024

Herstoria powstania tego spektaklu jest niezwykła. Kilka kobiet o różnych zainteresowaniach i tożsamościach teatralnych spotkało się w budynku szkoły podstawowej w niewielkim słoweńskim mieście. Zaczęły rozmawiać o kobiecej seksualności – o nagości, wstydzie, niekomfortowych wizytach u ginekologów, nienormatywnych fantazjach, przyjemności z seksu oraz przyczynach jej braku. Niektóre z tych rozmów zostały włączone do scenariusza, np. ta o oczyszczającym i wyzwalającym akcie rozebrania się w szkolnej sali. Wybór lokalizacji sugeruje, że źródło problemów związanych z

seksualnością tkwi w edukacji albo właśnie – jej braku. Choć tytuł spektaklu nasuwa skojarzenia z popularnym serialem Netflix, jego geneza jest inna. Reżyserka Tjaša Črnigoj już na studiach rozpoczęła badania nad seksualnością i do nich właśnie nawiązuje dwójka w tytule. Twórczynie przez ponad rok robiły research, przeprowadzały wywiady, myślały o strukturze przedstawienia. Materiału zebrało się tak dużo, że powstawały kolejne części i w efekcie cały projekt trwa ponad sześć godzin. Studium kobiecej przyjemności wymknęło się spod kontroli. Jest to oddolna inicjatywa, tylko częściowo pokryta z funduszy Teatru Mladinsko, dlatego do tej pory zagrano ją w całości zaledwie kilka razy. Pierwsza etiuda, która powstała we współpracy ze słoweńską ginekolożką i seksuolożką Gabrijelą Simetinger, skupia się na zaburzeniach seksualnych. Druga przybliża zagadnienia świadomej zgody. Trzecia daje przestrzeń osobom z niepełnosprawnościami i ich pojmowaniu seksualności. Czwarta opisuje nienormatywne marzenia erotyczne, wtajemnicza w kulturę BDSM oraz normalizuje badanie się pod kątem chorób przenoszonych drogą płciową. Ostatnia mówi o jugosłowiańskiej walce o prawa reprodukcyjne.

## 1.

Twórczynie zdecydowały, że skupią się jedynie na kobiecej przyjemności i seksualności, kobiecości jednak nie pojmują w sposób esencjalistyczny i biologiczny, a kulturowy – to spektakl o każdej osobie, która identyfikuje się jako kobieta lub utożsamia z cechami przypisanymi płci żeńskiej. *Sex Education II* wykorzystuje niemalże każde pomieszczenie teatralne (nie tylko sceny i sale prób, a również korytarze, klatki schodowe, pomieszczenia socjalne, a nawet toalety). Po krótkim wprowadzeniu przed budynkiem teatru wchodzimy do ciasnego foyer, gdzie dostajemy instrukcję od reżyserki, by włączyć latarkę w telefonie. Droga do pierwszej sali jest

również drogą do dna miednicy. Na ścianie wyświetla się napis: „Ponad 40 proc. kobiet ma pochwicę lub skarży się na bolesne stosunki płciowe”. Nika Rozman zaczyna się rozbierać do bielizny. Z trudem wyciska substancję przypominającą konsystencją lubrykant bądź żel wykorzystywany w badaniach USG. Z głośników wydobywają się głosy kobiet opowiadających o swoich trudnościach – nieopisanych bólach przy penetracji, strachu przed stosunkiem, niekompetencji i ignorancji ginekologów załamujących ręce, a jako lekarstwo proponujących „więcej rozluźnienia”. Performerka odgrywa porażkową choreografię, mażąc się śliską cieczą. Wykonuje niezgrabne piruety, upada, uderza o ścianę, przy czym z jej ust nie schodzi uśmiech. Następnie układa na mokrej podłodze majtki różnych rozmiarów i kolorów, a do staroświeckiego projektora wkłada fotografie wagin. Wracamy do foyer przez udekorowane pomieszczenie – na ziemi położono mech, a na sznurkach rozwieszono białe wykrochmalone prześcieradła (spektakl cały czas będzie grał dychotomią czyste-brudne). Tam czeka nas koncert z użyciem dilatorów – rozszerzaczy pochwy stosowanymi w leczeniu pochwy. Przedmiot związany ze wstydem, bólem i innymi trudnymi afektami zostaje oswojony poprzez zmianę zastosowania.

## 2.

Po wspólnym obejrzeniu nagrania aktorki wspominającej pierwsze doznania erotyczne zostajemy zaproszeni do samodzielnej bądź grupowej eksploracji przestrzeni. Na ścianach porozwieszane są własnoręcznie namalowane przez performerki plansze (niestety tylko w jednej wersji językowej – słoweńskiej), a obok nich kody QR. Po przeskanowaniu jesteśmy odsyłani na różne strony internetowe, najczęściej do wywiadów z osobami eksperckimi. Ja akurat trafiłam na rozmowę na temat świadomej zgody jako płynnego pojęcia, którego granice określone są indywidualnie.

Ze względu na sprzedanie zbyt dużej liczby biletów doświadczenie zaprojektowane jako intymna podróż edukacyjna było jak nieprzyjemna wycieczka do obleganego muzeum w niedzielne popołudnie. Ta część kończy się koncertem fortepianowym; po wyjściu natomiast rozdawane są lizaki w kształcie wulwy, koce, a na zewnątrz można napić się darmowej kawy. Wspominam o tych niby drobnostkach, aby oddać całość doświadczenia i podkreślić wagę zaopiekowania się publicznością zarówno w trakcie spektaklu, jak i w przerwach.

### 3.

Trzecia część skojarzyła mi się z teatrem formy. Aktorka Lina Akif tworzy plastyczne tło wydarzeń poprzez wkładanie do projektora rysunków ludzkich postaci, które wyświetlane są na ścianie. To kreatywne obejście trudności logistyczno-ekonomicznych - zaproszenie na scenę wszystkich osób, które udzieliły wywiadów i podzieliły się intymnymi szczegółami na temat swojego życia erotycznego, byłoby niemożliwe. Ta część daje przestrzeń osobom z wrodzonymi i nabytymi niepełnosprawnościami oraz ich partnerom. Akif pełni funkcję narratorki, dodatkowo z offu słychać nagrania przeprowadzonych wcześniej wywiadów. Osoby te demontują plotki i obalają stereotypy - jedna z ankietowanych (osoba o alternatywnej motoryce) opowiada o złamaniu nowego łóżka po intensywnych harcach ze swoim mężem. Druga z kolei mówi o możliwościach sprawiania sobie przyjemności bez użycia rąk. Jak sprawiają sobie przyjemność osoby bez dłoni? Czy istnieją alternatywne metody masturbacji? Spektakl zadaje wiele pytań. Nie infantylizuje osób z niepełnosprawnościami, a traktuje je jako seksualne byty pragnące przyjemności nie mniej niż reszta społeczeństwa. Pracownik społeczny opowiada o możliwych praktykach, małych gestach w sytuacjach intymnych, które mogą zapewnić choć chwilowy komfort, na przykład w

postaci ułożenia ciała podopiecznej/podopiecznego w danej pozycji na kilka minut. Nie jest to obowiązek pielęgniarki ani sanitariuszek, którzy mogą zdecydować, czy chcą udzielić dodatkowej pomocy. Występ kończy się koncertem akordeonowym.

## 4.

Po czterdziestopięciominutowej przerwie na lunch pod budynek restauracji przyjeżdżają po nas performerki na rowerach – ich ekstrawaganckie kostiumy sugerują, że wkraczamy w świat kinku i perwersyjnych marzeń erotycznych. Wspólnie wracamy pod budynek teatru, a tam liderka czwartej odsłony Lina Akif snuje fantazje o państwie idealnym, gdzie jednym z fundamentów byłyby warsztaty *shibari*, czyli japońskiej sztuki unieruchomienia ciała za pomocą wiązania w celach erotycznych.

„Wyobraźcie sobie to piękno” – mówi Akif, a przed publicznością wyłania się wyblakły kontener wykorzystywany przez instytucję do plenerowych działań performatywnych. W kontenerze wśród bujnej roślinności znajduje się manekin, który związany jest na różne sposoby – performerka zachęca nas do haptycznej eksploracji. Podążamy do kolejnego pomieszczenia, gdzie umieszczono atrybuty utożsamiane z kulturą BDSM – maski, gorsety, pejcze. W ramkę oprawiono wyniki testów na HIV, kiłę i inne choroby zakaźne. Akif opowiada o swoim wchodzeniu w świat nienormatywnego seksu – początkowo o dołączaniu do forów internetowych, a później uczestnictwie w imprezach dla swingersów czy innych spotkaniach o charakterze seksualnym. W kolejnym pomieszczeniu aktorka z torebki wysypuje zabawki erotyczne.

Na tę scenę składają się dwa elementy – puszczane z offu fragmenty wywiadów z entuzjastkami seksu BDSM oraz Akif odgrywająca budzące



śmiej fantazje z tanich, kiczowatych filmów pornograficznych. Aktorka opowiada o performowaniu seksu oralnego na masce samochodu „z najbardziej męskim logo świata” – volvo, kiedy w domu naprzeciwko jest babcia uczestnika, która w każdej chwili może wyrzeć przez okno. Właściwie to jedyny moment spektaklu, kiedy w autobiograficzne historie wplatana jest fikcja, nie osłabia to jednak mocy całego widowiska. Wręcz przeciwnie – ten chwilowy zwrot ku utopii i podszytej kiczem fantazji prezentuje, jak mógłby wyglądać świat z ogólnodostępną edukacją seksualną.

