

---

# didaskalia

Gazeta Teatralna

czerwiec – sierpień 2024 nr 181/182



Teatr Komedialny | Teatr 21, „You can fail! Porażka show”, fot. Dawid Stulce

Trylogia przyrodznawcza  
Godziny pracy w teatrze  
Student. Konstanty Puzyna

## Spis treści

---

PUZYNA

---

### **Student. Konstanty Puzyna**

Katarzyna Niedurny

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

STANISŁAWSKI

---

### **Stanisławski: nowe i stare perspektywy**

Katarzyna Osińska

Maria Shevtsova, *Stanisławski na nowo*, Wrocław 2023

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

### **Stanisławski i jego system aktorski – próba psychologicznej weryfikacji**

Agata Dziegieć Krystian Barzykowski

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

---

### **Estetyka horyzontalna i łózkowy aktywizm. Pandemiczna wywrotowa horyzontalność**

Magdalena Zdrodowska

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

### **Niepełnosprawność w teatrze polskim lat dziewięćdziesiątych**

Katarzyna Biela

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

### **Pain and I: A Crip Performance Score**

Sarah Hopfinger

## HAMLET

---

### **Rewolucja, która trwa**

Adriana Joanna Mickiewicz

Teatro La Plaza: *Hamlet*, reż. Chela De Ferrari

### **Hamlet. Trudna sztuka przetrwania**

Justyna Lipko-Konieczna

## EKOLOGIA

---

### **„Żeby coś uratować, trzeba najpierw to zauważyć”**

Zuzanna Berendt

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## PRACA W TEATRZE

---

### **10:00-14:00 + 18:00-22:00. Efektywność pracy i jakość życia osób pracujących w polskich teatrach repertuarowych**

Andrzej Błażewicz

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## AUDIALNOŚĆ

---

### **Co poza „muzycznością”?**

Maciej Guzy

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

### **„Dziwne multimedialne”**

Z Teoniki Rożynek i Karolem Nepelskim rozmawia Maciej Guzy

## TEATR DLA MŁODEJ WIDOWNI

---

## **Nikt tak pięknie nie mówił**

Agata Skrzypek

Teatr 21, Centrum Sztuki Włączającej, Teatr Komedia: *You can fail! Porażka show*, reż. Justyna Sobczyk

## **Każdy, kto kiedykolwiek chodził do szkoły**

Zofia Dąbrowska

Teatralny Instytut Młodych przy Teatrze Ludowym w Krakowie

## REPERTUAR

---

## **Wariacje sofoklejskie**

Agata Skrzypek

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Antyгона w Molenbeek*, reż. Anna Smolar

## **To nie koniec świata?**

Magdalena Rewerenda

Stowarzyszenie Pedagogów i Pedagożek Teatru, Warszawskie Obserwatorium Kultury, Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Lista uchybień*, reż. Pamela Leończyk

## **Zemsta prymusów**

Stanisław Godlewski

Teatr Komedia w Warszawie: *Zemsta*, reż. Michał Zadara

## **Falujące wargi Lukrecji**

Maria Magdalena Ożarowska

Komuna Warszawa: *Rapeflower*, reż. Hana Umeda

## **Kobiety objaśniają nam świat**

Joanna Targoń

Stary Teatr w Krakowie: *Dzieje grzechu*, reż. Wojtek Rodak

## **Chorowanie**

Jan Karow

TR Warszawa: *Czarodziejska góra*, reż. Michał Borczuch

## **Ciąży mi ciąża**

Julia Siwy

*Grzybki*, reż. Maciej Białoruski

### FESTIWALE

---

## **Polityka formy**

Zofia Kowalska

57. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt w Szczecinie

## **Genealogia rozproszona**

Piotr Morawski

Komuna Warszawa: *Teatr AR.50: RE/MIXY akcji z lat 70., 80. i 90.*

## **Rozkład**

Magdalena Kubacka Julia Siwy Alicja Stachulska Julia Tokarczyk

28. Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu

### TANIEC

---

## **Polska Platforma Tańca 2003-2024: ewolucje i fluktuacje**

Anna Banach

## **Mandala ciało w ruchu**

Hanna Raszewska-Kursa

Mandala Performance Festival we Wrocławiu

### OPERA

---

## **Diabeł w operze**

Iga Batog

Królewska Opera w Kopenhadze: *Don Giovanni's Inferno*, reż. Simon Steen-Andersen

TEATR W KSIĄŻKACH

---

## **Noty o książkach**

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

DOI: 10.34762/97re-b520

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/student-konstanty-puzyna>

/ PUZYNA

## Student. Konstanty Puzyna

Katarzyna Niedurny | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

### **The Student. Konstanty Puzyna**

The article recounts the student years of Konstanty Puzyna (1948-1952) at the Faculty of Humanities of the Jagiellonian University. It also portrays a group of his friends, namely Jan Błoński, Ludwik Flaszen and Andrzej Kijowski, who attended Kazimierz Wyka's seminar together with him. In later years, this group would be known as the Krakow School of Criticism. The article describes the fates of these four individuals and the socio-political background of their studies. It raises questions about the impact of the intensifying Stalinism on the structure of their studies, the associated problems, and the influence of significant events on personal experiences. Special attention is given to Konstanty Puzyna. The article addresses questions about why he chose these studies, how they unfolded, and also describes his professional work during this time, i.e. publishing reviews, working at the Ministry of Culture, and serving as the artistic manager at the Polish Theatre in Bielsko-Biała and Cieszyn. The article is primarily based on archival materials collected at the Archives of the Jagiellonian University, the Jagiellonian Library, and Konstanty Puzyna's Private Archive.

Keywords: Konstanty Puzyna; Jan Błoński; Andrzej Kijowski; Ludwik Flaszen; Jagiellonian University

Miał dziewiętnaście lat i jak to bywa w tym wieku, kilka poważnych decyzji do podjęcia. Pierwszą z nich był wybór interesującego go kierunku studiów.

W grę wchodziły dwie propozycje: malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych i polonistyka. Choć Konstany Puzyna lubił rysować i wykazywał w tym kierunku niewątpliwy talent, to za tą drugą opcją przemawiało jednak więcej argumentów: zainteresowanie literaturą, pierwsze publikacje, a także odziedziczony podobno po przodkach talent.

## Trudne początki

Miał również szczęście w spotykaniu odpowiednich ludzi. Traf chciał, że tuż po wojnie w Toruniu jednym ze współlokatorów Puzyny i jego matki był Wilam Horzyca – dyrektor Teatru Ziemi Pomorskiej, wybitny reżyser i teoretyk teatru<sup>1</sup>. W niektórych źródłach znajdziemy informację, że poważany artysta Konstantego miał taktować jak syna (Błoński, 2011, s. 359), w innych zachowała się pamięć o ich rozmowach o teatrze prowadzonych przy domowym stole (Bołtuć, 1990, s. 140). Na pewno Horzyca miał o Puzynie wysokie mniemanie i nie szczędził mu pochwał w liście do Jarosława Iwaszkiewicza, ówczesnego redaktora naczelnego „Nowin Literackich”:

Zwracam ci uwagę na owego młodego Puzynę, który jest naprawdę bardzo inteligentnym człowiekiem i jak na tak młodego człowieka, ma zdaje się siedemnaście lat, pisze wręcz doskonałą polszczyznę, nie mówiąc już o dobrej treści. Ale to zdaje się sprawa atawizmu, gdyż po kądzieli<sup>2</sup> jest on wnukiem autora *Kirgiza* Zielińskiego (za: Majcherek, 1991).

W ten sposób Horzyca przyczynił się do debiutu recenzenckiego Puzyny, który w 1947 roku publikuje u Iwaszkiewicza tekst *Romeo bez glicynii*. W tym samym roku młody autor zaczyna również współpracę z „Odrodzeniem”.



Kolejnym przedmiotem do namysłu był wybór miejsca studiów. W grę wchodziły Toruń i Kraków. O tym, jak przedstawiały się argumenty za i przeciwko poszczególnym opcjom, możemy przeczytać w liście Puzyny do przyjaciela z gimnazjum, przyszłego profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, Jana Błońskiego:

w Toruniu miałbym mieszkanie bez kłopotu, dostawy żywności przez babkę i – również bez wielkich kłopotów – zajęcie, które dałoby mi podstawę egzystencji. Co przemawia za Krakowem – wiesz sam. Przeciwno przemawia przede wszystkim to, że nie mam w Krakowie żadnego punktu zaczepienia. Finansowo rzecz przedstawiałaby się tak, że babcia ma zamiar spylić jakieś srebro (ok. 50.000) – to starczyłoby na pierwszych parę miesięcy. Pracę jakąś w międzyczasie znaleźć muszę, inaczej nie dam rady; tu w Oliwie, gdzie oboje z matką mamy mieszkanie, wikt i opierunek za darmo<sup>3</sup>, zarabiane przez matkę 7 tys.<sup>4</sup> – z trudem wielkim, ale starcza; na dosyłanie mi forsy do Krakowa nie starczy, jeśli nie będę miał sam czegoś zasadniczego [...]. Wszystko to razem wygląda niewesoło. Ale sądzę, że nie należy iść po linii najmniejszego oporu, a tym byłoby zdecydowanie się na Toruń. Najwyżej przepuszczę forsy babki i... osiadę w Toruniu, ale póki są szanse wygrania krakowskiej partii – rezygnować nie myślę (List Konstantego Puzyny do Jana Błońskiego, Biblioteka Jagiellońska).

Tym tajemniczym powodem, dla którego chłopcy tak marzyli o krakowskiej polonistyce, był Kazimierz Wyka. Autor *Pogranicza powieści* przyciągał sławą inteligentnego i nowoczesnego lewicowca, będąc żywą reklamą uczelni, na której pracował. Kraków wydawał się atrakcyjną lokalizacją również dlatego,

że uczelnia z tradycjami kontynuowała przedwojenny program nauczania, a naciski ideologiczne wydawały się tam słabsze niż w innych miastach uniwersyteckich (zob. Klich-Kluczewska, 2018).

Nie były to jednak wszystkie problemy przyszłego studenta. Poza trudnymi egzaminami wstępnymi, na które narzekał w liście do Horzycy, było coś, o czym nie wypadało pisać wprost. Pochodzenie Konstantego Puzyny, a w zasadzie, używając nieobowiązującego już tytułu: Konstantego Antoniego księcia Puzyny z Kozielska, herbu Oginiec, nie było czymś, czym należało się w tym momencie dziejowym chwalić. Szczególnie że sytuacja byłego ziemiaństwa w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej stawała się coraz bardziej skomplikowana, także pod względem dostępu do edukacji. W lutym 1947 roku zostaje powołana Komisja Kulturalno-Oświatowa, jednym z zakresów jej działań jest zadbanie o wejście na uniwersytety ludzi ze wsi i kontrola przedwojennej inteligencji. O problemach z tym związanych przekonali się również niektórzy członkowie dalszej rodziny Puzynów, zmagający się po wojnie z problemami z rozpoczęciem studiów czy otrzymaniem pracy. „Szykany obejmują również możliwości edukacyjne na wszystkich poziomach nauczania” – pisze Anna Wylegała, opisując losy ziemiaństwa po reformie rolnej (2022, s. 209). Autorka pisze m.in. o praktyce celowego obniżania bezetom (tak nazywano byłych ziemian) ocen na świadectwach maturalnych i konieczności zdawania przez nich na bardziej prowincjonalne uczelnie.

Przyszłej karierze naukowej Puzyny nie pomógł również mieszkający w Anglii ojciec Władysław Włodzimierz Puzyna, major Polskich Sił Powietrznych w Wielkiej Brytanii, oficer RAF-u, aktywnie udzielający się w polonijnych środowiskach, z którego Konstancy musiał tłumaczyć się w życiorysach, składanych w kolejnych instytucjach. Zawsze podkreślał w nich, zresztą zgodnie z prawdą, że z ojcem ma jedynie sporadyczny kontakt –

wymieniają kartki na święta.

Sam Puzyna jako dorosły już człowiek opowiadał anegdotę, że w dostaniu się na studia pomógł mu fakt, że w uniwersyteckich papierach w dziale zawód ojca wpisywał „rolnik”. W końcu Władysław Włodzimierz jako posiadacz ziemski czerpał dochody z płodów ziemi. Sprawdziłam to jednak w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego i oczywiście Puzyna nie pozwolił sobie na ryzykowne kłamstwo, które zaraz obnażyłoby jego znane przecież w Polsce nazwisko. Grzecznie i prawdomównie we wszystkich rubrykach wykazał ziemiańskie pochodzenie.

Dlaczego udało mu się nie tylko bez problemu dostać na studia, ale i już na pierwszym roku dołączyć do wąskiego i elitarnego grona stypendystów ministra kultury i sztuki, co rozwiązało problemy finansowe, którymi dzielił się w liście do Błońskiego? Być może powodem było wstawiennictwo przychylnego mu Horzycy lub dobre małżeństwo ciotki Marii Anieli, która wyszła za mąż za „dyrektora Sopockich wyścigów”<sup>5</sup>, co umożliwiło rodzinie zamieszkanie w 1947 w okazałej poniemieckiej willi ze służącą. Być może jednak rozwiązanie tej zagadki jest zupełnie inne, a pomocne okazały się nie kontakty z nową władzą, lecz przedwojenne relacje. Longina Jakubowska zauważa, że nawet w momencie, kiedy represje w dostępie do edukacji były największe, ziemianie dostawali się na uniwersytety dzięki kontaktom z przedwojenną kadrą profesorską, która pomagała im obejść surowe przepisy i niejako przemycić ich do grona studentów (Jakubowska, 1995). Większą szansę mieli oni również na kierunkach studiów nieuznawanych przez odradzające się państwo za strategicznie ważne, a do nich zaliczała się polonistyka. Dodatkowo sprzyjającym czynnikiem mógł być sam Kraków, w którym ideologizacja uczelni przebiegała nieco wolniej niż w innych ośrodkach.

W każdym razie Puzynie, który, co ciekawe, zdaje maturę typu matematyczno-fizycznego, udaje się dostać się na ówczesny Wydział Humanistyczny UJ. Napisana przez niego na egzaminie wstępnym praca na temat „Zagadnienia społeczne w piśmiennictwie polskim XIX i XX wieku” zostaje bardzo pozytywnie oceniona. Jak pisze niepodpisany z imienia i nazwiska recenzent:

Kandydat wykazuje ogromne odczytanie. Strona formalna wypracowania bez zarzutu (drobne usterki, których nie można brać pod uwagę). Kompozycja całego wypracowania tęga. O wypracowaniu tym trzeba pisać same pochwały. Autor zna dość dokładnie literaturę współczesną. W porównaniu z innymi wypracowaniami jest to zadanie znakomite. Autor – o ile wolno oceniającemu stawiać jakikolwiek horoskop – rokuje jak najlepsze nadzieje w przyszłości. Bardzo dobrze (Teczka Konstantego Puzyny, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego).

Udało się również Janowi Błońskiemu, który w czasie egzaminu zostaje osobiście pochwalony przez podziwianego Wykę. Studenci mogą zamieszkać razem na stacji przy ulicy Karmelickiej 56 u znajomej rodziny Puzynów, pani Wiśniewskiej. Jak wspomina Błoński: „była wdową po dentyście i bardzo typową krakowską mieszczką. Była obiektem niezliczonych naszych żartów. Ale pobłażała w gruncie rzeczy naszym wybrykom np. koncertom, które wspólnie urządzaliśmy na garnkach” (Błoński, 2011, s. 358).

## **Początek studiów<sup>6</sup>**

W czasie egzaminów wstępnych Błoński i Puzyna szybko poznają Ludwika

Flaszena. Ten po latach wspomina to w następujący sposób:

Mam w oczach ów moment przed 60 laty, gdy do sali wykładowej, gdzie mieliśmy zdawać pisemny egzamin wstępny, wkroczyło dwóch osobników o powierzchowności dość oryginalnej. Jeden niski, jakby przedziwnie koślawy, z trójkątną twarzą o ostrym nosie, skośnych zezujących oczach, poruszający się z wyraźnie wypracowanym wdziękiem. Był to Ket Puzyna. Drugi, młodzieniec bardzo wysoki, chłystkowaty, o głowie i twarzy oseska, oczach okrągłych, wypukłych, ale także z jednym okiem zagadkowo zezującym. Poruszał się w sposób nieskoordynowany, z wyraźnym zamiarem zdominowania przestrzeni. Tchnął aurą wyniosłości: jakby znalazł się w miejscu niedostatecznie dlań wysokim, godnym. Był to Jan Błoński. Z Puzyną stanowili niby parę cyrkowych clownów. Może dlatego ów moment pierwszego ich widzenia pamiętam tak jasno? (Flaszen, 2009).

Szybko się zaprzyjaźniają. Nieco później do nich dołącza Andrzej Kijowski<sup>7</sup>. Razem tworzą nie tylko paczkę znajomych. Po latach ta grupa wybitnych intelektualistów uczęszczających na seminarium Kazimierza Wyki nazwana zostanie krakowską szkołą krytyki. W tym momencie to jednak ciągle jeszcze chłopcy, bliscy przyjaciele wspierający się w czasie studiów i pozostający w kontakcie przez całe życie. Kim byli w momencie przekroczenia bram Uniwersytetu Jagiellońskiego?<sup>8</sup>

Jan Błoński urodził się w Warszawie w 1931 roku i tam przeżył wojnę. Jego ojciec był oficerem i urzędnikiem szkolnej administracji. Babka Błońskiego była francuską guwernantką. To dzięki niej od dziecka Jan mówił płynnie po

francusku, co miało znaczący wpływ na jego edukację – sprawiło, że był otwarty na nurty humanistyki niedostępne w języku polskim. Jak wspomina po latach Ludwik Flaszen: „Tonem arbitralnej wyższości powiedział kiedyś, że przeczytał wszystkie tomy Prousta, i to w oryginale. Nabijaliśmy się z niego, gdy wygrywał w sporach: on musi mieć rację, bo czytał całego Prousta po francusku” (Flaszen, 2009). Nabijali się, ale w tym śmiechu wybrzmiewały również nuty zazdrości.

Błoński w ogóle czytał bardzo dużo. Wspominał, że była to jedyna rozrywka w pełni dostępna w czasie wojny. Samodzielna lektura uzupełniała jego edukację, którą odbywał najpierw w szkole powszechnej w Warszawie, a następnie w ramach tajnego nauczania w Gimnazjum im. Józefa Poniatowskiego na Żoliborzu. Do Warszawy rodzina przyjechała na początku wojny z Torunia, w którym osiedliła się wcześniej w związku z pracą ojca. Ze stolicy uciekają wraz z wybuchem powstania, przechodzą przez obóz przejściowy w Pruszkowie. I chociaż koniec wojny zastaje ich w Krakowie, decydują się wrócić do Torunia, jako ostatniego przedwojennego miejsca zamieszkania. Żyjąca w skromnych warunkach rodzina Błońskiego również nie była zachwycona tym, że chciał on studiować w Krakowie. Przeważać miała sympatia ojca do dawnej stolicy Polski, w której sam zawsze chciał zamieszkać. Studentowi musiały jednak doskwierać problemy finansowe. Ojciec zarabiał osiem tysięcy złotych miesięcznie, pracując po wojnie jako nauczyciel Państwowego Liceum dla Dorosłych im. Stefana Żeromskiego w Toruniu, a jako źródło dochodu Błoński podał w formularzu dla kandydatów na studia wsparcie rodziny. Mimo to jakoś udaje się mu utrzymać. Ciekawą informacją zawartą w złożonym przez niego na uczelnie życiorysie jest fragment o skryształowaniu się poglądów politycznych kandydata na studia, którego wyrazem jest zapisanie do Związku Młodzieży Demokratycznej, czyli organizacji młodzieżowej afiliowanej przy

Stronnictwie Demokratycznym, która później została wcielona do Związku Młodzieży Polskiej. Błoński, według ankiety złożonej w momencie kandydowania na studia, w ZMD odbył roczną pracę społeczną i, jak sam wspomina po latach, wybrał tę organizację, ponieważ miała najmniej ideologiczny charakter (Błoński, 2011, s. 358).

Ludwik Flaszen urodził się w 1930 roku w żydowskiej rodzinie urzędnika Feliksa Flaszena w Dziedzicach (dziś: Czechowice-Dziedzice), gdzie skończył cztery klasy szkoły podstawowej. Wraz z początkiem II wojny światowej jego życie ulega diametralnej zmianie. Najpierw uciekł z rodziną do Krakowa, a następnie po okresie tułaczki wylądował we Lwowie, skąd Flaszenowie zostają przymusowo wywiezieni do Maryjskiej Autonomicznej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Następnie po zawarciu umowy między Związkiem Radzieckim a emigracyjnym rządem generała Sikorskiego rodzina odzyskuje wolność i osiedla się na pięć lat w miejscowości Andizhan na terenie Uzbekistanu. Tam Flaszen kontynuuje edukację w polskiej szkole, a także zostaje sekretarzem Związku Młodych Patriotów. Jako repatrianci Flaszenowie wracają do Polski pod koniec kwietnia 1946 roku i osiedlają się w Krakowie. Tu Flaszen kończy liceum. W momencie rozpoczęcia studiów mieszka z rodzicami przy ulicy Smoleńsk 15 i utrzymywany jest przez ojca. Jego miejsce pracy w ankiecie kandydata na studia jest określone jako Wydział Finansowy Komitetu Wojewódzkiego PPR. Zwracają uwagę jego zarobki, które wynoszą dwadzieścia tysięcy złotych miesięcznie. To prawie trzy razy więcej niż zarabia ojciec Błońskiego i matka Puzyna. Wyraźnie określa to wysoki status społeczny tego domu. W kolejnej ankiecie uzupełnianej przez Ludwika Flaszena na początku studiów, czyli 27 września, miejsce pracy ojca się zmienia. Pojawia się adnotacja, że jest on wicedyrektorem firmy Hartwig.

Andrzej Kijowski pochodził z mieszczańskiego krakowskiego domu. Jego matka była wierzącą katoliczką, co spotęgowała jeszcze poważna choroba Kijowskiego w dzieciństwie. Kijowska wierzyła, że wyzdrowiał on na skutek ingerencji Matki Boskiej, która nakazała jej podać umierającemu dziecku kieliszek koniaku. A ten wyleczył syna. Silna wiara matki i postępująca wraz z wiekiem ateizacja jej syna były zresztą źródłem konfliktów w rodzinie. I poczucia dezintegracji, które towarzyszyło Kijowskiemu jako studentowi.

Ojciec Kijowskiego był urzędnikiem ubezpieczeniowym. Kijowski skończył w Krakowie szkołę powszechną, w czasie okupacji uczęszczając do dwuletniej szkoły handlowej, samodzielnie doksztalając się w zakresie materiału przerabianego w gimnazjum. Po wojnie ukończył gimnazjum i liceum. Po latach tak opisuje siebie jako początkującego studenta: „straszonym wtedy byłem grafomanem, niedokształconym na dodatek, zdziczałym w okupacyjnych handlówkach” (Kijowski, 1986, s. 178). Najprawdopodobniej był dla siebie jednak zbyt surowy. W końcu zwrócił na siebie uwagę Kazimierza Wyki w czasie egzaminów ustnych (Kijowski, 1986, s. 178).

W ankiecie Kijowski deklaruje, że poza wsparciem finansowym od rodziny (ojciec pracował w ZUS-ie jako likwidator, zarabiając znaczną sumę piętnastu tysięcy złotych) ma własne dochody: zatrudniony jest jako urzędnik bankowy.

## **Studia**

W 1948 roku, kiedy Puzyna rozpoczynał studia w Krakowie, Uniwersytet Jagielloński był bardzo atrakcyjną uczelnią. Pracowała tu świetna kadra naukowa (z polonistów, oprócz Kazimierza Wyki, należy wymienić Zenona Klemensiewicza, Kazimierza Nitscha, Stanisława Pigonia czy Juliusza



Kleiner), kontynuująca w swoim nauczaniu przedwojenną tradycję. W tamtym momencie było to również miejsce ciągle jeszcze otwarte na świat – gościnne zajęcia prowadzili np. wykładowcy z Francji (zob. Klich-Kluczewska, 2018). Za chwilę stanie się to już niemożliwe.

Sytuacja diametralnie zmienia się w roku akademickim 1949/1950. Na uczelni rozpoczyna się wtedy zmiany organizacyjne i wprowadzony zostanie system edukacji dwustopniowej – trzyletnie studia licencjackie i dwuletnie magisterskie. Te zmiany staną się okazją do wzmagania się napięcia ideologicznego, widocznego w programie zajęć. Jak pisze Barbara Klich-Kluczewska w opracowaniu poświęconym krakowskiej polonistyce:

na Uniwersytet wkroczyła nowomowa i kultura stalinowska z typowymi dla niej instrukcjami kolektywnymi [...]. Przesłuchiwano publicznie studentów, którzy opuszczali obowiązkowe studium wojskowe. W samym roku akademickim 1950/1951 dyscyplinarnie zwolniono z wydziału 55 studentów (2018, s. 121).

Czwórka przyjaciół miała jednak szczęście. Jak wspomina Jan Błoński, bycie ostatnim i nieco zapomnianym przez prawodawcę rocznikiem starego systemu miało swoje plusy. Ominęły ich zmiany programu i dzięki temu do obrony doszli przedwojennym trybem (Błoński, 2011, s. 451).

Studia to dla Błońskiego, Flaszena, Kijowskiego i Puzyny czas rodzącej się przyjaźni. Połączyła ich duża wiedza i chęć znalezienia rozmówców równych sobie pod względem intelektualnym. Mieli jednak po dziewiętnaście-dwadzieścia jeden lat, a w tym wieku studia nie służą jedynie wymianie poglądów, ale i cementowaniu przyjaźni, dobrej zabawie. Jak wspomina Ludwik Flaszen:

Prowadziliśmy intensywne życie burszowskie, ale nade wszystko łączyło nas nieustające gadanie, spory, dyskusje. Na tematy literackie, duchowe, ale i aktualne. Niebawem rozmowy nasze przybrały ton poufny, stały się jakby naszym drugim, nielegalnym życiem. Wpisywały się w kategorię *nocnej rodaków rozmowy*. To cementowało nasze związki mimo fluktuacji wzajemnych sympatii i różnic stanowisk. Były też nieskończone łażenia po mieście, nieraz do świtu (Flaszen, 2009).

W tej relacji było również sporo rywalizacji. Każdy z nich chciał być najlepszy i udowodnić swoje znaczenie przed kolegami. Wszyscy już w czasie studiów zaczęli publikować w poważnych pismach, w czym pomagał im Kazimierz Wyka, dominowali w trakcie zajęć. Jak wspomina Flaszen, w ich codziennych rozmowach można było usłyszeć wiele ironii, szyderstw i docinków. Jak pisze w tekście poświęconym Janowi Błońskiemu: „przysłowiem naszym stało się powiedzenie, którym oceniał rzeczy i gasił naszą pewność siebie w dyskusjach: *co za poziom*. Z Ketem Puzyną obronnie śpiewaliśmy owo *co za poziom*, potrójnie powtarzane, na nutę modnego tanga” (Flaszen, 2009).

W podobnym tonie utrzymana jest zresztą korespondencja prowadzona przez Puzynę i Błońskiego od czasów licealnych do roku śmierci Puzyny. Widoczną w niej zajadłość żartów uprawnia tylko prawdziwa bliskość. To bardzo wzruszająca i ciepła lektura. Obok spraw praktycznych i intelektualnych debat, w których czasem dochodzi do walki na noże, widoczna jest serdeczność i bliskość. Z uwagami do robionych przez nich przekładów sąsiaduje wzajemna troska o zdrowie, wypominaniu przez redaktora Puzynę zaległych terminów oddania tekstów autorowi Janowi Błońskiemu towarzyszą wyznania: tęsknię za tobą, chciałbym się spotkać i porozmawiać, jestem dumny z twoich sukcesów.

W archiwum Puzyny zachowały się jedynie ślady stałej korespondencji prowadzonej z Błońskim. Nie ma tam listów od Flaszena czy Kijowskiego. Prawdopodobnie najbliższy Puzynie był właśnie przyjaciel z Torunia, który z racji długoletniej znajomości sięgającej jeszcze czasów gimnazjów znał go najlepiej.

Podobnie jednak wyobrażam sobie kontakty całej czwórki. Myślę, że za ich widoczną na pierwszy rzut oka chęcią rywalizacji i intelektualnymi konfliktami stała przyjaźń, chęć bycia blisko, dbania o siebie i dzielenia się swoimi sekretami z osobami, które gwarantują poczucie bezpieczeństwa i zrozumienia w nieprzychylnych czasach.

## **Seminarium**

Miejszem ich spotkania i scementowania przyjaźni było seminarium Kazimierza Wyki. Andrzej Kijowski wspomina, że profesor wybierał swoich studentów z tych, „co pisali pracę na jakikolwiek temat współczesny, z tych których w jakikolwiek sposób zauważył. Stworzył sobie grupę seminaryjną jak drużynę piłki nożnej” (1986, s. 178). Kijowski dodawał również, że część studentów wolała trafić do grup prowadzonych przez bardziej doświadczonych Juliusza Kleintera i Stanisława Pigonia. W końcu Wyka pomimo swojej mocnej pozycji miał w momencie rozpoczęcia tego kursu dopiero trzydzieści osiem lat. Jak dodaje Kijowski: „Wyka ich nie zatrzymywał. Zostali tylko ci, którzy chcieli być z Wyką i którzy, jak ja i moi przyjaciele, po to na Uniwersytet Jagielloński przyszli, aby spotkać się z Wyką” (1986, s. 178).

Jak wyglądało to seminarium? Chodziło na nie około czterdziestu osób, a jego struktura przedstawiała się tak: „Wyka najpierw przedstawiał na nich

zagadnienia poetyki, a później analizował na nich konkretne teksty, na przykład *Wesele*. Stawiał pytania, problemy. Kto chciał, to odpowiadał” (Błoński, 2011, s. 359). Kijowski wspomina, że nie zawsze było ono fascynujące: „Nie należy sądzić, że te seminaria to były jakieś uczy platońskie. Wyka jeszcze nie wiedział, co z nami zrobić, a myśmy byli nieznośni. W końcu zrobiło się nudno” (1986, s. 178). Pomimo tej surowej oceny pisarz podkreśla jednak, że Wyka miał na nich duży wpływ. To on kształtował ich styl pisarski, był punktem odniesienia, kierował również drogami ich zawodowego rozwoju. Ułatwiał pisanie, popychał w stronę krytyki, pokazywał narzędzia pracy. Błoński pisze o fascynacji całej czwórki Wyką, którego opisuje jako mistrza świadomego swojego wpływu na studentów (Błoński, 2011, s. 251)

## Czwórka

Nasza czwórka na słynnym seminarium Wyki, poświęconym głównie powieści młodopolskiej, siedzi w pierwszych rzędach – zapraszając do nich tylko ulubione koleżanki. Są głośni, pewni siebie i zawsze pierwsi do wyśmiania głupich, ich zdaniem, wypowiedzi. Poza sukcesami przynosi im to również nieprzyjemne sytuacje. Wzbudzali oni niechęć starszych kolegów, źle układały się ich stosunki z Kołem Polonistów prowadzonym przez Andrzeja Wasilewskiego (choć Puzyna w listach wspomina rozgrywane z nim wspólnie partie brydża), wrogo również patrzyli na nich członkowie Związku Młodzieży Polskiej (do którego zresztą, jak twierdzi Flaszen, wszyscy mieli należeć). W efekcie w czasie trzeciego roku studiów dochodzi do eskalacji konfliktu i jak wspomina Błoński: „wytoczono przeciw nam niemal proces pod zarzutem, że tworzymy grupę elitarną i odnosimy się pogardliwie i wyniośle do innych” (Błoński, 2011, s. 359). Nie przyniosło to jednak poważnych konsekwencji i cała sprawa rozeszła się po kościach. Nie pozostał

po niej żaden ślad w archiwum uniwersyteckim.

Dla grupy ważnym momentem i pozytywnym wyróżnieniem był grudzień 1949 roku (drugi rok studiów), kiedy to Puzyna, Błoński i Flaszen na IV Zjeździe Naukowym Związku Kół Polonistycznych Polskiej Młodzieży Akademickiej wygłaszają wspólny referat. Tematem zjazdu była powieść w latach 1918-1939. Tytuł ich referatu brzmiał zaś *Między buntem a ucieczką*. Każdy z występujących omawiał twórczość innego pisarza. Puzyna skupiał się na Witkacym, Błoński na *Ferdydurke* Gombrowicza, zaś Flaszen na Schulzu. Po latach Puzyna wspomina to wydarzenie w charakterystyczny dla siebie ironiczny sposób:

[referat] był długi i zawiły, mikrofon co chwila wysiadał, ale wysłuchano nas cierpliwie. Referat nosił tytuł *Między buntem a ucieczką*, mieliśmy go nawet drukować w „*Twórczości*”, trzeba było tylko całość po ludzku napisać. Lecz nim to zrobiliśmy, powiał wiatr historii i nasi autorzy zostali zgodnie wyklęci jako formalisci.

Marginesowi w dodatku: ot, dziwactwa (1971, s. 39).

Błoński zauważa, że chociaż grupa nie wpisała się w założenia krytyki marksistowskiej, nie została jednak na zjeździe wprost potępiona. „Mimo wszystko uważano, że jesteśmy ludźmi do zasymilowania” – konkluduje (Błoński, 2011, s. 450).

I chociaż prelegenci piszą o tym wydarzeniu z dużym dystansem, w recenzjach ich referatu znalazły się znacznie bardziej przychylnie słowa. W materiałach pokonferencyjnych czytamy bardzo pozytywną recenzję Andrzeja Lama:

Pionierską w całym tego słowa znaczeniu próbę analizy twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza przedstawiła trójka młodych polonistów krakowskich [...]. Choć ich tezy interpretacyjne wywoływały na zjeździe pewne zastrzeżenia, to już samo podjęcie tak trudnego i nie ruszanego dotychczas tematu i jego wnikliwe opracowanie pozwala wydać jak najlepszy sąd o ambicjach i możliwościach autorów (za: Zaczyński, 2009, s. 259).

Dzięki recenzji Jerzego Ziomka możemy zaś zrekonstruować drogę krytyki i napomnień, których młodzi autorzy mogli wysłuchać w czasie konferencji:

Mając do czynienia ze szczególnie trudnym rodzajem zafałszowania rzeczywistości w dziełach Gombrowicza, Witkiewicza i Schulza referenci nie zawsze umieli rozszyfrować sens ideologiczny skomplikowanych masek. Chwilami szli łatwiejszą, ale zawodną drogą: zamiast poszukać języka ideologii klasowej, posługiwali się wieloznacznymi metaforami, jak np. w formule tytułowej – bunt, ucieczka itp. Dyskusja wytknęła błędy referatu, ale wnioski z dyskusji były pozytywne: jest bowiem wiele optymizmu i odwagi w pionierskiej próbie młodych polonistów, atakujących temat, którego ulękli się starsi (za: Zaczyński, 2009, s. 260).

Do publikacji jednak nie doszło. Chociaż musiało być to dla nich wtedy ważne. Puzyna w niedatowanym liście do Błońskiego (może to święta Bożego Narodzenia, może ferie, w każdym razie obaj studenci byli wtedy poza Krakowem) pogania przyjaciela:

Gombrowicz musi być na 20-ego gotów, bo trzeba to jeszcze przejrzeć, poprawić, ułożyć, omówić zakończenie, pokazać Wyce i przepisać w 10 egzemplarzach, a na 1-ego już musi być w Warszawie, bo inaczej w ogóle nie pójdzie. Zbyszek Wasilewski mnie tu pili jak cholera, żebym się śpieszył. Całość pewnie do „Twórczości” pójdzie, bo cały 1 numer ma być na prace zjazdowe.

I chociaż tak się nie stało, Puzyna i Błoński w swojej pracy zawodowej pozostaną jednak wierni autorom, którymi fascynowali się od czasów gimnazjalnych, poświęcając im wydawane przez całe życie teksty krytyczne i naukowe.

## Ścieżka Puzyny

Konstanty Puzyna do studiów podchodzi z dość dużym dystansem, a przynajmniej taki wizerunek kreuje w swoich wspomnieniach i korespondencji. Wie, co go interesuje (teatr i literatura), resztę trzeba jakoś zaliczyć, najlepiej małym kosztem czasu i energii. W jego indeksie piątki sąsiadują więc z trójkami, nie wszystkie egzaminy zalicza w pierwszym terminie. Ocenę dostateczną otrzymuje m.in. z egzaminu z gramatyki opisowej współczesnej polszczyzny u prof. Klemensiewicza oraz z gramatyki opisowej języka staro-cerkiewno-słowiańskiego u prof. Lehra-Spławińskiego, piątkę zaś z egzaminu z historii literatury polskiej (przewodniczącym komisji egzaminacyjnej był Stanisław Pigoń).

Stosunek Puzyny do nauki bardzo celnie oddaje on sam w liście do Ireny Bołtuć, przyjaciółki z dzieciństwa, teatrolożki:

Kochana Irusio! Wybacz, że nie napisałem, ale wciąż ten cerkiewny

wisiał mi nad głową i mącił intelekt. W ogóle jestem świnia i nie odpisałem na kartkę z Kocią (oczywiście była w Oliwie), nie podziękowałem Ci za gościnę (co czynię niniejszym) i zapomniałem jako mężatkę pocałować Cię w rękę, czego nie omieszkać sobie powetować przy najbliższej okazji. Tylko tej okazji jakoś nie widać; napisz czy będziesz w Toruniu w lipcu, to postaram się wpaść przejazdem. Mam teraz trochę roboty: artykuł dla Wyki, colloquium u Kleinera, egzamin z opisówki - dobrze chociaż, że odwaliłem cerkiewny, bo życie mi zatruwał. Sama rozumiesz - maj, kwiatki, dziewczynki i te de, a tu kuj; zresztą kuć mi się nie śniło, dopiero na dwa dni przed egzaminem uznałem, że ostatecznie trzeba się nauczyć gramatyki, bo samo czytanie nie starczy - ale niestety tego dnia były imieniny koleżanki (Zofii oczywiście), więc wróciłem o 4-tej rano z katzem jak lichy, musiałem się oczywiście trochę zdrzemnąć po południu, a o 6-tej wieczorem zjawił się prezes Koła Pol., więc do 12-tej graliśmy w bridge'a: w rezultacie na godzinę przed egzaminem zdążyłem jeszcze nauczyć się deklinacji rzeczowników i przejrzeć koniugacje, ale do przymiotników już nie dojechałem, i oczywiście wyleciałem na odmianie złożonej, o której wiedziałem tyle tylko, że istnieje. Pocieszam się tylko, że dostać dost. tak małym wysiłkiem to większa sztuka niż zarobić piątkę dwumiesięcznym kuciem; zresztą mam tak mało poważania dla studiów uniwersyteckich w ogóle, a językoznawczych w szczególności, że mogę gwizdać na stopnie. Co słyhać u Ciebie? W Oliwie głód, smród i nędza, u mnie długi, grandy, knajpy i lenistwo. U Wila nie byłem, *Ryszarda III* nie widziałem, bo go już nie grali, zresztą cały dzień w Poznaniu siedziałem na Targach - b. ciekawe. Tu w teatrach ogórki - *Mazepa* reż. Karbowski, dek. Frycz: od razu



wiadomo, jak to wygląda - przyzwoite przedstawienie sprzed 50 lat. Zresztą sama *Mazepa* (zawsze piszę „ta”) to też potworność, melodramat godny *Mniszkówny*. To i *Marię Stuart*, to wystawiają, psiakrew, ale żeby *Samuela* czy *Kordiana*, to nie. Napisz coś. Całuję. Ket (Bołtuć, 1990, s. 141).

Studia w Krakowie to dla niego czas intensywnego rozkwitu życia towarzyskiego. Flaszen opisuje ich w tym momencie życia w następujący sposób: „my dwaj z Puzyną, wolni strzelcy, kobieciarze i birbanci, prowadzący cygański tryb życia” (Flaszen, 2009). Puzyna sam pisze o licznych imprezach i koleżankach. W jego prywatnym archiwum znajduje się spory plik listów w dużej kopercie opisanej „listy od ciziów”, w którym zgromadzona jest jego korespondencja z kobietami. Widać, że również w czasie studiów ich nie brakuje, a imiona koleżanek, a zarazem nadawczyń przeplatają się ze sobą. W czasie wakacji po pierwszym roku studiów, które spędzał u matki w Oliwie, koresponduje z dwiema koleżankami: Krystyną Pytlarówną i Danutą Matyjanką - dla jednej z nich jest „Ketem kochanym”, a dla drugiej „drogim Keciątkiem”. Jego (i Flaszena) postawa kontrastuje z zachowaniem i przekonaniem gorliwego katolika Jana Błońskiego, nie przeszkadza jednak w ich przyjaźni, może jedynie jest kolejną okazją do kpin i szyderstw. Szczególnie kiedy w wieku dwudziestu lat Błoński bierze ślub ze studentką medycyny Teresą, która w czasie uroczystości jest już w zaawansowanej ciąży. Flaszen wspomina: „No tak - szydził wolnomyślicielsko Puzyna - to dzieje się, jak przystało na prawdziwego katolika” (Flaszen, 2009)<sup>9</sup>.

Imprezy i zabawa nie przeszkadzają Puzynie w karierze. Cały czas intensywnie publikuje, m.in. w „*Twórczości*”, „*Teatrze*”, „*Życiu Literackim*”. Pomógł mu Kazimierz Wyka, zamawiając u niego już na pierwszym roku

omówienie całego sezonu teatralnego dla „Twórczości”. Sam Wyka opowiadał: „Pytają mnie, skąd ja takiego recenzenta wziąłem – opowiadał potem z uciechą – a ja na to: pokazałbym wam tego recenzenta...” (Kijowski, 1986, s. 179). Jak wyjaśnia Kijowski, Puzyna wyglądał wtedy na zaledwie piętnastolatka i wiele osób, oceniając go po wyglądzie, nie chciało wierzyć, że zaczął już studiować.

## Radca

Pisanie o teatrze nie było wtedy jedynym źródłem zarobku Puzyny. Jan Błoński wspomina, jak wracając z ferii zimowych w czasie drugiego roku studiów, znajduje w ich wspólnym mieszkaniu kartkę: „Zostałem radcą”. Puzyna wyjeżdża wtedy do Warszawy, ponieważ dostaje posadę w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Nie wiem, w jaki sposób Puzyna dostał posadę w ministerstwie, cały czas prowadzę badania nad jego biografią, rozwijając kolejne ścieżki i rozwiązując następne tajemnice. Z powodu braków kadrowych w tamtym czasie możliwe było robienie karier w urzędach również przez bardzo młodych ludzi. Ponownie w przypadku Puzyny problematyczne powinno być pochodzenie. Pomimo tego najpierw zostaje on inspektorem Wydziału Teatralnego w Departamencie Twórczości Artystycznej, a później p.o. naczelnika wydziału. Zajmuje się tam teatrami lalkowymi i młodzieżowymi. Cała przygoda nie trwa długo – w Warszawie Puzyna wytrzymuje jedynie cztery miesiące. Ma problemy mieszkaniowe, pracodawca lokuje go w hotelach i domu poselskim. Nie potrafi znaleźć sobie miejsca na stałe. Dodatkowo, jak pisze Błoński, Puzyna w czasie tej pracy „zdołał jednak poznać cynizm władzy, układy. Szybko zdał sobie sprawę, że nie należy pchać się na świecznik, bo grozi to nieuchronnie poślizgnięciem” (Błoński, 2011, s. 360).

Do tego momentu w życiu Puzyny mam dostęp dzięki prowadzonej przez niego w tym okresie korespondencji. Trudną sprawą jest badanie archiwum prywatnego. Wśród gromadzonych listów siłą rzeczy dominują odpowiedzi osób, do których Puzyna wysyłał wiadomości. Za ich pomocą łatwiej jest poznać nadawców, ich przygody, losy i zmartwienia. Trudniej odtworzyć, o czym pisał do nich interesujący mnie bohater. Zazwyczaj materiałem badawczym w tym wypadku są zdawkowe odpowiedzi i pozbawione kontekstu wzmianki.

Na szczęście dla biografki w tym okresie Puzyna spotyka się z wspomnianą już koleżanką ze studiów Daną Matyjanką. Autorka ma naturalny talent do pisania pełnych emocji i zabawnych listów, co sprawia, że ich lektura jest niezwykle przyjemna. Autorka ma w sobie również dużo troski i empatii, co pozwala jej nie tylko opisywać jej własne przeżycia i studia na krakowskiej polonistyce, ale również z dużym zaangażowaniem odnosić się do wysłanych przez Puzynę listów. Dzięki temu mogę zrekonstruować problemy, które w ministerstwie towarzyszą młodemu naczelnikowi.

Na początku, krótko po wyjeździe Puzyny z Krakowa, Dana Matyjanka pisze:

Keciątko kochane, zmartwił mnie Twój list. Po pierwsze nie układa Ci się tam jak miało, musisz się jeszcze angażować z tymi filmami, po drugie stale jeszcze nie masz mieszkania, a co mnie najbardziej przeraża to to, że marzniesz, jak ty tam ganasz w tym lekkim palcie, mniejsza o nos, czy uszy (możesz sobie kupić nauszники, naturalnie na uszy nie na nos), ale uważaj, żebyś się nie przeziębził. Noś przynajmniej te twoje słynne swetry. Przeczytałam chłopcom te kawałki Twojego listu, gdzie piszesz o swojej pracy. Rada w radę uradziliśmy, że powinieneś brać to stypendium z IBL-u i rzucić

wszystko w pierony. Ale sam wiesz najlepiej co Ci wypada robić. Najpociesznieszy był Wyka, który czytając na seminarium listę obecności zapytał się, czy jesteś już w Warszawie i dodał z niemałym przekąsem: „kto mu tam kazał jechać”. Jak widać wszyscy twoi przyjaciele woleliby Cię widzieć w Krakowie.

Kazimierz Wyka również decyduje się na napisanie listu do swojego studenta w lutym 1950 roku (list złożony był w kopercie „listy od ciziów”, ciekawe, czy dostał się tam przez pomyłkę, czy to celowy żart adresata). Profesor po kilku uwagach o publikacji artykułu Puzyny (niestety nie pada ani tytuł tekstu, ani miejsce publikacji) dodaje:

Żałuję, że nie udało mi się spotkać z Panem w Warszawie. Gdyby Pana doszły o tym wiadomości, że skrzywiłem się mocno na wieść o Pana przeniesieniu się do Warszawy i objęciu obecnego zajęcia, jak też że krzywię się nadal, chciałbym potwierdzić prawdę tych wiadomości. Natomiast ich uzasadnienie wolałbym powierzyć rozmowie ustnej, a nie listowi. Oczywiście nie mam prawa wtrącać się do Pana decyzji ani tym więcej krytykować ich, ale po prostu jest mi żal, obserwując Pana świetnie tak pod względem pisarskim jak i merytorycznym zapowiedzi jako krytyka teatralnego, że tak nieopatrznie postawił się Pan w sytuacji, gdzie – proszę uwierzyć mojemu proroctwu – wbrew innym pozorom ucierpią najbardziej właśnie Pana możliwości jako krytyka. Warszawa jest miastem metodycznego i radosnego obłędu, jeśli chodzi o warunki pracy, a Warszawa plus ministerstwo to przecież obłęd do potęgi. Przypuszczam, że za tych kilka tygodni poznał już Pan owe smaki.

Później, prawdopodobnie w momencie, w którym Puzyna został już p.o. naczelnika, jego sytuacja się poprawiła. Przynajmniej pod względem materialnym, nie wiemy niestety, jak mu smakował wspomniany przez Wykę radosny obłęd nowej pracy. Przynajmniej stać już go było na nowe palto. Dana Matyjanka zaś przestrzegała: „Ket pamiętaj przede wszystkim o sobie, a lepiej nie chwal się przed innymi ilością twoich zarobków”. Koleżanka porusza również w listach sprawę zdrowia Puzyny. Napomina go, by nie „łajdaczył się tyle”, bo płaci za to zbyt wysoką cenę, zwraca również uwagę na jego problemy z sercem.

Rozsądne rady studentki odnoszą się również do bardziej ogólnych kwestii. Kolejny z wysłanych listów świadczy o jej mądrości i bystrości obserwacji:

Czy tam wszyscy nie dostajecie jakiegoś obłędu, dzięki właśnie łatwości w robieniu kariery? Zawsze mi się osobiście zdawało, że trudniejsze początki albo kogoś załamają, albo gdy jednostka mocniejsza to przełamie te trudności i wtenczas może uwierzyć, że to jest coś trwałego. Boję się Ket, że ty dziś jeszcze drwisz z tego wszystkiego, co cię spotyka, ale nie daje głowy na jutro. Tyś się już zmienił i wyczułam to doskonale, podczas twojego ostatniego pobytu w Krakowie. Powiedzmy, że zmiana na razie na dobre, zrobiłeś się bardziej zdecydowany, pewny siebie, czy ja wiem zresztą jaki. Ale pomyśl kochanie, że ty masz 21 lat, a ty jesteś już nieraz tak poważnie stary. Ket uważaj, żebyś za kilka lat nie zatęsknił za młodością i beztróską lat studenckich. Znam Twoje argumenty, które byś w tej chwili wysunął. Wierzę, że chciałeś po tych latach liczenia się na każdym kroku, dojść do czegoś.

Pamiętam – pomoc matce itp. sprawy. Lecz obawiam się, że te przyczyny staną ci się za jakiś czas bardzo błahe, kiedy już będziesz

miał dość obowiązków, odpowiedzialności itp.

Z czasem jej obawy zaczynają się sprawdzać. Między nią i Puzyną dochodzi do konfliktu. Matyjanka ma pretensje o chłodny i urzędowy ton jego listów. A także o to, że zamiast wprost nazwać powody swoich pretensji, zasłania się szyderstwem i ironią. W pewnym momencie pisze: „wybacz, że ja traktuję cię nadal jak Keta Puzynę kolegę z II roku wyd. hum. a nie jako naczelnika wydziału teatru”. Puzynie musi zależeć na Matyjance. Po tym liście przyjeżdża do Krakowa, żeby osobiście zażegnać konflikt. Jak możemy się domyślić z zamieszczonych w listach aluzji, wyznaje jej również wtedy miłość.

Równolegle w listach zaczyna się klarować plan powrotu Puzyny do Krakowa. W czasie zawodowego objazdu teatrów trafia on do Teatru Polskiego w Bielsku-Białej i Cieszynie. Najprawdopodobniej w wyniku tej wizyty i nawiązanych wtedy znajomości dostaje propozycję pracy jako kierownik literacki w tym teatrze. Oferta jest bardzo zachęcająca. Praca w ministerstwie mu nie odpowiada, być może dostrzega słuszność udzielanych mu przez Wykę rad. Dodatkowo zatrudnienie w Bielsku mogłoby łączyć ze studiami w Krakowie, skończyłyby się również jego problemy mieszkaniowe (w tym czasie Andrzej Kijowski szuka mu pokoju w Krakowie). Wierzę również, że istotnym powodem jego decyzji jest jego relacja z Daną Matyjanką, której wyznaje, że „chce uciec z Warszawy do niej”. I chociaż ich relacja nie przetrwała próby czasu, wydaje się, że w tym momencie było to dla obojga uczucie szczere, ważne i wpływające na ich życiowe decyzje.

# Kierownik literacki

W momencie, w którym Konstanty Puzyna zostaje kierownikiem literackim Teatru Polskiego w Bielsku-Białej i Cieszynie (sierpień 1951), dyrektorem teatru jest aktor i reżyser Aleksander Gąsowski. Tę dyрекcję szczegółowo opisuje w artykule *Puzyna przed śmiercią Stalina* Janusz Legoń: „Wydaje się, że Gąsowski starał się robić, na tyle, na ile warunki pozwalały, «porządny artystycznie teatr», artystycznie zachowawczy, ale przede wszystkim atrakcyjny dla widzów, szczególnie ze względu na grę aktorską” (2006, s. 290). A warunki w tym okresie rzeczywiście są trudne, pozostawiające teatrom wąski zakres swobody. Sceny zyskują status przedsiębiorstw państwowych, które podlegają Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii, zaś program artystyczny nadzorowany jest przez Centralną Komisję Repertuarową działającą przy Ministerstwie Kultury. Chwilę wcześniej w 1949 roku odbyła się I Narodowa Narada Teatralna w Oborach, która rozpoczynała w teatrze epokę dominacji socrealizmu.

Puzyna w swoim notatniku skrupulatnie zapisuje tytuły, które pojawiły się w repertuarze w czasie jego pracy w instytucji (1951-1953). Przy niektórych tytułach zamieszcza krótkie notatki:

1. Rittner, *Głupi Jakub*
2. Turgieniew, *Łaskawy chleb* (prapremiera)
3. Uspieński, *Na spotkanie życia* (prapremiera)
4. Fredro, *Śluby panieńskie*
5. Pasek, *4:0 dla ATK* (prapremiera)
6. Molier, *Szkoła żon*
7. Gozdawa, *Wodewil warszawski*
8. Pomianowski, *Faryzeusze i grzesznik*

9. Zabłocki, *Balik gospodarski* (niegrane od 175 lat, nowa muzyka!)
10. Perzyński, *Szczęście Frania*
11. Afinogenow, *Dalekie* (prapremiera)
12. Zapolska, *Ich czworo*
13. Program satyryczny
14. Szekspir, *Stracone zachody miłości* (niegrane od 33 lat)
15. Shaw, *Szczygli zaulek*
16. Beaumarchais, *Cyrulik sewilski*
17. Czannerle, *Pajęczyna*

Repertuar ten jest zróżnicowany. Widać, że tak jak pisał Legoń, dyrekcja i młody kierownik literacki próbowali jednocześnie wypełnić obowiązki nakładane na nich przez organizatora, sięgając po sztuki socrealistyczne, jak i przedstawić na scenie propozycje bliższe własnym gustom. A te musiały zostać odpowiednio opakowane w konteksty umożliwiające ich pokazanie. To było zadanie Puzyny, a próby wyjaśnienia władzy, dlaczego warto wystawiać *Fredrę* czy Szekspira, widoczne są w pisanych przez niego do programów teatralnych tekstach.

Tekst *O realizmie Fredry* do programu *Ślubów panieńskich* rozpoczyna od pytania: „Czy przyczyną renesansu *Fredry* nie jest – dziś dopiero całkowite – wymarcie resztek nadbudowy ideologicznej, której rzecznikiem był *Fredro*? Wymarcie, które pozwoliło zobaczyć to, co w dziełach *Fredry* jest naprawdę istotne i żywe – znakomity niewypatrzonej przez konserwatywną ideologię realizm?”. Po czym kontynuuje analizę stosunków społecznych panujących w klasie ziemiańskiej, zwracając uwagę na krytykę *Fredry* wymierzoną w ich obyczaje. Pisze: „Z miłością, czy bez miłości Aniela za *Gucia* wyjść musi, skoro *Radost* i pani *Dobrojska* postanowili połączyć swoje włości. W dobie



nastania kapitalizmu i postępującej pauperyzacji ziemiaństwa pradawny ten zwyczaj staje się ekonomiczną koniecznością”. Podsumowuje: „im bardziej będziemy się przypatrywać Fredrowskiej sielance, tym więcej odkryjemy w niej ucisku konwencji obyczajowej i podłostek klasy, w kręgu której rozgrywają się «Śluby panińskie»”. W tym portrecie dostrzega zaś „ogólne nieróbstwo, kiśnięcie w marazmie i nudzie jesiennej szarugi, pasożytnicze i bezmyślne”.

W podobny sposób Puzyna omawia *Szczygli zaułek* Shawa, pisząc: „aż dziw bierze, że już 60 lat minęło od napisania *Szczyglego zaułka*. Jest w tej pierwszej sztuce znakomitego irlandzkiego pisarza i publicyisty analiza kapitalizmu tak ostra, jasna i trafna, jakiej po dziś dzień nie dał bodaj żaden dramaturg”. U Szekspira docenia zaś pozycję, z jakiej autor „spogląda z lekkim uśmiechem na wytworną nienaturalność dworu: ludowy rozsądek, humor, realizm”.

W innych tekstach pojawiają się jeszcze bardziej dosadne sformułowania, co widać w programie towarzyszącym premierze spektaklu *Na spotkanie życia* na podstawie tekstu Andrzeja Uspieńskiego, reprezentującego kategorię sztuk produkcyjnych. Puzyna pisze, kontynuując myśl, że nowa sztuka przewyższa poprzedni dramat autora: „nie dlatego przewyższa, że tam mówiło się o miłości, gdy tu mówi się o kopalni. Raczej dlatego, że kopalnia jest właśnie miłością ludzi z *Na spotkanie życia*. A kopalnia w naszej perspektywie znaczy tu socjalizm, jeszcze szerzej znaczy ludzkie szczęście”. Dalej dodaje:

Bowiem walka o socjalizm jest również walką o radziecką maszynę, o którą kopie kruszą Łapin i Liza. Radziecki kombajn na szachcie, to wycofanie amerykańskich maszyn wrębowych, to wyzwolenie się na

nowym odcinku z gospodarczej zależności od krajów kapitalistycznych, to rosnąca siła Związku Radzieckiego, a z nią rosnące wielkie marzenie o nowym, wspaniałym świecie.

Całość kończy zaś w następujący sposób:

*Na spotkanie życia nie posiada motta, lecz możemy je sami dopisać. Będą nimi słowa Stalina, wypowiedziane w roku 1931, dwadzieścia lat temu: „Zapytują czasem, czy nie można nieco zwolnić tempa, nieco powstrzymać ruchu. Nie, nie można, towarzysze! Nie można zwalniać tempa! Przeciwnie, w miarę sił i możliwości należy je zwiększać! Zwolnić tempo – znaczy to pozostać w tyle. A ci, co pozostają w tyle, są bici. Ale my nie chcemy być bici”.*

Puzyna w Bielsku-Białej pracuje do zakończenia studiów.

## **Zakończenie**

Studia mogą wydawać się krótkim momentem na osi życia. Ma on jednak charakter formujący. To czas kształtowania postaw życiowych, zawierania przyjaźni, pierwszych miłości, gromadzenia wiedzy, podejmowania wyborów życiowych. Jacy w momencie zakończenia studiów i chwilę potem byli bohaterowie tego tekstu?

Jan Błoński miał już ukształtowane życie rodzinne: żonę Teresę i syna Krzysztofa. Z Torunia do Krakowa sprowadził całą rodzinę: ojca, matkę, jej dwie siostry i swoją młodszą siostrę Wandę. Chociaż był ciągle młody, pełnił już funkcję głowy rodziny. Pracę magisterską pisze o poezji barokowego

poety Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego. Po jej przeczytaniu promotor Kazimierz Wyka każe mu zacząć pisanie od początku - na inny temat. Uznaje, że to, co przeczytał, to gotowy doktorat i szkoda „marnować” go na pracę magisterską. Przyszłość pokaże, że będzie to (zapewne uzupełniona i rozszerzona) habilitacja Błońskiego. Doktorat poświęci twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pod koniec studiów, zgodnie z poradą promotora, szybko pisze kolejną pracę, tym razem o poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. O pośpiechu świadczyć mogą uwagi recenzenta pracy Józefa Spytковского: „referent istotnie potraktował Gałczyńskiego szkicowo, nie podał nawet obowiązującej w tego typu rozprawach literatury przedmiotu ani chronologicznego wykazu utworów omawianego autora”, kontynuuje jednak w tonie bardziej przychylnym: „w całości szkic ten świadczy jednak o dużej spostrzegawczości oraz wybitnej inteligencji autora”. Błoński w efekcie broni pracę na ocenę bardzo dobrą.

Trudniej odnaleźć mu się zawodowo. W szczytowym momencie stalinizmu i ideologizacji uczelni nie może rozpocząć od razu upragnionej kariery naukowej. Dzięki protekcji starszego kolegi z polonistyki, przyszłego profesora, historyka i teoretyka literatury Henryka Markiewicza, dostaje za to pracę w „Przekroju”. Zajmuje się tam tłumaczeniami oraz pisaniem tekstów dziennikarskich i popularyzujących literaturę.

Markiewicz w otrzymaniu pracy pomaga również Ludwikowi Flaszenowi i Andrzejowi Kijowskiemu, oferując im zatrudnienie w „Życiu Literackim”. Flaszen prowadzi w nim rubrykę „Z notatnika szalonego recenzenta”. W 1952 roku broni pracę magisterską poświęconą realizmowi w prozie współczesnej. Potem pracuje we wspomnianym piśmie, publikuje również w innych tytułach, przez rok zajmuje stanowisko kierownika literackiego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Jak wspomina Błoński -

Flaszen najsilniej z całej czwórki miał wierzyć w komunizm. Stał na pozycji reformatorskiej, „krytykował stan obecny i domagał się prawdziwego realizmu socjalistycznego” (Sobolewski, 2017). Wydaje się, że w okresie życia, który nastąpił tuż po studiach, miota się on między różnymi miejscami i zadaniami. Z Krakowa wyjeżdża w 1959 roku, by z Jerzym Grotowskim założyć w Opolu Teatr 13 Rzędów, co zdefiniuje jego życie zawodowe na zawsze.

Andrzej Kijowski broni się w 1954 pracą pod tytułem *Z walki o realizm we współczesnej prozie polskiej*. Jak pisze Kazimierz Wyka, praca ta „nie może być klasyfikowana i oceniana przy pomocy norm, jakimi posługujemy się przy ocenie przeciętnych rozpraw magisterskich. Praca ta jest bowiem wynikiem działalności krytycznej jednego z najzdolniejszych i najambitniejszych krytyków młodego pokolenia i w dużej mierze drukowana już była po czasopiśmie literackich”. Po wspomnianym już zatrudnieniu w „Życiu Literackim”, Kijowski przenosi się do Wydawnictwa Literackiego w Krakowie, skąd szybko zostaje przeniesiony do Warszawy do Państwowego Instytutu Wydawniczego. Stale współpracuje z „Twórczością”. Mniej więcej w tym samym czasie debiutuje jako prozaik, w 1952 roku publikując w „Przekroju” pisaną wspólnie z Andrzejem Wróblewskim powieść historyczną w odcinkach pod tytułem *Historia Towarzystwa Akcyjnego Budowy Maszyn „Lilpop, Rau & Loewenstein”*.

Nie sposób pominąć tu też wydarzenia, które dotknęło tę trójkę młodych krytyków niedługo po zakończeniu studiów, to znaczy podpisanie przez nich w lutym 1953 roku rezolucji krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich potępiającej ks. Józefa Lelitę i innych księży skazanych w procesie krakowskim. Związani z kurią krakowską duchowni zostali oskarżeni o szpiegostwo w głośnym i pokazowym procesie. Dziś wiemy, że akt oskarżenia

oparty był na podstawie sfingowanych dowodów i wymuszonych torturami zeznań oskarżonych.

W rezolucji czytamy:

W ostatnich dniach toczył się w Krakowie proces grupy szpiegów amerykańskich powiązanych z krakowską Kurią Metropolitarną. My zebrani w dniu 8 lutego 1953 r. członkowie krakowskiego Oddziału Związku Literatów Polskich wyrażamy bezwzględne potępienie dla zdrajców Ojczyzny, którzy wykorzystując swe duchowe stanowiska i wpływ na część młodzieży skupionej w KSM działali wrogo wobec narodu i państwa ludowego, uprawiali – za amerykańskie pieniądze – szpiegostwo i dywersję. Potępiamy tych dostojników z wyższej hierarchii kościelnej, którzy sprzyjali knowaniom antypolskim i okazywali zdrajcom pomoc, oraz niszczyli cenne zabytki kulturalne. Wobec tych faktów zobowiązujemy się w twórczości swojej jeszcze bardziej bojowo i wnikliwiej niż dotychczas podejmować aktualne problemy walki o socjalizm i ostrzej piętnować wrogów narodu – dla dobra Polski silnej i sprawiedliwej.

Rezolucje podpisały pięćdziesiąt trzy osoby. Znajdziemy na niej nazwiska Jana Błońskiego, Ludwika Flaszena i Andrzeja Kijowskiego, a także Wisławy Szymborskiej, Jalu Kurka, Macieja Słomczyńskiego. Po latach do dokumentu odnosi się wspomniany już w tym tekście Henryk Markiewicz, kolejny z jego sygnatariuszy. Píše: „mimo to uważałem, że odmową podpisu nie warto narażać się na poważne szykany, skoro rezolucja była wydana po wyroku i na los skazanych nie mogła już wpłynąć. Była tylko epizodem w powszechnej, po części wymuszonej akcji propagandowej. Toteż moje wyrzuty sumienia były

słabe. Odczuwałem jednak niesmak i wstyd z powodu udziału w całej tej złej sprawie” (Markiewicz, 2013). „Gazeta Wyborcza” cytuje również wspomnienie Jana Błońskiego dotyczące sposobów składania podpisów: „Na zebraniach nie padało pytanie: Kto za?. Pytano tylko: Kto przeciw?. Nikt nie miał odwagi się zgłosić. Nie jestem pewny, ale chyba złożono nawet podpisy za nieobecnych. Nikt podpisany wbrew swojej woli nie ośmieliłby się zażądać usunięcia podpisu” (Czuchnowski, 2012). Z tą opinią w wcześniej cytowanym tekście polemizuje Henryk Markiewicz, zwracając uwagę na to, że pod rezolucją nie podpisali się pisarze związani z „Tygodnikiem Powszechnym”, Kazimierz Wyka czy Stanisław Lem.

Ocena postępowania sygnatariuszy rezolucji z perspektywy dzisiejszych czasów jest niezwykle trudna i nie chcę się jej podejmować jako autorka tego tekstu, nigdy niestojąca w obliczu podobnego dylematu moralnego.

Konstanty Puzyna nie musiał podejmować tej decyzji. Z Krakowa wyjechał tuż po zakończeniu studiów i w 1953 roku nie był już członkiem miejscowego Związku Literatów. Pracę magisterską obronioną na ocenę bardzo dobrą poświęcił „Węzłowym zagadnieniom romantyzmu w twórczości Fredry”. W recenzji pracy napisanej przez Juliusza Kleina możemy przeczytać: „praca samodzielnie przemyślana, zajmująca, napisana doskonale, ciekawa i pod względem metody i pod względem wyników, daje nowe oświetlenie stosunku Fredry do romantyków. Zasługuje na wydanie drukiem”. Tym samym Puzyna zamknął krakowski etap życia, na stałe już nigdy do tego miasta nie wróci. Myślę, że to był dla niego ważny czas, nie tylko ze względu na zawiązane wtedy relacje czy zdobytą wiedzę. W jego pracy, zaangażowaniu, pisanych tekstach widoczna jest decyzja, by zapomnieć o utraconej ziemiańskiej przeszłości i straconych w związku z tym szansach, a za to wykorzystać ten moment, w którym przyszło mu żyć, najintensywniej jak potrafi.

W 1953 roku Puzyna wyjeżdża z powrotem na północ i tam zostaje kierownikiem literackim Teatru Wybrzeże w Gdańsku, Gdyni i Sopocie, w którym dyrekcję objęła właśnie Lidia Zamkow.

Gorąco dziękuję Teatrowi Łażna Nowa oraz Domowi Utopii za możliwość noclegu podczas mojej kwerendy w Krakowie.

Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Student. Konstanty Puzyna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/97re-b520.

## Autor/ka

**Katarzyna Niedurny** (katarzyna.niedurny@e-at.edu.pl) – dziennikarka, teatrołożka, recenzentka. Publikuje stale w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” i dwutygodnik.com. Współprowadzi Podcast o Teatrze. Pisze książkę biograficzną o Konstantym Puzynie. ORCID: 0000-0002-7938-470X.

## Przypisy

1. Więcej na ten temat piszę w: Niedurny, 2023.
2. Z racji bliskiego pokrewieństwa rodziców Konstantego Puzyny, Gustaw Zieliński był jego pradziadkiem zarówno po mieczu, jak i po kądzieli.
3. Konstanty Puzyna wraz z matką mieszkają wtedy w domu jej siostry Marii Anieli.
4. Maria Letycja Puzyna pracowała w tym okresie jako akompaniorka w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej w Sopocie.
5. Więcej na ten temat piszę w: Niedurny, 2023.
6. Czas, w którym Konstanty Puzyna studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, rekonstruuje za pomocą literatury przedmiotu, dotychczas wydanych tekstów wspomnieniowych, których autorami są głównie sam Puzyna, Jan Błoński, Andrzej Kijowski i Ludwik Flaszen, oraz źródeł archiwalnych znajdujących się w Archiwum Biblioteki Jagiellońskiej, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz archiwum prywatnym Konstantego Puzyny.
7. Jak podaje Jan Błoński: „Kijowski zjawiał się trochę później. Miał smutne życie, zupełnie niezawinione. Rodzina, choroba matki. Miał takie okresy, jak gdyby był mniej obecny” (Błoński, 2011, s. 358). W Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego nie pozostał jednak żaden

ślad mówiący o tym, by Kijowski później zaczął studia. Być może Błoński miał na myśli jego późniejsze dołączenie do grupy znajomych.

8. Poniższe informacje opracowałam głównie na podstawie materiałów zgromadzonych w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego

9. Informacja ta nie zgadza się jednak z wiadomościami zawartymi w napisanym przez Błońskiego życiorysie, złożonym na zakończenie studiów, w którym pisze, że małżeństwo zawarł w kwietniu 1951 roku, zaś jego syn Krzysztof urodził się w 1952.

## Bibliografia

Błoński, Jan, *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*, wywiady zebrał i oprac. M. Zaczyński, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2011.

Bołtuć Irena, *W Toruniu*, „Dialog” 1990, nr 4.

Czuchnowski Wojciech, *Dlaczego Szymborska potępiła księżę?*, „Gazeta Wyborcza” 29.05.2012,

<https://wyborcza.pl/7,75398,11816867,dlaczego-szymborska-potepila-ksiezy.html?cta=1sqbb-3noac-5> [dostęp: 2.04.2024].

Degler, Jan, *Zawsze o nim, czyli psychomachia Witkacowska*,

<https://witkacologia.eu/witkacolodzy/Jan%20Blonski.html> [dostęp: 2.04.2024].

Flaszen, Ludwik, *Kliny*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 9,

<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/68559/kliny> [dostęp: 2.04.2024].

Jakubowska, Longina, *Między ideologią o praktyką reformy rolnej: pamięć ziemiaństwa*, „Polska 1944/45-89. Studia i materiały” 1995, t. 4.

Kijowski, Andrzej, *Notes Kazimierza Wyki*, [w:] tegoż, *Kroniki Dedala*, Czytelnik, Warszawa 1986.

Klich-Kluczevska, Barbara, *Gołębnik: historia miejsca*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Legoń, Janusz, *Puzyna przed śmiercią Stalina*, „Dialog” 2006, nr 5-6.

Majcherek, Wojciech, *Szkice o Puzynie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Zbigniewa Raszewskiego, PWST im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 1991.

Markiewicz, Henryk, *To była zła sprawa*, „Gazeta Wyborcza” 15.03.2013,

<https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,13570442,to-byla-zla-sprawa.html> [dostęp: 23.03.2024].

Niedurny, Katarzyna, *Chłopak. Konstanty Puzyna*, „Dialog” 2023, nr 4,

<https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopak-konstanty-puzyna> [dostęp: 23.03.2024].



Niedurny, Katarzyna, *Fragmenty Puzyny*, „Dwutygodnik.com” 2020, wyd. 289, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9089-fragmenty-puzyny.html> [dostęp 23.03.2024].

Paczkowski, Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski: 1939-1989*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Puzyna, Konstanty, *Pestka*, [w:] *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, PIW, Warszawa 1971.

Sobolewski, Tadeusz, *Ty jesteś geniusz opętany przez piekło. O Jerzym Grotowskim i Ludwiku Flaszeniu*, „Gazeta Wyborcza” 10.02.2017, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,21344201,ty-jestes-geniusz-opetany-przez-pieklo-o-je-rzym-grotowskim.html> [dostęp: 24.03.2024].

Wylegała, Anna, *Był dwór, nie ma dworu: reforma rolna w Polsce*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

Zaczyński, Marian, *Pierwszy tekst Jana Błońskiego o Witoldzie Gombrowiczu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 258-261, [http://rcin.org.pl/ibl/Content/50039/WA248\\_66365\\_P-I-2524\\_zaczyn-pierwszy.pdf](http://rcin.org.pl/ibl/Content/50039/WA248_66365_P-I-2524_zaczyn-pierwszy.pdf) [dostęp: 24.03.2024].

Rezolucja Związku Literatów Polskich w Krakowie w sprawie procesu krakowskiego, [https://pl.wikisource.org/wiki/Rezolucja\\_Zwi%C4%85zku\\_Literat%C3%B3w\\_Polskich\\_w\\_Krakowie\\_w\\_sprawie\\_procesu\\_krakowskiego](https://pl.wikisource.org/wiki/Rezolucja_Zwi%C4%85zku_Literat%C3%B3w_Polskich_w_Krakowie_w_sprawie_procesu_krakowskiego)[dostęp: 24.03.2024].

## **Archiwa**

Archiwum prywatne Konstantego Puzyny

Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego zgromadzona w Bibliotece Jagiellońskiej

Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Programy do spektakli udostępnione mi przez Teatr Polski w Bielsku-Białej

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/student-konstanty-puzyna>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2024

DOI: 10.34762/vnxa-c325

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanislawski-nowe-i-stare-perspektywy>

/ STANISŁAWSKI

## Stanisławski: nowe i stare perspektywy

Katarzyna Osińska | Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk

### **Stanislavsky: New and Old Perspectives**

This article discusses the Polish edition of Maria Shevtsova's book *Rediscovering Stanislavsky* (Cambridge University Press, 2020) which has been published under the title *Stanisławski na nowo* (translated by Edyta Kubikowska, Instytut Grotowskiego, Wrocław 2022). The critical part of the article is devoted to a polemic with the thesis put forward by Maria Shevtsova about the decisive role of the Orthodox religion in the formation of Stanislavski's worldview and its impact on his approach to acting and theatre in general. A number of biased or erroneous interpretations of some of the concepts of Stanislavski's 'system' are indicated, such as: 'Ja jestem' (I Am) or *perevoploshchenie* (trans-embodiment) identified by the author of the book with the religious notion of transubstantiation. The conclusion of this part of the article is as follows: while polemicising with the overly, in her view, materialist approach to 'the system', represented by Sharon M. Carnicke, and also with Sergei Cherkassky's overestimation of the importance of yoga to Stanislavsky, Maria Shevtsova interpreted Stanislavsky's attitude to acting in a one-sided manner, without identifying any sources in the artist's statements themselves that would support her argument.

The following sections of the article outline the cognitive values of the book, such as a depiction of the vast cultural context in which Stanislavsky worked, a presentation of all the theatre studios he inspired, including the Opera Studio and the Opera-Dramatic Studio, an explanation of the importance of the Russian artist's discoveries for both dramatic theatre and opera directing, and finally, a brief discussion of the accomplishments of contemporary directors being Stanislavsky's heirs.

Keywords: Maria Shevtsova; *Rediscovering Stanislavsky*; Stanislavski's system; Eastern Orthodoxy

Maria Shevtsova, brytyjska badaczka, emerytowana profesorka Goldsmiths University of London, autorka wielu artykułów o teatrze drugiej połowy XX wieku, a także monografii Roberta Wilsona i Lwa Dodina, najnowszą swą pracę poświęciła Konstantinowi Stanisławskiemu. Książka *Rediscovering Stanislavsky* (Cambridge University Press, 2019) szybko – jak na nasze standardy – znalazła polskiego wydawcę i w roku 2023 wyszła pod szyldem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego w przekładzie Edyty Kubikowskiej, z przedmową oraz pod naukową opieką Tomasza Kubikowskiego<sup>1</sup>. Oba jej tytuły, angielski i polski – *Stanisławski na nowo*, wskazują na zamiar autorki ukazania dorobku rosyjskiego twórcy z nowych perspektyw, przedstawienia niezbadanych bądź słabo zbadanych aspektów jego działalności. Rosyjskie pochodzenie urodzonej w Paryżu autorki, a zarazem zakorzenienie w świecie kultur anglojęzycznych (USA, Australii i przede wszystkim Wielkiej Brytanii) stanowi jej duży atut. Nie wszyscy badacze zachodni zajmujący się Stanisławskim mieli możliwość dogłębnego studiowania rosyjskich źródeł i nie wszyscy posiadli wystarczająco dobrą znajomość kulturowych kontekstów, w jakich ukształtowała się osobowość rosyjskiego twórcy. Z drugiej strony, spojrzenie z zewnątrz na przedstawiciela innej kultury przy założeniu, że jest to spojrzenie uzbrojone w znajomość rzeczy i nieobciążone uprzedzeniami czy resentymentem, pozwala niekiedy dostrzec to, co umyka badaczom nawykłym do patrzenia na własnych bohaterów. Można zatem przyjąć, że badacz czy badaczka, spoglądający na Stanisławskiego z obu perspektyw, uwzględniający zarówno rosyjski stan wiedzy, jak i badania zachodnie, dostrzeże rozmaite zniekształcenia, jakim podlegała spuścizna twórcy „systemu” po jednej i drugiej stronie, przestawi akcenty, znajdzie oryginalne tropy.

Książka nie jest biografią artysty; fakty z jego życia nie są przedstawiane w porządku chronologicznym, ich przywołanie służy wzmocnieniu argumentacji

wówczas, gdy autorka koncentruje się na poszczególnych zagadnieniach istotnych dla dorobku Stanisławskiego. Pierwsze dwa spośród pięciu rozdziałów oznaczone zostały jako „konteksty”, w kolejnych zaś badaczka porusza najważniejsze dla samego Stanisławskiego i spuścizny po nim kwestie ujęte w bloki: „aktor”, „studio”, „reżyser”. Rozdziały mają charakter niejednorodny. W pierwszych dwóch, kontekstowych, przeważa encyklopedyczność: są gęste od dat, nazwisk, terminów, krótkich charakterystyk zjawisk. Na jednej stronie tekstu sąsiadują ze sobą symbolizm, futuryzm, okultyzm, spotykają się Michaił Wrubel, Marc Chagall, Wasilij Kandinski, Aleksandr Skriabin z poetami-futurystami Aleksiejem Kruczonychem, Wielimirem Chlebnikowem, kompozytorem Michaiłem Matiuszynem. Można odnieść wrażenie, że autorka, mająca za sobą doświadczenia akademickiej wykładowczynie, chciała, by książka pełniła rolę skróconego kompendium wiedzy o teatrze i sztuce czasów Stanisławskiego. Odmienny charakter mają trzy kolejne rozdziały, w których autorka powraca – na różnych poziomach refleksji i w różnych konstelacjach – do tematów uznanych przez nią za kluczowe. Po pierwsze, do prawosławia, z którego – jej zdaniem – wyrosły poszukiwania Stanisławskiego, po drugie, idei zespołowości, również ufundowanej na kulturze prawosławnej, a zarazem oddziałującej do dziś na wiele obszarów współczesnego teatru, wreszcie po trzecie, roli Stanisławskiego w tworzeniu podstaw sztuki reżyserii, roli nie dość – jej zdaniem – docenionej przez innych badaczy. W rozdziałach tych, pisanych zapewne przede wszystkim dla osób głębiej wtajemniczonych w poruszaną problematykę, autorka rozwija swoje przemyślenia, nie unikając polemik z innymi specjalistami.

We wstępie do książki Maria Shevtsova podkreśla, że wbrew przekonaniom, iż o Stanisławskim wiadomo już wszystko, trzeba go odkryć na nowo, „a może nawet odkryć go w ogóle” (s. 18)<sup>2</sup>. Przy czym jej podejście nie wynika z

tak rozpowszechnionej obecnie potrzeby rewidowania przeszłości poprzez przykładanie do niej dzisiejszych kryteriów: zarówno estetycznych, jak i etycznych. Tych drugich zresztą znacznie częściej. Stanisławski wyłania się z kart książki jako gigant, wywierający do dziś wpływ na wiele obszarów światowego teatru. Podejmując pracę nad książką, badaczka miała zapewne na uwadze czytelników zachodnich, zarówno studentów, jak i badaczy. I choć wiedzą oni niemało zarówno o samym twórcy, jak i o jego „systemie” (autorka konsekwentnie zapisuje słowo system dużą literą i bez cudzysłowu, czyli wbrew przyjętej dotąd, również w Polsce, tradycji<sup>3</sup>) między innymi dzięki przekładom Jeana Normana Benedettiego (które zresztą ocenia krytycznie), dzięki pracom amerykańskiej teatrolożki Sharon Marie Carnicke<sup>4</sup> (z którą polemizuje), a także dzięki wielu innym amerykańskim i brytyjskim badaczom, badaczkom, praktykom i praktyczkom, jednak wiedza ta nie wyklucza istnienia białych plam. Dlatego autorka skupiła się na problematyce nieobecnej w pracach zachodnich: przede wszystkim na źródłach myślenia Stanisławskiego o aktorstwie, które odkryła w prawosławiu. Według niej: „Religijne nastawienie Stanisławskiego kształtuje jego światopogląd, w nim zaś zawierają się poszukiwania naturalnego aktora-kreatora, z myślą o którym Stanisławski pracował nad swoim Systemem aż do śmierci” (s. 19). Do innych inspiracji artysty badaczka zaliczyła tradycje starowierców, poglądy Lwa Tołstoja, a także osobę Lwa Sulerżyckiego, o którym – jak pisze – niewiele wiadomo (choć akurat polski czytelnik może wiedzieć nieco więcej – zob. Osińska, 2003).

Autorka zajęła się także tematem wpływu rosyjskich środowisk artystycznych na formowanie się osobowości Stanisławskiego, zanim jeszcze powołał do życia MChT. Dzięki temu znajdziemy w książce informacje o kolonii artystów w majątku Sawwy Morozowa, słynnym Abramcewie. O Pieriedwiżnikach (Wędrowcach – w przekładzie zaproponowanym przez tłumaczkę książki<sup>5</sup>)

oraz ich następcach, malarzach, których sztuka kształtowała estetyczną wrażliwość twórcy MChT, nie mówiąc o tym, że z niektórymi z nich (choćby z Wiktorem Simowem) później współpracował. O rosyjskich mecenasach sztuki (poza Morozowem, ważną rolę w życiu Stanisławskiego odegrał inny Sawwa – Mamontow), o Rosyjskiej Operze Prywatnej, petersburskim czasopiśmie „Mir iskusstwa” (Świat Sztuki), z którego wywodzili się scenografowie Baletów Rosyjskich. Czyli o tym wszystkim, co stanowi kanon wiedzy o rosyjskiej kulturze tzw. Srebrnego Wieku.

Przybliżaniu wspomnianych postaci i zjawisk towarzyszy refleksja o utopijnych wspólnotach, do których autorka zalicza nie tylko kolonię artystów Abramcewo, ale też starowierców (z tego odłamu religijnego wywodził się, oprócz Morozowa i Mamontowa, także kolekcjoner Paweł Trietjakow, twórca słynnej Galerii Trietjakowskiej). Wspólnotowość, którą autorka definiuje przez pryzmat kultury prawosławnej, łączy z ideą zespołowości kultywowaną przez Stanisławskiego. Temat ten przewija się leitmotivem przez całą książkę. Autorkę od dawna zajmuje ta kwestia; w 2013 roku podczas konferencji zorganizowanej w Moskwie w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin Stanisławskiego, w której wzięło udział wielu znanych w świecie reżyserów, aktorów, badaczy i badaczek teatru, to Maria Shevtsova podkreślała wielkie znaczenie idei zespołowości w teatrze rosyjskim. Stąd w *Stanisławskim na nowo* rozwija temat studiów, powstających w kręgu MChT, zakładając przy tym, że idea wspólnotowości ma swe źródła w tradycji prawosławnej, którą charakteryzuje nietłumaczone zazwyczaj na inne języki słowo *соборность* – *sobornost'* (aczkolwiek Andrzej Walicki używa polskiego wariantu: „soborowość” – Walicki, 2002, s. 207 i in.; ma to o tyle sens, że zarówno w języku rosyjskim, jak i polskim etymologicznie słowo pochodzi od słowa „sobór”). Słowo to, będące w staroruskim piśmiennictwie odpowiednikiem greckiego *καθολικός* w

znaczeniu: powszechny, oznacza w rosyjskiej filozofii religijnej – najogólniej rzecz ujmując – wspólnotę ludzi opartą na dobrowolnych zasadach oraz na etycznych, chrześcijańskich fundamentach. Do języka religijnej filozofii wprowadził je Aleksiej Chomiakow, jeden z klasyków słowianofilstwa, zatem utopia wspólnotowości zakorzeniona w pojęciu soborności istotnie odsyła nas do prawosławia, a zarazem do konserwatywnego nurtu rosyjskiej myśli religijno-filozoficznej, jakim było słowianofilstwo.

Największy wkład w budowanie studyjności na zasadach wspólnotowych, wywodzących się nie tyle z prawosławia jako konfesji, ile z bliskiej słowianofilstwu utopii wspólnoty gminnej (czyli: *obszcziny*), miał niewątpliwie Leopold Sulerżycki – pisałam o tej kwestii w *Klasztorach i laboratoriach* – sam z pochodzenia Polak i z wychowania – katolik, odwołujący się, podobnie, jak Lew Tołstoj, do etycznych wskazań Ewangelii. Niezależnie od tego, jakie relacje łączyły Sulerżyckiego i Tołstoja z oficjalną cerkwią (przypomnę, że w 1901 roku Synod Kościoła Prawosławnego odłączył Lwa Tołstoja od wspólnoty kościelnej; ten akt nie był równoznaczny z ekskomuniką) z uwagi na głoszone przez nich poglądy, budzili oni szacunek w rosyjskich środowiskach artystycznych, także w kręgu Moskiewskiego Teatru Artystycznego

W swych rozważaniach autorka odwołuje się do pewnej wypowiedzi samego Stanisławskiego, mającej potwierdzić nie tylko jego prawosławne korzenie, ale też jego postrzeganie teatru w kategoriach świętości. Tu jednak pojawiają się problemy ze słownictwem, stanowiące być może pochodną trudności, jakie sprawia podwójny przekład: z rosyjskiego na angielski, a następnie – z angielskiego na polski. Rzecz bowiem w tym, że niektóre z przytaczanych sformułowań uległy przeinaczeniu w stosunku do rosyjskich oryginałów, a mają one zasadniczy wpływ na to, jak odczytujemy intencje

autorki.

Jednym z argumentów na rzecz postrzegania przez Stanisławskiego teatru przez pryzmat prawosławia stały się dla Shevtsovej jego słowa z 1908 roku, funkcjonujące w Rosji jako aforyzm, wedle których teatr to *chram* (храм), a aktor – *żriec* (жрец). W polskim przekładzie książki słowa te odsyłają do chrześcijańskiego obrazu świata, bowiem ich autor (Stanisławski) „zastanawia się nad żywotną potrzebą «teatru-kościół»„ i „porównuje aktorów do księży” (s. 32 i 69). Tymczasem *chram* oznacza świątynię w szerokim rozumieniu tego słowa (zatem też świątynię chrześcijańską), ale w tym przypadku dookreśla je słowo *żriec*, czyli w podstawowym znaczeniu – kapłan, tyle że kapłan w świecie pogańskim. W znaczeniu przenośnym *żriec* może być „kapłanem sztuki”, ale nie księdzem lub innym chrześcijańskim duchownym. Gdy zatem czytamy u Stanisławskiego o scenie jako miejscu świętym i aktorze-kapłanie, to – wbrew temu, o czym pisze autorka – nie trzeba dopatrywać się w tych określeniach religijnych treści. Stanisławskim, kiedy pisał o świątyni sztuki i jej kapłanach, kierowało co innego, a mianowicie dążenie do nadania teatrowi wysokiego prestiżu – uznania go za domenę sztuki, a nie rozrywki (jak powszechnie postrzegany był teatr w końcu XIX wieku, zwłaszcza w środowisku ziemiańskim czy kupieckim, z jakiego wywodził się reżyser). Stanisławski pragnął uwolnić sztukę sceniczną od trywialności, dowieść, że zasługuje na najwyższy szacunek, a nie podnosić teatr do rangi religii. Zresztą, czy mógłby to uczynić, gdyby był aż tak religijny, jak tego chce autorka? Zwłaszcza gdy uwzględnimy, że prawosławie tradycyjnie odnosiło się nieufnie, a w niektórych epokach wręcz wrogo do teatru i wszelkich widowisk (zob. Osińska, 2010).

„Stanisławski na nowo” – to przede wszystkim Stanisławski prawosławny, i nie w tym sensie, w jakim potocznie myśli się o Rosjanach jako



prawosławnych (czy – częściej – o Polakach jako katolikach; taka klisza pojawia się u Shevtsovej w odniesieniu do Grotowskiego, o którym pisze, że „miał katolicyzm we krwi” – s. 216), ale Stanisławski charakteryzowany jako „człowiek pobożny” (s. 91), „religijny z wychowania i obyczaju, ale [...] też religijny z krwi i kości” (s. 91), a nawet „pobożny wyznawca” (s. 110). Przy tym autorka nie podaje żadnych źródeł, które świadczyłyby o pobożności Stanisławskiego. To, że został wychowany w kulturze prawosławnej – to prawda, ale czy istotnie prawosławie stanowiło podstawowe źródło, z którego czerpał, praktykując, myśląc i pisząc o aktorstwie – tu już mam wątpliwości.

Jeden z podrozdziałów autorka poświęca formule *ja jesm'* (co w interpretacji Jerzego Czecha powinno być tłumaczone na: „jam jest” – zob. Stanisławski, 2011, s. 20-21). Pisze:

Z nabożeństw cerkiewnych, obrzędów oczyszczenia i innych praktyk religijnych Stanisławski wiedział, że *ja jesm'* znaczy nie mniej, niż „jestem w Bogu, a Bóg we mnie” duchem i ciałem; oznacza ono dbałość o moją jednię z Bogiem. [...] wypowiadając (lub myśląc) *ja jesm'*, aktorzy potwierdzają przyjęcie na siebie „świętego zadania” sztuki (s. 99).

Jest oczywiste, że *ja jesm'* nawiązuje do Biblii. Tyle że Stanisławski opuścił jeden człon tej formuły, będącej odpowiedzią Boga na zapytanie Mojżesza o Jego imię (Księga Wyjścia, 3, 14). Otóż formuła ta w polskiej tradycji brzmiąca: „Jestem, który jestem”, w Biblii prawosławnej zapisana jest: *Ja jesm' Suszczij*. Owo „Suszczij” – to istniejący, ale też: istotny, prawdziwy. Pisane dużą literą oznacza imię Boga. Stanisławski nie przytacza biblijnej formuły dosłownie (oznaczałoby to w przypadku człowieka religijnego co

najmniej nadużycie).

Dobrze kwestię *ja jesm'* w pojmowaniu Stanisławskiego objaśniał filozof Oleg Aronson w artykule poświęconym *Pracy aktora nad sobą* w kontekście relacji między „systemem” a kinem i aktorstwem filmowym:

Kiedy Stanisławski pisze o „sztucznym pobudzeniu peryferii ciała”, to należy to rozumieć jako wprowadzenie *przypadkowości* do scenicznego zachowania, w związku z czym przypadkowość reakcji cielesnej pozwala utrwalić stan *po między* sztampami. Utrwalenie tego warunkuje akt ustanowienia własnej obecności na scenie jako realnego „ja jesm”. [...] Jednak problem polega na tym, że obecność, którą Stanisławski ujmuje w słowa „ja jesm” i która stanowi wehikuł dla aktorskiej emocji, z wielkim trudem daje się zaobserwować nawet w życiu poza sceną. Ludzie zasadniczo nie zwracają uwagi na momenty „ja jesm” w swoim codziennym bytowaniu. W codzienności nasze istnienie podporządkowuje się mechanice powszednich aktywności, czyli temu, co Stanisławski nazywa „przyuczeniem” i co praktycznie eliminuje afektywność sytuacji obecności. A jest ona właśnie afektywna, ponieważ rozsadza rutynę standardowych działań, postępów, sądów, wszystkiego tego, co zazwyczaj utożsamiane jest z życiem.

System stanowi swoistą szkołę uważności w stosunku do najsłabszych przejawów obecności w świecie. Samo w sobie jest to tak samo trudne, jak na przykład myśl. I być może to, co Stanisławski rozumie pod uważnością wobec powszedniości, to właśnie protoakty myślenia, czyli prowokacja organizmu w momencie nierozdzielności myśli i czucia (Aronson, 2000).