## 5.

Ostatnią część prowadzą dwie chorwackie performerki – Vanda Velagić i Sendi Bakotić. Ubrane w niebieskie robocze uniformy prowadzą nas do mrocznego, obskurnego garażu. Za siedziska teatralne służą pnie. Wybór lokalizacji jest sam w sobie mocnym gestem – schodzimy do podziemia, by poznać sposoby przeprowadzenia domowej (przez co niepewnej i niebezpiecznej) aborcji. Uczestniczymy w czymś na kształt magicznego, ezoteryczno-szamańskiego rytuału oferującego podróż do czasów, w których medycyna niekonwencjonalna stanowiła jedyny ratunek. Aktorki po kolei wrzucają do szklanej misy substancje wykorzystywane do przerywania ciąży – wrzątek, korzeń ciemiernika czarnego, trzmielinę oskrzydloną, ciemnięcę białą, jałowiec sabiński, pietruszkę, anyż, korzeń chrzanu, chininę, fosfor, jodynę, a na samym końcu wieszak, który stał się symbolem walki o prawa reprodukcyjne. Powstaje z tego czerwona ciecz, której performerki użyją w dalszej części przedstawienia do zabrudzenia białej bielizny. Obraz „zakrwawionych” majtek wiszących na sznurze jest rodzajem performatywnego pomnika kobiet, którym odmówiono prawa decydowania o swoim ciele.

Cztery tygodnie wcześniej świat oszalał – „Francja pierwszym krajem na świecie z prawem do aborcji w konstytucji”, głosiły nagłówki gazet. Otóż nie, Jugosławia zrobiła to już w roku 1974, a po 1989 roku i rozpadzie kraju Słowenia pozostała przy dotychczasowo obowiązującym prawie. Velagić i Bakotić w formie wykładu performatywnego opisują losy małżeństwa Vidy Tomšič i Franca Novaka, które zmieniło emancypacyjny bieg historii kraju. Ona – wpierw antyfaszystowska działaczka wojenna, później komunistyczna polityczka stojąca na czele feministycznych organizacji, on – ginekolog, popularyzator antykoncepcji i świadomego planowania rodziny. Następstwem ich aktywności polityczno-aktywistycznych była legalizacja aborcji. Twórczynie przeprowadzają śledztwo, rekonstruując zarówno biografie dwojga działaczy, jak i kluczowe wydarzenia polityczne. Opowiadają o badaniu słoweńskich i austriackich archiwów (w Wiedniu mieści się jedyne w Europie Muzeum Antykoncepcji i Aborcji) w poszukiwaniu materiałów. Trafiają na ślad fabryki produkującej opony, która za sprawą Novaka przemieniła się w hurtownię prototypów krążków dopochwowych. Mimo niekiedy zabawnych, absurdalnych wręcz odkryć, scena utrzymana jest w estetyce grozy – wszystko dzieje się na tle krwawej bieliźnianej instalacji. Ze spektaklu wychodzę z głębokim poczuciem wspólnoty i solidarności, a także z dyplomem potwierdzającym zdobytą wiedzę z zakresu edukacji seksualnej.

Przedstawienie uświadamia, jak teatr może przekształcić się w performatywną platformę edukacyjną, która uczy w sposób niehierarchiczny. Czy przypadkiem nie potrzebujemy alternatywnych metod dydaktycznych, by mówić o bezpiecznym, świadomym seksie? Jak niegdyś katecheza w kościele, tak lekcje edukacji seksualnej mogłyby odbywać się w teatrze. Ale to tylko fantazje...

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria, *Studium kobiecej przyjemności wymyka się spod kontroli*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180,  
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/studium-kobiecej-przyjemnosci-wymyka-sie-spod-kontroli>.

## **Autor/ka**

**Maria Magdalena Ożarowska** - absolwentka wiedzy o teatrze UJ, studentka AT w Warszawie.

---

### **Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/studium-kobiecej-przyjemnosci-wymyka-sie-spod-kontroli>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/poszerzanie-pola-percepcji>

/ TANIEC

## Poszerzanie pola percepcji

Julia Hoczyk

Regina Lissowska-Postaremczak, *Strategie kinestezyjne w przestrzeni tańca*, Fundacja Perform, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2023

Taniec i choreografia to dziś zdecydowanie jedne z najdynamiczniej rozwijających się obszarów poszukiwań artystycznych. Nic więc dziwnego, że czule reagują zarówno na zmiany w obrębie sztuk performatywnych, jak i neuronauki, a także nowych technologii.

W XX i XXI wieku szczególnie brzemienne w skutkach dla rozwoju tańca okazało się stopniowe odchodzenie jego twórczyń i twórców od prymatu wzroku. Cytując – za Reginą Lissowską-Postaremczak – Jeorena Fabiouse: „W zachodniej tradycji tańca scenicznego taniec jako sztuka cielesnego ruchu jest tworzony do oglądania. Sprzeczność leży w fakcie, że taniec powstaje poprzez doświadczenia poruszających się ciał, podczas gdy dostępny jest przede wszystkim wizualnie dla widzów” (s. 11). Wybierając te słowa jako motto swojej publikacji, autorka *Strategii kinestezyjnych w*

*przestrzeni tańca* zarazem nadaje jej wyrazistą ramę. To właśnie różnym metodom aktywizowania zmysłów innych niż wzrok, a przede wszystkim percepcji ucieleśnionej po stronie artystów i widzów, poświęca swoją książkę, powstałą w oparciu o rozprawę doktorską.

Publikacja została podzielona na trzy komplementarne wobec siebie części, co ważne, o podobnej długości. Pierwsza ma *stricte* teoretyczny charakter i przybliży różnorodne ujęcia kinestezji w kontekście teorii tańca, filozofii i psychologii, od XIX wieku (np. zmysł ruchu) do czasów najnowszych (taniec w perspektywie neurologicznej i neurokognitywistycznej). W drugiej badaczka opisuje wybrane praktyki somatyczne jako przykłady badań ucieleśnionych (np. technika Alexandra, metoda Feldenkraisa), osobną uwagę poświęcając czerpiącym z nich różnym metodom improwizacji. Ostatnia część, zatytułowana tak jak cała publikacja, zbiera rozważania, teorie i metody zarysowane w dwóch poprzednich. Autorka umiejętnie wplata je w analizę wybranych spektakli i projektów badawczych, uporządkowanych według obranych przez artystów strategii kinestezyjnych (np. redukcja ruchu, ograniczenie percepcji/deprywacja sensoryczna i inne). I to właśnie ich omówienie okazuje się najbardziej obiecujące dla krytyki tańca i stanowi ogromną wartość w kontekście badań autorki i możliwości ich rozwijania przez innych teoretyków. Tytułowe pojęcie nie byłoby jednak zrozumiałe bez swojej genezy, sięgającej XIX wieku, bez tła historycznego, bez zarysowanej tu wnikliwie ewolucji podejścia do tańczącego i odczuwającego ciała. Przemiany w obrębie tańca i choreografii dotyczące procesu percepcji wykonawców i widzów to długotrwały proces. W ujęciu autorki przywołane strategie kinestezyjne nie są przypisane do konkretnych nurtów sztuki tańca czy poszukiwań wybranych artystów. Wynika to ze zmiany koncepcji książki podczas jej pisania – zamiast omawiać działania z węższego, ściśle określonego zakresu praktyk artystycznych, Lissowska-

Postaremczak zdecydowała się na przywołanie ich jak najszerszego spektrum, ukazanego przez pryzmat omawianych strategii.

## Różne ujęcia kinestezji

Pierwsza część publikacji została podzielona na dwa rozdziały. W pierwszym z nich Lissowska-Postaremczak wychodzi od fizjologicznego rozpoznania zmysłu ruchu w XIX wieku, by dojść do idei myślenia w ruchu (*thinking in movement*) – czyli fenomenologicznej reinterpretacji tańca według Maxine Sheets-Johnstone. Każdą z koncepcji autorka nie tylko pokrótce omawia, ale także przedstawia jej związki z wcześniejszymi badaniami. Dzięki temu Lissowskiej-Postaremczak udaje się ukazać przemiany w ujęciu ewolucyjnym, co pozwala łatwiej zrozumieć poszczególne koncepcje. Od badań psychologicznych i neurologicznych autorka płynnie przechodzi do badań nad tańcem, które często z nich czerpią. W całej książce porusza się podobną trajektorią – pomiędzy nauką a teorią i praktyką tańca (w pierwszych dwóch częściach wciąż ujmowaną z niewielkimi odniesieniami do działań artystycznych), co może być dla czytelników trudne ze względu na specyficzną terminologię i konieczność przełączania się z abstrakcji na konkret i odwrotnie. Wprowadzając różne perspektywy, autorka nakreśla pole badawcze, które jest dość szerokie i w pełni zaczyna pracować dopiero w ostatniej części książki. Dzięki dwóm poprzednim bardziej zrozumiałe stają się jednak zarówno współczesne zainteresowania artystów nauką i nowymi technologiami, jak i rosnąca popularność projektów interdyscyplinarnych, a nawet transdyscyplinarnych. Tak zarysowana perspektywa może rodzić w czytelnikach pewną niecierpliwość, oczekiwanie na to, aby rozważania teoretyczne wreszcie połączyły się z praktykami tańca – zarówno w ujęciu treningowo-warsztatowym (techniki somatyczne omówione w drugiej części książki), jak i artystycznym (wybrane przykłady konkretnych realizacji w

części ostatniej).