Maria Shevtsova zauważa, że „świeckie użycie tej formuły [*ja jesm'* – K.O.] w odniesieniu do zawodu aktorskiego może – tak wtedy, jak i teraz – zachować religijne konotacje dla wszystkich, którzy je rozpoznają i przyjmują; wszystkim innym zarazem niosąc niezależne od tego treści, specjalnie skrojone dla aktorów” (s. 99). Autorka sugeruje zatem możliwość używania tej formuły poza kontekstem religijnym, w celu naprowadzania aktora na ścieżkę scenicznej obecności – teraz i tutaj. Sam Stanisławski jednak – według niej – proces pracy aktora nad rolą postrzegał jako analogiczny do przeżycia religijnego.

W religijnym kontekście należy zdaniem autorki rozpatrywać także inny termin Stanisławskiego, a mianowicie *pieriewopłoszczenije* (przeistoczenie). Argumentując swoje rozpoznanie, odwołuje się ona między innymi do rozważań Anatolija Wasiljewa:

Sam prawosławny, Wasiliew dostrzega ortodoksję już w pojęciu „przemiany”; w jego transsubstancjacji jednej materii w inną lub też – mówiąc językiem samego teatru – w fakcie, że aktor ucieleśnia się w niesobie (w roli), rola zaś ucieleśnia się w aktorze. Wzajemne wcielenie (*wopłoszczenije*) prowadzi do przemiany (*pieriewopłoszczenija*) – do najwyższej formy aktorskiego spełnienia. W rosyjskiej gramatyce przedrostek *pierie-* zawsze oznacza ruch<sup>6</sup>; w tym przypadku oznacza transformujące działanie. Innymi słowy – przemiana jest procesem, nie zaś wynikiem końcowym. Dla Stanisławskiego jest ona nieodłączną częścią „procesu twórczego” (s. 91).

Przywoływana przez autorkę, streszczającą wypowiedź artysty

„transsubstancjacja” ma swoje źródło w teologii katolickiej; w prawosławiu, do którego pojęcie to trafiło późno, akcent pada na tajemnicę Eucharystii. Wasiljew jako artysta ma prawo tak postrzegać ideę przemiany artysty w postać, czyli akt, jakim jest przeistoczenie – wedle terminologii „systemu”<sup>7</sup>. Przypisywanie tej motywacji Stanisławskiemu za Wasiljewem, bez wskazania źródeł świadczących o takim podejściu Stanisławskiego, uważam za nadużycie. Autorka wie przecież, że podobne transformacje symboliczne obecne są w różnych religiach, a idei przemiany, stawania się kimś innym nadaje – za Eliadem – sakralne konotacje. Trudno jednak uznać za przekonujące twierdzenie, że przemiana w to, co święte w aspekcie chrześcijańskim, może mieć bezpośredni związek z aktorstwem w pojmowaniu Stanisławskiego. W jej opinii: „Stanisławski mówi quasi-mistycznym i quasi-seksualnym językiem o tych rzadkich momentach, kiedy aktorzy osiągają owo «całkiem inne», które «jawi się» (*oszczuszczajetsia*) im w stanie «ekstazy»” (s. 92). W przywoływanym fragmencie z pism Stanisławskiego „ekstaza” nie oznacza jednak stanu, w jakim dochodzi do mistycznego aktu przeistoczenia. Stanisławski pisze o zachwycie, o satysfakcji, spowodowanej pięknem aktu własnej twórczości, czyli – o przeżyciu estetycznym. Osiągniętym dzięki „prawidłowemu twórczemu samopoczuciu”, do którego droga prowadzi przez uruchomienie pamięci afektywnej (Stanisławskij, 1993, s. 346).

Ciekawe, że autorka, omawiając kwestie związane z aktorstwem, niewiele uwagi poświęca pamięci afektywnej; prawie nie pojawia się w książce słowo psychologia, nie mówiąc o realizmie psychologicznym. Wspomina o odkryciach Théodule’a Ribota (podobnie jak o innych, ważnych dla Stanisławskiego reprezentantach ówczesnej nauki: Williamie Jamesie, Iwanie Sieczenowie, Iwanie Pawłowie – s. 93), jednak ponad pamięć afektywną czy emocjonalną przedkłada „życie ludzkiego ducha”, sytuując je rzecz jasna w

rosyjskim prawosławiu.

Odniesienia do prawosławia w spojrzeniu na historię MChT-u i jego współtwórcy nie są nowe, miały one związek z odstępowaniem – od lat osiemdziesiątych XX wieku, a zwłaszcza po upadku Związku Radzieckiego – od materialistycznej wizji „systemu” oraz z renesansem życia religijnego w Rosji. Podczas zorganizowanego w 1989 roku w Moskwie międzynarodowego sympozjum *Stanisławski w zmieniającym się świecie*, z udziałem (po raz pierwszy tak licznym) gości zagranicznych, Inna Sołowjowa określiła twórczość wczesnego MChT-u jako prawosławną (Sołowjowa, 1994, s. 56). Na dowód badaczka przytoczyła słowa z broszury rozdawanej przez Stanisławskiego na początku XX wieku adeptom i adeptkom sztuki teatru, wedle której zadania sztuki powinny wypływać z chrześcijańskiej wizji świata, opartej na idei braterskiej (dziś dodalibyśmy – i siostrzeńskiej) jedności. Autorem broszury był Lew Tołstoj, a jego rozważania znalazły odzwierciedlenie w zasadach współżycia w zespole wypracowanych w Teatrze Artystycznym i w studiach, jednak kontekst czasu – końca XX wieku – sprawił, że uogólniające wnioski o przemożnym wpływie prawosławia na kulturę rosyjską na początku wieku XX stawały się popularne. Podobnie jak ponad dwie dekady później, już w wieku XXI, kwestia oddziaływania jogi na „system”.

Stanisławski posługiwał się słownictwem pochodzącym z różnych źródeł; całe życie szukał adekwatnego języka, by wyrazić nim skomplikowane procesy w aktorstwie. Stąd w jego słowniku, obok wspomnianych „jam jest”, czy „życia ludzkiego ducha”, pojawiają się określenia bardziej nawiązujące do filozofii i praktyk Wschodu, w tym do jogi, takie jak: „krąg uwagi”, „skupienie myśli”, „rozluźnienie mięśni”, „prana”, „promienie energii”. Shevtsova słusznie, moim zdaniem, podkreśla, że odkrycie zainteresowania

Stanisławskiego jogą (modną w Rosji na początku minionego stulecia), doprowadziło do przecenienia oddziaływania tej tradycji na „system”. Polemizując z najważniejszym popularyzatorem tego kierunku myślenia Siergiejem Czerkasskim<sup>8</sup>, zarazem jednak dowodzi, że te pojęcia, które Czerkasski wywodził z jogi (*obszczenije*, „uwaga”, „unaocznienie”, „jam jest”) przynależą „głębokiemu prawosławiu” (s. 109). Wizja religijnego Stanisławskiego kreowana przez autorkę w opozycji do wypaczeń radzieckich interpretatorów, czy też nazbyt – jej zdaniem – materialistycznego podejścia do „systemu” reprezentowanego przez Sharon M. Carnicke, staje się przez to równie jednostronna.

Zapewne wychowanie Stanisławskiego predestynowało go do tego, by również w sferze duchowej poszukiwać impulsów, a także słów, które pomogłyby mu nazwać jego odkrycia. A że w prawosławiu, zwłaszcza w jego tradycjach pustelniczych i medytacyjnych, można odnaleźć elementy bliskie jego poszukiwaniom – o tym jestem przekonana. Stąd z zainteresowaniem przeczytałam omówienie prawosławnej kosmologii Teofana Zatwornika (s. 92); autorka przyznaje, że nie ma żadnych dowodów na to, że Stanisławski znał nauki tego świętego mnicha i teologa, co nie znaczy, że nie da się w nich odnaleźć tropów bliskich jego odkryciom. Swoją drogą szkoda, że autorka pominęła przykład innej paraleli między poszukiwaniami twórcy „systemu” a szkołą duchową, dostrzeżonej przez Siergieja Eisensteina i omówionej przezeń w artykule o bliskości technik aktorskich Stanisławskiego praktykom duchowym Ignacego Loyoli (Eisenstein, 2000).

Książka Marii Shevtsovej zawiera tak wiele wątków i tematów, że trudno je wszystkie omówić w jednej recenzji. Niewątpliwie pozwala uzupełnić luki w wiedzy o Stanisławskim nie tylko czytelnikowi zachodniemu, lecz także polskiemu. Mam tu na myśli choćby działalność artysty w obu studiach

operowych: po rewolucji w Studiu Teatru Wielkiego oraz – w ostatnich latach życia – w Studiu Operowo-Dramatycznym. Na podstawie mało znanych źródeł autorka rekonstruuje zarówno metody pracy artysty ze śpiewakami operowymi, jak i jego stosunek do opery. A trzeba podkreślić, że zasługi Stanisławskiego dla zreformowania reżyserii operowej to ważny i rzeczywiście poza Rosją zaniedbany temat. Warto nawet dziś wsłuchać się w opinię Stanisławskiego, że to muzyka niesie zawarte w operze treści.

„Reżyser operowy musi zaczynać od partytury i tego, co «mówi» muzyka, nie zaś od libretta i jego fabuły” (s. 151). Stąd wrażliwość Stanisławskiego na słowo śpiewane, na „nutę-słowo”, i to nie tylko w aspekcie pracy nad dykcją. Praca w Studiu Operowo-Dramatycznym to przecież czas rozwijania przez Stanisławskiego tzw. metody działań fizycznych. Pracując z aktorami-śpiewakami, Stanisławski utwierdzał się w przekonaniu, że mowa, a także śpiew są działaniem; że działanie „to nie tylko sprawa rąk i nóg” (s. 153).

W działalności Stanisławskiego-reżysera Shevtsova znajduje aspekty, nad którymi pochyla się ze szczególną uwagą. Wskazuje na dążenie artysty do uczynienia z aktorów współtwórców przedstawienia. Omawiając szczegółowo jego pracę w różnych okresach życia, zwłaszcza na gruncie studyjnym, dochodzi do wniosku, że z biegiem lat coraz bardziej był przekonany, iż aktor, który osiąga wyżyny w swoim zawodzie, staje się mistrzem, zatem coraz mniej potrzebuje reżyserowania i tym samym coraz bardziej uczestniczy we wspólnym dziele. To jeszcze jeden z aspektów zespołowości, tak bardzo inspirującej – zdaniem autorki – zespoły w drugiej połowie XX wieku, jak choćby Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine (który to teatr „zaczynał w 1964 roku od reżyserii zbiorowej wszystkich aktorów jako zbiorowości równych sobie we wszystkich dziedzinach swego przedsięwzięcia” – s. 199), a nawet grupy młodych tancerzy w wieku XXI.

W *Stanisławskim na nowo* nie zabrakło politycznych kontekstów, w jakich przyszło żyć i pracować Stanisławskiemu zarówno przed rewolucją, jak i po rewolucji, choć oczywiście czasy radzieckie, a zwłaszcza okres stalinowski stanowiły nieporównanie większe, a często wręcz śmiertelnie niebezpieczne wyzwanie dla każdego, kto angażował się w działalność publiczną. Co istotne, autorka pokazuje Stanisławskiego jako człowieka całkowicie świadomego sytuacji, w jakiej działa; podejmującego trudne decyzje i nie mającego złudzeń co do opresyjnej rzeczywistości politycznej. Ten brak złudzeń był między innymi pochodną osobistych doświadczeń artysty, który po rewolucji stracił nie tylko cały majątek, ale też przeżył tragedie rodzinne związane z aresztowaniami i wyrokami na niektórych członków jego rodziny.

Autorka starała się udowodnić, że poglądy Stanisławskiego, także w okresie caratu, znajdowały wyraz w jego twórczości. Przywołuje między innymi *Wroga ludu* Ibsena (premiera w 1900 roku) – spektakl ten Stanisławski nie tylko reżyserował, ale zagrał w nim Doktora Stockmanna, jedną z najważniejszych swoich ról – i wspomina przy tej okazji o postawie Stanisławskiego, stającego w sporach z władzą po stronie demokratycznej części społeczeństwa. Podczas pokazu spektaklu w Petersburgu trwały demonstracje studentów przeciwko nowym rozporządzeniom, zgodnie z którymi buntowników można było nie tylko wydaląć z uczelni, ale też wcielić do wojska. Kiedy wypuszczeni z aresztu studenci podążyli na spektakl, Stanisławski nakazał wydać im bilety (s. 162). Można się domyślać, że wypowiedane przez niego kwestie o wolności i sprawiedliwości spotkały się z gorącym przyjęciem tłumnie zgromadzonej młodej publiczności.

Maria Shevtsova dostrzega również polityczny potencjał spektakli, nad którymi Stanisławski pracował po rewolucji. Dowodzi, że nie był niezdolny do zajmowania się tematami politycznymi, choć był przeciwny teatrowi



używanemu w charakterze trybuny politycznej, wyraźnie zideologizowanemu (s. 183). Przypomina o *Weselu Figara* Beaumarchais'go (premiera w 1927 roku), w którym Stanisławski nie pominął politycznych aspektów dramatu. „Stanisławski nie zapomniał o reputacji *Wesela Figara* jako zwiastuna rewolucji francuskiej roku 1789, podkreślając, że jego bohater «to przede wszystkim człowiek z ludu» oraz «demokrata, opozycjonista, buntownik»” (s. 183). Argumentację autorki osłabia fakt, iż odwołuje się ona do mało wiarygodnego świadka. Nikołaj Gorczakow, autor książki wydanej także po polsku jako *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego* (1957), polityzował Stanisławskiego, tyle że w duchu stalinowskim (jego książka wydana została w Związku Radzieckim w roku 1950). Trudno sobie wyobrazić, by Stanisławski mógł dawać wyraz swojemu poparciu dla zemsty ludu w słowach, jakie przytacza Gorczakow; według niego, reżyser miał apelować do aktorów, by szukali w komedii Beaumarchais'go ludowych, rewolucyjnych pierwiastków: „Oczywiście, w samym wątku treściowym sztuki nie możemy pokazać powstania ludu. Tego ludu, który po upływie kilku lat, uzbrojony w piki, karabiny lub po prostu w widły i siekiery będzie zdobywał Bastylę, burzył zamki francuskich arystokratów” (Gorczakow, 1957, s. 279). Pomijając sam styl tej wypowiedzi, tak niespójny z wizerunkiem Stanisławskiego, jaki Maria Shevtsova stara się wykreować w książce (w tym – Stanisławskiego prawosławnego), to relacji Gorczakowa przeczą opisy spektaklu, jakie wyszły spod piór jego recenzentów. „Romantyka miłości pochłonęła MChAT bardziej, niż zaznaczające się tu społeczne antagonizmy. Teatr zastąpił Beaumarchais'go – jadowitego pamflecistę – «Kawalerem Francji!»” (*Moskowskij Chudożestwiennyj teatr w ruskij teatralnoj kritike*, 2009, s. 215) – tak pisał krytyk Samuil Margolin. A Nikołaj Wołkow referował po premierze: „Spektakl *Wesela Figara* już wywołał w prasie szereg protestów. Teatrowi zarzuca się, że w nowej inscenizacji tej niegdyś

rewolucyjnej komedii nie zaostrzył on walki «stanów», obecnej w tekście, i że na scenie zniknęło przeciwstawienie Francji starego reżymu i Francji demokratycznej” (tamże, s. 217). Zatem obraz Stanisławskiego politycznego w znaczeniu zwolennika lewicowych poglądów został mocno wyolbrzymiony, by nie rzec – wypaczony. Autorka czyni go – także z uwagi na zastosowane przezeń zabiegi inscenizatorskie, jak prowadzenie przez aktorów Pierwszego Studia dialogów w przejściach widowni i przy wejściu na scenę – patronem „radykalnego teatru politycznego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku” (s. 161)

„Zadaniem naczelnym”, jakie postawiła przed sobą Maria Shevtsova, było ukazanie Stanisławskiego jako prekursora, jako twórcy silnie oddziałującego na teatr współczesny. W zamykającym książkę epilogu zatytułowanym *Dziedzictwo* omawia oddziaływanie artysty i jego „systemu” na reżyserów i reżyserki, pedagogów i pedagożki, aktorów i aktorki w Stanach Zjednoczonych, Francji, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Polsce (pokrótce), a także w Rosji, szczególnie skupiając się na dokonaniach Lwa Dodina i Anatolija Wasiljewa. Niektóre z historycznych transferów „systemu” do innych krajów są bardziej znane (choćby jego przenikanie za pośrednictwem Ryszarda Bolesławskiego i Marii Uspienskiej do Stanów Zjednoczonych), inne mniej, jak przykłady z Wielkiej Brytanii, w której rolę pośrednika między MChT-em a rodzimym teatrem odegrał Harley Granville Barker (s. 207-208), postać nieznana, przynajmniej u nas.

Cokół pomnika, jaki Maria Shevtsova wystawia Stanisławskiemu, jest podejrzenie nieskazitelny, bez zarysowań i śladów starzenia się. Szkoda, że autorka nie znalazła okazji, by pokazać, że Konstantin Siergiejewicz był postacią niejednoznaczną i że bywał krytykowany nawet przez swoich uczniów i współpracowników. Nie przywołuje na przykład, a zatem i nie

komentuje, słynnej wypowiedzi Wachtangowa z 1921 roku, który twierdził, że: „teatr Stanisławskiego umarł i już się więcej nie odrodzi”, ponieważ „Stanisławski zupełnie nie panuje nad formą teatralną w pełnym tego słowa znaczeniu. Jest wprawdzie mistrzem w konstruowaniu scen i splątaniu nieoczekiwanych związków między działającymi postaciami, lecz nie jest bynajmniej mistrzem w kształtowaniu spektaklu teatralnego” (Wachtangow, 2008, s. 181).

Książka Marii Shevtsovej ma gęstą fakturę: pojawia się w niej ogrom informacji i wątków. Wiele z nich zasługuje na uwagę, choćby z tego powodu, że w Polsce są nieznane, a istotne dla poszerzenia wiedzy o „systemie”, o jego twórcy, a także dla zrozumienia, dlaczego Stanisławski do dziś budzi zainteresowanie nie tylko niektórych praktyków, ale też ludzi, piszących o teatrze. W polskiej literaturze przedmiotu próbę zmierzenia się z „systemem” podjął Juliusz Tysza w książce *Metamorfozy „Systemu Stanisławskiego”* (1995). Badacz skoncentrował się na opisanie „systemu” w ramach światopoglądu samego Stanisławskiego, na ukazaniu źródeł myślenia Stanisławskiego o aktorstwie, wreszcie na recepcji „systemu” w powojennej Polsce (tej kwestii poświęcił drugą ze swych książek na ten temat – Tysza, 2001)

Tomasz Kubikowski z kolei przeczytał pisma Stanisławskiego (zwłaszcza jego *Pracę aktora nad sobą*) na nowo, przyjmując perspektywę współczesnego badacza, świadomego stanu dzisiejszych badań w zakresie tych dziedzin, które mogą pomóc w rozpoznaniu fenomenu aktorstwa (Kubikowski, 2015). Ważnym dlań tematem stało się dostrzeżenie w dziele Stanisławskiego księgi życia: próby uchwycenia życia samego – jak pisze autor – i za jego pośrednictwem aktorstwa. Ten wątek książki znalazł między innymi wyraz w jej tytule: *Przeżyć na scenie*. Kubikowski zmierzył się z zadaniem opisanie

„systemu” przy użyciu narzędzi, jakie podsuwają współczesne nauki biologiczne. Odwołał się przede wszystkim do odkryć noblisty, biologa i immunologa Geralda Edelmana, do jego koncepcji działania świadomości w oparciu o „darwinizm neuronowy”, do teorii selekcji. Innym punktem odniesienia stały się dla Kubikowskiego badania nad ludzkim umysłem prowadzone przez filozofa Johna Searla. Czy wreszcie – koncepcje z zakresu *performance studies*. Kompetencje Tomasza Kubikowskiego pozwoliły mu zatem opisać „system” nie, jak dotąd zazwyczaj to czyniono, z punktu widzenia stanu wiedzy epoki, w jakiej działał Stanisławski (zwłaszcza w dziedzinie psychologii), lecz z perspektywy współczesnej neuropsychologii, neurofizjologii, filozofii umysłu. W efekcie doszedł do interesujących wniosków, dowodząc, że odkrycia Stanisławskiego w dziedzinie aktorstwa są prekursorskie wobec badań nad człowiekiem prowadzonych kilkadziesiąt lat później. Inaczej rzecz ujmując, Stanisławski zdaniem Kubikowskiego wiedział to, co wiedzą dzisiejsi badacze, tyle że brakowało mu języka, by swe odkrycia precyzyjnie nazwać.

Maria Shevtsova starała się zbalansować dwie perspektywy: historyczną i współczesną. Przekraczanie granic między nimi wymagało swobodnego poruszania się w ogromnym materiale, co nie wykluczyło drobnych pomyłek, prawdopodobnie trudnych do wychwycenia przez większość odbiorców książki<sup>9</sup>. O własnych wątpliwościach co do niektórych ustaleń autorki napisałam wyżej. A ile jest starego Stanisławskiego w nowym, ile zaś nowego w starym – o tym niech rozstrzygną czytelnicy.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Stanisławski: nowe i stare perspektywy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/vnxa-c325.

## Autor/ka

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

## Przypisy

1. Autora ważnej dla nowego spojrzenia na „system” Stanisławskiego książki – zob. Kubikowski, 2015.
2. W nawiasach podaję numery stron omawianej publikacji.
3. Autorka tak objaśnia swoją decyzję: „Słowo «System» piszę dużą literą, żeby odróżnić system Stanisławskiego od wszelkich innych, a też, aby odróżnić to od ironicznego, lekceważącego użycia tego słowa przez krytyków we wczesnych latach istnienia MChT. Sam Stanisławski pisał «system» w cudzysłowie, gdy ich cytował albo – co ważniejsze – gdy chciał podkreślić prowizoryczność terminu. [...] Stąd «system» w cudzysłowie zwraca uwagę na nieadekwatność terminu wobec nieustannie rozwijającego się procesu twórczego, jaki zachodzi u aktorów” (s. 23). Można by się zastanawiać, czy decyzja autorki, by podnieść słowo „system” do rangi nazw własnych, postawić go niejako na postumencie, nie stoi w sprzeczności z intencjami samego Stanisławskiego. W niniejszym artykule pozostają przy dawnym zapisie.
4. Zob. Carnicke, 2009; 2023. Amerykańska badaczka znana jest także w Polsce, nie tylko ze swoich publikacji; w 2016 roku została zaproszona przez Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza do udziału w konferencji *Ryszard Bolesławski, jego twórczość i jego czasy* (2016).
5. Pieriedwiżnicy (ros. Предвижники) to nazwa własna, nietłumaczona na inne języki, oznaczająca grupę artystów-realistów z drugiej połowy XIX wieku; pełna nazwa ugrupowania brzmiała Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych.
6. Nie zawsze. Może też oznaczać czynienie czegoś nie w pełni, np. *pieriekusit'* (przekąsić).
7. Słowo to pochodzi od czasownika *pieriwopłotit'sia*, czyli przeistoczyć się lub wcielić – z uwagi na jego pochodzenie od słowa ciało (*płot'*).
8. Rosyjski reżyser teatralny i pedagog, znany również w Polsce, m.in. dzięki wydanej przy współudziale Instytutu im. Grotowskiego książce *Stanislavsky and Yoga* zob. Tcherkasski, 2016.
9. Oto niektóre z nich: Sulerżycki nie był duchoborcą, jak chce tego autorka (s. 123), a jedynie pomagał w przeprawie członków sekty do Kanady. Kobiety w Pierwszym Studiu MChT jednak reżyserowały (zob. s. 131): Nadieżda Bromlej i Lidia Dejkun *Córkę Iorio D'Annunzia* (1919). To Wachtangow postrzegał studio jako „klasztor”, a nie Stanisławski (s. 126), natomiast teatr MChAT Drugi został rozwiązany w 1936 roku, więc nie mógł stracić siedziby w roku 1955 (s. 140). Wreszcie zabawna pomyłka z polskim akcentem. Otóż Maria

Shevtsova, relacjonując dzieje Czwartego Studia MChAT, omawia spektakl *Ziemia obiecana* z 1922 roku nieustalonego, jak pisze, autora (s. 144). Tłumaczka, powołując się na opinię autorki, dopowiada, że najprawdopodobniej była to adaptacja powieści Władysława Reymonta. Tymczasem rzut oka do starej radzieckiej *Encyklopedii teatralnej* pozwala ustalić, że chodzi o dramat *The Land of Promise* Williama Somerseta Maughama.

## Bibliografia

Aronson, Oleg, *Kino i granica sceny (komentarz do roboty K.S. Stanisławskiego „Praca aktora nad sobą”)*, „Kinowiedczeskije zapiski” 2000, nr 47.

Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in Focus: an Acting Master for the Twenty-First Century*, Routledge, London - New York 2009.

Carnicke, Sharon Marie, *Dynamic Acting through Active Analysis: Konstantin Stanislavsky, Maria Knebel, and Their Legacy*, Bloomsbury Publishing, London 2023.

Eisenstein, Siergiej, *Stanisławskij i Loyola*, „Kinowiedczeskije zapiski” 2000, nr 47, s. 107-133.

Gorczałow, Mikołaj, *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, przeł. A. Wierzbicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Kubikowski, Tomasz, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2015.

*Moskowskij Chudożestwiennyj teatr w russkoj teatralnoj kritike. 1919-1943*, część 1, 1919-1930, pod red. O. Radiszczewej, „Artist. Reżyssior. Teatr”, Moskwa 2009.

Osińska, Katarzyna, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtantow*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

Osińska, Katarzyna, *Teatr jako szkoła. Leopolda Sulerżyckiego poglądy na teatr na tle epoki*, [w:] *Etos życia - etos sztuki. Wokół legendy o św. Genesjuszu-aktorze*. Część II, pod red. M. Leyko i K. Wielechowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 269-282.

Sołowjowa, Inna, *„Krug” Stanisławskiego (Stanisławskij i Niemirowicz-Danczenko: problemy soawtorstwa)*, [w:] *Stanisławskij w mieniajuszczemsia mirie. Sbornik matieriałow Mieżdunarodnogo simopozjuma 27 fiewrala - 10 marta 1989 g.* Moskwa [bez nazwy wydawnictwa], Moskwa 1994, s. 49-56.

Stanisławski, Konstantin, *Praca aktora nad sobą*, przeł. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2011, tom 1.

Stanisławskij, Konstantin Sierigjewicz, *Sobranije soczinienij w 9 tomach*, tom 5, część 2, „Iskusstwo”, Moskwa 1993.

Tcherkasski, Sergei, *Stanislavsky and Yoga*, ICARUS, translated from Russian by V. Farber, The Grotowski Institute and Theatre Arts Researching the Foundations, Holstebro - Malta - Wrocław - London - New York 2014.

Tyszka, Juliusz, *Metamorfozy „systemu Stanisławskiego”*, Ars Nova, Poznań 1995.

Tyszka, Juliusz, *Między prawdą a doktryną. „System” Stanisławskiego w Polsce 1944-1956*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2001.

Wachtangow, Jewgienij, *Notatki z sanatorium*, przeł. H. Bieniewski, [w:] *Jewgienij Wachtantow - co zostaje po artyście teatru?*, wstęp, kronika, redakcja K. Osińska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2008, s. 180-185.

Walicki, Andrzej, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktury i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanislavski-nowe-i-stare-perspektywy>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2024

DOI: 10.34762/kbxd-sj27

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/stanislawski-i-jego-system-aktorski-proba-psychologicznej-weryfikacji>

/ STANISŁAWSKI

## Stanisławski i jego system aktorski – próba psychologicznej weryfikacji

Agata Dziegieć | Instytut Psychologii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Krzysztof Barzykowski | Instytut Psychologii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

### **Stanislavski and his acting system - an attempt at psychological verification**

The creator and reformer of the turn-of-the-century theatre, Konstantin Stanislavsky, created one of the most famous acting systems still in use today. In *An Actor's Work: A Student's Diary*, Stanislavski presented a comprehensive set of recommended practices for stage creation, which he developed based on years of observations. The artist also showed that in order to better understand how one should act on stage, it would be good to make use of psychological knowledge, which was not widely available to him at the time, also due to the fact that psychology as a scientific discipline was only just being formed at the time. This paper is an effort to integrate selected aspects of Stanislavski's system with contemporary psychological research. The paper focuses primarily on introducing the issues of memory together with the most important classifications thereof. It also develops the issue of 'emotional memory', which Stanislavski wrote about, in an attempt to interpret the category of memory created by the artist in the light of available terminology and psychological research.

**Keywords:** Stanislavski's system; Konstantin Stanislavsky; emotional memory; psychology of memory; autobiographical memory; cognitive psychology; cognitive conception of emotions; psychological basis for acting



# Wstęp

Przedmiotem niniejszego artykułu jest system Konstantego Stanisławskiego, uważany obecnie za jeden z ważniejszych zbiorów metod i technik aktorskich, który powstawał na przełomie XIX i XX wieku (Piskorska, 2018). Rosyjski reżyser, założyciel i twórca Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChAT-u), spisał swoje wskazówki dla aktorek i aktorów w serii publikacji, wśród których wymienić należy przede wszystkim *Pracę aktora nad sobą* oraz *Pracę aktora nad rolą* – książki, w których zawiera się wykładnia systemu. System Stanisławskiego zyskał na znaczeniu zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku, stając się podstawą dla stworzenia przez twórców takich jak Stella Adler, Lee Strasberg czy Sanford Meisner amerykańskiego sposobu budowania postaci filmowych, czyli tzw. Method Acting (Kończ, 2017). W Polsce dorobek twórcy MChAT-u stanowił ważne źródło inspiracji dla teatralnych twórców takich jak Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki czy Krystian Lupa (Guczalska, 2011). Również dzisiaj system Stanisławskiego pozostaje tematem prowadzącym do dyskusji i poruszającym praktyki sceniczne – o czym świadczyć może chociażby założona w Warszawie szkoła aktorstwa Stanisławski Studio<sup>1</sup>. Beata Guczalska (2011) sugeruje, że w kontekście systemu Stanisławskiego możemy mówić o trzech wymiarach jego przekazu: estetyce, technice (dwie kategorie wskazywane przez Grotowskiego) i światopoglądzie. Zaczynając więc od kwestii światopoglądu – rozumianego jako sens i cel teatru oraz sztuki aktorskiej – warto przytoczyć słowa Stanisławskiego, który pisał, że w pracy scenicznej kluczowe jest: „stworzenie «życia ludzkiego ducha» postaci scenicznej i przedstawienie tego życia na scenie w formie artystycznej” (1953, s. 27). Tym dążeniom twórcy MChAT-u podporządkował swój system. Wobec tak postawionego przed aktorem zadania, wyraźną potrzebą wydaje się szeroko rozumiane

poznanie człowieka-aktora, zrozumienie jego procesów psychicznych, określanych przez Stanisławskiego mianem „motorów życia psychicznego”. Podążając za tą myślą, można dojść do wniosku, że adekwatnym punktem odniesienia do pewnej weryfikacji, sprawdzenia potencjalnej skuteczności, metod i technik sugerowanych przez Stanisławskiego powinna stać się wiedza psychologiczna. Sam Stanisławski zresztą na psychologię (ówcześnie dostępną) się powoływał. Wspominał, że w *Pracy aktora nad sobą* będzie używał terminów naukowych, takich jak np. „podświadomość”. Jednocześnie jednak podkreślał, że jego rozumienie kategorii przynależnych do innej niż aktorstwo dziedziny będzie, niestety, potoczne, codzienne. Jak wskazywał Stanisławski: „Nie nasza to wina, że nauka lekceważy twórczość sceniczną, że twórczość ta pozostaje niezbadana i że nie dano nam słów potrzebnych w codziennej praktyce” (1953, s. 8).

Takie wezwanie Stanisławskiego, nawet jeśli jest wyrazem żalu, kieruje jednocześnie uwagę ku temu, że twórca był świadomy znaczenia pracy naukowej (w tym badań empirycznych) dla rozwoju sztuki aktorskiej. Należy więc podkreślić, że Stanisławski, budując swój system, starał się korzystać z dostępnej mu wiedzy z dziedziny ówczesnej biologii i psychologii. W *Pracy aktora nad sobą* twórca MChAT-u powoływał się na prace współczesnego mu badacza, Théodule’a Armanda Ribota – nauczyciela filozofii i profesora psychologii eksperymentalnej na Sorbonie. Ribot uważał, że pamięć jest zjawiskiem biologicznym (Nalbantian, 2013). Widział w niej przede wszystkim mechaniczne powtarzanie i szukał połączeń nerwowych, które mogą być odpowiedzialne za ten proces. W związku z tym Ribota ciekawiły przede wszystkim możliwe niesprawności biologicznych mechanizmów odpowiedzialnych za pamiętanie, które badał i opisywał w swojej pracy z 1881 roku *Les Maladies de la mémoire*, czyli *Choroby pamięci*. To on sformułował zasadę związaną ze zjawiskiem amnezji wstecznej, znaną dziś

jako prawo Ribota. Stanisławski inspirował się również Iwanem Pawłowem, badaczem bardzo znaczącym z punktu widzenia rozwoju psychologii – także współczesnej (Zaorska, 2010). Pawłow, autor teorii o procesie kształtowania się odruchów bezwarunkowych, pisał również o typach ośrodkowego układu nerwowego, wyróżniając m.in. typ artystyczny. Z tej koncepcji korzystał Stanisławski, uznając, że dla artystów scenicznych szczególnie ważne jest korzystanie z pamięci wzrokowej i rozwijanie jej, rozumianej jako umiejętność tworzenia lub wydobywania z pamięci wyobrażeń wzrokowych w odpowiedzi na materiał werbalny (np. tekst sztuki, dialog sceniczny)<sup>2</sup>. Patrząc szerzej na rozwój psychologii w Rosji na przełomie XIX i XX wieku, można zauważyć, że w pracy Stanisławskiego pobrzmiewają echa ówczesnego rozumienia tej dyscypliny wiedzy. Pod koniec XIX wieku psychologia w Rosji (podanie jak w innych krajach Europy) była bliska filozofii, a naukowcy zajmowali się problemami takimi jak np. wolna wola czy natura człowieka (Sirotkina, Smith, 2012). Wątek zgłębiania i próby określenia tej ostatniej widoczny jest także u Stanisławskiego, który kilkakrotnie odwoływał się do kwestii dotyczących tej problematyki, np. w obszarze kontroli, jaką możemy sprawować nad sobą i naszymi procesami wewnętrznymi (Stanisławski twierdził, że częścią procesów psychicznych włada wyłącznie natura, nie zaś my sami; 2010). W tym okresie w Rosji zaczynała się również rozwijać psychologia i fizjologia eksperymentalna, które miały wpływ na rozpoznanie znaczenia mózgu dla procesów mentalnych. Dla przykładu Iwan Siczzenow napisał ważną pracę, łączącą obie wspomniane dyscypliny, w której pokazywał, że myśl jest niejako działaniem, które jednak nie kończy się fazą ruchu motorycznego. Warto też dodać, że Siczzenow inspirował Pawłowa, do którego odwoływał się Stanisławski. Być może skupienie na działaniu (fizycznym, ale i tzw. wewnętrznym), które twórca MChAT-u prezentował w swoim systemie, było

też wsparte znajomością prac Sieczenowa.

Niniejsza praca jest więc próbą odpowiedzi na wezwanie Stanisławskiego do włączenia twórczości scenicznej do kręgu rozważań naukowych i sprowokowania systematycznej refleksji nad aktywnością aktorską z wykorzystaniem języka właściwego dla psychologii. Adekwatne rozpoznanie i przedstawienie badań z zakresu psychologii, w tym zwłaszcza psychologii poznawczej, pozwoli na praktyczną weryfikację systemu Stanisławskiego, czyli sprawdzenie czy i/lub w jakich warunkach może on skutecznie wspierać proces twórczy aktorek i aktorów.

Nie jest nam znana polska praca, która bacznie przygląda się systemowi Stanisławskiego z takiej właśnie aplikacyjno-weryfikacyjnej perspektywy. System jest więc stosowany – mniej lub bardziej świadomie, mniej lub bardziej wybiórczo. Jak pokazywała Agnieszka Marszałek (2011), system Stanisławskiego jest w polskich realiach często poznawany w oparciu o zasadę „głuchego telefonu”, to znaczy dociera do wielu osób, ale z pośrednich, i przez to potencjalnie zniekształconych, źródeł. W środowisku teatralnym i filmowym dzieło Stanisławskiego jest obecne i bywa powszechnie kojarzone, mimo że mało kto zapoznał się z pracami takimi jak *Praca aktora nad sobą*. Jednocześnie w powszechnym dostępie nie funkcjonuje analiza mechanizmów psychologicznych, które Stanisławski (w znacznej mierze) trafnie zaobserwował, ocenił i wykorzystał w systemie. Taki *status quo*, naszym zdaniem, może wiązać się z brakiem ujednoliconej metody aktorskiej, opartej na zweryfikowanych i potencjalnie efektywnych założeniach systemu Stanisławskiego. Nie jest naszym celem wartościowanie takiego stanu rzeczy, chcemy jedynie pokazać, że można by stworzyć taki materiał, który byłby psychologiczną weryfikacją systemu Stanisławskiego. Naszym zdaniem tego rodzaju pracę można porównać do tworzenia zapisu

nutowego melodii – sporządzenie zapisu nutowego zasłyszanej piosenki (o ile zrobi się to wiernie), nie zmienia jej brzmienia, ale ułatwia tej lub kolejnej osobie odtworzenie melodii, jest więc przydatnym i użytecznym narzędziem.

Możliwość spojrzenia na system Stanisławskiego z perspektywy współczesnej psychologii poznawczej ma też znaczenie dla etyki pracy aktorskiej. W tym wątku nie sposób pominąć praktyk promowanych i uprawianych przez jednego z amerykańskich orędowników systemu Stanisławskiego, Lee Strasberga (Kończak, 2017). Strasberg poznał myśl Stanisławskiego pośrednio, kształcąc się w American Laboratory Theatre. Nie miał okazji do bezpośredniej współpracy z twórcą systemu. Strasberga szczególnie zainteresowała u Stanisławskiego kwestia pamięci emocjonalnej. W prowadzonej przez niego Group Theatre to właśnie pamięć afektywna stała się fundamentem w procesie budowania roli. Strasberg interpretując tę część systemu uznał, że aby wiarygodnie i autentycznie oddawać emocje na scenie, należy sięgnąć do własnych wspomnień i włączyć osobistą historię do procesu kreowania roli. Polegało to na substytucji, czyli mentalnym podstawieniu własnych doświadczeń w miejsce analogicznych przeżyć postaci. Jeśli więc np. postać grana przez aktora X doświadczała smutku i żalu w wyniku burzliwego rozstania z partnerem/partnerką, to grając tę postać, należało odwołać się do swojego trudnego rozstania z kimś bliskim. Strasberg rozumiał, że takie korzystanie ze wspomnień może być obciążające, dlatego swoim uczniom, których wprowadzał w świat aktorstwa w Actors Studio, polecał korzystać z sesji psychoanalizy, pomagającej w przepracowaniu tych trudnych emocji. Jak wspominaliśmy, Strasberg nigdy nie miał okazji współpracować ze Stanisławskim, dlatego jego interpretacja i sposób wykorzystania systemu mógł znacząco odbiegać od tego, jak przebiegały próby w MChAT-cie. Świadczyć o tym może konflikt Strasberga ze Stellą Adler, która razem z nim poznała system Stanisławskiego w

American Laboratory Theatre. Jednakże Adler miała okazję spotkać się ze Stanisławskim i rozmawiać z nimi o jego technikach i metodach. To spotkanie zaowocowało odmienną interpretacją systemu, stając się jednocześnie przyczyną sporu między Adler i Strasbergiem. W świetle tej historii w pełni uzasadnione wydaje się podkreślenie ważności etycznych aspektów pracy aktorskiej. Dlatego też pokazanie psychologicznych mechanizmów stojących u podstaw funkcjonowania pamięci i emocji jawi się jako wartościowy element poznania dynamik rządzących ludzką psychiką. Próba popatrzenia na system Stanisławskiego z wykorzystaniem psychologii poznawczej może pomóc w zrozumieniu, z jakich osobistych zasobów potencjalnie czerpią poszczególne techniki, co z kolei powinno przekładać się na bardziej świadome decyzje w zakresie ich stosowania.

Wątek wykorzystania systemu Stanisławskiego ma szczególne znaczenie dla osób, które dopiero zaczynają zajmować się aktorstwem profesjonalnie. Jak przyznała prof. Barbara Osterloff (była prorektor Akademii Teatralnej w Warszawie) w rozmowie z prof. Barbarą Mróz, twórczość Stanisławskiego nie jest obca pedagogom uczącym w Akademii Teatralnej (Mróz, 2014). Co więcej, jego system, w różnym zakresie oraz poddany indywidualnej interpretacji prowadzących, jest przekazywany studentkom i studentom. Być może rozszerzenie wykładni systemu Stanisławskiego o elementy wiedzy na temat procesów poznawczych mogłoby być korzystne z perspektywy osób uczących się, prowadząc do głębszego zrozumienia mechanizmów psychologicznych mających znaczenie dla pracy scenicznej.

System Stanisławskiego jest obecnie teorią, stosowaną w różnym stopniu wierności wobec oryginału. Jest to jednak teoria nieweryfikowana dotychczas empirycznie z perspektywy psychologicznej. Wprawdzie o związkach psychologii ze sztuką aktorską pisano już w XX wieku, jednak tamte prace

stawiały przed sobą zadanie wyjaśnienia oddziaływania sztuki na człowieka mocno akcentując kwestię katharsis (Chojnacki, 2019)<sup>3</sup>. Nieznane nam są natomiast polskie prace, w których autorzy próbują odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób wykorzystać wiedzę z zakresu psychologii poznawczej, aby sformułować zbiór praktycznych porad, wspierających twórczość aktorską. W niniejszej pracy chcemy w szczególności podkreślić odwołanie do zagadnień psychologii poznawczej – nie będziemy się tu zajmować ani freudowską psychoanalizą, ani też bliską Lwu Wygotskiemu psychologią społeczną czy rozwojową. Nie konstruujemy naszych rozważań wokół pojęcia katharsis, które wydaje się znaczącym konceptem z perspektywy twórczości Freuda czy Wygotskiego. Naszym celem jest podjąć refleksję na tym, jak badania, którymi dysponujemy w dziedzinie psychologii poznawczej, mogą pomóc osobom aktorskim w procesie budowania roli, szczególnie wówczas gdy wykorzystują one system Stanisławskiego i techniki odnoszące się do procesów pamięciowych.

Wydaje nam się, że takie psychologiczne opracowanie materiału zwanego w wykładni systemu jest bliskie dążeniom Stanisławskiego. Wnioski takie formułujemy na podstawie jego wezwania: „Do podświadomej twórczości człowieka poprzez świadomą technikę psychiczną artysty” (1953, s. 25). Stanisławski wielokrotnie używał terminu „podświadomość” w *Pracy aktora nad sobą*. Jak jednak wspominał w tejże pracy, było to potoczne rozumienie tego terminu. Czasy tworzenia systemu były częściowo zbieżne z powstawaniem psychoanalizy Freuda, uważanego (niesłusznie zresztą) za odkrywcę nieświadomości, trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, czy Stanisławski mógł mieć dostęp do jego prac – wśród badaczy nie ma zgody co do tej kwestii. Alexander M. Etkind (1994) wskazuje, że na początku XX wieku psychoanaliza była w Rosji bardzo popularna. Autor przytacza nawet fragment listu Freuda do Junga, w którym pisze on o „epidemii”

psychoanalizy w Rosji (przede wszystkim w Odessie). W 1909 roku ukazały się pierwsze tłumaczenia książek Freuda na język rosyjski, a dwa lata później powstało Rosyjskie Stowarzyszenie Psychoanalityczne. Freudem interesowano się nie tylko w kręgach psychoanalitycznych – odwoływali się do niego także artyści<sup>4</sup>. Z kolei John J. Sullivan (1964) wskazuje, że podejście Stanisławskiego do charakterystyki i tożsamości postaci, eksplorujące życie wewnętrzne bohaterów było naturalnym zwrotem widocznym najpierw głównie w literaturze i zgodnym z powszechnym w Europie duchem czasu. Sullivan wskazuje też, że termin „podświadomy” wywodzi się z francuskiej tradycji psychiatrycznej. Badacz zwraca też uwagę na używanie przez Stanisławskiego słowa „nadświadomy” (*superconscious*), które jest terminem obcym dla teorii Freuda, jak i w ogóle dla tradycji psychologicznej. Jean Benedetti (1999) z kolei uznaje, że twórca MChAT-u, pisząc o podświadomości, mówił o tych procesach psychicznych, które, wedle jego wiedzy, nie podlegały wolicjonalnej kontroli jednostki. Trudno jednoznacznie stwierdzić, jakie dokładnie procesy, zdaniem Stanisławskiego, należały do tej kategorii. Warto natomiast zauważyć w tych słowach dążenie do tego, aby w twórczość aktorską włączyć procesy psychiczne oraz – na ile to możliwe – zyskać nad niektórymi z nich choćby częściową, bezpośrednią kontrolę. W takim ujęciu tym bardziej zasadne wydaje się podjęcie przez nas pracy, która zestawia myśl Stanisławskiego z dokonaniem współczesnej psychologii poznawczej.

Należy tutaj jednak zaznaczyć, że twórczość Stanisławskiego dotycząca problematyki scenicznego wykonania jest dość obszerna i na temat wskazówek, jakich udziela on aktorkom i aktorom, można by napisać niejedną książkę. Dlatego też w tym artykule podejmujemy jedynie jedno z wielu zagadnień, którym twórca MChAT-u poświęca *Pracę aktora nad sobą*. Wybrany przez nas obszarem jest pamięć, a w szczególności pamięć



autobiograficzna. Rozpatrzmy idee i narzędzia wypracowane przez Stanisławskiego w świetle współczesnych badań psychologicznych. Zastanowimy się też nad implikacjami takich zestawień dla twórczości aktorskiej.

## **Stanisławski a psychologia pamięci**

Gdy szukamy związków między aktorstwem a pamięcią, pierwsze skojarzenia mogą dotyczyć nauki tekstu czy przyswajania sekwencji ruchu scenicznego (Stanisławski, 1953). Liczni badacze i badaczki zajmujący się psychologią pamięci najczęściej prowadzą eksperymenty dotyczące ogólnej populacji i rzadko zajmują się konkretną grupą zawodową. Konstanty Stanisławski jawi się jako postać przodująca w próbach zastosowania swoich empirycznych obserwacji (które można by określić mianem psychologii potocznej) oraz zdobytej w tym zakresie wiedzy do działań teatralnych. Zaskakuje też fakt, że twórca swoje prace organizuje wokół pamięci autobiograficznej, która do dziś pozostaje w ramach badań nad pamięcią obszarem relatywnie mniej znanym (Jagodzińska, 2008). Aby lepiej zrozumieć znaczenie i sposób funkcjonowania pamięci autobiograficznej, warto najpierw przyjrzeć się definicjom i kategoryzacji proponowanym przez badaczy zajmujących się psychologią poznawczą. Jest to również bezpośrednia realizacja wezwania Stanisławskiego do tego, aby dostarczyć codziennej praktyce właściwych i precyzyjnych słów opisu.

Pamięć ujmuje się w psychologii na kilka różnych sposobów w zależności od kontekstu i celu jej analizy. Można bowiem przywiązywać szczególną uwagę do różnych jej aspektów. Stąd definiowanie pamięci pozwala na wyodrębnienie kilku grup pojęciowych. Daniel Schacter i Elden Tulving (1982) zwracają uwagę przede wszystkim na funkcjonalne i dynamiczne

aspekty pamięci, podkreślając jej wagę dla istnienia jednostki w świecie. Tulving (2000) uważał pamięć za neuropoznawczą zdolność do kodowania, przechowywania i wydobywania informacji. Taka szeroka i ogólna definicja pamięci rozumianej jako indywidualna zdolność pokazuje ważność procesów zachodzących w układzie nerwowym, które umożliwiają nam uczenie się. Drugim istotnym sposobem rozumienia pamięci jest ujmowanie jej jako systemu (a więc statycznie), który przechowuje informacje (Atkinson, Shiffrin, 1968). W tym kontekście kodowanie, przechowywanie i wydobywanie treści odnosi się do pamięci metaforycznie przedstawianej jako magazyn. Systemowe ujęcie pamięci pozwala na wprowadzenie dalszego jej podziału na mniejsze podsystemy takie jak: magazyn sensoryczny, magazyn pamięci krótkotrwałej, magazyn pamięci długotrwałej. Opisane powyżej kryterium podziału uwzględnia aspekt czasowy przechowywania informacji, wyodrębniając poszczególne formy pamięci w zależności od tego, jak długo informacja może być w nich przechowywana.

Zgodnie z podziałem zaproponowanym przez Richarda Atkinsona i Richarda Shiffrina (1968) magazyn sensoryczny (nazywany też pamięcią sensoryczną) jest ściśle powiązany z odbieraniem bodźców zmysłowych np. wzrokowych, słuchowych. Rolą magazynu sensorycznego jest przechowywanie w pamięci bodźców przez bardzo krótki okres (od kilku milisekund do kilku sekund), tak aby umożliwić dalsze jego przetwarzanie na wyższych poziomach. Jego działanie jest niezależne od naszej woli.

Zgodnie z kolejnym podziałem, uwzględniającym czas przechowywania informacji w pamięci, wyróżnić można magazyn pamięci krótkotrwałej oraz magazyn pamięci długotrwałej. Magazyn pamięci krótkotrwałej ma niewielką pojemność, przez co łatwo ulega obciążeniu. Przechowuje on zarówno informacje docierające do niego z magazynu sensorycznego, jak i te

przywołane z poziomu pamięci długotrwałej. Jego główną funkcją jest jednak bieżące przetwarzanie informacji i podtrzymywanie ich tak długo, żeby mogły zostać wykorzystane do zrealizowania wyższego celu, np. zapisania numeru telefonu nowego znajomego na kartce papieru. Czas utrzymywania się nowo dostarczonych danych w magazynie pamięci krótkotrwałej wynosi średnio od kilku do kilkudziesięciu sekund (Nęcka i in., 2006).

Magazyn pamięci długotrwałej charakteryzuje się najdłuższym czasem przechowywania informacji. Dane mogą być w nim przechowywane przez lata. Pojemność tego magazynu może być nieograniczona. Głównym zadaniem pamięci długotrwałej jest gromadzenie wiedzy o otoczeniu, tak aby mogła ona służyć adaptacji jednostki do środowiska. W obrębie pamięci długotrwałej Larry Squire (1994) dokonał kolejnego podziału na pamięć deklaratywną i niedeklaratywną, nazywaną też proceduralną (Ryle, 1970). Pamięć deklaratywna obejmuje rodzaj informacji, które możemy zwerbalizować, np. „odwiedziłem kuzyna z Holandii w 2009 roku”, natomiast informacje przechowywane w pamięci niedeklaratywnej są trudne do precyzyjnego ich ujęcia w słowach, jak np. dokładne opisanie wszystkich czynności, które wykonuje się, prowadząc samochód.

Podział dokonany przez Squire'a służy głównie porządkowaniu wiedzy o pamięci i warto w tym miejscu zaznaczyć, że wyodrębnione przez badacza kategorie nie są hermetyczne, przeciwnie, elementy pamięci deklaratywnej i niedeklaratywnej wzajemnie na siebie oddziałują. W obrębie pamięci deklaratywnej Squire przedstawia kolejny podział, wyróżniając za Tulvingiem (1972) pamięć semantyczną i pamięć epizodyczną. Pierwsza wprowadzona przez Tulvinga kategoria odnosi się do faktów ogólnych, wiedzy o świecie, którą można zwerbalizować, np. „stolicą Francji jest Paryż”. Kontekst zdobycia tych informacji nie jest istotny i zwykle nie stanowi ważnego

elementu, niezbędnego do wydobywania. Druga kategoria to pamięć zdarzeń, które dają się zakotwiczyć w konkretnym miejscu i czasie, np. przyjęcie urodzinowe koleżanki, które zorganizowała latem bieżącego roku. Zwerbalizowanie wiedzy zawartej w pamięci epizodycznej jest zależne od sprawności językowej jednostki oraz poziomu szczegółowości zapisu danego wydarzenia. Podobnie jak w przypadku pamięci deklaratywnej i niedeklaratywnej, również w przypadku pamięci semantycznej i epizodycznej należące do tych dwóch kategorii informacje mogą się przenikać.

Specyficznym rodzajem pamięci epizodycznej jest pamięć autobiograficzna, czyli taka, która dotyczy wydarzeń osobistych, a więc tych związanych z Ja, np. moja pierwsza lekcja pływania. Ten typ pamięci ściśle powiązanej z Ja przyporządkowuje się pamięci epizodycznej, ponieważ zawiera proporcjonalnie więcej danych o zdarzeniach niż informacji semantycznych (Maruszewski, 2005). Maruszewski wymienia dodatkowo kolejne wyznaczniki, które pozwalają wyodrębnić pamięć autobiograficzną jako odrębną podkategorię. Materiał w pamięci związanej z Ja podlega charakterystycznej organizacji. Po pierwsze, jest chronologicznie uporządkowany w czasie. Ponadto informacje zawarte w pamięci autobiograficznej są porządkowane i regulowane przez przebieg interakcji społecznych. Takie jednostki informacji zbudowane wokół kontaktów z innymi ludźmi tworzą większe epizody, które są sensowne dla danego podmiotu. Następną istotną cechą pamięci autobiograficznej jest wysoki stopień powiązania z emocjami, co oznacza, że wspomnienia związane z Ja zawierają więcej materiału emocjonalnego w zestawieniu z innymi rodzajami pamięci. Ostatnim ważnym wyróżnikiem jest kwestia związana z kodowaniem i przechowywaniem wiedzy związanej z Ja. Początkowo, czyli jeszcze przed zapisaniem w pamięci, informacje o danej jednostce mają charakter bardzo konkretny, a dopiero po zakodowaniu nabierają ogólnego znaczenia i wpisują

się w szerszy kontekst (np. osobistej narracji dotyczącej własnego życia).

Przedstawione wyżej rodzaje pamięci są aktywowane przez nas każdego dnia podczas codziennych czynności np. w czasie szkolenia przechowujemy w pamięci krótkotrwałej ważny termin, żeby zaraz zapisać go w notatniku lub wraz z kolejnymi zajęciami rysunku coraz lepiej wychodzą nam portrety, choć trudno byłoby wytłumaczyć, jak dokładnie przebiega cały proces tworzenia. Można powiedzieć, że określone typy zadań wiążą się z konkretnymi rodzajami pamięci. W tym kontekście, w przypadku sztuki aktorskiej, w procesie budowania postaci scenicznej również można by wyróżnić takie zadania, uruchamiające korzystanie z różnych rodzajów pamięci. Na wstępie warto wymienić naukę tekstu roli, co łączy się z działaniem pamięci semantycznej. Kolejnym działaniem mogłoby być wyćwiczenie specyficznych umiejętności potrzebnych w konkretnym spektaklu, np. aktorzy mogą mieć do odegrania pojedynki szermierskie, jeśli będą występować w *Hamlecie* - mamy tu więc sekwencję możliwą do przyswojenia dzięki pamięci proceduralnej. Tego typu spojrzenie na pracę aktorek i aktorów wydaje się więc odległe od związków z pamięcią epizodyczną. Pamięć o zdarzeniach pozornie nie łączy się w żaden sposób z zadaniami tych, którzy tworzą na scenie. Jednak wymienione wyżej zadania nie odnoszą się do tego etapu tworzenia, który zakłada potrzebę ustalenia wzorców zachowania postaci, czyli, jak pisał Stanisławski: „stworzenie «życia ludzkiego ducha»” (Stanisławski, 1953, s. 27).

Opisanie kategorii oraz podziałów znaczących dla współczesnej psychologii poznawczej było potrzebne z perspektywy refleksji nad pracą Stanisławskiego, ponieważ, jak można zauważyć, nie pojawiło się tutaj pojęcie pamięci emocjonalnej czy też afektywnej, którego chętnie używał twórca MChAT-u, czerpiąc zresztą z prac współczesnego mu badacza,

Ribota. Gdzie więc możemy umiejscowić ową pamięć emocjonalną, o której Stanisławski w formie dialogu mistrz-uczeń pisał tak: „Tę właśnie pamięć, dzięki której powtarzają się wszystkie pana uczucia, doznane podczas występów Moskwin i po śmierci przyjaciela, nazywamy pamięcią emocjonalną” (2010, s. 325).

Umieszczając ten przykład w ramach dzisiejszych kategoryzacji, można zobaczyć, że Stanisławski odwołuje się do pamięci autobiograficznej, której cechą charakterystyczną jest emotogenność (Maruszewski, 2005).

Przyjrzymy się więc szerzej rozumieniu pojęcia pamięci emocjonalnej oraz zwrócimy szczególną uwagę na jego konsekwencje w procesie budowania roli.

## **Pamięć emocjonalna**

Czym więc jest dla Stanisławskiego owa pamięć emocjonalna (lub też inaczej pamięć uczuć)? Artysta twierdzi, że to stopniowalna zdolność, występująca u poszczególnych osób na różnych poziomach, która dotyczy możliwości przypomnienia sobie uczuć towarzyszących jednostce w danych okolicznościach. Mało kto posiada tę dyspozycję w formie rozwiniętej.

Stanisławski organizuje też pamięć według zmysłów – wyróżnia chociażby jej formę wzrokową i słuchową. W dzisiejszej psychologii pamięć sensoryczna funkcjonuje w ramach systemu pamięci krótkotrwałej i zalicza się do niej zarówno pamięć ikoniczną, związaną ze wzrokiem (Sperling, 1960) jak i echoiczną, powiązaną ze słuchem (Neisser, 1967). Jednakże obie te kategorie odnoszą się do niezwykle krótkotrwałych reakcji na prezentowany bodziec, bowiem czas przechowywania percepcyjnej informacji zarówno wizualnej, jak i akustycznej mierzy się w milisekundach. Można jednak zauważyć, że to,

co Stanisławski rozumie poprzez pamięć zmysłów, współcześnie rozpoznajemy jako kwestie związane z organizacją trzech procesów pamięciowych – kodowania, przechowywania i wydobywania. Pamięć wzrokową w ujęciu Stanisławskiego najtrafniej byłoby dopasować do jednego ze sposobów kodowania, jakim jest tworzenie wyobrażeń. Jeśli chodzi zaś o pamięć emocjonalną w jego wizji, to znacznie wyraźniej zarysowuje się tu znaczenie procesów wydobywania, zwłaszcza umiejętność wykorzystywania odpowiednich wskazówek. O wyżej wymienionych dwóch rodzajach pamięci Stanisławski pisze tak:

Podobnie jak w pamięci wzrokowej, przed pańskim wewnętrznym wzrokiem ożywa dawno zapomniany przedmiot, krajobraz albo postać ludzka, tak w pamięci emocjonalnej ożywają przeżyte kiedyś uczucia. Wydaje się nam, że całkowicie o nich zapomnieliśmy, gdy nagle jakaś aluzja, myśl, znajomy obraz sprawiają, że znowu doświadczamy przeżyć niekiedy równie silnych, jak za pierwszym razem, niekiedy trochę słabszych (2010, s. 325-326).

Pisząc dalej o pamięci emocjonalnej, Stanisławski w swoim dzienniku porusza też kwestię indywidualnych różnic, które mogą mieć wpływ na mechanizmy pamięci. W celu zobrazowania swoich spostrzeżeń przytacza historię dwóch podróżnych: pierwszy z nich doskonale pamiętał swoje zachowanie, to znaczy działania podjęte podczas zdarzenia, w którym brał udział, natomiast drugi nie przypominał sobie żadnych działań, za to potrafił odtworzyć emocje, które mu wówczas towarzyszyły. Możliwość przywołania i opisanie uczuć w tak dokładny oraz wyrazisty sposób, jaki potrafił zademonstrować drugi mężczyzna z opowieści, Stanisławski nazywa „posiadaniem pamięci emocjonalnej”. Artysta uważa, że pamięć emocjonalna

to pewna zdolność, która różni się międzyosobowo. Oznacza to według niego, że nie każdy może osiągnąć taki sam poziom wykonania zdania powiązanego z pamięcią emocjonalną, np. przywołać uczucia towarzyszące danej osobie podczas konkretnego zdarzenia.

Pamięć emocjonalna jest dla Stanisławskiego szczególnie ważna, ponieważ jego zdaniem determinuje ona możliwość uzyskania i ukazania w procesie odgrywania roli wewnętrznych przeżyć postaci. Bez nich, zdaniem twórcy MChAT-u, aktor/aktorka oraz jego/jej kreacja jest oparta tylko na zewnętrznych działaniach, mechanicznym powtarzaniu sekwencji ruchów i wypowiedzanych zdań. W takich okolicznościach nie zostaje więc spełniony cel „stworzenia życia ludzkiego ducha”.

Jak już wcześniej wspominaliśmy, Stanisławski widzi pamięć emocjonalną jako stopniowalną zdolność, która różni się międzyosobowo. Podaje też przykłady możliwych zachowań, wskazujących na określony poziom sprawności pamięci emocjonalnej. Jeśli aktor/aktorka w warunkach scenicznych potrafi bardzo szybko, niemalże odruchowo przywołać wszystkie uczucia, które towarzyszą graniu danej roli na poprzedniej próbie, to znaczy, że posiada wyjątkową pamięć uczuć. Jak jednak wskazuje sam Stanisławski, zdarza się to bardzo rzadko. Jeżeli natomiast twórca sceniczny uruchamiając początkowo tylko ustaloną wcześniej sekwencję działań fizycznych, po pewnym czasie jest w stanie przypomnieć sobie uczucia, których wcześniej doświadczał w połączeniu z tymi fragmentami roli, to znaczy, że ma on dobrą pamięć emocjonalną. Stanisławski pisał o tym tak:

mogli państwo zacząć etiudę, kierując się wyłącznie poprzednimi ustawieniami. One winny przypomnieć o doświadczonych uczuciach, a państwo oddaliby się tym wspomnieniom



emocjonalnym i zagrali etiudę pod ich dyktando. Powiedziałbym wówczas, że mają państwo dobrą pamięć emocjonalną, choć może nie wyjątkową czy ponadnaturalną (2010, s. 324).

Takie ujęcie wskazuje wyraźnie na korzystanie z zasobów pamięci autobiograficznej. Stanisławski odnosi się tutaj do fazy wydobywania z pamięci, odpamiętywania. Warto tutaj więc przedstawić krótko organizację czasową procesów pamięciowych. Ich istotną cechą jest możliwość wprowadzenia podziału na trzy etapy: kodowanie, przechowywanie, wydobywanie. To ujęcie ma charakter dynamiczny i zwraca uwagę przede wszystkim na to, że możemy patrzeć na pamięć nie tylko jako na system struktur, tak jak sugerował to przytoczony wcześniej podział Atkinsona i Shiffrina (1968), ale też jak na mechanizm funkcjonalnego przetwarzanie informacji.

Wstępną fazą procesów pamięciowych jest kodowanie, które umożliwia przechowanie informacji w pamięci dzięki operacjom takim jak: organizowanie, werbalizacja, tworzenie wyobrażeń, elaboracja. Kodowanie może zachodzić zarówno świadomie (jawnie), jak i niejawnie. Procesem, który utrwała nowo powstały ślad pamięciowy, jest werbalizacja, czyli nazwanie poszczególnych elementów widzianego obrazu. Ten etap charakteryzuje się wybiórczością, ponieważ nie wszystkie elementy rzeczywistości będą zakodowane. Znacząca jest tutaj rola procesów uwagowych oraz strategii wykorzystywanych do osiągnięcia celu jakim jest, np. skuteczne zapamiętanie wybranych aspektów własnego doświadczenia. Im głębiej, bardziej świadomie i aktywnie przetwarzamy docierające do nas informacje, tym bardziej jest prawdopodobne, że przechowamy je w pamięci (Zinczenko, 1961).

Co ważne, zarówno kodowanie, jak i późniejsze wydobywania są skuteczniejsze, gdy zestawimy je z celem i zastosujemy odpowiednią strategię, ściśle połączoną ze świadomym i aktywnym wykorzystaniem uwagi. Fergus Craik i Robert Lockhart (1972) stworzyli koncepcję poziomów przetwarzania, wedle której trwałość śladu pamięciowego jest zależna od głębokości przetwarzania docierających do nas treści. Materiał, który odbieramy jedynie sensorycznie (a więc np. zapach, smak, wrażenia wizualne, kolor i kształt czcionki), to poziom najbardziej podstawowy, natomiast to, co poddajemy analizie semantycznej, znajduje się na przeciwnym krańcu kontinuum. Oznacza to w skrócie, że im głębiej przetwarzamy daną porcję informacji, tym lepiej ją zapamiętujemy, np. jeśli piszemy pracę będącą interpretacją wybranej sceny filmowej, to ten fragment dzieła zapamiętamy lepiej niż inne sekwencje, które jedynie oglądaliśmy na ekranie.

Powróćmy teraz do koncepcji Stanisławskiego i pamięci emocjonalnej. Jak już powiedzieliśmy, to, co twórca nazywa pamięcią uczuć, mieści się w obrębie systemu współcześnie klasyfikowanego jako pamięć autobiograficzna. Stanisławski uważał, że jest to cecha stopniowalna i nie każdy wykazuje w jej zakresie takie same zdolności. Z perspektywy współczesnej psychologii poznawczej rozważania Stanisławskiego możemy zestawić ze wspomnianą już wcześniej koncepcją poziomów przetwarzania (Craik, Lockhart, 1972), ale również z efektywnym wykorzystaniem wskazówki w wydobywaniu, czyli informacji, która może być pomocna w uzyskaniu dostępu do naszych wspomnień (Jagodzińska, 2008). Wskazówki możemy podzielić na zewnętrzne – dotyczące kontekstu, np. przedmiot znajdujący się w środowisku – oraz wewnętrzne, czyli takie, które jednostka generuje sama, np. skojarzenia, wyobrażenia. Ważna jest też jakość takiej wskazówki – dobra wskazówka powinna być dystynktywna, czyli

charakterystyczna wyłącznie dla danego wspomnienia. Przyglądając się roli wskazówek, warto zastanowić się, czy opisywane przez Stanisławskiego zróżnicowane zdolności w zakresie pamięci emocjonalnej mogą być powiązane z umiejętnością ich tworzenia oraz wykorzystywania. Umiejętne opracowywanie wskazówek może pomóc aktorowi/aktorce w uzyskiwaniu szybkiego dostępu do swoich wspomnień, w tym doświadczeń powiązanych z emocjami. Przykładowo: aktor podczas pracy nad rolą w trakcie prób odkrył, że konkretna scena prowadzi jego postać do poczucia wstrętu, obrzydzenia. Jeśli chciałby wspomóc proces wewnętrznego przeżywania tej emocji, mógłby spróbować zastanowić się, z czym kojarzy mu się wstręt. Mógłby wtedy uświadomić sobie, że wstręt kojarzy mu się z jabłkiem antonówką i dzięki temu przypomnieć sobie sytuację, w której będąc u znajomych został poczęstowany owocem z ich sadu. Niestety, kiedy nadgryzł jabłko okazało się one robaczywe i wtedy poczuł wstręt. Pomocne w opracowywanie wskazówek powiązanych ze wspomnieniami o mniejszym lub większym ładunku emocjonalnym mogłoby być prowadzenie dziennika, który zawierałby pary emocja-skojarzenie. Skojarzenie miałoby być wskazówką pozwalającą dotrzeć do wspomnień powiązanych z przeżyciem konkretnej emocji. Naszym zdaniem, tego typu praktyki mogłyby zostać docenione przez Stanisławskiego, który pisał w swojej *Etyce*:

w większości przypadków na próbach analizuje się odczucia, które przechowała pamięć emocjonalna. Aby je pojąć, ogarnąć rozumem i zapamiętać, trzeba znaleźć odpowiednie słowo, przykład (opisowy) lub jakiś gest, za pomocą którego da się wywołać i utrwalić to właśnie odczucie (2010a, s. 60-61).

Należy jednak w tym miejscu odnieść się także do aspektu etycznego. Takie

korzystanie z własnych zasobów pamięci autobiograficznej może okazać się ryzykowne – jak pokazuje praktyka Lee Strasberga i zalecenie korzystania z sesji psychoanalizy, aby aktorzy i aktorki mogli poradzić sobie z trudnymi wspomnieniami, które przywoływali do celów praktyki scenicznej. Wydaje nam się, że Stanisławski nie sugeruje aktorom, iż jedyną drogą do uzyskania na scenie wewnętrznego przeżywania i wyjścia poza schematyczne działanie fizyczne jest każdorazowe przywoływanie osobistych wspomnień autobiograficznych o dużym ładunku emocjonalnym. Twórca MChAT-u traktuje raczej materiał zawarty w pamięci autobiograficznej jako źródło natchnienia i inspiracji, a stosując terminy bardziej psychologiczne – jako zasoby poznawcze, na których bazie osadzone są kolejne etapy pracy aktorskiej. Stanisławski pisał o tym procesie tak:

Niech więc się pan stara poznać, po pierwsze, środki i sposoby wydobycia z własnej duszy materiału emocjonalnego, a po drugie, środki i sposoby tworzenia z niego niekończących się kombinacji ludzkich dusz postaci, charakterów, uczuć i namiętności (2010, s. 342-343).

Wspomnienia zawierające w sobie reakcje emocjonalne nie służą więc temu, aby za każdym razem przywoływać je na scenie i starać się przeżyć dokładnie takie uczucia (rodzaj, natężenie) jakie odnajduje się w wydobytych wspomnieniach. Poza tym Stanisławski był świadomy, że pamięć nie działa niczym aparat fotograficzny, a wspomnienia nie są wywołaniem po raz kolejny dokładnego obrazu cyfrowego przechowywanego na karcie pamięci. Reżyser pokazywał bowiem, że to, co wydobywamy z pamięci, odpamiętujemy, jest płynne, zmienne i podatne na fluktuacje. Pisał: „Proszę nie czekać na to, co wczorajsze, i zadowalać się tym co dzisiejsze. Trzeba

tylko dobrze przyjąć nawet wskrzeszone wspomnienia” (Stanisławski, 2010, s. 337). Pamięć autobiograficzna ma bowiem re-konstruktywny charakter, a to, jakie wspomnienia wydobywamy, jest zależne od wielu czynników, takich jak kontekst czy też nasz aktualny cel (Jagodzińska, 2008; Maruszewski, 2005; Bartlett, 1932/1933).

## **Pamięć emocjonalna a okoliczności założone**

W koncepcji Stanisławskiego fundamentalną rolę odgrywają tzw. okoliczności założone, czyli ustanowiony przez twórcę scenicznego kontekst działania, dający się zbudować z wykorzystaniem słowa „gdyby”. Jest to sugestia, która stawia przed aktorem/aktorką pytanie: jak byś się zachował/zachowała, gdyby zaistniały określone okoliczności? Spoglądając na przytoczone wcześniej słowa Stanisławskiego opisujące dobrą pamięć emocjonalną, nie można jednoznacznie stwierdzić, w jaki sposób opisani aktorzy i aktorki doszli do doświadczenia konkretnych emocji na poprzedniej próbie. Znając jednak szerszy kontekst, jakim jest cały system, można założyć, że pomocne w tym procesie były właśnie okoliczności założone – a nie osobiste wspomnienia. Okoliczność założone mają doprowadzić do tego, że działanie sceniczne będzie „wewnętrznie uzasadnione, logiczne, konsekwentne i możliwe w rzeczywistości” (Stanisławski, 2010, s. 98). Z kolei możliwość „stworzenia życia ludzkiego ducha” na scenie Stanisławski mocno osadza właśnie w działaniu scenicznym. Warto więc zastanowić się nad tym, w jaki sposób, posługując się owym „gdyby”, twórca sceniczny może dojść do autentycznego wzbudzenia w sobie przeżycia emocjonalnego. Pomocna okazuje się tutaj koncepcja Richarda Lazarusa (1991).

Teoria Lazarusa zakłada, że emocje są skutkiem dokonywanej przez jednostkę interpretacji zdarzeń. Każda sytuacja – przez Lazarusa określana

jako spotkanie lub epizod adaptacyjny – jest w pewien sposób sprzężona z systemem dążeń, celów i wartości danej osoby. Jednostka dokonuje oceny spotkania w odniesieniu do osobistych motywów. Skutkiem takiego procesu oceniania jest pojawianie się emocji, których znak – pozytywny lub negatywny – zależy od interpretacji epizodu adaptacyjnego dokonanej przez osobę.

Sytuacja może więc wywołać negatywny stan afektywny, ponieważ zostaje przez jednostkę ocenione jako zdarzenie niekorzystne, w jakimś stopniu zagrażające jej aktualnemu statusowi. Choć na tym etapie przedstawiona koncepcja emocji i jej zastosowanie w odniesieniu do prac Stanisławskiego wydawać się mogą oczywiste, to jednak zaproponowana przez Lazarusa koncepcja w świetle pism twórcy MChAT-u ma dużo bardziej znaczące implikacje. Stanisławski zauważył bowiem, że należy koncentrować się nie na samej emocji, a na okolicznościach, które ją wywołały. Przykładem mogą być następujące okoliczności założone: bohaterka dostaje list od bogatej ciotki, która postanawia, że może ofiarować jej pieniądze na edukację, jeżeli uzna, że dziewczyna ma odpowiedni potencjał. Ciotka pisze, że przyjedzie z wizytą. Obserwujemy protagonistkę tuż przed tą wizytą. Przyjęcie pewnych założeń dotyczących sytuacji, w której znajduje się sceniczna bohaterka czy bohater sprawia, że przed artystami scenicznymi pojawiają się możliwości działań zewnętrznych (czynności, w które postać może być zaangażowana) oraz wewnętrznych (myśli, które towarzyszą postaci, stany afektywne). Taka wizja Stanisławskiego, który podkreślał potrzebę nakreślenia postaci możliwości działania ukierunkowanego na cel jest zbieżna z koncepcją Lazarusa, ponieważ pokazuje, że stany afektywne nie powstają w próżni i są niejako skutkiem ubocznym doświadczenia różnych sytuacji i odnoszenia ich do osobistych dążeń.

Ponadto Stanisławski podkreślał, że niemożliwe jest przeżycie dwa razy identycznego stanu afektywnego. Wobec tego, dążenie do odtworzenia samych tylko emocji wydaje się nieskuteczne i niepełne. Zgodnie z koncepcją poznawczą Lazarusa emocje nie powstają w próżni, dlatego aby ich doświadczyć, potrzebujemy procesu rozgrywającego się od spotkania (epizodu adaptacyjnego) do dokonania oceny. Takie spotkanie może się rozegrać właśnie w ramach opisywanych przez Stanisławskiego okoliczności założonych, kiedy to twórca sceniczny formuje kontekst, w którym rozgrywać się będą sceniczne zdarzenia. Aktor/aktorka, wcielając się w rolę, dokonują oceny tej sytuacji z perspektywy ich postaci. W ten sposób możliwe jest powstanie stanu afektywnego i doświadczenie emocji, zgodnych z emocjami postaci. Jak pisał Stanisławski: „Można zrozumieć postać, wczuć się w jej sytuację i zacząć działać tak jak ona. To twórcze działanie wywoła w samym aktorze przeżycia analogiczne do przeżyć postaci” (2010, s. 341).

Koncepcja Lazarusa przytoczona w odniesieniu do systemu Stanisławskiego bardzo dobrze pokazuje możliwości podjęcia się próby wyjaśnienia mechanizmów działania kolejnych elementów zawartych w dziełach twórcy MChAT-u. Taka perspektywa ukazuje potencjał weryfikacji założeń reżysera dzięki wykorzystaniu zasobów wiedzy z zakresu psychologii.

## **Podsumowanie**

Zmierzając ku podsumowaniu naszych rozważań na temat systemu Stanisławskiego w kontekście współczesnej psychologii, chcielibyśmy jeszcze przytoczyć zestaw uwag, które twórca MChAT-u wyraził w swojej pracy zatytułowanej *Etyka*: „Wielu aktorów, zwłaszcza pracujących gościnnie, zwykle na próbach tylko markuje, a to jest niedopuszczalne. Co za pożytek z tego, że się ledwo dosłyszalnie wymamrocze rolę, nie przeżywając jej

wewnętrznie, a nawet nie rozumiejąc” (2010a, s. 23).

Rzeczywiście, bez zrozumienia oraz przeżywania roli zapewne trudno osiągnąć założony przez Stanisławskiego cel sztuki, jakim jest stworzenie życia ludzkiego ducha na scenie. Jednakże jeśli odwołamy się do psychologii poznawczej oraz procesów pamięciowych, możemy dostrzec sens próby, podczas której aktorzy i aktorki jedynie „technicznie”, czy też, jak powiedziała by Stanisławski, „rzemieślniczo”, odgrywają swoje role. Wartość takiej próby tkwi w funkcjonowaniu przytaczanej przez nas wcześniej pamięci proceduralnej, która pozwala nam opanować powtarzalne czynności i umiejętności. Dzięki tego typu ćwiczeniom scenicznym aktor/aktorka uczy się (zapamiętuje) sekwencję dialogów i ruchu scenicznego (np. jeśli w spektaklu pojawia się układ choreograficzny), co wydaje się użyteczne, pod warunkiem, że twórcy są świadomi, jaki jest cel takiej próby.

w większości przypadków na próbach analizuje się odczucia, które przechowała pamięć emocjonalna. Aby je pojąć, ogarnąć rozumem i zapamiętać, trzeba znaleźć odpowiednie słowo, przykład (opisowy) lub jakiś gest za pomocą którego da się wywołać i utrwalić to właśnie odczucie (Stanisławski, 2010, s. 60-61).

W niniejszej pracy zaproponowaliśmy spojrzenie na prace Stanisławskiego jako na przestrzeń do eksploracji, interpretacji i weryfikacji przy użyciu narzędzi, jakimi są badania współczesnej psychologii. Twórca MChAT-u działał ze swoim zespołem, z którym starał się osiągnąć wizji teatru, jaka rysowała się w jego fantazjach. Jednocześnie był pilnym i skrupulatnym obserwatorem życia i ludzi, dzięki czemu wiele kwestii poruszonych w jego pracach jest nie tylko aktualna i możliwa do wdrożenia, ale też efektywna w



kontekście pracy nad rolą. Należy jednak zaznaczyć, że Stanisławski, nawet chcąc podierać się wiedzą, dysponował skromnymi zasobami, gdyż psychologia to stosunkowo młoda dyscyplina naukowa. Twórca MChAT-u sugerował, że aktorstwo to profesja ukierunkowana na korzystanie z osobistych zasobów, a on te zasoby rozpoznawał, opisywał i wskazywał, w jaki sposób robić z nich sceniczny użytek. To właśnie ten potencjał implementacji jego systemu do pracy scenicznej jest powodem, aby przyjrzeć się jego metodom pracy i osadzić je w kontekście aparatu pojęciowego, który dzisiaj jest szeroko dostępny dla zainteresowanych danym obszarem wiedzy. Rozpoznanie i interpretacja uprawianej przez Stanisławskiego psychologii potocznej może służyć temu, by twórcy sceniczni zobaczyli, w jaki sposób mogą wykorzystywać swoje zasoby i stworzyć z nich narzędzie dopasowane do indywidualnych charakterystyk. Patrząc chociażby na przytoczoną w tym artykule koncepcję Stanisławskiego dotyczącą pamięci emocjonalnej oraz zaproponowane przez nas bliższe i dalsze konotacje związane z tą kategorią, można zauważyć, że chociaż nasze procesy pamięciowe rządzą się względnie uniwersalnymi (czyli przynależnymi wszystkim) zasadami, to jednak nie prowadzą u wszystkich do jednakowych rezultatów.

Ukazując pamięć w sposób dynamiczny i skupiając się na zachodzących po sobie fazach kodowania, przechowywania i wydobywania, zasygnalizowaliśmy, że to ,co dzieje się w każdej z nich, wpływa na to, jakie informacje możemy odpamiętać, a więc także wykorzystać w praktyce scenicznej. Przyglądając się systemowi Stanisławskiego szerzej, można zauważyć, że jako autor starał się pokazać, iż drogą do twórczości scenicznej – realistycznej i bliskiej prawdziwemu życiu – jest poznanie przez aktora swoich uwarunkowań oraz, w kolejnym kroku, dobieranie do tych dyspozycji takich narzędzi, aby w okolicznościach scenicznych móc dojść do zamierzonego wykonania.

Ugruntowana w badaniach psychologicznych wiedza na temat pamięci może okazać się pomocna w konstruowaniu mapy przestrzeni, jaką tworzą indywidualne zasoby każdej osoby działającej na scenie – jej osobowość, temperament, schematy kulturowe, doświadczenia życiowe etc. W tej pracy udało nam się spojrzeć jedynie na niewielki fragment tych zasobów skupiony przede wszystkim na współczesnych koncepcjach pamięci oraz zakreślony wokół opisywanego przez Stanisławskiego wątku pamięci emocjonalnej. Mamy jednak świadomość, że publikacje twórcy MChAT-u są bogate w treści, które, mamy nadzieję, w najbliższych latach doczekają się stosownej, systematycznej analizy i interpretacji w kontekście wiedzy psychologicznej, zgodnie z przytoczonym we wstępie tego artykułu życzeniem Stanisławskiego. Niniejszy artykuł jest krokiem w tym kierunku i odpowiedzią na wezwanie Stanisławskiego do systematycznej analizy tego typu twórczości scenicznej.

Wzór cytowania:

Dziegieć, Agata; Barzykowski, Krystian, *Stanisławski i jego system aktorski – próba psychologicznej weryfikacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/kbxd-sj27.

## Autor/ka

**Agata Dziegieć** (agata.dziegiec@student.uj.edu.pl) – absolwentka krakowskiego Lart Studio, studentka psychologii w ramach MISH Uniwersytetu Jagiellońskiego. Naukowo interesuje się badaniem związków między psychologią a współczesnym aktorstwem, a także psychologią edukacji. ORCID: 0000-0002-6643-7235.

**Krystian Barzykowski** (krystian.barzykowski@uj.edu.pl) – dr hab., profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; głównymi przedmiotami jego zainteresowań naukowych są: wspomnienia autobiograficzne, pamięć prospektywna, metodologia badań pamięci, diagnoza psychologiczna i psychologia kulturowa. Jest laureatem kilku stypendiów i nagród za osiągnięcia naukowe: m.in. Stypendium Rządu Francuskiego dla Młodych Naukowców

(2019). Otrzymał stypendium podoktorskie Marie Curie od Komisji Europejskiej na prowadzenie projektu badawczego dotyczącego pamięci mimowolnej i déjà vu na Uniwersytecie Grenoble Alpes we Francji (2024-2026). ORCID: 0000-0003-4016-3966.

## Przypisy

1. Witryna internetowa Stanisławski Studio: <https://www.stanislawskistudio.pl/>
2. Koncepcja Pawłowa o typach ośrodkowego układu nerwowego jest obecnie w psychologii uznawana za jedną z wczesnych koncepcji typów temperamentu. Współczesne, ugruntowane w badaniach teorie z tego zakresu w pewnym stopniu rozwijają myśl Pawłowa – zob. Strelau, 2015. Nie odnoszą się jednak do kategorii takich jak np. „pamięć wzrokowa”.
3. Lew Wygotski, przyglądając się systemowi Stanisławskiego, sformułował w *Psychologii sztuki* teorię dramatu. Pokazał też, w jaki sposób dochodzi do uwolnienia energii i przeżycia stanu katharsis.
4. Etkind wspomina o sytuacji z 1912 roku, kiedy troje aktorów z Petersburga zorganizowało performans, w którym wcielili się oni w trzy jakości Ja – racjonalne, emocjonalne i nieświadome – co mogło stanowić nawiązanie do Freudowskiego id, ego i superego.

## Bibliografia

Atkinson, Richard; Shiffrin, Richard, *Human memory: A proposed system and its control processes*, [w:] *The psychology of learning and motivation: Advances in research and theory*, red. K.W. Spence, J.R. Spence, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 1968.

Bartlett, Frederic, *Remembering: A study in experimental and social psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1932.

Bartlett, Frederic, *Experiments on remembering: The method of repeated reproduction*, [w:] *The psychology of memory*, red. P.E. Morris, M.A. Conway, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 1932/1933.

Benedetti Jean, *Stanislavski: His Life and Art*, Bloomsbury Publishing, London 1999.

Chojnacki, Marek P., *Od oczyszczenia ku performatywnemu (samo)poznaniu. Katharsis i katarktyczny wymiar literatury*, [w:] *Перформатизация Современной Русской Драмы: Славянский Литературный Контекст*, red. N. Maliutina, A. Lis-Czapiga, Rzeszów 2019.

Craik, Fergus; Lockhart, Robert, *Levels of processing: A framework for memory research*, „Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior” 1972 nr 11, [https://doi.org/10.1016/S0022-5371\(72\)80001-X](https://doi.org/10.1016/S0022-5371(72)80001-X).

Etkind, Alexander M., *How psychoanalysis was received in Russia, 1906-1936*, „Journal of Analytical Psychology” 1994, nr 39.

- Guczalska, Beata, *Nieujawnione dziedzictwo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 101.
- Jagodzińska, Maria, *Psychologia pamięci*, Helion, Gliwice 2008.
- Kończak, Kamila, *Moda na Metodę: „the Method Acting” w klasycznym kinie hollywoodzkim i kinie Nowego Hollywoodu*, „Maska” 2017, nr 42.
- Lazarus, Richard S., *Emotion and Adaptation*. Oxford University Press, Oxford 1991.
- Marszałek, Agnieszka, *Niedoskonałość jako okoliczność założona*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 101.
- Maruszewski, Tomasz, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Mróz, Barbara, *Rozmowa Barbary Mróz z Barbarą Osterloff. Szkoła z perspektywy mistrzów - rozmowa o teatrze i kształceniu aktorów*, „Biuletyn Edukacji Medialnej” 2014, nr 2.
- Nalbantian, Suzanne, *Pamięć w dobie psychologii dynamicznej. XIX-wieczne konteksty*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 4.
- Neisser, Ulric, *Cognitive Psychology*, Appleton-Century-Crofts, New York 1967.
- Nęcka, Edward; Orzechowski, Jarosław; Szymura, Błażej, *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Piskorska, Anna, *Konstanty Stanisławski ojcem teatru XX wieku*. [w:] *Koloryt ojcostwa*, red. J. Zimny, Akademia Wychowania Fizycznego w Katowicach, Katowice 2018.
- Ryle, Gilbert, *Czym jest umysł*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1970.
- Schacter, Daniel; Tulving, Endel, *Memory, Amnesia, and the Episodic/Semantic Distinction*, [w:] *The Expression of Knowledge*, red. R.L. Isaacson, N.E. Spear, Plenum Press, New York 1982.
- Sirotkina, Irina; Smith, Roger, *The Oxford Handbook of the History of Psychology: Global Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- Sperling, George, *The information available in brief visual presentations*, „Psychological Monographs: General and Applied” 1960, nr 74.
- Squire, Larry, *Declarative and nondeclarative memory: Multiple brain systems supporting learning and memory*, [w:] *Memory Systems*, red. D.L. Schacter, E. Tulving, MA: The MIT Press, Cambridge 1994.
- Stanisławski, Konstanty, *Praca aktora nad sobą*, tłum. A. Męczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.
- Stanisławski, Konstantin, *Praca aktora nad sobą*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła

Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Stanisławski, Konstantin, *Etyka*, tłum. J. Żmijewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010a.

Strelau, Jan, *Różnice indywidualne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015.

Sullivan, John J., *Stanislavski and Freud*, „The Tulane Drama Review ” 1964, nr 1.

Tulving, Endel, *Episodic and Semantic Memory*, [w:] *Organisation of Memory*, red. E. Tulving, W. Donaldson, Academic Press, Cambridge 1972.

Tulving, Endel, *Concepts of Memory*, [w:] *The Oxford Handbook of Memory*, red. E. Tulving, F.I.M. Craik, Oxford University Press, Oxford 2000.

Zinczenko, Pyotr, *Neproizvol'noe zapominanie [Unintentional memorizing]*, Akademiya pedagogicheskikh nauk RSFSR, Moscow 1961.

Zaorska, Magdalena, *Zanim urodzi się słowo (Z doświadczenia rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2010, nr 15.

---

**Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanislawski-i-jego-system-aktorski-proba-psychologicznej-weryfikacji>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2024

DOI: 10.34762/jwks-8f36

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artukul/estetyka-horyzontalna-i-lozkowy-aktywizm-pandemiczna-wywrotowa-horyzontalnosc>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

## Estetyka horyzontalna i łózkowy aktywizm. Pandemiczna wywrotowa horyzontalność

Magdalena Zdrodowska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Prezentowane w niniejszym bloku artykuły powstały jako odpowiedź na call for papers *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzyńskiej i Moniki Kwaśniewskiej. Cykl publikowany od numeru 178 będzie kontynuowany do końca 2024 roku. Wybrane artykuły zostaną zredagowane w języku prostym przez Jakuba Studzińskiego w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury.

### **Horizontal aesthetics and bed activism. Pandemic subversive horizontality**

During the quarantines caused by the COVID-19 pandemic, artists without disabilities resorted to tactics considered as appropriate for art and activism by people with disabilities. They crippled artistic practice using strategies that had been developed for years by artists and activists with disabilities. In this essay I intend to analyse examples of such crippling practices. I will take the categories of horizontal aesthetics and bed activism as a starting point in order to point out the tension between temporality and chronicity as decisive in the context of the crippling of art (and other activities in public space). I also intend to point out that the creative strategies in question have deeper roots going back to 20th century neo-avant-garde practices.

Keywords: disability; cripp; art; activism; COVID-19

Manifest *Kto mi daje prawo do bycia crip* Katarzyna Żeglicka rozpoczyna od rozpoznania:

Może się myłę, ale na polskim podwórku crip zaczął być modny. Mam wrażenie, że odmienia się go przez wszystkie przypadki. [...] Pełnosprawna, heteronormatywna i neurotypowa większość kalekuje mainstream, zanim zrobiła to społeczność osób z niepełnosprawnościami. Czytam o tym w artykułach czy opisach wydarzeń. [...] Kalekowanie zostało skolonizowane (2023).

Słowa artystki odczytuję jako krytykę przejęcia *cripu* jako kategorii estetycznej oraz tożsamościowej przez twórczynie i twórców oraz komentatorki i komentatorów, którzy nie identyfikują się jako osoby niepełnosprawne i w odniesieniu do twórców bez niepełnosprawności. Żeglicka nie podaje jednak konkretnych przykładów takich przechwyceń, ukierunkowując tekst na własne doświadczenie.

Podzielam spostrzeżenie Żeglickiej co do przenikania kalekujących działań praktykowanych w sztuce osób niepełnosprawnych do głównego nurtu (sztuki, performansu, aktywizmu, akademii), jak i towarzyszące mu pominięcie historii i dziedzictwa osób z niepełnosprawnościami i ich wspólnot. Chciałabym jednak zaproponować odmienny sposób odczytania tego zjawiska. Widzę je bowiem raczej jako wynajdywanie kalekujących strategii przez osoby bez doświadczenia niepełnosprawności niż zawłaszczanie. Co więcej, kalekujące formy działań artystycznych odnaleźć można w XX-wiecznej kontrkulturze, a ich charakter koresponduje z obecnym zwrotem ku powolności i odpoczynkowi, zarówno tym sprzeciwiającym się kapitalistycznej produktywności, jak i monetyzującym

różne wcielenia kultury *slow*. Wybrzmiał on także w czasie obostrzeń w związku z pandemią COVID-19 – i to właśnie covidowe kwarantanny uznają za przyczynę trendu wykorzystywania tych praktyk zarówno przez artystów, jak i instytucje kultury.

Poniżej wskazuję elementy, które uznaję za istotne w kalekowaniu sztuki oraz propozycje teoretyczne wykorzystywane w ich analizie. Stawiam roboczą tezę, że współczesna sztuka kalekowana jest przez artystów i artystki z niepełnosprawnościami, a także tych/te bez osobistego doświadczenia niepełnosprawności, ale i bez chęci świadomego przejęcia kalekujących strategii. Zakładam, że obydwie grupy sięgają po podobne środki, które wynikają lub wywodzą się z sytuacji braku i ograniczenia, a tym, co ich/je odróżnia, jest perspektywa czasowa owego ograniczenia. Ta w przypadku osób sprawnych najczęściej bywa tymczasowa (jak w trakcie pandemicznych kwarantann), zaś dla wielu osób z niepełnosprawnościami jest chroniczna.

## **Czym jest kalekowanie (sztuki)?**

Sztuka osób niepełnosprawnych jest transgresyjna, ponieważ wpisane jest w nią przekroczenie stereotypowych wyobrażeń o tym, kto może być artystą, kto ma realnie dostęp do sfery i przestrzeni publicznej, edukacji i instytucji potwierdzających profesjonalny charakter pracy, i w końcu: czyją pracę uznajemy za krytyczną, artystyczną ekspresję, a czyją za element wspomagający terapię.

Sztuka osób z niepełnosprawnościami jest transgresyjna także w tym, że często projektowana jest nie tyle wokół produktu końcowego – dzieła, spektaklu, performansu – ile procesu twórczego, który wspiera



współzależność, relacyjność, kolektywność i współpracę. Jednym ze sztandarowych przykładów takiego procesu twórczego są portrety osób niepełnosprawnych malowane przez Rivę Lehrer, amerykańską artystkę z niepełnosprawnością. Przywodzą one na myśl renesansową tradycję, w której osoba portretowana osadzona jest w przestrzeni wypełnionej obiektami oddającymi jej zainteresowania, wyznawane wartości czy społeczny status. W pracy Lehrer istotny jest jednak nie tylko gotowy produkt (portret), choć to właśnie obrazy są wystawiane w galeriach, reprodukowane i poddawane analizom, ale także, w nie mniejszym stopniu, proces ich powstawania. Artystka pisze, że „jest to proces oparty na cykliczności i współpracy” (2022a), a swoją metodę opisuje tak:

Przez dziesięciolecia moi portretowi współpracownicy [pokreślenie moje] wchodzili w zacisze mojego domowego studia i uczestniczyli w intensywnych, głębokich sesjach na żywo. Wierzę, że prawdziwym produktem portretu nie jest obiekt, ale wymiana między artystką a współpracownikiem. Intymność jest podstawą tego, co robimy (2022b).

Lehrer wielokrotnie spotyka się z osobami, które portretuje, rozmawia z nimi, dzieli własną przestrzeń, pozwala im czasowo zamieszkać w swoim domu. Opowiadając o swojej pracy eksponuje relacyjność, uwspólnia proces twórczy poprzez określenie portretowanych osób jako współpracowników, którzy w jej domu są nie tylko modelami i modelkami oraz rozmówcami i rozmówczyniami, ale także gośćmi i gościniami.

Co istotne, praktyka Lehrer w radykalny sposób eksponuje intymną, domową przestrzeń, tymczasowo i cyklicznie dzieloną w ramach procesu twórczego,

co odróżnia ją od pracowni jako miejsca poza domem, związanego z profesjonalizowaną produkcją artystyczną.

Medialne zapośredniczenie kontaktu, odbywającego się w czasie pandemii COVID-19 w trybie online, było dla Rivy Lehrer doświadczeniem istotnie zaburzającym dotychczasowy tryb pracy. Z powodu pandemicznych obostrzeń na portretowe sesje umawiała się przed ekranem komputera. Efektem takiej współpracy jest portret Alice Wong, amerykańskiej niepełnosprawnej eseistki i aktywistki<sup>1</sup>. Portret przedstawia Wong w elektrycznym wózku, z maską wspomagającą oddychanie, czyli ze stałymi elementami jej codziennego funkcjonowania i charakterystycznymi atrybutami jej medialnej osoby. Wong umieszczona została wewnątrz interfejsu komunikatora wideo, pośród innych elementów komputerowego pulpitu. Lehrer w 2022 roku tak podsumowała pandemiczny okres swojej pracy:

po kilku miesiącach paniki opracowałam metody, które pozwoliły mi wytrwać. Zaczęłam od robienia portretów przez Zoom, rysując moich współpracowników w prostokącie ekranu laptopa. Były to dobre rozmowy, ale nie do końca takie, jakie prowadzimy, gdy jesteśmy razem; odrobinę mniej płynne i szczerze (2022b).

Doświadczenie oceniła jako zaburzenie swojego trybu pracy opartego na relacji i gościnności, choć w rozmowie z Wong zauważyła, że pandemia pozwoliła jej dostrzec, iż jej dotychczasowa metoda pracy wykluczała niektóre osoby. Na przykład winda i łazienka w jej domu, które nie są dostosowane do potrzeb użytkowników elektrycznego wózka, nie pozwoliłyby Wong na odwiedziny i czasowe zamieszkanie z Lehrer.

Kolejne kwarantanny zakłócały normatywne cykle funkcjonowania przedsięwzięć kulturalnych i wymuszały przenoszenie ich do sieci. Odbiorcy i instytucje finansujące sztukę przyjęły i uznały relacyjność oraz eksponowanie przestrzeni prywatnej jako pełnoprawnej sceny. Artyści zwrócili się ku własnym ciałom, intymnemu otoczeniu i powszechnie dostępnym narzędziom, jak smartfony czy kamery internetowe. Ich strategie, taktyki, a także środki, których używali, przypominają relacyjny, zakorzeniony w ciele i jego kondycji oraz związany z domową przestrzenią i niedrogimi narzędziami charakter twórczości osób niepełnosprawnych.

Twórcy i twórczynie z niepełnosprawnościami, poza pandemicznymi obostrzeniami funkcjonujący często w sytuacji ustawicznego niedoboru, braku i niedostępności, wypracowują strategie i mechanizmy działania, które wspierają ich indywidualnie i wspólnotowo. Dotyczy to nie tylko działań artystycznych, ale i codziennych strategii przetrwania w świecie, którym rządzi nie tyle nadmiar, ile niedobór. Arseli Dokumaci, etnografka i badaczka studiów o niepełnosprawności, pisze o kurczeniu się (*shrinkage*), które definiuje jako „zmniejszenie lub ograniczenie w stosunku do zakresu lub zasięgu, który był dostępny wcześniej” (2023, s. 18). Pogarszający się stan zdrowia lub pogłębiająca się niepełnosprawność powoduje kurczenie się możliwości, jakie daje otoczenie. Jakkolwiek sytuacja ograniczenia jest trudna i może być traumatyzująca, to Dokumaci zauważa, że wzbudza także kreatywność: „kiedy możliwości, jakie daje środowisko, kurczą się, a jego materialność zmienia się w zbiór nie tyle możliwości, ile ograniczeń, otwiera się improwizacyjna przestrzeń performansu i pozwala nam wyobrazić sobie tę samą materialność w inny sposób” (tamże, s. 7). Badaczka opisuje przykłady codziennych improwizacji, jakie wypracowują osoby z niepełnosprawnościami (autorka prowadziła badania wśród osób żyjących z reumatoidalnym zapaleniem stawów i w chronicznym bólu) po to, aby

nawigować rzeczywistość, która daje im coraz mniej możliwości. Jak podkreśla, w obliczu kryzysu klimatycznego, zanieczyszczenia środowiska czy wojen, możliwości funkcjonowania w świecie zostają ograniczone nie tylko dla osób z niepełnosprawnościami. To prawdopodobna przyszłość wielu z nas. W tym kontekście codzienne improwizacje osób z niepełnosprawnościami wyznaczają potencjalne strategie radzenia sobie z kurczącymi się zasobami i możliwościami.

Jako radykalne, traumatyczne skurczenie się możliwości postrzegam także powszechne kwarantanny w czasie pandemii COVID-19. W ich czasie niejako spontanicznie sięgnięto po rozwiązania stosowane od dawna przez osoby z niepełnosprawnościami na gruncie edukacji, pracy, aktywizmu oraz działań artystycznych i performatywnych. Doskonałych przykładów takiego działania dostarcza sieciowy dokument *COVID E-lit: Digital Art During the Pandemic* (2022), montaż wywiadów, jakie Scott Rettberg, Ashleigh Steele, Søren Pold oraz Anna Nacher przeprowadzili z artystami pracującymi w obszarze literatury elektronicznej, a więc szeroko rozumianych praktyk literackich realizowanych w środowisku cyfrowym<sup>2</sup>. Twórcy zdają w nim relacje z pandemicznych doświadczeń zamknięcia, izolacji i niepewności zawodowej. Wskazują na rolę tęsknoty za bezpośrednim kontaktem i byciem w miejscach publicznych, poszukiwaniem nowych strategii twórczych i dostępu do odbiorców oraz zaburzaniem się granicy między tym, co prywatne i publiczne. Praca w polu literatury elektronicznej wymaga specjalistycznej wiedzy i narzędzi, jednak niektóre z omówionych w dokumencie projektów realizowanych w czasie kwarantann operują cielesnością twórców, prostymi i dostępnymi narzędziami oraz praktyką możliwą do wykonania w najbliższym otoczeniu. Zwraca także uwagę wpisana w te działania relacyjność. Xtine Burrough w *I Got Up - Pandemic Edition 2020*, nawiązuje do projektu On Kawara *I Got Up* (1968-1979), w

ramach którego artysta codziennie wysyłał do dwójki przyjaciół kartki pocztowe z zanotowanym czasem wstania z łóżka. Burrough powtórzyła ten gest za pomocą telefonu komórkowego. Filmowała informacje o dacie i godzinie, które zapisywała na dłoniach, kartce czy na chodnikowych płytach podczas spaceru z psem albo układała z psich przysmaków, zjadanych następnie przez jej pupila. Jak podkreśla artystka, część codziennych rejestracji godziny wstania z łóżka planowała i aranżowała w formie zabawy z dziećmi, którymi ze względu na zamknięcie szkół i przedszkoli zajmowała się cały czas. W ten sposób autoreferencyjny gest Kawary został zamieniony w dziennik aktywności rodziny odsłaniający działania wspólnotowe, akty troski i opieki – jak gotowanie dla innych, zajmowanie się dziećmi lub psem. W projekcie Burrough widać także zwrot ku ciału i jego funkcjom, przede wszystkim oddychaniu. Rejestracja własnego oddechu była gestem znaczącym wobec symptomów, jakie wywoływał COVID-19, ale i gestem politycznym w kontekście zabójstwa George’a Floyda czy globalnych nierówności, o których pisał Achille Mbembe (2021). Annie Abrahams nagrywała własny oddech w ramach projektu *Pandemic Encounter*, zaś Anna Nacher i Victoria Vesna uruchomiły w 2021 roku projekt *Breath Library*, biblioteki oddechów, do której przekazać można rejestrację własnego oddechu, ale też wziąć udział we wspólnotowych spotkaniach/warsztatach/medytacjach prowadzonych online i ukierunkowanych na troskę. To użycie własnego ciała oraz wyeksponowanie czynności codziennych, błahych lub tak powszechnych, że zazwyczaj niezauważalnych, wynikało z tymczasowego skurczenia się możliwości, ale także z praktyki łączenia się w kolektywy oparte na opiece i trosce. Wszystko to silnie koreluje z permanentnym brakiem lub ograniczeniem, jakiego doświadczają twórcy z niepełnosprawnościami i sposobami radzenia sobie z tymi brakami.

# Estetyka horyzontalna i łózkowy aktywizm

Podczas dyskusji o alternatywnej motoryce w Centrum Sztuki Włączającej w 2023 roku Filip Pawlak, performer, aktywista i kurator z niepełnosprawnością, powiedział, że kategorie takie, jak „alternatywna motoryka” bywają wykorzystywane jako eufemizm pozwalający unikać określenia „niepełnosprawność [ruchu]”. Ta ostatnia zaś, jak zauważa Pawlak, zdaje się często paraliżować komentatorów, którzy obawiają się stosowania wobec działań artystycznych osób niepełnosprawnych, g/Głuchych czy *crip* krytycznej perspektywy i aparatu krytycznego. Istnieją jednak propozycje teoretyczne, które dostarczają narzędzi opisu i analizy aktywności związanych z niepełnosprawnością, rozgrywających się na przecięciu sztuki i aktywizmu.

W tym miejscu chciałabym się przyjrzeć estetyce horyzontalnej proponowanej przez Noę Winter w artykułach *Aesthetics of Horizontal Access – An Ode to Lying Down in Art Spaces* (2020) oraz *Aesthetics of Pain, Fatigue, and Rest. Working Methods of Chronically Ill Artists within Disability-led Performances* (2023) oraz łózkowemu aktywizmowi (*bed activism*), o którym pisze Noemi Nishida w książce *Just Care. Messy entanglements of Disability, Dependency, and Desire* (2022). Używająca zaimków mnogich kuratorka, teatrolożka i ekspertka dostępności Noa Winter zauważają:

w tradycyjnym zachodnim teatrze najczęstszym i niekwestionowanym wymogiem wobec widza jest zdolność wysiedzenia na widowni przez co najmniej godzinę bez przerwy. Pionowość, czyli siedzenie, chodzenie lub stanie, zdaje się przenikać

wszystkie rodzaje recepcji pracy artystycznej [...], wydaje się sugerować otwartość, publiczną obecność oraz kreatywność (2020).

Jak dowodzą Winter, jej przeciwieństwo, czyli horyzontalność, łączona jest z prywatnością i snem, a w przestrzeni publicznej – z bezdomnością lub pozostawaniem pod wpływem środków odurzających, czasem również z wakacyjnym odpoczynkiem. Horyzontalność łączona jest zatem z brakiem produktywności i uważności. „Leżenie zdaje się naruszać zasady tego, co to znaczy być «dobrym» uczestnikiem widowni” (2020) – a sąd ten jest prawdziwy zarówno dla pola sztuki, jak i dla akademii.

Winter identyfikują się z osobami queerowymi, niepełnosprawnymi i żyjącymi z chronicznym bólem, co przekłada się na ich odbiór sztuki, szczególnie w warunkach instytucjonalnych. Horyzontalność, jak zaznaczają, jest obecna w historii praktyk artystycznych od dawna. Przywołują Fridę Kahlo, która tworzyła leżąc, a w 1953 roku wzięła udział w otwarciu własnej wystawy w przeniesionym do galerii łóżku<sup>3</sup>. Proponując horyzontalność, Winter piszą przede wszystkim o dostępności różnorodnych przestrzeni sztuki z perspektywy widza i widzki. Odnoszą się do własnego dyskomfortu i bólu wywołanego koniecznością pozostawania w pozycji wymuszonej przez fotel na widowni w czasie występu Claire Cunningham, ikony niepełnosprawnego performansu i tańca. Podkreślają, że „nawet nasze rozumienie dostępu [...] jest przepełnione ableistycznymi normami” (2020).

Winter zwracają uwagę także na estetyczny potencjał horyzontalności, nie tylko w zakresie strategii twórczych czy praktyk artystycznych, ale i odbioru dzieła sztuki, spektaklu czy performansu. Wskazują jak położenie się na podłodze podczas spektaklu Cunningham wpłynęło na jego odbiór. Zmieniła się perspektywa patrzenia na ciało artystki oraz sposób, w jaki się porusza,

używa przedmiotów, takich jak kule czy odwrócone filizanki, po których stąpa – Winter nie tylko inaczej je widziały, ale też w inny sposób słyszały wydobyte z nich dźwięki. Podkreśla, że „pozycja horyzontalna była punktem wyjścia do zupełnie nowego doświadczenia estetycznego” (2020).

O innym wymiarze horyzontalności, łóżkowym aktywizmie, pisze Akemi Nishida. Definiuje go jako „opór i wizjonerstwo, a także [...] krytykę społecznych opresji wyłaniającą się z przestrzeni łóżek – szczególnie łóżek osób niepełnosprawnych i chorych” (2020, s. 159). Opisując przykłady łóżkowego aktywizmu, Nishida przywołuje mechanizmy budowania wspólnot troski i wsparcia w sieci poprzez blogowanie (dziś powiedzielibyśmy raczej: tworzenie treści w sieci), pisanie i podpisywanie petycji, wywieranie presji na polityków (ale też instytucje, firmy)<sup>4</sup>. Nishida w kategoriach łóżkowego aktywizmu postrzega także uprawianie sztuki, storytellingu i/lub miłości – szczególnie gdy jest to miłość osób pochodzących z grup marginalizowanych, którym często odmawia się do niej prawa<sup>5</sup>. Co ważne, w obszar tego doświadczenia i biorącej się z łóżka mądrości (*bed-born wisdom*) autorka włącza nie tylko pozostających w domach aktywistów i artystów, ale i osoby leżące w instytucjach – w tym hospicjach, szpitalach czy domach pomocy społecznej. Docenienie doświadczenia tych ostatnich w kategoriach wiedzy i kompetencji uważam za szczególnie istotne.

Horyzontalność, jaką proponują Noa Winter, czy pozostawanie i działanie w łóżku, które rozważa Akemi Nishida, wynika z cielesnego doświadczenia niepełnosprawności, chronicznego zmęczenia lub bólu. Ten rodzaj aktywności jest ukierunkowany na dopuszczenie innych trybów cielesnego publicznego uczestnictwa (w sztuce, kulturze, akademii, ale szerzej także w politycznej reprezentacji i działaniu) niż te, które zwykle się uznawać i akceptować jako odpowiadające ideałom niezależności, produktywności i



efektywności.

Wartym przywołania przykładem sprawczości i twórczości realizowanej z łóżka jest krótkometrażowy australijski film *Komar (Culicidae, 2022)* wyreżyserowany i wyprodukowany przez Grega Morana, osobę z porażeniem czterokończynowym. Moran jest autorem scenariusza i wciela się w główną (i jedyną) rolę. Przez sześć minut trwania filmu obserwujemy zmagania głównego bohatera z tytułowym komarem. Przez cały czas z góry, w zbliżeniu widzimy bohatera, leżącego na specjalistycznym łóżku w masce wspomagającej oddychanie, w otoczeniu narzędzi medycznych oraz obiektów codziennego użytku. Bohater ma je wszystkie w zasięgu ust, z których bardzo sprawnie czyni użytek, by zarządzać swoim otoczeniem: przykrywać się kołdrą, pić, a poprzez zręczne posługiwanie się trzymanym w ustach plastikowym patyczkiem wykonywać połączenia telefoniczne, gasić i zapalać światło czy obsługiwać łóżko. Prawdziwym popisem doskonałego opanowania tego narzędzia jest jednak bitwa z komarem, która przywodzi na myśl filmowe pojedynki na szpady. Po kilkukrotnych – pełnych napięcia, ale i humoru – próbach zabicia końcem patyczka przysiadającego to tu, to tam komara, główny bohater zwycięża, tylko po to, by po pełnym ulgi westchnieniu znów usłyszeć nienawistny odgłos bzyczenia. Film jest zapisem mistrzowskiego opanowania przez Morana dostępnych mu narzędzi. Autorski charakter dzieła, którego Moran jest producentem, reżyserem i scenarzystą, dowodzi jego sprawczości i kompetencji także w zarządzaniu skomplikowanym i złożonym procesem produkcji filmu.

Przewrotną wariacją wokół horyzontalności i wertykalności jest *Inna strona tańca* Diany Niepce (*O outro lado da dança/The Other Side of Dance, 2022*)<sup>6</sup> portugalskiej tancerki i choreografki z niepełnosprawnością ruchu.

Performans rozpoczyna przywleczenie artystki na scenę. Podciągając się i

czołgając, Niepce przemieszcza się po scenie – z trudem, powoli, ale sprawczo, eksplorując możliwości swojego ciała. Ta horyzontalna choreografia jest kontrapunktem dla spionizowania Niepce poprzez podpięcie jej do dźwigni (przypominającej żuraw do wyciągania wody ze studni), którą operuje partner sceniczny tancerki. Ciało Niepce podtrzymywane maszyną „stoi” na scenie, a później unosi się i krąży nad nią w dynamicznym locie, nad którym artystka zdaje się nie mieć już kontroli, a który (jak sama przyznaje) jest brutalny i bolesny. Wynikająca z dynamiki i kondycji ciała Niepce samodzielna horyzontalność zestawiona została z wertykalnością – przymusową, przemocową i pozbawiającą kontroli.

Trzeba jednak pamiętać, że horyzontalność oraz pozostawanie w łóżku jako praktyki artystyczne lub praktyki oporu nie są domeną wyłącznie sztuki i działania osób niepełnosprawnych. Pisanie z łóżka zachwalał Mark Twain. Leżenie i łóżko były istotnym elementem twórczości Mirona Białoszewskiego (utwór *Leżenia* z 1961 roku), jak i jego publicznego funkcjonowania, którego istotnym atrybutem było „wyrko” poety<sup>7</sup>. W polu sztuki różne formy leżenia w przestrzeni publicznej praktykowali artyści związani z ruchami neoawangardowymi XX wieku, w tym z nurtem Fluxus, jak Milan Knížák (performans *A Walk Around Nový Svět: A Demonstration for All the Senses*, 1964) czy Yoko Ono. Jej wspólny z Johnem Lennonem pokojowy protest należy do najbardziej znanych. W 1969 roku pozostawali w hotelowym łóżku przez dwa tygodnie, a ich zdjęcia – całych w bieli, z zapierającym dech widokiem na miasto w tle – weszły do kanonu XX-wiecznej popkultury dzięki ogromnej ekspozycji, jaką zapewniały ich medialne persony. Horyzontalność ciała w przestrzeni publicznej stosuje też przelotnie z Fluxusem związana francuska performerka Orlan, która w serii *MesuRages* od lat siedemdziesiątych XX wieku kładzie się na podłogach galerii, by własnym ciałem mierzyć galeryjną przestrzeń.

Paisid Aramphongphan w książce *Horizontal Together: Art, Dance, and Queer Embodiment in 1960s New York* (2021) horyzontalność uczynił istotnym elementem analizy queerowego ucieleśnienia w sztuce, tańcu i performansie nowojorskich awangardzistów lat sześćdziesiątych XX wieku: Andy'ego Warhola, Jacka Smitha i Freda Herko. Autor wskazał na leżenie, polegiwanie czy pozostawanie w łóżku zarówno jako na temat dzieł sztuki, jak i docelowy tryb recepcji. Pisze o performansach organizowanych w prywatnych mieszkaniach z polegającą na podłodze widownią. Przywołuje też sugestię artysty Harolda Stevensona, że jego wielkoformatowy obraz *Nowy Adam*, przedstawiający nagiego leżącego na boku mężczyznę, „najlepiej oglądać leżąc na podłodze – gdzie trudno dojrzeć brzegi płótna, zatapiając się w nim” (2021, s. 4). Aramphongphan traktuje horyzontalność jako narzędzie analizy wizualnej dzieła sztuki. Widzi w niej także postulat niehierarchiczności w uprawianiu sztuki, jak i w pisaniu o niej. To istotny język opisu nieautorytarnych, nieopartych na przywództwie jednej osoby, zespołowych i pełnych troski strategii współpracy.

Transgresyjność publicznej horyzontalności bywała wykorzystywana przez artystów i artystki, performerów i performerki także jako narzędzie instytucjonalnej krytyki poprzez praktykowanie jej poza galeryjnymi przestrzeniami lub przekraczanie przez nią przyjętych w instytucjach norm – zarówno działania, jak i recepcji.

Warto przywołać także „leżane” działania aktywistyczne, których źródeł poszukiwać można w tradycji satyagrahy, taktyki oporu nieopartego na przemocy. Mahatma Gandhi uczynił go narzędziem politycznego działania, które wchodziło w dialog z zachodnimi tradycjami obywatelskiego nieposłuszeństwa i biernego oporu i wpływało na nie.

W kulturze zachodniej protesty „leżane”, odbywające się w przestrzeniach

publicznych, choć nie wyłącznie, czego przykładem jest protest Ono i Lenona, weszły w XX i XXI wieku do repertuaru działań oporowych dotyczących polityki, ekologii czy polityk zdrowia. Doczekaliśmy się zresztą kilku ich odmian. Należą do nich protesty „umierane” (*die-in*), jak te nowojorskie z początków lat osiemdziesiątych XX wieku, przeciwko zaprzeczeniu przez władze Stanów Zjednoczonych epidemicznemu charakterowi HIV/AIDS. W kościołach i na ulicach grupy protestujących kładły się, imitując omdlenie lub śmierć. Protesty „siedziane” (*sit-in*) lub przykuwanie, przywiązywanie, przyklejanie się, słowem unieruchomienie w przestrzeni publicznej skutkujące uniemożliwieniem działania (taką formę przyjmują protesty klimatyczne i proekologiczne, jak działania *Just Stop Oil*). Radykalną formą protestu „leżanego”, także łózkowego, są okupacje obejmujące długotrwałe przebywanie w przestrzeni publicznej, którą czyni się przestrzenią tymczasowo domową, intymną, także miejscem odpoczynku i snu (jak białe miasteczko w Warszawie, w którym mieszkały protestujące pielęgniarki w 2007 roku, czy działania kolektywu Wilczyce w obronie Puszczy Karpackiej). Takie same praktyki znane są również w historii aktywizmu osób z niepełnosprawnościami, które okupowały rządowe budynki (np. Biuro Federalne w Filadelfii w 1977 roku czy polski Sejm w 2018 roku) lub kładły się na ulicy przed niedostępnymi dla nich autobusami, paraliżując ruch komunikacji publicznej (tak działały grupy aktywistów związanych z kolektywem ADAPT w Stanach Zjednoczonych na początku lat osiemdziesiątych XX wieku).

Horyzontalność i łózkowy aktywizm w interesujący sposób uprawiają w sieci Wojciech Sawicki, będący osobą z niepełnosprawnością, wraz z żoną Agatą Tomaszewską, którzy występują w internecie jako *Life on Wheelz*. Sawicki eksponuje łózkową lokalizację w youtube’owej serii *W łóżku z Wojtkiem Sawickim*. Przewrotność tytułu wydaje się zamierzona, a duet influencerów

zasłynął już wcześniej z treści łamiących stereotypy i uprzedzenia wobec seksualności osób niepełnosprawnych. Para reklamowała prezerwatywy Durex i pojawiła się na okładce „Tygodnika Powszechnego”, na której upozowana była na słynny portret Johna Lennona i Yoko Ono autorstwa Annie Leibovitz, z nagim Sawickim i Tomaszewską spoglądającą wprost w obiektyw<sup>8</sup>. Sawicki tłumacząc się z tytułu youtube’wego cyklu mówi, że „po pierwsze [...] jestem w łóżku, a po drugie zapraszam was do mojego intymnego świata”<sup>9</sup>. Nagrania rozpoczynają się czołówką ze zmontowanych portretów Sawickiego, na których robi różne miny – na wszystkich zdjęciach widać, że leży w łóżku, a fotografie zrobione są z umieszczonej nad nim kamery. Filmy mają taką samą formułę: umieszczona nad leżącym w łóżku influencerem kamera rejestruje jego wypowiedź w jednym, kilkunastominutowym ujęciu. Sawicki patrzy wprost w obiektyw, widoczny jest centralnie w kadrze i prowadzi narrację, która koncentruje się na jego przeżyciach i doświadczeniach. W tym zakresie seria doskonale wpisuje się w powszechną w serwisie YouTube i innych platformach społecznościowych formułę vloga, choć cripuje ją formą (ewidentną horyzontalnością) oraz treścią – Sawicki podejmuje temat swojej niepełnosprawności, lęku o przyszłość i zdrowie czy strachu przed śmiercią. Na facebookowym profilu *Life on Wheelz* znalazł się post dokumentujący nagrywanie filmów *W łóżku z Wojtkiem Sawickim* opatrzony podpisem „Tak wygląda moje domowe studio nagraniowe”. Zdjęcie ukazuje z boku influencera leżącego na łóżku w trakcie nagrywania. Patrzy w zawieszony nad nim smartfon, przypięty do zamontowanej do półki konstrukcji z desek, na której spoczywa też komputer. Sawicki otoczony jest aparaturą medyczną, w tym narzędziami wspierającymi oddychanie, który zawsze widoczny jest na zdjęciach i nagraniach, pomiędzy przedłużaczami i kablami, do których podpięty jest sprzęt służący mu do nagrywania/streamowania. Trzeba zaznaczyć, że

horyzontalność jest elementem eksplorowanym w twórczości duetu *Life on Wheelz* raczej od niedawna. Wcześniej ich aktywność w mediach społecznościowych opierała się na eksponowaniu mobilności, aktywności i wertykalności, jakie są udziałem Sawickiego dzięki elektrycznemu wózkowi. Podobny wydzźwięk mają treści przygotowywane przez inne influencerki-aktywistki z niepełnosprawnością, które działają w sieci, eksponując potencjał i możliwości, jakie mają osoby niepełnosprawne. Sawicki w materiałach publikowanych w sieci pojawiał się często w różnych lokalizacjach (w miastach, na plaży, w lesie). Jakkolwiek eksponowana była wertykalność i mobilność influencera, to wielokrotnie podkreślał on wiążące się z tym ogromne koszty, wysiłek jego i wspierających go osób.

Społeczny odbiór „leżanych” protestów jest zróżnicowany. Wobec protestu Ono i Lennona nie szczędzono krytyki nie tylko za nicnierobienie, ale i jego luksusowy charakter – artystów przez dwa tygodnie obsługiwali hotelowi pracownicy. Protesty „leżane” w przestrzeniach publicznych, będące częścią walki o działania na rzecz zapobiegania AIDS czy przeciwko dewastacji środowiska, jakkolwiek wywoływały różne emocje, raczej nie wzbudzały podobnych zarzutów. Zatem to nie sam akt protestowania-leżenia ma znaczenie dla uznania go za elitarny i wsobny lub odwrotnie – za wspólnotowy i niehierarchiczny. Wydaje się, że istotny dla odbioru jest raczej gest odmówienia sobie komfortu (którego nie uczynili Ono i Lennon), czy odpoczynku, który, jak wskazują Winter, wpisywany jest w spanie czy leżenie na plaży. Ważne dla recepcji i siły oddziaływania tych protestów jest wystawienie się na zagrożenie wynikające z wywrotowej horyzontalności w przestrzeni publicznej – jak zarzut o zakłócanie spokoju.

Horyzontalność pojawia się w działaniach artystycznych i aktywistycznych w XX i XXI wieku. Reprezentacja polegiwania czy spania różnie funkcjonuje w

różnych sztukach – jest jednym z klasycznych motywów malarstwa i rzeźby, ale wymyka się kanonowi, gdy Andy Warhol rejestruje kilkugodzinny sen, niejako w kontrze do idei filmu jako opowieści o wydarzeniach. Wydaje się, że tym, co łączy zorientowaną na horyzontalność sztukę i aktywizm (rozłączanie ich traci na aktualności), jest przykuwająca uwagę i rozbijająca reguły transgresja wpisana w leżenie, gdy pojawia się ono poza przewidzianą dla niego niszą – inscenizacji, umowności, bezpieczeństwa i odpoczynku, który jest tymczasowy i prywatny. W kolejnej części pragnę przyjrzeć się innemu napięciu – między działaniami wychodzącymi z niepełnosprawności i tymi zakorzenionymi w innych doświadczeniach. Za jego oś uznaję tymczasowość i chroniczność horyzontalności, która w szczególny sposób wybrzmiała w czasie pandemii COVID-19.

## **Tymczasowość/chroniczność**

Uważam, że w narracji o kalekujących praktykach stosowanych przez artystów z niepełnosprawnościami, a jakie w dobie pandemicznych kwarantann zaczęli szerzej stosować także twórcy nieidentyfikujący się z niepełnosprawną sztuką, kluczowa jest różnica między chronicznością a tymczasowością. Ludzie bez niepełnosprawności doświadczyli czasowo izolacji, ograniczenia mobilności i bezpośrednich kontaktów społecznych czy lęku o własne zdrowie i życie. To codzienność wielu osób z niepełnosprawnościami także przed pandemią. Powszechnie było wiadome i oczekiwane, że ta przykra sytuacja skończy się i wrócimy do „normalnego” trybu życia. To perspektywa zdecydowanie rzadziej, jeśli w ogóle występuje w spektrum doświadczeń osób unieruchomionych w instytucjach.

Na napięciu między tymczasowością a chronicznością w odniesieniu do

sytuacji kryzysowych i wzmocnionej przez nie społecznej niesprawiedliwości zwróciła uwagę Kateřina Kolářová. Badaczka używa tej dychotomii jako analitycznego narzędzia do wytłumaczenia zmieniających się w miarę upływu czasu dyskursów wokół gotowości na poświęcenie i uznania pandemicznej podatności na zagrożenie (2023). Jak mówi Kolářová:

Przeciwstawienie dwóch reżimów czasowych: tymczasowego, który został wyartykułowany dla zarządzania zagrożeniem epidemicznym i ekspozycją na wirusy, oraz przewlekłego, który zarówno istniał wcześniej, jak i przekroczył czasowo wyjątkowość tego tymczasowego, było kluczowe dla wyartykułowania rozróżnienia między wspólnotową podatnością na zagrożenie z jednej strony, a zindywidualizowaną tożsamością podatnych na zagrożenie z drugiej (2023).

Nieco inaczej dychotomii tymczasowości i chroniczności używają Noa Winter, które krytycznie odnoszą się do reprezentacji chronicznego bólu w sztukach performatywnych, a także jego nieobecności w studiach o niepełnosprawności. Ból tymczasowy i samodzielnie wywoływany używany jest w performansie, fascynuje zarówno performerów i performerki, widownię, jak i krytyków i krytyczki. Tymczasem „nieuchwytnie i niepożądane doświadczenie ciągłego przewlekłego bólu zniechęca publiczność” (2023, s. 238). Jak podkreślają Winter, „przewlekły ból i zmęczenie są często wypierane lub pomijane na rzecz reprezentacji podkreślających artystyczne możliwości lub zabawę z autentycznością i porażką” (tamże, s. 233).

Napięcie między tymczasowością i chronicznością wchodzi do analitycznego



zestawu narzędzi obydwu badaczek w 2023 roku. Ta zbieżność czasowa skłania do wniosku, że jest to konsekwencja pandemicznego kontekstu. Covidowe kwarantanny ograniczyły artystom i artystkom, aktywistom i aktywistkom, performerom i performerkom (oraz innym grupom ludności) dostępną przestrzeń do domu, przerwały kontakty międzyludzkie i zrodziły zapotrzebowanie na praktykowanie i komunikowanie troski o siebie i innych. Była to dla większości obywateli sytuacja tymczasowa. Dla osób z niepełnosprawnościami, w tym artystów, aktywistów i performerów, zamknięcie lub ograniczenie wolności osobistej, a także ograniczony dostęp do przestrzeni publicznej na długo przed pandemią bywały stanami chronicznymi, z którymi radzili sobie między innymi tworząc sztukę i budując kolektywy oparte na trosce.

## **Kwarantanny**

W interesujący sposób napięcie między tymczasowością a chronicznością problematyzuje zestawienie dwóch projektów. W kwietniu 2020 roku, w czasie covidowego zamknięcia Teatr Studio i Komuna Warszawa uruchomiły *Projekt Kwarantanna*, do którego zaprosiły współpracujących z nimi artystów. Był on formą instytucjonalnego wsparcia finansowego dla twórców i twórczyń, którzy i które z dnia na dzień stracili dochody. Zostali oni zaproszeni do przygotowania działań performatywnych realizowanych w przestrzeni, w której zastała ich kwarantanna – domowej, intymnej, często dzielonej z innymi osobami. Performanse te miały zostać utrwalone, a zasady realizacji nagrań były jasno sprecyzowane i przyświecał im minimalistyczny duch *low-tech*, wykorzystania przedmiotów codziennego użytku i własnych ciał oraz rezygnacja z montażu. Nagrania zostały opublikowane na platformie YouTube, a towarzyszył im opis zasad projektu oraz deklaracja organizatorów: „Kiedyś Komuna Warszawa przygotowała projekt Mikroteatr

- namawiający twórców do radykalnego samoograniczenia, zminimalizowania wykorzystywanych na scenie środków. Wygląda na to, że nadszedł czas, by przejść w tej praktyce do kolejnego etapu” (2020). Oto ekstremalnie specyficzne warunki pandemicznego zamknięcia miały wspomóc (lub też wymóc) realizację tej postawy twórczej. Nagrane performanse są zróżnicowane pod względem czasu trwania, tematu i formuły. Część z nich ma wyraźnie tricksterski charakter, inne oddają frustrację i strach pierwszych tygodni zamknięcia. Większość z nich jest jednak bardzo podobna w zakresie choreografii i tego, co właściwie widać w kadrze. Wykonawcy przeważnie siedzą względnie nieruchomo za stołem (który zgodnie z zasadami projektu mieli obowiązkowo umieścić w nagraniu i potraktować jako scenę) i śpiewają, recytują lub snują autotematyczną opowieść.

Grupa tancerzy, performerów i aktywistów z niepełnosprawnościami (Filip Pawlak, Katarzyna Żeglicka, Tatiana Cholewa i Patrycja Nosowicz) zrealizowała własną, dowcipną i przewrotną wersję kwarantannowego wyzwania, która opublikowana została w mediach społecznościowych pod tytułem *Poza #kwarantanną* (2020). Żeglicka, Cholewa i Nosowicz – każda w swoim domu – zaproponowały złożone, przemyślane, popisowe choreografie, podążając za wytycznymi *Projektu Kwarantanna*. Ich performanse kontrastują z nieruchomymi uczestnikami projektu, którzy w większości deklamowali zza stołów. Monika Kwaśniewska-Mikuła podkreśla, że performerki wchodzi w interakcje ze swoim środowiskiem domowym i technologiami wspomagającymi w sposób intencjonalny i świadomy (2022). Traktują je, jak i inne otaczające je przedmioty, nie jak rekwizyty, świadków swoich ograniczeń i kwarantannowej niedoli, ale włączają je do swoich performansów w sposób relacyjny i partnerski. Montażowi ich występów towarzyszy pozaekranowe, mocne i bezkompromisowe oświadczenie

Pawlaka, który zwraca się do organizatorów projektu, jego uczestników oraz do wszystkich utyskujących nad własnym położeniem w sytuacji kwarantanny, zamknięcia i radykalnego ograniczenia możliwości: „Bądźmy szczerzy: co wy wiecie o samoograniczeniu? Jeszcze nawet miesiąc nie siedzicie w domach”. Zaraz dodaje: „Drodzy artyści, my w domu siedzimy zawodowo”. W dowcipnej serii wyliczeń Pawlak odzyskuje dla osób niepełnosprawnych doświadczenie, praktykę i ekspertyzę: „My, tytanki samoograniczenia, specjaliści do spraw problemów, bezrobotne wyczynowo, fachowcy od bolączek, heroski *social distancing* [...] akrobatki nieporadności”. Bawi się paradoksem, łącząc kategorie pozornie odległe, a nawet przeciwstawne, wskazujące na profesjonalizm, zawodowstwo i biegłość w działaniach, które oceniane są jako negatywne i niechciane. Wspólnota w niedoli, w dojmującym i trudnym położeniu jest tym, co w czasie covidowych kwarantann łączyło i do pewnego stopnia zrównywało osoby z niepełnosprawnościami i bez nich. Jednak wiedza ekspercka osób z niepełnosprawnościami wynikająca z ich doświadczenia była elementem różnicującym, którego osią jest perspektywa czasowa – tymczasowość lub chroniczność sytuacji zamknięcia i radykalnego ograniczenia możliwości edukacyjnych, zawodowych, twórczych czy towarzyskich dla różnych grup osób.

Niedobór związany z chronicznym zamknięciem i brakiem dostępności skutkować może kreatywnością i współzależnymi relacjami z innymi, w tym z przedmiotami codziennego użytku. Dowodzić tego mogą mistrzowskie choreografie Żeglickiej, Cholewy i Nosowicz razem ze świetnie napisanymi i wypowiedzianymi komentarzami Pawlaka. A jednak trzeba pamiętać, że są oni osobami z niepełnosprawnościami, które są aktywne zawodowo, mobilne i sprawcze. Czy mówiąc o uwięzieniu na czwartym piętrze bez windy, mówią o własnym doświadczeniu niepełnosprawności i na ile jest ono zbieżne na

przykład z kwarantanną w domach pomocy społecznej – ekstremalną i o wiele dłuższą niż w przypadku pozostałych obywateli i obywaterek?<sup>10</sup>

## Podsumowanie

Praktyki twórcze oraz te związane z recepcją szeroko rozumianej sztuki, które dziś w kręgu studiów o niepełnosprawności i *crip* są kojarzone z działaniami wynikającymi z cielesnego, kulturowego i społecznego doświadczenia niepełnosprawności, bywają zakorzenione w strategiach artystycznych i aktywistycznych znanych z XX-wiecznej awangardy i kontrkultury. Dziś zaś są coraz częściej stosowane w działaniach głównego nurtu przez osoby bez doświadczenia niepełnosprawności i wykluczenia, które bywa z nim związane. Ten splot inspiracji, powrotów i dzielenia praktyk twórczych jest więc spiętrzony i wielokierunkowy. Pojawiają się one zarówno w działaniach artystów z niepełnosprawnościami, jak i tych bez niepełnosprawności. Warto zastanowić się w jakim zakresie te praktyki i wpisane w nie znaczenia zmieniają się, gdy są przejmowane przez kolejne pokolenia czy grupy twórców. Wobec horyzontalnych lub realizowanych z łóżka działań warto zadać pytania: czy są formalnym wyborem i przełamaniem kanonu, czy też jedynym modusem działania dostępnym artystce, aktywistce lub widzom; czy są ekscesem, czy wynikają z nadmiaru, czy też z niedoboru i braku; czy są tymczasowe, czy też mają długotrwały charakter; czy budują wspólnotowe, niehierarchiczne relacje?

Pandemiczne zamknięcie, ograniczenie kontaktów społecznych, radykalne odcięcie od usług i swobody dostępu do różnorodnych dóbr – element codzienności seniorów o ograniczonej mobilności, osób niepełnosprawnych i towarzyszących im (zazwyczaj członków rodzin, najczęściej matek) – stały się doświadczeniem populacyjnym. Doświadczenie izolacji, niedoboru, braku,

lęku o zdrowie swoje i najbliższych stało się powszechne. Wywołało także wzmocnienie dyskursów i praktyk troski, tak charakterystycznych dla społeczności wykluczanych – w tym queerowych i z niepełnosprawnościami. Być może to czasowo uwspólnione doświadczenie traumy, izolacji i strachu wytrąciło się w postaci sięgania po podobne środki ekspresji i działania. Nie wykorzystano jednak kapitału doświadczenia, scenariuszy działania, mechanizmów radzenia sobie z niedostępnością, zmediatyzowanej wspólnotowości, jak również praktyk artystycznych i innych form twórczości jakimi już uprzednio dysponowały osoby z niepełnosprawnościami. Dziedzictwo niepełnosprawności, choć nie bezprecedensowe, przynosi bowiem nie tylko interesujące artystycznie i poznawczo projekty, ale i gotowe scenariusze działania i tworzenia w kryzysie i sytuacji braku.

Dziękuję Sławomirowi Łotyszowi, redaktorkom cyklu Katarzynie Ojrzyńskiej i Monice Kwaśniewskiej-Mikule oraz anonimowym osobom recenzującym za uwagi, które pomogły mi w przemyśleniu tego tekstu.

Artykuł powstał dzięki projektowi badawczemu „Media i epidemie: Techniki popularyzacji wiedzy o zdrowiu publicznym w XX i XXI wieku”, sfinansowanemu ze środków Narodowego Centrum Nauki (nr projektu 2021/03/Y/HS3/00283) w ramach programu CHANSE ERA-NET (nr projektu 101004509).

Wzór cytowania:

Zdrodowska, Magdalena, *Między kontrkulturą a niepełnosprawnością. Kto kalekuje główny nurt*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/jwks-8f36.

## Autor/ka

**Magdalena Zdrodowska** (magda.zdrodowska@uj.edu.pl) – profesor nadzwyczajna w Katedrze Mediów Audiowizualnych UJ. Kulturoznawczyni, badaczka studiów o niepełnosprawności, studiów o głuchocie i historii techniki. W badaniach koncentruje się na relacjach między niesłyszeniem a techniką oraz filmem, w tym innowacyjnością i twórczością filmową osób niesłyszących. ORCID: 0000-0002-4421-8963.

## Przypisy

1. Używam określenia „niepełnosprawna”, a nie „z niepełnosprawnością”, ponieważ właśnie tak mówi o sobie się Wong, pisząc „disabled woman”, „disabled activist, writer, editor, and community organizer” (<https://disabilityvisibilityproject.com/about/>). Często używa się formuły „osoba z niepełnosprawnością” („person with disability”), a więc niestygmatyzującego języka skupionego na osobie („person first language”) by oddać pierwszeństwo osobie przed jej kondycją i rozdzielić je. Powraca jednak określenie „osoba niepełnosprawna” („disabled person”) podkreślające, że doświadczanie niepełnosprawności istotnie wpływa na tożsamość i wiele aspektów życia.
2. Więcej o literaturze cyfrowej: Górską-Olesińską, 2009; *Od liberatury do e-literatury*, 2011; Pawlicka, 2014.
3. Ze względu na niepełnosprawność w łóżku tworzył też Henri Matisse – a także Salvador Dali, choć bez związku z niepełnosprawnością.
4. Działania tego typu określane są dość lekceważąco mianem slacktivismu: politycznego lub społecznego zaangażowania przejawiającego się praktykami sieciowymi takimi jak komentowanie, lajkowanie, udostępnianie czy podpisywanie petycji, które jakkolwiek daje miłe poczucie sprawczości, to w gruncie rzeczy jest niewymagające i bezpieczne. Warto pamiętać, że w przypadku osób dla których inne formy politycznego zaangażowania są niedostępne ze względu na architektoniczne, komunikacyjne czy mentalne bariery, aktywność w sieci może być jedyną dostępną im formą działania, a ze względu na fizyczną kondycję niektórych sieciowych aktywistów i sposób w jaki korzystają ze sprzętu elektronicznego wcale nie musi to być dla nich działanie łatwe czy bezwysiłkowe.
5. W kontekście (medycznego) kolonializmu pisze o tym Heidi Andrea Rhodes, 2023.
6. Spektakl został pokazany w Polsce w TR Warszawa 13 grudnia 2023.
7. „Z łóżek” piszą (*writing from the bed*) Aurora Levins Morales, Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha czy Johanna Hedva. Doświadczenie pisania w łóżku i o długotrwałym leżeniu obecne jest także w polskiej literaturze, między innymi w powieści Haliny Poświatowskiej *Opowieść dla przyjaciela* (1967).
8. Autorką fotografii jest Renata Dąbrowska.
9. Zob. *Life on Wheelz, W łóżku z Wojtkiem Sawickim*, <https://youtu.be/Va0oAlWnRUM?si=Y4Chb4bz2NBxYeNj&t=34> [dostęp: 20.05.2024].
10. Tematowi temu poświęcony jest film dokumentalny *Fire Through Dry Grass*, reż. Andres „Jay” Molina, Alexis Neophytides, 2022.

## Bibliografia

Aramphongphan, Paisid, *Horizontal Together: Art, Dance, and Queer Embodiment in 1960s New York*, Manchester University Press, Manchester 2021.

Dokumaci, Arseli, *Activist Affordances. How Disabled People Improvise More Habitable Worlds*, Duke University Press, Durham 2023.

Górska-Olesińska, Monika, *Słowo w sieci. Elektroniczne dyskursy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.

Hersey, Tricia, *Rest Is Resistance: A Manifesto*, Little, Brown Spark 2022.

Kolářová, Kateřina, *Pandemic Im/possible Cip Horizons and the Debts of Postsocialism*, wykład dla Disability Studies in Eastern Europe: Reconfigurations, 26.05.2023; <https://www.youtube.com/watch?v=5NQxXp9IyM8> [dostęp: 5.01.2024].

Krakowska, Joanna, *Nagroda specjalna*, „Dialog” 2019, <https://www.dialog-pismo.pl/blog/nagroda-specjalna> [dostęp: 5.01.2024].

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *Odpowiedzialność z innymi. Niepełnosprawność jako czynnik zmiany*, [w:] *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, red. K. Kurek, M. Rewerenda, A. Siwiak, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2022.

Lehrer, Riva, *Artist on Art: Riva Lehrer*, „Issue 17 - Variance” 2022b, <https://publications.risdmuseum.org/issue-17-variance/artist-art-riva-lehrer> [dostęp: 5.01.2024].

Lehrer, Riva, *Circle stories*, 2022a, <https://www.rivalehrerart.com/circle-stories> [dostęp: 5.01.2024].

Mbembe, Achille, *The Universal Right to Breathe*, „Critical Inquiry” 2021, vol. 47, nr S2, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/711437> [dostęp: 5.01.2024].

Nishida, Akemi, *Just Care. Messy entanglements of Disability, Dependency, and Desire*, Temple University Press, Philadelphia - Rome - Tokyo 2022.

*Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górska-Olesińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.

Pawlak, Filip; Żeglicka, Katarzyna; Cholewa, Tatiana; Nosowicz, Patrycja, *Poza #kwarantanną*, <https://www.facebook.com/filip.pawlak.33/videos/2807973012583608/> [dostęp: 5.01.2024].

Pawlicka, Urszula, *Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 141-161.

Rettberg, Scott; Steele, Ashleigh; Pold, Søren; Nacher, Anna, *COVID E-lit: Digital Art During the Pandemic*, 2022, <https://vimeo.com/544980228> [dostęp: 5.01.2024].

Rhodes, Heidi Andrea, *Bed/Life: Chronic Illness, Postcolonial Entanglements, and Queer Intimacy in the Stay*, „Disability Studies Quarterly” 2023, vol. 43, nr 1, <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/9664> [dostęp: 5.01.2024].

Teatr Studio, Komuna Warszawa, *Projekt Kwarantanna*, [https://www.youtube.com/playlist?list=PL0xOfP5kJIxaDyseUT5C\\_XOrQYiF5V\\_23](https://www.youtube.com/playlist?list=PL0xOfP5kJIxaDyseUT5C_XOrQYiF5V_23), 2020 [dostęp: 5.01.2024].

Winter, Noa, *Aesthetics of Horizontal Access - An Ode to Lying Down in Art Spaces*, „Wordgathering: A Journal of Disability Poetry and Literature” 2020, vol. 14, nr 2, <https://wordgathering.com/vol14/issue4/disability-futures/winter/> [dostęp: 5.01.2024].

Winter, Noa, *Aesthetics of Pain, Fatigue, and Rest. Working Methods of Chronically Ill Artists within Disability-led Performances*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 2023, vol. 17, nr 2.

Żeglicka, Katarzyna, *Kto mi daje prawo do bycia crip*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 178, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-mi-daje-prawo-do-bycia-crip> [dostęp: 5.01.2024].

---

**Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/estetyka-horyzontalna-i-lozkowy-aktywizm-pandemiczna-wywrotowa-horyzontalnosc>



Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

DOI: 10.34762/37nj-6j03

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/niepelnospewnosc-w-teatrze-polskim-lat-dziewiecdziesiatych>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

## Niepelnospewnosc w teatrze polskim lat dziewiecdziesiatych

„Madam Eva, Ave Madam” Teatru Zenkasi

Katarzyna Biela | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

### **Disability in the Polish theatre of the 1990s - *Madam Eva, Ave Madam* by the Zenkasi Theatre**

The article discusses the play *Madam Eva, Ave Madam*, conceived by Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik, who founded the “Zenkasi” Theatrical Association in the 1990s in Poland. The origins of the play take us back to the times when Zenon Fajfer worked as a social officer in a home for people with disabilities - the Brother Albert Hall - on what was then Zielna Street in Kraków. The job was in lieu of doing the then compulsory military service. Observing the monotony that accompanied the residents with physical disabilities, Fajfer strived to distance himself from art therapy and establish a professional avant-garde theatre. He wished to address stereotypes concerning the disabled body, but also create space that both actors and spectators could share. At the same time, the play became an aesthetic response to the understanding of theatre proposed by Tadeusz Kantor. His bio-objects were juxtaposed with the condition of the human, for whom the object-wheelchair is an integral part of everyday life; Zenkasi also defined the concept of an Even Lower Rank. The analysis of *Madam Eva, Ave Madam* presented in this article is based on original research in the private archive of Fajfer and Bazarnik; access to the theatre programmes and leaflets makes it possible to track the stagings both in Poland and abroad while articles and reviews shed a light on the reception of the work. I also ground the findings in a broader context of disability studies, referring to Lennard Davis, Petra Kuppers and Sunaura Taylor, among others.

Zenon Fajfer kojarzony jest często z liberaturą, którą opisał po raz pierwszy w eseju-manifeście *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich* opublikowanym na łamach „Dekady Literackiej” w 1999 roku. W ostatnich latach dał się natomiast poznać także jako autor sztuk teatralnych: *Odlotu*, wyreżyserowanego w 2022 roku przez Annę Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, i *Uwolnienia*, które we Wrocławskim Teatrze Współczesnym wystawił Kuba Kowalski (2023). Obie realizacje zostały wyróżnione nagrodami i zyskały pozytywne recenzje<sup>1</sup>. Początki twórczości teatralnej Fajfera nie są jednak powszechnie znane, podobnie jak fakt, że w latach dziewięćdziesiątych wraz z żoną, Katarzyną Bazarnik, współpracowali z aktorami poruszającymi się na wózkach, przygotowując spektakl *Madam Eva, Ave Madam*. Powrót do źródeł jego praktyki pozwala zobaczyć w Fajferze i Bazarnik polskich prekursorów<sup>2</sup> realizacji teatralnych z udziałem aktorów z niepełnosprawnościami oraz zastanović się nad tym, jak w tego typu zespołach tworzą kiedys i co się od tego czasu zmieniło.

*Madam Eva, Ave Madam* to pierwszy spektakl Teatru Zenkasi, który został założony w 1992 roku przez Fajfera i Bazarnik, a rok później zaczął prawnie funkcjonować jako stowarzyszenie teatralne. Premiera spektaklu odbyła się 26 czerwca 1992 roku w Domu Pomocy Społecznej przy ówczesnej ul. Zielnej 41 w Krakowie (dziś Nowaczyńskiego), gdzie Fajfer pracował najpierw jako salowy, a potem jako instruktor kulturalno-oświatowy. W skład zespołu wchodziłi aktorki i aktorzy pełnosprawni i osoby poruszające się na wózkach, przebywające w DPS-ie. W 1993 roku ze względu na sytuację zdrowotną niektórych członków zespołu obsada uległa zmianie: dołączyły do niej osoby z niepełnosprawnością ruchową mieszkające w domach rodzinnych w

oddalonej o trzydzieści kilometrów od Krakowa Alwerni. W nowej wersji spektakl zagrano dwadzieścia cztery razy, m.in. na Norwich and Norfolk Festival w 1993 roku, na XX Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych w 1995 roku, a znacznie później także na festiwalu Wioska Teatralna w Węgajtach (2005). O zespole pisano w Polsce i za granicą; Telewizja Polska zrealizowała także film *Tworzenie świata*, dokumentujący prace nad *Madam Eva, Ave Madam*, życie codzienne w Domu Pomocy Społecznej oraz życie aktorek i aktorów, których niepełnosprawność nie wiązała się z koniecznością zamieszkania w tego typu placówce.

Spektakl dedykowany był Tadeuszowi Kantorowi i Stephenowi Hawkingowi. Idee tego pierwszego – zwłaszcza *Realność Najniższej Rangi* i *bio-obiekt* – podlegały twórczej rewizji, a nawiązania do biografii tego drugiego pozwalały odczytać sztukę jako teatralną wersję *Krótkiej historii czasu*, w której Hawking komentuje stworzenie człowieka i kondycję ludzką. Choć nie zachowały się notatki wykorzystywane w trakcie pracy nad *Madam Eva, Ave Madam*, a scenariusza spektaklu nigdy nie spisano, przebieg akcji otworzyć można na podstawie recenzji (cytowanych w dalszych częściach artykułu) oraz rozmów z twórcami – Zenonem Fajferem i Katarzyną Bazarnik.

W trakcie spektaklu część widzów siedziała na wózkach ustawionych w rzędach jak w szkolnej klasie. Pozostali zajmowali miejsca na ławach ustawionych dookoła i przy stole, który w trakcie spektaklu – dzięki rekwizytom i aktorom, np. aktorce leżącej między sztucami – miał przypominać stół Ostatniej Wieczery. Przedstawienie składało się z dwóch części. Pierwszą z nich opisać można jako ponowne odczytanie historii stworzenia świata. Stwórca, grany przez Fajfiera, wyłaniał się z ciemności, wchodził na scenę, zapalał świece w menorze i aranżował przestrzeń za pomocą prostych przedmiotów: radia na stole, rośliny w doniczce, wieszaka,

książki. Następnie składał wózek: łączył ramę z kołami, z których jedno początkowo kręciło się po scenie, przywodząc na myśl, zdaniem jednej z recenzentek, ruch zabawkowego bączka (Owsiany, 1994). Wkrótce na scenie pojawiał się Adam, człowiek bez nóg, wniesiony przez Stwórcę i usadzony na wózku we śnie, czyli przed uzyskaniem świadomości. W premierowej wersji w tej roli wystąpił Roman Bakalarski, potem zastąpił go Grzegorz Taborski. Stwórca budził pierwszego człowieka i pozwalał mu odkryć swoje zjednoczone z maszyną ciało. Niedługo później pojawiała się także Ewa, również na wózku. Grała ją Bożena Czajor, później Izabella Szewczyk. Zaintrygowani sobą nawzajem, Adam i Ewa tańczyli do *Bolera* Maurice'a Ravela, aż zostali ukarani przez Stwórcę, który – choć stworzył ich z myślą, by sobie towarzyszyli – nie pozwalał im na nadmierne zbliżenie. W pierwszej wersji Adama i Ewę wywieziono za kulisy, w kolejnej Adam został strącony z wózka i wywleczony za ręce ze sceny – taką modyfikację zaproponował Grzegorz Taborski po zapoznaniu się z planowanym przebiegiem spektaklu.

W drugiej części następowała seria korowodów z wózkami, ponownie do dźwięków *Bolera*. W czasie ich trwania nauczycielka grana przez Katarzynę Bazarnik rozdawała aktorom i widzom testy diagnozujące depresję i utrzymywała dyscyplinę za pomocą długiej drewnianej linijki. Ostatni korowód był procesją z klepsydrą Tadeusza Kantora, umieszczoną na wózku niesionym jak lektyka. W tym momencie uczniów można było zinterpretować jako Kantorowską umarłą klasę, która zbuntowała się przeciwko swojemu twórcy, wywracając ławki – „bio-objekty” odmówiły posłuszeństwa, symbolicznie ilustrując, że spektakl Zenkasi nawiązywał do idei Kantora, ale proponował też jej rewizję i położenie większego nacisku na aktora niż na towarzyszący mu przedmiot. Osoby grające sanitariuszy wyłapywały wmieszanych w publiczność zbuntowanych aktorów i ściągaly ich ze sceny, odrywając ich ciała od wózków. Na wózki potem wylano wodę lub wysypano

popiół (były dwa warianty tej sceny), co kojarzyć się mogło z egzekucją, apokaliptycznym końcem lub wręcz przeciwnie – z oczyszczeniem.

Spektakl interpretować można na wiele sposobów. Dyscyplinowanie linijką, zrzucanie z wózka czy wywożenie aktorów za kulisy to sceny dynamiczne, wykorzystujące przemoc. W takich zaskakujących, niekiedy wywołujących poczucie dyskomfortu u widzów działaniach scenicznych Zenon Fajfer i podopieczni DPS-u odnaleźli sposób na wyrażenie tego, czego doświadczali podczas kontaktów pozateatralnych, które często wiązały się z trudnościami w codziennych czynnościach, takich jak jedzenie czy utrzymanie higieny. Przypuszczać można, że działania te posłużyły do ukazania zarówno szoku, jakiego doświadczył Fajfer, poznawszy mieszkańców ośrodka wiodących w nim monotonne życie, jak i cierpienia czy frustracji, które towarzyszyły aktorom doświadczającym niepełnosprawności. W rezultacie praca nad spektaklem pozwoliła im zdystansować się od codziennej rutyny, podjąć współpracę na polu artystycznym, na różne sposoby zaangażować publiczność, a także nawiązać dialog z tradycją teatralną. W programach spektaklu *Madam Eva*, *Ave Madam* znalazły się także inne tropy pomocne do interpretacji. Według jednego z nich aktorzy oraz wykorzystywana przez nich przestrzeń, rekwizyty itp. symbolizować mogą elementy (żywioty), z których zbudowany jest świat: PRZESTRZEŃ, ŚWIATŁO, DŹWIĘK, RUCH i WODA (lub OGIEŃ) (pisownia oryginalna). Inne ujęcie proponuje wieloaspektowe odczytania spektaklu poprzez dostrzeżenie nawiązań nie tylko do sztuki osób z niepełnosprawnościami, lecz także do chińskiej *Księgi Przemian*, kodu genetycznego, Tadeusza Kantora, Pisma Świętego i *Odysei* (zob. także Fajfer, 1995, *Madam Eva. Schemat Sztuki...*). W ten sposób spektakl miał łączyć kilka odmiennych historii i nakładających się na siebie perspektyw.

Bardziej szczegółowa analiza treści i kompozycji *Madam Eva*, *Ave Madam* w

dalszej części artykułu pozwoli prześledzić, w jaki sposób Fajfer i Bazarnik wykorzystali medium teatru do dyskusji o niepełnosprawności, a także, jak współpraca z aktorami z niepełnosprawnościami łączyła się u nich z dążeniem do rozwijania sztuk performatywnych. Przykład Teatru Zenkasi pokazuje, jaki potencjał artystyczny może mieć tego typu działanie, ale także jakich trudności może przysparzać zarówno w realizacji, jak i odbiorze. Jako że premiera spektaklu odbyła się na początku lat dziewięćdziesiątych, daje on wgląd w sytuację osób z niepełnosprawnościami w tamtym okresie oraz w to, jak przyjmowano współtworzoną przez nich sztukę.

## Początki

Spektakl *Madam Eva, Ave Madam* powstał w wyniku konfrontacji z rzeczywistością odnalezioną, gotową, ready-made. Nie godząc się na służbę wojskową, w 1989 roku Zenon Fajfer rozpoczął zastępczą służbę jako salowy w Domu Pomocy Społecznej w Krakowie. Dwa lata później przeszedł na stanowisko instruktora kulturalno-oświatowego. Zetknąwszy się z mieszkańcami domu przy Zielnej poruszającymi się na wózkach, zaproponował im przygotowanie spektaklu. Nie mówimy zatem o sytuacji, gdy twórca interesuje się tematyką niepełnosprawności i w związku z tym poszukuje zespołu i odpowiednich warunków, by o niej opowiedzieć. Zainteresowanie i pomysł na dzieło biorą się w tym przypadku ze spotkania z osobami z niepełnosprawnościami (często odrzuconymi przez swoje rodziny) oraz chęci wprowadzenia nowej jakości do ich codziennego życia. Jak relacjonował Fajfer w 1993 roku: „jedyną interesującą rzeczą jaką robili tutaj było chodzenie do kościoła. Ich życie intelektualne było puste. Pierwszą rzeczą, jaką trzeba było zrobić, było zerwanie z litościwym podejściem, jakie inni mieli do nich” (Myers, 1993, s. 1).

Aby osiągnąć cel, Fajfer i Bazarnik świadomie i otwarcie zdystansowali się od praktyk arteterapii i jej popularnych form, takich jak np. recytacja wierszy. Zależało im na tym, by stworzyć teatr, którego osiągnięcia ocenia się z uwagi na wartości artystyczne, a nie jedynie z powodu pozytywnego wpływu na życie i samopoczucie osób z niepełnosprawnościami.

W mojej pracy teatralnej nie kieruję się ani filantropią, ani udawanym współczuciem dla chorych, które często sprowadza się do eksponowania opiekuna i jego nieprzeciętnego altruizmu. Robię teatr, bo to mnie interesuje. Występuje w nim aktor na wózku, aktor-człowiek pełnosprawny oraz aktor-widz, włączany nieraz do działań scenicznych. Problemy, o których chcemy opowiadać poprzez nasze spektakle, dotyczą dokładnie wszystkich (Fajfer, za: Gierat, 1993)

- twierdzi Zenon Fajfer. Katarzyna Bazarnik dodaje, że „człowiek niepełnosprawny [...] nie chce być oklaskiwany za niepełnosprawność i przez litość. Chce być oklaskiwany za wartość, którą tworzy na scenie, czyli za twórczość” (tamże).

*Madam Eva, Ave Madam* to zatem niejako głos w debacie na temat miejsca osób z niepełnosprawnościami w sztuce, a także - szerzej - w społeczeństwie. Skupienie na wysiłku podejmowanym przez performerów z niepełnosprawnością i jego sposobach przewyższania cielesnych ograniczeń jest bowiem stereotypem funkcjonującym w znacznie szerszym kontekście. Odnosząc się do tańca, Petra Kuppers, badaczka niepełnosprawności, przyznaje, że czuje się niezręcznie w obliczu tego, że tancerzy z niepełnosprawnością ocenia się właśnie pod takim kątem (2004, s.

57-58). Interesują ją jednak możliwości otwarcia się na doświadczenie ciała innych ludzi, jakie sztuka może zaoferować mimo wpływu nieprzychylnych przekonań (tamże). W kontekście wykraczającym poza działania artystyczne *per se*, a raczej odnoszącym się do życia społecznego, Sunaura Taylor wskazuje na opowieść o „superkalece”, czyli osobie z niepełnosprawnością, która dzięki charyzmie pokonuje swoje ograniczenia (2021, s. 32). Zgodnie z taką narracją, wszystko, czego taka osoba się podejmie – choćby były to działania, do których każdy powinien mieć dostęp, jak np. możliwość korzystania z edukacji czy zawarcia związku – uznaje się za godne podziwu, a nie za naturalne etapy dążenia do spełnienia życiowego (tamże).

We wszystkich wspomnianych przypadkach niepełnosprawność błędnie postrzegana jest jako cecha, która sprawia, że rozwój artystyczny czy społeczny danej osoby należałoby postrzegać inaczej niż rozwój innych (sprawnych) członków społeczeństwa. Podejmowanie tematyki niepełnosprawności w sztuce, a także w kontekście interakcji społecznych – zarówno w przypadku Teatru Zenkasi w latach dziewięćdziesiątych, jak i teatru współczesnego – to przeciwstawianie się tym niekorzystnym przekonaniom i proponowanie nowych perspektyw na cielesność. To także próba uwrażliwienia na to, że tożsamość nie jest definiowana wyłącznie przez ciało, oraz zintegrowania osób, które doświadczają odosobnienia m.in. z powodu przekonania, że są odmienne od reszty społeczeństwa (por. Taylor, s. 25, 35<sup>3</sup>).

## **Dialog z Tadeuszem Kantorem**

Profesjonalizm zespołu Zenkasi został podkreślony osadzeniem spektaklu w polskiej i światowej tradycji teatralnej. Odwołując się do Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego w manifeście *Madam – Gadam. To Be Kantor Not To*



Be wygłoszonym w 1993 roku, Fajfer i Bazarnik porównują tworzenie teatru w Polsce do odnalezienia się pomiędzy Scyllą a Charybdą (1995). Opozycję między bio-obiektami a teatrem ubogim odczytują w szerszym kontekście różnic pomiędzy nadmarionetą Gordona Craiga<sup>4</sup> a techniką aktorską Konstantego Stanisławskiego<sup>5</sup>:

nie ulega chyba wątpliwości, że robić teatr w kraju, w którym tworzyli Kantor i Grotowski, nie jest łatwo (to mniej więcej tak, jakby się znaleźć między Scyllą i Charybdą). Obaj ci wielcy twórcy są zarazem najlepszą chyba ilustracją fundamentalnej opozycji Craig - Stanisławski: z jednej strony w pełni autonomiczna sztuka Cricot 2, w której aż roi się od różnych machin i tzw. Bio-Obiektów czyli kantorowskiej odmiany Nadmarionety; z drugiej teatr Laboratorium - pozbawiony wszelkiej maszynerii, programowo „ubogi”, sprowadzony do elementarnej relacji widz-aktor, oraz wywodzące się z idei Stanisławskiego i technik Dalekiego Wschodu nowe metody treningu aktorskiego (tamże).

Szukając swojej artystycznej drogi u początków działalności Teatru Zenkasi oraz miejsca dla innowacji scenicznej, Fajfer i Bazarnik zauważają, że brakuje przedstawień tworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami: „Jest wielką winą, a raczej kalectwem dotychczasowej sztuki (może z wyjątkiem Becketta), że w oficjalnym nurcie nie było dotąd miejsca dla... właśnie kalectwa. Dla człowieka niepełnosprawnego” (tamże<sup>6</sup>). To właśnie tu dostrzegli oni możliwości rozwoju sztuk performatywnych, co tylko potwierdza, że sytuacja osób z niepełnosprawnościami stanowi istotny kontekst dla *Madam Eva*, *Ave Madam*, a także, szerzej, dla formowania się zespołu Teatru Zenkasi i jego działalności na początku lat

dziewięćdziesiątych.

W *Madam Eva, Ave Madam* znalazły się nawiązania do wielu twórców teatralnych, ale jednak to Tadeusz Kantor, jego *Realność Najniższej Rangi* i bio-obiekt, są podstawowym punktem odniesienia dla ujęcia niepełnosprawności zaproponowanego przez Zenkasi. Jak przyznaje Katarzyna Bazarnik w odczycie *Postmodernizm umarł* wygłoszonym na Polish Drama Conference w Norwich, początkowo Kantorowskie podejście do teatru odpowiadało temu, jak oni sami rozumieli to medium: „poczuliśmy się spadkobiercami i kontynuatorami jego teatralnej drogi” (1995). Jednak spotkanie z osobami mieszkającymi w Domu Pomocy Społecznej sprawiło, że ich perspektywa diametralnie się zmieniła i zamiast oddawać Kantorowi hołd, zaczęli dyskutować z jego ideami. Ostatecznie „relacje Zenkasi z Kantorem sytuują się na granicy pastiszu, zaprzeczenia i kontynuacji równocześnie” (tamże).

Kantorowska *Realność Najniższej Rangi* objawiała się w jego zainteresowaniu materią nieskrępowaną, niezależną od jakiejkolwiek formy, a także w odkrywaniu, jaki potencjał znaczeniowy mogą mieć takie procesy, jak degradacja i destrukcja (Kantor, 2004, s. 413-414). W swoim teatrze wykorzystywał on surowe materiały i przedmioty na granicy przydatności (ubłocone koło, deska, gips), które – jeśli nieużyte dla celów estetycznych – mogłyby zostać wyrzucone (tamże). Obserwacja, jak wiele do sztuki wnieść może to, co już pozornie nieużyteczne i zepsute, przyczyniła się do zdefiniowania koncepcji przedmiotu „biednego” (tamże). Rezygnacja z bogatej dekoracji na rzecz takiego rodzaju „biedy” miała pozwolić na przedostanie się do nieodkrytej jeszcze rzeczywistości. Źródłem takiego ujęcia sztuki upatrywać można w twórczości Marcela Duchampa, warunkach pracy Kantora podczas wojny, w jego niechęci do teatru instytucjonalnego, realiach

życia na polskiej wsi, a także w sugestii Brunona Schulza, że formy należy szukać poza tym, co zdefiniowane przez kulturę i język (*Od Akademii...*, s. 6; Czerska, 2019, s. 61-65).

Z kolei pojęcie bio-obiektu wskazuje na to, jak Kantor rozumiał rolę przedmiotów na scenie i ich relację z aktorami. Zdaniem Karoliny Czerskiej, o bio-obiekcie można mówić w dwu przypadkach: gdy przedmiot jest na stałe przytwierdzony do kostiumu aktora lub gdy towarzyszy bohaterowi zawsze lub w większości scen (2019, s. 61). Przykłady zaobserwować można w *Umarłej klasie*, gdzie pojawiają się takie postaci, jak Kobieta z Mechaniczną Kołyską, Kobieta za Oknem i Staruszek z Rowerkiem. Idea bio-obiektu umożliwia nowe spojrzenie na relację między człowiekiem a przedmiotem, jako że ten ostatni nie jest już jedynie częścią scenografii, lecz staje się znaczącym elementem spektaklu. Richard Allen relacjonuje, że Kantor nie był usatysfakcjonowany pojęciem „rekwizytu”, ponieważ ukazuje ono przedmioty jako pozbawione życia, a przez to całkowicie poddane kontroli aktorów (2012, s. 83). W teatrze Kantora materia nie symbolizuje, ale przyczynia się do tego, jak wygląda świat przedstawiony oraz wpływa na ruch performerów (tamże). Relacja między aktorem a przedmiotem opiera się więc na współpracy i wzajemnej zależności (tamże). Według Katarzyny Fazan, takie ujęcie bierze się z odkrycia, że istnieją inne ciała, nie tylko te ludzkie, i że codzienna ludzka egzystencja jest z nimi nierozzerwalnie spleciona (2019, s. 400).

Realność Jeszcze Niższej Rangi, zaproponowana przez Fajfery i Bazarnik, czerpie z obserwacji, że rzeczywistość napotkana w Domu Pomocy Społecznej była szczególnie „biedna”: jego mieszkańcy często doświadczali odrzucenia przez najbliższych i społeczeństwo (co było widoczne m.in. w barierach architektonicznych). Do tego zmuszeni byli regularnie korzystać z

pomocy medycznej i wsparcia opiekunów (por. *Tworzenie świata*, 1994). Co istotne, rzeczywistość tego rodzaju nie została wykreowana na potrzeby sztuki; podopieczni korzystający z wózków byli przyzwyczajeni do codziennego obcowania z tym przedmiotem. Ich relacja z wózkiem nie została wytworzona w teatrze dla celów estetycznych, lecz stanowiła o ich sposobie poruszania się w świecie rzeczywistym. Taka koegzystencja człowieka i przedmiotu, zdaniem Fajfera i Bazarnik, jest bardziej bezpośrednia i naturalna niż Kantorowski bio-obiekt, a co za tym idzie – pozwala na odkrycie dodatkowych prawd o relacji między człowiekiem a materią i dogłębne zrozumienie kondycji ludzkiej. W towarzyszącym *Madam Eva, Ave Madam* programie przeczytać można, że Realność Najniższej Rangi w sztuce Zenkasi

zostaje [...] zdegradowana i sprowadzona do jeszcze niższego poziomu. Rezultatem takiego zabiegu staje się zupełnie Nowa Rzeczywistość Teatralna, zaś jej istotnym komponentem – Aktor. Niezwykły i niepowtarzalny. Człowiek Na Wózku Inwalidzkim, stanowiący z nim nierozzerwalną całość.

Fajfer i Bazarnik na powrót przewartościowują także relację między aktorem a przedmiotem. Podczas gdy w przypadku bio-objektu materia jest równie ważna, co człowiek i oboje współtworzą relacje w przestrzeni teatru, w *Madam Eva, Ave Madam* skupienie się na ich współzależności prowadzi do wydobycia wartości aktora i ukazania go jako kluczowego twórcy, decydującego o przeżyciu estetycznym widzów. Dlatego też spektakl może być istotnym przykładem w studiach o niepełnosprawności w teatrze: nawiązania do historii teatru i idei jego twórców, szczególnie Tadeusza

Kantora, prowadzą tutaj do podkreślenia roli aktora z niepełnosprawnością.

Polemika z Realnością Najniższej Rangi Kantora i próba konceptualizacji Realności o Randze Jeszcze Niższej daje się zresztą odczytać w odniesieniu do pojęcia normy. Polemizując z ideami Kantora i twórczo je rozwijając, Fajfer i Bazarnik pokazują niejako, że kategoryzacje to jedynie umowne sposoby porządkowania wiedzy o otaczającej nas rzeczywistości. Tworzą dodatkowy, „jeszcze niższy poziom” i w ten sposób czynią kategorię Kantora relatywną; wskazują, że za pomocą terminów językowych systematyzujemy zjawiska, jednak każdy porządek może ulec modyfikacji. Podobne ujęcie – choć odnoszące się raczej do społecznych badań o niepełnosprawności niż teatru – proponuje Lennard J. Davis, wyjaśniając, że jedną z podstawowych przyczyn poczucia inności wśród osób z niepełnosprawnościami jest wszechobecność kategoryzacji: „Żyjemy w świecie norm. [...] Nie ma chyba obszaru we współczesnym życiu, w którym nie byłaby ustalana jakaś idea normy, przeciętności czy średniej” (2022, s. 49). Badacz zwraca uwagę na fakt, że koncept ten pojawił się w języku angielskim dopiero około pierwszej połowy XIX wieku (tamże, s. 51). Wcześniej punktem odniesienia było pojęcie „ideału”, obecne w języku od wieku XVII (tamże, s. 50). Podstawowa różnica między tymi dwoma sposobami myślenia koncentruje się na tym, że do „ideału” nikt nie dorasta, co oznacza, że wszyscy znajdują się poniżej poziomu, do którego dążą, podczas gdy „norma” pozwala rozróżnić, kto pasuje do ustalonych kryteriów, a kto nie (tamże, s. 50, 54). Obecnie funkcjonujące rozumienie jest więc nieczułe wobec skrajności, kreuje bariery i nieuchronnie sprawia, że osoby z niepełnosprawnościami postrzegane są jako „dewiantów” (tamże, s. 54). Co więcej, ponieważ to ciało odróżnia osoby z niepełnosprawnością od innych, cała tożsamość takich osób zaczyna być kojarzona z cielesnością i postrzegana jako niezmienna i krzywdząca (tamże, s. 56). Zdaniem Davisa należy więc zauważyć, że takie podziały, jak ten

między sprawnymi i osobami z niepełnosprawnościami, w rzeczywistości wynikają z tego, jak społeczeństwo nauczone jest myśleć: „«problemem» nie jest osoba z niepełnosprawnością, ale to, jak konstruowana jest normalność, która tworzy z kolei «problem» osób niepełnosprawnych” (tamże, s. 49).

Komentując recepcję sztuki tworzonej przy udziale osób z niepełnosprawnościami, Petra Kuppers zauważa natomiast, że osoby sprawne nie wiedzą, jak to jest poruszać się, mając niepełnosprawne ciało (2004, s. 58), dlatego większości z nich zrozumienie takiej sytuacji przychodzi z trudem. Podobnie Alice Hall, analizując związki pomiędzy niepełnosprawnością a literaturą, zauważa, że zdecydowanie łatwiej jest czytelnikom przyjąć postawę współczucia i litości niż empatii (2015, s. 35). W swoich badaniach Hall powołuje się m.in. na Susan Wendell, zdaniem której „barierą nie jest brak możliwości wyobrażenia sobie niepełnosprawności, a raczej głęboko zakorzeniona niechęć z powodu strachu, litości, a może nawet wstrętu, które we współczesnej kulturze często kojarzone są z niepełnosprawnością” (tamże). W rezultacie dystans wykreowany przez normę jest jeszcze bardziej dotkliwy z powodu emocji odczuwanych przez osoby sprawne w kontakcie z niepełnosprawnością. Jak obserwuje Kuppers, najbardziej popularne i stereotypowe ujęcia niepełnosprawności każą patrzeć na nią przez pryzmat tragedii lub chwały, a osoby z niepełnosprawnościami są często świadome, że traktuje się je jako biedne i bezbronne albo heroiczne itp. (2004, s. 3). Dlatego też, jej zdaniem, sztuka i działania performatywne przyciągają artystów z niepełnosprawnością: stawiają one performerów w innym świetle i pozwalają na konfrontację z utrwalonymi, niekorzystnymi schematami. Kuppers stwierdza, że osoby z niepełnosprawnościami wykorzystują performans do wykraczania poza to, co dyktuje im konwencja (tamże, s. 1-2). Często używają przestrzeni publicznej, poza teatrem instytucjonalnym, by jeszcze efektywniej skonfrontować się z

krzywdzącymi kategoryzacjami (tamże).

W *Madam Eva*, *Ave Madam* Fajfer i Bazarnik stawiają przed publicznością szereg kognitywnych wyzwań związanych z postrzeganiem osób z niepełnosprawnościami, a dialog z konwencją przebiega w dwojaki sposób. Z jednej strony Fajferowi i Bazarnik chodziło o aktywizację mieszkańców DPS-u – zachęcenie ich do wykroczenia poza codzienną rutynę i zaangażowania w działania artystyczne – a zarazem o zmianę ich myślenia o sobie samych i o samostanowieniu. Z drugiej strony celem było zaangażowanie widzów poprzez zderzenie ich z sytuacją osób z niepełnosprawnościami, które, przebywając w DPS-ie, miały ograniczone możliwości kontaktu z innymi i dzielenia się swoim doświadczeniem. Spektakl motywował do postrzegania aktorów na wózkach jako pełnoprawnych twórców sztuki. Spotkanie to miało potencjał do otwarcia aktorów i widzów na siebie nawzajem, choć należy przyznać, że wiązało się także z wysiłkiem intelektualnym i emocjonalnym, jako że dla obu grup była to sytuacja nowa, a jej efekty okazały się trudne do przewidzenia. Dodatkową trudność stanowiło wykorzystanie dynamicznych scen i przemocy oraz aluzji do różnorodnych tradycji i kultur, tworzących złożoną sieć powiązań intertekstualnych. Wyzwaniem dla publiczności nie było więc jedynie spotkanie z aktorem na wózku i jego historią, lecz także wniknięcie w kompozycję spektaklu, wykorzystane symbole i zmiany nastroju.

## Recepcja

Intrygującą kwestią pozostaje recepcja *Madam Eva*, *Ave Madam*. Analizując recenzje, można wyciągnąć wniosek, że odbiór był wyjątkowo zróżnicowany. Zanotowano pozytywne reakcje, podkreślające, jak ważna jest refleksja nad dostępnością w teatrze, lecz także te skrajne: wręcz agresywne zachowania

osób na widowni, jak wyrwanie linijki nauczycielce i uderzanie grającej ją aktorki, jakby w geście odwetu przeciw krzywdzie wyrządzanej w spektaklu osobom z niepełnosprawnością (Machowska, 1993, s. 11; Fajfer i Bazarnik, 1999, s. 118; *Kłócimy się...*, 2003). Jako że spektakl pokazywany był w Polsce i w Anglii, recepcja różniła się też pod względem kulturowym. Brytyjscy widzowie okazali się chętni do aktywnego zaangażowania w spektakl – jak wspomina Katarzyna Bazarnik, chcieli bronić aktorów z niepełnosprawnościami przed sprawnymi pielęgniarzami (*Kłócimy się...*, 2003). Byli także znacznie bardziej śmiali w docenianiu talentu komediowego aktorów, podczas gdy polskich widzów powstrzymywał stereotyp sugerujący, że śmianie się na widok osób na wózkach, bez względu na sytuację, jest nieetyczne (Łuka, 1995).

Dla pełniejszego zrozumienia recepcji warto przyjrzeć się wybranym artykułom. Gabriela Ciżmowska w „Gazecie Wyborczej” pisze, jak współpraca z aktorami i aktorkami z niepełnosprawnościami oraz dialog z Tadeuszem Kantorem pozwoliły wiarygodnie zilustrować naznaczoną cierpieniem kondycję ludzką:

Kantorowska realność najniższej rangi: stare, zdezelowane, niepotrzebne, rodem niemalże ze śmietnika, przedmioty – tzw. realność „biedna”, zamieniona zostaje w Teatrze Zenkasi na realność rangi dużo niższej. Na świat prawdziwego cierpienia, opuszczenia, ludzkiej samotności [...] Aktorem jest tu ciało i wózek. Razem. Człowiek ze swoim fotelem tworzy absolutną jedność. Dlatego w tym teatrze role nie mają w sobie nic z imitacji. Tu Beckett wpisany jest od razu w naturę człowieka (1992, s. 14).



Cizmowska łączy także wielokulturowe odniesienia do historii stworzenia świata z opisem powstania świata zaproponowanym przez Stephena Hawkinga: „Teatr Realności Jeszcze Niższej Rangi, przy użyciu swoich środków, przedstawia mikro- i makro-świat. Opowiada przez 75 min *Krótką Historię Czasu*. Przed sobą na wózkach mamy Cząsteczkę Węgla i Cząsteczkę Azotu, Wodór i Tlen. Wszyscy razem tworzymy Galaktyki Atomów” (tamże). Źródłem tego skojarzenia zapewne było zadedykowanie spektaklu właśnie brytyjskiemu astrofizykowi.

Również George Hyde, profesor Uniwersytetu Wschodniej Anglii w Norwich i znawca teatru awangardowego, podszedł do *Madam Eva, Ave Madam* z entuzjazmem. Zaprosił Teatr Zenkasi na Norwich and Norfolk Festival, w ramach którego odbyła się Polish Drama Conference. Gościem specjalnym wydarzenia był Tadeusz Różewicz, który, podobnie jak Hyde, przyjął *Madam Eva, Ave Madam* pozytywnie. Festiwal zgromadził specjalistów z całego świata; poza zespołem Fajfera i Bazarnik Polskę reprezentowali: Jerzy Koenig, Małgorzata Semil i Zbigniew Osiński, ówczesny dyrektor Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych. Zaproszenie na festiwal było dla Teatru Zenkasi dużym wyróżnieniem, które zmotywowało zespół do pokonania trudności związanych z transportem. Po festiwalu Hyde opisał polski spektakl jako „nadzwyczajne i bardzo poruszające przedstawienie *Księgi Rodzaju*” (1996).

Podobnie Krzysztof Miklaszewski, choć krytyczny wobec niektórych rozwiązań scenicznych i intertekstualnego przesytu, docenił odejście od praktyk arteterapii we współpracy z osobami na wózkach i pragnął wesprzeć Teatr Zenkasi w dalszych działaniach. Zwrócił uwagę na to, że zespół wykazał się odwagą, chcąc uwrażliwić publiczność na sytuację osób z niepełnosprawnościami. Jego zdaniem Fajfer i Bazarnik „pokazali prawdziwe

«Iwie pazury», za które warto ich trzymać. I warto im pomóc. «Zenkasi» jest bowiem kawałkiem prawdziwego teatru, a nie instytucją charytatywną. Jednoczy ludzi. Właśnie – ludzi. Bo okaleczeni jesteśmy wszyscy. Każdy na swój sposób” (tamże). Recenzji tej nie udało się Miklaszewskiemu opublikować w Polsce. Wysłał ją co prawda do czasopisma „Teatr”, ale, jak wynika z relacji Fajfera, od premiery minęło tyle czasu, że redakcja nie uznała tekstu za aktualny. Recenzja ukazała się dopiero w londyńskim kwartalniku „Eonta” jako temat numeru.

Inni recenzenci podeszli do *Madam Eva, Ave Madam* bardziej sceptycznie, z jednej strony doceniając współpracę z aktorami z niepełnosprawnościami, a z drugiej niejako gubiąc się w stylistycznym zamierzeniu Fajfera i Bazarnik. W „Czasie Krakowskim” recenzentka o inicjałach BMG prezentuje krótki opis spektaklu, zwracając uwagę na jego dwie odrębne części: interakcję Adama i Ewy oraz dynamiczną rewizję *Umarłej klasy* (1993). Jednak mimo świadomości autorki, że teatr z udziałem aktorów z niepełnosprawnościami należy oceniać przede wszystkim pod względem artystycznym, a nie społeczno-terapeutycznym, jej ogólne wrażenie należałoby zaliczyć do ambiwalentnych, biorąc pod uwagę początek recenzji: „Spektakl rozpoczyna przepiękna etiuda – impresja na temat wózka inwalidzkiego składanego z części”, środek: „grają lekko i z wdziękiem” oraz ostatnie zdanie: „Szkoda, że spektakl staje się pokazem wyłącznie autorskim, w którym sceniczne bohomyzy niewiadomej treści świadczą raczej o zupełnym pomieszaniu koncepcji twórczych niż jednolitym stylistycznie zamierzeniu” (tamże).

Również Ewa Owsiany, pisząc dla „Gazety Krakowskiej”, prezentuje ambiwalentny stosunek do *Madam Ewa, Ave Madam*. Przyznaje, że czuła się przytłoczona liczbą intertekstualnych nawiązań i chaosem w drugiej części spektaklu:

Dla mnie to już jest nadmiar odniesień i coś obcego dotychczasowej poetyce przedstawienia. Zenek broniąc się twierdzi, że ludzie, którzy widzieli sztukę kilka razy i z różnych miejsc na widowni, wciąż coś nowego w niej odkrywają. Na pewno. Mnie jednak sterroryzował dokładnie ten sam wrzask, który widzów angielskich pobudził do udziału w szale zniszczenia (1994).

Stwierdza także, że nie była usatysfakcjonowana skojarzeniami, jakie przywołał rozdawany przez nauczycielkę test diagnozujący depresję. Stół nawiązujący do Ostatniej Wieczerzy oraz idące za tym obrazem konotacje z katolicyzmem są, zdaniem Owsiany, w tym spektaklu zbędne. Recenzentka dostrzega jednak, jak ważne jest to, że w Polsce tworzy się teatr wraz z aktorami z niepełnosprawnościami. Wydaje się również zainteresowana dalszymi planami Teatru Zenkasi, żywiąc nadzieję, że przyszłe spektakle będą bardziej przystępne: „Może powstanie z tego *Boska komedia z Czyśćcem i Rajem? Bo na razie byliśmy w Piekło*” (tamże).

Trudno pominąć także reakcję Olgi Katafiasz, opublikowaną na łamach czasopisma „Didaskalia. Gazeta Teatralna” w 1995 roku. W odpowiedzi na tę recenzję Grzegorz Taborski, aktor grający główną rolę Adama, zdecydował się skonfrontować ze stawianymi Teatrowi Zenkasi zarzutami i napisać (nieopublikowany) list do redakcji. Katafiasz krytykuje spektakl, dobitnie i bez ogródek, z dwu perspektyw. Na początku dezaprobuje odniesienie do twórczości Tadeusza Kantora, sugerując, że połączenie naśladownictwa i rewizji jego conceptów jest z artystycznego punktu widzenia zupełnie nieudane: „Prowokacja czy profanacja są bowiem w teatrze dozwolone, czasem nawet pożądane – mogą gorszyć, oburzać, inspirować. Trudniej wybaczyć zwykle pasożytnictwo na wielkich poprzednikach” (1995, s. 30). Jednak o ile, jej zdaniem, porażki intertekstualne można pozostawić bez

dłuższego komentarza, licząc na to, że publiczność samodzielnie oceni nawiązania do tradycji teatralnej, o tyle znacznie trudniej przejść obojętnie obok zaproponowanego ujęcia niepełnosprawności. Katafiasz traktuje *Madam Eva, Ave Madam* jako spektakl prezentujący wyzysk na aktorach z niepełnosprawnościami oraz cielesną wyższość sprawnych aktorów:

Nie doznałam obiecanego katharsis, nie poruszyła mnie wymowa przedstawienia, moim zdaniem nadinterpretowanego przez samych twórców, chociażby w programie. Nie mogę natomiast nie zareagować na nieludzkie traktowanie przez Fajfera aktorów. Bezsilne ciała są popychane, szturchane, sanitariusze i sam reżyser obchodzą się z nimi bez cienia delikatności. Korpus zwalonego z wózka Grzegorza Taborskiego wleczony jest po podłodze przez dwóch zdrowych ludzi (tamże).

Recenzentka twierdzi, że słabość aktorów na wózkach wykorzystywana jest w spektaklu jako jakość, która przysłoni kwestionowaną wartość artystyczną dzieła, co ocenia jako działanie zdecydowanie nieetyczne:

Zenon Fajfer doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, że ta właśnie nieprawość, nieetyczne wykorzystywanie słabszych jest atutem, który ma zrekompensować brak wartości artystycznych. Wśród [sic] braw przeznaczonych dla aktorów, bo przecież nie można ich nie oklaskiwać – to dla nich całe życie, sens istnienia – triumfuje Zenon Fajfer, zbierając niezasłużone wyrazy uznania (tamże).

Jest to recenzja ciekawa o tyle, że nieprosto ją skomentować. Z jednej strony można by zarzucić Oldze Katafiasz, że polega na stereotypowym odczytaniu

sztuki z udziałem osób z niepełnosprawnościami. Petra Kuppers, opisując nawyki interpretacyjne, jakie niejednokrotnie wychodzą na jaw w odbiorze tego rodzaju sztuki, zauważa, że publiczność skonfrontowana z niepełnosprawnością często traktuje ciała aktorów jako pułapkę (2004, s. 51-53). Jak wynika z jej badań, w wielu przypadkach widzowie kierują się przekonaniem, że marzeniem artystów z niepełnosprawnościami jest uwolnienie się od ciała „naznaczonego ograniczeniami” (tamże, s. 51-55). Przyjmują to założenie, jeszcze zanim rozpocznie się pokaz, co znacznie utrudnia interpretację i odbiór przesłania płynącego ze spektaklu, bez względu na to, czego to przesłanie dotyczy (tamże). Inne stereotypy związane są ze skupieniem się na tym, jak ogromny wysiłek performer wkłada w wykonanie wyreżyserowanych czynności oraz instynktowną chęcią chronienia artystów przed ewentualnym bólem, także w przypadku, gdy pozornie krzywdzące działanie zostało zaplanowane i przećwiczone na próbach (tamże, s. 57-61). W ten sposób konwencja sugeruje niekiedy, że ciało z niepełnosprawnością jest słabsze, że jako „instrument do gry aktorskiej” różni się od ciała zdrowego, i to na niekorzyść.