Na początku autorka omawia ewolucję pojęciową w obszarze neurologii i fizjologii: od XIX-wiecznych koncepcji zmysłu ruchu/zmysłu mięśniowego, pozwalających na głębokie odczuwanie ciała i jego doznań, poprzez kinestezję, aż do XX-wiecznej propriocepcji. Rozmaitość tych ujęć, na co zwraca uwagę Lissowska-Postaremczak, połączył dopiero kilkadziesiąt lat później psycholog środowiskowy James J. Gibson, który w latach sześćdziesiątych XX wieku „zapoczątkował również myślenie o procesach kinestetycznych jako integrujących działanie wszystkich ludzkich zmysłów” (s. 24). Zanim to jednak nastąpiło, kolejni badacze zaproponowali pojęcie empatii (niem. *die Einfühlung*). I to ono właśnie, wraz z kinestezją, w pozatanecznych obszarach badań na jakiś czas wyparte przez propriocepcję, stało się najbardziej użyteczne dla rozwijającej się nauki o tańcu. Dzięki niemu w latach trzydziestych XX wieku wybitny teoretyk tańca John Martin zgłębiał empatyczne doświadczenie tańca - zakorzenione w sferze emocjonalnej i powstające w wyniku połączenia kinestetycznej sympatii (czyli współodczuwania aktywności mięśniowej/ruchowej innego ciała w ruchu) i metakinezy (złożonego procesu odbierania przez widzów intencji ruchu). Z czasem badacz dokonał syntezy obu pojęć, proponując kolejne - wewnętrzną mimikry, która „obejmowała cały proces fizycznego percypowania i emocjonalnego odczucia stanów innego ciała, które nie prowadziło do wytworzenia przez widza kopii doświadczenia, lecz prawdziwego odczucia” (s. 28). Martin koncentrował się tu zatem na procesie odbioru tańca, mającym charakter empatyczno-kinestetyczny.

W obu rozdziałach pierwszej części swojej książki Lissowska-Postaremczak na zmianę przygląda się teoriom skupionym na odbiorze tańca oraz ruchu przez widzów i - w mniejszym stopniu - jego odczuwaniu przez samych

wykonawców, co może powodować czytelniczą dezorientację, choć odzwierciedla też historię rozwoju badań. Niekiedy te perspektywy się zacierają, innym razem dochodzi do ich ciekawej konfrontacji, jak w przypadku fenomenologicznych rozważań Sheets-Johnstone, która odróżnia myślenie o ruchu od myślenia w ruchu, zachodzącego np. podczas tanecznej improwizacji. Innym badaczem, którego można umiejscowić w nurcie łączenia percepcji i recepcji tańca, jest James J. Gibson, reprezentujący filozofię ekologiczną. Po raz pierwszy zwrócił on uwagę na współdziałanie wszystkich zmysłów w wielokanałowym procesie kinestezji. Podkreślał też jej ogromną rolę w budowaniu relacji między podmiotem a środowiskiem, dlatego bywa przywoływany przez twórców i teoretyków improwizacji tańca, na co w dalszej części publikacji zwraca uwagę Lissowska-Postaremczak. W kontekście odbioru tańca szczególnie interesujące okazuje się według autorki antyrepresentacjonistyczne ujęcie percepcji, charakterystyczne dla nurtu enaktywistycznego (Alva Noë, wspomniany już Gibson), zgodnie z którym nie polega ona na wytwarzaniu reprezentacji percypowanych obiektów, lecz na ich bardziej bezpośrednim odbiorze.

Cenne w książce jest to, że autorka pilnuje, aby potencjalnie zagubieni w rozważaniach teoretycznych czytelnicy mogli, dzięki jej naprowadzeniom, sami dokonywać łączenia różnorodnych teorii i ich skrótowej charakterystyki. Niestety nie zawsze udaje się zapobiec pewnej czytelniczej dezorientacji. Wynika to również z tego, że choć przeskakiwanie przez autorkę między chronologicznie wcześniejszymi i późniejszymi teoriami oraz odkryciami naukowymi ma pomóc jej samej i czytelnikom w dokonywaniu montażu wątków, porównań, analogii i różnic, które zapracują w kulminacyjnej części książki, czasami wywołuje wrażenie niespójności, zbyt dużego rozbicia, a nade wszystko – szkicowości.



Pozytywnie wyróżnia się tu jednak analiza myśli enaktywistycznej w zestawieniu z koncepcją myślenia w ruchu Sheets-Johnstone, która pozwala dostrzec ich wspólny aspekt – poznawczy potencjał ruchu i tańca. Dzięki tak zarysowanej perspektywie Lissowska-Postaremczak nakreśla grunt, na którym mogło dojść do wyłonienia się neuronauki. Obszar ten staje się przedmiotem zainteresowania polskiej badaczki w rozdziale drugim, w którym centralnym zagadnieniem jest koncepcja neuronów lustrzanych i jej redefinicje. Właśnie ich odkrycie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku doprowadziło do kolejnego przełomu w edukacji i badaniach nad tańcem oraz procesem twórczym. Na powrót osadziło też wcześniejsze rozważania z pogranicza filozofii i psychologii w *stricte* naukowym podglebiu, co może na tym etapie lektury dostrzec uważny czytelnik, który z pewną ulgą przechodzi od rozważań filozoficznych do wyraźniej naukowych i bliższych czasowo, sięgających ostatnich trzydziestu lat.

Dzięki odkryciu neuronów lustrzanych okazało się, że za rozpoznawanie akcji ruchowych, ich motoryczne uczenie się i odczytywanie intencji odpowiada konkretna grupa neuronów zlokalizowanych w korze przedmózgowej. Początkowo badania były prowadzone na małpach, ale potem także na ludziach, którym pokazywano krótkie fragmenty spektakli baletowych. Kolejne zespoły badaczy znacząco je rozwinęły, poddając analizie proces percepcji całych przedstawień (choć w warunkach wciąż laboratoryjnych, bez pełnej widowni etc.). Co istotne, w przypadku badań nad tańcem analizie poddaje się nie tylko obszary mózgu obejmujące system neuronów lustrzanych, ale także znacznie szersze, dotyczące pracy całego ciała. Pomocą służy tu rozległy rezerwuar badań obrazowych – od funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI) po elektromiografię (EMG), badającą aktywność mięśniową. Badanie Beatriz Calvo-Merino (2006) z udziałem tancerzy londyńskiego Royal Ballet, praktyków capoeiry i grupy kontrolnej

wykazało, że w przypadku profesjonalnych tancerzy neurony lustrzane aktywowały się znacznie mocniej, gdy obserwowany ruch należał do repertuaru ich umiejętności motorycznych. Odmienne były jednak wnioski z badania przeprowadzonego przez Emily S. Cross (2011), które ujawniło korelację oceny estetycznej z aktywnością korową mózgu. Ta ostatnia była tym intensywniejsza, im oglądany ruch bardziej odbiegał od możliwości ruchowych oglądających go uczestników. To z kolei może przełożyć się na próbę tworzenia spektakli z takich elementów, które będą mocno oddziaływać na widzów, w pewien sposób programować ich odbiór. Autorka zwraca więc uwagę na fakt, że badania w obszarze neuronauki wytworzyły pojęcie neuroestetyki i neurokultury, zgodnie z którymi wiedzę o złożonych procesach funkcjonowania mózgu adaptuje się do projektowania określonych procesów odbiorczych w sztuce. Brzmi to niebezpiecznie. Odkrycia naukowe, jak wiadomo, zawsze niosą nieznane zagrożenia, na szczęście, na co wskazuje autorka, poszukiwania podobnego rodzaju nie odbywają się jeszcze na dużą skalę. Lissowska-Postaremczak zwraca też uwagę na problematyczność implementowania badań neurokognitywistycznych do teatrologii czy szerzej – humanistyki ze względu na ich znaczny redukcjonizm, typowy dla nauk przyrodniczych.

W tej części publikacji autorka skrótowo omawia także badania polskich naukowców zajmujących się tańcem i neuronauką – Tomasza Ciesielskiego i Sandry Frydrysiak. Choć oboje badacze w przywołanych przez nią publikacjach podejmują raczej rozważania teoretyczne dotyczące percepcji tańca przez odbiorców i wykonawców, w sposób dość ograniczony odnosząc je do konkretnych dzieł tanecznych i choreograficznych. Jednak ich badania wydają się dla Lissowskiej-Postaremczak niezbędne jako łącznik między nauką a praktykami somatycznymi i artystycznymi, które nakreśli kolejnych częściach książki.