Pod takim kątem na recenzję Katafiasz patrzy Grzegorz Taborski. W przesłanym do redakcji liście zarzuca jej „fałszywą litość” (1995<sup>7</sup>). Uważa, że podział na silniejszych zdrowych i słabszych niepełnosprawnych, jaki zarysowuje recenzentka, tylko potwierdza, że osób z niepełnosprawnościami nie traktuje się na równi z innymi, ale jako potrzebujących specjalnej opieki, delikatności i nagrody za to, że podejmują wysiłek trwania w cierpieniu: „nas nie trzeba oklaskiwać. Chcemy być wreszcie traktowani na równych prawach z resztą społeczeństwa. I tak jak wszyscy – mamy prawo do gwizdów i z tego prawa prędko nie zrezygnujemy” (tamże). Taborski zaznacza, że scenę, w której zostaje strącony z wózka, wymyślił samodzielnie i jest to wyraz jego artystycznej kreatywności, a nie rezultat upokorzenia przez silniejszych

(tamże). Zwraca uwagę na problemy z dostępnością w polskich teatrach i to, że do wielu ma problem się dostać, by obejrzeć spektakl, nie mówiąc już o zagranii jakiejkolwiek roli (tamże).

Z drugiej jednak strony recenzja ta świadczy o tym, jakie wyzwania spektakl postawił publiczności. Z omawianych wyżej artykułów wynika, że widzowie nie byli przyzwyczajeni do obecności aktorów z niepełnosprawnościami na scenie. *Madam Eva*, *Ave Madam* traktowano raczej jako innowację – a Zenkasi jako zespół, który wchodzi w dialog z Kantorem, a także konfrontuje się z konwenansami i stosunkami społecznymi, by uwrażliwić na kwestię niepełnosprawności. Jest to zresztą jedna z głównych zalet, na którą zwrócili uwagę krytycy. Takiego rodzaju „nowość” pozwala się odczytać także w kontekście tego, jak sami twórcy ustosunkowali się do podjętej współpracy, postrzegając ją jako wykroczenie poza to, co znane. Grzegorz Taborski miał wątpliwości co do tego, jak odebrany zostanie człowiek na wózku, który stracił nogi w wypadku: „Kalectwo na scenie? Jak zareagują widzowie? Był spięty i bał się. Pierwszy raz publiczność była zszokowana, ale podobało im się” (Łuka, 1995). Podobnie wspomina tę sytuację Zenon Fajfer: „Bali się, że to [teatr – przyp. KB] wyeksponuje ich inwalidztwo<sup>8</sup>. Bali się, że będą zbiorem dziwadeł. [...] Ale dowiedzieli się, że to będzie tylko walka o ich własne miejsce w sztuce” (Myers, 1993, s. 1). Zarówno spektakl *Madam Eva*, *Ave Madam*, jak i jego recepcja, dowodzą więc, że w obiegu nie było utartych schematów dotyczących odbioru sztuki tworzonej przez osoby z niepełnosprawnością; że o tego typu sztuce i niepełnosprawności nie dyskutowano tak powszechnie jak dzisiaj. Trudno więc dziwić się, że reakcje były różnorodne, niekiedy skrajnie odmienne, i że poza pochwałami wyrażano także zdecydowaną krytykę. Przypuszczać można nawet, że zarówno Oldze Katafiasz, jak i Grzegorzowi Taborskiemu chodziło tak naprawdę o to samo – o to, by twórcy i publiczność w trakcie spektaklu, a

szerzej także członkowie społeczeństwa, postrzegali siebie wzajemnie jako równych i posiadających godność. Swoją troskę wyrażali jednak na dwa zupełnie różne sposoby, między którymi tworzy się napięcie świadczące o kondycji sztuk performatywnych tworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami w Polsce lat dziewięćdziesiątych.

Różnice w odbiorze *Madam Eva*, *Ave Madam* mogą wynikać z faktu, że – jak pisze Agnieszka Piasecka w artykule z 1997 roku – w latach dziewięćdziesiątych w Polsce działania teatralne skierowane w stronę osób z niepełnosprawnościami podejmowane były znacznie rzadziej niż w Europie Zachodniej, gdzie występowały także teatry profesjonalne, zwracające uwagę na wartości, jakie niesie ze sobą postrzeganie świata przez takich artystów. Zaznaczyć należy, że autorka odnosi się do teatru osób z niepełnosprawnością intelektualną, a nie ruchową, jak w przypadku Teatru Zenkasi, jednak trudno nie odnieść wrażenia, że zastanawiano się wtedy w Polsce nad tym, jak komentować niepełnosprawność i powiązaną z nią sztukę. Wydawać się może, że raczej szukano słów i odpowiedniej perspektywy niż korzystano ze sprawdzonych schematów czy bogatego doświadczenia. Dziś jesteśmy już w innym miejscu, jednak tematy te nadal podejmujemy i rozważamy<sup>9</sup>.

Osobną kwestią wynikającą z recenzji jest nawarstwienie strategii intertekstualnych. Symultaniczne zrozumienie wszystkich płaszczyzn spektaklu – od tej odnoszącej się do tożsamości aktorów po pozostałe, dotyczące *I-Ching*, genetyki, Kantora, Biblii i *Odysei* – wydaje się niemożliwe bez uprzedniego zapoznania się z programem i autorskimi komentarzami, tym bardziej że druga część spektaklu rozgrywała się w dynamicznym tempie. Przypuszczać można, że to nagromadzenie utrudniło niektórym sprecyzowanie, w jaki sposób Fajfer i Bazarnik odnoszą się do kwestii

niepełnosprawności. W efekcie doprowadziło to do wspomnianych różnic w odbiorze. Ponadto, w obliczu odniesień do bio-objektów fakt, że aktorzy sprawni, w tym reżyser, odróżniali się od innych postaci białymi kitlami mógł niektórym widzom kojarzyć się z obecnością Tadeusza Kantora na scenie, z czasem uznaną za kluczową cechę jego teatru. Mimo że nie było to zamierzeniem Zenkasi, asocjacje tego typu mogły kierować uwagę publiczności w stronę aktorów sprawnych i – jak wynika z bardziej sceptycznych recenzji – zakłócać odbiór bliskiej Fajferowi i Bazarnik refleksji nad niepełnosprawnością, sprzeciwiającej się hierarchiom i podziałom.

## Konkluzje

Wystawienie spektaklu *Madam Eva, Ave Madam* Teatru Zenkasi wiązało się z szeregiem wyzwań. Dla twórców wymagający okazał się szczególnie aspekt organizacyjny, związany z transportem aktorów i aktorek oraz dopasowaniem harmonogramu prób do ich trybu życia oraz stanu zdrowia. Publiczność natomiast skonfrontowana została z nowym ujęciem aktorstwa i awangardą o skomplikowanej, wielopoziomowej strukturze. Spektakl ten jest więc przykładem tego, jak w latach dziewięćdziesiątych przekazywanie sensów dotyczących niepełnosprawności za pomocą teatru wymagało poszukiwania nowych rozwiązań, a zarazem powodowało mnogość ambiwalentnych interpretacji.

*Madam Eva, Ave Madam* demonstruje, w jaki sposób sztuki performatywne mogą posłużyć jako narzędzie do podejmowania dialogu o niepełnosprawności. Fajfer, Bazarnik i współpracujący z nimi aktorzy ukazali cierpienie i trudności, z jakimi wiąże się życie z niepełnosprawnością. Jednocześnie sugerowali, że trudnościom tym warto stawiać czoło za pomocą współpracy, wymiany zdań i sztuki, która skłania do postrzegania aktorów z



niepełnosprawnościami jako pełnoprawnych twórców, a co za tym idzie – do traktowania ich jako tych, którzy potrafią i mają prawo stanowić o sobie. Choć spektakl nie miał celów terapeutycznych, przyczynił się do przełamania egzystencjalnej rutyny aktorów, którzy odkryli nowy sposób spędzania czasu i możliwość realizacji artystycznych pomysłów. Zmotywował także publiczność do wielorakich – zarówno entuzjastycznych, jak i krytycznych – refleksji nad tym, jak wygląda życie aktorów i ich pozycja społeczna oraz jak można zinterpretować *Madam Eva, Ave Madam* w szerszym kontekście kulturowym i filozoficznym.

Ponadto fakt, że przy udziale aktorów z niepełnosprawnościami powstał nowy teatr, dowodzi, że niepełnosprawność może stanowić motywację i inspirację dla kreatywności w obszarze sztuk performatywnych. *Madam Eva, Ave Madam* nie jest więc przedstawieniem, którego jedynym celem jest zmiana myślenia o osobach z niepełnosprawnościami czy też myślenia takich osób o sobie samych. Spektakl miał szansę wpłynąć również na medium teatru dzięki nowym perspektywom, jakie proponuje, analogicznie do sytuacji, w której osoby z niepełnosprawnościami przyczyniają się do rozwoju technologii (Zdrodowska, 2020). To między innymi podczas współpracy z aktorami z niepełnosprawnościami Fajfer odnalazł swoją drogę rozwoju teatralnego. Wykorzystanie licznych odniesień intertekstualnych, wielowarstwowość i symultaniczność kompozycji, chęć zaangażowania odbiorców i zmotywowania ich do nowego spojrzenia na rzeczywistość to tylko niektóre z cech charakterystycznych dla *Madam Eva, Ave Madam*, które odnaleźć można także w późniejszych dziełach autora *Odlotu*.

Wzór cytowania:

Biela, Katarzyna, *Niepełnosprawność w teatrze polskim lat dziewięćdziesiątych* – „*Madam Eva, Ave Madam*” Teatru Zenkasi, „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/37nj-6j03.

## Autor/ka

**Katarzyna Biela** (k.biela@uj.edu.pl) – pracuje jako asystent badawczo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Angielskiej UJ w Krakowie. W 2023 roku, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, ukazała się jej debiutancka monografia naukowa dotycząca powiązań pomiędzy liberaturą a teatrem, *Encounters in Theatre and Liberature: B.S. Johnson and Zenkasi*. ORCID: 0000-0002-7392-2546.

## Przypisy

1. O *Odlocie* napisali: Tomasz Młacki – *Odlot. A to Polska właśnie?*, „*Dziennik Teatralny*”, 24.12.2021; Teresa Nowak – *Muzo opłacz nas i ten okrucz rzeki*, „*Magazyn Krzeszowicki*”, 4.01.2022; Artur Grabowski – *Wzniosłe upadki*, „*Teatr*” 2/2022; Wiktoria Tabak – *Bez wyjścia ewakuacyjnego*, „*Dialog*”, 18.03.2022; Łukasz Drewniak – *K/325: Trwanie*, *teatralny.pl*, 6.04.2022; Dariusz Kosiński – *Nieskończone poprawiny*, „*Tygodnik Powszechny*”, 17.04.2022 oraz niżej podpisana – *The Polish Nation in a Never-Landing Aircraft*, „*European Stages*” 2022, t. 17. *Uwolnienie* skomentowali: Tomasz Młacki – *Oddech*, „*Dziennik Teatralny*”, 2.11.2023 oraz Jacek Cieślak i Zenon Fajfer w rozmowie dla „*Rzeczpospolitej*”: *Zenon Fajfer: Stawką jest wolność*, 27.10.2023.
2. Wśród innych polskich praktyk teatralnych współtworzonych z osobami z niepełnosprawnościami wymienić można m.in. Teatr Chleba we Wrocławiu (1984-1989), Teatr Arka we Wrocławiu zapoczątkowany w 1993 r., Teatrotępię Lubelską (od 1995 r. działającą w obrębie struktury Teatru im. Juliusza Osterwy, natomiast od 2009 r. prowadzoną przez Fundację Teatrotępię Lubelska), Teatr Euforion (Wrocław) oraz Festiwal Teatru i Teatru (Łódź), oba zapoczątkowane w 1995 r., a także Teatr Opera Buffa założony przez Katarzynę Wińską dla osób chorujących na schizofrenię i Teatr Biuro Rzeczy Osobistych założony przez Zbigniewa Biegajłę z myślą o osobach z niepełnosprawnością intelektualną (oba założone w 1998 r.). Warto zaznaczyć, że wiele z wymienionych projektów programowo opierało się na arteterapii, w przeciwieństwie do Teatru Zenkasi, gdzie zdecydowanie odchodzono od takich konotacji. Ponadto w 2005 r. powstał Teatr 21, zrzeszający osoby z zespołem Downa, a w 2008 r. Teatr Węgałty rozpoczął współpracę z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Wybrane materiały źródłowe dotyczące ww. projektów umieszczam w bibliografii.
3. Sunaura Taylor zwraca także uwagę na problem zakładów opiekuńczych dla osób z niepełnosprawnościami, w których pobyt jest często droższy od opieki domowej, a zarazem mniej korzystny ze względu na m.in. przemoc, nierespektowanie potrzeb higienicznych i

psychicznych oraz brak możliwości samodzielnego ustalenia pory posiłków czy snu (2021, s. 30-31). Taka perspektywa koresponduje z doświadczeniem Zenona Fajfera, który wspomina o pustce i monotonii charakterystycznych dla życia w Domu Pomocy Społecznej. Argumentacja Taylor opiera się na dostrzeżeniu analogii między sytuacją osób z niepełnosprawnościami a traktowaniem zwierząt.

4. W oparciu o materiały archiwalne Patrick Le Boeuf, kustosz francuskiej Biblioteki Narodowej, który opiekował się kolekcją Craiga w latach 2006-2009, stawia hipotezę, że pojęcie nadmarionety odnosi się do człowieka-aktora noszącego maskę niejako połączoną z kostiumem, które zakrywały większą część ciała. W ten sposób miała powstać marioneta o ludzkich rozmiarach, kierowana ruchami manipulatora, a jednocześnie poddana reżyserskiej kontroli, możliwie niezależna od ruchów bezwarunkowych performerera i jego temperamentu. Takie spojrzenie na teatr, odnoszące się aż do teatru antycznego, miało być źródłem głębokiego przeżycia estetycznego, „radikalnej zmiany w ludzkiej duszy” (Eynat-Confino, 1987, s. 88). Jak pisze Craig, „przypadek to wróg artysty. Sztuka to właśnie przeciwieństwo pandemonium, które powstaje na skutek nagromadzenia mnóstwa przypadków. Sztukę osiąga się jedynie przez działanie celowe. Toteż jasne, że chcąc stworzyć jakieś dzieło sztuki, możemy posługiwać się tylko takimi materiałami, które są obliczalne. Człowiek takiego materiału nie stanowi”; „Zła jest sztuka, która przemawia w sposób tak osobisty, tak emocjonalny, że odbiorca jej zapomina o istocie rzeczy, ulegając osobowości i emocjom wykonawcy” (1985, s. 75, 90).

5. Stanisławski dążył do możliwie najbardziej naturalnego, autentycznego aktorstwa, pozbawionego sztuczności, niezręczności czy niepotrzebnego napięcia: „Nie można [...] mówić o prawdziwej sztuce u kogoś, kto nie doświadcza żywych uczuć, analogicznych do uczuć granej postaci”; „z autentycznym uczuciem nic się nie może równać, nie poddaje się ono przekazaniu mechanicznymi wyrobniczymi chwytami” (Stanisławski, 2010, s. 66-69). By to osiągnąć, na próbach Stanisławski pragnął zachować odpowiednie proporcje pomiędzy ograniczeniem ruchów postaci a zrozumieniem jej motywacji. Na kolejnych etapach pracy kładł nacisk odpowiednio na zdobycie wiedzy o postaci, które umożliwia identyfikację, wczucie się w bohatera poprzez wykonywanie ruchów charakterystycznych dla tego typu osoby oraz ćwiczenie sekwencji ruchów, by zrozumieć, co jest ich przyczyną (Mitter, 1992, s. 5-20. zob. także Merlin, 2018).

6. Skupienie na Beckettcie w tym miejscu wynika najprawdopodobniej z faktu, że Fajfer i Bazarnik pracowali z osobami niepełnosprawnymi ruchowo. Można wskazać także innych dramaturgów poruszających temat niepełnosprawności. Na przykładowej liście podanej przez Kirsty Johnston znajdują się W.B. Yeats, J.M. Synge, Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, Tennessee Williams i Sophie Treadwell (2016, s. 5).

7. Materiał z prywatnego archiwum Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik.

8. Choć problem języka używanego w kontekście osób z niepełnosprawnościami jest zbyt obszerny, by można go było wyczerpująco omówić w niniejszym artykule, warto zaznaczyć, że materiały źródłowe świadczą o tym, jak wiele zmieniło się w tej kwestii przez ostatnie trzydzieści lat. Słowo „inwalidztwo” – choć pozostaje zrozumiałe, a także zachowane w nazwach własnych, np. plac Inwalidów w Krakowie – w zasadzie wyszło już z użycia. Gdy poruszyłam ten temat w rozmowie z Zenonem Fajferem, przyznał, że dziś sformułowałby tę wypowiedź w inny sposób.

9. W publikacji *Terapia i teatr. Wokół problematyki ludzi niepełnosprawnych* (1997) przewija się wiele wątków zbliżonych do tych poruszanych w niniejszym omówieniu działalności Teatru Zenkasi. Elżbieta Szadura wspomina o tym, że niekiedy osoby z niepełnosprawnością

intelektualną nie są traktowane jak dorosłe, gdyż zaprzeczają wyobrażeniu, że dorosły to ten, kto jest całkowicie niezależny. Powiązany problemem jest traktowanie takich osób jako mniej wartościowych czy wchodzenie w rolę rodzica w kontakcie z nimi, manifestujące się np. stosowaniem pouczeń w rozmowie. Działania teatralne pomagają przełamać te stereotypy i zachęcać osoby z niepełnosprawnościami do autoekspresji, samopoznania, aktywności twórczej i inicjowania działań (s. 33-38). Karolina Wittek opisuje z kolei zjawisko „teatru dla życia”, skierowane w stronę osób odrzuconych z powodu upośledzenia umysłowego, by zagwarantować im poczucie kontroli oraz szansę odkrycia nowych możliwości i aktywnego uczestnictwa w życiu kulturalnym swojej społeczności (s. 39-45).

## Bibliografia

Allen, Richard, *Kantor's Anthropological Machine*, „Studia Ubb Dramatica” 2012, nr LVII.1.

Bazarnik, Katarzyna, *Postmodernizm umarł*, Polish Drama Conference, Norfolk and Norwich Festival, 9 October 1993, University of East Anglia, Norwich (wystąpienie konferencyjne), [w:] Zenon Fajfer, *Madam Eva, Ave Madam*, tłum. G.M. Hyde, K. Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne „Zenkasi”, Kraków 1995.

Biela, Katarzyna, *The Polish Nation in a Never-Landing Aircraft*, „European Stages” 2022, vol. 17, <https://europeanstages.org/2022/11/18/the-polish-nation-in-a-never-landing-aircraft/> [dostęp: 15.02.2024].

BMG, *Aktor to... ciało i wózek*, „Czas Krakowski” 7 czerwca 1993, nr 130(874).

Cieślak, Jacek, *Zenon Fajfer: Stawką jest wolność*, „Rzeczpospolita”, 27.10.2023, <https://www.rp.pl/literatura/art39333721-zenon-fajfer-stawka-jest-wolnosc> [dostęp: 15.02.2024].

Ciżmowska, Gabriela, *Teatr Realności Jeszcze Niższej Rangi*, „Gazeta Wyborcza”, 3-5 lipca 1992, nr 27(155).

Craig, Edward Gordon, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Czerska, Karolina, *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Davis, Lennard, *Ustanawianie normy. Niepełnosprawność, głuchota i ciało*, tłum. M. Zdrodowska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2022.

Drewniak, Łukasz, *K/325: Trwanie*, teatralny.pl, 6.04.2022, <https://teatralny.pl/opinie/k325-trwanie,3524.html> [dostęp: 15.02.2024].

Eynat-Confino, Irène, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987.

- Fajfer, Zenon, *Madam Eva. Schemat Sztuki – Wersja Druga*, [w:] *Madam Eva, Ave Madam*, red. S. Rożnawski, Z. Fajfer, tłum. G.M. Hyde, K. Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne „Zenkasi”, Kraków 1995.
- Fajfer, Zenon, *Madam – Gadam. To Be Kantor Not To Be*, [w:] *Madam Eva, Ave Madam*, red. S. Rożnawski, Z. Fajfer, tłum. G.M. Hyde, K. Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne „Zenkasi”, Kraków 1995.
- Fajfer, Zenon, *Odlot*, Korporacja Ha!art, Kraków 2019.
- Fajfer, Zenon, *Uwolnienie*, [https://strefykontaktu.pl/sk/Baza\\_sztuk,82](https://strefykontaktu.pl/sk/Baza_sztuk,82) [dostęp: 4.09.2023].
- Fajfer, Zenon, Katarzyna Bazarnik, *Mr. Zenkasi and Dr. Hyde*, [w:] *From Norwid to Kantor. Essays on Polish Modernism dedicated to Professor G.M. Hyde*, red. G. Bystydzieńska i E. Harris, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.
- Fazan, Katarzyna, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Gierat, Bożena M., *Teatr, w którym grają niepełnosprawni*, „Czas Krakowski” 1993, nr 230(974).
- Grabowski, Artur, *Wzniosłe upadki*, „Teatr” 2022, nr 2, <https://teatr-pismo.pl/17577-wzniosle-upadki/> [dostęp: 15.09.2024].
- Hall, Alice, *Literature and Disability*, Routledge, London 2015.
- Historia WTZ*, Teatrotterapia, <https://teatrotterapia.lublin.pl/archiwa/48> [dostęp: 4.04.2024].
- Hyde, George, *Review*, „Broadview” 1996.
- Johnston, Kirsty, *Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism*, Bloomsbury Publishing, London 2016.
- Kantor, Tadeusz, *Realność Najniższej Rangi*, [w:] *Tadeusz Kantor. Pisma. Tom 2. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław – Kraków 2004.
- Katafiasz, Olga, *Oszustwo teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1995, nr 6.
- Kłócimy się tylko o Joyce’a. Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem o Zenkasi, Bloomsday i liberaturze rozmawia Piotr Marecki*, „Ha!art – interdyscyplinarny magazyn kulturalno-artystyczny” 2003 nr 2 (15).
- Kosiński, Dariusz, *Nieskończone poprawiny*, „Tygodnik Powszechny”, 17.04.2022.
- Kuppers, Petra, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, Routledge, London – New York 2003.

- Le Boeuf, Patrick, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, „New Theatre Quarterly” 2010, vol. 26, issue 2, Cambridge University Press, s. 102-114.
- Łuka, Małgorzata, *Bóg strącił Adama z wózka*, „Express Wieczorny” 1995, nr 74.
- Machowska, Ariadna, *Wózek obdarzony duchem*, „Gazeta Wyborcza”, 3.08.1993.
- Merlin, Bella, *Konstantin Stanislavsky*, Routledge, United Kingdom 2018.
- Miklaszewski, Krzysztof, *Trespassing (Przekraczając granice...)*, „Eonta” 1994, nr 2(2).
- Mitter, Shomit, *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. Routledge, London 1992.
- Mlącki, Tomasz, *Oddech*, „Dziennik Teatralny”, 2.11.2023,  
<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/oddech.html> [dostęp: 15.02.2024]
- Mlącki, Tomasz, *Odlot. A to Polska właśnie?*, „Dziennik Teatralny” 24.12.2021,  
<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/odlot-a-to-polska-wlasnie.html> [dostęp: 15.02.2024]
- Myers, Linnet, *„Their own place in art.” Polish thespian looks at the disabled and sees actors*, „Chicago Tribune”, 6.12.1993, dodatek „Tempo”,  
<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1993-12-06-9312060035-story.html> [dostęp: 15.04.2024].
- Nowak, Teresa, *Muzo oplacz nas i ten okrucz rzeki*, „Magazyn Krzeszowicki”, 4.01.2022,  
<https://magazynkrzeszowicki.pl/muzo-oplacz-nas-i-ten-okrucz-rzeki/> [dostęp: 15.02.2024]
- Od Akademii do „Umarłej klasy”* (Wywiad Denisa Bableta z Tadeuszem Kantorem), [w:] *Umarła klasa. Seans Tadeusza Kantora 1975-1979*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2011.
- Owsiany, Ewa, *Piekło na kołach*, „Gazeta Krakowska”, 3.06.1994, nr 126.
- Paprocka, Kamila. *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie pracy Teatru Węgałty/Projekt Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2.
- Solski, Zbigniew. *Miejsce nie-otwarte*, [w:] *Kultura i terapia: przegląd problematyki*, red. D. Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.
- Stanisławski, Konstantin, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia. Część I: Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2010.
- Tabak, Wiktoria, *Bez wyjścia ewakuacyjnego*, „Dialog”, 18.03.2022,  
<https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/bez-wyjscia-ewakuacyjnego> [dostęp: 15.02.2024].

Taylor, Sunaura, *Bydłęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, tłum. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Teatr Biuro Rzeczy Osobistych, [http://www.tbro.psonigdynia.pl/o\\_nas.html](http://www.tbro.psonigdynia.pl/o_nas.html) [dostęp: 4.04.2024].

*Teatr Opera Buffa = Opera Buffa Theater*, red. K. Wińska, Warszawa 2017.

*Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

*Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

*Tworzenie świata* (film dokumentalny), scenariusz i realizacja Beata Postnikoff, Telewizja Polska, 1994.

Zdrodowska, Magdalena, *Głuchy telefon. „Zrób to sam” jako innowacja i aktywizm*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2.

*Zmarła założycielka i dyrektor artystyczna Integracyjnego Teatru Arka*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/278562/zmarla-zalozycielka-i-dyrektor-artystyczna-integracyjnego-teatru-arka> [dostęp: 15.02.2024].

---

**Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepelnosprawnosc-w-teatrze-polskim-lat-dziewiecdziesiatych>

From the issue: **Didaskalia 181/182**

Release date: czerwiec - sierpień 2024

Source URL: <https://didaskalia.pl/en/article/pain-and-i-crip-performance-score>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

## Pain and I: A Crip Performance Score

Sarah Hopfinger

### Introduction

I am a queer disabled artist-researcher who works across choreography, dance, live art, performance, disability, crip, queerness, and ecology. I have lived with chronic back and neurological pain for over 20 years (Degenerative Disc Disease). Until recently, I related to my pain largely as a barrier and hindrance to my life and my work as an artist and researcher. Over the past 5 years, I have been exploring what it means to turn towards my pain differently. What if I work with my pain creatively? How can my pain be a collaborator? What if I dance with, rather than against or despite, my pain? What if I embrace the uniqueness of how my chronic pain body moves and what it needs? How can the limitations and possibilities of my chronic pain body be the creative parameters for creating performance?

Part of this research has involved collaborating with disabled dance artist Raquel Meseguer Zafe, who lives with chronic pain and has made work about her own and others' pain experience. Her seminal work, *A Crash*

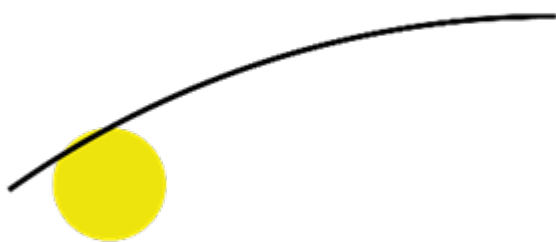


*Course in Cloudspotting*, shares narratives of people living with chronic pain and their experiences of resting in public spaces, exploring rest as a political act<sup>1</sup>. Meseguer Zafe and I carried out studio-based research together through three week-long residencies over three years between 2018 and 2021, developing dance practices by and for our chronic pain bodies. We explored what kinds of movement aesthetics and methods emerge when we embrace our chronic pain bodies as valid and valuable. We wanted to bring out the tacit knowledge of chronic pain experience through choreographic practice. Drawing on this collaborative research, I disseminated an approach of choreographic tasks that enable the expression, qualities, and skills of chronic pain bodies (Hopfinger 2021, p. 123). I explored these practices further when creating *Pain and I* (New classical music composition by Alicia Jane Turner; graphics designed by Michaella Pointon; images by Brian Hartley), developing a performance through embracing the spectrum of my chronic pain experience. I wanted to create a performance where the form and content enacted the complexities, as well as the knowledge and insights, of chronic pain.

*Pain and I* embraces the rich complexities of living with pain and asks: what can pain experience teach us? The piece explores what it means to care for our bodies, ourselves, and each other in times of personal and collective pain. *Pain and I* has grown into a body of work that includes a live performance, audio piece, graphic score, and immersive installation. Each version presents similar material in distinctive ways and is an artwork in its own right: each version can be experienced as a stand-alone piece or in combination with other versions<sup>2</sup>. The live performance - which I focus on here - involves experimental dance, bold choreography, intimate autobiographical text framed as a love letter to my pain, and an original new classical music composition by Alicia Jane Turner created in response to the

movement and text. I perform the piece naked, emphasising my chronic pain body as a site of knowledge.

This piece of writing is a reflection on, and dissemination of, the live performance. It takes the form of, firstly, a contextualisation of the work and, secondly, a performance score. The score is a creative documentation of the text, choreographies, music, atmospheres, intentions, and sensations of the performance. I bring in aspects of my own experience of performing the work to emphasise the insights that emerge from the doing of the performance. Throughout this writing, there are graphics and images from the *Pain and I* graphic score<sup>3</sup>. I include these not so much to illustrate ideas but to give a sense of the felt qualities of the performance. I echo Anna Tsing's approach of using images not to show ideas directly but 'to present the spirit of my argument' (2013, p. viii). The images and graphics are also offered as suggested moments of rest and reflection. You are invited to pause and take a few breaths whenever you encounter a graphic or image.





graphic 1: A yellow circle with a black curved line through it. / graphic 2: A black and white image of Sarah Hopfinger's chest and head, her eyes are closed and her two hands are held softly close to her face.

## Crip

The critical and artistic context of *Pain and I* is the concept and practice of crip. With the creative devising process and the performance, my aim was to crip performance practice through the particularities of my chronic pain. For disabled scholar Alison Kafer, crip refers to a 'cripped politics of access and engagement' (2013, p. 3), where '[t]o say that something is "political" . . . means that it is implicated in relations of power and that those relations, their assumptions, and their effects are contested and contestable, open to dissent and debate' (Kafer, 2013, p. 9). *Pain and I* is a performance of contesting and re-approaching dance and performance practice through working creatively with chronic pain: crippling the methods of performance through embracing the skills of my chronic pain body.

Embracing my chronic pain body as the aesthetic and choreographic parameters for creating and performing, *Pain and I* can be understood as an affirmative exploration of disability. Crip is an affirmative model that argues that an individual's impairment is a crucial aspect of their identity and their place within disability or crip culture. Reclaimed from the derisive term 'cripple' - a similar process of reclaiming language as with other movements such as queer activist and academic movements - crip is a politicised view that challenges pity and deficit narratives of disability, refusing the configurations of disability as 'tragedy, limitation, dejection, and loss' (Belser, 2015, p. 3). With *Pain and I*, I wanted to move beyond the limited notion that living with chronic pain is innately tragic and to focus on the rich complexities of a life lived with pain.

Kafer also points out the risk of some crip perspectives where there is an over emphasis on affirming disability. She implies that there needs to be room within crip culture for those of us who are both proud of being disabled and may also wish they did not experience their impairments (Kafer, 2013, p. 10). *Pain and I* is about embracing the complexity of chronic pain lived experience, which involves both a bold embrace of chronic pain life as well as acknowledging the hardships and unwelcome aspects of living with pain. *Pain and I* is about creating a welcoming space in which I can admit the horror and extreme difficulties of chronic pain, as well as celebrate it as a rich lived experience that can bring insights and particular qualities of being - qualities such as care, pleasure, slowing down, generosity, tenderness, love, even joy. With chronic pain, I have found that there needs to be room for acknowledging the loss and extreme difficulties, as well as embracing the lessons and insights. *Pain and I* explores the complexity of my relationship to pain and opens up space where pain experience - in its paradoxes and ambiguities - can exist. For me, a crip context can enable me to

acknowledge the hardship and unwanted aspects of my chronic pain experience at the same time as celebrating chronic pain life as valid, valuable, richly complex, and as a site of knowledge.

## **Practice-led Research**

By drawing on the performance material directly from *Pain and I*, I want to bring out the knowledge contained in the performance itself, as opposed to using the performance simply to illustrate theoretical ideas. As choreographer Rosemary Lee puts it, the aim in writing about dance is to value the ‘knowledge generated by the practice itself rather than producing interpretations through analytical frameworks’ (Lee, Pethybridge 2019, p. 471). With practice-led research, I understand performance as a thinking and theorising activity (Vincs, 2007, pp. 100-108; Hopfinger, Bissell, 2022, pp. 47-48), treating performance as ‘knowledge or philosophy in action’ (Barrett, 2007, p. 1). I follow many disabled scholars who ‘acknowledge the embodied nature of knowledge production by writing their own bodies into their research’ (Birk, 2015, p. 391). Here, I explore how artistically collaborating with chronic pain has something to say about what it means to crip performance.

## **Instructions**

You are invited to engage with this performance score in ways that are most useful, interesting, and inspiring for you. Take your time. Read slowly. Read quickly. Read alone, or with others. Read out loud. Ask someone else to read to you. Take turns. Focus on one thing that stands out. Let the whole thing wash over you at once. Read in small parts over a day, a week, or longer. Follow momentum when it comes. Be led by your curiosities. Allow

distractions and tangents to occur. Hold the material lightly. Confusion is allowed. There is no pressure to understand fully. Being lost can be the most creative place to be. Let what resonates enter your body. Your body and mind are collaborators in the meaning-making of this work.

Respond to the content in any way you wish - pausing, imagining, writing, drawing, pondering, moving, dancing, going for a walk or a wheelchair spin, or just take it in. Reconfigure what studying can be - taking a long bath, talking to a friend, sitting or lying down in silence. Feel free to agree, disagree, question, understand, misunderstand, explore, and query what you find here. Let what follows be a somatic experience that involves your body, mind and heart. Prioritise care. Prioritise love.

Here. Pain is welcomed in. Pain is allowed to take up space. Your pain, your experiences, your body, can take up space. Permission is given. Your moods, emotions, feelings... are welcome. Welcome to this work. Let it be catching.



graphic 3: A yellow circle with a black curved line through it.

# Pain and I

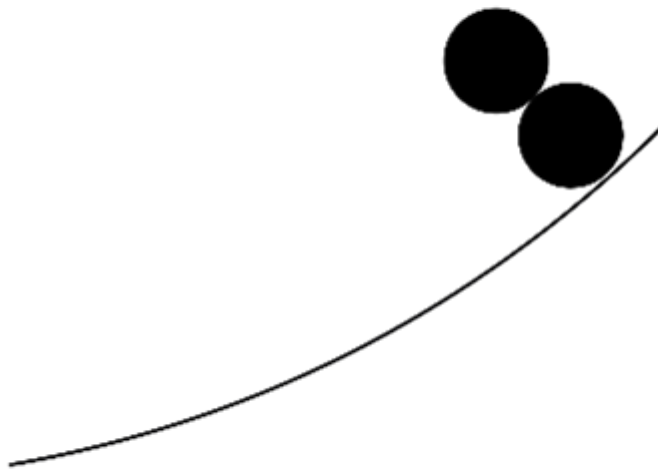
*You're entering the performance space. I am unseen but here. Long continuous lines of definite but drifting synth sounds encompass the space – the sounds are wavering-yet-solid, inviting in a slowness of body and thought.*

*I am offstage, listening to the sounds of the synth and you – the spectators – arriving. I lean into the sounds, noticing how I am feeling. I ask the performance to hold me, wherever I am at.*

*I have performed this work over 25 times in the last two years. I have experienced many different feelings in these moments offstage before stepping into the performance – depending on my pain levels, what is happening in my life, and other currents and forces around me. Sometimes I am nervous, other times already very grounded. I might be carrying different feelings: unease, excitement, lightness, intensity, openness, defiance, or something else. Whilst my feelings can often seem like a problem in the hours leading up to the performance – I worry that they might get in the way of my focus of doing the show – when I am here, leaning into the work and entering its non-judgmental atmosphere, I know that any feelings are allowed. In fact, they are welcomed. There is no need to make a big deal of them because here I do not need to push feelings away, but I also do not need to shout about them. I am not 'leaving things at the door' and trying to be 'neutral,' but I am also not having to explain myself.*

*I invite the performance to acknowledge me today, to bathe me in*

*non-judgement, no strings attached. It is always such a relief, this re-realisation that however I am feeling, this work can hold it, and that I do not have to be something that I am not. It is as if, each time I meet with this performance, I get to become good friends with myself, wherever I am at.*



graphic 4: Two black circles with one black curved line though them.

*I set an intention. I ask, what do I need? I try to let the intention find me, rather than create it from my head. I wait to see what emerges, not wanting to predict. It might be as simple as 'to be present with myself and the audience,' or something more complex like 'to be gentle and ambitious,' 'to perform with a quiet boldness,'*



or 'to be energetically slow.'



graphic 5: A black and white close up image of Sarah Hopfinger's face with her eyes closed.

*The sound continues – a lengthened generosity of a beginning.*

*The audience begins to settle. I walk into the darkness of the stage, confident in being here and at the same time thankful that I am not yet visible. I am glad of this slow beginning.*

*The sound fades, creating a silence that greets my voice. I speak, amplified: my voice surrounding you with a soft frank friendliness. It is dark: we are all here, I am speaking, but this performance has its eyes closed for now.*

Dear audience member,

Hello. My name's Sarah, I'm 35 years old, and I am in companionship with pain.

*I remember that these are everyday facts about me. I want the bigness of the pain to be here, but I don't want to dramatise it - I want the frankness of the pain's reality to settle in, to simply be, to get to exist on its own terms.*

You might have come to this performance with others, or on your own - however you have arrived here, however you are feeling, it is perfect, welcome.

Take however long you need to settle in to where you are. Throughout this experience feel free to do what is most comfortable for you - you can sit, stand, lie down, stretch, lean, move around. You can stim, snack, drink, make noise, look away, close your eyes. If the content of this performance becomes too much, or for any other reason, you can leave and come back.

*Though I face away from you, I sense you and direct my voice towards your presence.*

You do not need to be a polite audience member. You're invited to do what is most caring for your body and mind. This space does not merely accept you but needs you to be you for it to be itself. This space shakes its head at pressure and judgment. It wants another way.

*Long, tender layers of sound emerge from the darkness, gently touched by piano keys and stroked by string music. My voice*

*carries on, content to rest into the sounds.*

*We are in an arrival: inside a gesture of being here that speaks towards an atmosphere of bodies being what they already are.*

This is a space to rest into your body, to acknowledge yourself however you are, and to settle in to the richness of listening to pain.

*The darkness lifts ever so slightly, letting the presence of the back of my naked body emerge; a glimmering right to be here.*

*Four strokes from the violin strings ready my voice to carry on. I direct myself towards the pain. I smile to myself, so that I can enter the following text with warmth. But I don't want to over-curate this warmth - this is not about putting a positive spin on what is difficult. It is about finding a relationship - each time - to the pain. The smile is perhaps more about smiling at my relationship and journey with the pain - rather than the pain itself. A kind of warmth towards this ongoing process.*

I am listening to you... to try to get to know your qualities, characters, and atmospheres... to mark you, honour you, see what you have to say, and let you take centre stage. I hope that I am giving you your due.

*The music is building towards something. I feel a lightness emerge inside of me - it is as if a softening gets to come up in my body. Perhaps these sensations come from this act of openly naming my commitment to honouring the pain, to giving it its due.*

*I give things space - enjoying the lightness and softness - before I speak again.*

## **One - The Turn Towards**

*My body is becoming more illuminated by warm fading up lighting. You can see that I have brown, blonde and grey hair that is short on the top and long at the back. I am standing facing away, speaking into a microphone. There are small movements of my head determined by my speaking. You can now see the full length of my body, its skin and shape. I am seeing you with the back of my body.*

The air calls you in. The air calls you in. The dust settles you here. The breaths stroke your presence. Welcome.

*The sound is building to a rhythmic pattern of light string picking energy that is held by longer strings of reflective wide openness. The music speaks of a playful airy welcome accompanied by vibrational deeper tones of a slowed down invocation. The music is a holder for me; its emotion allows me to be matter of fact about what I am saying. I remind myself that I do not need to push for feeling. I can let the sound, words and presence of my body, do the work.*

Welcome to the wakeful nights, the unease of daybreak, the hindered steps, the troubled ones. Welcome to the stiffening and shrinking of my world, the stretching of my fear and despair, the lengthening of my discontent. Shake

me up and shatter me. Leave me lying crying in the fields. Let me flounder. Flame up and compress my smiles and words. Undo my sense of self. Shoot me from the inside and ache it into my identity. The air calls you in, speaking in a slowed disenchanted voice: there is space for you here, space for the unhealed.

*I let this sentence about the unhealed settle in to the space. I let the space settle in to this sentence.*

The touches of breezes and whirlwinds that have brought you here – the currents of quiet and chaos – sound out their bells; booming your validity, vastness, and vulnerability. Welcome the unchosen ones, the ones left out, the disruptive, uncomfortable, quietened, shameful ones. The air calls you in. The air calls you in.

*A high shimmering layer of sound enters in and sits on top of the rest of the music, with pride. The sounds are being kind to my voice.*

Your shimmering of the unbearable – your shadow sides – crisscross the now, and we scream: come back to me, there's space for you here. Your kiss of brokenness, your kiss of damage, it wets, softens, and calms.



graphic 6: A yellow circle with a black curved line through it.

*The long kind tones of the synth have returned, growing out of the previous music. I take a step away from the microphone and – ever so small and slow – I turn. I turn one way, then the other. My feet stay planted on the ground. My turning back and forth grows bigger, but still slow. I am led by my arms and the intention of moving to care for my body. This is a turning towards: towards you, towards the pain, towards care. My eyes are still closed, letting myself be gradually seen by you. A welcoming of the space and letting myself be welcomed. I enjoy being unrushed.*

*Now I am turning with my eyes open, seeing you directly for the first time. Taking my time to see you and to let you see me.*

*I turn to face you, my hands resting on my heart and stomach, rising and falling with my breath. I stretch out and open my arms. I do it again and again and again.*

*The sound leaves as my voice emerges, at first a whisper and then building into a loud call.*

I dance with you. I dance with you. I dance with you.

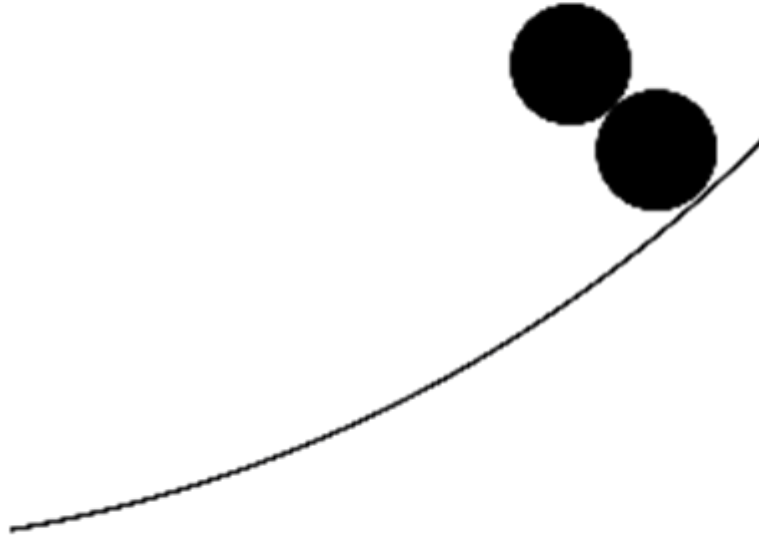
*I am setting an intention for the performance, for my life.*

I dance with you. I dance with you. I dance with you.

*I look into the space - finding the 'you' in different places and directions of the space - the ceiling, that corner, straight ahead, the floor... sometimes meeting an audience member's gaze.*

I dance with you. I dance with you. I dance with you.

*I let the repetitions wash over me. I let it become a mantra.*



graphic 7: Two black circles with one black curved line through them.

*I step forward into the vibrations of the repetitions, into the next section.*

## **Two - The Unwinding Declares**

*You can see me clearly. I am 5 foot 3 inches. I have a long back and short limbs. I am ready to be fully looked at.*



*I remind myself that what follows is a stark declaration of hardship - a necessary acknowledgement. There is also a return to the smile and a connection to tenderness and love, subtle but there.*

I am scared of this body. I'm scared of this body. I am scared of this body. I am scared of its unpleasant ways, of its dizzying, threatening, and unpredictable ways... of its weaker-than-it-was ways... of its loss of life-ways.

*I let my body be present. I give a note to myself to not do too much with my voice, to not try and do all the work, to let things speak for themselves.*

I am scared of its discs-and-muscles-deteriorating-and-thinning-causing-pressure-unseen-on-nerves-pressing-prodding-shooting-winding-around-everywhere. I am scared of the weightiness-expanding, of the pushing-tightening-flaming-heat-thickening-the-emotional-physical-mood-tiring small and hugeness. I am scared of what has been worn away and is unrecoverable. I am scared of this damage. I am scared of this damage.

*Acceptance sometimes creeps up from inside the words. I let the acceptance ring through my voice.*

I am scared that this body forgets about its possibilities, enthusiasms, and alive-ness. I am scared of being attached to an ideal of this body and wishing that it would return to its former glory. I am scared that I am to blame, that I could have done more to help before it got so bad, and that I have pushed this body too far. I'm scared of living with too much regret.

*I can pause, when it feels right, and often there is a relief that makes itself known in the pauses.*

I am scared that this body isn't getting what it needs and that I am not up to the task. I am scared that this body will keep getting overwhelmed and that more damage will be done. I am scared of this body. I am scared of this body.

*I let the extremities of what has been said hang in the air.*



graphic 8: A black and white close up image of Sarah Hopfinger's face with her eyes wide open looking up and out.

*I step forwards into the third part.*

## Three - The Holding Up

*The space lights, ready to be explored.*

You are somewhere here.

*My hands move about my lower back, emanating to my head, legs, and the air around me - gesturing to the pain, with commitment and futility. The gesturing becomes a movement of placing the pain in specific areas of the space - up there, near the audience, on the floor, behind me, all around. Playfulness arrives. Pathos sometimes enters.*

You are like this.

*I ruffle my hair, messing it up. I have a drink from a glass of water. I spray a mouthful of water into the space, letting the droplets fall on top of me. I busy my hands in front of my face, creating a fuzzy blurriness between you and me. I do this for a while, a continued barrier between us. Then - just like that - I let it go.*

You're from here to here.

You're from here

to here.

You're from here

*I walk back and forth, turn to you and say 'hi.' I mean it. A quotidian communication. I travel as far as I can to the edge of the space, finding the measurement. I am happily grappling with the impossibility of defining my pain.*

to here.

You are from here

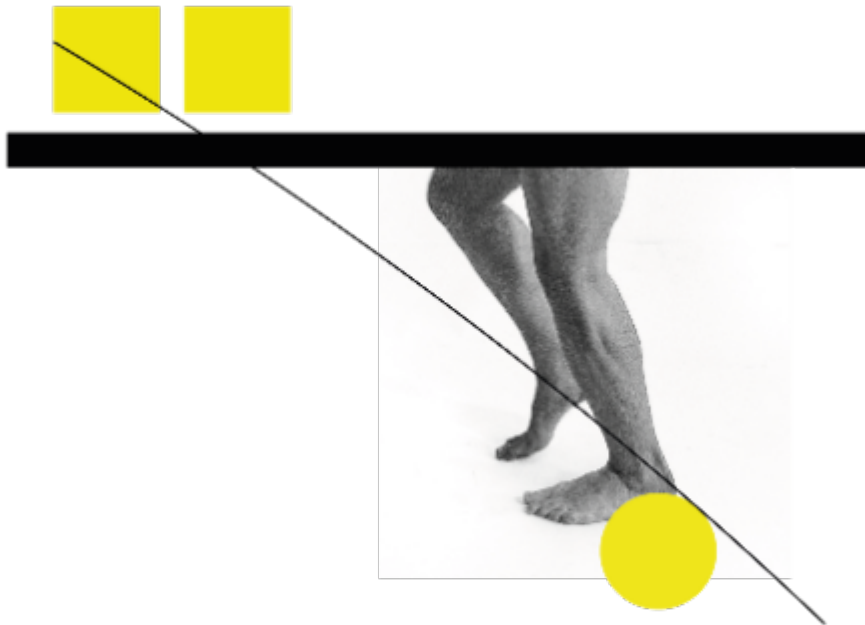
*I walk in haphazard directions, jumping, turning, stopping, retracing my steps, winding around. I find an exact place and mark it with my foot.*

to here.

You're from here

*Beats of sound kick in, taking me into a club scene of energetics that say: let go. I am dancing. Moving more than I have so far. Green, pink and purple lights flash me into a fuck it celebratory dance. I am leaping, running, stamping, throwing myself about. I spin round and round.*

*I am taking up a lot of space.*



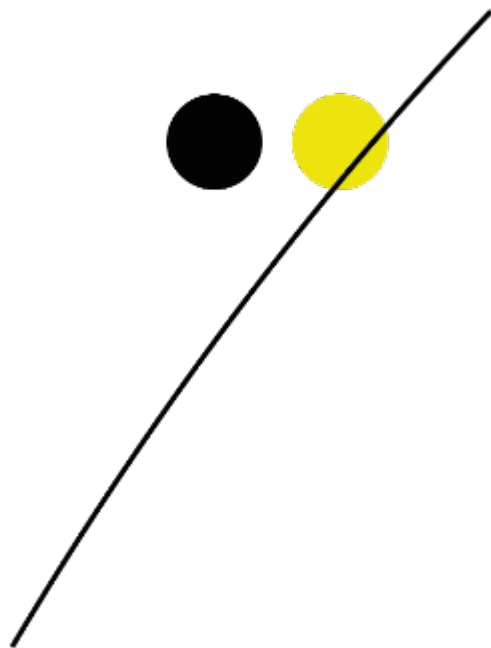
graphic 9: A black oblong line horizontal, with a thinner black curved line across it, and two yellow squares sitting on the horizontal line and a yellow circle below, with a small image of Sarah's legs dancing.

*The sound and light keep going, keeping me going. I become dizzy from the spinning. I let the dizziness overtake me. It's everywhere. I break out of the spinning and fling my body here and there. I let myself access celebration.*

*My dancing brings me close to you at one point, and I nearly topple towards you. But I keep going, traveling across the space, letting myself be danced.*

*This goes on for nearly five minutes. I am at the top of my energy.*

*Sound and lights reach a defiant stop. I stop too. I drink some water, taking my time. I am breathless and enlivened.*



graphic 10: A black line going downwards striking through a yellow and a black circle.

*I place myself in the centre, standing, seen, ready to go down further.*

## Four - The Downward Triumph

*The sound begins with single, cold notes – a saturated synthesizer, like frozen beams of light. Soon, notes join in from different directions and angles, surrounding my voice. I invite in the materiality of repetition, asking the words to take me somewhere, playing with the spectrum of meanings to be discovered here.*

I cannot forgive you.

I cannot forget you.

I cannot trust you.

I cannot see you.

I cannot leave.

I cannot be rid of you.

I cannot be sure.

I cannot be bothered.

I cannot remember what pleasure feels like.

I cannot hug and kiss you.

I cannot make love with you.

I cannot live like this.

I cannot connect.

I cannot be healed.

*I continue speaking these lines in different combinations. The music becomes undulating electronic waves, joined by spiralling high pitched clusters and dry fluttering. It twinkles and swirls. A deep, heavy bass flows underneath, urging through. A slow, throbbing beat is joined by a high-pitched clap as my voice slowly fades out and the music almost drowns me.*

I cannot be sure I cannot forgive you.

I cannot make love with you, I cannot see you.

I cannot remember what pleasure feels like, I cannot make love with you.

I cannot trust you, I cannot be bothered.

I cannot be sure I cannot trust you.

I cannot be sure I cannot live like this.

I cannot live like this.

*It is euphoric, climactic, all encompassing. I enjoy being overtaken. I let the emotion come if it does. I allow the words to be mantra, anger, celebration, declaration, sadness, acceptance, frustration, boredom, difficulty, joy. I get to go fully in to the feelings here, playfully and seriously. It is cathartic and I am up for it.*



I cannot connect, I cannot trust you. I cannot live like this, I cannot be bothered. I cannot be sure I cannot be bothered. I cannot be healed. I cannot forgive you, I cannot be healed. I cannot be healed, I cannot be bothered. I cannot be sure I cannot be healed. I cannot be healed. I cannot be healed. I cannot be healed.



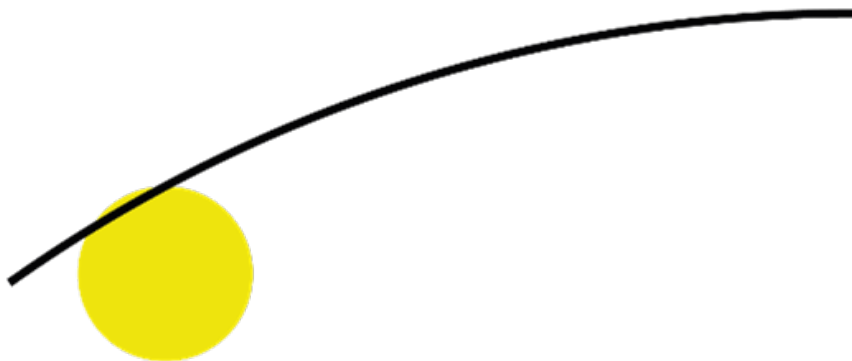
graphic 11: A black and white image of Sarah Hopfinger's naked torso and head, her head turned slightly towards her hands, which are held lightly in front of her face.

*Now the words are left behind, my body leads.*

*I am facing you, gradually curving my back and straightening, repeating these small movements as they grow into my arms crossing my front, which merges into swinging arms that cause*

*hands to brush my face. This brushing, through its repeating, turns into face and lip touching. I am stroking my face with my fingertips. I am pushing my hands up and down my face, which ripples into another arm swinging that is a kind of beckoning motion seeming to invite the outside of me into the inside.*

*These are states of moving rather than singular movements.*



graphic 12: A yellow circle with a black curved line through it.

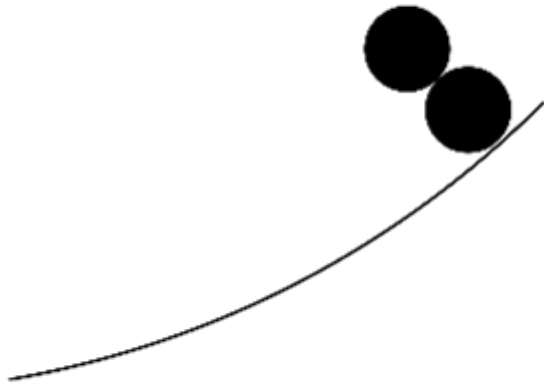
*The sound is back into the line of synth encompassing the space,*

*with an arrival of tender guitar and faint singing, like a memory.  
The guitar reminds me of tenderness.*

*Now, there is a faster stroking of my ears turning into hands back  
and forth, which arrives into dancing my hands and arms around  
my head. I am looking at you again through the business of my  
moving hands. A haze between us.*

*I raise my arms - ever so slow. There is more stillness and slowness  
than I expect. I bring my hands to my face, almost a gesture of  
despair yet there is no dwelling on one image, and soon I feel the  
pleasure of smudging my hands across my face. Hands push across  
my face, kneading into skin and down the front of my body, marking  
skin red - evidence of my physical presence. My body becomes  
more patient with itself. My body is in discovery, not completion.  
There is deep pleasure to be found here. My arms are now leading  
the energy up, across, around, inside the folds of space around me -  
a movement that touches the textures of air flows. The opposite to  
effort and forcefulness.*

*I have my head deep in my elbow. I am pushing my head through  
my angled arm, emerging to see you from deep inside.*



graphic 13: Two black circles with one black curved line through them.

## **Five - The Going On Returning**

*I sit down, I am close to you - a body breathing nearby.*

Things have been so hard between us. There was a time when I wasn't sure if we would survive. We would lie together, sit, walk, and eat together - constantly be together. I'd try to find ways to be a tiny bit comfortable with you. I did all of the things that had helped in the past, like taking things easy, giving you space and time, responding to you rather than simply being angry. But nothing helped. We were so stuck. I couldn't see a way out.

*I am glad to tell you this, without asking for sympathy.*

I talked about you to my friends and family - they were worried and wanted

things to be better. But soon this felt like pressure, so I stopped talking about you. It felt easier to be quiet.

*Single, sporadic repeated notes appear from the silence, that echo into the distance. They are then accompanied by deeper underpinnings and light flutterings. It whispers and ripples. I enter into reflection, remembering the hardest of times. I feel able to share this with you because of everything that I we have been through in the last 40 minutes.*

We kept having to leave in the middle of things - the middle of dinner, visiting people, work, performances, conversations, phone calls. I cancelled so many plans that I started to not make them. I was tired of explaining about us. It felt easier not to do things, to retract further and further into myself, and to be in this difficulty just with you.

*This speaking reveals itself to me as a love letter to my pain. I let it happen, unafraid of expressing the extremes of my experiences.*

I was embarrassed by you. I didn't want others to see how bad things had got between us. My embarrassment turned into a deep shame. Inside of this shame, I became unsure of who I am. I wished you would disappear for good. I wanted my life back, a life without you.

*I lie on my back, resting into the floor, letting it hold me, in my sweat and feeling.*

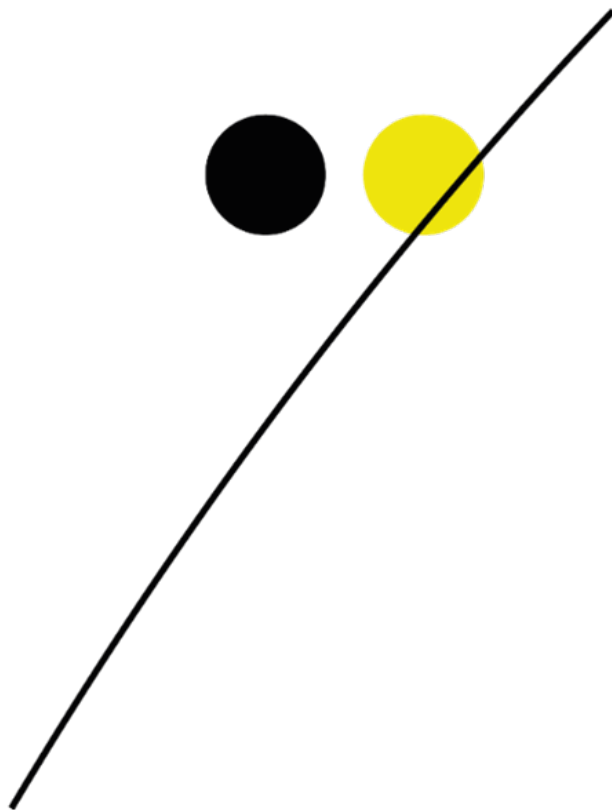
*This lying down reminds me of the uncountable hours I have had to*

*lie down deep in pain flare ups. I am melting into the acknowledgement of how immensely the pain has been, and continues to be, so part of my life.*

It can get so boring. I get so bored: I get bored of you, of us, and our problems, of how small my world can get, and of how entwined we are.

*I look softly and directly towards you, letting you in on a secret.  
There is a friendliness in my admission of fear.*

Sometimes, I still live in fear that you'll keep trying to spoil my life, to trouble me, unwind me, make me disappear, and be my crisis.



graphic 14: A black line going downwards striking through a yellow and a black circle.

I've spent a lot of time hating you and I've used so much energy up to carry on hating you. I've hidden you, ignored you, played you down, tested you, and planned many times that you will leave me.

*I move to the middle of the space, standing up, ready to expand towards the spectrum of things and the insights that lift me into another way of life.*

But you've hung around. You've stayed with me for more than 20 years. You've seen me make friends, grow into an adult, and leave home. You've seen me fall in love and fall out of love. You've seen me study, work hard, be sure of myself, overdo it and lose my confidence. You've seen me grieve and become an aunty. You've seen me realise and welcome in my queerness. You've seen me grieve again, leave things behind, and start to grow grey hair.

*I allow myself to honour persistence.*

Even when you're not loud, not making yourself so known, I think about you every day. You're never not here. You're so committed to me. You are my intimate companion. My unwanted lover. I dance with you. You are too real and you are not always believed. You have a pattern that you don't stick to and I dance with you.

*I breathe it all in.*

The air calls you in and you ask for gentleness and another kind of time. You

tell me about soft energies, peaceful ambitions, and a quiet boldness. If I am there to listen, you whisper revelations. You have the power to push me away from others and you have the power to create beautiful intimacies. I dance with you.

*The sound is growing. I enjoy speaking these words, there is momentum and boldness.*

You know about panic, overwhelm, and rage. You know about fragility, kindness, and care. You know about those lines from that song that goes: 'ring the bells that still can ring, ring the bells that still can ring, forget your perfect offering, there is a crack a crack in everything, there is a crack a crack in everything, that's how the light gets in, that's how the light gets in, that is how the light gets in.'

*I am calling out with love.*

You know about deep disappointment and the shattering of expectations. You know about being rebellious, and what it means to dare to live another kind of life. You know about despair and renewal.

I don't know what our future holds and I don't know how you'll be, but I know that you're more than what you seem and that so much is tangled up in you.





graphic 15: A black and white image of Sarah Hopfinger, with her head pushed into her elbow, and the other arm stretched outwards.

*The music fades. My hands find my heart and stomach, belonging me to the here and now. I am on my way towards a slow goodbye, an echo of the slow beginning.*

The air calls you in. The air calls you in. The dust settles you here. The breaths stroke your presence. Welcome. There is space for you here, space for the unhealed.

*I return to seeing you with the back of my body. The performance is closing its eyes, gradually. I turn following my arms, letting care and pleasure again lead my movements. A gathering in. Keeping some for myself.*

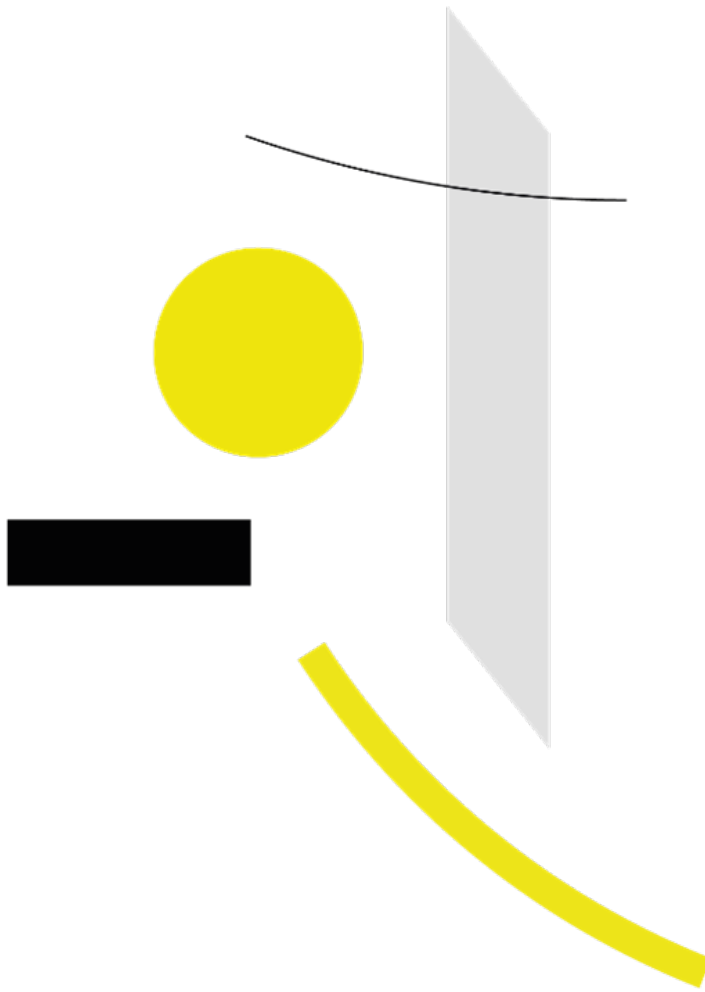
*The synth space encompassing sounds are back. My voice meets the sound and you.*

Dear audience members,

Thank you for being who and how you are. You may need to take your time to move from this experience into the rest of your evening. The touches of breezes and whirlwinds that have brought you here – the currents of chaos and quiet – sound out their bells, booming your validity, vastness, and vulnerability. This space does not merely accept you but needs you to be you for it to be itself. This space shakes its head at pressure and judgement. It wants another way. Thank you.

*We all fade out slowly. Light. Sound. Body. Performer. Audience. A lengthened goodbye so that things might continue beyond here.*





graphic 16: A black and white image of Sarah Hopfinger naked, full length facing away, she is turning with her arms softly stretched out. / graphic 17: Yellow, black and grey circles and line shapes, criss-crossing each other.

Wzór cytowania / How to cite:

Hopfinger, Sarah, *Pain and I: A Crip Performance Score*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/en/article/pain-and-i-crip-performance-score>.

## Author

**Sarah Hopfinger** (she; S.Hopfinger@rcs.ac.uk) is a queer disabled artist and researcher based in Glasgow, Scotland. She works across live art, dance, choreography, performance, disability and crip practices, queerness, ecology and environmentalism. She is a researcher

at the Royal Conservatoire of Scotland.

## Footnotes

1. See: [www.uncharteredcollective.com/performance](http://www.uncharteredcollective.com/performance) [accessed: 10.06.2024].
2. More information about this body of work can be found at: [www.sarahhopfinger.org.uk/pain-and-i](http://www.sarahhopfinger.org.uk/pain-and-i) [accessed: 10.06.2024].
3. You can view the digital graphic score here: [www.sarahhopfinger.org.uk/pain-and-i-graphic-score](http://www.sarahhopfinger.org.uk/pain-and-i-graphic-score) [accessed: 10.06.2024].

## Bibliography

Barrett, Estelle, 'Introduction,' [in:] *Practice as Research, Approaches to Creative Arts Enquiry*, ed. E. Barrett, B. Bolt, Palgrave Macmillan, New York 2007.

Belser, Julia Watts, 'Introduction: Religion, Disability, and the Environment,' *Worldviews* 2015, no. 19.1.

Birk, Lara, 'Erasure of the Credible Subject: An Autoethnographic Account of Chronic Pain,' *Cultural Studies, Critical Methodologies* 2013, no. 13.5.

Clare, Eli, *Brilliant Imperfection*, Duke University Press, London 2017.

Hopfinger, Sarah, 'Chronic Pain, Choreography and Performance: Practices of Resilience,' *Research in Drama Education* 2021, no. 26.1.

Hopfinger, Sarah, Bissell, Laura, 'Performance Research and Pedagogy: Inviting in the Unknown,' *Journal of Media Practice* 2022, no. 23.1.

Kafer, Alison, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

Lee, Rosemary, Pethybridge, Ruth. "Dancing Through the Hard Stuff:" Repetition, Resilience and Female Solidarity in the Landscape - Rosemary Lee's *Passage for Par*,' [in:] *The Routledge Companion to Dance Studies*, ed. H. Thomas, S. Prickett, Routledge, London 2019.

Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2013.

Vincs, Kim, 'Rhizome/Myszone: A Case Study in Studio-based Dance Research,' [in:] *Practice as Research, Approaches to Creative Arts Enquiry*, ed. E. Barrett, B. Bolt, Palgrave Macmillan, New York 2007.

---

**Source URL:** <https://didaskalia.pl/en/article/pain-and-i-crip-performance-score>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rewolucja-ktora-trwa>

/ HAMLET

## Rewolucja, która trwa

Adriana Joanna Mickiewicz

Teatro La Plaza w Limie

William Szekspir

*Hamlet*

scenariusz i reżyseria: Chela De Ferrari, współpraca reżyserska i dramaturgiczna: Jonathan Oliveros, Claudia Tangoa, Luis Alberto León, choreografia: Mirella Carbone, przygotowanie wokalne: Alessandra Rodríguez, wizualizacje: Lucho Soldevilla, reżyseria światła: Jesús Reyes

premiera: październik 2019; pokaz w Teatrze Łąźnia Nowa w Krakowie: 15 czerwca 2024

*Hamlet* w reżyserii Cheli De Ferrari i w wykonaniu zaproszonych przez nią aktorów i aktorek z zespołem Downa był zapowiadany jako niekonwencjonalna i luźna interpretacja Szekspirowskiego dramatu. Choć trudno się z tym nie zgodzić (adaptacja pomija wiele wątków pierwowzoru, a wybrane sceny są raczej inspiracją do własnych scenicznych narracji), to jednak nie mogę pozbyć się wrażenia, że spektakl wydobywa z oryginalnego tekstu jego najbardziej kluczowe wątki: egzystencjalny lęk, zwątpienie w

wyższy sens rzeczywistości oraz samotność tytułowego księcia – niezrozumianego i odrzuconego przez najbliższych outsidera, podejrzanego o szaleństwo. Zespół stawia pytanie, czy te – przecież uniwersalne – emocje nabiorą innego znaczenia, jeśli zostaną wyrażone przez osobę z niepełnosprawnością. Jak zmieni się wtedy kontekst odczytania postaci Hamleta i wymowa jego egzystencjalno-filozoficznych obaw?

Angażowanie osób z niepełnosprawnościami do profesjonalnych spektakli teatralnych wciąż pozostaje gestem niszowym, a teatr przez nie tworzony często (choć na szczęście – coraz rzadziej) bywa trywializowany, sprowadzany do arteterapii. Katarzyna Ojrzyńska w opublikowanym równo pięć lat temu tekście *Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła* (2019) pisała o zmieniających się teatralnych reprezentacjach niepełnosprawności. Pokazywała, jak polskie i zagraniczne sceny stopniowo odchodziły od problematycznych strategii ukaleczania (ang. *cripping up*, czyli granie niepełnosprawnych postaci przez sprawnych aktorów) czy instrumentalnego wykorzystywania niepełnosprawnych ciał w roli symbolu kruchej kondycji ludzkiej. Dziś niepełnosprawność i choroba przestają być metaforą, a artyści z niepełnosprawnościami coraz częściej występują na teatralnych scenach, by na własnych zasadach współtworzyć artystyczny świat.

Ojrzyńska opisała kolejne inscenizacje *Hamleta*, do których zaangażowano artystów z różnymi niepełnosprawnościami. Ów wybór jest podyktowany dwiema motywacjami. Po pierwsze, jest to nawiązanie do wypowiedzi Anny Dymnej z 2007 roku, dotyczącej egzaminów wstępnych do krakowskiej szkoły teatralnej. Aktorka – związana przecież z działalnością charytatywną na rzecz osób z niepełnosprawnościami – tak tłumaczyła decyzję komisji o nieprzyjęciu kandydata poruszającego się na wózku: „Co tego, że go



wykształcimy, jeżeli później nie dostanie żadnej roli. Wyobrażacie sobie Hamleta na wózku? To byłaby rewolucja teatralna, na którą nie pójdzie żaden reżyser”. Ojrzyńska sytuuje swój tekst w polemice z tą wypowiedzią, wskazując na potrzebę zauważenia i docenienia artystów z niepełnosprawnościami. Warto również podkreślić, że choć sytuacja z egzaminów dotyka polskiego kontekstu, to sam problem odbierania artystom o nienormatywnych ciałach prawa do grania pewnych (zwykle prestiżowych) ról ma wymiar globalny. Po drugie, Ojrzyńska nawiązuje do Hamleta jako roli niemal magicznej: trudnej, wymagającej warsztatu, niekiedy uważanej wręcz za kulminację kariery aktorskiej. W tym kontekście wybór tej sztuki przez artystki i artystów z Teatro La Plaza nabiera szczególnego, niemal rewolucyjnego znaczenia. Ósemka aktorów i aktorek z zespołem Downa manifestuje w ten sposób swoje prawo do interpretacji kanonu.

Artyści i artystki nie pokazują *Hamleta* od deski do deski, ale wybierają niektóre sceny, bazując poniekąd na dość powszechnej znajomości dramatu. Widownia może zespolic oglądane fragmenty w całość, w czym pomaga Cristina León Barandiarán, przyjmująca rolę narratorki i komentatorki. Aktorka momentami streszcza pominięte wątki fabuły, zwykle opatrując je ironicznymi żartami. Surowa, właściwie pusta scena (rekwizyty są wykorzystywane tylko w pojedynczych scenach) pozwala skupić się na wypowiedziach aktorów i aktorek. Ich monologi łączą oryginalny tekst z elementami autobiograficznymi, często związanymi z przynależeniem do grupy mniejszościowej. Jedynym przykuwającym oko elementem scenografii jest ekran, na którym w niektórych momentach wyświetlane są nagrania z prób czy z prywatnych domów twórców. To rozszerzenie sceny jest jednym z wielu sposobów, w jaki spektakl eksploruje przestrzeń pomiędzy artystyczną fikcją a realnym życiem oraz między sferą prywatną a publiczną.

W inscenizacji słowo zdecydowanie dominuje nad innymi środkami wyrazu, nie oznacza to jednak, że narracja pozostaje czysto intelektualna. De Ferrari tworzy spektakl bardzo emocjonalny, w którym afekty zostają wyrażone również za pomocą muzyki popularnej i choreografii. Aktorzy i aktorki otrzymali pewną swobodę wyboru własnej ekspresji. Wykorzystują swoje ulubione style taneczne i utwory muzyczne, dzięki czemu całość staje się autentyczna i bardzo różnorodna. Pełen gniewu rap przechodzi tu w sensualną bachatę, ta zaś w zwiewny i nostalgiczny taniec ze wstęgą. Wszystkie te elementy składają się na bardzo oryginalną, eklektyczną interpretację *Hamleta*.

Postulat dopuszczenia osób z niepełnosprawnościami do interpretacji kanonu zostaje bezpośrednio wyrażony w jednej ze scen, która – jak zapowiada Barandiarán – jest twórczym przetworzeniem sytuacji z próby. Jaime Cruz, zastanawiając się, jak zagrać *Hamleta*, zwraca się do największych filmowych odtwórców tej roli. Na ekranie ustawionym z tyłu sceny wyświetlane są fragmenty kinowych wersji Szekspirowskiego dramatu, m.in. w reżyserii Kennetha Branagha i Laurence’a Oliviera. Normatywni aktorzy (przede wszystkim Laurence Olivier) zostają postawieni w roli wzorca do naśladowania. Tworzą postać melancholijnego, zapatrzonego w dal mężczyzny, którego wygląd wpisuje się doskonale w aktualne kanony piękna. Pokaz zostaje przerwany przez protest jednego z aktorów (Álvaro Toledo), który podważa mistrzowski status swoich poprzedników i stanowczo odmawia postawienia się w roli ucznia. Zwraca się do publiczności z pytaniem-oskarżeniem: czy nie mam prawa czytać *Hamleta* po swojemu? Czy grając *Hamleta*, nie mogę korzystać z własnych przeżyć, odmiennych od doświadczeń aktorów wpisujących się w społeczne normy?

Wyjątkowość gry aktorskiej osób z zespołem Downa zostaje również

pokazana w końcowej części spektaklu w postaci ironicznego żartu. Osoby z publiczności zostają zaproszone do odegrania drzew oraz księżycy, a więc stają się częścią scenografii. W ten sposób twórczyni i twórcy żartobliwie dekonstruują schemat pozornie inkluzywnych przedstawień, w których włączenie osób z niepełnosprawnościami polega na przypisaniu im ról statystów czy malowniczego tła. To jednak nie wszystko. W drugiej części tego zadania ochotnicy nie mają już biernie stać na scenie z rekwizytami, tylko odtworzyć ekspresyjne choreografie, zaprezentowane im przez aktorów i aktorki. Pokaz zostaje zapowiedziany sarkastycznym komentarzem: „zobaczmy, jak zagrają to osoby neurotypowe”. Poniekąd dochodzi tu więc do odwrócenia ról: tym razem to nie osoby z niepełnosprawnościami, ale osoby pełnosprawne muszą obronić swoją pozycję w teatrze. Choć oczywiście ostateczny kształt tej sceny będzie się różnił w zależności od przebiegu oraz zaangażowanych osób, to jednak próba spontanicznego odtworzenia szybkich, odważnych ruchów jest niemal z góry skazana na porażkę.

W *Hamlecie* z Teatro La Plaza granice między kreacją teatralną a tożsamością jej odtwórców i odtwórczyń zamazują się (Jaime Cruz w trakcie spektaklu nazywa siebie imieniem Jaimlet, podkreślając tym samym swoje zespolenie z Hamletem). Reżyserka wydaje się korzystać z intuicji hermeneutycznej, w której podmiot kształtuje samego siebie w dialogu z otaczającym go kontekstem kulturowym. Wszyscy aktorzy i aktorki wcielają się w Hamleta, który w spektaklu jest postacią centralną, ale w trakcie procesu twórczego każda osoba wybrała drugą postać, którą uznała za szczególnie sobie bliską. Szekspirowski tekst pomaga wyrazić wewnętrzne przeżycia. Monologi nawiązują nie tylko do społecznego usytuowania osób z niepełnosprawnościami, ale dotyczą też sytuacji bardziej uniwersalnych. Przykładowo Barandiarán wspomina o przedwczesnej śmierci swojego ojca i

skarży się na tę niesprawiedliwość. Bardzo wzruszająca jest również scena samobójstwa Ofelii, w którym trzy aktorki (Diana Gutierrez, Cristina León Barandiarán, Ximena Rodríguez) zaczynają opowiadać o swoich marzeniach. Pragnienia własnego domu, niezależności, miłości romantycznej czy wychowania dziecka są dla osób z zespołem Downa niemal niemożliwe do realizacji. Symboliczne pogrzebanie marzeń (a konkretnie kartek ze spisanyymi marzeniami) zespaja się z tragicznym losem Ofelii.

Spektakl skupia się przede wszystkim na kwestiach społeczno-politycznych oraz artystycznych. Na przeżycia aktorów i aktorek wpływ mają przecież nie tylko ich ciała i kondycja fizyczna, ale również związane z nimi uprzedzenia społeczne. Scena rozmowy Hamleta z Ofelią, w której duński książę nakazuje ukochanej iść do klasztoru, staje się pretekstem do rozmowy o odbieraniu osobom z niepełnosprawnościami praw reprodukcyjnych i seksualnych. W spektaklu zresztą dochodzi do przełamania tego tabu, gdy dwójka aktorów namiętnie się całuje. Postawiona w Szekspirowskim dramacie wątpliwość – czy Hamlet jest szalony, czy tylko udaje – zmienia się w dyskusję o stereotypowym postrzeganiu osób z zespołem Downa jako „dziecinnych” i „głupich”. Przesiąknięta toksyczną nadopiekuńczością relacja Ofelii z ojcem jest okazją do poruszenia problemu niezależności (w tym niezależności ekonomicznej) osób, które często pozostają niemal zupełnie zdane na swoich opiekunów.

Najbardziej emocjonalnym momentem spektaklu jest monolog *Być albo nie być*. Oryginalny tekst oraz zawarta w nim wątpliwość dotycząca sensu życia w obliczu cierpienia został rozszerzony o wielogłos oskarżeń, skierowanych przez kolejnych aktorów i aktorki do opresyjnego społeczeństwa.

Egzystencjalna rozterka zostaje spotęgowana przez kontekst wykluczenia i marginalizacji, co w najbardziej dramatyczny sposób wyraża Octavio

Bernaza, gdy pyta publiczność, czy osoby pozbawione prawa do istnienia nie zasługują już na nic.

Choć spektakl skupia się na niewidzialności i społecznym odrzuceniu osób z zespołem Downa, to warto podkreślić, że reżyserka trzyma się z daleka od patosu czy strategii melodramatycznych. Smutek i złość płynnie przechodzą w radosne celebrowanie własnej wyjątkowości, często okraszone kąśliwym humorem, muzyką pop i ekspresyjnym tańcem. Rockowa piosenka zespołu Manganzoides *No soy como los demás* (Nie jestem taki jak inni), jeden z powtarzających się motywów muzycznych, urasta tu niemal do rangi manifestu, wyrażającego afirmację odmienności oraz prawo osób z niepełnosprawnościami do funkcjonowania w społeczeństwie na równych prawach. Artyści obśmiewają również przyzwyczajenia widzów. Na początku spektaklu uprzedzają publiczność o wpływie ich psychofizycznej kondycji na sposób gry aktorskiej – wolniejsze wypowiedzi, pauzy. Nie robią tego w tonie przeprasającym, przeciwnie: to raczej ironiczny komentarz, zakończony stwierdzeniem, że jeśli się komuś nie podoba, to może wyjść. To publiczność musi dostosować się do potrzeb artystów i artystek z niepełnosprawnościami. Nie odwrotnie.

Osobiste, niekiedy bardzo intymne wyznania łączą się w tym *Hamlecie* z kolektywnym protestem wobec społecznego wykluczenia oraz wezwaniem do solidarności. Artystki i artyści podważają narrację o niepełnosprawności jako osobistej tragedii, wciąż tak powszechną w dyskursie medialnym. Zespół aktorski pokazuje raczej, że dodatkowy chromosom zapewnia inną wrażliwość, która pozwala wypracować nowe środki ekspresji.

Wzór cytowania:

Mickiewicz, Joanna Adriana, *Rewolucja, która trwa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/rewolucja-ktora-trwa>.

## Autor/ka

**Adriana Joanna Mickiewicz** - doktorantka filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, laureatka konkursu ministerialnego Diamentowy Grant oraz Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Autorka poświęconego promowaniu filozofii kobiet podcastu *Mówi Muher*, realizowanego we współpracy z Muzeum Herstorii Sztuki.

## Bibliografia

Katarzyna Ojrzyńska, *Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła*, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/niepelnosprawny-hamlet> [dostęp: 18.06.2024]

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/rewolucja-ktora-trwa>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/hamlet-trudna-sztuka-przetrwania>

/ HAMLET

## Hamlet. Trudna sztuka przetrwania

Justyna Lipko-Konieczna

W tekście poświęconym niepełnosprawności w twórczości Williama Szekspira Tobin Siebers, amerykański badacz i teoretyk studiów o niepełnosprawności, zwrócił uwagę na relację między dwoma określeniami, w których manifestują się punkty krytyczne w doświadczeniach mniejszości. *Coming out* – wychodzenie, przede wszystkim rozumiane jako wychodzenie z ukrycia, zderzył ze słowem *pass/passing* – przechodzenie, w jego podwójnym znaczeniu odsyłającym do czynności opartej na ruchu oraz do przejścia jako poradzenia sobie z trudną, wymagającą sytuacją. Przechodzenie jako przemieszczanie się na oczach innych, przed innymi wiąże się z byciem widocznym, z pokazaniem się. Przechodzenie jako zaliczenie/zdanie implikuje wyzwanie, któremu trzeba sprostać wobec innych; przeżycie sytuacji opartej na ocenie i skuteczne poradzenie sobie z nią. Ten podwójny sens skrywający się w przechodzeniu/zaliczeniu określa zdaniem badacza kondycję każdej osoby, której niepełnosprawność uwidacznia się w momencie pojawienia się na „scenie świata”. Chwili pojawienia się, gdy stawką jest uznanie lub jego brak, towarzyszy napięcie, sprawiające, że

osoba, która go doświadcza, dosłownie wstrzymuje oddech, a nieustępliwe pytanie: „przejdę czy nie?” – powraca w niemal każdej społecznej interakcji. Siebers dowodzi, że osoby z niepełnosprawnością zyskują świadomość swojej niepełnosprawności właśnie w momencie „wejścia na scenę” i poddania się egzaminowi, podczas którego to inni zadecydują o ich przynależności i możliwościach: „Przechodzenie (*passing*), a nie wychodzenie (*coming out*), definiuje moment zapierający dech w piersiach, kiedy osoba niepełnosprawna po raz pierwszy rozpoznaje siebie jako niepełnosprawną” (2016, s. 443).

Badacz i aktywista, który sam był osobą z niepełnosprawnością, pokazuje następnie, że uznanie przychodzące od osób sprawnych zawsze wiąże się z pewnym naddatkiem. Nie ma bowiem możliwości, by osoba z niepełnosprawnością zafunkcjonowała w oczach innych jako po prostu niepełnosprawna. Musi przyjąć jeden ze skryptów, w którym jej tożsamość będzie definiowana. Będzie więc albo nie aż tak niepełnosprawna, albo zbyt niepełnosprawna. Nie ma tu żadnego pomiędzy. Każdej z tych możliwości towarzyszą określone wyobrażenia i przekonania o niepełnosprawności. W pierwszym przypadku osoba z niepełnosprawnością, która zostaje uznana za „dającą radę”, mniej niepełnosprawną niż może się wydawać, będzie oskarżana o udawanie niepełnosprawności w celu uzyskania określonych profitów. Powinna więc starać się jak najbardziej zbliżyć do sposobu funkcjonowania w świecie opartym na normie sprawności i nie wykorzystywać swojej kondycji do uwzględniającej jej możliwości walki o zmianę standardów. W drugim przypadku od osoby „zbyt niepełnosprawnej” oczekuje się, by zrezygnowała ze swoich aspiracji, ambicji, marzeń, talentów, pragnienia wolności oraz niezależności i poddała swoje życie instytucjom systemowej opieki, a także rodzicom lub opiekunom, gdyż nie poradzi sobie w świecie sama. Ceną za opiekę jest często utrata autonomii. Decyzja,



któremu ze skryptów dana osoba zostanie przypisana, determinuje pulę ról społecznych, które będzie mogła odgrywać. Siebers pyta:

Czy jest coś dziwnego w tym, że osoby z niepełnosprawnością dawno przyjęły do wiadomości, że powinny lepiej zarządzać swoją uszkodzoną tożsamością, poprzez świadome odgrywanie niepełnosprawności w niewielkim lub zbyt dużym stopniu - w zależności od okoliczności, poprzez wprawienie w czyn niedostatecznej lub nadmiernej kompensacji jako techniki przetrwania? (s. 443)

W tej grze w spełnianie oczekiwań związanych z tym, jak powinna jawić się osoba z niepełnosprawnością, by zdać, uznanie leży zawsze po drugiej stronie. Niech jednak nie zwiedzie nas założenie pozornej lekkości czy łatwości performowania niepełnosprawności, żonglowania jej skalą w zależności od potrzeb. Kiedy Siebers pisze, że zarządzanie skalą niepełnosprawności należy do technik przetrwania, nie używa metafory. Bycie osobą z niepełnosprawnością w świecie opartym na reżimie sprawności to ciągły survival, sztuka przetrwania oparta na wiedzy i umiejętnościach zdobywanych w ekstremalnych warunkach. To, czy przetrwasz, zależy od twojej determinacji, umiejętności dostosowywania się do otoczenia i jego oczekiwań oraz sporej zaradności. Sztukę przetrwania kojarzymy raczej ze zbiorem niecodziennych sytuacji, kataklizmów, nagłych okoliczności, trudnego środowiska, w którym musimy walczyć o nasze bezpieczeństwo i życie, używając wiedzy oraz kreatywności. Techniki przetrwania, o których pisze Siebers, odsyłają jednak do codzienności, która dla osób z niepełnosprawnościami jest nieustanną walką z uprzedzeniami sprawnej większości, z jej wyobrażeniami o niepełnosprawności, które nie są

potwierdzone żadnym realnym doświadczeniem. Walką z ukrytymi i jawnymi strategiami marginalizowania obecności, wypowiedzi, myśli i praw tej mniejszości, z przekonaniem o mniejszej wartości życia osób z niepełnosprawnościami i w związku z tym o ich mniejszych potrzebach. Wyobraźmy sobie, że nasz los leży w rękach osób, które odmawiają nam pełni praw, pełni człowieczeństwa, uważają, że jesteśmy zbyt słabi i niewystarczający, że brakuje nam umiejętności, inteligencji, potencjału. Wyobraźmy sobie, że te osoby ustalą teraz, jak będzie wyglądała nasza codzienność i zamkną te ustalenia w reguły i ustawy, od których będzie zależał nasz byt. Że określą minimum socjalne, w którym musimy się zmieścić, żeby otrzymać podstawę, która pozwoli nam utrzymać się na powierzchni, jeśli tylko nie będziemy naginać reguł, występować z roszczeniami, naruszać status quo. Czy w takim środowisku można się rozwijać? Czy życie w takim otoczeniu jest bezpieczne? Czy w takim środowisku może rozwijać swoje potencjały? A teraz wyobraźmy sobie, że wybór nie należy do nas. Że przychodzimy na świat, który właśnie tak jest urządzony i lepszy raczej nie będzie... A my chcemy przetrwać i jesteśmy w mniejszości. Do czego się odwołać? Jak się wymknąć tym normatywnym mechanizmom zdawania? I jak radzić sobie w sytuacji, w której przechodzenie jest *continuum* egzystencji i nie ma końca?

Głos Tobina Siebersa wrócił do mnie i nie daje mi spokoju, od kiedy zobaczyłam *Hamleta* peruwiańskiego Teatro La Plaza. To teatr inkluzywny, w którym pracują różne grupy. W *Hamlecie* grają głównie aktorzy i aktorki z zespołem Downa oraz z niepełnosprawnością intelektualną. Widownia staje się świadkinią porywającej rekonstrukcji: zostaje zaproszona do udziału w odtwarzaniu przebiegu procesu prób do spektaklu. Aktorzy wprowadzają nas powoli w historię wyłaniania się sensów, postaci, tematów, scen *Hamleta* w ich interpretacji. Spektakl opiera się na czytelnej ramie, to jakby zbiór

wglądów zespołu w tekst Szekspira, ułożonych zgodnie z linią oryginału, od pierwszej do ostatniej sceny, czyli pojedynku, śmierci Hamleta i pojawienia się Fortynbrasa. Aktorzy i aktorki opowiadają o odczytywaniu tekstu, także poprzez własne doświadczenia, dzielą się pytaniami, na które szukali odpowiedzi, trudnymi momentami, oporem w mierzeniu się z ciężarem niektórych sytuacji, na który napotykali, nie chcąc sobie odpuszczać i próbując radykalnej szczerości w rozmowie o zbieżności swojej sytuacji z sytuacją postaci.

Rola Hamleta jest przechodnia, a o tym, kto nim jest, decyduje przekazywany z rąk do rąk atrybut – korona. Gdy jeden z aktorów łączy swoje imię z imieniem Hamleta i przedstawia się jako Jaimlet, spektakl nabiera rozpędu, a energia na scenie rośnie. Wspólne odczytywanie *Hamleta*, rekonstruowane przed widzami, okazuje się lekturą ważnego dziedzictwa. *Hamlet* to nasz tekst, to nasza spuścizna, do której przysługuje nam prawo, Hamlet to jeden i jedna z nas – zdają się mówić aktorzy i aktorki. W tym utożsamieniu nie chodzi wcale o to, że Hamlet był wielokrotnie interpretowany w historii literatury i teatru przez pryzmat swojej kondycji psychicznej, depresji, melancholii, a nawet schizofrenii czy psychozy. I nie chodzi tylko o to, że Hamlet jako postać i bohater kulturowy jest jednocześnie kulturowym nośnikiem niepełnosprawności, który ma moc ucieleśniania na scenie matrycy ucisku oraz najwyższej możliwej ceny za wyjście z ukrycia. Hamlet to jeden i jedna z nas, manifestują, bo będąc aktorami i wcielając się w niego na scenie, wpisują się w tradycję teatru, w teatralne dziedzictwo nowożytnego świata, ale także to dziedzictwo poszerzają, bo sprawiają, że jak w lustrze odbije się w nim i zostawi swój ślad mniejszość, do której należą.

Chociaż, szczerze mówiąc, ucieleśnienie Hamleta przez aktorów i aktorki La

Plaza ma tu jeszcze większą siłę. Kiedy podczas jednej ze scen na elemencie scenografii zostaje wyświetlony fragment filmu, w którym Hamlet grany jest przez Laurence'a Oliviera, aktor odgrywający właśnie na scenie Hamleta przewraca cokół i krzyczy: „detronizuję was wszystkich”. Tym samym każe nam przemyśleć, czy dotychczasowe kreacje Hamleta nie były przypadkiem aktem uzurpacji, czy to Olivier powinien być „kultową” twarzą Hamleta i czy w ogóle Hamleta może grać na scenie sprawny aktor lub aktorka? To odwrócenie przekonań, „o którym nie śniło się filozofom”, i naprawdę nie chodzi tu o łatwą prowokację. To zadanie do poważnego przemyślenia, z którym zostawiają nas aktorzy i aktorki. W polskim kontekście rezonuje oczywiście „sprawa Hamleta”, spór o to, jak i czy w ogóle przyjąć do szkoły teatralnej osobę z niepełnosprawnością, spór, w którym jako argumentu zamykającego dyskusję użyto właśnie postaci Hamleta. Co zrobić dziś z tym argumentem, jeśli to właśnie w *Hamlecie* możemy dostrzec pierwszy nowożytny tekst o niepełnosprawnej podmiotowości i jej dziedzictwie; co zrobić z tym argumentem, możemy pytać siebie i nasze środowisko teatralne, jeśli *Hamlet* to skrypta o dziedziczeniu niepełnosprawności?

Miałam poczucie, że uczestnicząc w tym spektaklu, uczestniczę w odsłanianiu tajemnicy, w wychodzeniu z ukrycia. *Hamlet* w zbiorowym wykonaniu zespołu La Plaza to od początku gra o najwyższą stawkę – o prawo mniejszości do tworzenia i akumulacji swojego dziedzictwa. W tym sensie odczytuję ten spektakl jako *coming out*, jawny gest zmanifestowania swojej mniejszościowej tożsamości w nowożytnej teatralnej i kulturowej tradycji, a wyjście z ukrycia jest dla mnie tożsame z wyjściem na scenę w roli, która odsłania przed widzami mechanizm społecznej kontroli trzymający osoby z niepełnosprawnością intelektualną w szafie – tej prywatnej i tej kulturowej. Posiadając dziedzictwo, mając punkt odniesienia, nie trzeba zaczynać wciąż od początku, można rozwijać swój język i zdobywać wiedzę

od tych, którzy to już zrobili, uczyć się na ich błędach i czerpać siłę z ich doświadczeń: „Niepełnosprawność to zasób wiedzy, zbiór narzędzi, umiejętności, właściwości i cech charakterystycznych, napędzanych między innymi przez środowisko zbudowane i przekształcanych przez różnorodność i cechy ciała” (Siebers, 2016, s. 444).

To o reprezentację niepełnosprawności jako zasobu wiedzy i różnorodności upominają się aktorzy i mówią – a naszym dziedzictwem jest *Hamlet*. Wychodzenie z ukrycia sprzęga się tu z przechodzeniem w znaczeniu, o jakim pisał Siebers. Zabieg przekazywania sobie korony i przechodzenie z jednego do drugiego i kolejnego Hamleta pozwala dostrzec wartość i potencjał w całym zespole. Aktorzy, wchodząc w rolę Hamleta, mają absolutną świadomość wyzwania, które się z tym wiąże, a momenty przejmowania insygnium przez kolejne osoby są chwilami, w których niemal widać, jak wstrzymują oddech. Mają przecież świadomość, że stają przed widownią w jednej z najważniejszych ról i w oczach widzów waży się, czy i jak zaliczą. Grają z tymi oczekiwaniami publiczności i w poprzek tych oczekiwań. Uprzedzają, że będą mówić wolniej, niewyraźnie, przerywać, robić pauzy. Tym samym przygotowują widzów na nową jakość estetyczną. Czy zostaną uznani za nie aż tak niepełnosprawnych, czy nazbyt niepełnosprawnych, żeby unieść tę rolę? Zakładają koronę, żeby opowiedzieć o Hamlecie i przekazać prawdę o sobie, podważając społeczne skrypty, które zatrzymują ich w miejscu, w martwym punkcie, w którym morduje się ich potencjał. Celowo używam tu mocnych słów – smak rozpoznań, które płyną ze sceny, mówionych z tnącą myśli samoświadomością aktorów i aktorek, jest gorzki, jak trucizna ableistycznych przekonań, które nie pozwalają osobom z niepełnosprawnością intelektualną rozwijać się w pełni i przekazywać dalej swojej wiedzy opartej na doświadczeniu trudnej sztuki przetrwania.

Przejście niepełnosprawności (*passing disability*) może zawierać odgrywanie ról, jednak istotną cechą jest tu wiedza o sprawności człowieka i o tym, jak jest definiowana w codziennych doświadczeniach. Osoby niepełnosprawne, które zdały egzamin, zdają sobie też sprawę, że w większości społeczeństw nie ma takiego wspólnego doświadczenia ani rozumienia niepełnosprawności, na którym można by oprzeć swoje doświadczenie (Siebers, 2016, s. 444).

Problem polega na tym, że osoby z niepełnosprawnością – szczególnie niepełnosprawnością intelektualną – były systemowo pozbawiane narzędzi do transferu swojej mądrości, tożsamości, wiedzy i umiejętności, ponieważ nie przypisywano im żadnej wartości. Wprzęgane w ustanowione na pojęciu normy modele niepełnosprawności tkwiły w próżni i osamotnieniu, wystawione na to, jak oceni je sprawny suweren. W swojej interpretacji *Hamleta* zespół teatru La Plaza obnaża te uprzedzenia społeczne i z całą mocą je odpięra. Czy publiczność zaakceptuje takiego Hamleta? Sceną jakiej sprawy staje się tu teatr? Siebers podsumowuje swoje rozważania stwierdzeniem, że jeśli niepełnosprawność byłaby naprawdę społecznie akceptowana i odbierana pozytywnie, spektakl „zaliczania i przechodzenia” nie byłby konieczny. Odgrywanie skryptów niepełnosprawności, udawanie sprawnych lub niepełnosprawnych ciał, a więc cała ta maskarada, straciłaby rację bytu.

Na razie społeczny teatr masek trwa, a sprawnej i uprzywilejowanej większości, tak jak publiczności zgromadzonej na peruwiańskim *Hamlecie*, przypada rola Klaudiusza, który widzi w swoim pasierbie albo osobę niezdolną do samodzielności, podrzędną i podległą, której obecność jest akceptowalna tylko jako wyraz uległości i podporządkowania się majestatowi

normy, wobec którego może być tylko strukturalnym brakiem, albo jako oszusta i naciągacza, który wyciąga rękę po dziedzictwo, które nie jest dla niego przewidziane. A przecież tak naprawdę zarówno Hamlet, jak i mniejszość osób z niepełnosprawnościami, której Hamlet staje się reprezentantem, to „wytrawni interpretatorzy codziennego życia i rządzących nim konwencji”, które na scenie teatralnej i na scenie świata pokazują swoją wiedzę o skomplikowanych relacjach „ludzkiej odmienności w organizacji społecznej i ludzkiej percepcji” (Siebers, 2016, s. 444).

W tym trudnym, do bólu szczerym i dotkliwym spektaklu teatr staje się na razie jedynym publicznym miejscem, w którym może dokonać się transfer dziedzictwa. Spektakl to matryca, która służy do przekazania sobie przez mniejszość swojego unikalnego doświadczenia, ale tworzy też lustro, w którym społeczeństwo przegląda się we własnych ableistycznych przekonaniach o niepełnosprawności. Jednocześnie aktorzy przekazują tym spośród widzów i widzek, którzy i które są częścią ich mniejszości, skrywaną prawdę o własnej wartości.

Ponieważ ich dziedzictwo nie może być przekazywane w inny sposób, nie może funkcjonować jako dobro przekazywane z pokolenia na pokolenie, nie jest traktowane jako źródło dumy z własnej tożsamości, bo jest odbierane jako fiasko i przeszkoda, trzeba dokonać jego transferu w inny sposób. Sytuacja teatralna jest jedną z niewielu, gdy osoby z niepełnosprawnością intelektualną mogą publicznie i wobec innych zabierać głos i być przy tym odbierane poważnie. Mogą stawać wobec innych pełne życia i pasji i walczyć o prawo do życia w pełni i dzielenia się swoją mądrością. W mocy, z jaką wykrzykują swoje żądania, przekonania, pragnienia, słychać, że jest to dla nich, jak w *Hamlecie*, sprawa na śmierć i życie. Kiedy w końcowej scenie ustawieni w dwóch szpalerach wzdłuż widowni jako armia Fortynbrasa

wyśpiewują swój manifest ostatniej woli, świat wypada ze swoich kolein, a przekonania o tym, kto i dlaczego może i powinien grać Hamleta, naprawdę chwieją się w posadach.

Wzór cytowania:

Lipko-Konieczna, Justyna, *Hamlet. Trudna sztuka przetrwania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182,  
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/hamlet-trudna-sztuka-przetrwania>.

## Autor/ka

**Justyna Lipko-Konieczna** – dramaturżka, pedagożka i badaczka teatru. Członkini Zarządu Fundacji Teatr 21 oraz dramaturżka Teatru 21, w którym aktorami są osoby z zespołem Downa i autyzmem. W teatrze tym łączy teorię z praktyką, wprowadzając w obszar teorii teatru polskiego perspektywę studiów o niepełnosprawności i wydając liczne publikacje i książki. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, ukończyła studia doktoranckie w Instytucie Kultury Polskiej UW. Współtwórczyni programu studiów Pedagogika Teatru. Autorka koncepcji merytorycznej projektu „Teatralny plac zabaw Jana Dormana” oraz współkuratorka projektu „Dorman. Archiwum otwarte”. Członkini zespołu badawczego w ramach projektu HyPaTia. Autorka kilkudziesięciu scenariuszy teatralnych. Specjalistka ds. dramaturgiczno-literackich w TR Warszawa.

## Bibliografia

Siebers, Tobin, *Shakespeare differently disabled*, [w:] *Shakespeare and embodiment. Gender, sexuality and race*, red. V. Traub, Oxford University Press, 2016.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/hamlet-trudna-sztuka-przetrwania>



Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2024

DOI: 10.34762/5xnn-hs93

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zeby-cos-uratowac-trzeba-najpierw-zauwazyc>

/ EKOLOGIA

## „Żeby coś uratować, trzeba najpierw to zauważyć”

### Myśl ekologiczna w trylogii przyrodoznawczej

Zuzanna Berendt | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

#### **‘To save something, you must first notice the same’. Ecological thought in the natural-science trilogy**

This article is an analysis of the artistic (dramaturgical, visual, choreographic and sonic) strategies used by director Weronika Szczawińska and her collaborators (Piotr Wawer jr, Agata Maszkiewicz and Marta Szypulska) in the three performances that make up the natural-science trilogy, i.e. *A Conversation about Trees* (*Rozmowa o drzewach*, 2019), *The Urban Birder* (*Miejski ptasiarz*, 2020), and *Mushrooms* (*Grzyby*, 2022). Referring, among other things, to the theory of the three ecologies formulated by Félix Guattari, the author analyses the way in which non-human nature is presented on stage and how the different strategies create the audience experience. The main points of the article include the statement that Szczawińska uses the anthropocentrism of theatre as a cultural device to transcend the traditional perception of non-human nature, and that the strategies she uses to make nature present in theatre raise awareness of its acute absence in the conditions of an artistic event.

Keywords: Weronika Szczawińska; Piotr Wawer jr; Agata Maszkiewicz; Marta Szypulska; ecological thought; three ecologies; non-humans; nature

Twórczość Weroniki Szczawińskiej nie ogranicza się do tematów ekologicznych<sup>1</sup>, ale spektakle, w ramach których rozwija ona refleksję dotyczącą przyrody i relacji człowieka z nie-ludźmi, tworzą jedną z wyrazistych linii jej dorobku. Jak zadeklarowała reżyserka, rozumie ona myśl ekologiczną szeroko – jako „zajmowanie się relacjami między ludźmi a nie-ludźmi”<sup>2</sup>. Można powiedzieć, że człowiek jest dla niej centralną figurą odniesienia i to ludzkie sposoby bycia w świecie i ich implikacje dla naszych relacji z przyrodą są w jej praktyce kluczowe. Szczawińską interesuje pragmatyka ludzkiego życia rozwijającego się w środowisku współtworzonym przez nie-ludzi i strukturami doświadczania tego świata, które – wedle jej diagnozy – we współczesnym świecie rzadko są poddawane refleksji, a ich kultywowanie jest często zaniedbywane.

Uwzględniając krytykę antropocenu, wskazującą na uniwersalistyczny charakter zawartej w tej kategorii wizji *anthropos*, warto zapytać, kim jest człowiek, którego relacjami ze światem nie-ludzkim zajmuje się Szczawińska. Z mojej rozmowy z reżyserką wynika, że rozwijane przez nią strategie i podejmowane tematy wynikały z jej własnych zainteresowań i stosunku do przyrody, który zmieniał się wraz z rozwojem jej praktyki w obszarze myśli ekologicznej. O momencie, w którym zaczęła świadomie ją rozwijać, powiedziała:

[...] nagle orientujesz się, że wszystkie procedury, wśród których wzrastałaś, po prostu ci to [przyrodę – ZB.] zabrały, bo kazały ci to ignorować. Kiedy jesteś w mieście, a w mieście są wróble, to ich nie zauważasz. Jedziesz poza miasto i tam są te zwierzątka, które są ciekawe, bo są poza miastem.

Człowiek, którego w centrum swojej praktyki stawia Szczawińska, reprezentuje model, który nie jest uniwersalny – jest to mieszkaniec miasta posiadający niewielką wiedzę na temat przyrody czerpaną z doświadczenia. Rozwija ją poprzez lektury i w kontakcie z ekspertami, stopniowo zyskując świadomość środowiska, które zamieszkuje, i zwracając uwagę na jego nie-ludzkie elementy. Mówiąc w cytowanym fragmencie o „procedurach”, reżyserka miała na myśli rozmaite urządzenia kulturowe, które nie-ludzkiej przyrody każą szukać w niezamieszkanym przez ludzi enklawach, wzmacniając w nich poczucie, że w życiu codziennym są od tej przyrody odseparowani i niezależni – mogą przecież w dowolnym momencie „pojechać za miasto” i jest to raczej akt ich woli niż potrzeba.

W 1989 roku Félix Guattari, filozof, który swoje najśłynniejsze prace tworzył w duecie z Gilles'em Deleuzem, opublikował niewielką książkę zatytułowaną *Les trois écologies*<sup>3</sup>. Książka ta jest jednym z dwóch jego dzieł, w którym szerszą uwagę poświęca się kwestiom środowiskowym (Ubertowska, 2021). Tytułowe trzy ekologie to rejestry funkcjonowania człowieka, pozwalające zrozumieć jego relacyjne usytuowanie w świecie i wskazać związane z tym możliwości działań naprawczych, które były właściwym obszarem zainteresowania Guattariego<sup>4</sup>. Najszerszym wyznaczonym przez niego rejestrem jest ekologia środowiskowa (*environmental ecology*), obejmująca możliwe interakcje międzyludzkie i międzygatunkowe. Ekologia relacji społecznych (*social ecology*) ogranicza się do tego, co międzyludzkie, z kolei ekologia mentalna (*mental ecology*) koncentruje się na tym, co jednostkowe. W myśleniu Guattariego zarówno oddziaływanie na jeden z powyżej wymienionych rejestrów, jak i działanie z poziomu jednego z nich skutkuje wpływem na pozostałe. Tym, co diagnozuje filozof, wskazując na poszczególne rejestry, jest zanikanie istniejących w ich ramach relacji oraz relacji między nimi wskutek rozmaitych procesów alienacji związanych z

ekspansją kapitalizmu i generowanych przez niego form podmiotowości. Teoria ta bierze za punkt odniesienia człowieka, ale jego „uzdrowienie” – wzmocnienie jego funkcjonowania w relacyjnych sieciach – ma przynieść korzyść ponadjednostkowym rejestrom ekologicznym, w tym nie-ludziom<sup>5</sup>.

Człowiek, na którego transformację jest nastawiona praktyka teatralna Szczawińskiej, jest kimś podobnym do człowieka kapitalizmu, którego terapię projektuje Guattari w *Trzech ekologiach* – jednostką mającą ograniczoną relację ze środowiskowym rejestrem ekologii, co determinuje jej ekologię mentalną oraz sposób funkcjonowania w rejestrze społecznym. Kiedy zapytałam reżyserkę o to, czy w kontekście ekologii stawką w jej twórczości artystycznej jest uruchamianie wśród widzów impulsu chęci ratowania przyrody, powiedziała, że interesuje ją myślenie o wcześniejszym etapie relacji człowieka z przyrodą, ćwiczenie się wraz z publicznością w zauważaniu tego, co żyje dookoła niej, bo „żeby coś uratować, trzeba najpierw to zauważyć”. Zauważanie w sytuacji teatralnej, opierającej się nie na perfekcyjnej iluzji uobecnienia, ale uświadomionej nieobecności przyrody na scenie, jest z kolei ściśle związane z wyobraźnią. Dan Rebellato, pisząc o roli wyobraźni w teatrze, stwierdził, że „można zobaczyć coś, nie poświęcając temu żadnej uwagi, ale nie można wyobrazić sobie czegoś, nie poświęcając temu żadnej uwagi” (2009, s. 21) i w tym sensie sztuka jako dziedzina angażowania wyobraźni ma wyjątkowy potencjał przyciągania uwagi publiczności w stronę nie-ludzkiej przyrody i uruchamiania jej wrażliwości wobec niej.

W niniejszym artykule chciałabym skoncentrować się na strategiach uobecniania nie-ludzkiej przyrody w trzech spektaklach: *Rozmowie o drzewach* (Komuna Warszawa, 2019), *Miejskim ptasiarzu* (Teatr Współczesny we Wrocławiu, 2020), *Grzybach* (Teatr Powszechny w

Warszawie, 2022), które nazywam „trylogią przyrodoznawczą”. To cykl prac, w których Weronika Szczawińska jako reżyserka oraz współautorka scenariuszy, wraz ze swoimi stałymi współpracownikami, czyli dramaturgiem, performerem i współreżyserem Piotrem Wawrem jr, choreografką Agatą Maszkiewicz oraz scenografką i autorką kostiumów Martą Szypulską koncentruje się na temacie relacji człowieka ze światem nie-ludzkim. Strategie te dotyczą dramaturgii, dźwiękowości, wizualności i choreografii spektakli. W każdym przypadku na ich zastosowanie wpływa kontekst instytucjonalny realizacji pracy oraz związana z nim dynamika procesu twórczego. Spektakle te traktuję jako źródła wiedzy na temat relacji człowieka z nie-ludzką przyrodą, a dyskursy teoretyczne, które przywołuję w toku ich analizy, służą mi przede wszystkim do pokazania, w jaki sposób wiedza ta jest wytwarzana, jaka jest jej specyfika i jaką funkcję może pełnić w kontekście współczesnych wyzwań epistemologicznych związanych z postępującymi zmianami klimatycznymi i utratą bioróżnorodności. Trylogia przyrodoznawcza pokazuje, w moim przekonaniu, w jaki sposób Szczawińska oraz jej współpracownicy i współpracowniczki wychodzą od koncentracji na człowieku – z jego dyspozycją poznawczą, wyobrażeniową, kulturową, cielesną – ku uważnemu byciu wobec nie-ludzkiej przyrody i uobecnianiu jej z myślą o doświadczeniu publiczności.

## **Więcej niż ludzie i ich teatralne (nie)obecności**

Sylwia Dobkowska w swojej książce poświęconej nieobecności w teatrze, performansie i sztukach wizualnych pisała, że obecność i nieobecność nie tworzą binarnych opozycji wyznaczających dwa możliwe tryby określenia kondycji rzeczy i zjawisk, ale są kategoriami określającymi dwa krańce

spektrum różnego rodzaju sposobów istnienia i percypowania (2022). Właśnie pomiędzy tymi krańcami znajdują się przedstawiciele różnych gatunków roślin, zwierząt i grzybów, które, przywołane w spektaklach, nie mogą fizycznie pojawić się na scenie. Ich uobecnienie wymaga reprezentacji stworzonej za pomocą strategii artystycznych, które w praktyce reżyserskiej Szczawińskiej nastawione są na tworzenie w sytuacji, poprzez które – jak powiedziała mi artystka – można przenieść do teatru „częstki doświadczenia przyrody”<sup>6</sup>. Sztuczność przedstawienia teatralnego – w takim sensie, w jakim opiera się ono na fabrykowaniu obecności, a nie tworzeniu warunków do spotkania się publiczności z prawdziwą przyrodą – nie jest przy tym przeszkodą, do której pokonania dąży się w procesie prób, ale świadomie kształtowanym aspektem doświadczenia widzów:

Z naszej strony celem jest projektowanie takich sposobów widzenia lub patrzenia, które być może, jak widz wyjdzie z teatru, pozwolą mu zobaczyć ten świat inaczej. Może sztuczna natura projektowana w teatrze, która w taki laboratoryjny sposób pokazuje pewne mechanizmy obserwacji, sprawi, że jak z niego wyjdziemy, to już nie przeoczmy tej natury, która jest dookoła nas.

Sztuczność jest tutaj związana z przynależnością do kultury jako sfery ludzkiej twórczości. Jej przejawami są zarówno ukonstytuowane na gruncie nauk przyrodniczych nazwy gatunkowe, jak i przywoływane w spektaklach naiwne formy mimetycznego naśladowania przez człowieka roślin i zwierząt. Kodyfikacja zarówno form językowych, jak i ruchowych umożliwia ludziom wykorzystywanie ich w celach komunikacyjnych, komunikacja ta zachodzi jednak w ramach relacji przedstawicieli jednego gatunku – gatunku ludzkiego. Skodyfikowane są również nasze sposoby bycia z przyrodą, które

poszczególne prace Szczawińskiej starają się uświadamiać, problematyzować i przekształcać, formułując propozycje alternatywne.

W przyrodoznawczych spektaklach Szczawińskiej teatr staje się maszyną do mediowania nie-ludzkiej przyrody, metaforą, która przez swoją konstrukcję pozwala w szczególny sposób uświadomić sobie własne praktyki postrzegania i obdarzania uwagą. Co istotne, przez artystkę są one rozpatrywane w złożoności aktów kognitywnych, cielesnych i afektywnych. Postulowana przez nią uważność wobec przyrody nie opiera się na dowartościowywaniu wiedzy przyrodoznawczej. Jednocześnie wiedza przyrodoznawcza – obecna i rozwijana w procesach prób – staje się istotnym katalizatorem kultywowania więzi między człowiekiem a przyrodą.

## **Score'y na poznawanie drzew**

W 1999 roku James H. Wandersee i Elisabeth E. Schussler opublikowali krótki artykuł, w którym z pozycji badaczy środowiska wskazywali na istotny, ale powszechnie niedostrzegany problem społeczny, jakim jest ślepotę na rośliny (*plant blindness*). Z przeprowadzonych przez nich badań wynikało, że ludzie umieją z detalami narysować przywołany z pamięci obraz monety jednocentowej, ale nie są w stanie w ten sposób narysować roślin znajdujących się w zamieszkiwanym przez nich środowisku<sup>7</sup>. Fakt ten można uznać za anegdotyczny, ale spostrzeżenie Wandersee i Schussler stało się przyczynkiem do dalszych badań<sup>8</sup> potwierdzających, że ludzka zdolność do postrzegania roślin w ich własnym środowisku jest bardzo ograniczona, co skutkuje między innymi niedocenianiem ich roli we współtworzeniu ekosystemów i brakiem zaangażowania w ich ochronę<sup>9</sup>. U początku pracy Weroniki Szczawińskiej i jej współpracowników i współpracowniczek<sup>10</sup> nad *Rozmową o drzewach* stała chęć zajęcia się tymi roślinami z uwzględnieniem

zarówno ich materialnego konkretności, jak i potencjału kulturowego, symbolicznego i politycznego. W czasie powstawania spektaklu polityczność drzew była przez twórców rozumiana przede wszystkim w kontekście wprowadzanych kilkakrotnie w latach 2015-2018 zmian w polskiej ustawie o ochronie środowiska, a szczególnie zapisów regulujących wycinkę drzew na terenach prywatnych (Jurszo, 2019; NIK, 2019). W *Rozmowie o drzewach* kontekst ten nie zostaje jednak wyartykułowany, a charakter wątku polityczności drzew determinują wykorzystane w spektaklu fragmenty wierszy Bertolta Brechta *Do potomków* oraz *Śliwa*. Przygotowując się do realizacji w Komunie spektaklu oraz cyklu kuratorskiego *Krajobraz*, artystka natrafiła na książkę Andrzeja Kopackiego *Rozmowa o drzewach* (2016). Literaturoznawca przybliża i problematyzuje w niej toczącą się od powojnia literacką „rozmowę”, której początek dało zapisane w wierszu Brechta pytanie „co to za czasy, kiedy rozmowa o drzewach jest prawie zbrodnią, bo zawiera w sobie milczenie o tylu niecznych czynach”. Sednem dylematu zawartego we frazie Brechta jest pytanie o etyczny i polityczny status refleksji nad przyrodą – czy choćby zwykłego poświęcenia jej uwagi – wobec grozy wydarzeń historii ludzkiej.

Twórczynie i twórcy spektaklu w Komunie Warszawa nie koncentrują się na polityczności gestu poświęcenia uwagi drzewom jako elementom świata przyrody – w takim zakresie, w jakim uwaga ta mogłaby być poświęcona innym sprawom, w domyśle istotnym sprawom ludzkim. Wykorzystując między innymi poezję Brechta, zastanawiają się nad sposobami poświęcania uwagi drzewom – z jakiej odległości na nie patrzymy? jak często? jak długo? czy dotykamy ich i wężamy je, czy tylko na nie patrzymy? czy znamy ich nazwy gatunkowe? czy rozpoznajemy poszczególne fazy ich rozwoju i cykle, w jakich funkcjonują każdego roku? Polityczność tych strategii przejawia się w odzwierciedlaniu przez nie dominujących sposobów postrzegania (na



przykład okulocentryzmu), ale też ustalonych hierarchii międzygatunkowych i postrzegania wpływu poszczególnych elementów ekosystemu na jego kształt i funkcjonowanie. I to właśnie przeciwko tym dominującym sposobom bycia z drzewami i ślepego (sic!) patrzenia na nie został zorientowany spektakl, a polityczność drzew potraktowano w nim nie jako temat, ale praktykę ucieleśnioną w konkretnych działaniach i procedurach poznawczych, z którymi można eksperymentować i w których można się ćwiczyć.

Zanim w spektaklu rozpoczną się działania performatywne, publiczność ma szansę zaznajomić się z podstawową decyzją estetyczną podjętą przez twórczynię i twórców w kwestii kostiumów i scenografii. W *Rozmowie o drzewach* wszystko jest sztuczne, plastikowe. Elementy scenografii i kostiumów wykonano z plastikowego materiału imitującego drewno<sup>11</sup> i jest to zresztą w pewnym sensie imitacja podwójna – plastik nie naśladuje żywych drzew, ale materiał pozyskiwany z drzew, których procesy życiowe zostały zatrzymane w momencie wycinki. W procesie produkcji tego spektaklu nie ucierpiało żadne drzewo.

Pierwszą sceną, w której uczestniczymy jako widzki, jest scena kalamburów. Performerzy i performerki kolejno starają się tak długo przedstawiać publiczności różne gatunki drzew, aż ktoś ze zgromadzonych zgadnie, o jaki dokładnie chodzi. Aleksandra Gryka chcąc, by publiczność odgadła nazwę cisu, wydobywa ze stojącego na scenie pianina „podwyższony za pomocą krzyżyka dźwięk c” – czyli cis. Katarzyna Sikora „pokazuje” brzozę, wskazując na swój brzuch, czym daje do zrozumienia, jaka jest pierwsza sylaba słowa, o które jej chodzi. No właśnie, słowa. W rozpoczynających spektakl drzewnych kalamburach chodziło nie tyle o rozpoznanie drzew, ile słów ukrytych za gestami, ruchami ciała i dźwiękami. W pewnym sensie, tak

jak żadne drzewo nie było potrzebne do wyprodukowania scenografii, tak znajomość żadnego drzewa nie była potrzebna do rozegrania kalamburów – gry opierającej się na rozpoznaniu czegoś pod jego nieobecność.

W kalamburach zgaduje się nazwy odnoszące się do konkretnych roślin, ale żeby je zgadnąć, nazwy rozbija się i tłumaczy na inne słowa, gesty i ruchy. To ciągły proces rozmontowywania kulturowych całości znaczenia i składania ich na nowo po to, żeby odnieść się do tego, czego klarownego obrazu możemy nie mieć nawet w pamięci czy wyobraźni. Mimo że początkowa sekwencja *Rozmowy o drzewach* tak bardzo koncentruje się na samozwrotności kultury jako pola, w którym wytwarzane są kolejne reprezentacje zapośredniczające przyrodę oraz przekształcenia tych reprezentacji, ma ona jeszcze inną funkcję, która w jego późniejszych scenach pozwala zwrócić się w stronę konkretności materialności drzew i związanych z nią czasowości. Szczawińska i jej współpracownicy skorzystali z tego, że publiczność znała score tej gry, czyli to, co można inaczej nazwać partyturą<sup>12</sup>. W choreografii mianem score'u określa się „zestaw instrukcji, wskazówek albo zadań odnoszących się do stworzenia performansu. Służą one jako punkt wyjścia dla improwizacji albo narzędzie komunikacyjne generujące ruch albo działanie. Może on przyjmować różne formy, od ustnych po pisane, od rysowanych do malowanych, od analogowych do cyfrowych” (Franco, Chernetich). Score jednocześnie określa, co może się wydarzyć w ramach danego działania i pozostawia przestrzeń dla tego, co pojawia się spontanicznie – na przykład w kalamburach określa zasadę „jedna osoba pokazuje, inne zgadują”, ale nie definiuje środków gestycznych i ruchowych, z których może skorzystać osoba pokazująca.

Dramaturgia *Rozmowy* opiera się na zestawieniu ze sobą kilku score'ów, które na różne sposoby odnoszą się do drzew i ludzkiej relacji z nimi. O ile

początkowe kalambury opierają się na skorze odnoszącym się ściśle do świata ludzkiego – wytwarzanych przez niego reprezentacji i kategorii – o tyle kolejne są zorientowane na zbliżenie się do drzew. Score'y, zapewniając jasną strukturę działania, umożliwiającą publiczności aktywne świadkowanie performansowi i dzięki temu stają się narzędziami służącymi próbom przestrajania się na inne niż ludzkie skale, przede wszystkim skale czasowe.

Podstawowym zadaniem, z którym artystki i artyści mierzyli się w pracy nad spektaklem, było przestrojenie się na radykalnie różniącą się od ludzkiej czasowość drzew. Nancy Ross Hugo, ogrodniczka i obserwatorka drzew, której książkę *Seeing Trees* (2011) Szczawińska czytała, przygotowując się do realizacji spektaklu, zauważyła, że nowoczesna nauka w znacznym stopniu porzuciła obserwację jako metodę poznawania przyrody, zadowolając się krótkim spojrzeniem jako tym, co pozwala szybko zakwalifikować okaz do danego gatunku. Drugą kwestią związaną ze „strategiami patrzenia” (tak nazywa je Hugo), jest problem „jednej soczewki”, a więc patrzenie na drzewa spojrzeniem obejmującym całość jego sylwetki, z wyłączeniem obserwacji na poziomie mikro – tej, która mogłaby zarejestrować porosty na korze, nierównomierną kolorystykę liści czy obecność naturalnych mieszkańców drzew, na przykład ptaków.

W *Rozmowie* Szczawińska zdecydowała się pracować zarówno z czasowością kontaktu z drzewem jak i „zoomowaniem” (jak sama to nazwała) obserwacji w taki sposób, by z całościowego obrazu rośliny wyłoniły się jej detale. Obie strategie są obecne w szczególnie wyrazisty sposób w długiej sekwencji drzewnej muzyki, skomponowanej przez Aleksandrę Grykę pod wpływem inspiracji wyprawami terenowymi, na które udawał się cały zespół, by lepiej poznać drzewa. Dźwięki nie układają się w niej w melodię, a w pejzaż dźwiękowy złożony z trzasków, puknięć, szmerów, pisków i szumów.

Pojawiają się one niespodziewanie, nakładają na siebie, a czasem milkną. Pejzaż dźwiękowy zmienia się w pewnym momencie, kiedy ze sceny pada hasło „ciemność”, a performerzy zaczynają wydawać skrzeczące dźwięki za pomocą naciąganych plastikowych reklamówek. Choć wszystko, co pojawia się w tej sekwencji, odnosi się do dźwięków związanych z dziennym i nocnym życiem drzew i ekosystemów, w których rosną, nie mamy do czynienia z relaksacyjną kompozycją. To dziwna muzyka, która angażuje nie przez przyjemność estetyczną, ale dlatego, że opiera się na strukturze niepozwalającej przewidzieć dalszego rozwoju „utworu”. Właśnie nieregularność pojawiania się dźwięków prowokuje publiczność do przestawienia się na inny tryb uwagi - nie słuchania, ale nasłuchiwania, wyczekiwania na to, co pojawi się w pejzażu dźwiękowym, zwłaszcza że kiedy już się pojawi, może nigdy nie wrócić. Audiosfera drzew, która zazwyczaj sprowadzona zostaje do dźwięków tła, w spektaklu zostaje ustanowiona jako centralny obiekt zainteresowania.

Kolejna sekwencja, w której artyści i artystki eksperymentowali ze strategiami obserwowania drzew, została zbudowana w oparciu o cykl owocowania - od tworzenia się pączków, przez rozkwitanie, zrzucanie płatków, aż do formowania się owoców i ich spadania z gałęzi. W sekwencji tej performerzy i performerki przeskakują między skalami patrzenia - w początkowej scenie doklejania pączków do kostiumów Pesty i Sikory ciała aktora i choreografki mają reprezentować sylwetki drzew, na których ramionach-konarach wyrosną owoce. Jednak w kolejnej scenie ciała performerów są już nie drzewami, a samymi owocami. Pesta i Wawer jr zawisają na przymocowanych do sufitu obręczach, od których odpadają, kiedy zaczyna trząść się pień symbolizowany przez plastikowe taśmy. Ciało może tutaj przedstawiać zarówno całość drzewa, jak i jego część. W *Rozmowie o drzewach*, podobnie jak w *Miejskim ptasiarzu*, naśladowanie

elementów przyrody przez ludzi, elementy scenografii i warstwa dźwiękowa mają wytworzyć efekt jej obecności, a jednocześnie ujawnia oczywistą nieprzystawalność naśladowujących do tego, co jest naśladowane. Naiwność tych strategii, kiedy opierają się one na przykład na prostym projektowaniu budowy roślin czy zwierząt na ludzką anatomię, pełni funkcję komunikacyjną dzięki odwołaniu chociażby do konwencji dziecięcej zabawy. Podobnie jak w kalamburach otwierających spektakl, to kultura podpowiada nam, by w określonym kontekście zobaczyć gałęzie drzew w wyciągniętych w górę ludzkich rękach. Jednak w momencie, w którym strategie te operują na bardziej abstrakcyjnym poziomie – jak w scenie owocowania – wytwarzają efekt dziwności, który zwraca uwagę na sam proces naśladowania przez człowieka bytów nie-ludzkich, jego mechanizmy i trudności, jakie stwarza.

Pod wieloma względami oglądanie i słuchanie *Rozmowy* jest ćwiczeniem w oglądaniu i słuchaniu. Spektakl zwraca naszą uwagę na sposób, w jaki postrzegamy to, z czym jesteśmy w kontakcie. Wejście na ten poziom uważności umożliwiające wykorzystane przez Szczawińską strategie wyobcowywania tego, co zostaje pokazywane – instrumenty wydają inne dźwięki niż te, do których zostały zaprojektowane, performerzy odgrywają rośliny, plastik imituje drewno. W *Rozmowie* często patrzymy na coś albo słyszymy coś, ale ponieważ nie wiemy, na co patrzymy i co właściwie słyszymy, przyglądamy się temu i wsłuchujemy się w to uważniej. Akt ten ustanawia sytuację dwustronnej lub wzajemnej performatywności – działanie jest tym, co wytwarza określone jakości (choć „ma ono na myśli” przedmiot obdarzony tymi jakościami, nie naśladuje go w sposób idealny), a w procesie odbioru tych jakości wytwarza się pewna forma obecności, która nie daje się zredukować ani do nieobecnego pierwowzoru, ani do artystycznie zaprojektowanych działań.

Co istotne, *Rozmowa*, będąc spektaklem nastawionym na rozbudzanie ciekawości wobec drzew i rozwijanie indywidualnych i nienawykowych sposobów bycia z nimi, zamiast bezpośredniego kontaktu z roślinami zapewnia kontakt wielokrotnie i wyraźnie zapośredniczony. Strukturami zapośredniczającymi są tu ludzka kultura oraz ludzkie ciało w centrum sceny. To ono jest głównym nośnikiem działania oraz przekaźnikiem strategii budowania uważności wobec przyrody i świadomości poziomów jej funkcjonowania. Strategia Szczawińskiej otwierania teatru na pozaludzką przyrodę polega na wykorzystaniu jego antropocentryczności jako określonego kapitału, który staje się punktem wyjścia do zwracania się ku nie-ludzkiej przyrodzie. Takie myślenie o antropocentryzmie – jako paradygmacie, w ramach którego człowiek jest konieczną figurą odniesienia dla samego siebie, ale niekoniecznie musi okupować zawsze pozycję centralną – postuluje chociażby Ben Mylius. W artykule, w którym zaproponował podział na trzy podstawowe rodzaje antropocentryzmu, stwierdził, że przez swoje uwikłanie w wartościowanie i głoszenie wyższości człowieka nad resztą świata, antropocentryzm często uważany jest za paradygmat czysto etyczny (2018, s. 161), mimo że etyka nie jest ani jedynym obszarem jego oddziaływania, ani jedynym obszarem, z którego mogłyby pochodzić propozycje przewyciężenia paraliżu wyobraźni deskryptywnej i konceptualnej, wynikającego z niego według autora (tamże, s. 186-187).

Etyczne aspekty antropocentryzmu są według Myliusy związane przede wszystkim z trzecim wyróżnionym przez niego typem, czyli antropocentryzmem normatywnym (3), w ramach którego na podstawie przesłanek pochodzących z poziomu percepcyjnego (1) i deskryptywnego (2) formułuje się twierdzenia legitymizujące na przykład ludzkie działania prowadzące do degradacji środowiska naturalnego. W kontekście

deantropocentrycznych strategii artystycznych, które stawiają sobie za cel transformację sposobu postrzegania człowieka w świecie, właściwym polem eksperymentowania jest poziom percepcyjny i deskryptywny. Definiując paradygmat, Mylius napisał, że kształtuje się on na podstawie danych zbieranych przez zmysły, a więc antropocentryzm jako paradygmat oparty na danych zmysłowych pozyskiwanych przez człowieka, jest po prostu ludzką strukturą percepcji (tamże, s. 168). Postrzegamy świat antropocentrycznie, bo postrzegamy go jako ludzkie i jest to dla nas nieodzowne. Z kolei w ramach antropocentryzmu deskryptywnego człowiek jest figurą odniesienia i jako taka wcale nie musi być figurą centralną, może być na przykład punktem wyjścia w refleksji, która wykorzystując wyobraźnię, stara się wyjść poza obszar ludzkich sposobów percypowania i opowiadania świata. Tego rodzaju strategię deantropocentryzacji odnaleźć można w trylogii przyrodoznawczej – twórcy przyglądają się sposobom ludzkiego odnoszenia się do przyrody, żeby móc zmienić usytuowanie człowieka wobec niej, zbliżyć go do niej, uruchomić uważność wobec niej. Antropocentryczność – zwracanie się w stronę przyrody poprzez człowieka z jego sposobami percypowania, wyobrażania sobie, rozumienia – w praktyce reżyserskiej Szczawińskiej paradoksalnie jest bazą do tego, by pozycję człowieka w świecie przestać identyfikować jako centrum, a zacząć rozumieć ją jako pozycję na przecięciu wielu relacyjnych splotów. W tym sensie tworzona przez nią i jej współpracowników sztuka mocno rezonuje z postulatami Guattariego, by ożywiać świadomość istniejących na poszczególnych poziomach ekologii połączeń i z poziomu tej świadomości tworzyć etykę dla świata przekształcanego przez dominujące ideologie kapitalizmu i ekstraktywizmu.

# Choreografie obserwacji ptaków

Zaczynając pracę nad *Miejskim ptasiarzem*, Szczawińska i Wawer jr (który w tym spektaklu był współautorem scenariusza, dramaturgiem i autorem opracowania muzycznego) planowali osadzić ją w dzielonej z zespołem praktyce przyrodoznawczej opartej na wyprawach terenowych połączonych z obserwacją ptaków.<sup>13</sup> Plany pokrzyżował im jednak związany z pandemią koronawirusa lockdown, przez który próby trzeba było przerwać po czterech dniach od ich rozpoczęcia. To, co miało być realizowane zespołowo, przeniosło się w obszar indywidualnych praktyk obserwacyjnych aktorów i aktorek Współczesnego, którzy zachęceni przez Szczawińską i Wawra jr, zaczęli obserwować ptaki żyjące w pobliżu ich miejsc zamieszkania.

Po okresie całkowitego zamknięcia teatrów nastał czas, kiedy próby mogły odbywać się w warunkach, które z perspektywy twórców były luksusowe – scena była dostępna cały czas, scenografię wyprodukowano bardzo szybko, a współpracująca ze Szczawińską i Wawrem choreografka Agata Maszkiewicz przyjeżdżała do Wrocławia na dłuższe okresy, co pozwalało jej współtworzyć spektakl na równi z reżyserką i dramaturgiem. W rozmowie ze mną Szczawińska dużo opowiadała o tym, w jaki sposób możliwość rozpoczęcia prób po pierwszym lockdownie w formule laboratorium choreograficznego prowadzonego przez Maszkiewicz pozwoliło rozwinąć język ruchowy jako główne narzędzie performatywne w spektaklu<sup>14</sup>. Tak jak w *Rozmowie o drzewach* reżyserce zależało, by przestroić widzów z posługiwania się w obserwacji drzew jedną soczewką, umożliwiającą widzenie ich zawsze jako całości i nigdy w szczególe, tak w *Ptasiarzu* interesowało ją zaproponowanie formuły performatywnej pozwalającej uchwycić specyfikę samej obserwacji jako formy zaangażowania w relację z przyrodą. Jak powiedziała Szczawińska:



Mam wrażenie, że osoby z pola choreografii są niesamowicie wyczulone na rolę detalu i precyzyjne w analizie ruchu. Według mnie teatr uczy myślenia dużymi kawałkami, klastrami obrazów, znaczeń i działań. Sama chciałabym wychodzić poza ten sposób działania i tutaj moja praktyka spotyka się z praktyką Agaty Maszkiewicz, która posiada imponujący warsztat prawdziwej analizy. [wyróżnienie - Z.B.] Właśnie taka analiza ruchu, analiza reprezentacji na bazowym poziomie wydaje mi się niezbędna, żeby opowiadać o przyrodzie. Ruch człowieka składa się z miliarda składowych. A jak to zestawić z ruchem ptasim? Co to znaczy patrzeć, kiedy ma się oczy po dwóch stronach głowy? Jakie to ma konsekwencje dla ruchu w przestrzeni?

*Miejskiego ptasiarza* można oglądać właściwie jako pracę choreograficzną. Tekst zdecydowanie nie jest w nim najważniejszym narzędziem performatywnym, a scenografia i kostiumy funkcjonują jako elementy facylitujące myślenie ruchem - od skali ptasiej do ludzkiej, od biegu do lotu, od miasta do sceny, od ziemi ku niebu.

Jedną z istotnych cech łączących ludzi i ptaki jest zdolność do ruchu rozumianego zarówno jako ruch poszczególnych części ciała, jak i ruch dążący do zmiany usytuowania w przestrzeni. Człowiek, chcąc imitować ptaka na którymkolwiek z tych poziomów, musi dokonać translacji własnej anatomii na anatomie ptasią, własnych sposobów przemieszczania się na te, z których najchętniej korzystają latające istoty. Między innymi dokonywaniem tego rodzaju translacji zajmował się zespół wrocławskiego teatru razem z Maszkiewicz, Szczawińską i Wawrem. W *Ptasiarzu* kilka scen zostało opartych na naśladowaniu ptaków. Pierwszą z nich jest scena uczenia przez Krzysztofa Boczkowskiego pozostałych aktorów choreografii bażanta.

Nauczany przez Boczkowskiego układ jest tańcem godowym samca poszukującego samicy, z którą mógłby stworzyć parę. Aktor instruuje pozostałych, wyliczając rytm przesuwania się naprzód, i lapidarnie nazywa kolejne gesty i ruchy tańca. Na innego rodzaju strategii mimetycznej została oparta scena kolejna, w której aktorzy przestają wykonywać wspólną choreografię, a zaczynają performować indywidualnie partie. Pozwala na to scena zaaranżowana w *Ptasiarzu* w taki sposób, że widzowie zasiadają w rzędzie otaczającym prostokątne pole gry, a dla każdego z nich jego część pozostaje niewidoczna, bo na przecięciu praktycznie wszystkich osi patrzenia stoi metalowa budka przypominająca miejski szalet. Miłosz Pietruski naśladuje ptaka, który przysiadła na krawędzi śmietnika i zaczyna gwałtownie potrząsać skrzydłami, Anna Błaut dynamicznie macha rękami-skrzydłami i śpiewa, Lina Wosik skrada się na ugiętych nogach, a jej podwinięte do wewnątrz ręce wyglądają jak małe skrzydła nietola. W tej scenie nie chodzi o grę w ptasie kalambury, ale o uchwycenie za pomocą ludzkiego ciała, głosu i ekspresji środków, które wytwarzają efekt podobieństwa do ptaków, pozwalają rozpoznać ptasiość w ludzkim performansie. Należą do nich sposób poruszania się i odnoszenia do przestrzeni, tempo i rytm ruchu. Sceny, w których wykorzystano ruchowe i dźwiękowe naśladowanie ptaków, są oparte na prostych i klarownych pomysłach choreograficznych. W *Ptasiarzu* charakter ptaków buduje się poprzez specyfikę ich poruszania się i nie są one oparte na psychologii, jak bywa najczęściej na przykład w bajkach dla dzieci, w których obecne są strategie antropomorfizacji (Datson, Mitman, 2005), ale na fizycznym konkretności form ruchu, którymi ludzie nie posługują się na co dzień.

W *Miejskim ptasiarzu* Szczawińska poświęca zresztą ludziom dużo uwagi, ponownie stawiając ich w centrum badanego układu relacyjnego, w którym znajdują się wraz z miejskim naturokulturowym pejzażem i ptakami.

Pomiędzy scenami opartymi na naśladowaniu zwierząt pojawiają się te, w których choreograficznej i kulturowej analizie poddane zostają ludzkie sposoby obserwowania ptaków i bycia z nimi na tyle, na ile jest to możliwe w warunkach fizycznego dystansu, będącego – poza przypadkami ptactwa domowego – koniecznym elementem naszych relacji z nimi. Najważniejszą ze scen związanych z tym wątkiem jest ta rozgrywająca się w parku do obserwacji ptaków. Scenę otwiera sekwencja nabudowywania gęstego pejzażu dźwiękowego, dalekiego od tego, który bylibyśmy skłonni kojarzyć z idealnymi warunkami do nasłuchiwania. Po parku biegnie pies, który szczeka, ktoś go woła, w przestrzeni niesie się dudnienie uderzanego metalu i głośnie szuranie<sup>15</sup>. Dźwięki ptaków pojawiają się dopiero wtedy, kiedy z metalowej budki znajdującej się na środku sceny zaczyna dobiegać głos przewodniczki, która naśladując ptasie głosy, objaśnia odwiedzającym, kogo mogą spotkać w tej przestrzeni. Dźwięki wydawane przez przewodniczkę są nie tyle naśladowaniem odgłosów ptaków, ile aktorską interpretacją zapisów ptasich dźwięków znalezionych przez aktorkę w książce ornitologicznej. Ptasie dźwięki, które słyszymy w spektaklu, zostały więc pod wpływem strategii naśladowczej poddane dwukrotnej translacji – najpierw dźwięk został przepisany na zgłoski przez autorów książki, a później aktorka zaproponowała dla tych zgłosek artykulację odpowiadającą możliwościom ludzkiego głosu i ludzkim wyobrażeniom o głosach ptasich. W tej scenie aktorzy nie odgrywają obserwacji, ale performują audiosferę parku i trajektorie poruszania się jego nie-ludzkich mieszkańców. Obserwatorami stają się za to widzowie, którzy unieruchomieni na teatralnych krzesłach muszą sami decydować o tym, na co skierują swoją uwagę wzrokową i słuchową. Spektakl, oferując polifoniczną strukturę działań performatywnych, im w tym nie pomaga. Podobnie jak w *Rozmowie*, stworzone tu warunki postrzegania są nastawione na aktywną pracę z

percepcją nie tylko znaczeń, ale też jakości dźwiękowych i ruchowych.

Ptasiarz z wrocławskiego spektaklu nie jest ornitologiem, czyli znawcą ptaków. To człowiek, którego tożsamość konstytuuje się w relacji z ptakami – określa podejmowane przez niego czynności, sposoby spędzania czasu, formę podmiotowości ucieleśnioną w konkretnych strategiach ruchowych i realizującą się w określonych kodach komunikacyjnych. Tego rodzaju podmiot przesuwają się w stronę bycia mniej sobą, ku rozumieniu innych form istnienia pomimo ograniczeń własnego aparatu poznawczego, angażuje się w relacje z formami życia, które dotyczą go w tym sensie, że towarzyszą mu w zamieszkiwanych przez niego ekosystemach, choć często pozostają przez niego niezauważone. Mimo że między człowiekiem a ptasiarzem nie ma ontologicznej cezur, ptasiarz jest szczególną formą ludzkiej podmiotowości, taką, którą reżyserka chciałaby zarażać odbiorców swoich prac, żeby stawali się oni gotowi do zauważania rzeczywistości znajdującej się poza teatrem.

Nieprzypadkowo ekosystemem, w którym funkcjonują ptasiarze z wrocławskiego spektaklu, jest miasto. Główną inspiracją w procesie jego tworzenia była książka Davida Lindo *The Urban Birder* (2018), której autor udowadnia, że myślenie o obserwacji ptaków jako praktyce zarezerwowanej dla terenów w niewielkim stopniu przekształconych przez człowieka jest błędne. Miasta – z ich brudem, zgiełkiem, gęstą zabudową – stanowią obecnie dla wielu gatunków ptaków ekosystemy, do których zdążyły się przystosować i w dalszym ciągu się przystosowują. Scenografię Marty Szypulskiej można postrzegać jako swojego rodzaju skondensowany i przekształcony model miasta. Jej głównym elementem architektonicznym jest wspomniana budka z betonu i metalu (zwieńczona kolcami mającymi uniemożliwić ptakom siadanie na niej), ale mamy tutaj również charakterystyczny dla dużych miast kamienny śmietnik, ozdobne donice ze

sztucznymi kwiatami, konstrukcje z płyt chodnikowych i płyt obitych sztuczną trawą oraz okrągły wąż do studzienki ściekowej.

W omawianych w artykule spektaklach Szczawińskiej charakterystyczne jest przenoszenie do teatru tego, co w relacji człowieka z nie-ludzką przyrodą zostało zaobserwowane poza nim – w kontakcie z roślinami czy zwierzętami. Jednocześnie po przeniesieniu – łączącym się zawsze z artystycznym przetworzeniem, przepisaniem poszczególnych czynników takich jak ruch czy czasowość na środki teatralne i performatywne – jest to odgrywane pod nieobecność owej nie-ludzkiej przyrody. Doświadczenie jej nieobecności, łączące się z uczuciami smutku, tęsknoty i alienacji, uważam za absolutnie kluczowe dla praktyki Szczawińskiej. Co ciekawe, kiedy zapytałam reżyserkę o to, czy jej prace mają wzbudzać tęsknotę za przyrodą, stwierdziła, że postrzega je raczej przez pryzmat programu pozytywnego – przekazywania za pomocą medium teatralnego części doświadczenia bycia w przyrodzie. Doświadczenie nieobecności nie-ludzkiej przyrody i związane z nim poczucie tęsknoty za nią wydają się więc być skutkiem ubocznym działania dyspozytywu teatralnego z jego przywiązaniem do ciemnych, zamkniętych, pozbawionych okien przestrzeni i przedmiotów-imitacji.

Zakończenie *Miejskiego ptasiarza*, w którym pojawia się monolog dotyczący wymarłych kulików eskimoskich, odwołuje się do jeszcze innego poziomu nieobecności przyrody – wymierania gatunków, które uniemożliwia nam spotkanie się z wieloma zwierzętami i roślinami we wspólnej czasoprzestrzeni. Być może kuliki pojawiają się w *Ptasiarzu* na końcu właśnie dlatego, że w ich przypadku niemożliwe jest odtworzenie trajektorii działań charakterystycznej dla procesów powstawania innych przyrodoznawczych spektakli Szczawińskiej: od dostrzeżenia czegoś w przyrodzie, przez artystyczną pracę z tym, po zaproszenie publiczności do doświadczenia

(nie)obecności tego czegoś w przestrzeni teatralnej. Ich uobecnienie się wyłącznie za pośrednictwem słowa, nazwy gatunkowej, wyznacza jedną z granic performatywnej pracy z przyrodą. W tym kontekście wyzwaniem dla sztuki nie jest tylko poszukiwanie adekwatnych strategii reprezentacji i uobecniania tego, co nieobecne, ale też strategii kształtowania doświadczenia nieobecności przyrody jako jednego z aspektów życia w antropocenie.

## Wizualizacje grzybni

Do pracy nad *Grzybami* w warszawskim Teatrze Powszechnym Szczawińska i Wawer (oboje byli autorami scenariusza i reżyserowali spektakl) przystępowali z myślą, która towarzyszyła im podczas poprzednich realizacji spektakli przyrodoznawczych. Zależało im na stworzeniu „sytuacji, która ma dać doświadczenie, wyjść poza reprezentację”. W projektowaniu tego doświadczenia miały im pomóc z jednej strony obecne stale w ich praktyce wyprawy terenowe (w przypadku tego spektaklu były one prowadzone z udziałem i pod przewodnictwem mykolożki profesor Marty Wrzosek<sup>16</sup>), a z drugiej wiedza pochodząca z książek poświęconych grzybom oraz ludzko-grzybowym wspólnotom<sup>17</sup>. Choć królestwo grzybów wciąż pozostaje jednym z najslabiej przebadanych<sup>18</sup>, wiedza o grzybach stopniowo popularyzuje się<sup>19</sup> w pokoleniu, które reprezentuje reżyserka, i pokoleniach młodszych<sup>20</sup>. Próba translacji tej wiedzy na konkretne rozwiązania sceniczne jest o tyle trudna, że grzyby pod wieloma względami opierają się strategiom reprezentacji – ich życie rozwija się w znacznym stopniu poza ludzkim wzrokiem (Sheldrake, 2020, loc. 114); grzybnię ze względu na jej charakter należy traktować raczej jako proces niż obiekt (loc. 158), a symbiotyczne relacje, w jakie grzyby wchodzi z innymi organizmami (głównie roślinnymi, ale też zwierzęcymi),

stanowią wyzwanie dla nowoczesnego nawyku badania i porządkowania bytów w ich odseparowaniu od siebie (loc. 2479); komunikacja grzybów w obrębie grzybni oraz z innymi organizmami ma charakter chemiczny (loc. 763); dynamika ich procesów życiowych – jeśli porówna się ją ze zwierzęcą – czyni z nich radykalnych obcych. A jednak będąc radykalnie obce, grzyby są z nami w relacjach, które z biologicznego punktu widzenia są najbliższe z możliwych – dostają się do naszych ciał, nawet kiedy oddychamy, umożliwiają funkcjonowanie roślinom przeprowadzającym fotosyntezę i biorą udział w procesach produkcji żywności i leków.

Merlin Sheldrake w zakończeniu swojej książki *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures* proponuje termin „mykomorfizmu” na określenie charakterystycznej dla grzybów czasowości oraz sposobu funkcjonowania w relacjach (loc. 3563). Próbę stworzenia w ramach spektaklu teatralnego mykomorficznej sytuacji znajdujemy w końcowej scenie *Grzybów*, w której zamiast kontynuacji fabuły rozwijającej się od początku w tradycyjny sposób, publiczności proponuje się inny tryb odbioru spektaklu – uczestnictwo w wizualizacji-medytacji mającej przez wyobraźnię otworzyć ją fizycznie oraz kognitywnie na doświadczenie radykalnie różniące się od ludzkiej ontologii grzybów. Prowadzący wizualizację Grzegorz Falkowski zachęca pozostałych aktorów i publiczność do zamknięcia oczu i przeprowadza wszystkich przez wizję stapiania się z leśną ściółką, rozkładania w procesach przemiany związanych z działalnością grzybów i innych organizmów. To umieranie, rozumiane nie tylko jako zatrzymanie procesów życiowych konkretnego organizmu, ale także jako jego rozproszenie się w ekosystemie, zamiana indywidualnego ciała na cząstki materii wykorzystywane do podtrzymania życia przez wiele innych organizmów.

Tekst, który pojawia się w scenie wizualizacji, jest formą instrukcji, scenariusza wspólnego procesu, a nie przedstawieniem akcji dramatycznej. Zachęcając publiczność do wyobrażenia sobie procesu rozkładania się w leśnej ściółce, twórcy kierują jej uwagę do wewnątrz – na oddech, sposób odczuwania ciała i jego ciężaru, ułożenie mięśni – a nie w stronę sceny, na której dzieje się przedstawienie. W czasie wizualizacji nic się zresztą na scenie nie wydarza, aktorzy leżą, a przygaszone światła sugerują, że w tym momencie należy jak najbardziej ograniczyć bodźce zmysłowe. Choć scena ta jest gwałtownym zwrotem w logice spektaklu i można byłoby się spodziewać, że jej funkcją jest wręcz przestawienie go na inne tory – inne sposoby uczestnictwa, inne niż tworzenie reprezentacji strategii działania, inną dynamikę oddziaływania na zmysły – powraca on jednak do swoich pierwotnych ram, kiedy wizualizacja kończy się zapaleniem świateł, czytelnym znakiem, że oto przedstawienie się skończyło.

Dominująca część spektaklu zrealizowana jest na podstawie farsowego scenariusza, w ramach którego oglądamy na scenie najpierw formowanie się czteroosobowej grupy terapeutycznej pod przewodnictwem mykoterapeuty<sup>21</sup>, a później próby mierzenia się jej członków z problemami, z powodu których trafili do tej grupy, bardzo różnie zresztą rozumiejąc sens jej istnienia i sposób funkcjonowania. Inaczej niż we wcześniejszych spektaklach przyrodoznawczych, w *Grzybach* dominującym środkiem światotwórczym jest tekst, a choreografia oraz dźwięk, funkcjonując jako narzędzia drugorzędne, nie stworzyły tak gęstego i intrygującego oddziaływania na zmysły i poczucie ciała, jak w *Rozmowie* i *Ptasiarzu*. W *Grzybach* nad obiektem badań i namysłów przeważa farsowa konwencja, której nie udało się – jak wcześniej był to ze strategiami mimetycznymi czy dźwiękowymi – przekuć na narzędzie wytwarzania uważności i zainteresowania przyrodą, które w trylogii przyrodoznawczej są celami kierującymi praktykę



Szczawińskiej.

Konwencja ta w moim przekonaniu zdołała ukryć grzyby w *Grzybach*, ale nie zdołała ich wyeliminować. Gdzie więc są? Są – podobnie jak w *Rozmowie o drzewach* i *Miejskim ptasiarzu* – w słowach. Nazwy gatunkowe grzybów pojawiają się podczas sesji terapeutycznej jako propozycje remediów na określone dolegliwości, ale już w pierwszej scenie stają się też pseudonimami postaci. Każda z osób pojawiających się w gabinecie Łysiczki (Falkowski jako terapeuta również przybrał grzybowe imię) ma możliwość wybrać albo wylosować ze szklanej kuli tymczasowe imię. Grzyby, a raczej sposób ich funkcjonowania w ekosystemach, zostają też uobecnione na scenie w formie metafory. Dzieje się to na przykład w scenie, w której Purchawka (Natalia Lange) wypowiada monolog relacjonujący doświadczenie przez nią radykalnej przemiany percepcji oraz odczuwania własnych granic. Zwracając się do różnych grzybów i roślin, Purchawka zaczyna dotykać osób i obiektów wokół siebie. Jej ciało znajduje się w pozycji horyzontalnej i wyraża chęć wchodzenia w interakcje ze wszystkim, co jest w jego zasięgu. Jak powiedziała o tej scenie Szczawińska:

Natalia opowiada o grzybach, które widzi, ale to nie jest przełożone na porządek reprezentacji w taki sposób, że przedmioty na scenie mają przedstawiać te grzyby. Choreografia, którą zaproponowała Agata, opiera się na wchodzeniu ciała Natalii w relacje z obiektami, jest przeniesieniem zasad ekologicznych na relacje pomiędzy ciałem aktorki a obiektami [wyróżnienie – Z. B.].

Ekologiczne otwarcie, które relacjonuje bohaterka grana przez Natalię Lange, objawia się w zmianie przez nią nastawienia, z jakim funkcjonowała

wobec świata, próbując maksymalnie odseparować się od innych. Ich wpływ, który był przez nią postrzegany jako zagrożenie, teraz staje się dla niej obiektem pożądania, czynnikiem intensyfikacji doświadczenia, którego bohaterka pragnie. Kondycja, w jakiej znajduje się bohaterka w momencie rozpoczęcia terapii i chwilowa transformacja jej mentalnej dyspozycji odpowiada temu, w jaki sposób Félix Guattari myślał o wpływie stymulacji relacyjnego bycia w świecie na poszczególne poziomy ekologii. Owe „zasady ekologiczne”, o których wspomniała reżyserka w cytowanej wypowiedzi, są zasadami sprawczego połączenia człowieka z zamieszkiwaną przez niego tkanką społeczną oraz środowiskiem przyrodniczym. Relacyjna sprawczość oznacza w tym kontekście, że więzi z innymi ludźmi i bytami wpływają na nas i kształtują nasze możliwości bycia w świecie, tak jak my wpływamy na świat dookoła nas w różnych skalach i intensywnościach.

Kluczowy moment uobecnienia się grzybów na scenie jest również kulminacyjną sceną spektaklu. Osobowość Łysiczki ku jego wielkiemu przerażeniu zostaje w niej przechwycona przez grzyb, który wykorzystuje jego zdolność mowy do wygłoszenia przesłania grzybów do ludzi. Łysiczka, który we wcześniejszych scenach spokojnie przyjmował fakt, że granice naszych ciał są przepuszczalne i dostępne dla innych organizmów, w chwili gdy jego tożsamość zostaje przechwycona, wyraża strach przed utratą siebie i stawia jej opór (Wasilewska, 2023). Jego monolog jest najciekawszą literacko częścią *Grzybów* – Szczawińska i Wawer skorzystali w nim nie tylko z komunikacyjnej, ale też poetyckiej funkcji języka – ale jego logika jest logiką *sensu stricto* ludzką, funkcjonuje jako przesłanie i puenta całego spektaklu. O czym mówi grzyb? Między innymi o ludzkich oczekiwaniach wobec niego jako reprezentanta organizmów charakteryzujących się wyjątkową rezyliencją, tak istotną w obliczu pogarszających się warunków życia i wyzwań związanych między innymi z rosnącą ilością toksycznych

odpadów i koniecznością poszukiwania materiałów innych niż sztuczne (zob. Sheldrake, loc. 3066). Studzi ludzki entuzjazm wywoływany wizjami zaprzęgnięcia innych organizmów do naprawiania zniszczeń, za które odpowiedzialny jest człowiek<sup>22</sup>. Najbardziej interesującym z perspektyw mykoontologii tematem pojawiającym się w monologu jest czas:

wiesz że nie będziesz tej rozmowy kończyło  
z tymi z którymi ją zaczęłoś  
z dołu wiesz  
że twoi rozmówcy zmieniają się  
jak moich zarodników razy  
podczas tej rozmowy

wczoraj tu były wielkie jaszczurki  
a dzisiaj to  
co to  
rodzina człowiekowate  
rząd naczelne

naczelne  
taki żart  
nawet śmieszny

jak zacząć rozmowę

jeszcze raz

czas

twoje dni

to są moje oddechy

jak przeskoczyć ten czas  
jak  
zwolnićprzyspieszyć<sup>23</sup>.

Zantropomorfizowany grzyb wyraża ludzką diagnozę niemożliwości spotkania się z grzybami we wspólnej czasowości. Formuła kontaktu, do której się odwołuje, to rozmowa, a rozmowy nie da się prowadzić z kimś, dla kogo dzień swoim trwaniem odpowiada trwaniu jednego oddechu drugiego rozmówcy. Mimo poetyckiej wartości tekstu, trudno nie uznać go za pewnego rodzaju kapitulację wobec środków teatralnych<sup>24</sup> takich jak na przykład dramaturgia, będąca narzędziem tworzenia doświadczenia czasu w teatrze. W przedostatniej scenie *Grzybów* nie da się doświadczyć tego czasu, w którym oddech może być długi jak jeden dzień. Możliwość ta zostaje tylko opowiedziana, nie zostaje – jak w poprzednich częściach trylogii przyrodoznawczej – przełożona na zasadę organizacji ruchu, na relacje ciał, na dźwiękowość przedstawienia.

Twórczynie i twórcy *Grzybów*, przygotowując spektakl, zmagali się z parametrami sytuacji teatralnej – postaciami, sytuacją, czasem i przestrzenią – i to opór tej materii w dążeniu do stworzenia przyrodoznawczego spektaklu, w którego centrum znalazłoby się coś radykalnie różniącego się od człowieka, uobecnia się w nim szczególnie wyraziście. Warto również zaznaczyć – w rozmowie ze mną zwróciła też na to uwagę reżyserka – że spektakl w Powszechnym powstawał w innych warunkach niż *Rozmowa o drzewach* oraz *Miejski ptasiarz*. W przypadku *Rozmowy* istotny i pozytywny wpływ na przedstawienie miała zapewniona przez Komunę Warszawa możliwość organizacji pracy w modelu kolektywnym oraz związana z tym modelem dynamika procesu artystyczno-badawczego, w ramach którego poszczególne osoby nie tylko realizowały powierzone im zadania, ale brały

udział najpierw we wspólnym zgłębianiu tematu, a później tworzeniu przedstawienia, w którym każdy ze środków (wizualność, dźwięk, ruch) funkcjonuje na równych prawach z pozostałymi. Z kolei w *Ptasiarzu* okresowe przerywanie prób w związku z pandemią oraz wznowianie ich w szczególnych warunkach pozwoliło na wydłużenie fazy przygotowań, zarówno reżysersko-dramaturgiczno-choreograficznych, jak i aktorskich. *Grzyby* powstawały w momencie, w którym teatry powróciły do produkcji – czy nawet nadprodukcji – przedstawień. Proces twórczy, który Szczawińska i Wawer chcieli prowadzić w podobny sposób do tych wcześniejszych, został po części zdeterminowany przez fakt, że aktorzy oczekiwali od nich przygotowania przed rozpoczęciem prób tekstu, który stanie się podstawą dalszej pracy, na co twórcy przystali. W proces badawczy była zaangażowana tylko część zespołu, a wyprawy terenowe ograniczyły się do jednego wyjścia do lasu. Tekst – z podziałem na role i zarysowanymi sytuacjami między postaciami – poprzedzał więc i podporządkowywał sobie wszystkie działania, w tym tak ważne dla praktyki reżyserskiej Szczawińskiej działania choreograficzne proponowane i stymulowane przez Agatę Maszkiewicz. Wydaje się więc, że to, co w poprzednich częściach trylogii zostało wypracowane w ramach poszukiwań nienastawionych na inscenizację tekstu – w obserwacji przyrodniczej, pracy opartej całkowicie na fizyczności albo dźwiękowości – w przypadku *Grzybów* zostało ograniczone do minimum.

*Grzyby* pokazują artystyczne wyzwania związane z przedstawianiem na scenie nie-ludzkiej przyrody, ale również pozwalają dostrzec, w jaki sposób artystyczne strategie poszukiwania deantropocentrycznych rozwiązań są kształtowane przez warunki instytucjonalne powstawania spektaklu. Pytania, które prowokują, nie dotyczą tylko tego, jak można estetycznie kształtować doświadczenie czasu w teatrze tak, by zbliżyć publiczność do nie-ludzkiej czasowości albo jak przekazać jej doświadczenie bycia z tym, czego nie da

się zobaczyć. Dotyczą one również tego, jak na możliwości artystyczne w tym zakresie wpływa sposób organizacji procesu twórczego – od czego się on zaczyna, na czym się koncentruje (inscenizacji tekstu czy pracy performatywnej), jakie miejsce mogą w nim zająć poszukiwania o charakterze badawczym.

\*\*\*

Nie-ludzie w spektaklach Szczawińskiej zjawiają się nie we własnej osobie, ale w osobie ludzkiej – w ludzkiej postawie gotowości spotkania z nimi, a nawet wyczekiwania na to spotkanie. Uobecniają się przez działania artystyczne – poprzez tekst, pracę performerską, ruch, dźwięki – a także przez cytowane czy to wizualnie, czy werbalnie teksty kultury. Drzewa uobecniają się w praktykach obserwacji drzew – w ciałach zaangażowanych w obserwację, współkształtowanych przez praktyki obserwacji, a ptaki w gotowości do dostrzeżenia ptaków, zwrócenia głowy w kierunku, w którym rzadko się ją zwraca. Wszystkie te środki czynią z doświadczenia nieobecności stymulator ćwiczenia publiczności w byciu uważnym wobec tego, czego w danym momencie nie może z nami być. Nie może z nami być, bo nie może przebywać w zamkniętej teatralnej sali, nie może z nami być, bo nie jesteśmy w stanie dostrzec tego nieobecności, nie może z nami być, bo wyginęło.

Artykuł jest skróconą wersją jednego z rozdziałów pracy doktorskiej przygotowywanej przez autorkę w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego pod opieką prof. Grzegorza Niziołka.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, „*Żeby coś uratować, trzeba najpierw to zauważyć*”. *Mysł ekologiczna w trylogii przyrodoznawczej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/5xnn-hs93.

## Autor/ka

**Zuzanna Berendt** (zuzannaberendt@gmail.com) - doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, niezależna kuratorka tworząca projekty w formule badań artystycznych, krytyczka teatralna współpracująca m.in. z „Didaskalią. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem” i portalem teatralny.pl, członkini zespołu redakcyjnego miesięcznika „Dialog”. Badawczo zajmuje się myślą ekologiczną i posthumanizmem w teatrze i choreografii. ORCID: 0000-0002-9708-2385.

## Przypisy

1. Za inne można by uznać spektakle podejmujące krytykę kultury z perspektywy feministycznej - *Ciotunia* (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2015), *Białe małżeństwo* (Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, 2010), *Trąbka do słuchania* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2023), spektakle korzystające z refleksji pamięciologicznej czy historiozoficznej - *Wojny, których nie przeżyłam* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2015), *Komuna Paryska* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2017), *Geniusz w golfie* (Stary Teatr w Krakowie, 2014).
2. Jeżeli nie wskazano inaczej, ten i kolejne cytaty z wypowiedzi Weroniki Szczawińskiej pochodzą z wywiadu, którego reżyserka udzieliła mi w maju 2023 roku.
3. Angielskie tłumaczenie autorstwa Iana Pindara i Paula Suttona, z którego korzystałam pisząc tę pracę, ukazało się w 2000 roku nakładem Athlone Press.
4. W zamieszczonym na końcu angielskiego tłumaczenia książki eseju Gary’ego Genosko poświęconego życiu, pracy i twórczości filozoficznej Guattariego można znaleźć interesujące informacje dotyczące tego, w jaki sposób idee zawarte w *Three Ecologies* i *Chaosmosis* łączą się z jego pracą w eksperymentalnej klinice psychiatrycznej La Borde (2000). O La Borde pisał również Adrian Mrówka (2017).
5. Takie podejście przypomina koncepcję „gatunku parasolowego” wprowadzoną w obszarze nauk przyrodniczych na określenie takiego gatunku, którego ochrona doprowadzi w rezultacie do ochrony innych gatunków od niego zależnych (na przykład czerpiących z jego obecności w danym ekosystemie korzyści w obszarze zdobywania pożywienia), Roberge, Angelstam, 2004.
6. Cytaty z wypowiedzi Weroniki Szczawińskiej pochodzą z wywiadów, których reżyserka udzieliła mi w maju 2023 roku.
7. Badania Wanderseego i Schussler dotyczyły roślin występujących w zamieszkiwanych przez ludzi ekosystemach, a nie na przykład roślin doniczkowych albo takich, którymi obraca

się na rynku.

8. O ślepcie na rośliny i kulturowych konsekwencjach tego zjawiska pisała Magdalena Zamorska (2020).

9. Przywoływani badacze wskazali w sumie na cztery główne konsekwencje ślepoty na rośliny: „(a) niezdolność do widzenia lub zauważania roślin w swoim otoczeniu, (b) niezdolność rozpoznawania wagi roślin dla biosfery i ludzkiego życia, (c) niezdolność docenienia estetyki i wyjątkowości form życia należących do królestwa roślin, (d) błędne, antropocentryczne umieszczanie roślin w hierarchii niżej od zwierząt i związane z nim uznawanie ich za niezasługujące na refleksję” (s. 82).

10. Jak powiedziała mi Szczawińska, spektakl, który premierę miał 6 czerwca 2019 roku w Komunie Warszawa, był najbliższy kolektywnego modelu tworzenia, spośród tych, w które miała okazję współtworzyć. W skład multidyscyplinarnego zespołu (nazwę zapożyczam ze strony internetowej Komuny Warszawa) oprócz reżyserki wchodziłi: Aleksandra Gryka, Małgorzata Pauka, Maciej Pesta, Katarzyna Sikora, Marta Szypulska, Piotr Wawer jr. Jednocześnie jednak na stronie Komuny Szczawińska została wyróżniona jako osoba reżyserująca.

11. W kontekście pytań o koszty środowiskowe produkcji tego spektaklu (które niejako prowokuje jego ekologiczna tematyka) warto moim zdaniem zwrócić uwagę, że scenografia i kostiumy zostały wykonane z plastiku, ale liczba obiektów była niewielka, szczególnie w porównaniu do przeciętnej produkcji repertuarowej w teatrze dramatycznym. Strategie recyklingu obiektów i materiałów Szczawińska i Wawer wykorzystali w spektaklach *Wojna światów* (Teatr Zagłębia w Sosnowcu, 2017) oraz *Słowo las znaczy świat* (Akademia Sztuk Teatralnych we Wrocławiu, 2021).

12. Zdecydowałam się pozostawić w tekście tłumaczenie „score” jako „partytura” oraz stosować dalej formę anglojęzyczną, która obecnie jest już rozpowszechniona w polskim dyskursie na temat choreografii i jest jednocześnie mniej dwuznaczna niż słowo „partytura”, którym w języku polskim określa się najczęściej notacje utworów muzycznych.

13. Dla Szczawińskiej fascynacja miejskimi ptakami rozpoczęła się przed rozpoczęciem procesu prób, kiedy wzięła udział w prowadzonym przez Stanisława Łubieńskiego spacerze po parku Skaryszewskim. Łubieński jest autorem popularnej książki przyrodniczej o ptakach, która odegrała ważną rolę w procesie powstawania spektaklu (2016).

14. O pracy z ciałem i ruchem jako narzędziach artystycznych Szczawińska rozmawiała z Witoldem Mrozkiem (2014) w wywiadzie poświęconym głównie jej wczesnej pracy zrealizowanej w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, czyli *Geniuszowi w golfie*.

15. Jak powiedziała mi Szczawińska, inspiracją dla tej sceny była wizyta zespołu realizującego spektakl we wrocławskim parku Wschodnim. Podstawowym wnioskiem, jaki przyniosła ta wyprawa terenowa, była złożoność lokalnego pejzażu dźwiękowego. W tym samym miejscu mieszały się ze sobą dźwięki antropogeniczne (samochody, dźwięki strzelnicy, głosy, dźwięki z głośników) i takie, które można by określić jako „naturalne” (odgłosy drzew poruszanych przez wiatr, ptaków i innych zwierząt).

16. Wrzosek była konsultantką w procesie powstawania spektaklu, przygotowała też tekst pod tytułem *Grzybnięci* (2022) opublikowany w programie towarzyszącym spektaklowi.

17. Były wśród nich: *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures* Merlina Sheldrake'a (2020), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* Anny Lowenhaupt Tsing (2015), *Powrót do życia. O żałobie i grzybach* Long Litt Woon (2019). Tytuły książek podaję za listą inspiracji przedstawioną w eksplikacji reżyserskiej, którą udostępniła mi Szczawińska oraz rozmową,



którą z nią przeprowadziłam.

18. Sheldrake odwołując się do zaproponowanego przez Wanderseego i Schussler pojęcia ślepoty na rośliny proponuje pojęcie ślepoty na grzyby, pokazując, w jaki sposób rywalizując o obecność w projektach badawczych przegrywają one nie tylko ze zwierzętami, ale i roślinami (2020, loc. 2669).

19. Poza wymienionymi w poprzednich przypisach książkami należy wspomnieć pokazywany między innymi w ramach festiwalu Docs Against Gravity film Marion Neumann *Grzyby mówią do nas* (2021) czy dostępny na Netflixie film *Niezwykły świat grzybów* (2019) Louisa Schwarzberga.

20. Stopień znajomości grzybów ma duży związek z przynależnością pokoleniową. W ciągu ostatnich dwudziestu-trzydziestu lat w Polsce spadło zainteresowanie grzybobraniem jako aktywnością, a co za tym idzie, obniżyła się znajomość grzybów wśród osób reprezentujących młodsze pokolenie (Stolarz, Ukleja, Steckiewicz, 2019).

21. W spektaklu wystąpili: Grzegorz Falkowski, Mamadou Góo Bâ, Natalia Lange, Maria Robaszkiewicz, Oskar Stoczyński.

22. W tym kontekście interesującym projektem badawczym dotyczącym związku występowania grzybów z konsekwencjami nowoczesnych projektów podporządkowania środowiska potrzebom człowieka oraz ekstraktywistycznej maksymalizacji zysków czerpanych z tego środowiska jest ten dotyczący grzyba matsutake prowadzony przez Annę Lowenhaupt Tsing, zob. Tsing 2015.

23. Tekst monologu cytuję na podstawie egzemplarza tekstu udostępnionego mi przez dział dokumentacji Teatru Powszechnego. Według informacji udzielonej mi przez reżyserkę, autorem tej części tekstu był Wawer.

24. Brytyjskie badaczki teatru Wendy Arons i Theresa J. May zaproponowały pojęcie „ekodramaturgii” (*ecodramaturgy*) na określenie sztuk, które mierzą się z wyzwaniem wychodzenia poza ludzką skalę czasową: „Historie ekologiczne rozgrywają się w skali ponadludzkiej, więc nawet jeśli dramatopisarz usiłuje uwypuklić problemy środowiskowe na scenie, trudno jest «pomieścić» te historie. Historia drzewa może mieć osiemset lat; historia katastrofy ekologicznej (takiej jak huragan Katrina albo toksyczny wylew na Węgrzech) może rozwijać się przez pokolenia; a historie lodowców, rzek i gatunków rozwijają się przez tysiąclecia. Ekodramaturgia, myśląc o dramacie w relacji do procesów ziemskich, rozciąga każdą koncepcję teatru epickiego ku dalekim krańcom ludzkiej uwagi” (2012, s. 4).

## Bibliografia

Arons, Wendy; May, Theresa J., *Introduction*, [w:] *Readings in Performance and Ecology*, red. W. Arons, Th.J. May, Palgrave Macmillan, 2012.

Dobkowska, Sylwia, *Performance of Absence in Theatre, Performance and Visual Art*, Routledge 2022.

*Egzorcyzmowanie legendy. Rozmowa z Weroniką Szczawińską*, „Dwutygodnik” 2014, nr 130, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5160-egzorcyzmowanie-legendy.html> [dostęp: 17.06.2024].

- Franco, Susanne; Chernetich, Gaia Clothilde, *Score*, [w:] *Dancing Museums Glossary*, red. A. Mikou, <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/score/> [dostęp: 2.04.2024].
- Genosko, Gary, *The Life and Work of Félix Guattari*, [w]: Félix Guattari, *Three Ecologies*, tłum. I. Pindar, P. Sutton, Athlone Press, London 2000, s. 106-159.
- Guattari, Félix, *Three Ecologies*, tłum. I. Pindar, P. Sutton, Athlone Press, London 2000.
- Hugo, Nancy Ross, *Seeing Trees*, Timber Press, Portland, London 2011.
- Jurszo, Robert, *Długi cień „lex Szyszko”*. Wycinki drzew wciąż bez kontroli, <https://oko.press/dlugi-cien-lex-szyszko-wycinki-drzew-wciaz-bez-kontroli-raport> [dostęp: 14.09.2023].
- Kopacki, Andrzej, *Rozmowa o drzewach*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2016.
- Lindo, David, *The Urban Birder*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2018.
- Lowenhaupt Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.
- Łubieński, Stanisław, *Dwanaście srok za ogon*, Czarne, Wołowiec 2016.
- Mrówka, Adrian, *Félix Guattari, krytyka psychoanalizy i przypadek La Borde*, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 3 (25), s. 331-341.
- Najwyższa Izba Kontroli, *Drzewa w gąszczu przepisów*, 2019, <https://www.nik.gov.pl/aktualnosci/drzewa-w-gaszczu-przepisow.html> [dostęp: 2.04.2024].
- Ubertowska, Aleksandra, *Ekozofie Guattariego*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 2 (52).
- Rebellato, Dan, *When We Talk of Horses: Or, what do we see when we see a play?*, „Performance Research” 2009, t. 14, nr 1.
- Roberge, Jean-Michel; Angelstam, Per, *Usefulness of the Umbrella Species Concept as a Conservation Tool*, „Conservation Biology” 2004, t. 18, nr 1, s. 76-85.
- Sheldrake, Merlin, *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures*, Random House, London 2020, e-book (polskie wydanie: *Strzępki życia. O tym, jak grzyby tworzą nasz świat, zmieniają nasz umysł i kształtują naszą przyszłość*, przeł. U. Gardner, Insignis, Kraków 2023).
- Stolarz, Przemysław; Ukleja, Anna; Steckiewicz, Roman, *Znajomość grzybów jadalnych i trujących wśród studentów kierunków medycznych, lekarzy i ich rodzin*, „Etnobiologia Polska” 2019, t. 9, s. 37-42.
- Thinking With Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, red. L. Datson, G. Mitman, Columbia University Press 2005.

Wandersee, James H.; Schussler, Elisabeth E., *Preventing Plant Blindness*, „The American Biology Teacher” 1999, nr 2, s. 82-86.

Wasilewska, Dominika, *Koalicja ciał narażonych: możliwość międzygatunkowej solidarności w świecie przesiąkniętym toksynami*, „Dialog Puzyny. Bioróżnorodność”, Fundacja Dialogu im. Konstantego Puzyny, Warszawa 2023, s. 148-158.

Woon, Long Litt, *Powrót do życia. O żałobie i grzybach*, tłum. E. Ptaszyńska-Sadowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

Wrzosek, Marta, *Grzybnięci*, [w:] *Grzyby*, Teatr Powszechny w Warszawie, Warszawa 2020, s. 7-12, [https://www.powszechny.com/pliki/wydarzenia/grzyby\\_\\_program\\_spektaklu.pdf](https://www.powszechny.com/pliki/wydarzenia/grzyby__program_spektaklu.pdf) [dostęp: 2.04.2024].

Zamorska, Magdalena, *Kulturowe herbarium. Polityka, etyka i estetyka roślin*, „Prace Kulturoznawcze 24” 2020, nr 3, s. 9-21.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zeby-cos-uratowac-trzeba-najpierw-zauwazyc>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

DOI: 10.34762/v1s6-5043

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/1000-1400-1800-2200-efektywnosc-pracy-i-jakosc-zycia-osob-pracujacych-w-polskich-teatrach>

/ PRACA W TEATRZE

## 10:00-14:00 + 18:00-22:00. Efektywność pracy i jakość życia osób pracujących w polskich teatrach repertuarowych

Andrzej Błażewicz

### **10 am - 2 pm + 6 pm - 10 pm. Work efficiency and quality of life of people working in Polish repertory theatres**

The article focuses on the system of theatre work from 10 am to 2 pm and from 6 pm to 10 pm. This system appears to be some sort of legacy, something that has been functioning 'for ages', something unalterable, even traditional. Thus, it is habitual, invisible and intuitive, monopolistic for the discourse. It is due to these characteristics that this system of work requires a careful examination. The article discusses the results of a survey conducted by the author in which respondents assessed the effectiveness of the traditional work system and their quality of life in connection with work.

Keywords: working hours in the theatre; labour rights; legislative regulations; quality of life of theatre workers; systemic change

Polskie środowisko teatralne jest w trakcie procesu zmian podstawowych paradygmatów, które przez lata formowały i cementowały mapy myślenia o

instytucjach i modelach pracy. Dyskusja toczy się przede wszystkim wokół przemocowych praktyk, próby ich identyfikacji, precyzyjnego nazwania przejawów przemocy – również psychologicznej czy ekonomicznej. Coraz ważniejsza staje się też rozmowa o nowych narzędziach i modelach pracy.

W niniejszym tekście chciałbym podjąć refleksję nad organizacją czasu pracy artystycznej w teatrze repertuarowym (dramatycznym) – zagadnieniem systemowym, któremu pozornie daleko do pojęć z zakresu etyki, bo jawi się ono jako aspekt czysto techniczny. Powszechnie znany model organizacji prób to ośmiogodzinny dzień pracy, podzielony na próby poranne w godzinach 10:00-14:00 i popołudniowe w godzinach 18:00-22:00. Przedmiotem badania jest więc w szczególności organizacja czasu pracy artystycznej w trakcie przygotowań do premiery.

Ta organizacja czasu pracy obowiązuje w teatrze od dawna, ale nie wiadomo dokładnie od kiedy<sup>1</sup>. Osoby funkcjonujące w tym systemie najczęściej nie mają doświadczenia pracy w innym. Obecny tryb jawi się jako niezmienna, wręcz tradycyjna praktyka. Jest więc znormatywizowany, niewidzialny i intuicyjny. Tym bardziej, w moim mniemaniu, domaga się więc wnikliwego zbadania. W tym tekście chcę przede wszystkim przedstawić, jak ten system oceniają osoby w nim funkcjonujące. Na potrzeby mojej pracy przeprowadziłem więc badania ankietowe.

## **Podstawy prawne**

W warunkach systemu kapitalistycznego normowanie czasu pracy jest nieodzownym elementem jej organizacji. Dotyczy to również instytucji kultury. W polskich instytucjach kultury tę kwestię regulują przede wszystkim dwa dokumenty: Kodeks pracy oraz Ustawa o organizowaniu i

prowadzeniu działalności kulturalnej. Przy czym w ustawie w rozdziale dotyczącym pracowników instytucji kultury jest napisane: „W sprawach nieuregulowanych w ustawie do pracowników instytucji kultury stosuje się przepisy Kodeksu pracy.”

Polski Kodeks pracy określa wymiar czasu pracy pełnoetatowej jako osiem godzin na dobę i czterdzieści godzin w pięciodniowym tygodniu pracy. Ważny z punktu widzenia niniejszego tekstu zapis znajdujący w ustawie stwierdza: „Jeżeli jest to uzasadnione rodzajem pracy lub jej organizacją, do pracowników instytucji kultury może być stosowany przerywany czas pracy, według z góry ustalonego rozkładu, przewidującego nie więcej niż jedną przerwę w pracy w ciągu doby, trwającą nie dłużej niż 5 godzin”.

Prawo nakłada również na instytucję kultury obowiązek wprowadzenia regulaminu pracy, jeśli zatrudnia ona więcej niż dwudziestu pracowników. Nie ma konieczności wydania regulaminu pracy, jeśli w zakresie organizacji i porządku w procesie pracy obowiązują w danej instytucji kultury postanowienia układu zbiorowego pracy.

Regulamin pracy powinien uwzględniać również w szczególności organizację pracy, warunki przebywania na terenie zakładu w czasie pracy i po jej zakończeniu. Określać systemy i rozkłady czasu pracy oraz przyjęte okresy rozliczeniowe czasu pracy.

## **Potrzeby regulacji prawnych**

Nie ulega wątpliwości, że funkcjonowanie wielu dokumentów prawnych jest przyczyną powstawania nieporozumień i że w dłuższej perspektywie zaczną pojawiać się nieścisłości. Teatry jako instytucje kultury zdecydowanie potrzebują osobnej ustawy, analogicznie do bibliotek i muzeów. Ze względu

na specyficzne warunki pracy teatralnej taki dokument jest niezbędny. Drugim dokumentem powinna być ustawa o uprawnieniach artysty zawodowego. Debata wokół projektu ustawy została niestety przekierowana na wątki dotyczące ustawy reprograficznej, co ostatecznie w szumie medialnym mocno ograniczyło merytoryczną dyskusję o statusie zawodowym artysty. Mam jednak nadzieję, że oba dokumenty zostaną w najbliższym czasie utworzone.

## **Realizm kapitalistyczny**

Mimo że teatr jest miejscem wyjątkowym pod względem charakteru pracy, w nowoczesnym systemie rynkowym wysuwa się wobec instytucji kultury żądanie, by działały one niemal w modelu biznesowym. Celnie o tym pisze Mark Fisher w książce *Realizm kapitalistyczny Czy nie ma alternatywy?*: „W ciągu ostatnich trzydziestu lat kapitalistyczny realizm z powodzeniem zainstalował ontologię biznesu, w której po prostu oczywiste staje się, że w społeczeństwie wszystko, łącznie ze służbą zdrowia i edukacją powinno prowadzić się jak biznes” (2020, s. 30).

Ten tok rozumowania widoczny jest przy okazji dyskusji o finansowaniu teatrów z pieniędzy publicznych. Podnoszą się głosy, że nie ma sensu w prowadzeniu instytucji kultury, jeśli nie jest ona w stanie sama na siebie zarobić. Jeśli nie generuje zysku. Teatry publiczne na szczęście nie mają wpisane w celach statutowych generowania zysku, co nie zmienia faktu, że w swoich wewnętrznych zapisach dążą do zrealizowania tradycyjnych rynkowych norm.

I tak na przykład, gdyby to zweryfikować rzetelnie, według przepisów prawa pracy, czy aktorzy wyrabiają całe etaty lub ile nadgodzin w miesiącu pracuje

akustyk, wnioski mogłyby być dosyć niepokojące<sup>2</sup>. Fisher, przytaczając przykład samorządów w Wielkiej Brytanii, stawia tezę, że tak naprawdę więcej wysiłku wkłada się w to, by upewnić się, że dane rozwiązanie jest dobrze zaprezentowane, niż w rzetelną ocenę, czy przynosi ono realny efekt. Według Fishera kapitalizm w tym aspekcie paradoksalnie przypomina stalinizm, ponieważ przedkłada symbole osiągnięć nad same osiągnięcia. A „efekty liczą się tylko o tyle, o ile są rejestrowane na poziomie (PR-owych) zewnętrznych pozorów” (tamże, s. 64).

Przed osobami zarządzającymi teatrami stoi więc karkołomne zadanie polegające na takim opisaniu, skategoryzowaniu i skatalogowaniu działań teatru oraz jego pracowników, by wpasować się w sztuczne, nieprzystające do realiów pracy legislacyjne założenia – których emanacją są niezliczone tabele, sprawozdania i rozliczenia.

W posłowniu do książki Fishera Andrzej Kalarus dokonuje interesującej syntezy. Stwierdza, że realizm kapitalistyczny, wraz z jego (wydałoby się sprzeczną) biurokratyczną nadbudową, wyznacza ramy i granice tego „co w ogóle da się pomyśleć, formatując nasze pragnienia, ambicje, wyobraźnię i nadzieje” (tamże, s. 119). Realizm kapitalistyczny ma więc sprawiać wrażenie bezalternatywności. Czy nie ma również alternatywy dla teatrów?

## **Regulaminy pracy w polskich teatrach**

Teatry publiczne w Polsce najczęściej zatrudniają więcej niż dwudziestu pracowników, a więc do 2017 roku były obligowane do tworzenia wewnętrznych regulaminów pracy<sup>3</sup>. Organizacja czasu pracy wpisana w regulaminy pracy teatrów jest podobna i de facto powtarza przepisy zawarte w ustawach. Na podstawie analizy regulaminów pracy polskich teatrów



można przedstawić następującą syntezę. W prawie każdym z nich znajdziemy zapis o standardowym wymiarze pracy – osiem godzin dziennie w czterdziestogodzinnym tygodniu pracy. Są również zapisy dotyczące regulaminowej przerwy jedenastogodzinnej pomiędzy zajętościami.