W książce *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej* (2014) Ciesielski dokonuje „przełomu neuronaukowych badań nad ruchem” (s. 73), skupiając się na procesie przetwarzania przez mózg abstrakcyjnych danych o ruchu na te konkretne, związane przede wszystkim z jego intencją i wykonaniem. Przywołuje przy tym – dla przypomnienia, kwestionowaną w innych nurtach bliższych filozofii – koncepcję mentalnej reprezentacji działania/ruchu jako tego, co każdorazowo poprzedza jego wykonanie. W oparciu o nią proponuje rozróżnienie na taniec formy i taniec organiczny, podlegające dalszym podziałom. W publikacji Frydrysiak *Taniec w sprzężeniu nauki i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca* (2017) na pierwszy plan wysuwa się ujęcie tańca jako laboratorium poznawczego. W moim przekonaniu szczególnie użyteczny operacyjnie może być zaproponowany przez nią podział badań nad tańcem odnoszących się do percepcji, oddający różnice między naukami przyrodniczymi a humanistycznymi: „twarda” ścieżka badacza dotyczy nauk neurokognitywistycznych skupionych na badaniach pracy mózgu, a „miękka” – teorii sięgających bardziej „ucieleśnionego” nurtu badań nad percepcją, z takimi koncepcjami jak ucieleśnione poznanie i ucieleśniony umysł. Do tych ostatnich należy także enaktywizm, ujmujący podmiotowość w podobnie procesualnym modelu, któremu, według Frydrysiak, bliskie są poszukiwania twórców z obszaru *postmodern dance* i improwizacji tańca. Podsumowanie perspektyw badawczych w odniesieniu do zjawiska percepcji tańca, dokonane przez Frydrysiak i przywołane przez Lissowską-Postaremczak, staje się według mnie dobrym punktem wyjścia dla kolejnej części książki *Strategie kinestezyjne...*, skoncentrowanej na praktycznym wykorzystaniu kinestezji.

# Kinestezja w praktykach ruchu i tańca

Pierwszy rozdział drugiej części swojej książki autorka przeznacza na omówienie wybranych praktyk somatycznych. Ich rozwój łączy nie tylko z intensyfikacją badań i teoretycznych rozważań wokół kinestezji, ale także z rozpowszechnieniem się pojęcia cielesności, ujmowanej – choć autorka nie dokonuje podobnej analizy – w szerszej perspektywie niż ciało, jako podmiotowa konstrukcja psychofizyczna, warunkowana społecznie i kulturowo. Lissowska-Postaremczak przekonuje, że analizom na gruncie nauk humanistycznych i przyrodniczych w XX wieku towarzyszył namysł nad rozwojem „praktyk paradygmatu somatycznego” (s. 93). Zwraca uwagę, że pośrednio wpłynęło to także na estetyczny odbiór tańca, ponieważ bardziej niż na zewnętrzne, uchwytnie wzrokowo aspekty formalne tej sztuki zaczęto zwracać uwagę na „proces generowania ruchu w ciele” (s. 93) i jego podmiotowo-relacyjne determinanty.

Praktyki somatyczne, nazywane przez autorkę zamiennie technikami, powiązane są z badaniami w obszarze terapii ruchowej – rehabilitacji i fizjoterapii. Wiele z nich ma zresztą taką genezę – powstały po kontuzji lub poważnych problemach zdrowotnych ich twórców i twórczyń, którzy musieli dokonać swoistej reedukacji ciała i umysłu. Jest to jednak wiedza, o którą czytelnicy muszą postarać się sami, ponieważ – a szkoda – Lissowska-Postaremczak nie naświetla tych kwestii. Autorka ogólnie objaśnia, na czym polegają poszczególne praktyki. Postulowane m.in. przez Fredericka Matthiasa Alexandra, Moshe Feldenkraisa, Mabel Elsworth Todd czy Gerde Alexander zwiększanie świadomości ciała (lub, inaczej ujmując, poznania poprzez ciało) łączy przy tym z konceptualizowaną przez Sheets-Johnstone formą myślenia w ruchu, a także z teorią preekspresywności (silnej obecności performerera, odbieranej nawet, gdy pozostaje on w pozornym

bezruchu), rozwijaną przez antropologię teatru i Eugenia Barbę. Pochodzenia praktyk somatycznych upatruje jednak w XIX-wiecznym systemie gestycznym Delsarte'a, z którego czerpała już pionierka tańca *modern* Isadora Duncan, a następnie szkoła Denishawn, założona przez Ruth St. Denis i Teda Shawna. Z inspiracji nauczaniem Delsarte'a powstawały kolejne systemy ćwiczeń gimnastycznych i oddechowych. Ich wpływ można odnaleźć także w Dalcroze'owskiej eurytmice, a następnie w metodach stosowanych przez Labana w Monte Verità. Pod koniec wprowadzenia do tego rozdziału autorka przyznaje, że zdaje sobie sprawę, iż rozwój kinestetycznej świadomości ciała zachodził też na polu teatru, jednak jej publikacja jest skupiona na tańcu, nie może więc pogłębić tego wątku. Ponadto zależy jej właśnie na odróżnieniu praktyk aktorskich od praktyk somatycznych, dlatego zdecydowała się na pominięcie w swoim omówieniu tych pierwszych.

Właściwą część rozdziału autorka poświęca na omówienie wybranych z nich, czyli techniki Alexandra, ideokinezy, Skinner Releasing Technique, eutonii, metody Feldekraisa, Laban Bartenieff Movement System (LBMS) i Body-Mind Centering®. Nie jest do końca jasne, jaki klucz doboru metod pracy z ciałem obrała autorka, natomiast domniemywać można, że z jednej strony chodzi o ich powszechność i wpływowość (technika Alexandra, metoda Feldenkraisa), z drugiej – o znaczenie dla twórców i analityków tańca, zarówno w zakresie treningu, jak i procesu tworzenia (LBMS, BMC®). Dwa ostatnie aspekty zostają przybliżone w drugim rozdziale tej części książki, w której Lissowska-Postaremczak przygląda się tanecznej improwizacji. Nie wyjaśnia jednak, w jaki sposób jej twórcy sięgają do konkretnych praktyk somatycznych, lecz pozwala czytelnikom na samodzielną analizę i dowolne łączenie wątków. Improwizacja w tym ujęciu staje się bardziej całościowym i w wielu aspektach pionierskim podejściem do ciała, u swoich początków

wyprzedzającym wiele praktyk somatycznych lub/i posługującym się równolegle, a często i niezależnie, podobnymi rozpoznaniem. Rozdział ten w dużej mierze czerpie z analiz Cynthii J. Novack, Steve'a Paxtona (niedawno zmarłego fundatora improwizacji kontaktowej) i jednej z polskich badaczek tego obszaru, Gai Karolczak. Lissowska-Postaremczak już na początku sygnalizuje, że improwizacja w tańcu to bardzo szerokie pole, więc nie istnieje jej jeden całościowy model. Ramę temu rozdziałowi nadają jednak słowa Novack o tym, że improwizacja „oznacza dokonywanie wyborów spośród wielu możliwości dostępnych w danej chwili” (s. 115). Autorka *Strategii kinestezyjnych...* zaznacza również, że najważniejsze rozróżnienie związane jest z jej różnymi celami – z jednej strony może być ukierunkowana przede wszystkim na pracę z percepcją wykonawcy i przełamywanie schematów ruchowych, także w oparciu o konkretne techniki strukturalne, a z drugiej – traktowana bardziej użytkowo, gdy służy pozyskiwaniu materiału ruchowego czy wzbogaceniu choreografii. Lissowska-Postaremczak zwraca jednak uwagę, że często oba podejścia przenikają się ze sobą, a granice między nimi bywają płynne. Trzeba przyznać, że jest to jeden z ciekawszych rozdziałów jej książki, w którym powracają także różne teorie kinestezji, poznane wcześniej przez czytelników. Dialogują tu ze sobą nurty *modern dance* i *postmodern dance*, a także przybliżone zostaje rozciągające się między nimi kulturowe napięcie, jakie według Lilianny Bieszczad można umieścić na osi między wrokocentryzmem (bierny ogląd) a pluralizmem (aktywne działanie ciała w relacji z otoczeniem). Na jeszcze inny aspekt tego podziału zwraca uwagę Susan Leigh Foster, amerykańska badaczka tańca, zauważając przejście od „reżimu fizycznej dyscypliny” (s. 124), charakterystycznego dla tańca klasycznego, *modern dance* i ówczesnego zainteresowania gimnastyką, do praktyk somatycznych, z których czerpią, aż do dziś, późniejsze nurty tańca i pracy z ciałem. W zakończeniu rozdziału raz

jeszcze powracają fenomenologiczne rozważania Sheets-Johnstone, które wchodzi w ciekawy dialog z propozycjami badawczymi Bieszczad, sięgającej do podobnej tradycji filozoficznej.