Ciekawymi zapisami są te, które stwierdzają, że czasem pracy aktora jest czas, w którym pracownik pozostaje w dyspozycji pracodawcy lub w innym miejscu wyznaczonym do wykonywania pracy oraz czas przeznaczony na przygotowanie roli w miejscu jego zamieszkania, a także czas pozostawiania aktora poza teatrem w sytuacji nieobsadzenia w próbach i spektaklach. Regulaminy stwierdzają np.: „w ewidencji czasu pracy aktora czas ten wlicza się do czasu pracy i stanowi dopełnienie czasu pracy aktora, jeśli w tym czasie nie ma zajęcia w teatrze”.

Trudno nie zgodzić się logiką, która najpewniej przyświecała twórcom takich zapisów. Aktorzy rzeczywiście poświęcają czas poza miejscem pracy na naukę tekstu, ale również na przygotowanie emocjonalne czy warsztatowe do prób. Również aktorzy, którzy nie przygotowują w danym okresie nowego spektaklu, pozostają w gotowości do nagłego zastępstwa lub do zagrania roli w przypadku zmiany repertuaru.

Pomimo że powyższe założenia są w mojej opinii słuszne i oddają charakter pracy artystycznej, przeczy im wyrok<sup>4</sup> Sądu Najwyższego z 24 września 2020 roku dotyczącego zaskarżenia przez aktora dyrekcji teatru, w sytuacji, w której postanowiła ona zmniejszyć cały etat aktora do jednej czwartej. Sąd Najwyższy, oddalając skargę kasacyjną, argumentuje swoją decyzję tym, że:

czasem pracy jest czas pozostawiania przez pracownika w dyspozycji pracodawcy w jednym z dwóch miejsc: w zakładzie pracy (co jest zasadą) lub w innym miejscu wyznaczonym przez

pracodawcę. Jednocześnie wynagrodzenie przysługuje pracownikowi jedynie za wykonaną pracę [...] zaś za niewykonaną tylko, jeśli przepis tak stanowi. [...] Ustawodawca nie wiąże przy tym czasu pracy z czasem realnego, efektywnego świadczenia pracy, lecz z czasem pozostawania w dyspozycji pracodawcy w zakładzie pracy lub w innym miejscu wyznaczonym do wykonywania pracy, dlatego na czas pracy składa się nie tylko czas rzeczywistej pracy, lecz także okresy jej nieświadczenia, w których pracownik pozostawał w dyspozycji pracodawcy. [...] Oczywiście czasem pracy jest również czas, który pracownik musi poświęcić na przemieszczanie się po terenie zakładu pracy w celu wykonania kolejnych czynności pracowniczych wynikających z nałożonych na niego obowiązków. [...]

Podsumowując [...] można wyodrębnić dwa elementy czasu pracy. Pierwszy z nich to pozostawanie w dyspozycji pracodawcy, a drugi to obecność w zakładzie pracy lub w innym miejscu wyznaczonym do wykonywania pracy. Oba te składniki, co do zasady, powinny wystąpić łącznie, aby można było stwierdzić, że dany okres jest uznawany za czas pracy.

[...] należy zgodzić się ze skarżącym w tej części, w której eksponuje specyficzne elementy w pracy aktora. Tym samym bardzo trudno jest wyznaczyć konkretne ramy godzinowe, podczas których realizuje on stosunek pracy. Dlatego też mimo określenia w k.p. definicji czasu pracy może dojść do wątpliwości, jak należy zakwalifikować określone stany faktyczne. Nie oznacza to z drugiej strony swoistego domniemania pozostawania aktora w dyspozycji pracodawcy w takim zakresie, w jakim widzi to sam

zainteresowany. [...]

W regulaminie pracy pozwanego jednoznacznie wskazano (§ 14 pkt 1), że czas pracy pracowników zatrudnionych w Teatrze (w tym aktorów), [...] wynosi 8 godzin na dobę i przeciętnie 40 godzin na tydzień w przeciętnie pięciodniowym tygodniu pracy [...]

Rozliczenie czasu pracy aktorów odbywało się na podstawie raportów przygotowywanych przez inspicjentów. Aktorzy nie podpisywali listy obecności, a ich czas pracy był uzależniony od ilości spektakli, w których występowali, jak i od ilości prób do nich. W konsekwencji czas pracy poszczególnych aktorów zatrudnionych przez pozwanego powiązany był z repertuarem Teatru w danym miesiącu i w całym sezonie artystycznym.

Z dalszych ustaleń wynika, że B. Z. [powód - przyp. red.] [...] przychodził do pozwanego jedynie na czas przedstawień i prób. Nie ma więc podstaw, aby do czasu pracy powoda wliczyć „każdej chwili, w której pozostawał w stałej gotowości do świadczenia pracy”. Tak przyjęte stanowisko przerzuca aspekt związany z pracą na wolicjonalny element samego zainteresowanego, który niejako pozostaje w pracy wówczas, gdy zakomunikuje to w jakikolwiek sposób pracodawcy. [...] obowiązkiem pracownika artystycznego jest pozostawanie w stałej gotowości do podjęcia zajęć, jakie wynikają z repertuaru. Jedynie ten czas gotowości, wyznaczony treścią regulaminu pracy może być zaliczony do czasu pracy. Nie można więc finalnie zgodzić się z argumentem, że aktor (tu powód) pozostaje w gotowości do pracy również w tym czasie, w którym nie jest obsadzony w sztukach, stanowiących aktualny repertuar. Na czas pracy pracownika nie wpływa również rozmiar wykazywanej

inicjatywy czy jakość świadczonej pracy<sup>5</sup>.

Wniosków z tego orzeczenia płynie kilka. Zasadniczo potwierdza ono pilną potrzebę ustanowienia nowych aktów prawnych regulujących działanie teatrów, ponieważ specyfika tej pracy nie przystaje do standardowych zapisów kodeksu pracy. Po drugie, mimo że polski system prawny nie uwzględnia prawa casusu, wyrok ten daje możliwość manipulacji wymiarem etatów artystycznych według ewidencjonowania obecności na terenie zakładu i rzeczywistego (cokolwiek przez to rozumiemy) stosunku pracy – co w konsekwencji stanowi niebezpieczny precedens. Kolejną kwestią jest w takim razie moc prawna regulaminowych zapisów o gotowości i pozostawaniu do dyspozycji – wynikałoby z tego, że nie mają *de facto* żadnej mocy prawnej. W przypadku nieżycziwej kontroli urzędniczej mogłoby się okazać, że nikt z zespołu artystycznego nie wyrabia normy etatowej. Daje to pole do zasadnej, z prawnego punktu widzenia, a bezsensownej z perspektywy realnych uwarunkowań, możliwości wykazania błędów w zarządzaniu instytucją i marnotrawienia środków publicznych – co w konsekwencji może stać się narzędziem cenzury, nacisków i wpływu urzędników na kształt funkcjonowania danego teatru.

W zapisach<sup>6</sup> dotyczących organizacji czasu pracy w odniesieniu do prób często znajdziemy zapisy dotyczące tego, że próba nie może trwać dłużej niż cztery godziny. Jest to niejako model domyślny, wynikający właśnie z niepisanych tradycji, nie mający jednak umocowania w kodeksie pracy czy ustawie. W parze z tym zapisem znajduje się (lub nie) kolejny zapis regulaminowy dotyczący sformatowania czasu rozpoczęcia próby wieczornej lub porannej albo zakres, kiedy te próby mają się rozpocząć. Znajdziemy np. zapisy, że „próby poranne zaczynają się nie wcześniej niż o godz. 10.00, a popołudniowe nie wcześniej niż o godz. 17.00”, ale nie znajdziemy zapisu o

długości trwania próby. Inny regulamin informuje, że czas trwania próby nie może przekroczyć czterech godzin, ale nie podaje widełek rozpoczęcia czasu prób; kolejny regulamin jest najbardziej precyzyjny i informuje, że czas trwania próby nie powinien przekraczać czterech godzin, a próby poranne rozpoczynają się o godz. 10.00, wieczorne o godz. 18.00. Co w zasadzie oznacza ustawienie czasu pracy nad spektaklem w systemie godzinowym 10:00-14:00 i 18:00-22:00.

Omawiane przykłady świadczą o tym, że ten system czasu pracy jest zakorzeniony w świadomości środowiska teatralnego do tego stopnia, że nie zawsze twórcy regulaminów pracy uznają za zasadne, by precyzyjnie dookreślić go w zapisach. Nie zmienia to jednak faktu, że niejako intuicyjnie twórcy takich dokumentów dążą do opisanie tego systemu, choć nie zawsze wprost.

## **Praca w systemie godzinowym 10:00-14:00 i 18:00-22:00**

Utworzenie systemu pracy artystycznej w układzie godzinowym 10:00-14:00 i 18:00-22:00 uzasadnia się na kilka sposobów. Czas rozpoczęcia pracy ustalony na godzinę 10:00 wynika z tego, że aktorzy i zespół techniczny obsługujący spektakl pracują często do godzin późnowieczornych. Stąd, by osiągnąć zakładaną regulaminową przerwę jedenastu godzin, ustala się taki czas rozpoczęcia pracy. Jeśli nawet aktor wychodzi z teatru o godzinie 23:00, czas przerwy zostaje zachowany. Przerwa między zajęciami w godzinach 14:00-18:00 w zamierzeniu służy oczywiście odpoczynkowi, ale również powinna pozwolić na załatwienie prywatnych spraw, również tych związanych z opieką nad dziećmi. Zajęcia wieczorne pokrywają się z kolei z graniem spektakli, są to więc niejako aktywności zamienne. Aktorzy, którzy

nie grają, mogą brać udział w próbach, z kolei osoby grające w spektaklu są zwolnione z wieczornej próby.

System pozwala więc teoretycznie na przeprowadzanie prób nawet z aktorami, którzy grają danego dnia wieczorem, ale tylko podczas prób porannych. Trzeba zaznaczyć, że próby wznowieniowe do niegranych dłużej tytułów również odbywają się zazwyczaj w godzinach 10:00-14:00, co czasem wyklucza niektóre osoby na cały dzień z prób do spektakli premierowych.

Wyprzedzając nieco omówienie badania, należy zaznaczyć, że przerwa w godzinach 14:00-18:00 jest często czysto teoretyczna w odniesieniu do zespołu technicznego. Osoby takie jak akustycy czy montażyści w czasie między próbami nadal pracują, przygotowując scenę na kolejną próbę<sup>7</sup>.

Tak skrótowo wygląda zarys funkcjonowania teatru w tym systemie. Wśród ludzi kultury utarło się powiedzenie, że „teatr to ludzie”. Warto więc sprawdzić, jak funkcjonują w zaproponowanych ramach czasowych różne grupy zawodowe, nie tylko te, które z teatrami łączy umowa o pracę, ale również te, które pracują w teatrach w krótkich okresach, na przykład dwumiesięcznych lub trzymiesięcznych, jak reżyserzy i reżyserki, scenografowie i scenografki czy choreografki i choreografowie.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że funkcjonowanie w pracy teatralnej w ramach opisywanego systemu organizacji prawie nigdy nie ma charakteru ciągłego, nieprzerwanego. Raczej jest to funkcjonowanie cząstkowe, którego częstotliwość zależna jest od intensywności pracy poszczególnych osób. I tak aktorzy, którzy grają w niemal każdej kolejnej produkcji, będą mieć poczucie, że cały czas pracują właśnie w tym trybie. Zajętości zespołu technicznego będą uzależnione od wielkości załogi i możliwości rozłożenia pracy. Z kolei reżyser będzie pracował w tym systemie od jednej produkcji do kolejnej.

Niezależnie jednak od tego, jak długie są segmenty pracy poszczególnych osób w skali roku, system ten można spróbować poddać analizie.

## **Wyniki badania**

Badanie zostało przeprowadzone w czerwcu 2022 roku za pomocą narzędzia Formularza Google. Opracowałem elektroniczną wersję kwestionariusza, który miał indywidualny link internetowy. Ankietę rozesłałem do teatrów instytucjonalnych, korzystając z *Mapy teatru publicznego w Polsce* (Wyszomirski, Liskowacki, 2014), opracowanej przez redaktorki i redaktorów miesięcznika „Teatr” w 2014 roku. Poprosiłem o wiadomość, czy moja prośba o rozesłanie kwestionariusza do pracowników teatru została spełniona i w dwudziestu dwóch przypadkach dostałem takie zapewnienie. Link do kwestionariusza przesłałem również do szkół teatralnych w Łodzi, Krakowie i Warszawie oraz ich filii we Wrocławiu, Bytomiu i Białymstoku. Informację o badaniu zamieściłem również w grupach branżowych na Facebooku. Za pośrednictwem Facebooka poprosiłem swoich znajomych ze środowiska teatralnego o wypełnienie kwestionariusza oraz rozesłanie informacji o badaniu i zamieszczenie informacji w swoich social mediach. Post na temat ankiety udostępnił również Związek Zawodowy Aktorów Scen Polskich.

Badanie zostało podzielone na cztery części: w pierwszej respondenci odpowiadali na pytanie pozwalające sprofilować ich sylwetki i określić charakterystykę próby badawczej; druga część dotyczyła oceny jakości pracy; w trzeciej badani zostali poproszeni o ocenę jakości swojego życia w odniesieniu do pracy; czwarta część stanowiła pytanie otwarte dotyczące potencjalnych alternatywnych systemów organizacji pracy. Dodatkowo w momencie, kiedy respondenci oceniali na liczbowej skali dane zagadnienie, byli proszeni o uzasadnienie swoich ocen w formie krótszej lub dłuższej

wypowiedzi.

## **Próba badawcza i jej charakterystyka**

W badaniu wzięło udział 277 osób - 155 mężczyzn, 120 kobiet i 2 osoby niebinarne. Nieco większa reprezentacja mężczyzn może wynikać z faktu, że zawody techniczne (montażysta, akustyk, elektryk) są zdominowane przez mężczyzn, podczas gdy w innych rolach zawodowych nie ma aż takiej dysproporcji.

Badanych podzieliłem na pięć grup wiekowych: osoby poniżej 18 roku życia; od 18 do 35 lat; od 36 do 55 lat; od 56 do 85 lat oraz osoby powyżej 85 lat. Największą grupę respondentów, ponad połowę, stanowią osoby w wieku od 18 do 35 lat (152 osoby), dużą reprezentację stanowi również grupa 36-55 lat (104 osoby), na trzecim miejscu znajdują się osoby w wieku 56-85 lat (20 osób). Jako osoba poniżej 18 roku życia zadeklarował się tylko jeden respondent, natomiast na pytania nie odpowiedział nikt powyżej 85 lat.

Taka struktura wieku respondentów wynika według mnie przede wszystkim z codziennego funkcjonowania danych grup wiekowych w przestrzeni internetu. Osoby w wieku 18-35 lat spośród wszystkich grup wiekowych spędzają w internecie najwięcej czasu, również wypełnienie kwestionariusza online jest dla nich łatwe ze względu na popularność tej metody badawczej. Wraz z podnoszeniem się zakresu wiekowego obserwujemy proporcjonalny spadek respondentów. Na dwóch skrajnościach skali mamy jedną odpowiedź oraz brak odpowiedzi. Osoby poniżej 18 roku życia niezwykle rzadko podejmują pracę w teatrze. Z kolei aktywność osób powyżej 85 roku życia w przestrzeni internetowej jest raczej znikoma.

Kolejne pytanie dotyczyło doświadczenia zawodowego. Najwięcej osób



zaznaczyło odpowiedź, że pracuje w teatrze mniej lub równo 10 lat (163 osoby). Wraz z wydłużeniem stażu pracy liczba odpowiedzi maleje: 60 osób w przedziale 11-20 lat; 38 w przedziale 21-30 lat; 16 powyżej 30 lat. Jest to na pewno związane z wiekiem respondentów. Istnieje jednak, w mojej opinii, drugi powód – osoby obecnie wchodzące w zawód są jednocześnie tymi, które podejmują pogłębioną refleksję nad warunkami pracy. Przy poszukiwaniu pracy myślą nie tylko o tym, by pracować za wszelką cenę. Chcą również pracować godnie, być przyzwoicie wynagradzani i funkcjonować w etycznych instytucjach. Jestem przekonany, że duża reprezentacja tych osób w badaniu świadczy o tym, że najmłodsza grupa zawodowa chce, by jej głos został usłyszany oraz stara się od początku mieć wpływ na warunki, w jakich pracuje, by kształtować nowe praktyki i modele działania instytucji. Osoby te dbają w ten sposób o swoją podmiotowość. Uważam, że nie jest to, jak określają niektórzy, postawa roszczeniowa<sup>8</sup>, a postawa aktywna, obywatelska i prospołeczna.

Respondenci zostali poproszeni o zaznaczenie, w jakiej roli najczęściej pracują w teatrze. Każda osoba mogła wybrać więcej niż jedną opcję. Można było również dodać wybraną przez siebie funkcję. Najliczniejszą grupą zawodową, która wzięła udział w badaniu, są aktorki i aktorzy (136 osób). To niemal połowa respondentów. Na drugim miejscu znajdują się reżyserzy i reżyserki (50 osób), potem – dramaturdzy i dramaturżki (27 osób); pracownicy techniczni i dramatopisarze (po 20 osób); realizatorzy światła oraz inspicjentki i inspicjenci (po 19 osób); asystenci i asystentki reżysera (18 osób); akustycy i akustyczki (16 osób); reżyserki i reżyserzy światła (11 osób). 10 lub mniej osób zaznaczyło opcje: realizator/ka wideo, scenograf/ka, kostiumograf/ka, kompozytor/ka, choreograf/ka, kierownik/kierowniczka techniczna, rekwizytor/ka, muzyk. Pojedyncze osoby zaznaczyły inne role, w których pracują bądź pracowały w teatrach, lecz najczęściej były to role

dodatkowe, towarzyszące innej roli zawodowej.

Te proporcje mogą wynikać z kilku powodów. Z jednej strony w pewnym stopniu są one tożsame z rzeczywistym stanem rzeczy. Aktorzy to zdecydowanie najliczniejsza grupa zawodowa w teatrach; duża reprezentacja reżyserek i reżyserów jest proporcjonalnie mniejsza do aktorek i aktorów, a jednocześnie odpowiednio większa do innych zawodów, takich jak choreografka, dramaturg czy kostiumograf. W sumie reprezentacja zawodów artystycznych wśród respondentów przeważa nad zawodami uznawanymi za techniczne czy funkcjonalne, jak inspicjent, pracownik techniczny czy akustyk. Choć rzeczywista równowaga w strukturze może być inna i bliższa równości.

Prawdopodobnie przyczyna tkwi w tym, kto i na jakich warunkach przez lata był dopuszczany do dyskursu. Osobami, które niejako miały legitymację do tego, by kształtować myślenie o pracy teatralnej, były te związane z działalnością uznawaną za artystyczną. Zjawisko to widać również w trwającym od około dwóch lat procesie zmian i refleksji nad modelami pracy w Polsce. Do opinii publicznej przebijają się w największym stopniu głosy aktorskie, zagadnienia dotyczące zawodów technicznych schodzą na dalszy plan i jeśli są opisywane, to zazwyczaj w publikacjach akademickich. Być może osoby pracujące w tych zawodach doczekają się kiedyś swojej reprezentacji w szerszym kontekście, wydaje mi się jednak, że w tym momencie niewiele z nich ma poczucie, że mogliby zainicjować realną zmianę. Na drugim biegunie są aktorzy, aktorki oraz reżyserzy i reżyserki, którzy chcą kształtować nowy model teatru i przeważnie ich głos stanowi największą reprezentację w środowiskowych debatach.

Ostatnie pytanie profilujące dotyczyło częstotliwości pracy w systemie godzinowym 10:00-14:00 i 18:00-22:00. 61 osób stwierdziło, że jest to jedyny

system, w jakim pracowali. Znaczna większość zaznaczyła odpowiedź, że jest to system, w którym pracują najczęściej (175 osób). Oznacza to więc, że dla 85,2 proc. respondentów jest to system obowiązujący. Jedyne 33 osoby zaznaczyły, że co prawda pracowały w tym systemie, ale częściej pracują w innym, natomiast 8 osób zadeklarowało, że nigdy nie pracowało w tym systemie. Na podstawie dodatkowych odpowiedzi udzielanych w kwestionariuszu wnioskuję, że te dwie grupy związane są od początku lub od pewnego momentu swojej kariery z teatrem offowym, gdzie plany pracy ustala się w sposób niezależny i odrębny, lub pracują w teatrze na stanowiskach, w których harmonogram pracy jest inny. Z dodatkowych odpowiedzi wynika jednak, że te osoby pozostają w silnych związkach (zawodowych) z osobami pracującymi w systemie godzinowym 10:00-14:00, i 18:00-22:00 i w związku z tym mają wyrobione poglądy na ten temat. Z tego powodu postanowiłem uwzględnić ich odpowiedzi.

## Ocena jakości pracy

W pierwszych dwóch pytaniach respondenci zostali poproszeni o ocenę efektywności własnej pracy oraz pracy całego zespołu w systemie 10:00-14:00 i 18:00-22:00 na dziesięciostopniowej skali, gdzie liczba 1 oznaczała, że oceniają pracę jako bardzo nieefektywną, a 10 oznaczało pracę wysoce efektywną. W obu wypadkach średnia wyników jest bardzo podobna i oscyluje wokół oceny 6,2. Oznacza to, że efektywność pracy w tym systemie została oceniona jako przeciętna lub całkiem dobra.

Prezentowane oceny ilustrują dwie interesujące kwestie. Co prawda wynika z nich, że ocena efektywności w uśrednieniu jest na poziomie przeciętnym, natomiast można zobaczyć, że ocena efektywności rozkłada się w sposób bardzo spolaryzowany – 48,3 proc. respondentów oceniając efektywność

swojej pracę zaznaczyło liczbę 7 lub więcej, niemal taki sam odsetek osób (47,6 proc.) zrobił to samo w odniesieniu do pracy całego zespołu. Z kolei druga połowa uznała system za przeciętnie lub słabo efektywny w obu przypadkach. Widać również, że respondenci dużo lepiej ocenili siebie – 16,2 proc. oceniło efektywność własnej pracy na 9 lub 10, z kolei w ocenie całego zespołu najwyższa ocena dotyczy 6 proc. Wiele komentarzy odnoszących się do tego pytania odnosiło się do okoliczności związanych z pracą, rozwinięcie tych wątków nastąpi jednak w dalszej części tekstu.

Spektrum odpowiedzi dotyczących *stricte* efektywności pracy jest bardzo duże i trudno określić dominujące trendy, zwłaszcza że odpowiedzi są dosyć zdawkowe. Można wymienić kilka powtarzających się refleksji, lecz trudno nazwać je silnymi trendami. Pierwszą jest stwierdzenie, że przyzwyczajenie do systemu zwiększa efektywność pracy w nim – im dłużej ktoś pozostaje w takim systemie, tym lepiej jest z nim obeznany i sprawniej w nim pracuje. Drugą jest konstatacja, że nie ma potrzeby pracować osiem godzin dziennie, bo i tak nie da się wykorzystać całego tego czasu na rzetelną pracę. Trzecią jest refleksja o tym, że przerywany czas pracy rozprasza skupienie. Ostatnia to przekonanie, że system organizacji czasu pracy nie ma większego przełożenia na efektywność podczas prób, a ważniejsze jest podejście indywidualne. Jest też mała grupa, która wskazuje na to, że efektywność pracy ewidentnie spada podczas wieczornych prób, choć znajdziemy pojedyncze osoby, których zdanie jest przeciwne. Respondenci związani z zawodami technicznymi zwracają też uwagę, że *de facto* pracują cały dzień, ponieważ w czasie przerwy wykonują pracę, której nie mogą wykonać w trakcie normalnej próby.

Czytając odpowiedzi respondentów, odnoszę wrażenie, że duży wpływ ma podejście indywidualne do zagadnienia. Jednak ogólna ocena świadczy o tym,

że efektywność nie jest w opinii respondentów wielką zaletą tego systemu, a jest raczej wypadkową jednostkowego nastawienia i przyzwyczajenia do funkcjonowania w takich warunkach.

Respondenci odpowiedzieli również na pytanie dotyczące możliwości wykorzystania pełnych ośmiu godzin na pracę. Zdecydowana większość (139 osób) odpowiedziała, że nie wykorzystuje się 8 godzin dziennie, około jedna trzecia pytaných (100 osób) stwierdziła, że wykorzystuje się 8 godzin dziennie na pracę, a pozostałe osoby udzieliły odpowiedzi wskazujących na trudność w ocenie, zależność od projektu lub pracę ponad normę („8 godzin pracujemy tylko na papierze. Realnie jest to 12h dziennie”). Przy czym ta ostatnia odpowiedź jest charakterystyczna dla zawodów technicznych (akustyk, elektryk, montażysta).

Osoby, które wskazały, że nie wykorzystuje się ośmiu godzin, zaznaczają jednak, że niekoniecznie jest to bezpośrednio związane z organizacją czasu pracy, a wynika też z pewnej wyporności. Praca artystyczna może być tak angażująca i absorbująca, że nie sposób jest efektywnie pracować przez tak długi czas. Są też respondenci, którzy wskazują, że sam sposób prowadzenia prób może wpływać na efektywne wykorzystanie czasu. Według nich na próbach marnuje się dużo czasu.

Zasadne staje się pytanie, które towarzyszyło wcześniejszej refleksji dotyczącej regulaminów pracy – czy osiem godzin pracy artystycznej dziennie jest rzeczywiście konieczne, czy jest tylko próbą dorównania do obowiązującej normy?

Zapytani o to, który przedział czasowy pozwala ich zdaniem na efektywniejszą pracę, niemal połowa respondentów wskazała czas między 10:00-14:00 (129), około połowa mniej (64 osoby) uznała czas wieczorny

18:00-22:00 za bardziej efektywny, natomiast około jedna trzecia badanych (84 osoby) zaznaczyła opcję, że oba przedziały czasowe pozwalają na równie efektywną pracę.

Zwolennicy przedziału porannego argumentowali swój wybór przede wszystkim tym, że rano są wypoczęci, zregenerowani, mają więcej siły do pracy. Natomiast osoby, które jako efektywniejszy uznały przedział wieczorny, uzasadniały swój wybór na przykład tym, że wieczorne zmęczenie może przynieść ciekawe efekty artystyczne lub tym, że wieczorem są bardziej rozbudzeni i nie muszą się rozgrzewać. Część osób mówiła też o tym, że oba przedziały mają swoje mocne strony – pojawiały się na przykład głosy, że rano lepiej ustala się pewne założenia, a wieczorem łatwiej je realizuje. Jak widać, opinie są bardzo podzielone i dużą rolę odgrywają indywidualne przyzwyczajenia. Niewątpliwie jednak więcej osób widzi pozytywne cechy prób porannych niż wieczornych.

Kolejne pytanie dotyczyło korelacji systemu godzinowego z dyspozycyjnością poszczególnych osób na próbach. Respondenci w znacznej mierze (174 osoby) uznali, że praca w takim systemie ma wpływ na dyspozycyjność i obecność podczas prób. Pozostali uznali, że nie ma wpływu lub nie ma to wielkiego znaczenia.

Należy wyraźnie podkreślić, że większość osób wybierających odpowiedź „tak” odnosiła się do tego, że aktorzy są często niedyspozycyjni na wieczornej próbie ze względu na plany repertuarowe teatru. Mniejsza grupa wskazywała też na problem związany z przerywanym czasem pracy i związanymi z tym dojazdami, co według nich może generować częstsze spóźnienia niż jedno przyście do pracy. Pojawiają się również głosy, które wyrażają potrzebę zwolnienia się z porannej próby (lub jej części) w celu załatwienia spraw prywatnych, których nie można przenieść na inną porę

dnia. Niemniej wydaje mi się, że dyspozycyjność jest związana przede wszystkim z funkcjonowaniem teatru (głównie wieczornym graniem), a nie bezpośrednio z organizacją czasu pracy.

## Ocena jakości życia

Pierwsze pytanie w tej części kwestionariusza dotyczyło ogólnej oceny jakości życia w powiązaniu z pracą w systemie godzinowym 10:00-14:00 i 18:00-22:00. Respondenci mieli ocenić jakość życia na dziesięciostopniowej skali, gdzie liczba 1 oznaczała, że oceniają wpływ systemu pracy na życie prywatne jako bardzo zły, a 10 jako bardzo dobry. Średnia wyników odpowiedzi wynosi 3,6, co jednoznacznie świadczy o tym, że respondenci oceniają wpływ tego systemu pracy jako negatywny. Warto zaznaczyć, że aż 58,1 proc. respondentów (161 osób) wybrało ocenę 3 lub niższą. Z kolei jedynie 9,5 proc. respondentów (26 osób) wybrało ocenę z drugiego krańca skali (8 lub więcej).

Kolejne pytania dotyczą konkretnych obszarów życia prywatnego.

Respondenci zostali poproszeni o ocenę wpływu systemu na relacje rodzinne (na podobnej dziesięciostopniowej skali, 1 - bardzo zły, 10 - bardzo dobry). Średnia wyników wynosi 3,8, co wskazuje na negatywną ocenę wpływu systemu pracy na życie rodzinne. Skrajności skali również są symptomatyczne - aż 53,4 proc. (148) respondentów wybrało ocenę 3 lub mniej, z kolei jedynie 10,1 proc. (28 osób) respondentów zaznaczyło 7 lub więcej.

W wypowiedziach uzasadniających niską ocenę można wyróżnić kilka powtarzających się argumentów. Respondenci wskazują na brak czasu dla rodziny, niemożliwość pełnego zaangażowania się w życie rodzinne. Często

wiążą to z niekompatybilnością harmonogramów dnia, co powoduje, że niejako mijają się z bliskimi, w szczególności z dziećmi. Widoczne jest również sygnalizowanie, że bardzo trudno jest uczestniczyć w różnego rodzaju uroczystościach rodzinnych (choć na pewno ma to też związek z pracą w weekendy). Pojawiają się też wypowiedzi, które sugerują, że większość obowiązków rodzinnych ceduje się na partnerkę lub partnera, który pracuje w innym wymiarze godzinowym. Wybrane przykłady:

Wypowiedź nr 1<sup>9</sup>:

W tym systemie pracy, nie ma mnie dla rodziny.

Wypowiedź nr 2:

Pozostają tylko rozmowy telefoniczne. W czasie prób najczęściej nie mogę pozwolić sobie na wygospodarowanie czasu na wyjazd do rodziny (umowa o dzieło). Nawet w razie uroczystości rodzinnych/czyjejś choroby itp.

Wypowiedź nr 3:

Praca w takim systemie ma zdecydowanie negatywny wpływ na relacje rodzinne. Jak wyżej uzasadniłem, często (bardzo często) praca w systemie 10.00-14.00 i 18.00-22.00 powoduje całonocną nieobecność w domu a powrót ok. godziny 22.30-23.00 jest już zbyt późny, by tworzyć zdrowe relacje (o tej porze ludzie kładą się spać lub już śpią). O wspólnych relacjach małżonków, dzieci, spacerach, posiłkach, pasjach można w takim systemie pracy tylko pomarzyć.



Opieka i wychowanie dzieci praktycznie spada na jedną osobę. Lekarze, przedszkole, szkoła, spotkania z rodzicami itp. również. Ten system pracy burzy również relacje z dalszą rodziną, ponieważ niemożliwe stają się wspólne spotkania rodzinne, uroczystości (imieniny, urodziny, rocznice), grille, wyjścia do kina, restauracji, czy integracyjne wyjazdy.

Jest oczywiście pewna grupa respondentów, która uznaje wpływ systemu za neutralny, ale często są to osoby, których partnerzy również pracują w teatrze. Część respondentów pisze też o tym, że założenie rodziny jest dla nich trudne właśnie ze względu na system, w którym pracują.

Podsumowując, prowadzenie życia rodzinnego w tradycyjnym systemie pracy może być bardzo utrudnione, przede wszystkim ze względu na zupełnie inne ułożenie rozkładu zajęć podczas dnia. Znacznie utrudnia to w mojej opinii budowanie trwałych relacji rodzinnych.

Trzecie pytanie miało na celu zbadanie wpływu systemu pracy na relacje z partnerem lub partnerką (w dziesięciostopniowej skali, 1 - bardzo zły, 10 - bardzo dobry). W tym wypadku średnia wyników jest nieco wyższa niż w dwóch poprzednich pytaniach, lecz wciąż jest dosyć niska i wynosi 4,2. Oznacza to, że badani oceniają wpływ systemu jako negatywny, choć nie są w swojej ocenie aż tak jednoznaczni. Zbadanie skrajności skali przynosi jednak obraz tego, jak dużo respondentów ocenia ten wpływ w sposób zdecydowany. Tylko 15,6 proc. respondentów (42 osoby) zaznaczyło 8 lub więcej, z kolei aż 46,8 proc. respondentów (126 osób) wybrało opcję 3 lub mniej.

Uzasadnienia ocen negatywnych są podobne (na poziomie strukturalnym) do

komentarzy odnoszących się do relacji rodzinnych. Respondenci wskazują brak czasu, a konkretnie trudność w znalezieniu okienka czasowego w ciągu dnia na wspólne przebywanie. Szczególnie zajęte wieczory są problemem, który trudno jest rozwiązać. Wiele osób widzi tylko czas po wieczornej próbie jako możliwy do dłuższej interakcji, jednak pojawia się wtedy dodatkowy czynnik - zmęczenie, który decyduje o tym, że nie mają już siły na aktywność z partnerem/partnerką. Ponadto piszą, że kiedy wracają wieczorem do domu, ich partner/partnerka już śpi.

Wszystkie te czynniki nierzadko skłaniają ich do refleksji, że pielęgnowanie szczerych, zaangażowanych relacji staje się karkołomnym przedsięwzięciem. Świadczą o tym następujące komentarze:

Wypowiedź nr 1:

    Nie widuje się wtedy prawie w ogóle z partnerem.

Wypowiedź nr 2:

    Zajęte wieczory są częstym powodem do konfliktów.

Wypowiedź nr 3:

    Rozmijają nam się pory aktywności, przez co oddalamy się od siebie.

Wypowiedź nr 4:

Ona kończy pracę o 16:00 ja o 17:00 muszę wyjechać do teatru. Jak wracam to ona śpi. :)

Wypowiedź nr 5:

W okresie prób partner czuje się zaniedbywany, mijamy się.

Tak jak w przypadku relacji rodzinnych, możemy wyróżnić grupę, która uznaje wpływ tego systemu za neutralny lub wręcz dobry, ale i w tym wypadku są to najczęściej osoby, których partner lub partnerka również pracuje w teatrze. Część osób pisze jednak, że udało im się wypracować w związku sposoby na to, by spędzać ze sobą więcej czasu, lecz nie było to łatwe. Reasumując, wchodzenie w związki z osobami spoza branży teatralnej może być kłopotliwe, a utrzymywanie w związku trwałych, zaangażowanych relacji i ich pielęgnowanie stanowi poważny problem.

Bardzo negatywnie respondenci oceniają również wpływ pracy w tym systemie na relacje przyjacielskie z osobami spoza branży teatralnej. Średnia odpowiedzi na identycznej dziesięciostopniowej skali (1 - bardzo zły, 10 - bardzo dobry) wynosi 3,6. 54,8 proc. respondentów (152 osoby) wybrało ocenę 3 lub mniej. Jedynie 7,2 proc. (20 osób) zaznaczyło ocenę 8 lub więcej. Dysproporcje w skrajnościach skali są więc w tym wypadku bardzo duże.

Kolejny raz w uzasadnieniach negatywnych odpowiedzi dominuje kwestia rozkładu czasu na aktywności zawodowe i pozazawodowe w ciągu dnia. Respondenci wskazują, że zazwyczaj w czasie, kiedy znajomi mogliby się z nimi spotkać, oni są w pracy. Powraca temat zmęczenia, tym razem powiązany również z hierarchią potrzeb: jeśli znajduje się czas dla siebie, w dalszej kolejności dla bliskich, znalezienie czasu dla przyjaciół staje się

niełatwe. Respondenci piszą też o trudności w nawiązywaniu nowych relacji, raczej podtrzymują te sprzed rozpoczęcia aktywności zawodowej. Pojawia się też kwestia niezrozumienia takiego systemu pracy przez osoby spoza branży teatralnej; zdaniem respondentów również ogranicza to relacje pozazawodowe.

Wypowiedź nr 1:

Tutaj sprawa ma się najgorzej, ponieważ po zadaniu najpierw o pracę (nauka tekstu, poszukiwanie inspiracji), później o siebie (dbanie o kondycję fizyczną, relaks i hobby), dom i bliskich zostaje mało czasu na jakiegokolwiek spotkania :P

Wypowiedź nr 2:

Gdy znajomi mają czas wolny ja jestem w pracy i nie możemy go spędzać razem – takie relacje stopniowo zanikają i niebawem jedyne znajomości koleżeńskie będą znajomościami z miejsca pracy.

Wypowiedź nr 3:

Mało kto potrafi zrozumieć ten tryb pracy. Trudno pielęgnować te relacje, trudno wygospodarować czas na spotkania.

Część osób zaznacza jednak, że udało im się zbudować grono znajomych, które rozumie i akceptuje ich system pracy. Niektórzy wskazują też, że grono znajomych z branży jest dla nich wystarczające. Całościowy obraz kaže

jednak sądzić, że funkcjonowanie społeczne i tym samym zawiązywanie relacji koleżeńskich i przyjacielskich, a w dalszej kolejności ich podtrzymywanie jawi się jako proces bardzo skomplikowany.

Nieco łagodniej respondenci ocenili wpływ pracy w tym systemie na nawyki żywieniowe, choć nadal jest to ocena stosunkowo negatywna. Średnia odpowiedzi na dziesięciostopniowej skali (1 - bardzo zły, 10 - bardzo dobry) wynosi 4,3. Dysproporcje w skrajnościach skali nie są w tym wypadku tak duże jak przy poprzednich pytaniach. 44,1 proc. respondentów (122 osoby) wybrało ocenę 3 lub mniej. Z kolei 16,2 proc. (45 osób) zaznaczyło ocenę 8 lub więcej.

W komentarzach do negatywnych ocen można wyróżnić pewne schematy. Wiele osób zwraca uwagę na to, że z braku czasu nie jest w stanie samemu przyrządzać posiłków i najczęściej je poza domem lub kupuje gotowe potrawy. Część osób łączy to też z jakością jedzenia i stwierdza, że najczęściej spożywa fast foody lub jedzenie wysoko przetworzone. Powtarzają się również informacje, że trudno jest wygospodarować czas na spokojny posiłek - w konsekwencji je się w pośpiechu, co samo w sobie jest niezdrowe. Sporo respondentów poświęca też uwagę faktowi, że je bardzo późno, co ich zdaniem negatywnie wpływa na kondycję - może powodować nadwagę, źle wpływa na jakość snu, sprawia, że kolejnego dnia nie jedzą śniadania. Niektóre osoby piszą również o nieregularności posiłków, co utrudnia im rzetelne planowanie tego, co i kiedy będą jedli. Oto wybrane komentarze:

Wypowiedź nr 1:

Jem w pośpiechu, albo kupuję gotowe jedzenie. Jem zdecydowanie

później niż powinnam.

Wypowiedź nr 2:

Brak czasu na gotowanie, zakupy, powolne jedzenie. Zwykle kończy się zbyt dużą ilością kawy i śmieciowym jedzeniem z żabki obok teatru.

Wypowiedź nr 3:

Fatalny! właściwie nigdy nie wracałam po próbie do domu- więc żywienie się tłustościami na mieście (obiady); po 22 chce się jeść, bo spada ci energia - więc jedzenie wieczorami; rano nie jestem przez to głodna, więc często pomijam śniadanie - potem burczy w brzuchu w trakcie próby.

Wypowiedź nr 4:

Zazwyczaj omijam śniadanie przed próbą, często kończy się na jednym posiłku dziennie, ale to szkoła aktorska mi zniszczyła nawyki żywieniowe, nawet w wolny dzień już tak mam.

Należy jednak wspomnieć, że jest również spora (oczywiście proporcjonalnie mniejsza niż oceniająca negatywnie) grupa respondentów, która uważa, że ten system wręcz pomaga im utrzymać dobre nawyki żywieniowe - piszą o regularności oraz możliwości wcześniejszego rozplanowania i przygotowania posiłków.

Nie powinno to jednak zmieniać ogólnego obrazu, jaki wyłania się z oceny respondentów. Ich własna identyfikacja problemu - życie w ciągłym niedoczasie - ma negatywny wpływ na nawyki żywieniowe. Powoduje zaburzenie regularności posiłków, a także nierzadko determinuje kiepską ich jakość. Tym samym można stwierdzić, że praca w tradycyjnym systemie godzinowym ma jednoznacznie zły wpływ na nawyki żywieniowe osób w nim pracujących.

Bardzo podobna ocena dotyczy wpływu systemu pracy na jakość snu. Średnia odpowiedzi (1 - bardzo zły, 10 - bardzo dobry) wynosi 4,5. Jednak widać tutaj wyraźną tendencję rozchodzenia się wyników: ocenę 6 lub więcej zaznaczyło jedynie 27,4 proc. respondentów (76 osób), ocenę 5 lub mniej aż 72,6 proc. respondentów (201 osób).

W dominującej liczbie komentarzy uzasadniających negatywne oceny respondenci zauważają, że po skończonej pracy pozostaje jeszcze powrót do domu, co sprawia, że godzina pójścia spać odsuwa się w czasie. Kolejną kwestią jest czas potrzebny na wyciszenie emocji, uspokojenie się i mentalne przygotowanie do snu. Respondenci wskazują, że jest to bardzo trudne, wymaga czasu i sprawia, że często zasypiają bardzo późno, a towarzyszący im stres wpływa na jakość snu. Część osób wprost pisze o rozregulowanym zegarze biologicznym lub stwierdzonych problemach z bezsennością i potrzebą pomocy specjalisty w tym zakresie. Widoczną tendencją jest również chroniczne zmęczenie, trwanie w ciągłym niedospaniu, brak możliwości pełnej regeneracji. Oto kilka wybranych wypowiedzi:

Wypowiedź nr 1:

Próba kończy się o 22:00 a ja zanim się wyciszę minie jeszcze wiele

godzin. Rano na 10:00 wiec automatycznie jestem niedospana.

Wypowiedź nr 2:

Ten tryb pracy spowodował zaburzenia snu, z którymi zmagalem się ponad 2 lata, aż musiało dojść do wsparcia się medycznym programem „rehabilitacji” snu. Deprywacja, ot co.

Wypowiedź nr 4:

Totalna destrukcja rozregulowane wszystko. Czasami po powrocie wieczorem do domu jestem tak rozbudzony że nie śpię do późnej nocy a rano nie mogę głowy oderwać od poduszki.

W książce *24/7 Późny kapitalizm i celowość snu* Jonathan Crary (2022) pisze o tym, jak współczesny kapitalizm próbuje wyrugować sen jako prawo człowieka i zmusić społeczeństwa do trwania w nieustannej aktywności. Analiza przeprowadzona przez autora skłania do refleksji, że sen jest dzisiaj jedną z ostatnich przestrzeni ludzkiej intymności i wolności. Kiedy śpimy, jesteśmy wolni od wpływu, od przymusu produkcyjnego i konsumpcyjnego – realnie odpoczywamy. Jest pewnym paradoksem, że to właśnie ludzie teatru, którym najczęściej bliskie są wartości etyczne i humanistyczne, zmagają się systemowo z problemami ze snem. Czas na sen ulega u nich radykalnej redukcji. Sen jest niezbędnym czynnikiem, który pozwala zdrowo funkcjonować, jego ograniczanie może być katastrofalne w skutkach. Jest więc bardzo niepokojące, że tak dużo osób w środowisku teatralnym zмага się z niedoborem snu i związanym z tym ciągłym zmęczeniem.



Stosunkowo neutralnie respondenci ocenili wpływ systemu na ilość i częstotliwość picia alkoholu oraz zażywania narkotyków lub innych środków odurzających. Średnia ocen (1 - bardzo mały, 10 - bardzo duży) wynosi 5. Jednak idąc w prawą stronę od osi skali, możemy spróbować określić skalę problemu. Ocenę 8 lub więcej zaznaczyło 26,7 proc. respondentów, czyli około jednej czwartej badanych. W mojej ocenie jest to stosunkowo dużo i można wyciągnąć wniosek, że system może generować chęć częstszego sięgania po używki.

Choć, jak zaznaczyłem, respondenci wypowiedzieli się dosyć neutralnie, przyjrzyjmy się świadectwom, które odnoszą się do negatywnego wpływu trybu pracy na ilość i częstotliwość korzystania z używek. Uważam, że warto to zrobić, ponieważ ta grupa nie stanowi promila badanych, a ponad jedną czwartą.

W komentarzach powracającym motywem staje się potrzeba odstresowania po próbie, najczęściej wieczornej. Respondenci wprost piszą, że alkohol pomaga im się zrelaksować i wyciszyć. Często jest to powiązane według nich ze wspomnianym wcześniej brakiem czasu na wyciszenie i uspokojenie emocji, alkohol „przychodzi z pomocą”. Używanie alkoholu jest również sprzężone z problemami ze snem - respondenci często piszą o tym, że picie pomaga im zasnąć. W wypowiedziach powraca również opis kończenia wieczornej próby w barze, co stanowi jej swoiste przedłużenie. W mojej ocenie udział w takich nieformalnych spotkaniach wynika nie tylko z chęci współdzielenia wolnego czasu, ale również z lęku przed ostracyzmem i wykluczeniem z grupy. Kilka wybranych komentarzy:

Wypowiedź nr 1:

Tak, po próbie często się chadza na piwko, żeby odreagować stres.

Wypowiedź nr 2:

Zdarza się odreagowywać wieczorem, rano bierze się coś na pobudzenie.

Wypowiedź nr 3:

Bywało tak, że chciałam już oderwać się od rzeczywistości i spokojnie zasnąć.

Warto odnotować, że większość osób odnosi się jedynie do alkoholu, kwestia narkotyków praktycznie nie jest poruszana przez respondentów. W samym picciu alkoholu nie ma nic złego, jednak motywacje, jakie podają badani, są przygnębiające. Alkohol jako reduktor stresu może stać się poważnym życiowym problemem. Jawi się on również jako stymulant dobrego snu. Trzeba również dodać, że część respondentów stwierdza, że na ilość spożywanego alkoholu większy wpływ ma sam charakter pracy niż system godzinowy. Jest w tym pewnie sporo racji, choć uważam, że sprzężenie tych dwóch czynników wzmacnia się wzajemnie w negatywnym oddziaływaniu.

Ciekawą sprawą jest również tendencja, by uznać alkohol za nieodłączny element *modus vivendi* ludzi pracujących w teatrze. Może to niestety, w mojej opinii, rodzić sytuacje, w których ludziom realnie potrzebujący pomocy, wpadającym w alkoholizm, nie zostanie zaproponowana ani udzielona pomoc, ponieważ ich sytuacja zostanie uznana niejako za element folkloru teatralnego.

W pytaniu o wpływ pracy w tradycyjnym systemie godzinowym na poziom stresu średnia ocen wyniosła 6,1 (1 - bardzo mały, 10 - bardzo duży). Jest to więc relatywnie neutralna ocena. Jednak podobnie jak w przypadku używek warto przyrzeć się prawej stronie skali. 37,2 proc. respondentów zaznaczyło ocenę 8 lub więcej. Oznacza to, że dla ponad jednej trzeciej respondentów korelacja między stresem a systemem pracy jest raczej jednoznaczna, co pokazuje skalę problemu.

Wypowiedzi grupy, która widzi korelację pomiędzy systemem pracy a stresem w większości odnoszą się pośrednio do wcześniejszych pytań. Chroniczne zmęczenie, brak czasu, zaburzony rytm dobowy, niedobór snu – są to według respondentów czynniki, które w konsekwencji przekładają się na poziom stresu.

Odnotujmy jednak, że w wypowiedziach wiele osób kładzie też nacisk na to, że sama praca jest stresująca, bez względu na jej system. Nie zmienia to jednak faktu, że może się on do tego w znacznym stopniu przyczyniać.

Wybrane opinie:

Wypowiedź nr 1:

Im mniej czasu na regenerację, tym większe zmęczenie. Im większe zmęczenie, tym większe napięcie i większy stres.

Wypowiedź nr 2:

Brak balansu między życiem prywatnym a zawodowym i zaburzony rytm dobowy potęguje poziom stresu.

#### Wypowiedź nr 4:

U mnie przede wszystkim chodzi o dotarcie na czas... Często są korki. Wyjeżdżam około półtorej godziny przed rozpoczęciem próby i dwie godziny przed rozpoczęciem spektaklu. To wywołuje stres.

#### Wypowiedź nr 6:

Między 14 a 18 często nie mam czasu na wszystko co chcę zrobić, robię się gwałtowna i zestresowana żeby się ze wszystkim wyrobić.

Choć sama praca w teatrze może być stresogenna, systemowe warunki pracy są w mojej opinii czynnikiem potęgującym stres. Trudno nie dostrzec korelacji pomiędzy tym, co respondenci wiążą z organizacją czasu pracy (zmęczenie, brak czasu, zaburzony rytm dobowy, niedobór snu) a zwiększonym napięciem i w konsekwencji stresem.

Wyjątkowo negatywnie respondenci ocenili wpływ tradycyjnego systemu na możliwość samorealizacji poza pracą. Średnia ocen (1 - bardzo zły, 10 - bardzo dobry) wynosi 3,1. Skrajności skali również są w tym wypadku ogromnie zróżnicowane. Tylko 8,3 proc. respondentów (23 osoby) oceniło wpływ na 8 lub więcej, z kolei aż 67,9 proc. respondentów zaznaczyło 3 lub mniej.

Powtarzalnym schematem w wypowiedziach uzasadniających negatywną ocenę jest wskazanie na niemożliwość realizacji dodatkowych zajęć w przerwie między próbami. Wynika to według respondentów z faktu, że w czasie wolnym muszą skupić się na prywatnych obowiązkach oraz znaleźć

czas na odpoczynek. Dodatkowym aspektem jest brak oferty w wybranym przedziale czasowym lub niemożliwość pełnego zaangażowania się w inną aktywność niż praca. Oto wybrane wypowiedzi respondentów:

Wypowiedź nr 1:

Kiedy je [pasje] realizować? Zagrać z przyjaciółmi w piłkę o 16.00, gdy większość z nich jest jeszcze w pracy? Nasz tryb pracy doprowadza do izolowania się od znakomitej części społeczeństwa. Nie widzę w tym nic dobrego, wręcz przeciwnie. Prowokuje to sytuacje, w których aktorzy przebywają głównie z aktorami, dokarmiając swoje narcystyczne przekonanie o tym, jak bardzo wyjątkowy i elitarny zawód reprezentują. Jest tu bardzo mało miejsca na realizację hobby i spotkania z innymi ludźmi.

Wypowiedź nr 2:

Trudno jest realizować pasje, bo czas pomiędzy próbami zwykle poświęca się na gotowanie obiadu, odebranie dzieci z przedszkola i odespanie.

Wypowiedź nr 3:

Nie mam przestrzeni na inne pasje, czasu, ani siły.

Pojedyncze osoby wskazują, że ta organizacja czasu pracy nie wpływa negatywnie na ich pasje, lecz są to nieliczne wyjątki.

Niestety konstatacja nie może być pozytywna. Zaprezentowane dane wskazują, że samorealizacja poza życiem zawodowym jest niezwykle trudna, niemal niemożliwa. Oznacza to, że w osobach, które pracują w tym systemie, może narastać frustracja lub poczucie bezradności związane z niemożliwością rozwijania pasji i zainteresowań pozazawodowych. Jest to kolejny dowód na to, że zachowanie życiowej równowagi w tym systemie staje się niemałym wyzwaniem.

## **Wnioski**

Wnioski płynące z badania nie napawają optymizmem. O ile kwestia efektywności pracy wymaga moim zdaniem głębszej analizy, choć konstatacja o potrzebie skrócenia czasu pracy artystycznej w ciągu dnia nasuwa się sama, o tyle ocena jakości życia osób pracujących w tym systemie jest niemal jednoznaczna.

Według teorii Greenhousa, Collinsa i Showa *work life balance* obejmuje równocześnie następujące składniki: 1) równowagę czasową, która oznacza taką samą ilość czasu poświęcaną na pracę i życie rodzinne; 2) równowagę zaangażowania, która wiąże się z takim samym poziomem zaangażowania w pracę i życie rodzinne; 3) równowagę zadowolenia, która dotyczy takiego samego poziomu satysfakcji z aktywności jednostki w pracy i życiu rodzinnym (Smoder, 2015).

Z badania wynika, że w zasadzie żaden z tych elementów nie znajduje się w równowadze. Równoważność w napięciu praca - życie pozazawodowe może zaistnieć, jeśli praca nie zawłaszcza życia pozazawodowego oraz gdy życie pozazawodowe nie dzieje się jej kosztem. Oznacza to możliwość osiągnięcia celów i satysfakcji w różnych sferach życia. Z odpowiedzi respondentów

wynika, że ta relacja jest silnie zaburzona.

Największym problemem wydaje się konflikt czasowy. Realizacja wymagań związanych z pracą w teatrze utrudnia realizację działań z życia prywatnego. Przyjęta rola zawodowa sprawia najczęściej, że osoba pracująca w teatrze jest fizycznie nieobecna w drugim obszarze (prywatnym, rodzinnym), co uniemożliwia realizowanie się w nim. Nawet jeśli jest fizycznie obecna w sferze prywatnej, trudno jej się w pełni zaangażować ze względu na psychiczne obciążenie pracą. Rodzi to wiele problemów, które respondenci sygnalizowali w swoich komentarzach.

Niezwykle pasuje tutaj diagnoza Anny Pluty, która w artykule poświęconym *work life balance* pisze o zagrożeniu inwazją „pracy na życie pozazawodowe, którego czas jest nieustannie skracany. W następstwie tego dochodzi do kształtowania się pracowników bez reszty skupionych na obowiązkach zawodowych, dla których praca coraz częściej stanowi wartość autoteliczną. Rośnie kult pracy, ponieważ bycie zajęтым jest jedną z najwyższych wartości, stanowi wyznacznik statusu i prestiżu, a także jest świadectwem poświęcenia pracowników na rzecz zatrudniającej ich organizacji” (2014, s. 181).

W teatrze kategoria poświęcenia jest doskonale znana i utrwalona w zbiorowej świadomości. Istnieje przekonanie, że jedynie poświęcenie na rzecz projektu, premiery, teatru może przynieść wysoką artystyczną wartość. Zastanówmy się, do jakich konsekwencji może doprowadzić (i przez lata doprowadzał) taki tok myślenia.

Dodatkowo, powracając do książki Jonathana Crary’ego, tradycyjny system godzinowy jawi się jako czynnik zmuszający do bycia w nieustannej gotowości. Crary porównuje taki stan do urządzenia elektrycznego, które, jeśli nie pracuje znajduje się w trybie *stand-by*, nieustannie przygotowane do

wybudzenia i podjęcia pracy, Crary zauważa, że wprowadzanie ludzi w tryb *stand-by* jest wysoce dehumanizujące, nie pozwala im na komfort psychiczny, w konsekwencji fizyczny.

To wszystko powinno moim zdaniem stanowić solidny argument do tego, by podjąć debatę nad systemem organizacji czasu pracy artystycznej w teatrach, a także kontynuować badania pracowników w tej branży pod tym kątem. Jeśli „teatr to ludzie”, być może warto wsłuchać się w ich opinie i wyciągnąć z nich wnioski, które przełożą się na realną zmianę. Jest to oczywiście zadanie środowiska teatralnego, związków zawodowych działających w jego ramach, ale również decydentów, organizatorów, którzy mają wpływ na prawodawstwo, a w konsekwencji na organizację życia kulturalnego w Polsce.

## **Możliwe alternatywy**

Na końcu kwestionariusza zostało postawione pytanie otwarte: „Jakie możliwe alternatywy widzisz dla pracy w systemie godzinowym 10:00-14:00, 18:00-22:00? Co twoim zdaniem polepszyłoby jakość teatralnej pracy pod kątem organizacji czasu pracy?”.

Odpowiedzi można podzielić na cztery główne kategorie. Pierwsza grupa respondentów uważa, że nie ma żadnej sensownej alternatywy, choć jednocześnie wyrażają tęsknotę za niemożliwym, lepszym systemem pracy. Druga grupa respondentów uważa, że nie ma żadnej sensownej alternatywy i również nie ma potrzeby zmiany w tym zakresie. Trzecia grupa odpowiada, że nie wie, czy znalazłaby się lepsza alternatywa.

Ostatnia, czwarta grupa proponuje w różnych wariantach rezygnację z dwóch, rozdzielonych dłuższą przerwą bloków pracy na rzecz jednego



dłuższego bloku (z godziną przerwą). Najczęściej w ślad za tym idzie propozycja skrócenia czasu pracy do około sześciu godzin. Respondenci proponują zazwyczaj rozpoczęcie pracy na godzinę zbliżoną do 10:00, bywa to 9:00 lub 11:00. Swoje propozycje argumentują najczęściej tym, że taki jeden długi blok zajęć miałby znacznie lepszy wpływ na ich życie prywatne, a jednocześnie pozwoliliby im skupić się w czasie pracy tylko na niej.

W Polsce pracują twórcy i twórczynie, którzy pracują lub starają się pracować w innych systemach teatralnych. Dwie reżyserski młodego pokolenia, Ewa Rucińska<sup>10</sup> i Zofia Gustowska<sup>11</sup>, zgodziły się opowiedzieć o swoich doświadczeniach pracy w teatrach instytucjonalnych, w innych systemach organizacji pracy:

Zofia Gustowska:

Projektem, nad którym pracowałam w innym systemie godzinowym niż 10:00-14:00 i 18:00-22:00, była praca nad spektaklem *Własny pokój* na motywach eseju Virginii Woolf i jej biografii, który miał premierę 21 maja 2022 roku w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie. Ponieważ Łaźnia nie ma stałego zespołu, pracowałam z dwójką zaproszonych aktorów. Plan prób mogliśmy ustalić między sobą. Wyszliśmy od mojego pytania do aktorów, jak wygląda ich dostępność i w jakich ramach czasowych chcieliby pracować. Założenie było takie, że zależnie od tygodnia i dostępności aktorów, pracujemy od 10:00 do 19:00 (z godziną przerwą na obiad) lub od 10:00 do 15:30 (z krótszą przerwą). W praktyce często kończyliśmy pracę dużo wcześniej, np. o godzinę lub dwie. Wynikało to z tego, że zrobiliśmy danego dnia wszystko, co sobie założyliśmy w planie pracy. Czuję, że w systemie bez długiej przerwy w ciągu dnia

znacznie łatwiej przychodziło mi wewnętrzne określenie, kiedy de facto jestem w pracy i kiedy jestem już poza pracą. Czas wieczorem, po próbie pozwalał też na pełniejszy odpoczynek. [...] W jednym długim bloku pracy nie zaobserwowałam też spadku koncentracji czy energii, ale wynikało to też na pewno z tego, że nie przeciągaliśmy sztucznie prób, kiedy zrobiliśmy to, co zaplanowaliśmy na dany dzień. Z pewnością ważne w tym projekcie było to, że byliśmy wyczuleni na swoje potrzeby i elastyczni, dostosowywaliśmy się do siebie, myślę, że to było bardzo cenne i ważne.

Ewa Rucińska:

W innych systemach godzinowych pracowałam we francuskich kompaniach teatralnych, gdzie te systemy ustalane są wewnętrznie przez grupy twórców. Drugie doświadczenie zagraniczne to praca w operze w Luksemburgu, gdzie pracowałam w systemie 10:00-13:00 i 14:00-17:00. Długa przerwa między próbami jest tam wręcz uznawana za coś toksycznego. Zdarzyło mi się też zaproponować inny system pracy w Teatrze Studio w Warszawie, gdzie reżyserowałam spektakl *Miasto białych kart* (premiera 9 marca 2019). Pracowaliśmy zazwyczaj w godzinach 10:00-17:00 z godzinną przerwą na obiad. Byłam wtedy w bardzo komfortowej sytuacji, aktorzy bardzo chętnie zgodzili na tę propozycję, dyrekcja również nie zgłosiła zastrzeżeń.

Istotne jest dla mnie to, że praca w jednym długim bloku to jedno przyjscie do pracy a nie dwa. Każde przyjscie do teatru związane

jest z potencjalnymi spóźnieniami. Rozbicie pracy na dwa bloki powoduje, że za każdym razem od nowa trzeba zbierać skupienie, koncentrację, wdrażać się w próbę. W czasie czterogodzinnej przerwy, co naturalne, pojawia się wiele innych wątków, niezwiązanych z próbą, np. obowiązków rodzinnych, które później rzutują na wieczorną próbę. Dla mnie wieczorna próba jest trochę jak kolejny dzień. Poza tym w trakcie przerwy wciąż jest się niejako w trybie pracy, oznacza to, że osoby przychodzące na wieczorną próbę są w zasadzie po ośmiu godzinach pracy, przychodzą zmęczeni. Ta druga próba jest w moim przekonaniu dużo mniej efektywna. Nie uważam też, że osiem godzin dziennie na scenie jest zawsze potrzebne, efektywnie pracuje się zazwyczaj do sześciu godzin, wtedy zostaje też więcej czasu na pracę indywidualną czy wewnętrzne ułożenie się tematów i intuicji. Dodatkowo chciałabym zaznaczyć, iż uważam, że jeśli aktor ma wieczorem do zagrania spektakl, jego czas próby powinien być krótszy. [...] Kiedy pracuję w polskich teatrach, zawsze próbuję zaproponować inny niż tradycyjny system organizacji prób, ale jest to o tyle trudne, że jeśli cały sezon odbywa się w klasycznym rytmie, zmienienie go tylko dla jednego projektu najczęściej jest zbyt karkołomne. Jest to zresztą całkowicie zrozumiałe.

Obie reżyserki zwracają uwagę na fakt, że praca w jednym dłuższym bloku pozwala na dużo lepszy *work life balance*. Pozwala na wyraźne rozdzielenie pracy i czasu prywatnego, co przekłada się na higienę psychiczną, ale również pozwala na pełne skupienie się na pracy. Reżyserki zwracają uwagę na to, że kończenie pracy wcześniej pozwala na pełniejszy odpoczynek oraz taką organizację czasu, która pozwala na aktywniejsze uczestniczenie w

życiu społecznym. Z obu wypowiedzi można wyciągnąć dodatkowy wniosek – osiem godzin pracy dziennie to założenie nieprzystające do realiów.

Ewa Rucińska zaznacza, że wprowadzenie innego systemu jest trudne, jeśli instytucja i jej pracownicy przywykli do funkcjonowania w danym rytmie. Wtedy jednostkowa zmiana może wprowadzić chaos w organizacji pracy teatru. Niemniej trzeba wyraźnie zaznaczyć, że praca w jednym długim bloku, z godzinną przerwą obiadową, może być odpowiedzią na tradycyjny system organizacji czasu pracy. Pozwala bowiem na efektywną pracę przez około sześć godzin, nie destabilizuje planowania dnia, daje szansę na zachowanie równowagi między pracą a życiem prywatnym. Ciekawym rozwiązaniem jest wspomniany przez Ewę Rucińską model luksemburski (10:00-13:00 i 14:00-17:00). Początek pracy ustalony w taki sposób, by osoby grające wieczorem w spektaklach miały czas na odpoczynek. Trzygodzinne bloki pracy powinny dać możliwość przeprowadzenia pełnowymiarowej próby. Koniec ustalony na godzinę 17:00 daje szansę na załatwienie spraw prywatnych oraz rzeczywisty odpoczynek po pracy. Można również uwzględnić skrócenie czasu pracy dla osób, które pracują przy wieczornym spektaklu, np. do godziny 15:00 (w sumie cztery godziny próby). W mojej ocenie jest to system, który warto rozważyć i spróbować przeprowadzić jego wdrożenie w polskich teatrach instytucjonalnych.

## **Podsumowanie**

Wyniki badania jednoznacznie świadczą o tym, że wpływ pracy w tym systemie na sferę prywatną jest ogromny i w prawie każdej kategorii jednoznacznie negatywny. W przypadku efektywności korelacja nie jest tak oczywista, sprawa wydaje się być nieco bardziej skomplikowana.

Respondenci nie są aż tak zgodni w swoich ocenach. Mimo wszystko wielu z

nich opisuje strukturalne problemy z efektywnością związane właśnie z organizacją czasu pracy.

Jako palący problem jawi się również potrzeba zmian legislacyjnych w prawodawstwie dotyczącym teatrów. Teatry jako instytucje podlegające paradygmatom biznesowym niejako dążą do realizacji czysto kapitalistycznych założeń o normatywnej wydajności pracy, podczas gdy realia zupełnie nie przystają do tych norm.

Mam nadzieję, że ten tekst może stać się czynnikiem uruchamiającym debatę na temat warunków pracy w polskich teatrach instytucjonalnych. Można również powtórzyć badania w rozszerzonej skali – przeprowadzić je bezpośrednio w instytucjach, precyzyjniej przyjrzeć się konkretnym grupom zawodowym – sprawdzić, czy potrzeba zmian jest skorelowana z tym, jaką rolę pełni dana osoba w procesie produkcji spektaklu. Konsekwencją tej debaty powinny być systemowe zmiany, sformalizowane w dokumentach na poziomie ustawowym.

Uczestnikami takiej debaty powinny być oczywiście osoby mające doświadczenie w zarządzaniu teatrami – czyli dyrektorzy i dyrektorki. Ich perspektywa nie została uwzględniona w tym tekście, a może się okazać bardzo cenna i pomocna.

Cały proces powinien być oczywiście na każdym etapie współtworzony przez środowisko teatralne, w którym znajdują się przedstawiciele związków zawodowych, przedstawiciele wszystkich pionów pracujących w teatrze, również te osoby, których nie widać w blasku reflektorów, i te, które nie są oklaskiwane w trakcie popremierowych bankietów.

Artykuł jest zmienioną wersją pracy podyplomowej obronionej na Uniwersytecie Ekonomicznym w Poznaniu.

Wzór cytowania:

Błażewicz, Andrzej, 10:00-14:00 + 18:00-22:00. *Efektywność pracy i jakość życia osób pracujących w polskich teatrach repertuarowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/v1s6-5043.

## Autor/ka

**Andrzej Błażewicz** (andrzej.blazewicz@teatr-polski.pl) - reżyser teatralny, dramaturg. Absolwent AST na Wydziale Reżyserii Dramatu. Od 2021 roku związany z Teatrem Polskim w Poznaniu, gdzie pracuje jako konsultant programowy. Oprócz działań artystycznych interesują go też praktyki instytucjonalne. Współtworzy projekt Alchemia Teatralna w rodzinnej Świdnicy. Jego twórczość została doceniona w konkursach dramatopisarskich. Jest dwukrotnym laureatem Konkursu na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży, finalistą Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, finalistą IX i X edycji Metafor Rzeczywistości, laureatem konkursu Śląski Shakespeare, laureatem nagrody za debiut Instytutu Teatralnego. Był asystentem Jana Klaty, Agnieszki Glińskiej oraz Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Jako reżyser debiutował *Żydem* Artura Pałygi. Często pracował z Pawłem Sablikiem - *Mała syrenka*, *Śluby panieńskie* (nagroda na festiwalu M-Teatr w Koszalinie, wyróżnienie w konkursie Klasyka Żywa). W ramach festiwalu Nowe Epifanie współrealizował spektakl *Zwiastowania*. W tym samym roku współrealizował również *Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze* oraz był dramaturgiem przy *Pornografii* w reż. Jana Hussakowskiego. Jako dramaturg pracował z Hussakowskim również przy *Człowieku 2.0.* w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu, *Balladynie* w Teatrze im. Osterwy w Lublinie. *Delivery Heroes. Bohaterowie na wynos* w Teatrze Polskim w Poznaniu to jego pierwsza współpraca dramaturgiczna z Konradem Cichoniem. Wydał dwie książki: tom poetycki - *Ostatnie zimy* (książka została wydana również w PJM) oraz *Dramaty historyczne*. ORCID: 0009-0005-8951-4650.

## Przypisy

1. Jest to oczywiście hipoteza. Nie znalazłem jednak żadnej publikacji, która podejmowałaby ten temat, a wielu ekspertów z zakresu teatrologii i historii teatru nie potrafiło mi udzielić informacji na temat proveniencji tego systemu organizacji czasu pracy, nie potrafili również wskazać źródeł, w których taką informację mógłbym odszukać. W jednej z recenzji

niniejszego artykułu pojawiła się sugestia, że omawiamy czas pracy był swego rodzaju prawem zwyczajowym już w dwudziestoleciu międzywojennym, na co według autora\_ki wskazują np. wspomnienia Arnolda Szyfmana czy biuletyny ZASP-u. Perspektywa historyczna nie jest przedmiotem mojego artykułu, niewątpliwie domaga się jednak rozwinięcia w osobnej publikacji

2. Co oczywiście nie zmienia faktu, że to właśnie specyfika pracy decyduje o takim, a nie innym wymiarze godzinowym przebywania w miejscu pracy, jakim jest teatr. Należałoby się więc zastanowić od strony legislacyjnej, czy etatu aktorskiego nie powinno się opisywać inaczej niż standardowego.

3. „Od 2017 roku nastąpiły zmiany dotyczące obowiązkowego tworzenia regulaminu pracy w zakładach zatrudniających powyżej dwudziestu pracowników. W latach poprzednich, jeżeli zatrudnienie przekroczyło dwudziestu pracowników, pracodawca obowiązkowo musiał stworzyć regulamin pracy. Aktualnie zatrudnienie to musi wynosić pięćdziesiąt osób. Pracodawcy zatrudniający powyżej dwudziestu osób, lecz mniej niż pięćdziesiąt osób, mogą stworzyć regulamin pracy lecz nie mają takiego obowiązku. Wyjątkiem jest sytuacja, gdy w zakładzie pracy istnieje organizacja związkowa i wystąpi z wnioskiem o utworzenie regulaminu pracy, w takiej sytuacji pracodawca zobowiązany jest do utworzenia dokumentu, nawet jeżeli jego zatrudnienie nie przekracza pięćdziesięciu osób”. Za:

<https://poradnikprzedsiębiorcy.pl/-regulamin-pracy>

Zob. Kodeks Pracy, Artykuł 104,

<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19740240141/U/D19740141Lj.pdf> 4

4. Wyrok z dnia 24 września 2020 r., Sygn. akt III PK 38/19,

<http://www.sn.pl/sites/orzecznictwo/OrzeczeniaHTML/iii%20pk%2038-19-1.docx.html>

5. Tamże.

6. Zacytowano zapisy następujących regulaminów:

1. Regulamin Pracy Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze (2016). Pobrane z <http://nbip.pl/teatrnorwida/i/?i=29843>; 2. Regulamin pracy Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (2012). Pobrane z

<https://docplayer.pl/21319640-Regulamin-pracy-teatru-im-wojciecha-boguslawskiego-w-kaliszu-tekst-jednolity-20-06-2012-r.html>; 3. Regulamin Teatru Lalki, Maski i Aktora Groteska (b.d.). Pobrane z <https://studylibpl.com/doc/1268214/regulamin-teatru-groteska>.

7. W tym przypadku warto dodać, że poszczególne działy techniczne dołączają do procesu na jego różnych etapach - przykładowo dział akustyczny najczęściej zaangażowany jest już na bardzo wczesnym etapie, z kolei dział oświetleniowy czy montażowy dołącza znacznie później do pracy w ramach omawianego systemu.

8. Zob. artykuł o czytaniu performatywnym, które odbyło się w Teatrze Polskim w Poznaniu w ramach Forum Przyszłości Kultury: Jaźwiński, 2022.

9. We wszystkich wypowiedziach została zachowana pisownia oryginalna.

10. Ewa Rucińska - reżyserka teatralna. Absolwentka reżyserii w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Wydziału Aktorskiego w paryskim Cours Florent oraz filologii polskiej i kulturoznawstwa na INALCO w Paryżu.

11. Zofia Gustowska - reżyserka teatralna. Absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych na Wydziale Reżyserii Dramatu. Absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie oraz modułu dramaturgicznego Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych.

# Bibliografia

Crary, Jonathan, *24/7 Późny kapitalizm i celowość snu*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2022.

Fisher, Mark, *Realizm kapitalistyczny Czy nie ma alternatywy?*, tłum. A. Karalus, Książka i Prasa, Warszawa 2020.

Jaźwiński, Adam, *Rozliczmy się*, „Dialog”, 13.05.2022,  
<https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/rozliczmy-sie> [dostęp: 8.05.2024].

*Mapa teatru publicznego*, Instytut Książki, Warszawa 2015.

Pluta, Anna, *Uwarunkowania kształtowania relacji praca-życie pozazawodowe współczesnych pracowników*, [w:] *Relacje praca-życie pozazawodowe drogą do zrównoważonego rozwoju jednostki*, red. R. Tomaszewska-Lipiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014,  
[https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/3936/Relacje proc.20praca proc.20zycie proc.20pozazawodowe proc.20droga proc.20do proc.20zrownowaznego proc.20rozwoju proc.20jednostki.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/3936/Relacje%20praca%20zycie%20pozazawodowe%20droga%20do%20zrównowazonego%20rozwoju%20jednostki.pdf?sequence=4&isAllowed=y) [dostęp: 8.01.2024].

Smoder, Agnieszka, *Czas pracy a problemy równowagi między pracą i życiem pozazawodowym*, „Ubezpieczenia Społeczne. Teoria i praktyka” 2015, nr 3 (126), s. 132-148,  
[http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-0195201b-f89a-4b9a-831a-c20aa88ac1e7/c/7\\_Agnieszka\\_Smoder.pdf](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-0195201b-f89a-4b9a-831a-c20aa88ac1e7/c/7_Agnieszka_Smoder.pdf) [dostęp: 8.01.2024].

---

## Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/1000-1400-1800-2200-efektywnosc-pracy-i-jakosc-zycia-osob-pracujacych-w-polskich-teatrach>



Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

DOI: 10.34762/q2x2-nc69

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-pozamuzycznoscia>

/ AUDIALNOŚĆ

## Co poza „muzycznością”?

### Kilka uwag o możliwych kierunkach rozwoju polskich studiów nad dźwiękiem teatralnym

Maciej Guzy | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

#### **What beyond ‘musicality’? Some remarks on possible directions for the development of Polish theatrical sound studies**

In the article, the author revisits the concept of the ‘musicality of theatre’, which, in his view, has dominated analyses of sonic phenomena in Polish contemporary theatre over the past two decades. His objective is to reconstruct the theoretical foundations of this term and to indicate possible directions for its expansion. Three areas are distinguished where new research fields concerning the audibility of Polish theatre can be identified, i.e. the materialistic understanding of performativity, the context of sound studies, and the multisensory nature of the theatrical experience. The author also raises questions about the possibility or necessity of introducing alternative concepts to ‘musicality’, pointing to some new phenomena and artistic practices while also addressing the issue of contrasting studies on theatrical sound with post-humanist perspectives.

Keywords: musical theatre; musicality; sound studies; new materialism; performativity

Zarówno na polu teorii teatru, jak i teatralnej praktyki artystycznej radykalne cięcia, nowe otwarcia należą do rzadkości. Przypadek dźwięku

teatralnego nie stanowi tu moim zdaniem wyjątku. Logika przełomu i odkrycia nie sprawdza się, gdy bliżej przyjrzeć się różnym zjawiskom z zakresu analiz audiosfery<sup>1</sup> spektakli czy ich badawczym interpretacjom. Najczęściej szybko okazuje się, że zmiany na polu estetyki trwają dłużej, są wieloaspektowe, a ich źródła bardziej złożone. Co kilka lat warto jednak dokonać rewizji i uporządkowania pojęć, uważnie obserwując, czy w natłoku realizacji i kontekstów nie pojawiło się jednak jakieś „nowe”, które wymaga analizy. Takim ujęciem była opublikowana w roku 2017 monografia Magdaleny Figzał-Janikowskiej *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, która miała cechy podsumowania, a zarazem była wyrazistym przykładem odpowiedzi polskiego środowiska badawczego na międzynarodowy ferment akademicki – przekonanie o nowym otwarciu w dźwiękowych praktykach scenicznych<sup>2</sup>. To bodaj najszersza propozycja uchwycenia współczesnych przemian audiosfery polskiego teatru i pokazania błędu tkwiącego w przekonaniu, że „rola muzyki w teatrze dramatycznym ogranicza się jedynie do dźwiękowej ilustracji” (Figzał-Janikowska, 2017, s. 15). Spinając kłamrą dźwiękowe aspekty twórczości Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego z nowatorstwem Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego, a wreszcie Jana Klaty, badaczka zaproponowała teoretyczny narzędziownik: metodologiczne wprowadzenie do badań „muzyczności” teatru współczesnego.

Od tego momentu minęło kilka lat, a upływ czasu rodzi pytanie, czy – wraz z kolejnymi przemianami teatru, a także otwieraniem się teatrologii na nowe obszary badawcze – analizę Figzał-Janikowskiej można poszerzyć o kolejne metody i nazwiska. Niniejszy tekst będzie zatem badawczą sondą wypuszczoną w stronę pojęcia „muzyczności” jako tego, które, jak się wydaje, zdominowało myślenie o dźwięku w polskich sztukach scenicznych. Moim celem jest przypomnienie kontekstów użycia tego terminu i stojących

za nim teorii, a także próba wskazania na obszary, gdzie punkt widzenia prezentowany m.in. przez Figzał-Janikowską otwiera się na rozwinięcie. Co istotne, tekst ten nie ma natury polemicznej. Po latach dołączam raczej do postulatu badaczki, który wciąż zdaje się aktualny: „Potrzeba wypracowania odpowiednich narzędzi badawczych do analizy teatralnej fonosfery sprawia, że przedstawiane tutaj [w monografii Figzał-Janikowskiej - przyp. MG] rozważania w dużej mierze będą miały charakter teoretyczny” (2017, s. 15).

## **„Muzyczność” w rodzimych analizach teatru ostatnich dekad**

Rzut oka w przeszłość każe stwierdzić niewielkie, bo kilkuletnie opóźnienie polskiego środowiska badawczego w stosunku do zagranicznych przejawów rozkwitu zainteresowania dźwiękiem i muzyką w teatrze. Rodzima dyskusja nad tym tematem intensyfikuje się, lecz dopiero od drugiej połowy pierwszej dekady XXI wieku, a także w nieco ograniczonym zakresie. Z perspektywy czasu może się wręcz wydawać marginalna i specjalistyczna - dźwięk z pewnością nie był pierwszoplanowym tematem, którym badacze i badaczki zajmowali się, obserwując przekształcenia estetyki teatru na tle przemian ustrojowych i gospodarczych kraju. Pojęcia „muzyki”, a zwłaszcza „muzyczności”, szybko zaczynają przodować w tych analizach. Wyróżnić można przynajmniej trzy - niekoniecznie rozłączne, ale źródłowo odmienne - sposoby użycia tych terminów.

Pierwszy wskazuje na gatunkową i instytucjonalną separację formy sztuki scenicznej w pełni zanurzonej w muzyce w stosunku do innych jej pokrewnych. Mam tu na myśli teorię teatru muzycznego, którą polskiemu czytelnikowi odświeżał między innymi Łukasz Grabuś. W swojej monografii *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej*

*operze* autor próbuje przywrócić tytułową operę refleksji teatrologicznej, wychodząc poza dominującą – muzykologiczną – perspektywę badania tego gatunku (2012, s. 11). Choć cele jego badań – zarówno te dotyczące zyskującej na popularności kategorii dramaturgii, jak i podkreślające niemuzyczne elementy estetyki operowej – uznać należy za nowatorskie, autor nie podważa jednoznacznie opozycji opery i teatru dramatycznego. Wciąż widzi w tej pierwszej efekt sięgnięcia przez kompozytorów i muzyków po środki sceniczne, a wręcz pisze o „powrocie do formy opery” (2012, s. 27). Muzyka jako kluczowy (a nawet konieczny – przynajmniej na poziomie konceptualnym) element scenicznego wyrazu, a także podstawowy obszar działania twórcy, jest tu więc przede wszystkim cechą demarkacyjną, pozwalającą odróżnić od siebie różne formy scenicznej ekspresji. To podejście do dźwięku w spektaklach teatralnych jest zatem najbardziej oczywiste i choć płodne – produkcje teatru muzycznego włączane są w obieg różnych pól dyskursywnych, co poszerza i różnicuje ich interpretacje – równocześnie grozi deprecjonowaniem roli dźwięku w kontekście teatru „niemuzycznego” oraz uproszczeniem funkcji, jakie może pełnić dźwięk (a nawet sama muzyka) w wydarzeniu performatywnym.

Istotnie różne znaczenie „muzyczności” przyjęto podczas konferencji *Muzyczność w dramacie i teatrze* z roku 2006. We wstępie do książki powstałej w jej następstwie Jarosław Cymerman pisał:

Mówiąc zatem o muzyczności w dramacie i teatrze, trzeba skupić się właśnie na muzycznych cechach, jakie da się zaobserwować w sztukach i spektaklach, a które funkcjonują poza samą muzyką wpisaną w przedstawienie lub jego projekt (jeśli jako taki potraktować dzieło dramatyczne) (2013, s. 8).

Autor, zapowiadając ujęte w publikacji opracowania, dowodzi więc, że za „muzycznością” nie zawsze musi kryć się brzmienie: „muzyczność” może w przedstawieniu, a także tekście dla teatru istnieć bez muzyki bądź z nią sąsiadować. Takie spojrzenie nie dziwi, gdyż drugi nurt myślenia o tym pojęciu jest wywodzony ze studiów literaturoznawczych (Cymerman, 2013, s. 7). Tekst niekoniecznie wybrzmiewa, a jednak może być muzyczny – dowodzą rozległe badania poświęcone związkom muzyki i literatury, na których tle wybijają się prace Andrzeja Hejmeja. Badacz ten przyjmuje:

„Muzyczność” w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką literacką a estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej etc. (2012, s. 52).

W konsekwencji dochodzi do wniosku, że definiowany termin powinien występować raczej w liczbie mnogiej, biorąc pod uwagę wielość jego potencjalnych uściśleń<sup>3</sup>. Zapewne zgodziłby się z nim Józef Opalski, choć – nieco stroniąc od terminu „muzyczność” – woli mówić on o muzyce jako elemencie dzieła literackiego (2002, s. 182 i n.). I tu jakości brzmieniowe, co oczywiste, nie odgrywają jednak kluczowej roli. Dla Opalskiego muzyka może być wykorzystana w tekście – ale i w kontekście teatru jego uwagi wydają się znaczące – jako element fikcji (literackiej kreacji) bądź łącznik z rzeczywistością (opis istniejącego utworu bądź przywołanie popularnego hitu lub utworu religijnego w celu zbudowania odpowiedniego nastroju), a także inspiracja autorska lub – podobnie jak dla Hejmeja – wzór dla architektury utworu literackiego, jego konstrukcji.

Z literacko-filozoficznych źródeł wywodziły się także rozważania Dariusza Kosińskiego (mimo postulatów tego autora, aby odchodzić od praktyki zakorzeniania analizy spektakli w tekście). W wykładzie wygłoszonym w roku akademickim 2007/2008 na białostockim wydziale Akademii Teatralnej szeroko omawiał muzyczność realizacji Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Pierwotność dźwięku u Staniewskiego badacz wiązał bezpośrednio z romantycznym mistycyzmem:

chciałbym przedstawić pewną tradycję, która w Polsce przyjęła wyraziste kształty, a której badanie w kategoriach znaczeń i literatury, choć jest możliwe, nie wydaje się specjalnie wartościowe i sensowne. Tę tradycję nazywam polskim teatrem muzyczności, zaś wywieść chciałbym ją z dzieła, od którego zaczynają się niemal wszystkie tradycje kształtujące specyfikę polskiego teatru, czyli od *Dziadów* Adama Mickiewicza. [...] Do tych pozawerbalnych wartości żywego słowa [...] dotrzeć usiłował Adam Mickiewicz w *Dziadach*, by po latach przedstawić nawiązującą do tych doświadczeń jedną ze swych najciekawszych, a wciąż zbyt mało znanych koncepcji – teorii tonu [pojęcie zapożyczone od Andrzeja Towiańskiego – przyp. MG] (2008, s. 51).

Kosiński kreślił linię prowadzącą od Mickiewicza, przez Stanisława Wyspiańskiego, Mieczysława Limanowskiego, aż po Staniewskiego (i jego kontynuatorów). Choć podkreślał, że w tym przypadku „muzyczność” dalece wykracza poza muzykę, a nawet dźwięk, wiążąc ją z przenikającym świat Duchem (siłą umożliwiającą komunikację), przyznawał równocześnie wprost: „W «Gardzienicach» muzyka zastępuje słowo w jego dominującej funkcji kompozycyjnej” (2008, s. 55). Dla obrazu przemian teatrologii, która w

początkach wieku XXI stara się na nowo odkryć znaczenie dźwięku w teatrze, to rozpoznanie bardzo istotne, choć ufundowane na wygodnej dla tej dyscypliny (i polskiej humanistyki) opoście romantyzmu.

Koncepcję teatralnej „muzyczności” opartą na ujęciu literaturoznawczym uzupełniły Anna R. Burzyńska i wspomniana Figzał-Janikowska, prezentując trzecie podejście do tego terminu. Wywodziły je z kategorii „umuzycznienia” (*die Musikalisierung*), o której pisał David Roesner:

1. Inscenizacje muzyczne to te, w których wpływ zasad muzycznych na co najmniej jedną płaszczyznę teatralnego wyrazu jest jaskrawy lub oczywisty. Udział muzyki teatralnej nie jest tu warunkiem ani koniecznym, ani wystarczającym.
2. W tym sensie muzyczne inscenizacje nie są nowością, ale od lat 90. zostały szerzej dostrzeżone przez publiczność oraz – poprzez odejście od tradycyjnych estetyk teatralnych – nabrały statusu odrębnej, centralnej dla teatru kategorii<sup>4</sup> (2003, s. 36).

Obie autorki powołują się na niemieckiego badacza, inaczej rozkładając akcenty. Dla pierwszej z nich szczególnego znaczenia nabiera fakt, że kreacji nowych form muzyczności teatralnej towarzyszy powrót estetyk epok minionych, sięgających nawet tradycji antyku (rola chóru, forma wodewilu czy operetki), co interesuje również Roesnera. Burzyńska wysuwa także na pierwszy plan funkcję rytmu, który jest kategorią muzyczną, a równocześnie

wartością dla spektaklu teatralnego absolutnie podstawową i konstytutywną. Rządzi wszystkimi elementami przedstawienia: od słów wypowiedzianych przez aktora, poprzez jego gesty, sposób

poruszania się czy zmiany oprawy wizualnej, skończywszy na makrostrukturze inscenizacji: trwaniu poszczególnych scen i ich następstwie (2015).

Autorka niejako nawiązuje więc do stanowisk literaturoznawczych, widzących w „muzyczności” zasadę konstrukcyjną tekstu, choć nie pomija perspektywy odbiorczej, mówiąc o zdolności rytmu do budowania silnych – bardzo sensualnych, jak można przypuszczać – relacji „pomiędzy wykonawcami i pomiędzy sceną a widownią” (2015). Z kolei Figzał-Janikowską ciekawi zwłaszcza paradoks wpisany w nowatorskie pomysły na organizację warstwy dźwiękowej spektaklu – jej równoczesną autonomię, jak i zależność od innych elementów przedstawienia:

W analizach tych [Roesnera i Catherine Bouko – przyp. MG] z jednej strony akcentuje się swoistą odrębność teatralnej przestrzeni dźwiękowej, szukającej właściwych sobie kategorii i języka opisu, z drugiej zaś strony podkreśla się jej specyficzne położenie – w odróżnieniu od muzyki autonomicznej odbiór muzyki teatralnej determinowany będzie zawsze przestrzenią sceny i jej komponentami (2017, s. 10).

Przybliżając więc podejście Roesnera – jak się okazuje, ważny punkt odniesienia dla polskiej teatrologii – należy podkreślić, że badacz ten ucieka przed normatywnym zdefiniowaniem „muzyczności”. Termin ten traktuje niczym „parasol, który przykrywa szereg aspiracji jednej formy sztuki (teatru) skierowanych ku innej (muzyce), zależnych od zmiennych kontekstów historycznych, dyskursów estetycznych oraz artystycznych celów i zamiarów” (2014, s. 9). Można więc przypuszczać, że tak pojemne



określenie zmieści w sobie wszelkie eksperymenty dźwiękowe, jakie można zaprezentować w teatrze (a nawet poza nim), wykraczające dalece poza instrumentację akompaniującą akcji scenicznej. Roesner dokonuje jednak pewnych uściśleń. Z punktu widzenia pytającego o aktualność pojęcia „muzyczności” – kluczowych. Po pierwsze, kieruje uwagę czytelnika swojej anglojęzycznej monografii *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre* ku fenomenom, które intencjonalnie były rozumiane jako muzyczne. Jak zauważa: „niecała uwaga skupiona na zjawiskach dźwiękowych jest dążeniem do muzyczności teatru. Twierdzą, że wymaga to intencji twórców lub odbiorców, aby skierować uwagę na to, co rozumieją jako «muzyczne» aspekty procesu teatralnego i/lub przedstawienia” (2014, s. 14). Zatem, choć badacz pozostawia przestrzeń dla uznania każdego dźwięku za muzykę, na marginesie swoich dociekań pozostawia te, wobec których nikt nie wysnuł takich oczekiwań. Powoduje to, że muzyczność w jego rozumieniu kojarzy się mimo wszystko z pomysłem i intencją, od strony twórczej przybierającymi formę planu, projektu lub kompozycji. Po drugie, Roesner – w harmonii z perspektywami literaturoznawczymi – widzi w muzyczności „jakość poznawczą, która wychodzi poza sferę auralną” (2014, s. 14). Uznaje więc możliwość strukturalnego podobieństwa realizacji teatralnej do utworu muzycznego. Badacz deklaruje chęć wsłuchiwania się w język metaforyzujący i funkcjonalizujący muzykę w służbie realizacji teatralnych, z którego korzystają praktycy teatru, aby zrozumieć w ten sposób, co mówi on o ich procesach twórczych i estetykach (2014, s. 18).

Widzimy więc, że „muzyczność” Roesnera, ważna dla Burzyńskiej i Figzał-Janikowskiej, ciąży ku dźwiękowym praktykom artystycznym jako źródłom, z których czerpać można zarówno luźne inspiracje i idee, jak i bardziej konkretne narzędzia do pracy teatralnej lub przynajmniej metody

postrzegania i interpretacji przedstawień. Korzenie tej konceptualizacji sięgają jednak głębiej. Krok wstecz pozwala spojrzeć na „muzyczność” teatralną w powyższym rozumieniu jako element większego zwrotu w teatrze i jego badaniach. Oczywiście, chodzi o zjawisko teatru postdramatycznego. Zarówno niemiecki teoretyk, jak i polskie badaczki wiążą wzrost znaczenia muzyki z rozchwianiem dominującej pozycji tekstu w sztukach scenicznych. Roesner przyznaje wprost, że „zorientowanie na muzykę było jednym z ważnych czynników napędzających [pierwszą - przyp. MG] awangardę, ale także postmodernistyczne i postdramatyczne przemiany teatru, zachodzące od lat 60. do dzisiaj” (2014, s. 5). Burzyńska powołuje się na koncepcje być może najgłośniejszego teoretyka postdramatyczności Hansa-Thiesa Lehmana (2015). Stanowisko Figzał-Janikowskiej zdradza natomiast sam tytuł jej opracowania, zwiastujący skłonność autorki do wiązania kategorii „muzyczności” i „przestrzenności”<sup>5</sup>. Choć można upatrywać w tym inspiracji długoletnią tradycją podkreślania immersywnej natury dźwięku – jego sferyczności, zdolności do otaczania słuchacza – źródło tego zestawienia bliższe jest jednak koncepcji sąsiadującej z teorią niemieckiego badacza: estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte.

Gdy zajrzemy do *Teatru postdramatycznego* Lehmana, okaże się, że z pojęcia „umuzycznienia” (niem. *Musikalisierung*) korzysta wcześniej niż Roesner, umieszczając je w wyliczeniu palety stylów teatru postdramatycznego, jego cech, obok m.in. symultaniczności, cielesności, dramaturgii wizualnej, inwazji realności (2009, s. 132). Uważam, że definiuje je jednak nieco wężiej. Pisze o semiotyce audytywnej (2009, s. 141-144), co wyraźnie sugeruje, że interesują go przede wszystkim możliwe znaczenia sposobów udźwiękowania przedstawień, a nie jakości dźwięku same w sobie. „Umuzycznienie”, które jego zdaniem przejawia się także w częstych efektach wielogłosowości, równoczesności i technicznej manipulacji

dźwiękiem, niemiecki badacz wydaje się wiązać z estetyką nadmiaru: dźwięk staje się strategią „manifestacyjnego nadużycia” (2009, s. 140).