## **Strategie kinestezyjne w przestrzeni tańca**

Ostatnia i, w moim przekonaniu, najbardziej interesująca część publikacji przybliży różne metody manipulacji zmysłami widzów i aktywizacji innych, pozawzrokowych poziomów odbioru, kształtujących ich doświadczenia percepcyjne. Lissowska-Postaremczak wyjaśnia tu autorską koncepcję strategii kinestezyjnych, obejmujących „pewną grupę praktyk artystycznych w obszarze tańca, które dążą do podważenia wizualności, ale także estetycznego i interpretacyjnego podejścia do jego odbioru, stawiając w centrum zainteresowania same mechanizmy percepcyjne” (s. 131). Jak wyjaśniałam na początku tekstu, według autorki tych swoistych gier z percepcją nie można przypisać jedynie do określonych nurtów tańca i choreografii czy poszukiwań konkretnych twórców. Zgodnie z tym podejściem Lissowska-Postaremczak zakreśla szeroką panoramę określonych strategii i przywołuje bardzo różnorodne praktyki artystyczne i ich twórców z ostatnich trzydziestu: uwrażliwienie widza (Magdalena Ptasznik, *Surfing*), redukcja ruchu (Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, prace Myriam Gourfink), ograniczenie percepcji/deprywacja sensoryczna (Boris Charmatz, *Con forts fleuve*), blokada wzroku (Boris Charmatz, *La Chaise*; Renata Piotrowska, prace z cyklu *Unknown*), przygotowanie sensoryczne (Anna Nowicka, *Raw Light*; James Batchelor, Siobhan McKenna, *We Move You*, James Batchelor, *HYPERSPACE*), performans percepcyjny (William Forsythe, oparty na niezwykle złożonych algorytmach ruchowych spektakl *Eidos:Telos* i instalacje choreograficzne). Autorka przygląda się również polu określonemu przez nią jako media interaktywne/strategie interaktywne, wśród których

wymienia *augmented dance* (taniec poszerzony), *digital dance* (taniec przetworzony cyfrowo), *dance-media performance* (spektakle integrujące taniec i nowe media), *cyberdance* (taniec usytuowany w cyberprzestrzeni). Wszystkie one mają na celu angażowanie doznań sensorycznych i percepcji kinestetycznej. Rozpowszechnienie paradygmatu interaktywności badaczka łączy przy tym z wejściem do użytku osobistych urządzeń mobilnych zawierających interfejs. Odtąd nasz kontakt ze światem w dużym stopniu zostaje zapośredniczony przez różne technologie, które domagają się naszej aktywności i zabiegają o uwagę. Artyści tańca wykorzystują tę istotną kulturową zmianę w sposób twórczy, znacząco poszerzając obszar swoich zainteresowań i refleksji. Autorka analizuje tu takie strategie artystyczne, jak poszerzenie ruchu w przestrzeni wirtualnej i w sferze dźwięku, choreografia soniczna/instalacje choreoauratyczne, choreografia interdyscyplinarna/choreograficzne otoczenie, teleobecność (wirtualne zapośredniczenie w doświadczeniu ciała), taniec w immersyjnej wirtualnej rzeczywistości. Tu również autorka przybliży konkretne spektakle i instalacje, jednak ich omówienie jest znacznie bardziej analityczne, co pozwala lepiej zrozumieć różnicę między instrumentalnym traktowaniem nowych technologii a ich płynnym wpisywaniem w konkretny projekt taneczno-choreograficzny. Zdaniem Lissowskiej-Postaremczak w podobnych projektach to taniec powinien znajdować się na pierwszym planie, a nie technologia (jeśli nie jest transparentna, to znaczy, że coś poszło nie tak). Nie zawsze to się udaje, a omawiana książka może pomóc lepiej dostrzegać tę różnicę.

\*\*\*

Regina Lissowska-Postaremczak wykonała imponującą pracę archiwistyczno-badawczą, gromadząc i omawiając w jednym miejscu rozmaite ujęcia



kinestezji w kontekście nauki i sztuki tańca na przestrzeni stu kilkudziesięciu lat. Choć wielość kontekstów może się okazać nieco przytłaczająca i nużąca dla czytelników, jej wprowadzenie jest niezbędne. Dzięki temu ostatnią część książki, najbardziej osadzoną z konkretem, czytamy już ze świadomością przemian w polu nauk przyrodniczych i humanistycznych, które poprzedziły specyficzne poszukiwania artystyczne. Jestem także zdania, że zaproponowana przez autorkę koncepcja strategii kinestezyjnych w odniesieniu do tańca będzie bardzo przydatnym narzędziem w jego teorii i krytyce. Dla badaczek i badaczy przegląd teorii i koncepcji może stanowić ważny punkt odniesienia. Dla krytyczek i krytyków bardziej obiecująco jawi się ostatnia część książki, omawiająca konkretne strategie kinestezyjne w działaniu. Bez wątplenia zatem zapoczątkowane przez Lissowską-Postaremczak badania otwierają perspektywę dla kolejnych analiz. Z jednej strony dzięki wiedzy o zarysowanych przez autorkę strategiach kinestezyjnych można interpretować kolejne prace choreograficzno-taneczne, z drugiej – zwracać uwagę na nieustanny rozwój nowych technologii, które z pewnością będą wpływać na dalsze poszukiwania twórcze artystów i artystek tańca. Można też mocniej skupić się na analizowaniu praktyk artystycznych wybranych twórców i twórczyń, sięgając do podobnych narzędzi badawczych. Znakomicie zrobiła to Katarzyna Słoboda w swojej publikacji *Ucieleśniona uważność w wybranych praktykach tańca współczesnego*, będącej książkową wersją dysertacji doktorskiej. Obie prace powstawały równolegle i niezależnie od siebie, jednak jako czytelnicy mamy ten przywilej, że możemy czytać je po sobie. To bardzo otwierające i stymulujące doświadczenie. Ukazuje także jedną z najsilniej obecnych perspektyw badawczych w badaniach nad tańcem – zainteresowanie cielesnością, percepcją i różnymi sposobami ich modelowania przez artystów i artystki. Czekam na więcej.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Poszerzanie pola percepcji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzanie-pola-percepcji>.

## **Autor/ka**

**Julia Hoczyk** - teatrolożka, badaczka i krytyczka tańca, redaktorka.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzanie-pola-percepcji>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pisanie-empatii>

/ TANIEC

## Pisanie empatii

Alicja Stachulska

Katarzyna Słoboda, *Ucieleśniona uważność w wybranych praktykach tańca współczesnego*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2023

Hanna Raszewska-Kursa, *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2023

Książki *Ucieleśniona uważność w wybranych praktykach tańca współczesnego* Katarzyny Słobody oraz *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku* Hanny Raszewskiej-Kursy zostały wydane w tej samej serii Instytutu Sztuki PAN – dysertacji doktorskich. Obie publikacje uzupełniają lukę w polskich badaniach nad najnowszymi praktykami choreograficznymi. Badaczki mają odmienne zainteresowania, ale łączy je wrażliwość i empatia zarówno wobec osób tańczących, jak i oglądających. Słoboda pisze przede wszystkim o percepcji ruchu i szczególnym rodzaju współobecności publiczności i wykonawców. Raszewska-Kursa bada funkcje komizmu w tańcu współczesnym i analizuje reakcje widowni. Autorki konfrontują nowe

metodologie z konkretnymi spektaklami tanecznymi, tym samym poszerzając pole współczesnych badań nad tańcem.

Słoboda o tytułowej ucieleśnionej uważności pisze przede wszystkim w kontekście odbioru, jednak jej działanie wyjaśnia, odwołując się do konkretnych strategii artystycznych. Ową uważność definiuje jako praktykę, dzięki której widzowie (ucząc się od choreografek) mogą lepiej „osadzić się w świecie i sieci skomplikowanych relacji” (s. 8). Autorka słusznie zauważa, że kategoria cielesności staje się nieodłącznym elementem badań szeroko pojętych sztuk performatywnych. Tytułowa uważność jest czymś więcej niż skupieniem się czy skierowaniem na coś uwagi – zakłada emocjonalno-zmysłowe współodczuwanie z innymi.

Słoboda podkreśla konieczność interdyscyplinarnego namysłu nad tańcem współczesnym i właśnie takie ujęcie proponuje, łącząc metodologie z pola teatrologii i performatyki m.in. z narzędziami wypracowanymi przez kinestetykę, a także zwracając uwagę na związki choreografii z polityką. Książka podzielona jest na dwie części – w pierwszej autorka przedstawia narzędzia potrzebne do badania tańca w świetle ucieleśnionej uważności. W drugiej analizuje wybrane spektakle, działania i zjawiska, stosując przywołane wcześniej teorie. Język książki jest gęsty i nasycony specjalistycznymi terminami, ale odwoływanie się do osobistych doświadczeń autorki sprowadza teorię na ziemię i pozwala osobom czytającym osadzić ją we własnych ciałach. Publikacja nie jest podręcznikiem, nie przedstawia historycznego przekroju zjawisk, ale też nie pomija znaczenia historii. Na przykład pisząc o choreografii jako teorii, autorka sięga aż do XVI wieku i ówczesnych poszukiwań w zakresie notacji ruchu.

W moim odczuciu kluczową zaletą książki jest bezpośredniość Słobody w opisywaniu zarówno własnych badań, jak i doświadczeń widzki czy

uczestniczki warsztatów (w analitycznej części). Autorka nie kryje się za innymi badaczami, ale podkreśla swoją perspektywę, wspierając się naukowym zapleczem. Niejako choreografuje własny styl pisania, twórczo czerpiąc z przywoływanych metodologii. Dzięki dokładnym opisom ruchów tancerek i ich szczegółowym interpretacjom, abstrakcyjne teorie możemy „zobaczyć” w działaniu.

Przykładem będzie analiza spektaklu *This is The Real Thing* Anny Nowickiej z 2018 roku. Słoboda interpretuje sposób obecności performerki pod kątem uważności, tłumacząc koncepcję ciała kalejdoskopowego – złożonego z konstruktów wymagających dekonstrukcji. „Ucieleśniona percepcja jest wciąż odnawianym procesem, którym Nowicka dzieli się z widzami – podążając za migotliwością ciała performerki, otwieramy się na odmienne, głębsze rozumienie i doświadczenie cielesności” (s. 148). Momentami opisy przybierają bardzo poetyckie formy, co współgra ze specyfiką rozważanych tematów. W końcu uważność uaktywnia się nie tylko w sferze fizycznej, ale też zmysłowej – wpływa na wyobraźnię i rozbudowuje wrażliwość. Myślę, że praktykowanie tak rozumianej uważności przynosi korzyści nie tylko osobom tańczącym, ale też oglądającym – dzięki empatycznej wymianie poszerzają się nasze możliwości wniknięcia w dzieło.

Badaczka, interpretując konkretne choreografie, korzysta ze zbudowanej wcześniej siatki teoretycznej. W opisie *This is The Real Thing* pojawiają się więc oraz ukonkretniają kategorie i zagadnienia omówione w rozdziale o metodologiach feminizmu (nowej) różnicy, m.in. koncepcje ciała kobiecego jako ciała politycznego, ciała jako centrum podmiotowości czy ciała krytycznego. Opisane teorie zostają sprawdzone i zastosowane w badawczej praktyce, dzięki czemu książka Słobody zyskuje metodologiczno-analityczną spójność.

Na podobnej zasadzie została zbudowana publikacja *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*. Książka Hanny Raszewskiej-Kursy jest pionierską analizą różnych strategii wprowadzania efektów komicznych do współczesnych choreografii. Kategorię komizmu autorka sytuuje pomiędzy naukami humanistycznymi a przyrodniczymi, podkreślając, że badania nad tańcem i choreografią również mają wiele wspólnego z biologią. Jej interdyscyplinarne podejście sięga także do filozofii, psychologii i socjologii. W tak zakreślonym polu badaczka omawia konkretne zabiegi komiczne i ich wpływ na publiczność, a jej dociekaniom towarzyszy przekonanie, że „być może tym, co pozwoli światu przetrwać i podnieść jakość tego trwania, jest właśnie śmiech i taniec, jakkolwiek naiwnie i nienaukowo może brzmieć takie przypuszczenie” (s. 32).

Rozprawa zaczyna się od rodzaju wyznania. Autorka pisze o zmianie swojego podejścia do osób twórczych w kontekście genderowym, o tym, jak na rozwój jej refleksji wpłynęły doświadczenia pandemiczne i jak kształtowała ją rosnąca świadomość w zakresie inkluzywnego języka. W moim odczuciu deklaracja samoświadomości przemian, jakie zaszły w badaczce, jest silnym i emancypacyjnym gestem (starsza część książki została napisana trzecioosobowo). Raszewska-Kursa deklaruje przyjęcie postawy posthumanistycznej, zakładającej postawienie w centrum materiału badawczego i wyprowadzanie wniosków, które on podpowiada. Nie mamy tu więc do czynienia z naginaniem analizowanych spektakli do uprzednio sformułowanych tez.

Badaczka omawia pod kątem historycznym kolejne dziedziny tańca: balet, teatr tańca oraz nową choreografię. Komentuje także obecny stan badań nad tańcem w Polsce, podkreślając współistnienie w ich ramach różnych, ale nie

zawsze wobec siebie sprzecznych paradygmatów: tradycyjnego i tego związanego z *dance studies*. Częściej godzi ze sobą odmienne stanowiska czy perspektywy niż je konfrontuje, co odbija się także w języku publikacji, w którym naukowa, fachowa terminologia przeplata się z refleksjami pisanymi potocznym językiem.

Opisy spektakli są szczegółowe i precyzyjne. Autorka rozkłada każdy spektakl na czynniki pierwsze, analizując warstwę choreograficzną, tekstową, plastyczną, dźwiękową itd. Gdy przechodzi do wyłożenia wymowy spektaklu, tłumaczy swoją interpretację siły komizmu zawartego w dziele. Diagnoza zabawnych momentów zostaje tutaj przeprowadzona poprzez opisanie źródła komizmu i reakcji publiczności. Przykładem jest spektakl *Polska* Agaty Maszkiewicz z 2009 roku. Po opisanu każdej ze scen badaczka wyciąga wnioski, odwołując się do zaobserwowanych przez siebie reakcji widowni. W scenie trzeciej Maszkiewicz w konwencji stand-upu opowiada sprośne dowcipy, więc jako źródło komizmu Raszevska-Kursa podaje „humor seksualny (szczególnie oralny i analny), fekalny, nekrofilski...”, a jako rodzaj reakcji – „śmiech”. Analizy spektakli przebiegają w bardzo ustrukturyzowany, czytelny sposób, co pozwala autorce zachować podręcznikową formułę. Zastanawia mnie jedynie, czy „śmiech” należy zawsze traktować jako uniwersalny dowód na obecność w przedstawieniu jakiegoś elementu komicznego. Owszem, śmiałam się pod nosem w trakcie trzeciej sceny *Polski*, ale moja reakcja wynikała raczej z zażenowania, niekoniecznie z rozbawienia. Być może przydałaby się tutaj nieco bardziej zniuansowana na poziomie socjologicznym czy psychologicznym analiza funkcji śmiechu.

\*\*\*

Książki Słobody i Raszevskiej-Kursy znacząco przyczyniają się do rozwoju

polskich badań nad nową choreografią. Co więcej, obie autorki wykazują się interdyscyplinarnym sposobem myślenia – umiejętnością niezwykle potrzebną w polu współczesnych badań artystycznych, a w szczególności tańca. Słoboda w zwarty sposób klaruje nowe idee i metodologie, twórczo je reinterpreterując. Raszewska-Kursa natomiast wprowadza w dyskurs badań nad tańcem pojęcie komizmu, które wymagało usystematyzowania. Po gęstych, ale jak najbardziej komunikatywnych lekturach, o przedstawionych przez badaczki koncepcjach myślę też poza kontekstem tańca scenicznego – chociażby o choreografowaniu pisania, gdy właśnie teraz uderzam w poszczególne klawisze klawiatury.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Pisanie empatii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pisanie-empatii>.

## **Autor/ka**

**Alicja Stachulska** – studentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pisanie-empatii>



Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/hydra-bez-glowy>

/ TANIEC

## Hydra bez głowy

Michalina Spychała

Krakowski Teatr Tańca

*Szekspirie*

koncepcja i scenografia: Eryk Makohon, choreografia: Eryk Makohon, Agnieszka Bednarz-Tyran, Yelyzaveta Tereshonok, dramaturgia: Daria Kubisiak, muzyka: Piotr Peszat, wideo: Grzesiek Mart, światło: Michał Wawrzyniak, współpraca scenograficzna: Piotr Karp

premiera: 30 grudnia 2023

William Szekspir obarczył Ofelię, Lady Makbet i Julię ciężarem oczekiwania na kogoś, zależności, podejmowania decyzji w obawie przed odrzuceniem, silnymi reakcjami na ból i stratę, prowadzącymi do szaleństwa. W spektaklu Krakowskiego Teatru Tańca nie ma podziału na role i postaci – to kompilacja kilku historii. Fragmenty wspomnień i uczuć bohaterów Szekspira pojawiają się w niechronologicznych fragmentach, by złożyć się w alternatywną opowieść. O upadaniu i niemym krzyku, powtarzaniu tych samych gestów i szukaniu w nich sensu, o próbie zrozumienia miłości i jej braku, o podejmowaniu każdej próby wciąż od nowa. Minimalistyczna paleta kolorów,

odkryte ciała w skąpych jasnych strojach, szarość wyświetlanych obrazów to zabiegi, które służą podkreśleniu tego, że historie Szekspirowskich bohaterek, choć pozornie dobrze znane, w istocie są niepełne. Czarne litery na białych stronach ożywają i ruchem wypełniają jasne płótno sceny. Opowiedziane w dramatach losy Julii, Ofelii i Lady Makbet stanowią podstawę spektaklu. Twórcy wybrali te trzy kobiety z dramatów Szekspira, by oddać im sprawczość i spróbować zrozumieć ich szaleństwo, uzewnętrznić ich wyjątkowy sposób wrażliwego i intensywnego odbierania świata.

Zamiast linearnej narracji proponuje się nam skupienie się na emocjach postaci, na ich ekspresji, mimice, smutku ukrytym w oczach. Artyści postanowili ucieleśnić bohaterki, dać im możliwość wyrażenia się przez ruch, gest, taniec i bezruch, a nie jedynie słowa. Fabuła przestaje być istotna, znacząca staje się cielesność postaci, oddanie ich reakcji, możliwości współpracy i współodczuwania. Wraz z rozwojem spektaklu możemy rozpoznawać przebiegi zdarzeń z przywołanych dramatów, ale nie postawiono nam zadania rozplątania zbioru opowieści czy ułożenia ich. Dostajemy możliwość obserwowania, jak płynne stają się trzy odmienne opowieści, które splatają się i scalają w jedno abstrakcyjne doświadczenie.