Fischer-Lichte zmierza w nieco inną stronę niż Lehmann: rezygnuje z terminu „muzyczność”, zastępując go „dźwiękowością” (2008, s. 194 i n.). Sugestia, która za tym idzie, wydaje się jasna: badaczkę będą interesować wszystkie dźwięki, jakie pojawiają się w teatrze, nie tylko te muzyczne (a więc celowo ukształtowane w formę muzyczną – zgodnie z uściśleniami Roesnera). Zwiastuje to afirmatywną postawę Fischer-Lichte wobec audiosfery – odświeżającą i badawczo płodną, bodaj najwyraźniej zrywającą z tradycją komponowania dla teatru muzyki, która dopełnia przedstawienie, nie dominując go. Bliższy ogląd myśli niemieckiej teoretyczki pokazuje jednak, że dźwięki – w ich partykularnej wyjątkowości i charakterystyce – w istocie nie do końca ją interesują. Choć *Estetyka performatywności* to praca jedynie wskazująca pewien kierunek myślenia o sztukach scenicznych, a zatem koncepcja podatna na rozwinięcie, także w zakresie analizy audialności przedstawień, samej autorce „dźwiękowość” służy przede wszystkim jako składowa argumentacji za wydarzeniową naturą teatru. „Dźwięk to paradygmatyczny przejaw ulotności przedstawień” (2008, s. 194) – twierdzi. Pojawia się i znika, oddając w swojej chwilowości to, na czym w istocie zasadza się całe zjawisko teatru. Choć Fischer-Lichte ma pełną świadomość związku dźwięku z materialnością przedstawień, scenografia i rekwizyty – potencjalnie źródła efektów audialnych lub ich zmienności – interesują ją jednak marginalnie. Badaczka zwraca raczej uwagę na głos, który może wpływać na percepcję obecności ciała fenomenalnego na scenie – „Głosowość przyczynia się natomiast do wytworzenia cielesności” (2008, s. 203) – a także zdolność dźwięku do znoszenia umownych granic architektonicznych, które wyznaczają miejsce spektaklu. Wiąże termin dźwiękowości z innym, charakterystycznym dla siebie pojęciem

przestrzenności, twierdząc, że przestrzeń dźwiękowa „rozciąga się poza przestrzeń geometryczną, w której ma miejsce przedstawienie, obejmując to, co ją otacza” (2008, s. 201). Audialność teatru jest dla Fischer-Lichte przede wszystkim jednym z pól analizy przedstawieniowości – kanałem komunikacji między publicznością a wykonawcami; formą wymiany informacji o obustronnej obecności, która gwarantuje trwanie wydarzenia teatralnego.

## **Poza „muzyczność”?**

Spośród wymienionych to spojrzenie Figzał-Janikowskiej, podbudowane kategoriami postdramatyzmu i estetyki performatywnej – traktuję jako najszerszej podchodzące do fenomenu audialności polskiego teatru przełomu stuleci i dzięki temu szczególnie inspirujące do podjęcia dalszej narracji o dźwięku teatralnym. Od czego jednak zacząć, poszukując tych nowych kierunków refleksji?

Uważam, że to fundamenty metodologiczne „muzyczności” – tak w znaczeniu nadawanym temu terminowi przez Figzał-Janikowską, jak i innych wspomnianych badaczy – wymagają ponownego przemyślenia i uaktualnienia. Poniżej wskazuję na trzy możliwe obszary takich refleksji. Z pewnością nie wyczerpują one listy, a same nie stanowią jednorodnych ujęć. To raczej mnogość ścieżek. W ich tle pobrzmiewa z kolei pytanie o to, czy owe odmienne podstawy myślenia o dźwięku w teatrze domagają się także nowej nomenklatury, która zrywałaby z „muzycznym” źródłosłowem.

## **Performatywność posthumanistyczna i nowy**

# materializm

Wyjdźmy od kwestii podstawowej, a więc rozumienia performatywności, które od Fischer-Lichte przejęła Figzał-Janikowska. Kojarzenie performansu scenicznego z jego chwilową naturą, nieuchronną perspektywą znikania, „ulotnością” nie jest bowiem jedynym spojrzeniem na to zjawisko. Z Fischer-Lichte częściowo zgodziłaby się Peggy Phelan, zwolenniczka efemeryczności performansu (zob. 2013). Już nieco ostrożniejsze stanowisko prezentuje Diana Taylor. Choć performatyczka podtrzymuje, że: „Każdy performans jest ulotny i archiwum nie zdoła uchwycić jego «nażywości»” (2018, s. 201-202), mimo wszystko wyróżnia pojęcie „repertuaru”, a więc zestawu performansów nietrwałych, które wszak stanowią pewną formę zachowania, ocalenia tego, co było, lecz nie do końca zniknęło (2018, s. 202-203). Dostrzega też związki między materialnymi pozostałościami a performansem: „Archiwum i repertuar często ze sobą współpracują, choć każde rządzi się inną logiką i korzysta z innych mechanizmów przekazu. [...] Tak archiwum, jak repertuar biorą udział w wielu życiach i przyszłościach performansu” (2018, s. 203). Z o wiele większym zdecydowaniem wypowiada się Rebecca Schneider. W jeden z rozdziałów głośnej książki *Pozostaje performans* - na kartach której próbuje skonfrontować się z linearnością czasu (pozornie unieważniającego przeszłe wydarzenia) i możliwością odtwarzania performansów - wplata swój starszy artykuł, aby - jak podkreśla:

pod znakiem zapytania postawić kilka fundamentalnych założeń performatyki: po pierwsze, że performans znika całkowicie, pozostawiając po sobie tylko tekst; po drugie, że performans na żywo różni się zasadniczo od swojej rejestracji; i po trzecie, że działanie na żywo realizuje się w terażniejszości, którą uważamy za

coś wyjątkowego, bezpośredniego i ulotnego (2020, s. 179).

Na polski grunt, w tym zwłaszcza ujęć teatrologicznych, przenosiła powyższe uwagi Dorota Sajewska:

W zdefiniowaniu istoty dzieła teatralnego poprzez jego niepowtarzalność, a zatem w stworzeniu mitu efemeryczności teatru widzieć trzeba w moim przekonaniu gest polityczny, polegający na próbie odsunięcia, wytworzenia dystansu pomiędzy działaniem a jego dokumentacją, terażniejszością a przeszłością, wreszcie pomiędzy sztuką a polityką (2015, s. 87).

Skoro zatem performatywności teatru nie sposób utożsamić wyłącznie z nietrwałą efemerydą, to zasadne wydaje się pytanie, jaką rolę w realizacji teatralnej – w perspektywie tak odmiennej od założeń Fischer-Lichte – odgrywa dźwięk, skoro nie jest już tylko dobitnym przykładem odchodzenia przedstawienia w niebyt, jego milknięcia. Potencjalnie płodna zdaje mi się analiza choćby chóralnych eksperymentów Marty Górnickiej z perspektywy „pozostawania performansu” Schneider. Wpisanie tej formy, zakorzenionej w bogatej tradycji zbiorowej praktyki śpiewu, w kontekst reperformowania przeszłości mogłoby przynieść ciekawe wnioski, silnie rezonujące ze wspólnototwórczymi celami sztuki tej reżyserki-dyrygentki (gdzie wspólnota byłaby raczej „odtworzana”, niż wytwarzana).

Moim zdaniem szczególnie istotne będzie jednak inne przekształcenie pojęcia „performatywność”, a także w powiązaniu z nim – równie chętnie wykorzystywanego przez Fischer-Lichte – terminu „materialność”.

Niemiecka teatrołożka i performatyczka oba określenia odnosi do

podstawowej, jej zdaniem, cechy teatru, a więc jego przemijalności.

„Specyfika materialności przedstawienia wymyka się jednak jakiegokolwiek próbie jej uchwycenia. Wytwarza ją przedstawienie w procesie przedstawiania jako zjawisko istniejące «tu i teraz» i w tym samym momencie ulegające zniszczeniu” (2008, s. 122) – pisze. „Materialność” to więc coś innego niż materia. Badaczkę interesuje przede wszystkim fenomenalne zjawianie się efemerycznego performansu w postrzeżeniach jego uczestników, nie ontologiczna podstawa spektaklu w postaci fizycznych warunków jego produkcji i eksploatacji. Tymczasem niektóre studia performatywne nie tylko nie ograniczają się do perspektyw fenomenologicznych i nie eksplorują pojęcia performatywności jako cechy tego, co ulotnie wytwarza się między ludźmi, lecz wprost wiążą je z fizyczną, realną rzeczywistością. W tym znaczeniu pojęcie to można więc określać mianem performatywności posthumanistycznej. Podziela ją i rozwija między innymi Karen Barad w ramach swojej teorii realizmu agencyjnego. Jej zdaniem „performatywność stanowi w istocie podważenie bezkrytycznych nawyków umysłu, przyznających językowi i innym formom reprezentacji więcej władzy w określaniu naszych ontologii, niż na to zasługują” (2012, s. 325). To „materialistyczne, naturalistyczne i posthumanistyczne ujęcie performatywności, przyznające materii należny jej status aktywnej uczestniczki stawania się świata, jego ciągłej intra-aktywności” (2012, s. 326). Ujęcie Barad ściśle wiąże się także z tym, co w filozofii i kulturoznawstwie zaczęto nazywać nowym materializmem lub zwrotem nie-ludzkim (zob. Dolphijn, van der Tuin, 2018; Grusin, 2010; Coole, Frost, 2010): perspektywą każącą ponownie rozważyć, a zapewne i podważyć, opozycje żywego, ludzkiego, sprawczego i nieożywionego, pozaludzkiego, biernego. Zyskujący na popularności zbiór teorii nie ominął także dyskursów teatrologicznych. Wspomniana Schneider, we wprowadzeniu do numeru

czasopisma „TDR: The Drama Review” poświęconego nowym materializmom w badaniach nad teatrem, prowokacyjnie deklaruje wręcz, że mogą one wiele zaoferować toczącym się obecnie na polu humanistyki dyskusjom (2015, s. 14). Peter Eckersall, Helena Grehan i Edward Scheer odkrywają z kolei wpływ nowych sposobów postrzegania materii na współczesne pojmowanie dramaturgii. Jak twierdzą:

Powstanie NMD [New Media Dramaturgy, tj. zaproponowanej przez autorów kategorii – przyp. MG] jest owocem estetyki „płaskiej ontologii”, zgodnie z którą kreacja dzieła zależy w równym stopniu od nie-ludzkiej, jak i ludzkiej sprawczości; sprawczości, która działa poprzez artystów i rzeczy – lub często prowokując współpracę między nimi (2017, s. 4).

Bardzo ściśle powiązanie koncepcji performatywności z materią z konieczności rodzi więc pytania o miejsce dźwięku w tej nowej (alternatywnej) topografii teoretycznych fundamentów nauk o sztukach performatywnych. Czy zatem dźwięk to ostatni bastion ulotnej natury przedstawień? Czy raczej powinniśmy go odnieść do pojęcia materialności? Zastanowić się nad jego fizyczną naturą i możliwymi ujęciami jego sprawczości? Przyjrzeć się jego konkretnym źródłom: obiektom, rzeczom, całym ich zbiorom? Roli, jaką odgrywa w kontekście dokumentacji przedstawień, łącząc się z materialnymi rezyduami pamięci o minionych spektaklach? A może organizmom odbiorców i temu, jak na nie wpływa?

W tym zakresie dyskurs dźwiękowości teatru w sposób oczywisty przecina się z teorią praktyk scenograficznych. Uważam, że to słuszny kierunek poszukiwań, biorąc pod uwagę kilka przykładów. Weźmy choćby twórczość



Wojtką Blecharza. Artysta nie tylko nieustannie eksploruje dźwiękowość bardzo konkretnych – dla Fischer-Lichte, geometrycznych – przestrzeni (zarówno budynków, choćby wewnątrz Teatru Wielkiego w *Transcriptum*, jak i terenów miejskich np. w *Park-Operze*), ale także często tworzy duet z rzeźbiarką i scenografką Ewą Marią Śmigielską (*Projekt „P”*, *Body-Opera*). Trudno nie wspomnieć także o Karolu Nepelskim, który jako kompozytor ściśle współpracował ze scenografem Marcinem Chlandą (projektując brzmiące elementy scenograficzne – skrzydła samolotów – do tarnowskiego *Króla Małgorzaty Warsickiej*), a niedawno opracował dźwiękowo spektakl *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* Jakuba Skrzywanka, korzystając z nagrań odgłosów scenografii – zwłaszcza konstrukcji metalowych klatek – przygotowanej przez Daniela Rycharskiego. Łączne badanie scenografii i audiosfery przedstawienia jest zresztą wprost postulowane przez niektórych badaczy, mówiących zarówno o współczesnych, jak i historycznych (głównie awangardowych) estetykach sceno-sonicznych (zob. Brown, Curtin i in., 2015).

## ***Sound studies***

Jednak zagadnienia materialności dźwięku można także wyprowadzić z innego źródła. I to kolejne znaczące wyzwanie dla teoretycznych fundamentów dźwiękowości teatru, w tym zwłaszcza tego jej rozumienia, w którym dominuje koncentracja na „muzyczności” i muzyce. Mowa o *sound studies*, a ściślej o bogatym przeglądzie różnorodnych badań nad dźwiękiem, kryjących się pod tym zbiorczym terminem, do których polska teatrologia podchodzi ostrożnie, żeby nie powiedzieć, że jako dyscyplina (co nie jest równoznaczne z akcydentalnymi nawiązaniem) je przeoczyła (np. w przeciwieństwie do *memory studies*). „Kulturowa teoria dźwięku” – jak

zgrabnie ujął to Dariusz Brzostek – jest „nieredukowalna już ani do aspektu muzycznego (muzyka), ani też do sfery komunikacji językowej (mowa)” (2015, s. 18). Stanowi więc poruszenie badawcze, ramowo wyodrębnione początkiem wieku XXI<sup>6</sup>, o korzeniach sięgających z pewnością kilka dekad wcześniej, które opiera się na dwóch fundamentalnych gestach. Po pierwsze, studia nad dźwiękiem odchodzą od okulocentryzmu jako badawczej dominanty: zarówno w zakresie wizualnych przedmiotów analiz, jak i matrycy myślenia o poznaniu i wiedzy<sup>7</sup>. Po drugie, estetycznie wyodrębniona struktura dźwiękowa, muzyka, zostaje wypchnięta z centrum zainteresowania (ale nie całkowicie wymazana), robiąc miejsce dla – znacząco poszerzonych – analiz także tych fenomenów dźwiękowych, które muzyczne nie są<sup>8</sup>. Oba te aspekty stanowią oczywiste wyzwanie dla refleksji nad artystycznymi praktykami performatywnymi. Z uwagi na status teatru jako aktywności społecznej jego analiza nie może ograniczać się do metodologii związanych wyłącznie z kategorią „muzyczności” bez względu na to, czy kontekstem będą tu studia literaturoznawcze, muzykologiczne, czy nawet performatywne. Skoro Fischer-Lichte dotyka problemu „dźwiękowości” przedstawień, to i sam dźwięk – w każdym jego przejawie – należałoby przeanalizować szerzej, niż robi to niemiecka badaczka, nieco arbitralnie zaprzęgając go w służbie własnej koncepcji. Jakie pola analizy teatralnej audiosfery otwierają zatem *sound studies*?

Sądzę, że najpojemniejszą głębię kontekstów oferują teorie poświęcone szumom i hałasom. Nieprzypadkowo wymieniam je obok siebie. Nie tylko ze względu na bliskie pokrewieństwo tych pojęć (zwłaszcza w przypadku angielskiego *noise*), ale także ich częste łączne traktowanie. „Dźwięk dobiegający z zewnątrz jest zatem, jako szum/hałas, rodzajem brudu, który zanieczyszcza «naszą» uporządkowaną semiosferę – utrudniając nam obiór i interpretację sygnałów, znaków i komunikatów, których oczekujemy lub

pragniemy” (2014, s. 88) – pisze Brzostek. W tym kontekście – jeśli „szum/hałas” ograniczymy do zjawisk akustycznych (w sensie antropologicznym może mieć szersze znaczenie) – obiektem zainteresowania badacza dźwiękowości teatru mogą stać się wszelkie odgłosy, które w sposób niepożądany (nie tylko nieprzewidywalny) zmieniły przebieg przedstawienia teatralnego: akustyczne niedociągnięcia, protesty, awarie. Przywołana definicja, wyraźnie zahaczająca o teorię informacji, musi jednak zostać skonfrontowana także z innym zjawiskiem, na które zwraca uwagę Brzostek:

W sztuce najnowszej coraz więcej jest szumu. A mówiąc dokładniej, coraz więcej jest podejmowanych przez twórców prób asymilacji i estetycznej waloryzacji szumu, przekształcenia go w materię artystyczną, bądź też inkorporacji w obręb dzieła sztuki, jako pełnoprawnego składnika struktury artystycznej utworu (2014, s. 27-28).

W wersji najprostszej będzie to po prostu uczynienie z odgłosów – zazwyczaj kojarzonych z uciążliwym doświadczeniem dźwiękowym – audialnego idiomu realizacji. Wystarczy przypomnieć sobie *Balet koparyczny* Izy Szostak, gdzie jedną z podstawowych form scenicznej ekspresji wykorzystanych przez artystkę koparek były ich trzaski, uderzenia i groźne warknięcia, aby zrozumieć, że teatr chętnie sięga po tę – dość spektakularną – strategię. Jednak potraktowanie szumów i hałasów jako matrycy artystycznych komunikatów może także świadczyć o „próbie nadania samej entropii statusu dzieła sztuki, uczynienia samego nieporządku artystycznie wartościowym, co zdaje się domeną najnowszej awangardy artystycznej” (Brzostek, 2014, s. 29). Uważam, że ten o wiele trudniejszy do wyodrębnienia proces odnaleźć można w ostatnich realizacjach Katarzyny Kalwat, w tym zwłaszcza *Art of*

*Living* na podstawie *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca. Kluczowym wymiarem tego przedstawienia staje się próba nadania scenicznego sensu nieinscenizowalnej (ze względu na swoją objętość i wielowątkowość) powieści; opanowania – także z wykorzystaniem dźwięku – bardzo precyzyjnie zaprojektowanej przez pisarza konstrukcji, która na scenie rozpada się pod swoim ciężarem. Temat szumu/hałasu interesuje zresztą także innych polskich twórców teatralnych i to w sposób bezpośredni. Reżyser Michał Zadara w roku 2013 opublikował artykuł w formie manifestu, gdzie w szumie widzi i słyszy (nie ogranicza go bowiem wyłącznie do fenomenów audialnych) szansę na aktualizację pojęcia realności i prawdy teatralnej, które ściśle wiąże z jego społeczną rolą:

Hałas, szum, kable, zacięta, niedziałająca maszyna: wkroczenie środków produkcji przez błąd lub świadomy zabieg przypominają nam, że te relacje nie są wieczne i mogą się zmienić. W tym sensie mogą być zapowiedzią tego, że też w świecie poza teatrem relacje między tym, co widoczne a tym, czego nie chcemy widzieć, mogą się zmienić. Teatr dzięki szumowi może być miejscem prawdy. Trzeba się tylko nauczyć go słuchać i docenić brzmienie hałasu, bo to brzmienie jest brzmieniem prawdy (2013, s. 31).

Na szumie – jako podatnym na artystyczne kształtowanie tworzywie – swoją praktykę artystyczną opiera także Justyna Stasiowska, czego przykładem jest choćby słuchowisko współrealizowane przez nią obok wystawy *Osuwisko* Agaty Siniarskiej. Jak mówiła artystka: „Dlatego zdecydowałam, że w tym słuchowisku najważniejsze dla mnie będzie nie nakładanie kolejnych dźwięków, ale nagłaśnianie i intensyfikowanie dźwięków samego głosu i szumu przy mówieniu. Szumy są czymś niechcianym, ale świadczą o tym, że

jakaś materia jest w rozkładzie i procesie” (Obarska, 2021). Stasiowska wywodzi się zresztą ze środowiska akademickiego, gdzie swoje badania koncentrowała właśnie na tej kategorii (2013, s. 43). Szumienie i hałasowanie to terminy, które w swojej pojemności, ale i podatności na dookreślenie stają się kuszącymi alternatywami dla „muzyczności”.

Angielskie *noise* było już w kontekście teatru stosowane w badaniach nad tym, „jak teatr – jako miejsce, zdarzenie lub konwencja komunikacyjna, (re)negocjuje pewne aspekty szumu, w tym te, które mogą być nadmierne, niechciane lub niezamierzone, niecelowe lub pozbawione znaczenia” (Kendrick, Roesner, 2011, s. xv-xvi).

Jednak *sound studies* niosą potencjał wzbogacenia analiz teatru również w innych obszarach. Badania prowadzone w ramach nurtu ekologii akustycznej – a więc sposobu „myślenia o środowisku akustycznym, a także podejmowania działań na jego rzecz, w którym chodzi o eliminowanie zanieczyszczenia akustycznego (potocznie nazywanego hałasem) oraz ochronę ciszy, a równocześnie o wnikliwe słuchanie [...]: «otwieranie uszu» na świat dźwięków wokół nas” (Losiak, 2017, s. 116) – oferują istotny wkład w coraz popularniejsze ekokrytyczne analizy praktyk teatralnych (zob. Chaberski, 2021; Kowalkowska, Krężel, Maciąg, Smolarska, Szczawińska, 2021; Majewska, 2021). Bezpośrednio związane z tym tematem analizy audiosfery miejskiej silnie korespondują z kolei z problemem realizacji *site specific*, na przykład spacerami dźwiękowymi, za które często odpowiedzialne są osoby na co dzień związane z teatrem. Przykładem może być choćby spacer dźwiękowy *Kantor tu jest* przygotowany przez reżyserkę i dramaturżkę Agnieszkę Jakimiak we współpracy z Wojciechem Kiwerą i Piotrem Peszatem<sup>9</sup>. Techniki reprodukcji i redystrybucji dźwięku – chętnie eksplorowane przez badaczy *sound studies* – odpowiadają natomiast na wyzwania teorii, ale i praktyki dokumentacji teatru, a także otwierają kolejne

pole interpretacji przedstawień skupionych na pracy pamięci i wytwarzaniu historii. Zresztą nie tylko przedstawień teatralnych – zaktualizowanych ujęć wymagają także odkrywane ostatnio na nowo praktyki słuchowisk i teatru radiowego (zob. Bachura-Wojtasik, Matusiak, 2020; Burzyńska, 2023). Lista możliwych zastosowań studiów nad dźwiękiem w dyskursie teatrologicznym jest więc – jak staram się pokazać – długa i niekoniecznie wyczerpująca. W tym miejscu domknę ją perspektywicznym, jak sadzę, poszerzeniem możliwości analizy aktorstwa, choćby przez pryzmat brzmienia ciała performerów, nie tylko ich mowy. Domagał się tego choćby *Anty-Edyp* Barbary Wysockiej i Michała Zadary, gdzie będącą w ciąży artystkę badano ultrasonografem, nagłaśniając całą procedurę medyczną.

## Słuch i inne zmysły

Zmiany w zakresie rozumienia „performatywności”, jak i kontekst *sound studies* – jako przyczynki do dyskusji nad zaktualizowaniem pojęcia „muzyczności” teatru – chciałbym wreszcie uzupełnić o jeszcze jeden element: ściśle z nimi powiązany (a także niedaleki projektowi Wysockiej i Zadary), ale z racji swojej wagi wart wyróżnienia. Analizy przedstawione choćby w monografii *Muzyczność w dramacie i teatrze* – o ile nie skupiają się na kategoriach muzycznych pozwalających przybliżyć sposoby pracy wybranych twórców teatralnych bądź strukturę konkretnych spektakli, lecz wprost na zjawiskach audialnych – uprzywilejowują słuch jako zmysł odpowiadający przedmiotom tych badań. Odgłosy muzyczne lub niemuzyczne są zatem domeną ucha niejako wyodrębnionego spośród innych zmysłów. Oczywiście, interpretacje takie jakby choćby Agnieszki Olczyk, badającej muzyczność teatru Grzegorzewskiego i Radwana, nie ograniczają się wyłącznie do aspektów audialnych i doceniają zdolność twórców do

równoczesnego kreowania komunikatów wizualnych i dźwiękowych:  
„Instrumenty, które u Grzegorzewskiego są wkomponowane w przestrzeń, wpływają na jej muzyczność, «dźwięczność». Na ogół nie pełnią swoich pierwotnych funkcji, ale budują, często zaskakujące, asocjacje” (2013, s. 218). Figzał-Janikowska zauważała z kolei proces poszerzania funkcji muzyki, w tym „na poziomie jej korelacji z innymi elementami przedstawienia, takimi jak ciało aktora, przestrzeń czy scenografia i światło” (2017, s. 99). Jednak owe związki między dźwiękowymi a pozostałymi warstwami przedstawienia nie zajmują zbyt wiele miejsca wśród wniosków dotyczących odbioru realizacji teatralnych. Tymczasem wyzwania stojące przed współczesną teorią sztuki, pobudzane przez kognitywistykę i neurobiologię, obejmują zagadnienia multisensoryczności percepcji oraz zacierania granic podmiotu i przedmiotu w akcie poznania. Koncepcje usieciowionej i dynamicznej percepcji powodują, że trudno traktować poznanie jako transfer komunikatu – pojedynczego bodźca – za pośrednictwem wyłącznie jednego kanału zmysłowego, a następnie jego intelektualne przetworzenie. Coraz częściej o doświadczeniu sztuki myśli się jako o immersji, zanurzeniu (i to niekoniecznie tylko jako zatraceniu w mimetycznej rzeczywistości, ale przede wszystkim doświadczeniu sensualnym), a zmysły „łączy” ze sobą (a nawet z zewnętrznymi technologiami) w kategorii sensorium. Agnieszka Jelewska już przed ponad dekadą zauważała:

Choćby krótkie spojrzenie na jego [pojęcia „sensorium” – przyp. MG] genologię wskazuje na znaczącą semantyczną transformację: od oznaczania sfery czysto zmysłowej, doświadczeniowej skontrastowanej z intelektem, przez różne formy poszerzania ciała, a także łączenia go w jeden system zawiadywania z mózgiem, aż po współczesne możliwości zastosowania pojęcia jako szeroko

traktowanej podmiotowości odsłaniającej się w dynamicznych relacjach z otoczeniem (2013, s. 18-19).

Separacja zmysłów jawi się zatem jako wtórna i narzucona, co w przypadku dźwięku jest wręcz ostentacyjne. Jego odbiór haptyczny, choćby wraz z upowszechnieniem głośników o niskich częstotliwościach, ale także praktyk aktywizujących publiczność, stał się w teatrze codziennością. Niekiedy – również dzięki swoim falowym właściwościom – fenomeny audialne zyskują także wizualną postać. To jednak, idąc za Jelewską, wciąż mało. Należałoby zapytać nie tylko o łączenie się zmysłów w percepcji wrażeń dźwiękowych, ale wręcz o sposoby konstytuowania podmiotu doświadczającego skonfrontowanego z dźwiękowo-wizualno-dotykwymi komunikatami scenicznymi. Pojęcie „muzyczności” teatru powinno więc zostać poszerzone także o powyższe kwestie. Ciekawe uwagi w tym zakresie prezentuje choćby Nina Sun Eidsheim: „Muzyka jako wibracja jest tym, co przenika każdą materialność, ulega jej wpływom i czerpie z niej swoją charakterystykę; a ponieważ prezentuje nam powiązania w materialnym sensie, dowodzi także, że nie możemy istnieć zaledwie jako pojedyncze jednostki” (2015, s. 20). O różnorodne sposoby odbioru dźwięku swoje nomenklaturowe propozycje opierają natomiast Lynne Kendrick i George Home-Cook. Pierwsza badaczka nie posługuje się terminem muzyczności, a o popularnym *sound design* wyraża się z niechęcią jako o pojęciu zbyt silnie oddzielającym sferę produkcji od percepcji. Jej zdaniem właściwe i pełniejsze jest określenie „auralności” (ewentualnie słuchowości, ang. *aurality*) teatru, które sugeruje zanurzenie podmiotu w doświadczanym zjawisku: „Auralność [...] uwypukla wszystkie cechy słuchowego zaangażowania w świat: czucia, ruchu, immersji, mnogości” (2017, s. 7-8), a równocześnie „nie dotyczy sensualnej alternatywy: ucho za oko, ani przewagi słuchania nad widzeniem” (2017, s.



1). Teoretycznie wtóruje Home-Cook, pisząc wszak o „auralnym podejściu” (*aural attention*) do fenomenów teatralnych, a nie „auralności”: „Przyłożenie uwagi do dźwięku nie oznacza, że jesteśmy zatem zmuszeni *wyłączyć się* z fenomenu patrzenia. Powinniśmy raczej myśleć o zmysłach nie jako o rozdzielnych modalnościach, ale zmysłowym systemie” (2015, s. 9).

I w polskim kontekście wysiłki na rzecz dowodzenia niewyłącznieści słuchu w percepcji dźwięku teatralnego są już zresztą podejmowane. Co ciekawe, przez Magdalenę Figzał-Janikowską. W artykule podsumowującym działalność Wojtka Blecharza badaczka stawia tezy wpisujące się w kontekst poszerzania doświadczeń sonicznych: „W kompozycjach Wojtka Blecharza niezwykle silna jest potrzeba wyrażania muzyki poprzez ciało. Kwestia cielesności jest ściśle związana zarówno z proponowaną praktyką wykonawczą, jak i samym procesem odbioru dźwięków, który ma być doświadczeniem na wskroś somatycznym” – i dalej – „Poruszanie się na styku różnych form (opera, instalacja, performans) i dyscyplin sztuki (muzyka, film, video-art, taniec) pozwala usytuować spektakle Blecharza w nurcie teatru multimedialnego, wymagającego od widza uruchomienia wielu kanałów sensorycznych” (2020). Uwagi te odbieram jako głęboką świadomość badaczki, że perspektywa, którą zaprezentowała w roku 2017, po kilku latach wymaga uzupełnienia, a autorka podejmuje się tego zadania i trafnie dostrzega obszary wymagające pogłębionej refleksji. Równocześnie jestem przekonany, że „uruchomienie”, o którym pisze, można odnieść także do innych form przedstawieniowych i innych twórców, także tych, dla których dźwięk nie jest podstawowym medium (jak w przypadku projektów kompozytora Blecharza). Odnosi się to choćby do działań polskiej choreografii, której przedstawicielki i przedstawiciele chętnie eksperymentują z przekraczaniem formy scenicznej, aby to właśnie w bardziej otwartej formule, angażującej różne zmysły, szukać strategii

sensorycznego uwrażliwiania na otoczenie. Taką konwencję wybrała choćby Alicja Czyczel, która w performansie *Toń*, nazywanym też koncertem performatywnym, zachęcała przybyłych do rewizji swojego spojrzenia na tereny warszawskiego parku Moczydło. Nawoływania artystki, rozchodzące się po tafli stawu, sąsiadowały w tej pracy z zaproszeniem publiczności do haptycznego badania jego okolicy. Materia, w której rozchodził się dźwięk, równocześnie była więc zgłębiania dotykowo, rodząc odczucie kompleksowego doświadczenia miejsca, w którym przebywali uczestnicy wydarzenia.

\*\*\*

Konteksty materialistycznie uwikłanego rozumienia performatywności, *sound studies* oraz problemu multisensoryzmu, sensorium, znacząco poszerzają granice możliwej analizy dźwięku w polskich działaniach teatralnych. Pytanie, czy wymagają zastąpienia pojęcia „muzyczności” innym, czy tylko jego zaktualizowania, pozostawiam otwarte. Interesuje mnie jednak, czy coś je łączy. Uważam, że każdy z tych kierunków może (lub wręcz powinien) być wyraźnie naznaczony przez perspektywy posthumanistyczne. Ich wspólnym idiomem jest bowiem naruszenie integralności podmiotu ludzkiego, jego pozycji i (okulocentrycznych) fundamentów poznania. W przypadku teorii nowego materializmu, wpływających na rozumienie performansu bądź koncepcji poszerzania sensorium, to dość oczywista kwestia. Jednak i studia nad dźwiękiem, zwłaszcza w kontekście ekoakustyki czy zanieczyszczenia hałasem, problematyzują rolę odgrywaną przez człowieka w relacji do innych elementów rzeczywistości. Zaktualizowane wersje pojęcia „muzyczności” w konsekwencji nabiorą także nieantropocentrycznego wymiaru. Można spekulować, że zgodnie z tym spojrzeniem, wzrastać będzie rola materii (obiektu, scenografii) jako źródła dźwięku, a także technologii – aparatu

umożliwiającego jego emisję, przetworzenie, transfer i wzbogacenie odbioru. Być może kosztem mowy ludzkiej, głosu aktora – zwłaszcza tego, który przez lata ceniony był najbardziej, a więc głosu niezapośredniczonego i niezakłóconego (wytrenowanego latami prób i scenicznych występów) – oraz struktur dźwiękowych odbieranych jako muzyczne wyłącznie dzięki intencjonalnym kategoryzacjom estetycznym człowieka. W ten oto sposób „muzyczność” stawia czoła kategoriom tzw. nowej humanistyki.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Co poza „muzycznością”? Kilka uwag o możliwych kierunkach rozwoju polskich studiów nad dźwiękiem teatralnym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/q2x2-nc69.

## Autor/ka

**Maciej Guzy** (maciej.guzy@gmail.com) – absolwent prawa i teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Zakładał Pracownię Kuratorską, w której zajmował się działalnością kuratorsko-producencyjną w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na materii teatru, jego dźwiękowości, a także próbie powiązania współczesnych teatrologicznych metodologii badawczych z dyskursami nowego materializmu i sound studies. Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, a także w „Dwutygodniku”, „Glissandzie” i „Dialogu”. ORCID: 0000-0002-3049-1782.

## Przypisy

1. Z pojęcia „audiosfera” korzystam, traktując go jako najszerszy termin, pozwalający objąć swoim zakresem możliwie najwięcej zjawisk dźwiękowych, z którymi spotykamy się w teatrze. Oczywiście, jego definicje bywają różne, jednak często cechuje je znaczna ogólność i brak domknięcia. Tak na przykład audiosferę definiował Tomasz Misiak, pisząc: „Audiosfera jawi się w tym kontekście jako nieustannie fluktuujące uniwersum dźwiękowe, które na

przestrzeni wieków ze zmiennym natężeniem wikła nas w niejednorodne i płynne zależności absorbcyjno-emisyjne” (2009, s. 38). Pojęcie to – w szerokim znaczeniu – będę stosował synonimicznie do „dźwiękowości” i „audialności” teatru (a więc dla generalnego określenia zjawisk audialnych, dźwiękowych teatru lub danej realizacji teatralnej), zaznaczając jednak przypadki, w których nadano danemu pojęciu konkretne znaczenie lub kontekst.

2. Takie przekonanie wyrażał wprost na przykład David Roesner (2003, s. 19), ale o poruszeniu mogą także świadczyć nowe wyspecjalizowane czasopisma (np. „Studies in Musical Theatre” – opublikowane po raz pierwszy w roku 2007), czy tematyczne numery czasopism już uznanych (zob. „Contemporary Theatre Review” 2004, nr 1; „Performance Research” 2010, nr 3).

3. Hejmej dla ułatwienia odwołuje się do typologii muzyczności, obejmującej trzy „obszary problemowe, w których zachodzą – lub w których sytuuje się – zjawiska powszechnie łączone z muzycznością dzieła literackiego”. Pierwszy odsyła do instrumentacji i prozodii, a więc przynajmniej potencjalnie zapisanych w strukturze tekstu jakości dźwiękowych. Jednak drugi i trzeci od tego odchodzą. Odpowiednio sprowadzają się do istnienia muzyki jako tematu w dziele literackim (w tym jej opisów) oraz formalnej struktury tekstu, którą możemy mu nadać – którą możemy w nim zobaczyć – korzystając z wiedzy na temat konstrukcji kompozycji muzycznej (zob. 2012, s. 60).

4. Tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, zostały przygotowane przez autora.

5. Jak pisze Figzał-Janikowska: „w proponowanym przeze mnie ujęciu muzyczna przestrzeń rozumiana będzie bardzo szeroko. W swych podstawowych wariantach odnosi się ona do: wewnętrznej struktury utworu muzycznego [...], realnej przestrzeni miejsca teatralnego [...], fikcyjnej przestrzeni przedstawienia [...] i dźwiękowej przestrzeni performatywnej” (2014, s. 14).

6. Za formacyjną uważa się wydaną w roku 2003 książkę Jonathana Sterne’a, *The Audible Past* (zob. 2003).

7. „Jeśli istnieje jakakolwiek dziedzina, która kojarzy się raczej z widzeniem niż ze słyszeniem, to jest nią nauka” – pisali Trevor Pinch i Karin Bijsterveld, równocześnie dowodząc, że może być inaczej (2012, s. 11).

8. Jonathan Sterne mówił wprost: „Poprzez analizowanie zarówno praktyk dźwiękowych, jak i dyskursów oraz instytucji, które je opisują, na nowo tłumaczy on [ferment sound studies – przyp. MG], co dźwięk robi w ludzkim świecie i co ludzie robią w świecie dźwięków” (zob. 2012, s. 2). W tym zakresie warto zaznaczyć, że *sound studies* otwierają się także – dużo chętniej niż klasyczna muzykologia – na te dźwięki, które z człowiekiem mają niewiele wspólnego, a więc choćby odgłosy pochodzenia zwierzęcego czy geologicznego, a także te, które nie były wcześniej przedmiotem refleksji humanistyki, jak audiosfera związana z postępem technologicznym i cywilizacyjnym.

9. Pogłębione badania nad dźwiękiem wydarzeń *site specific* wydają się tym istotniejsze, że – jak pisze Mateusz Chaberski – „coraz silniejsza obecność przedstawień *site-specific* w europejskim pejzażu teatralnym wymaga sformułowania takich metod opisu i analizy tego typu zjawisk kulturowych, które pozwolą uchwycić konstytutywną dla nich dynamiczną relację między przestrzenią, dziełem sztuki i widzem” (2014 s. 40) – co perspektywa audialna bezsprzecznie zapewnia.

## Bibliografia

Bachura-Wojtasik, Joanna; Matusiak, Eliza, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

Bacon, Francis, *Nowa Atlantyda*, przeł. W. Kornatowski, PAX, Warszawa 1954.

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

Brown, Ross; Curtin, Adrian i in., *Sounding Out 'the Scenographic Turn': Eight Position Statements*, „Theatre and Performance Design” 2015 nr 1-2.

Brzostek, Dariusz, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

Brzostek, Dariusz, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

Burzyńska, Anna R., „*Słucham, jak oni słyszą*”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 174, <https://didaskalia.pl/pl/artypkuk/slucham-jak-oni-slysza> [dostęp: 22.03.2024].

Burzyńska, Anna R., *Polski teatr współczesny z ducha muzyki*, „Teatr” 2015, nr 11, <https://teatr-pismo.pl/5271-polski-teatr-wspolczesny-z-ducha-muzyki/> [dostęp: 22.03.2024].

Chaberski, Mateusz, *Grzyby, technokulturowe hybrydy i nieorganiczni nieludzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 162, <https://didaskalia.pl/pl/artypkuk/grzyby-technokulturowe-hybrydy-i-nieorganiczni-nieludzie> [dostęp: 22.03.2024]

Chaberski, Mateusz, *Przedstawienia site-specific, gry komputerowe i fuzja pamięci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 124.

Cymerman, Jarosław, *Wstęp. O muzyczności w dramacie i teatrze. Notatki z prób*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. J. Cymerman, E. Rzewuska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

Dolphijn, Rick; van der Tuin, Iris, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, przeł. J. Czajka, A. Handke, J. Maliński, A. Marcisz, C. Rudnicki, T. Wiśniewski, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk-Poznań-Warszawa 2018.

Eckersall, Peter; Grehan, Helena; Scheer, Edward, *New Media Dramaturgy. Performance, Media, and New-Materialism*, Palgrave Macmillan, Londyn 2017.

Eidsheim, Nina Sun, *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham - Londyn 2015.

*Ekoetyka w teatrze*, rozmawiają: Dorota Kowalkowska, Romuald Krężel, Hanna Maciąg, Zofia Smolarska, Weronika Szczawińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 162, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ekoetyka-w-teatrze> [dostęp: 22.03.2024].

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Między ciałem a dźwiękiem: teatr Wojtka Blecharza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 160, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-cialem-dzwiekiem-teatr-wojtka-blecharza> [dostęp: 22.03.2024].

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

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

Grabuś, Łukasz, *Formy śmierteczności. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Hejmej, Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Home-Cook, George, *Theatre and Aural Attention. Stretching Ourselves*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

Jelevska, Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.

Kendrick, Lynne; Roesner, David, *Introduction*, [w:] *Theatre Noise: The Sound of Performance*, red. L. Kendrick, D. Roesner, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011.

Kendrick, Lynne, *Theatre Aurality*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Kosiński, Dariusz, *Polski teatr muzyczności*, [w:] *Siedem wykładów. Teksty wykładów gościnnych w roku akademickim 2007/2008*, red. H. Waszkiel, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Białystok 2008.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Losiak, Robert, *Wokół idei ekologii akustycznej: Koncepcje i praktyki*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2017 nr 17.

Majewska, Anna, *Spekulacja badawcza w kontekście kryzysu ekologicznego na podstawie „Osuwiska” Agaty Siniarskiej*, „Performer” 2021, nr 22, <https://grotowski.net/performer/performer-22/spekulacja-badawcza-w-kontekscie-kryzysu-ekologicznego-na-podstawie-osuwiska> [dostęp: 22.03.2024].

Misiak, Tomasz, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009.

*New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, red. D. Coole, S. Frost, Duke University Press, Durham - Londyn 2010.

Obarska, Marcelina, *Justyna Stasiowska - sound design tworzy nam fałszywą pamięć*, „Culture.pl” 2021,  
<https://culture.pl/pl/artykul/justyna-stasiowska-sound-design-tworzy-nam-falszywa-pamiec-w-ywiad> [dostęp: 22.03.2024].

Olczyk, Agnieszka, *Muzyczne przestrzenie Jerzego Grzegorzewskiego i Stanisława Radwana*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. J. Cymerman, E. Rzewuska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

Opalski, Józef, *O sposobach istnienia utworu literackiego w dziele literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002.

Phelan, Peggy, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013.

Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin, *New Keys to the World of Sound*, [w:] *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford University Press, Oxford - Nowy Jork 2012.

Roesner, David, *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate Publishing Company, Surrey-Burlington 2014.

Roesner, David, *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schlee und Robert Wilson*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003.

Sajewska, Dorota, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” 2015, nr 1.

Schneider, Rebecca, *New Materialisms and Performance Studies*, [w:] „TDR: The Drama Review” 2015, nr 4 (*New Materialism and Performance: Brown University Consortium Issue*).

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

*The Nonhuman Turn*, red. R. Grusin, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2015.

Stasiowska, Justyna, *All is Full of Love. Noise w przestrzeni społecznej i intymnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2013, nr 113.

Sterne, Jonathan, *Sonic imaginations*, [w:] *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, London - New York 2012.

Sterne, Jonathan, *The Audible Past*, Duke University Press, Durham - London 2003.

Taylor, Diana, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2018.

Zadara, Michał, *Te wszystkie maszyny. Krótki tekst o szumie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2013, nr 113.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/co-pozza-muzycznoscia>



Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dziwne-multimedialne>

/ AUDIALNOŚĆ

## „Dziwne multimedialne”

Z Teoniki Rozynek i Karolem Nepelskim rozmawia Maciej Guzy

**Jak z perspektywy kilku, kilkunastu lat kariery widzicie przyczyny, które sprawiły, że trafiliście do teatru, choć wywodzicie się ze środowiska muzycznego?**

KAROL NEPELSKI: Od razu powiem, że w moim przypadku było odwrotnie. Wyrosłem na teatrze, gdyż moją pierwszą nauczycielką muzyki w podstawówce była Marzenna Jodłowska, aktorka Teatru Muzycznego w Gdyni. W mojej edukacji muzycznej teatr, a dokładniej teatr musicalowy, odgrywał zatem dużą rolę. Tak się wychowałem i tak już zostało. Decyzja o rozpoczęciu studiów kompozytorskich była późniejsza i dodatkowa. Myślę też, że nie na darmo mówi się o byciu „człowiekiem teatru”, o tym, że „czuje się teatr” lub nie. Rzadko wchodzi się do niego wyłącznie z uwagi na możliwości zawodowe. Odpowiadało mi, że to medium – choć trudne i wymagające odporności – oczekuje ode mnie elastyczności, szybkich reakcji (również w komponowaniu), a także uczy pracy zespołowej.

TEONIKI ROŻYNEK: Do teatru nie trafiłam w sposób oczywisty i bezpośredni, bo przez środowisko szkół filmowych. Zaskoczyło mnie, jak wiele osób z nim związanych pracuje także w teatrze lub się nim interesuje. Zaproszono mnie do kilku współprac, a później pojawiły się propozycje teatralne (pierwszą było przedstawienie *Zimniej niż tu* Aniki Idczak w Teatrze Ochoty). Bardzo się podekscytowałam tą perspektywą. Myślę, że z dwóch powodów. Z jednej strony dużą przyjemność sprawia mi eksperymentowanie z mediami wizualnymi. Z drugiej – podobnie jak Karol – lubię pracować w projektach, do których realizacji zaangażowanych jest wiele osób. To coś zupełnie innego niż artystyczny indywidualizm – model dominujący na studiach kompozytorskich.

**Czy ośrodki, z których się wywodzicie - Akademia Muzyczna w Krakowie i Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie - oferują osobom tam studiującym narzędzia pozwalające myśleć o swojej twórczości także w kontekście sztuk performatywnych? Słyszałem o programie na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki UMFC, który przygotowuje do tworzenia muzyki filmowej, teatralnej czy dzieł multimedialnych. Zajęcia prowadzi tam między innymi Jan Duszyński, znany ze swojej współpracy z Michałem Zadarą, Ewelina Marciniak, Krzysztofem Garbaczewskim czy Anną Smolar.**

TEONIKI ROŻYNEK: To nowość – gdy studiowałam na UMFC, nie było takich możliwości. Na poziomie instytucjonalnym Wydział Kompozycji nie oferował żadnych zajęć, które rozwijałyby kompetencje w zakresie komponowania muzyki dla teatru. Nie było też żadnych połączeń między moim ośrodkiem a na przykład szkołami teatralnymi. Oczekiwałamby wymian, dzięki którym z osobami z innych uczelni moglibyśmy wspólnie pracować nad

łączonymi projektami. Wszystkie doświadczenia, które zbierałam, pochodziły z nieformalnych źródeł. Najczęściej były efektem moich prywatnych kontaktów.

KAROL NEPELSKI: Moje doświadczenia były podobne, choć uwarunkowane historyczną specyfiką organizacyjną krakowskich uczelni artystycznych. Współpraca między wyższą szkołą muzyczną a szkołą teatralną odbywała się nie na poziomie instytucjonalnym, ale koleżeńskim, co trwało jeszcze od czasów moich profesorów, gdy obie uczelnie mieściły się w tym samym budynku przy ul. Starowiślnej. Po przeniesieniu Akademii Muzycznej do nowej siedziby kontakty ustały, co nie znaczy, że osoby studiujące nie zabiegały o utrzymanie relacji. Próbowaliśmy wspólnie pracować nad musicalami i dyplomami. Na przykład z Waldemarem Raźniakiem wystawiliśmy musical *Wampir* na podstawie powieści Władysława Reymonta. Inicjatywa leżała jednak po naszej stronie. Po latach – z perspektywy absolwenta i wykładowcy – widzę, że ta tendencja zanikła. Osoby studiujące kompozycję same z siebie nie są zainteresowane teatrem. Dopiero po uruchomieniu specjalności teatralno-filmowej i nawiązaniu przeze mnie współpracy z profesorem Józefem „Żukiem” Opalskim pojawiło się zaniepokojenie. Krakowska AST także wykonuje pewne kroki, może nawet bardziej zdecydowane niż te Akademii Muzycznej. Na przykład zaproszono mnie do poprowadzenia na tej uczelni zajęć o trochę oczywistej nazwie „Praca z kompozytorem”, na których uczyłem młodych reżyserów podstaw z wiedzy o muzyce – od literatury, poprzez teorię, techniki kompozytorskie, aż po najnowsze technologie akustyczne stosowane w teatrze.

**Czy nieśmiałość uczelni muzycznych w rozwijaniu zainteresowania sztukami scenicznymi wśród osób tam studiujących bądź brak takich**

## **inicjatyw to tylko kwestia instytucjonalnych trudności, czy może muzyka teatralna jest wartościowana inaczej niż autonomiczna twórczość?**

TEONIKI ROŻYNEK: To kolejny problem. Na uczelniach muzycznych oddziela się muzykę od tzw. muzyki użytkowej, w ramach której rozmawiamy o teatrze czy filmie. Obecnie nie jestem w stanie tego przeciwstawienia zrozumieć. Jedyna różnica, którą dostrzegam, ma charakter konstrukcyjny. Kompozycja dla teatru lub filmu ma być podporządkowana nadrzędnej koncepcji przedstawienia, jego formie. Jednak i przy twórczości autonomicznej spotkamy się przecież z założeniami początkowymi, które następnie są realizowane w utworze. Nie widzę więc technicznej potrzeby rozdzielania tych zjawisk. Spotkałam się natomiast z komentarzami deprecjonującymi pracę kompozytorską wykonywaną dla teatru. Zwłaszcza ze strony starszego pokolenia kadry profesorskiej. Gdy pewnego razu, już po ukończeniu studiów, pojawiłam się na uczelni, zapytano mnie, czy pracuję „w zawodzie”. Twierdząca odpowiedź, nawiązująca do moich doświadczeniach teatralnych i filmowych, nie spotkała się z aprobatą. Projekty, przy których pracowałam, nieco ironicznie nazwano „dziwnym multimedialnym”. Zaiste... „dziwne”.

## **Z czym więc rzekomo nie może się mierzyć muzyka teatralna czy filmowa?**

TEONIKI ROŻYNEK: Z muzyką symfoniczną, oczywiście. Muzykę użytkową, o której wspomniałam, prezentuje się jako komponowaną w celach zarobkowych (to także jedyny argument za jej obecnością w programie studiów). „Nie każdemu będzie dane utrzymać się z muzyki symfonicznej”

- mawiały wpływowe osoby. Gdy docierają do mnie takie słowa, robi mi się przykro, bo wiem, że młodych ludzi nie przygotowuje się na wspaniałą przygodę, jaką jest robienie muzyki dla teatru lub filmu. Wizerunek muzyki teatralnej cierpi także dlatego, że nieuchronnie wiąże się z pracą w grupie. Tymczasem pokutuje zmitologizowana wizja kompozytora, który samotnie, w pocie czoła i przy świecy, kreśli ołówkiem partyturę. Widzę w tym pewną analogię do sytuacji instrumentalistów. Rzesze muzyków przygotowuje się do tego, aby byli solistami. Wartość artysty mierzy się karierą solową. Równocześnie odbiera się znaczenie pracy w zespołach i orkiestrach.

KAROL NEPELSKI: Mógłbym tylko mnożyć podobne przykłady. W swoim doktoracie chciałem zawrzeć utwór operowy. Odmówiono mi tego, tłumacząc się tradycją, z której ma wynikać, że dla uzyskania stopnia doktora właściwy będzie utwór instrumentalny, najlepiej na orkiestrę symfoniczną. I nie mówię tu o muzyce dla teatru dramatycznego, ale o operze! Z niechęcią wobec muzyki przeznaczonej dla sztuk scenicznych, z jaką się spotkałem na polskich uczelniach, kontrastuje jedno z moich ostatnich zagranicznych doświadczeń. Od roku mieszkam w Kolonii. W pierwszym tygodniu po przeprowadzce wybrałem się na tamtejszą uczelnię muzyczną na koncert studentów kompozycji. I tu ogromne, ale wspaniałe zaskoczenie - większość utworów w programie miała charakter performatywny. Bardzo zresztą zróżnicowany. Czasami osoba kompozytorska angażowała widzów. Innym razem używano w utworze niemuzycznych narzędzi lub pracowano z ciałem, gestem. Niemal zawsze warstwa wizualna (np. mapping, zabawki yoyo) była równoważna z dźwiękową. Myślę, że i u nas szkolnictwo muzyczne podąży w tym kierunku.

## **Skoro traktowanie muzyki teatralnej jako mniej wartościowej pod**

**względem estetycznym jest upraszczające i krzywdzące, to czy teatr - jako zjawisko, ale i zbiór narzędzi twórczych - może coś zaoferować osobom edukującym się muzycznie lub nawet już dojrzałym twórcom w ich pozascenicznych projektach artystycznych?**

KAROL NEPELSKI: W kontekście edukacji chciałbym zacząć od rzeczy podstawowej. Pod względem techniki realizacji dźwięku (także na scenie) uczelnia dała mi wszystko, czego tylko mógłbym potrzebować. Mam tu na myśli zwłaszcza muzykę elektroniczną, z którą eksperymentowaliśmy za sprawą profesora Marka Chołoniewskiego. Kontynuując jednak poruszony przez Teoniki wątek promowania karier solowych, dodam, że uczelnie muzyczne nie oferują narzędzi ułatwiających pracę z innymi ludźmi, zwłaszcza środków, które pomagałyby radzić sobie ze skrajnymi sytuacjami mobbingu lub znęcania psychicznego. Gdy zaczynałem pracę w teatrze, wiele w tym zakresie zależało od osoby reżyserującej, na którą się trafiło. Obecnie widzimy pewne systemowe zmiany. Ruch ten nie objął jednak jeszcze w pożądanym stopniu uczelni muzycznych - te od teatralnych mogłyby się nieco nauczyć. Środowiska muzyczne są dużo bardziej konserwatywne od teatralnych.

TEONIKI ROŻYNEK: Zgadzam się. Akademie muzyczne nie skorzystały z wielkiego boomu, na którego fali po prostu zaczęto zwracać uwagę, jak traktuje się drugiego człowieka i dbać o jego poczucie bezpieczeństwa, także w szkołach teatralnych. Sama mam trudne doświadczenia z ciałem pedagogicznym i zależałoby mi, aby na uczelni istniał oficjalny organ, do którego można by się udać, aby porozmawiać o pojawiającym się problemie. Taką pomoc oferowali mi jedynie nieoficjalnie niektórzy wykładowcy - pomagali zrozumieć, w jakiej sytuacji się znalazłam.

KAROL NEPELSKI: Dodam tylko, że nie chodzi wyłącznie o sytuacje nadużyć

lub przemocy, ale także fakt, że na uczelniach muzycznych, podobnie jak w teatralnych, także pracujemy z ciałem. Dotyczy to zwłaszcza wydziałów wokalnno-aktorskich, ale i instrumentalistów. W obu przypadkach nietrudno o naruszenie granic na przykład poprzez niewłaściwe posługiwanie się dotykiem.

**Ciesz się, że z optymizmem patrzycie na antyprzemocowe zmiany w teatrze, a wręcz podajecie je jako wzór dla środowisk muzycznych. Czy jeszcze w innych aspektach teatr może być źródłem inspiracji?**

TEONIKI ROŻYNEK: Teatr pozwala także spojrzeć na muzykę jako element większej całości. Można się w nim spotkać z decyzjami i gestami artystycznymi, na które nie ma miejsca w autorskiej praktyce kompozytorskiej, a które pozwalają poszerzyć sposoby patrzenia na dźwięk. Myślę na przykład o pracy z tekstem. Teatr pokazał mi, jak można pracować na znaczeniach, które płyną z literackich źródeł. Oczywiście, wielu moich znajomych działających w muzyce ma swoje ulubione książki – z pewnością są one dla nich inspiracją. Niekiedy brakowało mi jednak narzędzi interpretacyjnych. Uczyłam się ich na bieżąco, gdy już podjęłam pracę w teatrze. To także kwestia budowania narracji, co dla teatru jest codziennością, a dla muzyki niekoniecznie. Okazuje się, że jako kompozytorka mogę kodować znaczenia nie tylko w dźwięku, ale także poprzez komunikaty pozamuzyczne. Wcześniej widziałam te dwa obszary jako dwa niezależne foldery z osobną zawartością, a kontakt ze środowiskiem teatru nauczył mnie tworzyć linki między nimi. Mówiąc krótko, teatr poszerza wachlarz możliwości pracy z dźwiękiem.

KAROL NEPELSKI: I otwiera głowę, prawda? Na pewno nie zająłbym się

pewnymi tematami, gdyby nie współpraca z reżyserkami i reżyserami, którzy pokazują, że różnymi sprawami – zwłaszcza tymi o rysie społeczno-politycznym – warto zajmować się na bieżąco. Z tego powodu wysoko cenię sobie także współpracę z osobami odpowiedzialnymi za dramaturgię.

Postrzegam je jako merytoryczne opiekunki i opiekunów procesu i uważam, że mogą odgrywać podobną rolę w przypadku pisanych przeze mnie utworów muzycznych. Korzystam z takiej pomocy od kilku lat – przy niektórych projektach współpracuję ze świetnym dramaturgiem i aktywistą Piotrem Grzymisławskim. To on zbiera dla mnie materiały, doprecyzowuje nadrzędną koncepcję utworu. Później pracujemy razem nad formą muzyczną, aby jak najdokładniej tę koncepcję przekazywać. To jest teatralna praca, ale na materiale ściśle muzycznym, np. samplach z materiałów reporterskich lub nagrań działań aktywistycznych.

**Przygotowywaliście wspólnie *Zonę* na Warszawską Jesień, a wcześniej *Wariacje na globalny tłum* dla Biennale Warszawa.**

KAROL NEPELSKI: To są moje najbardziej zaangażowane politycznie utwory. W przypadku *Zony* zbieraliśmy materiały (sample) z wypowiedzi polityków, aktywistów i imigrantów wokół problemu na granicy polsko-białoruskiej, a w przypadku *Wariacji* były to dźwięki strajków, protestów i manifestacji z różnych części globu, i w różnych czasach niepokoju społecznego. Temat wymagałby odrębnej dyskusji.

**Chciałbym wreszcie odwrócić perspektywę i zapytać o to, jak jako niezależni twórcy o bogatym dorobku czujecie się w procesie**



**teatralnym, gdzie zakres swobody zostaje z konieczności ograniczony? Mówiliście o korzyściach płynących z pracy w grupie, ale tradycyjny model przygotowywania muzyki do spektaklu opiera się na realizacji konkretnego zamówienia, co wiąże się także z zajmowaniem określonej pozycji w teatralnej hierarchii. Czy to wciąż obowiązujący stan?**

TEONIKI ROŻYNEK: Bardzo rzadko miewam sytuacje, w których jako kompozytorka miałabym wyłącznie zrealizować konkretne wytyczne dotyczące działań dźwiękowych. Raczej odnoszę się do obszaru tematycznego spektaklu – staram się utrzymać z nim łączność i uzupełnić go o kolejną warstwę znaczeń, ale mam swobodę w swojej pracy. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie reżyserek i reżyserów teatralnych, którzy nie operują nomenklaturą muzyczną (choć często przywiązują wielką wagę do muzycznej warstwy spektakli – to przykład choćby Jagody Szelc). Opowiadają mi o swoich muzycznych koncepcjach, ale w zupełnie innym porządku niż wymaga tego praca z dźwiękiem. Moją rolą jest poszukanie odpowiednika w tym języku, którym ja operuję. Wyjątkiem była współpraca z Martą Górnicką. To twórczyni, która ma bardzo dokładną wizję swoich spektakli, od strony dźwiękowej kształtującą się na etapie pisania tekstu-partytury. Sam tekst jest już muzyczny, a wręcz opiera się na charakterystycznym „alfabecie” muzycznym, który reżyserka każdorazowo wykorzystuje w swoich projektach. Górnicka jest otwarta na nowe rozwiązania, ale nie zawsze udaje się je wprowadzić na etapie realizacji, kiedy dominuje koncentracja na wykonaniu bardzo precyzyjnego pomysłu.

Poza sprawą swobody kompozytorskiej dodam też, że mam specyficzny styl działania – chcę być obecna na próbach, ale nie pracuję tam bezpośrednio z dźwiękiem, komponując utwór. Ewentualnie proponuję pewne rozwiązania

lub sprawdzam te, na które wpadłam poza teatrem. To także konsekwencja charakterystyki mojej teatralnej twórczości, która raczej nie obejmuje muzyki wykonywanej na żywo.

KAROL NEPELSKI: Uważam, że nie ma jednorodnej hierarchii – są różne i różnie się w nich można odnajdywać. Pracowałem z wieloma osobami o odmiennych systemach działania. Na przykład z Małgorzatą Warsicką wypracowaliśmy sobie taki model kooperacji, w którym muzyka jest równoważna pozostałym elementom scenicznym, ponieważ jest zaplanowana już na etapie powstawania scenariusza i tekst podawany jest w sposób „umuzyczniony”. W takich sytuacjach czuję, jakbym pracował nie z reżyserką, ale wręcz librecistką. Na przeciwległym biegunie znajdziemy z kolei Pawła Miśkiewicza, z którym pracowałem na bardziej konwencjonalnych zasadach: materiał muzyczny jest tłem dla tekstu i podlega ocenie reżyserskiej, a w trakcie kolejnych prób bywa kilkakrotnie poprawiany. Tego rodzaju poszukiwanie to nie do końca mój styl...

TEONIKI ROŻYNEK: W tym kontekście dodam, że niezwykle cenię sytuacje, gdy twórcy i twórczynie teatru są dobrze zorganizowani, a proces ma jasny plan. O wiele łatwiej włączyć się wtedy w postępy prac i te przebiegają w spokoju. Tak było na przykład u Wojtka Rodaka, gdy pracowaliśmy ostatnio nad *Dziejami grzechu* w Starym Teatrze w Krakowie.

KAROL NEPELSKI: Nieco odmiennie od Teoniki zdarza mi się natomiast pracować na próbach. Na przykład u Luka Percevala (w spektaklu *3siostry*) stworzyłem „instrumenty” z nagranych głosów aktorskich i podczas wspólnych spotkań odtwarzałem je jako wypracowane na żywo kompozycje – grałem nimi. Okazało się, że pasuje to do wizji spektaklu, więc stało się jego częścią. Z kolei w spektaklu Jakuba Skrzywanka *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* zastanawiałem się, jak dźwiękowo nawiązać do koncepcji

rekonstrukcji, którą posługuje się Skrzywanek. Gdy na scenie pojawiła się scenografia Daniela Rycharskiego, zbudowana z systemu metalowych klatek i boksów, w których poruszają się aktorzy i aktorki, usłyszałem, że ta konstrukcja dobrze brzmi. Nagrałem więc wydawane przez nią odgłosy, zmultiplikowałem je i w ten sposób powstała warstwa dźwiękowa spektaklu.

**Oboje zwracacie uwagę na różnorodność modeli współpracy. To wydaje się spójne także z estetyczną wszechstronnością waszych projektów. Teoniki, prezentujesz swoje prace na krakowskim Unsoundzie czy katowickim Festiwalu Prawykonań, a gdy trafisz do teatru, to raz pracujesz nad *Maszyną Jagody Szelc*, aby później zająć się *Ludwigiem* Jana Jelińskiego. Karolu, ostatnio ledwo skończyłeś próby do opery *Solaris* Waldemara Raźniaka, a już zaczynasz pracę nad *Człowiekiem z papieru*. *Antyoperą na kredyt* Jakuba Skrzywanka. To przemyślana strategia?**

KAROL NEPELSKI: Zależy mi na tym, aby zachować elastyczność umysłu. To, oczywiście, możliwe także poza teatrem, ale teatr mi w tym pomaga. W twórczości autonomicznej trudniej mi się zmotywować do tego, aby zająć się konkretnym tematem. Dlatego też korzystam z pomocy wspomnianego dramaturga. Rozpoczynając pracę, odbijam się od jego myśli. W teatrze w ten sposób oddziałuje na mnie więcej osób, prowokując do szybszego podejmowania decyzji i realizowania kolejnych projektów.

Na studiach kompozytorskich uczono mnie zresztą zupełnie innej postawy: dążności do wypracowania własnego, rozpoznawalnego stylu. Zdecydowanie bliżej mi do strategii przeciwnej, prezentowanej choćby przez wspomnianego już przeze mnie profesora Chołoniewskiego. Jako twórca muzyki

elektroakustycznej nieustannie zmienia on obszar swoich zainteresowań. W znacznym stopniu ścieżki, którymi podąża, zależą od dostępności nowych technologii, na które się natknie. Nowa „zabawka” oznacza nowy styl. Widzę, że w mojej dwudziestoletniej działalności także pojawiają się takie okresowe fascynacje. Kiedyś była to neuroestetyka, później aktywizm polityczny.

TEONIKI ROŻYNEK: Mnogość projektów jest dla mnie życiodajna, a jednolitość i ciągłość systemu pracy po prostu nudna. Nie chcę się wypalić, więc dbam o różnorodność doświadczeń. Do solowej twórczości, filmu czy teatru doszły jeszcze instalacje audiowizualne, na przykład *LAWKI (Life As We Know It)* kolektywu ARK. Dbam o to, aby zmieniać tryby myślenia, odświeżać je. A równocześnie irytuje mnie przyklepanie łątek – nie chcę się dookreślać. Muzyka jest dla mnie po prostu muzyką.

Wzór cytowania:

„*Dziwne multimedialne*”, z Teoniki Rożynek i Karolem Nepelskim rozmawia Maciej Guzy, „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dziwne-multimedialne>.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dziwne-multimedialne>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nikt-tak-pieknie-nie-mowil>

/ TEATR DLA MŁODEJ WIDOWNI

## Nikt tak pięknie nie mówił

Agata Skrzypek

Teatr 21, Centrum Sztuki Włączającej, Teatr Komedia

*You can fail! Porażka show*

pomysł, scenariusz, reżyseria: Justyna Sobczyk, scenariusz, współpraca dramaturgiczna: Iga Gańczarczyk (scenariusz powstał we współpracy z zespołem aktorskim), scenografia: Magdalena Łazarczyk i Łukasz Sosiński, wykonanie scenografii: Piotr Szczygielski, Rafał Popis, reżyseria światła: Sebastian Klim, choreografia: Aleksandra Bożek-Muszyńska, wideo: Magdalena Mosiewicz

premiera: 1 czerwca 2024

Nieudacznictwo, żenada, wstyd, rozczarowanie, zawód, niedopasowanie, niepowodzenie, przegrywanie, pech, żenua, żal – przepastny worek spraw spod znaku porażki powraca w sztuce i kulturze co kilka lat, dowodząc, że choć powiedziano na jej temat już wiele (Janiak, 1980; Kościelniak, 2013; Halberstam, 2016; Waligóra, 2020; Herzyk, Wieczorkiewicz, 2023), wciąż istnieje żywa potrzeba, by się z nią konfrontować. W późnym kapitalizmie przegrywa się przy każdej okazji, która ujawnia naszą bezradność wobec wyśrubowanych wymagań i utrwalonych norm: jako kobieta, osoba

queerowa, niepełnoletnia, artystyczna, uboga, z niepełnosprawnościami, odmienną sensoryką i wrażliwością. We wszystkie te statusy wpisane są rozmaite, wielopoziomowe trudności lub niemożliwości w wypełnianiu scenariuszy sukcesu. Porażka zachodzi wtedy, gdy jednostce zdarzy się wypaść z chybotliwego wagonika zinternalizowanych społecznych wzorców myślenia, odczuwania i zachowania. By przegrana stała się produktywna, pożyteczna i pozytywna, jednostka, cokolwiek potłuczona, powinna poprawić koronę, nakleić plasterki na otarte łokcie i wsiąść do kolejnego wagonika. W *You can fail! Porażka show* w reżyserii Justyny Sobczyk zespół Teatru 21 wraz z gościnnymi twórczyniami podchodzą do tematu niepowodzeń z imponującą misją ratunkową. Sprawiają, że już w trakcie spektaklu można oswoić się ze swoimi fiaskami, złapać do nich dystans i poczuć się nieco mniej samotnie. Aż tyle.

Osoby artystyczne kierują swoją wypowiedź przede wszystkim do młodzieży szkolnej, grupy młodszych nastolatków, komediowym językiem podejmując temat poważny i dotyczący wielu osób. Konwencja postrzelonego programu telewizyjnego, w którym nic nie idzie zgodnie z planem, jest świetną ramą dla realizacji takiego założenia.

Program rozpoczyna się i toczy niezbornie – najpierw nie działa duży neon z napisem *You can*, za którym kryją się drzwi na zaplecze. Producentka (Kaśka Dudek) rozmawia z kimś przez krótkofalówkę, jednocześnie przygotowując scenę do przyjęcia uczestników i wejścia na wizję. Prowadzący (Maciej Pesta) wpada do studia spóźniony i paraliżuje go strach przed tłumem statystów (w tej roli my, aktywizowana na wiele sposobów widownia). W *Porażka show* nie wystąpią Lady Gaga ani Billie Eilish, lecz „aktorzy bez szkół, wstydu i słuchu muzycznego”<sup>1</sup>: Anna Drózd, Marta Stańczyk, Grzegorz Brandt, Anna Łuczak<sup>2</sup> i Aleksander Orliński. Po pompatycznej prezentacji

jurorów i uczestników okazuje się, że tych pierwszych jest więcej niż drugich. Prowadzący traci rezon, rozkleja się, ucieka na zaplecze. Chcąc ratować sytuację, do grona pechowych uczestników decyduje się dołączyć producentka, a następnie, a po łzawych przeprosinach całej grupy za wszystkie charakteryzujące ich „niedostatki”, z widowni zgłasza się także Martyna Peszko, przedstawiając się jako nauczycielka francuskiego. Żaden tego rodzaju program nie obyłby się bez gościa specjalnego – w towarzystwie braw i wiwatów do studia wkracza drag queen Gąsiu (Maciej Gośniowski). Za muzykę na żywo odpowiada ubrana w niebieski kombinezon oraz czapkę z daszkiem i kocimi uszkami Magda Dubrowska. Estradowe, kolorowe kostiumy każdej z osób (autorstwa Wisły Niciei) zdobią wystylizowane napisy: FAILURE, YCF, EPIC FAIL, IT’S GOOD TO BE BAD, ERROR 404 i inne. Niepisana zasada spektaklu brzmi: im gorzej, tym lepiej. Czyli, im częściej głosy z widowni przerwą akcję, im bardziej ktoś się zagmatwa w wypowiedzi, im słabiej ktoś śpiewa – tym pełniej realizuje się formuła programu, a zarazem spektaklu.

Konstrukcja show opiera się na serii krótkich występów uczestniczek i uczestników, którzy performują historie poniesionych w życiu klęsk, a następnie zostają ocenieni przez podnoszących tabliczki z punktacją jurorów – bo nawet w porażce można być lepszym lub gorszym. Wystąpienia – choreograficzne, w konwencji stand-upu czy karaoke – urozmaicane są stylizowanymi na intymne wyznania wywiadami, filmowanymi z bliska i odtwarzanymi na ekranach po obu stronach sceny, oraz interakcjami z widownią. Ta jest zresztą bardzo żywą uczestniczką wydarzeń – głos z offu, zapowiadający przedstawienie, zachęca do wchodzenia na scenę, nagrywania spektaklu, opuszczania sali w dowolnym momencie oraz śmiania się. Choć estetyka programu telewizyjnego podlegać powinna zasadzie pośpiechu i skrótowości, nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że ten aspekt potraktowano

bardzo luźno, a karnawał porażek zajmuje dokładnie tyle czasu, ile danego dnia potrzeba, by wszyscy uczestnicy wypowiedzieli swoją prawdę i marzenia.

Zwraca uwagę, z jak wielkim eklektyzmem myślenia o porażce mamy tu do czynienia. Owo zrównanie ze sobą znaczenia i wagi niepowodzeń wszelkiej maści wydaje mi się mocną stroną ideowych założeń tego spektaklu. Mieści się tu zarówno historia Kaśki Dudek o dzieciństwie naznaczonym dysleksją i rozwodem rodziców oraz o aktorstwie, w którym wciąż ma pod górę, jak i wypowiedź Anny Łuczak, dotycząca samotności jedynaczki i spełnionego na scenie marzenia, by porozmawiać z siostrami „o życiu i facetach”.

Aleksander Orliński wykorzystuje metaforę „dzieci i ryby głosu nie mają”, by wskazać, że jego niepełnosprawność zalicza go do grupy osób bez prawa do wypowiedzi, podobnie jak Maciej Pesta uświadamia – chyba bardziej dorosłym niż obecnym na widowni dzieciom – że najliczniejszą wykluczaną i uciszaną w Polsce grupą są nieletni. Obie wspomniane grupy krępują więzy niedojrzałości, z tym że stereotyp dotyczący niepełnosprawności określa tę kondycję jako niezmiennie i nieodwracalnie niedoroślą, skutkującą trwałym społeczno-prawnym wykluczeniem z poważnego traktowania i prawa głosu. O dyskryminacji potrzeb osób nieletnich świadczy zaś niechlubnie zaniedbanie, którego jako społeczeństwo dopuściliśmy się w trakcie pandemii, pozbawiając dorastających ludzi kontaktu ze światem zewnętrznym i rówieśnikami, lecz i alarmuje wysoki deficyt specjalistów oraz miejsc w placówkach psychiatrycznych dla młodych osób, które potrzebują pomocy. Będąca po drugiej stronie barykady – to jedna z uciszających – nauczycielka francuskiego odsłania natomiast perspektywę osoby uczącej najmniej chętnie wybieranego przez uczniów języka, a z racji pozycji zawodowej będącej w klinczu oceniania i bycia ocenianą.



Lista tego, co może być życiową porażką, nie ma końca, dlatego dla otwarcia i większego zróżnicowania przykładów program *You can fail* przewiduje konkurs z udziałem wszystkich chętnych z publiczności. Stojąc w rzędzie na scenie, każdy z uczestników po kolei przyznaje, co wstydlivego i spektakularnie przykrego spotkało go w życiu, a jeśli nie wymyśli swojego przykładu w odliczonym czasie – zostaje zesłany do straszliwego lochu, czyli w kulisy. (Zaimponowało mi, gdy jedna z nastolatek przyznała się do nieodwzajemnionej miłości!). Tu znakomicie sprawdzają się performerskie i improwizatorskie zdolności całego zespołu, z Gąsiem i Pestą jako prowadzącymi tę sekwencję na czele. W tej dynamicznej wspólnej zabawie pojęcie porażki relatywizuje się i wiruje jak bączek: dla każdego niepowodzenie oznacza coś innego. Nie jest to więc konkurs na to, „kto ma gorzej” i zasługuje na najwięcej litości; to raczej uwspólnianie niezbyt przyjemnego uczucia straconej szansy czy braku perspektyw. W ten sposób nawet ja, dorosła osoba będąca na tym spektaklu służbowo, która tuż przed wejściem na widownię dowiedziała się, że jej kolejna aplikacja na open call nie została wybrana, bardzo szybko poczułam ulgę i akceptację, bez poczucia winy za swoje uprzywilejowanie w innych aspektach życia.

W analizie spektakli dla młodszej widowni często pojawia się aspekt edukacyjny, pewien rodzaj troskliwej weryfikacji, czy spektakl aby na pewno niesie ze sobą „szlachetne” przesłanie. Po pierwszej części można odnieść (raczej mylne) wrażenie, że promuje dumę z bycia ostatnim w klasie. Niechcący podsłuchałam skargę pewnej dziewczynki na brak fajnych porażek, którymi mogłaby się pochwalić na scenie. Pocieszająca ją kobieta przekonywała, że nie warto było dołączać do tych, którzy publicznie opowiadali o swoich wstydlivych i przykrych sprawach. Obawiam się, że nie do końca o ten efekt odbiorczy chodziło twórcom, zwłaszcza że w spektaklu mamy do czynienia nie tylko z porażkowymi coming outami, ale i

scenariuszami przewyciężenia złej samooceny po tym, jak ktoś wypunktował naszą słabość.

Nawigatorami po meandrach ujarzmionej przegranej są Magda Dubrowska i Gąsiu. Wokalistka w dwóch piosenkach opowiada, jak negatywne reakcje na jej głos doprowadziły do tego, że nieomal przestała mówić. Ostatecznie jednak, choć nie poprzez formalną edukację i konkursy, wróciła do śpiewania, nauki gry na instrumentach i tworzenia muzyki (całe szczęście!), pojawiły się także angaże do teatru (vide: *O czynach niszczących opowieść* w Komunie Warszawa, *Lesbian Sunset* w Teraz Poliż). Kipiący energią i pewnością siebie Gąsiu już na samym początku przedstawia się jako ten, który przegrał program *Drag Me Out*, lecz przyjął to bez urazy – zwycięstwo byłoby nazbyt obciążające. Wykonuje popisowy *lip-sync* do *Don't Stop Me Now*, poprzedzając występ treningiem warg i tłumacząc, że w drag wpisana jest pewna tendencja do przesady. Cała siła przegranej polega tu na eksponowaniu i afirmacji niemożliwości stworzenia doskonałej imitacji. Gąsiu, jako gość specjalny, zostaje także przepytany przez młodą publiczność w otwartej sesji pytań i odpowiedzi. Widownia zagaja o różne sprawy: czemu nosi rękawiczki? (bo nie zrobił pazurów), jakiej jest orientacji?, czy rodzice go akceptują?, czy przychodzą na jego spektakle?, czy ta fryzura to jego własne włosy?, ile czasu zajmuje nauczenie się chodzenia na szpilkach?, o czym marzy? (o możliwości utrzymywania się z występów i ubezpieczeniu zdrowotnym). Oba momenty włączania widzów i widzek w przebieg spektaklu to zapewne za każdym razem najbardziej wesołe, przejmujące i weryfikujące założenia twórców momenty spektaklu.

Z jednej strony, jak rozumiem, chodzi im najwyraźniej o Halberstamowe „ułożenie się z porażką”: akceptację słabości, porzucenie wstydu z powodu tendencji do ponoszenia klęsk, machnięcie ręką na wysokie wymagania tego

świata. „Jestem, jaki jestem”, kwituje Orliński. „Mam ciało mężczyzny i takie mi się podoba”, wtóruje mu Brandt. Z drugiej strony wyrażają życzenie, by strach przed rozczarowaniem nie powstrzymywał nikogo przed działaniem, ponieważ jest ono elementem zdobywania doświadczenia – i tym właśnie głosem mówią Dubrowska, Gąsiu czy Pesta (którego rola panikującego, wysoko wrażliwego prowadzącego być może ma zdradzać skłonność do poddawania się tremie, lecz przecież aktor stawia jej czoło). Te dwa odmienne podejścia splatają się w finałową strategię naprawczą, polegającą na tym, by *choose yourself*, wybrać siebie: nie bać się robić tego, o czym marzymy, płakać, próbować, pytać i kochać. Wysunięcie na pierwszy plan słabości ma bowiem moc rozbrojenia cudzej wrogiej reakcji. Każde „wyszło wam słabo”, czy „ale siara!” będzie *de facto* pochwałą. Porażkowe diagnozy, które padają ze sceny, zapraszają do lekkości i czułości w traktowaniu swoich niepowodzeń, a także samych siebie jako nadal godnych przyjaźni czy dobrego słowa. Teatr jako miejsce wymiany ocen i opinii, czy to na krzyżujących się liniach dyrekcyjno-realizatorsko-obsadowo-pracowniczych, czy też w polu recenzenckim, to odpowiednie miejsce – obok szkoły – by niepowodzeń często doświadczać, więc może też, by zacząć mówić o nich otwarcie.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Nikt tak pięknie nie mówił*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/nikt-tak-pieknie-nie-mowil>.

## Autor/ka

**Agata Skrzypek** – asystentka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka Performatyki Przedstawień na Uniwersytecie Jagiellońskim, krytyczka teatralna

współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami”, miesięcznikiem „Teatr”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

## Przypisy

1. Cytaty ze spektaklu przywołuję z pamięci lub notatek.
2. W premierowym secie, z powodu kontuzji, aktorkę zastąpiła Maria Gustowska, asystentka reżyserki. W pokazie, który oglądałam, Łuczak występowała po raz pierwszy, poruszając się na wózku w asyście Gustowskiej.

## Bibliografia

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. M. Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018.

Herzyk, Aleksandra; Wieczorkiewicz, Patrycja, *Przegryw: mężczyźni w pułapce gniewu i samotności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2023.

Janiak, Marek, *Sztuka żenująca*, online: <http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-janiak.php> [dostęp: 11.06.2024].

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

Waligóra, Katarzyna, *Niedoceniana ścieżka emancypacji: żenujący kobiecy performans*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 157-178, DOI: 10.18318/td.2020.6.10.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/nikt-tak-pieknie-nie-mowil>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kazdy-kto-kiedykolwiek-chodzil-do-szkoly>

/ TEATR DLA MŁODEJ WIDOWNI

## Każdy, kto kiedykolwiek chodził do szkoły

Zofia Dąbrowska

Teatralny Instytut Młodych przy Teatrze Ludowym w Krakowie, sezon 2023/2024

Teatralny Instytut Młodych, nowa scena Teatru Ludowego w Krakowie, właśnie kończy pierwszy sezon swojej działalności. W programie znalazły się spektakle dla młodego widza już wcześniej zrealizowane przez Teatr Ludowy, a także premiery przygotowane specjalnie dla TIM-u. Instytucja deklaruje wychodzenie naprzeciw „wszystkim najważniejszym problemom młodych ludzi”<sup>1</sup> i rzeczywiście, znajdziemy tu spektakle poruszające problemy dojrzewania, spotykania się z innością czy komunikacji pomiędzy dziećmi i dorosłymi. Pojawiły się także adaptacje znanych tekstów dla młodego odbiorcy, takich jak *Calineczka*, *Piotruś Pan* czy wiersze Juliana Tuwima. Jako osoba dorosła nie mam oczywiście wglądu w to, jak w TIM-ie czują się i funkcjonują młodsze osoby, ale starałam się uważnie słuchać i obserwować podczas spotkań warsztatowych oraz rozmów z dziećmi i młodzieżą, prowadzonych po niektórych spektaklach.

*Trik Patryka* w reżyserii Mateusza Przyłęckiego był przez kilka lat grany w szkołach podstawowych (premiera we wrześniu 2017). Klasy szkolne zostały odtworzone na Scenie Warsztatowej. Widzowie i widzki zasiadają zatem w szkolnych ławkach, co, według moich obserwacji, nieco ich onieśmiela – reakcje podczas spektaklu były raczej ostrożne, zwłaszcza na początku. Występuje dwóch aktorów (Piotr Franasowicz, Ryszard Starosta), którzy grają kilkanaście ról, a rekwizyty mieszczą się zapewne w walizce. Spektakl opowiada historię jedenastoletniego Patryka, który dowiaduje się, że będzie miał brata z niepełnosprawnością. W przedstawieniu pojawia się postać Nienarodzonego Brata, co można rozumieć jako humanizację płodu. Nie odczułam jednak, aby autor tekstu (Kristo Šagor) albo reżyser chcieli wprowadzać antyaborcyjną propagandę. Nienarodzony Brat jest rodzajem wymyślonego przyjaciela Patryka i istnieje tylko w jego głowie, co podkreśla perspektywę dziecka, które dowiaduje się, że jego matka jest w ciąży. Nie jest autonomiczną postacią, a jedynie odzwierciedleniem obaw i nadziei głównego bohatera związanych z posiadaniem rodzeństwa. Aby uwzględnić perspektywę młodych widzek i widzów, chciałabym oddać głos uczennicom ósmej klasy Publicznej Szkoły Podstawowej Sióstr Salezjanek im. Bł. Laury Vicuny w Krakowie (recenzje dostępne na stronie teatru<sup>2</sup>). Pisze Julia G.:

Autor podjął się trudnego, ale bardzo ważnego tematu.

Problematyka skupiała się wokół tolerancji i niepełnosprawności.

Zaledwie dwóch aktorów wcieliło się w masę różnych postaci –

kobiet i mężczyzn, dorosłych, nastolatków i dzieci, wykształconych i

nie, zdrowych i... No właśnie. Przed spektaklem ktoś by powiedział:

„i niepełnosprawnych” albo nawet „i ułomnych”. Jednak podczas

tego mądrego i przemyślanego przedstawienia dało się zrozumieć,

że te słowa mają wiele definicji. Według autora zdrowie to rzecz

względna.

W przedstawieniu pokazane zostają obawy Patryka w związku z życiem razem z bratem z niepełnosprawnością, w szczególności w scenie, w której jego Nienarodzony Brat zaczyna krzyczeć i przewracać krzesła, a on nie potrafi mu pomóc. Ta scena pojawiała się zarówno w recenzjach ósmoklasistów, jak i w rozmowie podczas warsztatów jako coś, co mocno zapada w pamięć. Natalia M. z kolei zauważa, że spektakl uwzględnia perspektywę młodej osoby:

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że reżyser stworzył sztukę widzianą z perspektywy ucznia, który dowiedział się o niepełnosprawności swojego przyszłego brata z tajemnych rozmów rodziców w kuchni. Chłopak stara się bez rozmowy z rodzicami znaleźć odpowiedzi na swoje pytania i chce nastawić się na odpowiedzialność związaną z posiadaniem takiego rodzeństwa.

Spektakl porusza nie tylko tematykę niepełnosprawności i inności, ale także komunikacji między dorosłymi i dziećmi. Patryk, chcąc przygotować się na życie z bratem z niepełnosprawnością, szuka odpowiedzi zarówno wśród swoich rówieśników, jak i u dorosłych, np. pani od polskiego, mądrej i wrażliwej, która wyjaśnia bohaterowi, że granica pomiędzy byciem chorym a zdrowym jest czasami cienka, wskazując na własne życie z wadą serca. Podczas warsztatów przeprowadzonych po spektaklu zawiązała się również dyskusja na temat tego, o czym dzieci i nastolatki chcą rozmawiać z dorosłymi, a czym wolą się dzielić z rówieśnikami – padły argumenty, że np. przyjaciel nie wygada powierzonej mu tajemnicy, a z nauczycielem to już nie wiadomo. Ale też, że niedobrze, że rodzice Patryka ukrywali przed nim

prawdę i nie uznawali go od początku za wystarczająco dojrzałego, żeby z nim porozmawiać o tej sytuacji. „Trzeba mówić prawdę”, konkludowali uczniowie i uczennice.

*Preskot*, drugi spektakl w reżyserii Mateusza Przyłęckiego w repertuarze Teatralnego Instytutu Młodych (premiera w październiku 2023 na Scenie Kolorowej TIM-u), również porusza kwestię zaufania i komunikacji pomiędzy rodzicami i dziećmi. Podczas warsztatów pospektaklowych padło pytanie, czy dorośli zawsze powinni mówić o wszystkim dzieciom. Odpowiedzi młodych widzek i widzów były podzielone. Kwestia poruszona w tym spektaklu dotyczy sytuacji finansowej rodziny, która ociera się o bezdomność – jest zmuszona do zamieszkania na parę miesięcy w minivanie. Jak podaje cytowana w programie spektaklu Aleksandra Bohojło, „polscy rodzice nie lubią rozmawiać ze swoimi dziećmi o finansach i dla wielu to temat tabu, a szkoły również nie podejmują tego wyzwania. [...] Według badań dorośli uważają, że pieniądze nie są właściwym tematem do rozmów z dziećmi”<sup>3</sup>. W spektaklu dziesięcioletni Jackson nie może jednak pozostać nieświadomy sytuacji finansowej swojej rodziny. Obserwuje wyprzedawanie kolejnych przedmiotów z mieszkania, w tym także cennych dla niego, jak łóżko w kształcie wyścigówki. Niektóre przedmioty są bezcenne i nie można ich sprzedać – należą do nich gitary obojga rodziców, którzy w młodości byli muzykami. Duży ładunek emocjonalny niesie scena, w której ojciec staje przed decyzją, czy sprzedać gitarę, aby zapobiec utracie domu przez rodzinę. Tutaj warto podkreślić ciekawą, realistyczną scenografię autorstwa Barbary Ferlak. Na scenie widzimy wręcz filmowo odtworzone mieszkanie rodziny Jacksona, na początku spektaklu wypełnione meblami, które stopniowo są z niego wynoszone, co symbolizuje pogłębiający się kryzys finansowy rodziny. Kiedy bohaterowie tracą dach nad głową, przenoszą się do minivana. Sceny, w których czteroosobowa rodzina tłoczy się w tej ciasnej przestrzeni,



podkreślają, że życie w ten sposób jest możliwe, jednak nie będzie komfortowe. W tej trudnej sytuacji pojawia się wymyślony przyjaciel Jacksona – Preskot. Jackson czuje się już na tyle dojrzały, że nie chce uwierzyć w jego istnienie. Początkowo wygania go ze swojego pokoju, zarzucając mu, że nie jest prawdziwy, więc powinien zniknąć. A jednak widzimy, że Preskot reprezentuje ucieczkę w świat fantazji, kiedy rzeczywistość staje się trudna do zrozumienia. Jackson, jak sam mówi, boi się, że nie ma na nic wpływu. Chce pomóc swojej rodzinie, ale czuje, że nie jest dopuszczony do wiedzy na temat prawdziwej sytuacji, co odbiera mu możliwość działania. Pozostaje mu fantazja. Interesujące, że w spektaklu zostało stematyzowane granie roli dziecka przez dorosłego aktora. Grający Jacksona Krzysztof Oleksyn otwiera spektakl monologiem, w którym zastanawia się, jak zagrać dziesięcioletniego chłopaka, samemu mając dwadzieścia sześć lat. Uważam, że jest to uczciwe podejście do młodej osoby na widowni, która widzi, że aktor nie wygląda tak samo jak ona, mimo deklaracji, że również jest dziesięciolatkiem. Szczere zastanawianie się nad relacją Oleksyna z jego bohaterem może być wyciągnięciem ręki do widza i zaproszeniem go do zawieszenia niewiary.

Warto wspomnieć o Festiwalu Otwarcia Teatralnego Instytutu Młodych, który odbył się między 23 listopada a 4 grudnia 2023 roku. Dyrekcja Teatru Ludowego chciała zbudować szerszy kontekst wokół działań TIM-u i poszerzyć myślenie o nich poprzez zestawienie spektakli Instytutu z przedstawieniami dla dzieci i młodzieży z innych teatrów w Polsce oraz stworzenie projektów takich jak spektakle partycypacyjne czy czytania performatywne. Największe wrażenie spośród zaprezentowanych na festiwalu spektakli zrobiła na mnie *Niezgoda.jpg* w reżyserii Justyny Łagowskiej z Teatru Zagłębia w Sosnowcu. Przedstawienie porusza przede

wszystkim kwestie zgody i jej braku, a także przemocy w szkole i zaufania pomiędzy rówieśnikami. Podobnie jak *Trik Patryka*, spektakl również był grany w szkołach, więc Scena Warsztatowa ponownie przekształciła się w klasę szkolną. Wrażenie zrobili na mnie przede wszystkim wiarygodni bohaterowie, grani przez młodych aktorów (Natalia Bielecka, Paweł Charyton), mówiący żywym, lekkim językiem, niestylizowanym na młodzieżowy. Oboje są wyrzutkami klasowymi – ona dlatego, że lubi się malować, a on, ponieważ ma problemy psychiczne. Ich relacja jest momentami niezręczna i trudna, ale łączy ich zaufanie; są pokazani, jakby stali razem, sami przeciwko światu. W pewnym momencie jednak to zaufanie zostaje naruszone, kiedy on bez jej zgody publikuje jej zdjęcia, zrobione w bardzo intymnym momencie, i nie wiadomo, czy da się tę relację odbudować. Wydaje mi się, że jest to historia, w której każdy, kto kiedykolwiek chodził do szkoły, może się odnaleźć. Nawet jeśli nie był klasowym wyrzutkiem. Spektakl dobrze odtwarza poczucie wstydu towarzyszące wielu osobom uczniowskim, a także niepewności dotyczącej relacji między rówieśnikami. W pewnym momencie bohaterowie proponują szkolną rewolucję. Ich postulaty to m.in. możliwość jedzenia i picia podczas lekcji, wychodzenia do łazienki bez pytania czy dostępność w łazienkach produktów higienicznych dla dziewczyn. Rewolucja wydaje się więc żądaniem o podstawowe prawa dotyczące wolności i swobody w życiu młodego człowieka. Warto zauważyć, że scenariusz autorstwa Darii Sobik był konsultowany z młodzieżową grupą ekspercką ze Szkoły Podstawowej nr 4 w Sosnowcu. „Od samego początku pomyślałyśmy sobie, że żeby to, co mówimy o życiu uczniów i uczennic, było wiarygodne, musimy to z nimi konsultować. I to od pierwszych momentów pracy nad takim materiałem”<sup>4</sup>, mówi Agata Kędzia, pedagoga teatru w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Jest to moim zdaniem bardzo dobra praktyka przy tworzeniu spektakli dla młodego widza – zadbanie, aby były one zgodne

z rzeczywistymi doświadczeniami młodych ludzi, do których dorośli nie mają do końca dostępu.