Na scenie widzimy dwie tancerki: Agnieszkę Bednarz-Tyran i Yelyzavetę Tereshonok, które na początku zachowują się jak cienie: nie wiadomo, która jest inicjatorką ruchu, a która go powtarza. Ubrane w identyczne stroje: najpierw białe sukienki, za chwilę białe, obcisłe body. Gdy wchodzimy na widownię, na skraju sceny leży jedna z tancerek, której długie włosy opadają na podłogę niczym liście płaczącej wierzby. Właśnie jak drzewo zdaje się wrastać w ziemię, która utula ją w jej rozpacz. Tancerka podejmuje kilka prób znalezienia pozycji idealnej, by przywitać ukochanego. Przyjmuje na

przykład majestatyczną i dramatyczną pozycję leżącą albo wchodzi na kilka stopni za dwiema bryłami pokrytymi białym materiałem i wypatruje miłości z góry – jakby wchodziła na balkon i tam, jak Julia, czekała. Wypatrywanie kogoś ważnego, uczucie nadziei i strachu połączone z niepewnością. Stan rozedrgania wewnętrznego, który jest jak zapętłona piosenka: wciąż na nowo powraca motyw główny i załamanie lub wybuch gdzieś w środku utworu. Jedynie zjawienie się oczekiwanej osoby może przerwać te niekończące się zawirowania emocji. Co jednak, jeśli nikt się nie zjawia? Jak długo można czekać? Czy można zatrzymać ten stan i po prostu porzucić rolę czekającej bez obwiniania się o brak zaufania?

To oczekiwanie na pojawienie się miłości, która wydaje się jedynym ratunkiem, w spektaklu przeradza się z biernego wypatrywania w pogoń za spełnieniem. Ta alternatywna wersja historii Ofelii, Julii, Lady Makbet to zawiązanie kobiecego przymierza, gdzie szaleństwo zamienia się w siłę. Obłęd jest nie tylko tematem działań, ale również formą. Próba znalezienia ruchów, które oddadzą charakter bohaterek i sprawią, że będziemy mogli zobaczyć wahania, rozedrganie, niepewność, strach, paraliż, nadzieję, tworzące mieszankę uczuć zbyt silną, by opisać ją słowami. Ruch daje możliwość oddania sprawczości bohaterkom Szekspira, przyćmionym przez wielkie monologi i rozterki mężczyzn. To właśnie ciało i jego ekspresja są środkiem wyrazu, który pojawia się, gdy słowo nie jest w stanie oddać złożoności i siły uczuć.

Scenografię tworzą dwie metalowe bryły owinięte elastycznymi płachtami płótna pociętymi na pionowe paski. W bezruchu płótno zdaje się jednolitą całością, dopiero za dotknięciem zaczyna pulsować, uginać się pod ciężarem, napinać. Tancerki raz po raz wchodzi pomiędzy paski materiału i wychodzą spomiędzy nich, często pokazując jedynie fragment ciała, lub wyłaniają się

nad konstrukcjami, by po chwili znaleźć się po ich drugiej stronie. Podobieństwo wyglądu artystek pozwala im na tworzenie iluzji, która opiera się na szybkich zmianach pozycji i ustawianiu ciał tak, by dopasować je do siebie nawzajem. W efekcie wydaje się, że ręka odłącza się od reszty ciała i wędruje samoistnie w inną stronę lub głowa lewituje ponad powierzchnią konstrukcji. Głowy artystek wyglądają zza materiału i szybko przesuwiają się w dół czy na boki, a za moment zdają się zawisać w bezruchu, samotnie, bez reszty ciała, w całkiem innym miejscu. Szybkość i precyzja ruchów sprawiają, że nie jesteśmy w stanie stwierdzić, kto jest w jakim momencie którą postacią ani czy wciąż oglądamy jedną osobę.

Bohaterki tworzą nowy rodzaj bytu wspólnego, który niczym hydra ma wiele głów. Kiedy jedna znika, kolejna powoli odrasta i wyłania się z nową siłą, by opowiedzieć o sobie. Postaci zdają się zjadać siebie nawzajem, połykają się i odradzają na nowo, wchłaniając się i wyłaniając w zapętleniu, które jest kluczem do odczytania całej choreografii. Powtarzanie sekwencji ruchów, gestów, ciężkiego oddechu to próba odtworzenia sytuacji, by zrozumieć, co w niej potoczyło się nieprawidłowo.

Istotnym elementem spektaklu jest humor, który może wydawać się zaskakującym kluczem do tematu, ale to on scala całą choreografię i nadaje jej lekkość. To podejście do Szekspirowskich historii wydobywa ironię, która towarzyszy czytaniu ze współczesnej perspektywy wybranych do spektaklu dramatów. Morderstwa, intrygi, samobójstwa zostają przedstawione jako „latające” głowy, spadanie czy topienie się; zostają opowiedziane ekspresją ruchów, a nie w powagę słów. Opowieści zostają przedstawione z perspektywy kobiet, które nie zamierzają już na nikogo czekać całymi dniami ani poślubić pierwszego poznanego mężczyznę.

Czy kobiety muszą szukać przeznaczenia w męskim spojrzeniu? Twórcy

starają się udowodnić, że nie – i służą im do tego humor i ironia, jak również współtworzenie bez męskiej obecności na scenie, a w doświadczeniu partnerstwa. Głowy artystek lewitują: spadają i unoszą się, pozbawione ciała. Towarzyszą temu projekcje zamykających i wytrzeszczających się oczu oraz krzyczących ust. Zbliżenia i zapętlenia fragmentów twarzy dodają dramatyzmu i kontrastują z ironią ujętą w ruchu.

Jednak wydzźwięk spektaklu nie jest żartobliwy, obcujemy z czarnym humorem i sarkazmem, połączonych z szybkimi i ekspresyjnymi fragmentami, obrazującymi nieprzewidywalność i intensywność niedających się nazwać uczuć, których natłok określany jest potocznie mianem szaleństwa. Zapętlające się w choreografii figury mostka, wygięć ciała w różne strony, powtarzające się upadanie i podnoszenie oddają rozedrganie, które towarzyszy bohaterkom dramatów, gdzie brak decyzyjności i jednoczesna pochoćność w działaniu skutkują strachem doprowadzającym do impulsywnych gestów. Synchroniczne powtarzanie sekwencji ruchów jest jak walka cieni: nie wiemy, kto jest bohaterką, a kto myślą i imaginacją. Jak Lady Makbet, która przestaje odróżniać realność i marę. Jak Ofelia rozmawiająca z falami wody, słysząca ich śpiew. Jak Julia, która za wszelką cenę stara się uciec. Wyczekiwanie zabija każdą z nich, a jednocześnie każda decyduje sama o swoim losie, choć zdaje się go oddawać w ręce swego ukochanego. Brak głosów z zewnątrz i zbyt wiele alternatywnych głosów walczących wewnątrz zamienia się w chaos, nie pozostawiając żadnej odpowiedzi.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Hydra bez głowy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/hydra-bez-glowy>.

## **Autor/ka**

**Michalina Spychała** - absolwentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/hydra-bez-glowy>

Z numeru: **Didaskalia 180**

Data wydania: kwiecień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-18>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

## Noty o książkach

***MiroFor 2023 / tom 3: „Gęściocha”.***

***Białoszewski nieosobny*, red. Agnieszka**

**Karpowicz, Igor Piotrowski, współpraca**

**Agnieszka Czerniak, słowo/obraz terytoria,**

**Gdańsk 2023**

„Gęściocha”, trzeci tom serii poświęconej Mironowi Białoszewskiemu, to obszerny zbiór tekstów dotyczących poety, a także twórczości osób z nim związanych. Ważnym i powtarzającym się elementem narracji zarówno we wstępie, jak i w poszczególnych rozdziałach są zapiski z dzienników Białoszewskiego i współpracujących z nim osób, dzięki czemu ma ona wymiar osobisty, może nawet intymny i jest mocno nacechowana emocjonalnie. Ważna jest kategoria „nieosobności” (pojawiająca się już w tytule) łączona z kolektywnością pracy, którą Białoszewski kierował się w procesie twórczym. Nieosobność przekłada się także na życie twórczyń i

twórców i łączące ich relacje, które dynamicznie zmieniały się na przestrzeni lat. Jest to nawiązanie do współtworzonego przez Białoszewskiego w latach 1958-1963 Teatru Osobnego. Autorki i autorzy książki już na początku zaznaczają, że szczególnie ważne są dla nich właśnie międzyludzkie relacje, one stanowią punkt wyjścia dla opowieści o kolejnych osobach, ich życiu, projektach i tekstach. Obok Białoszewskiego pojawiają się m.in. Bogusław Choiński, Lech Emfazy Stefański, Stanisław Swen Czachorowski, Tadeusz Kęsik, Stanisław Prószyński, Wanda Chotomska, Ludwik Hering, Jadwiga Stańczakowa, Irena Prudil, Maria Fabicka.

Książka składa się z sześciu obszernych rozdziałów. W *Archiwum* znalazło się wiele zapisków z dzienników i prywatna korespondencja dotycząca sztuki i wspólnej pracy. Zamieszczono tam także teksty sztuk teatralnych Mirona Białoszewskiego, Lecha Emfazego Stefańskiego i Bogusława Choińskiego. W rozdziale *Szkice* autorki i autorzy opisują twórczość grupy Białoszewskiego, cytują zapiski i fragmenty wierszy. W tej części jest także podrozdział poświęcony malarstwu Ludmiły Murawskiej-Péju. W następnym rozdziale, zatytułowanym *Życie*, Henk Proeme, Leszek Soliński i Gizella Csiszaty opowiadają o byciu w sieci relacyjnych powiązań z Białoszewskim, przytaczają liczne anegdoty. W *Rozmowach* znalazły się ciekawe wielogłosy związane z funkcjonowaniem projektów teatralnych, pojawiają się także fragmenty tekstów dramatów, opisy przedstawień, zdjęcia scenografii. W skład *Rozmów* wchodzi: *Polimaks. O Lechu Emfazym Stefańskim* (Agnieszka Czerniak, Zbigniew Łagosz, Dariusz Misiuna, Łukasz Orbitowski), *Rejs z Alabamy do zatoki Syjamskiej, czyli piosenki Bogusia Choińskiego*. Z *Justynem Kołakowskim* rozmawia Igor Piotrowski oraz „Najpierw zacznij się ruszać”. *Wokół performensu Marii Stokłosy „Poczucie kawałkowości” na podstawie wierszy Białoszewskiego*. W przedostatnim rozdziale, *Literatura*, środek ciężkości zdecydowanie przesuwają się w stronę tekstów: publikowane



są wiersze Marii Fabickiej-Choińskiej czy *Król Roger* Bogusława Choińskiego w opracowaniu Agnieszki Karpowicz. Wszystko to opatrzone jest komentarzami, rysującymi konteksty ich powstania, zapiskami z dzienników i zdjęciami.

*Gęściocha* to obszerna książka, której liczba stron (ponad pięćset) może być przytłaczająca, jednak w miarę zagłębiania się w historię, kolejne życiorysy i teksty można dać się porwać dramaturgii, którą ukształtowało życie. Linearność porzucona zostaje na rzecz ożywienia kolejnych biografii, włączania tekstów i wspomnień osób w nich uczestniczących. Dzięki tej strategii można poznać tętniącą życiem sieć powiązań ludzi, literatury, sztuki i czasów.

Magdalena Kubacka

## **Dorota Semenowicz, *Mechanika skandalu*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2023**

Książka Doroty Semenowicz jest kolejną publikacją w serii Wiedza o Teatrze wydawanej przez Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza. Autorka podejmuje temat skandalu w sztukach performatywnych i warunków, które muszą zostać spełnione, aby skandal zaistniał. Zadaje pytania: czym jest skandal jako wydarzenie społeczne? Czym różni się afektywny odbiór sztuk performatywnych i spektakli teatralnych? Semenowicz na różnych przykładach rysuje mapę kontekstów, które wpływają na zaistnienie skandalu w sferze publicznej i politycznej.

Książkę rozpoczyna wstęp zatytułowany *Etymologia, skandal i teatr*. Autorka odwołuje się do słownikowej definicji skandalu, a także koncepcji zaproponowanej przez francuskiego historyka i antropologa René Girarda, który interpretował owo pojęcie w perspektywie teorii rywalizacji mimetycznej. Autorka przejrzysto przedstawia koncepcję Girarda, odnosząc ją do współczesności. Powołując się na *Manifest futurystyczny* Marinettiego, prezentuje sposób, w jaki futuryści, dadaiści i surrealiści używali skandalu jako narzędzia autopromocji i oddziaływania na widzów. Przedstawia zasób różnych ujęć, aby przyjrzeć się mechanizmowi, dynamice i rozwojowi skandalu, a także by zaproponować narzędzia, które pozwolą na jego interpretację.

Rozdział pierwszy, *Próbka rewolucji: skandal wokół „Parawanów” Jeana Geneta*, poświęcony jest wystawieniu tego dramatu w paryskim Odéon – Théâtre de l’Europe w 1966 roku. Autorka bardzo precyzyjnie kreśli tło historyczne, kulturowe i społeczne, aby przedstawić kontekst, który jest szczególnie ważnym aspektem w wydarzeniu się skandalu. Przytacza recenzje spektaklu, aby pokazać odbiór oraz momenty, które wywołały oburzenie. Pokazuje zatem, że skandaliczne nie jest samo dzieło czy spektakl, a to, jak zostaje on odebrany przez osoby oglądające, które odczytują go w konkretnym kontekście historycznym, kulturowym i społecznym.

W drugim rozdziale, zatytułowanym *Kulturowy impas: „Golgota Picnic” Rodrigo Garcíi*, Semenowicz stawia tezę, że „skandal jako wydarzenie społeczne ściśle związane ze sferą publiczną jest uwarunkowany kulturowo i historycznie, dlatego należy go rozważać w określonym historyczno-społecznym kontekście” (s. 67). Autorka kreśli polski kontekst religijny, który pozwala uchwycić skandal dotyczący odwołania pokazu spektaklu *Golgota*

*Picnic* Rodriga Garcíi na Malta Festival w Poznaniu w 2014 roku. Znow, podobnie jak w rozdziale pierwszym, precyzyjnie opisuje kontekst, reakcje różnych środowisk, zestawia *Golgotę Picnic* z innymi przedstawieniami, które krytykowane były przez polski Kościół katolicki, m.in. *Klątwą* Olivera Frljicia. Autorka pokazuje także, jak działają media, które mają moc kształtowania opinii i dynamiki skandalu, nakręcającego obie strony konfliktu. Odwołuje się także do Sary Ahmed i zaproponowanego przez nią pojęcia „snap”, które autorka *Mechaniki skandalu* wykorzystuje jako narzędzie do interpretacji wydarzeń wokół *Golgoty Picnic* w Polsce.

Rozdział trzeci, *Czarny, biały, wstyd: skandal wokół „Exhibit B” Bretta Baileya*, to studium przypadku z września 2014 roku w Londynie. Tutaj „skandal” dotyczył kwestii rasowych; autorka przedstawia racje stron konfliktu, pokazując, że w tym przypadku osoby protestujące zareagowały na spektakl-instalację, który mógł być odbierany jako dzieło kontrowersyjne. Pokazuje także, jak inaczej niż w Londynie spektakl Baileya został odebrany w Polsce, co udowadnia, że skandal nie jest uniwersalny, ale zależy od kontekstu historyczno-kulturowego.

Rozdział czwarty, zatytułowany *Śmierć zwierząt na scenie: od Magazzini Criminali do Rodriga Garcíi* poświęcony jest wywoływaniu skandalu przez przedstawienia, które pokazują śmierć zwierząt na scenie. Semenowicz pisze o spektaklu Magazzini Criminali *Genet a Tangeri* z 1985 roku oraz o *Accidents* Rodriga Garcíi pokazywanym w 2009 roku we Wrocławiu. Posługując się opisem wydarzeń performatywnych, a także recenzjami i komentarzami osób tworzących te wydarzenia, problematyzuje kwestie wywoływania skandalu z udziałem zwierząt na scenie. Ostatni rozdział, *Co robi skandal?*, jest podsumowaniem wcześniej opisanych „skandalicznych” przypadków. Semenowicz pisze językiem komunikatywnym i konkretnym, co

sprawia, że *Mechanika skandalu* będzie interesująca nie tylko dla osób, które zajmują się teatrem.

Julia Siwy

***Polifonia. Rzecz o pracy twórczej Teatru  
Węgajty, pod redakcją Katarzyny  
Kułakowskiej, Instytut Sztuki Polskiej  
Akademii Nauk, Warszawa 2023***

W *Polifonii* Katarzyna Kułakowska gromadzi głosy wielu osób, które miały styczność z Teatrem Węgajty. Tytułowa polifonia odnosi się do próby zdefiniowania przez autorkę sposobu pracy i działania we wspólnocie wytwarzającej się podczas pracy artystycznej w Węgajtach. Jednocześnie jest to też sposób prowadzenia narracji w książce: „Ostatecznie dążyłam bowiem do tego, by stworzyć miejsce dla głosów różnorodnych i nie ulec pokusie uznania któregoś z nich za jedyny słuszny; by – jak mówi Mute – odkrywać to, co poziome” – pisze Kułakowska.

Książka podzielona jest na dwie części poprzedzone obszernym wstępem redaktorki tomu, zatytułowanym *Odkrywanie tego, co poziome. Rozmowy to wywiady przeprowadzonych przez Kułakowską z osobami twórczo związanymi z Węgajtami o ich doświadczeniach współpracy, zarówno pozytywnych, jak i takich, które po latach budzą wątpliwości. Jest to też próba określenia ram lub definicji działań prowadzonych w Węgajtach. Jak podkreśla autorka, od czasu przeprowadzenia rozmów do ich publikacji perspektywa niektórych osób zmieniała się, co w książce zostaje zaznaczone*

i zaktualizowane. Rozdział ten pozwala wyobrazić sobie, jak wyglądała praca twórcza w Teatrze Węgajty w perspektywie niekoniecznie akademickiej, ale również ludzkiej, emocjonalnej. W drugiej części, zatytułowanej *Szkice*, zebrane zostały teksty osób, których z miejscem i gospodarzami Teatru Węgajty, Waławem i Erdmute Sobaszkami, łączą bliskie relacje: Justyny Biernat, Dominiki Bremer, Martyny Dębowskiej, Anny Ziółkowskiej, Magdaleny Hasiuk, Katarzyny Kalinowskiej i Katarzyny Kułakowskiej, Joanny Królikowskiej, Jana-Tage Kühlinga, Anny Marii Olszak, Joanny Pawelczyk, Jany Pilátovej, Jana Mrázka, Martina Rosie. W książce znalazło się również wiele czarno-białych fotografii dokumentujących wydarzenia organizowane w Teatrze Węgajty.

Julia Tokarczyk

Wzór cytowania:

*Noty o książkach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180,  
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-18>.

## **Autor/ka**

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-18>



INSTYTUT  
IM. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO



UNIwersYTET  
JAGIELLOŃSKI  
W KRAKOWIE  
WYDZIAŁ POLONISTYKI



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 Alicja Müller (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3490-1419>

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:

Magdalena Kubacka, Julia Siwy, Alicja Stachulska, Julia Tokarczyk

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.