Projektem, który również realizuje to założenie, jest *The Clash/Zderzenie* – partycypacyjny spektakl muzyczny w reżyserii Stanisława Chłudzińskiego, z udziałem młodzieży z krakowskich liceów, który powstał podczas warsztatów w ramach Lata w Teatrze. Miał on premierę podczas Festiwalu Otwarcia TIM, ale wszedł do repertuaru i został pokazany jeszcze kilka razy. Młode aktorki i aktorzy (w grupie przeważają dziewczyny) napisali teksty piosenek. Jak opowiadali podczas spotkania po premierze, pierwszym zadaniem pisarskim, które dostali od prowadzącego warsztaty Michała Chłudzińskiego, było opisanie momentu zderzenia się z dorosłością. W efekcie każda piosenka w spektaklu opowiada osobistą historię, a aktorki i aktorzy grają siebie samych. Ich zadaniem było więc też znalezienie granicy pomiędzy postacią a sobą – jednak podczas spotkania powiedzieli, jak nad tym pracowali. Podkreślali natomiast, że ten spektakl jest o nich i że wnoszą część siebie na scenę, a także że daje im to szansę zrobienia manifestu swojego pokolenia; „scena jest idealną szansą na manifest”, jak powiedział jeden z aktorów. Scenariusz, któremu ostateczny kształt nadał Stanisław Chłudziński, był konsultowany z grupą, a osobiste przeżycia aktorek i aktorów budowały nastrój poszczególnych scen. Spektakl opowiada o grupie kosmonautów wpadających do czarnej dziury, która – jak się szybko domyślamy – reprezentuje czas przed dorosłością. Podejmuje się w nim takie tematy, jak religia w szkole (w jednej z najciekawszych piosenek, zaśpiewanej w stylu Arki Noego), wojna w Ukrainie, katastrofa klimatyczna czy radzenie sobie ze stresem. Puentą było zaakceptowanie dziury, a więc sytuacji, w której wszystkie te młode osoby się znalazły. Pojawienie się takiego projektu zdecydowanie odpowiada założeniom Instytutu, który chce reprezentować głosy młodych ludzi, w tym przypadku zgodnie z zasadą „nic

o nas bez nas”.

Dosyć sceptycznie podchodziłam do ostatniej premiery TIM-u, spektaklu *Aktorzy prowincjonalni, czyli pociąg do Hollywood* w reżyserii Michała Siegoczyńskiego (premiera w grudniu 2023 na Scenie Kameralnej). Wątpiłam, czy przedstawienie oparte na filmie z lat siedemdziesiątych, traktujące jako punkt odniesienia marzeń aktorskich Jamesa Deana czy Marlona Brando, będzie odpowiadało założeniom spektaklu młodzieżowego. Warto zauważyć, że nie jest on grany w godzinach porannych, a więc teatr nie adresuje go do szkolnych grup zorganizowanych. Na spektaklu granym w sobotę o godzinie 19:00 na widowni zauważyłam pojedyncze młode osoby, a więc nie tylko ja nie byłam pewna, czy *Aktorzy prowincjonalni* będą atrakcyjni dla młodszego pokolenia. Przekonałam się, że jednak tak, w momencie gdy jedna z bohaterek – Róża, młoda aktorka z Nowej Huty (Justyna Litwic), marzy o byciu superbohaterką, ale nie wciela się chociażby w Wonder Woman, ale wychodzi w stroju Starlight, bohaterki serialu *The Boys*, którego czwarty sezon ukazał się w czerwcu tego roku. Jest to więc odniesienie bardzo aktualne i widać, że reżyser wie, co robi, ponieważ Starlight, w przeciwieństwie do Wonder Woman, symbolizującej kobiecą siłę, reprezentuje marzenia i rozczarowanie, które wiąże się z osiągnięciem sukcesu. To bardzo pasuje do postaci Róży, która marzy o Hollywood, ale wie, że aby spełnić to marzenie, musiałyby zerwać swój związek z aktorem z Nowej Huty. Tematyka serialu *The Boys*, w którym postaci przeciwstawiają się superbohaterom nadużywającym swoich mocy, odbija się także w poruszanych w spektaklu wątkach przemocy seksualnej w Hollywood. Tak jak Starlight doświadcza molestowania w pierwszym dniu wymarzonej pracy, tak bohaterki *Aktorów prowincjonalnych* będą mówić o nadużyciach na castingach i planach filmowych. Odwołania popkulturowe są zdecydowanie mocną stroną Siegoczyńskiego i przybliżają jego spektakl potencjalnemu

młodemu odbiorcy. Historia nie dotyczy współczesnych młodych ludzi bezpośrednio – grupa studentów i studentek aktorstwa jako „piosenkę swojego roku” podaje *Naprawdę nie dzieje się nic* Grzegorza Turnaua, obecnie raczej boomerską. A jednak doszłam do wniosku, że spektakl o marzeniach, rozczarowaniach, pragnieniu miłości, a także o kondycji aktorek i aktorów może być uniwersalny. Atutem jest także strona wizualna – spektakl ma bardzo przyjemny „seventisowy vibe”, który również może być atrakcyjny dla młodego odbiorcy.

Na koniec chciałabym podzielić się refleksją związaną z dyscyplinowaniem dzieci w teatrze. Zauważyłam podczas niektórych warsztatów pospektaklowych, że nauczycielki nie zawsze były pozytywnie nastawione do swobodnej rozmowy proponowanej przez pedagogów teatralnych (podział genderowy oddaje rzeczywistość warsztatów, w których uczestniczyłam). Kazały dzieciom mówić głośniej lub ciszej i kontrolowały wykonywane przez nie ćwiczenia. Jednak problem z dyscyplinowaniem młodych widzów i widzek zauważyłam również ze strony twórczyń i twórców teatralnych. Kwestia zaangażowania młodego widza w przedstawienie i granice, jakie mu się stawia, szczególnie rzuciła mi się w oczy w przedstawieniu *Lokomotywą przez świat* w reżyserii Magdaleny Miklasz, na podstawie wierszy Juliana Tuwima (premiera w grudniu 2018, obecnie grany na Scenie Warsztatowej). Jest to spektakl interaktywny, przeznaczony dla osób od trzeciego roku życia, w którym dzieci zachęca się do wybijania rytmu, śpiewania czy skandowania haseł. Jednak kiedy widzki i widzowie wymykają się spod kontroli, są dyscyplinowani przez osoby aktorskie za pomocą gwizdka, co wydaje mi się dosyć opresyjne. Zauważyłam też, siedząc z tyłu, razem z nauczycielkami, jak jedna z pań kazała uczniowi usiąść obok siebie, gdyż bawił się pałeczką, zamiast posłusznie wybijać nią rytm. Podczas sceny zawierającej inscenizację wiersza *Rzepka* zostały uruchomione bardzo ciekawe lalki, które kusiły swoją

obecnością przez cały spektakl, wisząc z boku sceny. Byłam pewna, że widzowie zostaną zachęceni do animowania lalek, które były pluszakami o długich kończynach, jednak tak się nie stało. Zastanawiam się więc, gdzie przebiega granica interaktywności spektaklu dla dzieci, zwłaszcza gdy nie ma podziału na oświetloną scenę i wyciemnioną widownię? Jak mają się zachowywać osoby aktorskie, gdy dzieci nie zachowują się zgodnie z przewidzianym scenariuszem? Dyscyplinować je, czy jednak pokazać, że teatr może być przestrzenią eksploracji twórczości i kreatywności? Jak się zachować, kiedy kreatywność dziecka nie mieści się w przewidzianych dla spektaklu ramach? Myślę, że współczesny teatr dla młodego widza powinien zadawać sobie takie pytania i szukać na nie odpowiedzi.

Tym, co zachęciło mnie do śledzenia pierwszego sezonu działalności Teatralnego Instytutu Młodych, było przekonanie, że taka instytucja jest potrzebna. Zwłaszcza teatr dla młodzieży jest w polskich teatrach repertuarowych realizowany w stopniu minimalnym, często w formie adaptacji lektur. Zdecydowanie warto podkreślić różnorodność proponowanego przez TIM repertuaru, zarówno pod kątem wiekowym (brakuje tylko propozycji dla najmłodszych), jak i gatunkowym. Godna pochwały jest także otwartość na dialog z młodym odbiorcą, realizowana podczas warsztatów i spotkań pospektaklowych. W trakcie jednego z takich wydarzeń w ramach Festiwalu Otwarcia jedna z młodych widzerek powiedziała, że dla nastoletniej publiczności najważniejszym kryterium oceny jest cringe. Spektakl jest oceniany pod kątem tego, czy „nie przekracza granicy cringe’u”. W moim odczuciu, działalność Teatralnego Instytutu Młodych i proponowane przez niego spektakle tej granicy nie przekraczają.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Każdy, kto kiedykolwiek chodził do szkoły*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kazdy-kto-kiedykolwiek-chodzil-do-szkoly>.

## Autor/ka

**Zofia Dąbrowska** – 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!

## Przypisy

1. Por. <https://www.ludowy.pl/pl/teatralny-instytutu-mlodych-projekt-ue> [dostęp: 10.06.2024].
2. Por. <https://www.ludowy.pl/pl/recenzje-osmoklasistow> [dostęp: 10.06.2024].
3. Aleksandra Bohojło, *Jak rozmawiać z dziećmi o finansach? Od rozmów o życiu po rozmowy o pieniądzach*, <https://generali-investments.pl/contents/display-article/klient-indywidualny/jak-rozmawiac-z-dziecmi-o-finansach> [dostęp: 10.06.2024].
4. Por. [https://www.youtube.com/watch?v=9ITwqHIAz1E&ab\\_channel=TeatrZag%C5%82%C4%99bia](https://www.youtube.com/watch?v=9ITwqHIAz1E&ab_channel=TeatrZag%C5%82%C4%99bia) [dostęp: 10.06.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kazdy-kto-kiedykolwiek-chodzil-do-szkoly>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wariacje-sofoklejskie>

/ REPERTUAR

## Wariacje sofoklejskie

Agata Skrzypek

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Stefan Hertmans

*Antygona w Molenbeek*

reżyseria: Anna Smolar, scenografia i kostiumy: Anna Met, muzyka: Jan Duszyński,  
przygotowanie wokalne: Weronika Krówka, światło i wideo: Rafał Paradowski, choreografia:  
Alicja Czyczel

premiera: 18 kwietnia 2024

Opublikowany w 2021 roku w „Dialogu” dramat *Antygona w Molenbeek* Stefana Hertmansa kończą dwa doniesienia prasowe: francuskie z 2015 roku, informujące o przedłużającym się braku zgody Zakładu Medycyny Sądowej na pochówek terrorysty zabitego w trakcie ataku w paryskim Bataclan, i holenderskie z 2017, które powiadamia o tym, że ponad stu trzydziestu imamów odmówiło odprawienia ceremonii pogrzebowych mężczyznom odpowiedzialnym za zamachy w Londynie.



Sztuka piszącego po niderlandzku belgijskiego autora rozgrywa się jednak nie we Francji ani Holandii, lecz w brukselskiej dzielnicy Molenbeek, multikulturowej enklawie migrantów, która kilkakrotnie okazywała się miejscem, w którym organizowano ataki terrorystyczne na inne europejskie miasta. Dwa sprzymierzone aparaty władzy – państwo i religia – utrudniające rodzinom terrorystów pożegnanie ich zmarłych krewnych, stają się u Hertmansa XXI-wiecznymi aktualizacjami postaci z *Antygony*: władcy Teb Kreona oraz jego posłusznych strażników i świty. Tytułową tragiczną bohaterką jest zaś Nouria, Belgijka arabskiego pochodzenia, pilna studentka prawa, która bez cienia wątpliwości kładzie na szali własne życie, by doprowadzić do pogrzebu brata-zamachowca. Kiedy jej naciski i upór nie przynoszą skutku, występuje przeciwko prawu, zakradając się do miejsca przechowywania zwłok, będących dla instytucji nie ciałem, a dowodem w sprawie. Przyłapana na gorącym uczynku trafia do aresztu i tam, będąc na skraju załamania nerwowego, powołuje się na „prastare prawo”, „aby najbliższym oddać przynajmniej tę ostatnią cześć” (Hertmans, 2021, s. 167) oraz odmawia współpracy z prawnikami, czym zmniejsza swoje szanse na pomyślny obrót spraw. Nie jest to tekst usprawiedliwiający ani relatywizujący akt zła. Przynależy natomiast do grupy tych dzieł kultury, które problematyzują kwestię moralnego uwikłania osób towarzyszących lub bliskich tym, którzy zło popełniają (vide: oscarowe i nagrodzone w Cannes *Cztery córki* w reżyserii Kaouther Ben Hani, 2023).

Na polskim gruncie dramat Hertmansa pojawił się w 2018 roku w tłumaczeniu Jana Kocha z okazji poznańskiego Malta Festival, kuratorowanego wówczas przez Jana Lauwersa, Grace Ellen Barken i Maartena Seghersa. Idiom wydarzenia brzmiał: „Skok w wiare”. Spotkanie z autorem poprzedzało czytanie performatywne monodramu w reżyserii Anny Smolar, z udziałem Małgorzaty Gorol oraz wykonującym muzykę na żywo

Michałem Górczyńskim<sup>1</sup>. Po prawie sześciu latach i zapewne wielu zbiegach okoliczności – myślę o zmianach programowych pośrednio lub bezpośrednio związanych z niestabilną sytuacją Teatru Dramatycznego w Warszawie – pełnospektaklową wersję *Antygony w Molenbeek* otrzymujemy właśnie dziś, w 2024 roku, gdy jako progresywna, lewicująca bańka stanowczo opowiadamy się po stronie ofiar ludobójstwa dokonywanego przez Izrael na Palestyńczykach w Strefie Gazy, jednocześnie obligatoryjnie podkreślając, że nie jest to jednoznaczne z deklaracją antysemityzmu i poparciem dla Hamasu. W zespole Anny Smolar znaleźli się Anna Met – scenografia i kostiumy, Jan Duszyński – kompozycja muzyczna, Weronika Krówka – konsultacje wokalne, Rafał Paradowski – światło i wideo, Alicja Czyczel – choreografia, zaś w obsadzie: Maniucha Bikont, wykonująca muzykę na żywo, Marianna Linde jako studentka Nouria i Michał Sikorski w kilku rolach: brata, narratora, sędziego, prawników i dzielnicowego Crénoma.

Sztuka, napisana z myślą o wystawieniu (pierwszą część w 2016 roku w De Bali wykonała aktorka Monika Hendrickx, druga powstała na zaproszenie Kaaaitheater w Brukseli w 2018), zostawia osobom realizatorskim do podjęcia całkiem duże pole decyzji reżysersko-dramaturgicznych. Tekst ma wprawdzie formę monodramu, lecz nie wiadomo, kto – i czy tylko jedna osoba – mówi. Czasem pobrzmiewają w nim wypowiedzi w pierwszej osobie: Nourii, dzielnicowego czy prawnika, lecz często o nich wszystkich mowa także w osobie trzeciej. Sporo tu refleksyjnych opisów miasta niezwiązanych bezpośrednio z akcją: „Za wcześnie jeszcze na wędrówki gęsi. / Ciepła zima zakłóciła ich wewnętrzny zegar. / Na ulicy wiatr unosi w porywach plastiki; małe / aniołki, przeźroczyste i ubrudzone” (Hertmans, 2021, s. 144), gdzie indziej wkrada się wzmianka o aromacie pomarańczy i jaśminu, lecz wiele kwestii brzmi także jak mowa potoczna – urwane zdania, powtórzenia, wykrzykniki, obelgi. Poszczególne segmenty, sugerujące upływ czasu lub

zmianę tematu, oddzielone są jedynie gwiazdkami. Do reżyserskich zadań twórców spektaklu należało wydzielenie z tej materii ról, które mogą zmaterializować się w ciałach. W ten sposób Sikorski portretuje wszystkie osoby, które Nouria-Linde spotyka na swojej drodze w poszukiwaniu informacji o miejscu przechowywania szczątków brata, natomiast persona, którą performuje Maniucha Bikont, pochodzi spoza tekstu Hertmansa. Odziana w białą suknię z kamizelką w kształcie zbroi, z podpiętymi po bokach włosami i wplecioną w nie koroną z gałązek laurowych, Bikont przypomina wcielenie którejś z greckich bogini – Ateny, czy może Temidy, patronki sprawiedliwości. Co ważne dla konstrukcji tej postaci, towarzyszy ona Nourii w momentach huśtawek emocjonalnych. Pomaga jej sublimować narastającą rozpacz, zniecierpliwienie i bezsilność w czysto brzmiące, przeszywające frazy muzyczne. Zaopatrzona w tubę (z którą występowała także m.in. w *Malinie*), keyboard i kilka innych instrumentów, Bikont akompaniuje Linde tak, jakby zagrzewała bohaterkę do walki, popychała do przodu jej działania i koła w kryzysach. Wydaje się po prostu dostrojona do Nourii; jest jej umuzykalnionym kompasem sensorycznym. Z kolei belgijska Antygona, mająca własną ekspresję cielesną, zaprasza boginię-Bikont do opuszczania centralnego miejsca na scenie i wspólnego wejścia w choreograficzne score'y – w powtarzalne serie gestów przypominających mechaniczne obmywanie twarzy, później przemieszczanie się po scenie z pochylonym tułowiem, ze skrzyżowanymi na plecach rękami, co nasuwa na myśl motorykę aresztowanego, ale też w powolny, bardziej rozluźniony *floorwork*, zagospodarowywanie ciałem przestrzeni na parterze i peryferiach sceny.

Mała Scena Teatru Dramatycznego jest dodatkowo optycznie pomniejszona. Centralną przestrzeń akcji wyznacza oklejony taśmą kwadrat, nad którym podwieszono białą ścianę w podobnym kształcie i rozmiarze, z kilkoma

wydłubanymi w niej dziurami, pełniącą też początkowo funkcję ekranu dla projekcji, a na końcu – dla napisów uwzględniających nazwiska wszystkich współtworzących spektakl (podobny zabieg w tym samym miejscu widzieliśmy też w *Naszych czasach* Weroniki Szczawińskiej). Ściana wisi pod kątem, tylnym brzegiem nieco bliżej ziemi, tak że cała architektura tego miejsca wygląda jak otwarta ku publiczności muszla z *Narodzin Wenus* (dość kanciasta co prawda), ale też jak przestrzeń niebezpieczna i tymczasowa. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że gdyby linki puściły, ściana w sekundę zamknęłaby swoją paszczę, pochłaniając opowiadaną tu historię i wszystkie inne ludzkie tragedie jak monstrualny dzbanecznik zjadający zwabione bezkręgowce. Całości dopełniają chłodne światła, wydobywające blask ze ściany, która odbija się miękko w podłodze.

Przeprowadzana w spektaklu myśl wydobywa na wierzch to, co w lekturze Sofoklesa zostaje na drugim planie jako tło głównych wydarzeń dramatu. Konflikt Eteoklesa i Polinejka pojawia się jako dowód na klątwę ciężącą na rodzie Labdakidów i służy wyeksponowaniu bohaterskiej – lub, jak kto woli, wyższościowej – postawy Antygony: dwaj bracia starli się ze sobą zbrojnie i zginęli w walce o koronę, przy czym ten, któremu Kreon odmawia pochówku, najechał Teby, a więc zaatakował własne miasto, własny lud, skierował swoje racje i pragnienia przeciwko bliskim mu miejscom, ludziom, wartościom. U Hertmansa w interpretacji Smolar ten właśnie aspekt winy brata Nourii okazuje się kluczowy dla zrozumienia determinacji w byciu ku śmierci bohaterki, która została ze swoim niepokojem zupełnie samotna (zob. Michalik 2022, s. 110) – nie tylko z powodu śmierci brata, lecz też z bardzo małymi szansami na społeczne wsparcie swojej sprawy. Jednocześnie fakt, że możemy zacząć emocjonalnie stawać po stronie kogoś, kto ignoruje konsekwencje terrorystycznego działania swojego bliskiego, staje się dezorientujący. Czy (a jeśli tak, to do którego momentu) stać nas na

współczucie dla siostry terrorysty? Czy możemy – powinniśmy – oceniać jej postępowanie przez pryzmat okoliczności jego śmierci? Sytuację dodatkowo komplikuje przewijająca się w tekście i spektaklu kwestia dyskryminacji bohaterki ze względu na płeć oraz pochodzenie przez cały system, od zezowatego dzielnicowego począwszy, na szydzącym z niej sędzim skończywszy, którym to aktom, jako wrażliwa publiczność, rzecz jasna się sprzeciwiamy – ale czy to znaczy, że automatycznie przyznajemy rację pozostałym motywacjom bohaterki? Jeśli tak, to do którego momentu cel uświęca środki? O czyją godność – studentki, zmarłego czy wspomnianych przelotnie ofiar jego działań – toczy się ten spór?

I choć wiem, że o ten właśnie efekt nierozstrzygalności chodzi, moje ciało nie rozpoznaje, że to sytuacja hipotetyczna. Cały spektakl oglądam w napięciu, ze ściśniętym żołądkiem, oddech nie chce zejść poniżej klatki piersiowej; śpiewane przeszywająco i czysto „panie dzielnicowy!” i „ja tylko chcę go pochować...!” oraz wędrujące przez metalowe rusztowanie widowni prosto w stopy basy czynią z mojego ciała podatne pudło rezonansowe. Rozwibrowany zmysł krytyczny nie wie już do końca, komu sprzyja w tym nierozstrzygalnym dylemacie i szuka ratunku w spiętrzaniu kontekstów, które zaprowadziłyby go na lepszą drogę interpretacyjną. Takim manewrom na afektach sprzyja dramaturgia całego spektaklu – obywa się bez wyciemnień i widocznych cięć, sceny związane są ze sobą muzyczną partyturą, a akcję retardują sekwencje choreograficzne w wykonaniu Linde i Bikont. Może być to w swojej intensywności silne doświadczenie dla podatnych na brzmienie i rytm w teatrze.

Powstałby zresztą bardzo patetyczny spektakl, gdyby nie to, że Michał Sikorski, wcielając się w kolejne postacie, karykaturalnie demonstruje ich słabości i okrucieństwa. Nie rozbija budowanego przez charyzmatyczną

Linde napięcia, ale pozostaje w pewnym sensie obojętny wobec niego; rzadko wchodzi w emocjonalne śpiewne frazy, bo zawsze z nutką zblazowania przemawia z pozycji autorytetu, a im więcej lekceważenia okazuje bohaterce, tym mocniej wybrzmiewa jej irytacja i bezsilność. Miejscami to połączenie powagi z komizmem nosi znamiona herezji *decorum*, pomieszania tonów i gatunków, ale ufam, że służyć ma budowaniu potrzebnego dystansu i krytycznej relacji do przedstawianej historii. Bo przecież model etyczny przedstawiony w *Antygonie w Molenbeek* nie musi wcale aspirować do uniwersalności ani dążyć do ustanowienia powszechnej zasady postępowania. Może być wariacją na temat etyki – i prowadzić nas w jeszcze nierozpoznane jej rejony.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Wariacje Sofoklejskie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/wariacje-sofoklejskie>.

## Autor/ka

**Agata Skrzypek** – asystentka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka Performatyki Przedstawień na Uniwersytecie Jagiellońskim, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, miesięcznikiem „Teatr”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

## Przypisy

1. <https://www.youtube.com/watch?v=4YLY5AkZSiI> [dostęp: 15.05.2024].

## Bibliografia

Hertmans, Stefan, *Antygona w Molenbeek*, przeł. J. Koch, „Dialog” 2021, nr 3 (772).

Michalik, Grzegorz, *Nie pożądam Rzeczy - znaczenie pojęcia das Ding w nauczaniu Lacana*, „Studia z Historii Filozofii” 2022, t. 13, nr 1, s. 87-122, DOI: 10.12775/szhf.2022.004.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/wariacje-sofoklejskie>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/nie-koniec-swiata>

/ REPERTUAR

## To nie koniec świata?

Magdalena Rewerenda

Stowarzyszenie Pedagogów i Pedagożek Teatru, Warszawskie Obserwatorium Kultury, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie

*Lista uchybień*

reżyseria: Pamela Leończyk, scenariusz: Dorota Ogrodzka, scenografia i kostiumy: Jakub Drzastwa, muzyka: Sebastian Świąder, koncepcja całości: Karolina Pluta, grafika i koncepcja wystawy: Katarzyna Belczyk

premiera: 2 grudnia 2023; pokaz w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu: 30 kwietnia 2024

Potato Face to projekt Katarzyny Belczyk, która – za sprawą prostych „rysunków o nieradzeniu sobie, czasem nawet śmiesznych” – szturmem zdobyła media społecznościowe. Ich bohater/ka lapidarnie komentuje trudności związane z funkcjonowaniem w relacjach społecznych, żeby, jak pisze autorka, inni mogli się w nim/niej przejrzeć i przypomnieć sobie, że nie są sami. Na rysunkach prezentowanych na wystawie w poznańskim Centrum Kultury Zamek Potato Face zмага się z pracą w kulturze. Siedząc skulony/a na krześle, wyznaje: „Mało śpię ostatnio, odkąd zostałem specjalistą od



spraw w naszej instytucji kultury, każda sprawa to moja sprawa”. Pozuje na anatomicznym rysunku, który instruuje, jak, obserwując poszczególne części ciała, rozpoznać, że „więcej nie zrobisz”: zaciśnięte szczęki, spięte mięśnie, stopy giętkie, luźne, „jakby odcięło je od bazy”. Reklamuje treningi samoobrony dla osób pracujących w kulturze, obejmujące ćwiczenia takie jak: skuteczne uniki, chwytty przedmiotów rzucanych ze zdenerwowania przez koleżanki i kolegów, podnoszenie ciężarów ciał wypalonych współpracowników itp. Z rozbijającym uśmiechem mówi: „Cieszę się, że nie mogłem ci pomóc”. Wystawa towarzyszy pokazom spektaklu *Lista uchybień*, zrealizowanego przez zespół artystów i artystek społecznych związanych ze Stowarzyszeniem Pedagogów i Pedagożek Teatru we współpracy z Warszawskim Obserwatorium Kultury i Teatrem Dramatycznym w Warszawie. Przedstawienie wyreżyserowane przez Pamelę Leończyk na podstawie tekstu Doroty Ogrodzkiej według koncepcji Karoliny Pluty opowiada o kulturze jako miejscu pracy, w którym problematyczny splot pasji i obowiązków służbowych prowadzi do frustracji i nadużyć. Spektakl tworzy seria epizodów z życia niewielkiej instytucji kultury o bliżej niesprecyzowanym profilu, zwanej Centrum Kultury i Wszystkiego, której pracownicy i pracownice mierzą się z różnymi instytucjonalnymi „uchybieniami”: od niedofinansowania, przez niewygodny tryb działania warunkowany kalendarzem wnioskowym, aż po mobbing.

Projekt wpisuje się w szerszą tendencję do podejmowania przez teatr metarefleksji na temat kultury jako miejsca pracy i warunków, w jakich jest wykonywana. Problem zmęczenia czy wypalenia zawodowego dotyczący osoby pracujące w sztuce i kulturze coraz częściej staje się tematem nie tylko branżowej publicystyki, ale też dramatów i spektakli zwracających uwagę na konsekwencje silnej hierarchizacji instytucji, niewidzialność pracy czy niskie wynagrodzenia i wysokie oczekiwania, nierzadko wiążące się z

naruszaniem granic, a nawet przemocą. Początkowo, za sprawą ruchu #MeToo, który zainspirował dyskusję o przemocy także w polskim teatrze, tematyzowanie warunków pracy w teatrze dotyczyło głównie zespołów artystycznych – mówiły o tym między innymi Agata Adamiecka-Sitek i Agnieszka Jakimiak w czytaniu performatywnym *Instytucje i backlash* (Teatr Polski w Poznaniu, 2022), Gruba i Głupia (Patrycja Kowańska i Dominika Knapik) w *Very Funny* (27. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 2023) czy ponownie Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman w *Castingu* (Teatr Collegium Nobile w Warszawie, 2024). Z czasem refleksja została poszerzona także o te osoby pracujące etatowo w instytucjach kultury, których obecność częściej pozostaje niezauważona. Tendencję tę wyprzedził w pewnym sensie Michał Buszewicz, który w 2015 roku zrealizował w Starym Teatrze w Krakowie spektakl *Kwestia techniki*, poświęcony pracownikom technicznym w teatrze. W roku 2023 Daria Sobik opublikowała dramat *Zmęczone* o pracownikach administracyjnych, który znalazł się w finale konkursu Gdyńska Nagroda Dramaturgiczna. Praca w kulturze przedstawiona jest w nim jako nieustanna walka z wiatrakami prowadząca do wycieńczenia – zarówno psychicznego, jak i fizycznego. Ciało zaś staje się papierkiem lakmusowym tego wyczerpania.

Twórcy i twórczynie *Listy uchybień* pokazują, że gimnastyka jest permanentną kondycją osób pracujących w kulturze: zmuszonych do wielozadaniowości, kreatywności, ekwilibrystyki podczas pisania wniosków grantowych, elastyczności w myśleniu o czasie pracy i czasie wolnym, a także giętkości, by wszystko „wymyślić, tak żeby nic nie kosztowało, żeby artystów nie eksploatować, sprzętów nie używać, żeby się odpowiednio i szeroko i tanio wypromowało”. Sportowe metafory tworzą ramę spektaklu. Otwiera go prowadzona przez didżeja (Sebastian Świąder) kilkunastominutowa etiuda ruchowa, oparta na powtarzalnych, rytmicznych

ćwiczeniach – męczących, ale wykonywanych z uśmiechem – które sprawiają, że występujący w spektaklu w rolach osób pracujących w instytucjach kultury Iga Dziegielewska, Karolina Pluta i Łukasz Wójcicki są wykończeni, zanim przedstawienie się na dobre rozpocznie. Właśnie tak jak zmęczeni są w zwykły dzień pracy jego bohaterowie: Wypalona Koordynatorka, Specjalistka do Spraw i Performer. Ubrani w galowe i poważne białe koszule i czarne marynarki skonstrastowane ze sportowymi spodenkami, pokazują, że za fasadą elegancji i wzniosłych idei skrywają krew, pot i łzy, będące efektem codziennej, wymagającej wysiłku walki o przetrwanie. Nieustanne boksowanie się z rzeczywistością sprawia, że bohaterowie zaczynają przypominać znajdujące się na scenie sfatygowane worki treningowe, które w pewnym momencie pękają jak piniata (kostiumy oraz prosta i pomysłowa scenografia: Jakub Drzastwa). Wypadające z niej confetti jest sugestią, że w pracy na „umowę o pracę” (zob. *Umowa o pracę*, 2023) łatwo wypruć sobie flaki i stracić serce do tego, co się kocha. Mający przynieść ulgę oprysk wodą z plastikowego zraszacza pomaga wycieńczonym bohaterom jak umarłemu kadzidło. Wiszące w tej kulturalnej siłowni ręczniki wyglądają jak białe flagi – bo w finale spektaklu Koordynatorka, Specjalistka i Performer postanawiają się poddać. A decyzja ta nie ma nic wspólnego z porażką: stanowi wzmacniającą puentę historii o zerwaniu z normalizowaniem nadużyć, osiągnięciu samoświadomości, gotowości do odpuszczenia i zadbania o siebie.

Postaci w *Liście uchybień* realizują fantazję o odpuszczeniu i odejściu z pracy. Asertywnie rezygnują z kolejnego nowego otwarcia rozumianego i jako inauguracja projektu, i wdrażanie nowych praktyk mających uczynić pracę bardziej wydajną i sprawiedliwą. Wyjątkowo dla dobra swojego, a nie instytucji, tworzą Zespół Wielkiego Zamknięcia, którego nazwa jest grą słów oznaczającą zarówno grupę inicjującą zakończenie kulturalnej aktywności,

jak i jednostkę chorobową związaną z zawodowym wypaleniem. Śpiewają o tym, jak „odważne, radykalne i prawdziwe zamknięcie daje siłę”. W finale zapraszają widownię do wspólnego wykonania afirmatywnego refrenu: „Odmawiam i czuję satysfakcję”. Bohaterowie przedstawienia żegnają się z pracą i z publicznością krzepiącym zapewnieniem, że odpuszczenie i zamknięcie „to nie jest koniec świata”.

Historie, które doprowadziły bohaterów do decyzji o Wielkim Zamknięciu, oparte są na wywiadach z pracownikami i pracownicami instytucji kultury – z różnym doświadczeniem, wykonującymi zawody na różnych stanowiskach w całej Polsce – które Leończyk, Ogrodzka i Pluta przeprowadziły w ramach projektu Stowarzyszenia Pedagogów i Pedagożek Teatru. Opowieści te są bolesne, a zarazem na tyle uniwersalne, że może się w nich odnaleźć większość osób, które kiedykolwiek otarły się o pracę w kulturze.

Jednocześnie twórczynie i twórcy pozwalają nam zobaczyć złożony obraz systemowych wad i komplikacji, sprawiających, że ich ofiarami bywają osoby na wszystkich stanowiskach – także dyrekcje zmagające się z niemożliwymi do rozładowania napięciami. Napisany przez Ogrodzką tekst z wyczuciem i poczuciem humoru obnaża nie tylko problemy wynikające ze skostniałej hierarchiczności instytucji, korporacyjną nowomowę nieprzystającą do realiów polskiej kultury i niewrażliwość wielu osób zajmujące kierownicze stanowiska, ale także pustosłowie nieprzekładanej (i często nieprzekładalnej) na codzienność propagandy sukcesu nowych praktyk opartych na hasłach transparentności, inkluzywności i kolektywności. Słuszne w założeniu, nierzadko z funkcjonowaniem polskich instytucji kultury mają tyle wspólnego, co Meryl Streep z Karoliną Plutą: wizualne podobieństwo performerki do amerykańskiej aktorki zostaje w *Liście uchybień* nie tylko stematyzowane w formie anegdotycznej, ale staje się także funkcjonalną metaforą. Hollywoodzki wellness i „feministyczny głos globalnego

showbiznesu” uosabiany przez Meryl Streep, która w spektaklu pojawia się jako postać grana przez Plutę, to fasadowe idee, wpisywane w modne dyskursy, ale opresyjne w swoim oderwaniu od rzeczywistego doświadczenia małych instytucji oraz odwiedzających je odbiorców i odbiorczyń.

*Lista uchybień*, tematyzująca instytucjonalne problemy nie tylko teatrów, ale wszystkich miejsc animujących działania kulturalne, jest niewątpliwie projektem społecznie ważnym – być może przede wszystkim ze względu na pogłębione wywiady, które pozwoliły naszkicować perspektywę problemu poza dużymi ośrodkami. Jednak to, że przedstawienie jest przekonujące i atrakcyjne, nie wynika z podjętych w nim tematów. *Lista uchybień* to po prostu świetny spektakl: zabawny, błyskotliwy i poruszający, sprawnie wykorzystujący dostępne środki teatralne – proste, ale budujące trafne metafory. Z lekkością gra tożsamością i biografiami performerów, którzy, nieustannie wychodząc z i tak płynnych, zmiennych i umownych ról, zdają się opowiadać na scenie swoje osobiste historie, a zarazem je uniwersalizują. Wszystko to sprawia, że bohaterowie budzą sympatię i łatwo się z nimi utożsamiać, a sam spektakl chwilami przypomina raczej performatywną sytuację spotkania niż przedstawienie oparte na ścisłym scenariuszu. Efektem tego zabiegu jest wytworzenie wspólnoty doświadczenia, która może mieć właściwości terapeutyczne. Twórczynie i twórcy niepretensjonalnie, z dużą wrażliwością, bez zadęcia i moralizowania nazywają bardzo konkretne kwestie, a jednocześnie ich spektakl nie jest ani konfrontacyjny, ani hermetyczny. Dzięki temu może być zrozumiały i atrakcyjny także osób niezwiązanych z pracą w obszarze kultury (choć te stanowią zwykle na widowni zdecydowaną mniejszość).

To precyzyjnie skalibrowanie wydźwięku przedstawienia, będącego wypowiedzią na temat pracy w kulturze, ale niezamykającego się w

środowiskowej bańce, wydaje się szczególnie ważne w kontekście okoliczności jego premiery. Pierwszy pokaz spektaklu odbył się 2 grudnia 2023 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie – w cieniu intensywnej dyskusji o przemocy w teatrze i konieczności przededefiniowania dobrych praktyk pracy w kulturze, zainicjowanej przez odwołanie, zaledwie kilka dni później, premiery *Heks* w reżyserii Moniki Strzępki i jej ustąpienie ze stanowiska dyrektorki. *Lista uchybień* pokazuje, że nadużycia obecne są także w małych ośrodkach, ale te mają mniejszą szansę na szybką reakcję środowiska, które mogłoby nagłośnić sprawy mniej spektakularne, ale nie mniej niepokojące. Ponadto koincydencja zdarzeń w Teatrze Dramatycznym uświadamia, że komentowane w ogólnopolskich mediach teatralne afery nie są marginalnym problemem czy wyizolowaną patologią środowiskowych elit, ale sprawą, która w wymiarze systemowego problemu może dotyczyć naszego najbliższego sąsiedztwa: lokalnego muzeum czy domu kultury. Afirmacja odejścia i odpuszczenia, zapewne często potrzebnych i oczyszczających na poziomie indywidualnym, wydaje się jednak nieco niepokojąca w perspektywie systemowej. Pozostanie przecież jedynie nieosiągalnym przywilejem i fantazją dla większości zgromadzonych na sali osób – zmęczonych, sfrustrowanych, wypalonych, ale też pozbawionych ekonomicznych zabezpieczeń, które mogłyby umożliwić odejście. Choć tworzy przyjemną atmosferę wzajemnego zrozumienia, to nie proponuje wiele ponad zauważenie problemu (widocznego przecież dla dominującej na sali „branżowej” publiczności) i nie-rozwiązanie będące zaledwie interesującą intelektualną spekulacją lub wyjściem jednostkowym, niepoprawiającym zwykle sytuacji w samych instytucjach. Zespół Wielkiego Zamknięcia mógłby oznaczać koniec świata dla wielu ośrodków kultury, a także związanych z nimi osób.

Wzór cytowania:

Rewerenda, Magdalena, *To nie koniec świata?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-koniec-swiata>.

## Autor/ka

**Magdalena Rewerenda** – teatrołóżka, adiunktka w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM w Poznaniu. Autorka książki *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frlijicia* (2020). Członkini Komisji Artystycznej 29. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

## Bibliografia

*Umowa o pasję*, z Darią Sobik rozmawia Aleksandra Boćkowska, „Dwutygodnik” 2023, nr 368, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10897-umowa-o-pasje.html> [dostęp: 15.06.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-koniec-swiata>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zemsta-prymusow>

/ REPERTUAR

## Zemsta prymusów

Stanisław Godlewski

Teatr Komedia w Warszawie

Aleksander Fredro

*Zemsta*

reżyseria: Michał Zadara, scenografia: Robert Rumas, kostiumy: Pola Gomółka, reżyseria światła: Artur Sienicki, choreografia i ruch sceniczny: Ewelina Adamska-Porczyk, walki: Dawid Fajer

premiera: 18 kwietnia 2024

„Klasyczna komedia XIX-wieczna, arcydzieło literatury polskiej, we współczesnej inscenizacji Michała Zadary - takiej, jakiej chciałby Fredro” - tak *Zemstę* reklamuje warszawski Teatr Komedia. Sprawdzony chwyt. Wiadomo, że inscenizacje Zadary są atrakcyjne teatralnie, czasem nawet wystrzałowe, a jego lektura „bez skrótów” i „zgodnie z intencjami autorów” nie jest nigdy banalna i kanoniczna. Reżyser, niczym najpilniejszy uczeń, podniecony własną interpretacją, analizuje tekst słowo po słowie, rozczytując dodatkowe znaczenia, dekonstruuje utarte schematy, docierając do



„prawdy”, do „tego, czego chciałby autor”. Jego donośny głos rozchodzi się po klasie, wywołując jeżeli nie poruszenie, to przychylną życzliwość (nawet jeśli prymus momentami się w swoich interpretacjach pomyli lub pogubi). Sam fakt szczerego przejęcia się dawnymi tekstami należy uznać za rzecz godną podziwu, zwłaszcza jeśli do swojej wizji reżyser potrafi przekonać słuchaczy. Zadary realizacje klasyki spotykają się na ogół z entuzjastycznym odbiorem publiczności, często także krytyki. *Zemsta* również zbiera bardzo pochlebne opinie, a kolejne spektakle kończą się owacjami na stojąco. Zadara znów zdobył piątkę z plusem.

Jest oczywiście ktoś, komu się jego strategia nie podoba – to ta część krytyki, która deklaracje reżysera (odkrycie, „czego chciałby autor”, jaki jest „naprawdę” sens klasyki) traktuje poważnie. Krytyka teatralna, zwłaszcza ta wywodząca się z pism branżowych i akademii, niczym drugi najlepszy uczeń w klasie próbuje Zadarze wytknąć błędy i nieścisłości, tak samo jak on próbuje swoimi inscenizacjami wskazać na błędy w powszechnej, stereotypowej recepcji dramatów. Cóż, często tym, co drażni nas u innych, jest to, czego nie znosimy w samych sobie. I tak na przykład Joanna Targoń w recenzji z *Fantazego* w bezwzględny sposób rozliczyła twórców ze znajomości XIX-wiecznej kultury materialnej (którą rzekomo twórcy poznali dogłębnie podczas pracy nad spektaklem). O kostiumach pisała:

Z epoki, i owszem, ale wyglądają jak odrysowane z podręcznika kostiumologii, czyste i wyprasowane. Suknie Idalii i Respektowej niczym się nie różnią – obie panie paradują w jedwabiach skrojonych według jednego żurnala i fryzurach od tej samej fryzjerki, choć jedna jest światową damą z dużymi pieniędzmi, a druga prowincjonalną biedaczką z fumami (2015, s. 89).

Maria Prussak po *Dziadach* zarzuciła reżyserowi „inscenizacyjny partykularyzm”, który „zagłuszył Mickiewiczowski uniwersalizm” (2014, s. 4). Zbigniew Majchrowski, rzetelnie rozczytując wszystkie konteksty i znaczenia czternastogodzinnych *Dziadów*, doceniając ich atrakcyjność, udowodniał, że „przynajmniej części widzów [spektakl] mógł przypominać korporacyjną imprezę integracyjną. Literalnie wierne Mickiewiczowi *Dziady* Zadary, owszem, wytwarzały wspólnotę, ale była to wspólnota niejako weekendowa, jedynie w klimacie zabawy” (2021, s. 412). Czy nie jest jednak tak, że stworzenie w teatrze jakiegokolwiek wspólnoty (nawet w klimacie zabawy, a może przede wszystkim) jest raczej zaletą niż wadą? Majchrowski jednak celnie ujawnia mechanizm „metody na klasykę”, którą posługuje się reżyser: Zadara zakłada, że klasyki nikt nie zna (por. 2021, s. 376). W przeciwieństwie do teatrologów, którzy bardzo często (i niesłusznie) zakładają, że znają ją wszyscy.

Ten rodzaj krytyki może wydawać się małosłowny, choć jest raczej straceńczy - w obliczu atrakcyjnego teatralnie widowiska najrzetelniejsza polemika zawsze będzie na drugim miejscu. Rząd dusz zdobywają nie profesorowie, ale modernizatorzy, choć jedni bez drugich nie mogą istnieć. Mało kto dziś pamięta profesora Eugeniusza Kucharskiego, dużo więcej osób (choć, nie miejmy złudzeń, nie tak znowu dużo) kojarzy Tadeusza Boya-Żeleńskiego i to jego zasługi dla kultury polskiej są zapewne większe. Ale bez sporu z Kucharskim Boy nie napisałby swoich *Obrachunków fredrowskich* - to właśnie polemika z profesorem jest siłą napędową tej książki, dodaje jej werwy i namiętności.

Wspominam o Boyu, bo *Zemsta* Zadary wydaje się wywiedziona z jego interpretacji (dodajmy: sprzed dziewięćdziesięciu lat). Boy, na przekór wielu „fredrologom”, nie widział w *Zemście* „pochwały staropolskiego obyczaju”,

ale gorzką opowieść o sile pieniądza. Roztrząsając zależności ekonomiczne między bohaterami (do kogo właściwie należy zamek? o co właściwie chodzi z tym posagiem Podstoliny? ile pieniędzy ma Klara?), pokazywał, że finałowe „zgoda, zgoda!” to okrzyk wyrażający nie powszechną miłość i pojednanie, ale triumf, bo wreszcie zgadza się kasa. Sojusz w zamku jest tymczasowy – jeżeli tylko ktoś znowu będzie finansowo stratny, wojna może wybuchnąć na nowo. Podobnie jest u Zadary – w finałowej scenie bohaterowie wchodzą na scenę z segregatorami, przekazują sobie odpisy aktów notarialnych, skrupulatnie liczą pieniądze i dopiero po załatwieniu interesów łączą się w wesołym tańcu. Kto przeżył w bliskiej lub dalszej rodzinie spory o podział majątku, spadek i zachówek, ten wie, jak szybko pieniądze zmieniają miłość w nienawiść (i odwrotnie).

Ta interpretacja może nie jest najświeższa, ale w teatrze dosyć odkrywczą, bo Zadara te wszystkie uwikłania ekonomiczne podkreśla, przenosząc akcję w świat drobnych gangsterów. Scenografia Roberta Rumasa to bar z obrazu Edwarda Hoppera *Nocne marki* (oryginalnie *Nighthawks*). Jak pisał badacz Hoppera Filip Lipiński, ten najbardziej znany i najbardziej „amerykański” obraz malarza był wielokrotnie przetwarzany w kulturze – jego temat, kompozycja, nawet forma i technika, w jakiej został namalowany, uruchamiają szereg tematów czytelnych dla większości odbiorców. *Nocne marki* przypominają kadr z filmu *noir*, można w nim widzieć alegorię wielkomięskiej alienacji czy motyw niespełnionego pragnienia erotycznego. Nawet jeśli się tego obrazu nie zna, to jednocześnie „gdzieś już się go widziało”, nie tylko dlatego, że jest on podstawą wielu artystycznych i popkulturowych przeróbek, remiksów i kolaży, ale także dlatego, że przedstawia on scenę, która wydaje się tak powszechna, że aż rodem z fantazji lub ze snu. Jak zapamiętany pod powieką obraz, który pojawia się w umyśle nie wiadomo skąd i dlaczego. To nie jest obraz „realistyczny”, sprawa

jest bardziej skomplikowana. Jak pisze Lipiński: „Płótno nie reprezentuje rzeczywistości, lecz stwarza rzeczywistość w postaci wyobrażeń, obrazów pamięciowych czy fantazji, które konkretyzują się w postaci recepcyjnych powtórzeń” (2013, s. 432). Zadara z Rumasem zamieniają zatem jedno imaginarium na inne: zamiast ruin zamku, barwnych kontuszy i szlacheckich szabelek mamy podejrzany, ciemny bar, dwurzędowe garnitury i pistolety. Można rozgryzać to kluczem intertekstualnym, przypominać sobie klasyki kina gangsterskiego czy *Koniec przemocy* Wima Wendersa, albo filmy Baza Luhrmanna, na przykład *Romea i Julię* (przeniesienie akcji w świat przestępców i jednoczesne zachowanie wierszowanych dialogów) czy *Wielkiego Gatsby’ego* (Maciej Stuhr grający Papkina przypomina momentami tytułowego bohatera tego filmu, jego zaloty wobec Klary wydają się szczere – brzmiąca w pewnym momencie piosenka Lany Del Rey tylko wzmacnia to filmowe skojarzenie). Poznawczo z tych intertekstualnych zabaw za wiele się nie zyskuje, za to spektakl na pewno dzięki temu jest atrakcyjniejszy, a motywy i zachowania bohaterów bardziej zrozumiałe, bo czytelne, operujące kodem, który publiczność rozszyfrowuje bez problemu, nawet jeżeli nie widziała tych filmów. To jak z obrazem Hoppera – nie trzeba go znać, żeby rozumieć, w obrębie jakiego spektrum tematycznego się poruszamy i o jakie emocje chodzi.

Zadarze i jego aktorom bardzo zresztą zależy na tym, żeby widzowie zrozumieli, o co chodzi. Aktorzy zachowując miary wiersza, mówią go bardzo dokładnie, powoli, podkreślając istotne słowa w taki sposób, aby widz się nie zgubił. Publiczności się to podoba, mnie nie – teraz ja będę próbował być tym drugim prymusem w klasie, niestety. Mam wrażenie, że przez tak powolne mówienie tekstu, granie każdego słowa osobno i literalnie, zabija się piękno wiersza, który owszem, jest trudny, ale którego urok wynika z jego tempa, zmiennych rytmów, fantazji. Z nich też bierze się część humoru, którego mi

w *Zemście* Zadary zabrakło. Interpretacja nie zrobiła na mnie wrażenia (bo czytałem *Obrachunki fredrowskie*), warstwa widowiskowo-teatralna wydała mi się ciekawa, ale najciekawsza właśnie wtedy, gdy wydarzała się poza tekstem, który ciążył wszystkim jak ołów przyczepiony do kostek. Nie chodzi jedynie o scenografię, ale także o milczące reakcje, grymasy i miny aktorów, komentujące sytuację albo ujawniające skryte myśli i emocje ich postaci, a także mrugnięcia do widza, odsłaniające teatralną fikcję świata przedstawionego. Najlepszy jest Maciej Stuhr, który doświadczenie komediowe ma największe, ale udaje mu się je połączyć ze stworzeniem wielowymiarowej roli. Jego Papkin jest momentami głupkowato fircykowaty, ale to tylko maska – jest przede wszystkim zmęczony, tak zmęczony, że na granicy zgorzknienia. Podstolina Barbary Wysockiej to „czarna wdowa” (bardzo możliwe, że sama zabiła wszystkich swoich mężów i przejęła ich majątki). Cześnik Arkadiusza Brykalskiego jest odpowiednio porywczy, agresywny i nieokrzesany – proporcjonalnie do tego Rejent Bartosza Porczyka jest raczej świętoszkowatym skrytobójcą, tym typem przestępcy, który nie będzie używał siły pięści, ale finansowych przekrętów, skomplikowanych umów i swobodnej interpretacji paragrafów prawa. To w gruncie rzeczy nie są bardzo odkrywczе interpretacje aktorskie, raczej trzymające się blisko tradycji grania tych ról (tylko w innym kostiumie). Najtrudniejsze do zagrania postaci to Waclaw (Filip Lipiecki) i Klara (Paulina Szostak), już w dramacie ta para kochanków jest nieco nijaka – u Zadary podobnie, te role zdają się blaknąć na tle innych.

*Zemsta* w Komедii nie jest zatem „reinterpretacją”, ale raczej „odświeżeniem” klasyki. Nie wiadomo, czy „tego właśnie chciałby Fredro”, na pewno jest to coś, czego chcą szkoły (bo do analizy na lekcji polskiego przedstawienie nadaje się świetnie), publiczność z Żoliborza (bo pokazuje się tu klasykę, nie obrażając niczyjej inteligencji, ale też nie stawiając tej

inteligencji przesadnych wyzwań) i komisja Klasyki Żywej (bo ogólny poziom wystawiania klasyki w Polsce nie jest wysoki, więc inscenizacja Zadary z pewnością się w tym konkursie wybije). Mnie się jednak spektakl wydał nieśmieszny, za wolny i zbyt nudny – w tej opinii jestem odosobniony.

W programie do III części *Dziadów* wyreżyserowanych przez Zadara opublikowano wyimki z jego korespondencji z Marią Prussak. Z lektury tych listów można lepiej zrozumieć i działalność artystyczną Zadary, i rozczarowanie nią części krytyki, w tym moje. Zadara prosi Prussak o konsultacje, rozwiewanie niektórych wątpliwości z zakresu dzieł i biografii Mickiewicza. Uczona służy reżyserowi radą i wiedzą, czasem w ciągu kilku minut wyjaśnia najbardziej zawile kwestie. Początkowo maile płyną dosyć swobodnie, reżyser i krytyczka pracują i dyskutują we wzajemnej ekscytacji. Aż czuje się wzajemne podniecenie płynące z tych wiadomości, tak jakby podsłuchiwało się rozmowę dwójki pasjonatów, nerdów, których potrafi połączyć namiętność do drobiazgów trudno uchwytnych dla niewtajemniczonych. Tak jak w *Zemście* – to, co dla jednych jest zbiorem cegieł, dla Cześnika i Rejenta stanowi cały świat, obiekt największych emocji. Przełom w korespondencji następuje jednak w pierwszych tygodniach stycznia 2014 roku, kiedy Zadara postanawia podjąć bolesną sprawę recenzji.

Prussak, mimo swojej eksperckiej pomocy, napisała krytycznie o pierwszej części projektu Zadary (czyli *Dziadów* części I, II i IV), tę z hasłem „inscenizacyjny partykularyzm”.

Pani Mario

– nawet Pani nie wie, jak mi było przykro, gdy czytałem Pani

recenzję – głównie dlatego, że miałem poczucie, że Panią zawiodłem; że Pani miała – po rozmowie ze mną, po innych moich spektaklach – nadzieję na coś, czego tam nie było (Prussak, Zadara, 2015, s. 21).

Dalej reżyser polemizuje z zarzutami krytyczki, pokazuje, jak rozumie metafizykę i realizm na scenie, próbuje w jakimś sensie uzasadnić swoje inscenizacyjne decyzje. Uczona odpowiada („Nawet pan nie wie, jak cierpiałam, pisząc tę recenzję” – tamże), ale podejmuje rękawicę, w swoich przekonaniach jest imponująco nieugięta. Dla niej tekst Mickiewicza jest dużo bogatszy niż to, co proponuje Zadara, bogatszy o wieloznaczne metafory i metafizykę, którą w pełni można dostrzec, tylko wgrzyzając się w tekst. Nieco później sprawa powraca:

I dziś na dworcu trafiłem na ten wywiad Pani, w którym Pani znowu krytykuje moją pracę! Ale moim zdaniem Panią drażni to, co jest średnią mojego podejścia – to, że nie godzę się na traktowanie wszystkiego jako miękkiej metafory, tylko biorę tekst na poważnie, że traktuję go jako partyturę domagającą się działań (tamże, s. 26).

Zadara rozumie tekst dosłownie, bo tego, według niego, wymaga scena – metafory należy ukonkretnić w teatralnej realizacji, poezję unaocznic. Jeżeli Gustaw mówi o sobie „śpiewak”, to znaczy, że śpiewa. Prussak próbuje zachować wierność wobec tekstu i jego znaczeń, które można historycznie zrekonstruować, zbliżyć się do tego, co poeta mógł chcieć nam powiedzieć. XIX-wieczne słowniki, do których sięga badaczka, udowadniają, że „śpiewak” oznaczał wtedy także poetę i raczej to Mickiewicz miał na myśli.

W jakimś sensie spór jest pozorny, bo i jedna, i druga strona wykonuje podobne działanie, tylko o przeciwnych wektorach. Zadara konkretyzuje i przez to tekst traci wieloznaczność i urodę, Prussak próbuje całość rozgryzać filologicznie, ale tym samym tekst traci swój rewolucyjny charakter, jakieś jego sensory, nawet jeżeli niezaplanowane przez Mickiewicza, ale możliwe do narzucenia współcześnie, znikają. I reżyser, i krytyczka robią to samo – interpretują. A interpretacja jest często sztuką wyboru, w której zysk zawsze jest równoważony przez stratę.

Teatr, jak inne sztuki, prezentuje jakiś fragment rzeczywistości w sposób mniej lub bardziej zorganizowany (i nie mam na myśli tylko przedstawień „realistycznych”, jakkolwiek „realizm” rozumieć). Teatr próbuje opanować chaos, jakim jest życie. Podobnie działa krytyka – próbuje nadać sens tam, gdzie być może go nie ma, uwięzić w sidłach interpretacji to, co zawsze się wymknie, nieświadome uczynić świadomym. Interpretacja to zawsze, zarówno w przypadku teatru, jak i krytyki, pewien rodzaj uproszczenia i uzurpacji. Mówi Wacław do Klary: „Co zawadza to się mija, gdy nie może być inaczej”.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Zemsta prymusów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zemsta-prymusow>.

## **Autor/ka**

**Stanisław Godlewski** – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).



## Bibliografia

Lipiński, Filip, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Majchrowski, Zbigniew, *Krypta Gustawa*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021.

Prussak, Maria, *Dykcja współczesności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120.

Prussak, Maria; Zadara, Michał, *Kibicuję Pana pracy. Korespondencja profesor Marii Prussak i Michała Zadary*, [w:] Program do *Dziadów. Części III* w reżyserii Michała Zadary, Teatr Polski, Wrocław 2015,  
[https://encyklopediateatru.pl/repository/performance\\_file/2023\\_05/154362\\_dziady\\_3\\_teatr\\_polski\\_wroclaw\\_2015.pdf](https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2023_05/154362_dziady_3_teatr_polski_wroclaw_2015.pdf) [dostęp: 10.05.2024].

Targoń, Joanna, *Po premierze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2015, nr 129.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Obrachunki fredrowskie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/zemsta-prymusow>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/falujace-wargi-lukrecji>

/ REPERTUAR

## Falujące wargi Lukrecji

Maria Magdalena Ożarowska

Komuna Warszawa

*Rapeflower*

koncepcja, reżyseria, choreografia, tekst, performance: Hana Umeda, dramaturgia: Weronika Murek, wideo: Martyna Miller, muzyka: Olga Mysłowska, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, outside eye: Joanna Nuckowska, produkcja: Olga Kozińska

premiera: 19 kwietnia 2024

„Tekst – przekazywana z pokolenia na pokolenie choreografia, w którą wpisana jest dana narracja – jest odczytywany przez tancerkę podczas każdego wykonania tańca i stanowi za każdym razem rodzaj komunikacji z poprzednimi pokoleniami tancerek oraz tancerzy, przez których ciała dokonywał się przekaz danej tradycji tanecznej” – pisała Hana Umeda (2020) w artykule poświęconym praktykom ruchowym jako cielesnym procesom translatorskim. Ciało performerskie, które bezbłędnie odtwarza sekwencje ruchowe, gesty i mimikę właściwe dla praktykowanego tańca, komunikuje się z poprzednimi wykonawcami i wykonawczyniami choreografii. Przez ten

cielesny rodzaj komunikacji jest zdolne (choć nie musi) opowiadać kilka historii naraz – tę ukrytą w symbolicznym znaczeniu ruchu, tę osobisto-afektywną poprzednich odtwórczyń choreografii oraz własną, intymną. Jeśli dana praktyka ruchowa, jak uprawiany przez Umedę tradycyjny japoński taniec *jiutamai*, jest owocem patriarchalno-mizoginicznej kultury dworskiej, to kontekst przemocy, jaka dotykała adeptki tej sztuki, uruchamia się automatycznie.

Umeda sprawnie korzysta z ambiwalentnego charakteru *jiutamai*. Taniec ten, jako jedna z niewielu performatywnych tradycji japońskich, został stworzony przez kobiety i przez nie był wykonywany. Prezentowano go jednak w niewielkich, dusznych i regulowanych społecznie przestrzeniach ku uciechu męskiego oka. Praktyka ta oparta jest na kontroli całego ciała, spinaniu mięśni, szczególnie dolnych obszarów. Tancerka chroni się przed brutalnością i gwałtownością męskiego ciała – uda powinny stykać się ze sobą, ramiona przywierać do tułowia, a ona ma poruszać się w taki sposób, aby pod kimono nie przedostała się niczyja ręka. Estetykę *jiutamai* ukształtowały choreograficzne strategie unikania molestowania seksualnego; praktyka ta jest ucieczką przed niechcianym dotykiem. Instruktaże przywoływane przez Umedę w spektaklu przypominają raczej wyestetyzowaną sztukę samoobrony aniżeli gustowny taniec przeznaczony dla arystokratów.

Choreografka dokonuje subwersji – przechwytuje taniec z jego opresyjnymi konotacjami, aby opowiedzieć własną historię. Osiemnaście lat temu wydarzyły się dwie rzeczy, które zmieniły trajektorię jej życia. Umeda rozpoczęła naukę tradycyjnego tańca oraz została zgwałcona. W pierwszej scenie *Rapeflower* tancerka leży nago pod ekranem projekcyjnym, na którym wyświetlana jest fotografia pola rzepaku. Żółte kwiaty częściowo zakrywają

jej ciało, ochraniają je, ale też wchłaniają w głąb obrazu. Performerka wstaje i zaczyna tańczyć. Lekko sunie po białej podłodze baletowej, jej ruch charakteryzuje się ostrością i precyzją. Po czasie z głośników zaczyna wydobywać się głos Umedy – zinternalizowany głos nauczycielki i przewodniczki („Profesjonalna tancerka operuje w swoich rozważaniach uwewnętrznionym spojrzeniem widza lub nauczyciela” – Umeda, 2020), który ma na celu udoskonalenie jakości ruchów oraz eksplikowanie ich znaczenia. Tancerka narzuca sobie rytm pracy i wydaje komendy. „Jeszcze raz” – wtedy schyla się, poprawia przedmiot schowany głęboko w pochwie, czyli, jak się okazuje później, wachlarz włożony w prezerwatywę, i rozpoczyna sekwencję ruchową od początku. Autopenetracja ciałem obcym obnaża dyskomfort, jaki odczuwały odtwórczynie tego tańca. Ten brutalny gest unaocznia również, że gwałt nie jest zdarzeniem z jasno wyznaczonym początkiem i końcem, a stanem zniewalającym całe ciało na lata, kształtującym doświadczenia cielesno-erotyczne nawet do końca życia.

Tańcząc nago, bez kimona, Umeda dokonuje zamachu na tradycyjną kulturę japońską – akt zniewagi pozwala jej na zmianę znaczenia *jiutamai* i wytworzenie alternatywnej narracji. Performerka, opowiadając o własnym doświadczeniu gwałtu, ucieleśnia historie przemocy seksualnej dotyczącej tancerki z dawnych pokoleń. *Rapeflower* – jak pisała w programie do przedstawienia wraz z dramaturżką Weroniką Murek, „to śledztwo przeprowadzane na terenie własnego ciała”. Wspomnienie osobistego traumatycznego wydarzenia uruchamia pamięć o innych kobietach z podobnym doświadczeniem. Ciało Umedy staje się białym płótnem, które ożywia postaci historyczne – projektor rzuca obraz na tułów choreografki, a ona, falując brzuchem, wprawia namalowane wargi w ruch. Zaprasza bohaterki na scenę do współdziałania, daje im głos i przywraca godność. Bohaterki pochodzą z obrazów włoskiej malarki Artemisii Gentileschi, która

obsesyjnie wykorzystywała motyw skrzywdzonych i mścicielskich kobiet, aby przepracować własne doświadczenie gwałtu. Ciało Umedy eksponuje Lukrecję trzymającą sztylet nad piersią, chwilę przed popełnieniem samobójstwa. Kobieta podjęła ostateczną decyzję po doświadczeniu przemocy seksualnej ze strony Sekstusa Tarkwiniusza. Jej martwe ciało wystawiono na widok publiczny, co doprowadziło do obalenia rządów monarchicznych w Rzymie. Nawet po śmierci sprowadzono kobietę do symbolu politycznego.

Umeda już kolejny raz (po warszawskiej *Sadzie Yakko* i po szczecińskiej *Wiarołomnej*) sięga po *jiutamai*. Taniec traktuje jako narzędzie narracyjne oraz jako środek z potencjałem emancypacyjnym. Sugeruje, że taniec oparty na kontroli może pomóc w procesie rekonwalescencji – nauki na nowo akceptacji swojego ciała i odbudowywania seksualności. Może pomóc również w wyrwaniu się z tożsamości ofiary. *Jiutamai* jest zresztą nieustannie hakowany. Na wyjętym z pochwy wachlarzu umieszczono małą kamerkę. Pod koniec spektaklu na ekranie wyświetla się obraz z kamerki – zdeformowany, chwiejny, skupiony na małych fragmentach ciała. Czytam to jako metaforę zmiany, przejęcia czegoś opresyjnego i kontynuowania praktykowania tańca na własnych zasadach. Po co produkować nowe, skoro można zmieniać znaczenie starego?

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Falujące wargi Lukrecji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/falujace-wargi-lukrecji>.

## Autor/ka

**Maria Magdalena Ożarowska** - absolwentka wiedzy o teatrze UJ, studentka AT w Warszawie.

## Bibliografia

Umeda, Hana, *Złote spoiwa. Problem przekładu w tańcu na przykładzie klasycznego tańca japońskiego*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 4.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/falujace-wargi-lukrecji>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/kobiety-objasniaja-nam-swiat>

/ REPERTUAR

## Kobiety objaśniają nam świat

Joanna Targoń

Stary Teatr w Krakowie

*Dzieje grzechu*

według Stefana Żeromskiego

reżyseria: Wojtek Rodak, scenariusz i dramaturgia: Iga Gańczarczyk, scenografia i reżyseria światła: Katarzyna Pawelec, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Teoniki Rozynek, choreografia: Alicja Nauman, wideo: Martyna Miller

premiera: 19 kwietnia 2024

Co zrobić z *Dziejami grzechu*? Pytanie, czy koniecznie trzeba coś robić. Powieść Żeromskiego nie jest raczej powszechnie czytana (jednym z powodów jest to, że trzeba przedzierać się przez młodopolski język), a film Waleriana Borowczyka miał owszem dużą, bo prawie ośmiomilionową widownię, ale pięćdziesiąt lat temu. Żywa jest za to ich legenda „powieści pornograficznej” i „filmu z momentami”. W oglądanym dziś filmie owe „momenty” wydają się skromne, a w powieści trudno znaleźć dowody na ową oburzającą pornograficzność. Co nie znaczy, że powieść i film nie są godne

uwagi, ale to, co przyciągało (bądź odpychało) kiedyś, dziś już straciło moc.

W spektaklu znalazły się dwie sceny, w których przypomniano te emocje: w pierwszej męska część obsady przytacza co bardziej negatywne i kwieciste reakcje współczesnych Żeromskiemu na powieść. Co zaskakujące, kobieca opinia, czyli słowa Elizy Orzeszkowej, też została włożona w męskie usta. Później męska obsada wciela się w członków komisji kolaudacyjnej – film Borowczyka już nie budzi takiej furii, mówi się o wysmakowaniu, o „polskim retro”, o zmysłowości i erotyzmie utrzymanych w ryzach. Ale jednak film, według komisji, powinien być dozwolony od osiemnastu lat.

W Starym Teatrze oglądamy, jak się można zorientować z powyższego, nie adaptację powieści, ale rodzaj seminarium poświęconego *Dziejom grzechu* i ich recepcji. W zapowiedzi na stronie teatru czytamy o próbie queerowo-feministycznego odczytania historii Ewy Pobratyńskiej, o wykroczeniu poza męskie spojrzenie Żeromskiego i Borowczyka oraz o uwikłaniu bohaterów w patriariat. Czemu nie, *Dzieje grzechu* się do takich operacji dobrze nadają. Problem w tym, że w spektaklu niejako nadają się za bardzo. Powieść Żeromskiego (i sam Żeromski) została bowiem tak ustawiona, że w tej dyskusji jest nie partnerem równorzędnym, ale zdecydowanie słabszym, takim, któremu można coś wytknąć i pouczyć go z perspektywy dzisiejszego świata, z założenia nie tyle może lepszego, ile mądrzejszego od tego sprzed ponad stu lat.

Na początku zostaje ustalony styl, w jakim będą pokazywane fragmenty powieści. To melodramat, ale podkrecony, właściwie parodia czy pastisz melodramatu. Niewielka scena (spektakl grany jest na Nowej Scenie) dość umownie przedstawia mieszczański pokój – zbiegające się pod kątem ściany wyklejone brązowym pluszem, z prawej kanapa z rozgrzebaną pościelą, z lewej fotel, z tyłu, pośrodku wejście, za którym widać wykafelkowaną ścianę.



Podłoga wyłożona białym futerkiem – jest niby przytulnie, ale nieco klaustrofobicznie. Przed tym scenicznym pudełkiem, na proscenium, z lewej antyczna toaletka, z prawej pianino.

Ewa Pobratyńska (Karolina Staniec) w smudze światła przeżywa spowiedź, rozmyśla o grzechu, modli się. Wielki czarny futrzany kapelusz, półprzejrzysta, obcisła suknia w kolorze ciała z odznaczającym się szkieletem tiurniury odrealniają jej sylwetkę. Widać, że żadnego realizmu nie będzie, że kostiumy będą dodatkowym elementem znaczącym – i tak się staje. Gdy do mieszkania Pobratyńskich wchodzi Łukasz Niepołomski (Szymon Czacki), pojawia się tym samym samczość: nagi tors, obcisłe spodnie, wysokie buty, szeroki pas, skórzany płaszcz. Przerysowana kobiecość i przerysowana męskość prowadzą równie przerysowany romans, pełen westchnień, znaczących spojrzeń, gwałtownych uczuć i gwałtownych gestów. Zrobione jest to i wykonane przez aktorów smacznie i zabawnie, a zjawiskowej Karolinie Staniec nawet można uwierzyć, że naprawdę zakochała się w swoim amancie. Ale czy to nie zbyt łatwe ustawienie sobie przeciwnika, czyli Żeromskiego? *Dzieje grzechu* nie są przecież melodramatem pełną gębą. Żeromski to nie Helena Mniszkówna, nie realizuje konwencji melodramatu, ale ją wykorzystuje, aby rozsadzić naturalistycznymi i skandalicznymi scenami (jak choćby topienie noworodka w wychodku). Dystans wytworzony przez spotęgowany melodramatyczny ton odejmuje powieści Żeromskiego ciężar i znaczenie, spycha ją do kąta jako przykład niestosownej już dziś męskiej patriarchalnej narracji i męskiego spojrzenia, a także nazbyt ozdobnego stylu, który w ustach nastrojonych pastiszowo aktorów brzmi staroświecko i śmiesznie.

Przerysowanie w kostiumach i stylu gry dotyczy w różnym natężeniu wszystkich aktorów. Wzdychający do Ewy hrabia Szczerbic (Stanisław

Linowski) nie dość, że całym sobą objawia nieśmiałość i zawstydzenie, to jeszcze nosi na półnagim ciele skomplikowany gorset, usztywniający kołnierz i skarpetki z podwiązkami. Ofiara patriarchy na całego – ale i karykatura „chłopa, co się za babę przebrał”, bo sam jest uczuciowy jak baba i najwyraźniej zahamowany seksualnie (kobiece spojrzenie też bywa uprzedmiotowiające). Bodzancie (Filip Perkowski), który chce Ewę „uratować”, proponując jej pracę w swoim majątku, przydzielono z kolei rolę rycerza: nosi srebrny gorset przypominający półpancerz i srebrne buty od zbroi. To kolejny niewolnik uwewnętrznionego patriarchy. Bandyta Pochroń (Przemysław Przechodziński) wygląda w tym towarzystwie nieco skromniej, ale ujawnia swój męski narcyzm, dopominając się u reżysera o akceptację „marynarki, jakiej świat nie widział”, w której chce wystąpić jako „gustowny Pochroń”. Reżyser to Walerian Borowczyk, a Przechodziński gra Romana Wilhelmię grającego Pochronia (gra też oczywiście Pochronia u Wojciecha Rodaka).

Filmowi Borowczyka twórcy i twórczynie spektaklu poświęcają dużo uwagi, odsłaniając mizoginizm reżysera (który zgadza się na liczne propozycje aktora grającego Pochronia, a aktorce grającej Ewę zabrania cokolwiek proponować). Jest też odtworzenie wywiadu Jadwigi Polanowskiej (Karolina Staniec) z grającą Ewę u Borowczyka Grażyną Długołęcką (Magda Grąziowska). Historia aktorki dręczonej na planie przez reżysera, grającej za gaź statystki, a po premierze traktowanej jak „puszczalska” i zbojkotowanej przez środowisko filmowe jest przejmująca. Ale czemu ma w tym spektaklu służyć? Poza tym, że doskonale się wpisuje w aktualne dyskusje na temat przemocy towarzyszącej powstawaniu sztuki (tutaj filmu)? Nie mogę pozbyć się wrażenia, że za współwinnego uznano Stefana Żeromskiego: nie dość, że melodramaciarz, to jeszcze – pośrednio – generator przemocy. Na przemocy w filmie nie poprzestano: Magda Grąziowska wspomina, jak grała Ewę

dziesięć lat temu w kieleckim teatrze. Dziś już by się nie pozwoliła bić na scenie, choć rola przyniosła jej nagrody i uznanie krytyków – płci męskiej, jak podkreśliła. Co prawda chwaliły ją także krytyczki, ale mamy przecież wierzyć, że to patriarchyta lubi oglądać dręczoną kobietę i poświęcającą się dla sztuki aktorkę.

W Starym Teatrze aktorki się nie poświęcają dla sztuki, tworzą raczej grupę wzajemnego wsparcia złożoną z Ewy 1 (Karolina Staniec), Ewy 2 (Magda Grąziowska) i Ewy 3 (Małgorzata Gałkowska). To Ewa Pobratyńska na różnych etapach swojego życia, ale też komentatorka losów bohaterki, narratorka spektaklu, wreszcie prowadząca owo seminarium poświęcone feministycznej krytyce *Dziejów grzechu* i obrazów kobiecości wyprodukowanych przez męskie spojrzenie. Seminarium skręca czasami w rejony niezbyt dopasowane do powieści, z którą ma dyskutować. Po scenie, w której Ewa 1, monologując słowami Żeromskiego, w bólach samotnie rodzi dziecko i topi je w wychodku, zostajemy z przejęciem poinformowani przez Ewę 2 o niebezpieczeństwach związanych z pokątnym usuwaniem ciąży: o drutach, szpilkach, krwotokach, sepsie i tak dalej. Ale przecież powieściowa Ewa nie próbowała aborcji. Jeśli już o czymś nas ewentualnie informować, to o depresji poporodowej albo brakach w świadomości seksualnej – Ewa długo niezbyt się orientuje co do swego stanu, chwilami nawet jej się wydaje, że w ciąży nie jest. U Żeromskiego jest to całe studium pogłębiającej się depresji, precyzyjne i sugestywnie napisane. Wydaje się jednak, że twórcom i twórczyniom zależało na nawiązaniu porozumienia z publicznością: temat przerywania ciąży jest aktualny i żywy, można liczyć na wspólnotowy odzew. Trudniej skłonić ludzi do współodczuwania z kobietą, która zabiła nowo narodzone dziecko.

Na podobnego rodzaju odzew (zakorzeniony w tematach obecnych w obiegu

publicznym) można też liczyć, gdy się podejmie temat pracy seksualnej czy starzenia się kobiecego ciała. Ewa 3, luksusowa kurtyzana, czyli Małgorzata Gałkowska w blond peruce, czarnej sukni dominy i z pejczem przedstawia z dumą swoje emancypacyjne credo pracownicy seksualnej świadczącej usługi; użycie wspólnie stosowanych określeń ma zdjąć odium z jej zawodu. Tyle że zaraz ta imponująca i wymowna królowa z pejczem gładko i bez odreżyserskiego komentarza przechodzi w ręce Pochronia, któremu musi oddawać zarobione na ulicy pieniądze, czyli wraca do tego, co jest udziałem tej części pracownic seksualnych, dla których nomenklatura to najmniejszy problem: do wyzysku i handlu ludźmi.

Epizod z Bodzantą i Majdanem, gdzie Ewa zobaczyła schylone nad grządkami kobiety z łuszczącymi się od słońca twarzami, skłania ją z kolei do monologu o starzeniu się, potrzebach seksualnych starszych kobiet i utracie widzialności z wiekiem – monologu półprywatnego, połączonego ze zmyciem makijażu i odsłonięciem kawałka ciała (płaski brzuch i godna pozadzroszczenia talia niezbyt rymują się z obrazem starości, ale może się czepiam).

Na koniec owego monologu Ewa 3 przedstawia współczesną, feministyczną alternatywę dla Majdanu, majątku, który bogaty arystokrata Bodzanta przekształcił w instytucję charytatywną. Zbiera tam prostytutki, którym daje pracę na folwarku. Ewa 3 widzi w tym wykorzystywanie kobiet jako taniej siły roboczej. Tyle dowiadujemy się w spektaklu o Majdanie. Patriarchalna filantropia zostaje zdemaskowana. Ewa 3 przeciwstawia Majdanowi Maison des Babayagas w podparyskim Montreuil, gdzie starsze kobiety żyją we wspólnocie, same o sobie decydując i same sobą zarządzając. Tyle że, jak czytamy u Żeromskiego, kobiety w Majdanie nie muszą pracować, mogą robić, co tylko chcą, także nie robić nic. Mogą wychodzić, przyjmować gości,

odchodzić, nikt ich tam nie trzyma ani nie umoralnia. A nawet mają własny zarząd, z nich samych złożony, całkiem jak francuskie Babayagas. Co więcej, wiemy, kto za to płaci – Bodzanta i też one same, wytwarzając towary na sprzedaż. A nie wiemy, kto sfinansował wybudowany w 2013 roku dom w centrum Montreuil, w którym jest dwadzieścia jeden mieszkań dla kobiet po sześćdziesiątce i cztery dla osób poniżej trzydziestki (czyżby służba?). Jak się utrzymuje ten wspaniały (nie wątpię) feministyczny falanster? Może jest dostępny tylko dla kobiet z wysoką emeryturą? Wylegujące się w ogrodach Majdanu prostytutki raczej nie miałyby tam czego szukać. Pouczanie Żeromskiego nie ma tu podstaw.

*Dzieje grzechu* potraktowane zostały w tym spektaklu instrumentalnie – nie tyle jako tekst, ile pretekst do własnych rozważań, często słabo związanych z problemami obecnymi w powieści. Prowadzonych z biegiem spektaklu coraz bardziej dydaktycznym tonem, może stosownym na seminarium, ale w teatrze irytującym.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Kobiety objaśniają nam świat*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kobiety-objasniaja-nam-swiat>.

## Autor/ka

**Joanna Targoń** – recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje książki i katalogi wystaw. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kobiety-objasniaja-nam-swiat>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/chorowanie>

/ REPERTUAR

## Chorowanie

Jan Karow

TR Warszawa

Tomasz Mann

*Czarodziejska góra*

reżyseria: Michał Borczuch. adaptacja i dramaturgia: Tomasz Śpiewak, scenografia i kostiumy: Doris Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz, wideo: Krzysztof Bagiński, reżyseria światła: Robert Mleczek, choreografka „baletu odmiarzy”: Monika Frajczyk

premiera: 26 kwietnia 2024

Trzy lata, trzy miesiące i prawie trzy tygodnie. Tyle w sumie trwały stan epidemii i mniej rygorystyczny stan zagrożenia epidemicznego. Ich koniec przeszedł właściwie bez echa - ostatnie przepisy przestały obowiązywać latem ubiegłego roku. Lecz pierwsze dni wprowadzania obostrzeń wyglądały zupełnie inaczej. Fragmenty naszej codzienności, które niemal natychmiast musiały ulec zmianie, można wymieniać w nieskończoność. Tysiące ludzi zostało zamkniętych w czterech ścianach, a kolejne nieróżniące się od siebie godziny stopniowo zlewały się w jedno. Wiosna roku 2020 dla wielu osób

była okresem niepewności, lęku i przedłużającego się poczucia zawieszenia.

Ponad cztery lata po początku polskiej odłony pandemii (pierwszy przypadek zakażenia koronawirusem stwierdzono 4 marca), Michał Borczuch skojarzył spowolniony upływ czasu w lockdownie z opisanym w *Czarodziejskiej górze* pobytem Hansa Castorpa w sanatorium Berghof. Podobnie jak przed kilkoma sezonami przy adaptacji wielotomowej *Mojej walki* Knausgård czy, jeszcze wcześniej, przy wystawieniu *Fausta*, reżyserowi nie chodziło o inscenizację całości. Borczuch i dramaturg Tomasz Śpiewak wybierają z tego typu obszernych dzieł to, co ich interesuje. W prozie Knausgård był to fenomen tworzenia literatury z własnego życia; w spotkaniu z dramatem Goethego kontekstem dla pracy z grupą aktorów oraz osób niewidomych była utrata wzroku przez Fausta. Z powieści Manna wyjęli kilka wydarzeń, które przydarzyły się Hansowi „na górze” i na ich bazie zbudowali własną, senną opowieść o długotrwałym chorowaniu, której motto brzmi: „To w ogóle nie jest czas, to, co nam tu upływa”. Dlatego w ich *Czarodziejskiej górze* nie ma ani intelektualnych sporów Settembriniego i Naphty, ani widma zbliżającej się Wielkiej Wojny, która odcisnęła piętno szczególnie na finale powieści, ani regularnego werandowania pod kocem z wielbłądziej sierści, a wątek miłości Hansa do Kławdii został zredukowany i zmarginalizowany. Powołując na scenie TR Warszawa swój teatralny lockdown, twórcy zdecydowali się odwrócić sytuację pomiędzy Hansem a jego kuzynem Joachimem. U Manna to młody żołnierz jest z początku tym, który potrzebuje leczenia, a Hans jedynie go odwiedza. Wizyta planowana na trzy krótkie tygodnie zmienia się w siedem lat dziwnej kuracji. Natomiast już w pierwszym obrazie przedstawienia widzimy leżącego w łóżku, pokasłującego Castorpa (Magdalena Kuta). I choć to Joachim (Monika Frajczyk) będzie parę razy osłuchiwany przez doktorów, spektakl niespiesznie krąży wokół przewlekle chorego Hansa.

Jak wygląda miejsce jego kuracji? Zaprojektowana przez Doris Nawrot przestrzeń sprawia wrażenie niedomkniętej i niesprecyzowanej do końca – łączy w sobie korytarz z bynajmniej nie luksusowego ośrodka uzdrowskiego z pokoikiem w prywatnym mieszkaniu. Na scenie ustawiono dwa fragmenty białych ścian: jeden dłuższy, bardziej w głębi po lewej, jest zakończony z jednej strony zarysem przedpokoju, z drugiej przeszklonymi drzwiami, którymi konsekwentnie, jak w powieści, trzaska Kławdia (Monika Niemczyk); drugi, krótszy, z zarysem wejścia, kaloryferem i niewielkim oknem, pod którym stoi łóżko Hansa, znajduje się bliżej widowni po prawej. Swoją rolę do odegrania ma wspomniane okno, ponieważ kiedy konieczne jest zaczerpnięcie powietrza i trzeba je otworzyć, słychać cichy szum wiatru i śpiew ptaków. Powodem, by je zamknąć, jest powracający sygnał przejeżdżającej gdzieś w oddali karetki, który wstrzymuje na krótką chwilę sceniczne dzianie się i skupia uwagę postaci. Iluzję przebywania w zamknięciu, którą może tworzyć to fragmentaryczne zabudowanie sceny czy dźwięki zza okna, parokrotnie zawieszają aktorzy, ujawniając teatralność sytuacji. Na przykład Dravnel chodzi z boku sceny, trzymając w dłoniach migającą lampę ambulansu, Żulewska pojawia się w oknie w mundurze policjanta, by zweryfikować, czy Castorp przebywa na kwarantannie, a schodzenie po schodach jest odgrywane przez coraz bardziej ugięte kolana i „znikanie” za ścianą. Dodatkową sugestią, by nie traktować przedstawianej rzeczywistości jako wiernej iluzji, można dostrzec w jeszcze jednym niewielkim elemencie scenografii – nad łóżkiem Hansa zawieszono melonik, który wygląda, jakby unosił się w powietrzu. To oczywiście detal, ale przyciągał moją uwagę i skojarzył mi się z motywem powracającym w obrazach surrealisty René Magritte’a, który przekonywał, żeby nie dowierzać temu, co się widzi.

Chorowanie Castorpa ma dwie odsłony. Mann podzielił swoją powieść na



tomy, części i rozdziały, natomiast czterogodzinny spektakl składa się z dwóch części, po trzy odcinki każda, o czym informują wyświetlane nad sceną napisy: „s01e01 w którym Hans zrozumiał, że umrze”, „s01e03 z nielegalną imprezą” albo „s02e01 z terapeutą”. Autorzy przedstawienia, choć nawiązują do opisów seriali stosowanych na platformach streamingowych, nie naśladują tego rodzaju produkcji ani nie stwarzają okoliczności dla teatralnego odpowiednika binge-watchingu<sup>1</sup>. *Czarodziejska góra* w TR Warszawa nie jest też nowym formatem „theatre on demand”, w którym widzowie mogliby przewijać czy przeskakiwać teatralne epizody.

Dramaturgia jest prowadzona w sposób znany z innych wspólnych prac Śpiewaka, Borczucha, Nawrot i Dziadosza. Przez zdecydowaną większość przedstawienia tempo jest powolne, a sceny długie, dzięki czemu upływ czasu jest mocno odczuwalny. Ta poetyka odpowiada narracji powieści Manna, przedkładającego eseistyczno-filozoficzne rozważania, którym przysłuchuje się albo które czasami sam snuje Hans Castorp, ponad wartką fabułę czy zwroty akcji. Śladem rozległych intelektualnych sporów, które na kartach powieści toczą przede wszystkim Lodovico Settembrini i Leon Naphta, jest jedna, wyróżniająca się w pierwszej części scena. To rozmowa Hansa (Magdalena Kuta) z kurierem (Agnieszka Żulewska), który, jak można sobie dopowiedzieć, po raz kolejny przynosi choremu przesyłkę. W tym, z początku lakonicznym, niepozornie zawiązującym się dialogu ścierają się niemożliwe do pogodzenia postawy wobec medycyny: oparta na racjonalnych przesłankach i przekonaniu o jej rozwoju (kurier) oraz postrzegająca ciało człowieka przez pryzmat wiary jako chore i zdegenerowane u zarania, za sprawą grzechu pierworodnego (Hans). To właściwie epizod, ale niewielka rola kuriera w wykonaniu Agnieszki Żulewskiej za sprawą prowadzonego chłodnym tonem precyzyjnego wywodu mocno zapisała się w mojej pamięci.

Większy wpływ na charakter przedstawienia aniżeli pojedyncze role miały

decyzje obsadowe reżysera, poprzez które powstała dość wyraźna różnica pomiędzy dwiema częściami spektaklu i które miały mu posłużyć do innego rozłożenia akcentów w postrzeganiu przez widzów choroby Hansa. Borczuch podzielił dziesięcioosobową obsadę w taki sposób, że – choć każdy pojawia się przynajmniej na chwilę w obu częściach – przed przerwą scena jest w przeważającej mierze w gestii starszych aktorów (Magdalena Kuta, Maria Maj, Monika Niemczyk, Lech Łotocki), w drugiej młodszych (Jan Dravnel, Izabella Dudziak, Monika Frajczyk, Mateusz Górski, Sebastian Pawlak, Agnieszka Żulewska). Nie przekłada się to na odmienny rodzaj energii czy na wyraziste różnice w interpretacji poszczególnych postaci, których zresztą aktorki i aktorzy TR Warszawa – poza Moniką Niemczyk jako Kławdią i Moniką Frajczyk jako Joachimem – grają dwie bądź więcej. Castorp grany najpierw przez Magdalenę Kutę, następnie przez Mateusza Górskiego, doktor Behrens w wykonaniu Marii Maj i Agnieszki Żulewskiej czy doktor Krokowski, w którego wcielają się kolejno Lech Łotocki i Jan Dravnel tak bardzo się od siebie nie różnią. Ten podział aktorów ma w założeniu podkreślić różne strony dolegliwości trapiących przebywającego w zamknięciu Castorpa. W pierwszej części bardziej dotyczą chorób ciała – które w pandemii były przedmiotem troski osób starszych – co jest tematem długiej sekwencji o schorzeniach pani Zimmerman, Antona Karłowicza Fergego, pana Albina czy Fritza Rotbeina (które są opowiedziane bądź odegrane). W drugiej kryzys zdrowotny odnosi się do spraw ducha, co zapowiada otwierająca ją scena sesji terapeutycznej Hansa (Mateusz Górski), który, leżąc na łóżku w grubym, rozciągniętym swetrze i wełnianej czapce, odpowiada na pytania Behrensa (Agnieszka Żulewska) i Krokowskiego (Jan Dravnel) dotyczące jego samopoczucia w przeciągającym się, niemożliwym do zakończenia procesie leczenia. Lecz najbardziej wyrazistym przejawem większego skupienia uwagi na życiu wewnętrznym (które u wielu młodych

osób ucierpiało w lockdownie) jest solowa scena Mateusza Górskiego. Jako Hans przebiera się w kostium Fauna, nawiązując do jednej z ulubionych melodii bohatera, *Preludium do „Popołudnia Fauna”* Debussy’ego, i czyta fragmenty, jak można przypuszczać, swojego pandemicznego dziennika, w którym zapisywał codzienne niepokoje.

Wprawdzie *Czarodziejska góra* Borczucha i Śpiewaka traktuje o długotrwałym pozostawaniu w chorobie i nawiązuje do czasu pandemicznego lockdownu, ton przedstawienia nie jest szczególnie dramatyczny czy przykry. W ich inspirowanym powieścią Tomasza Manna wspomnieniu tamtego czasu na pierwszy plan wysuwa się jego absurdalne oblicze. Dlatego z blisko ośmiuset stron książki wybrali te wydarzenia, które skojarzyły się im ze szczególną atmosferą lockdownu. Stąd dużymi scenami stały się i przez to zyskały na znaczeniu fragmenty, które przybliżają zwyczaje panujące „na górze”, choć w lekturze nie wydają się aż tak istotne. Czymś takim są „atrakcje” kuracjuszy, czyli zawody w rysowaniu z zasłoniętymi oczami na kartce papieru obrysu świnki, obserwowanie bobslejów, którymi zwożono „na dół” ciała zmarłych pacjentów (pokazane w formie nagrania wideo), czy wycieczka pod przewodnictwem Peeperkorna (Sebastian Pawlak) w okolice zagłuszającego wszelkie dźwięki wodospadu. Sanatoryjne dziwaczności z Berghofu stały się w ten sposób echem różnych praktyk, do których ludzie uciekali się, znużeni przedłużającym się trwaniem w pandemicznej beczynności.

Swój udział w budowaniu specyficznej atmosfery długiego chorowania ma dwoje aktorów, którzy większe zadania realizują w drugiej części przedstawienia. Sebastian Pawlak bardzo przerysowanymi środkami, tworząc postać na poły wampiryczną, gra Mynheera Peeperkorna – wyrażającego się szerokim gestem i urywanymi, bełkotliwymi zdaniami

kochanka Kławdii, z którym powraca ona do sanatorium. Lecz biorąc pod uwagę to, że przed przerwą nie znaleziono odpowiednio dużo miejsca, by stworzyć silną więź pomiędzy Hansem i Rosjanką (bo scena „pożyczenia ołówka” – jedna z kluczowych dla powieści – w propozycji Kutty i Niemczyk ma w sobie więcej z niezręcznych zalotów aniżeli z wydarzenia przełomowego), to wydaje się, że można było w ogóle zrezygnować z wprowadzania na scenę tej „niezwykłej, potężnej indywidualności”, która miała „mimikę i gestykulację tak stanowczą, przejmującą i pełną wyrazu, że wszystkim [...] wydawało się, iż słyszą coś niezmiernie ważnego”, jak opisał ją Mann.

Autor *Czarodziejskiej góry* pojawia się zresztą w finałowej scenie spektaklu. Gra go również Pawlak, który w okularach i z dużym zeszytem w rękę uważnie obserwuje seans spirytystycznym, podczas którego wywoływany jest duch Joachima. Pisarz, jak przekonuje Hermann Kurzke w książce *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, bardzo chętnie (choć nie chwając się) uczestniczył w tego typu wydarzeniach, czego odbiciem jest jeden z ostatnich rozdziałów powieści, zatytułowany *Sprawy najbardziej zagadkowe*. Główną bohaterką seansu jest grana przez Izabellę Dudziak medium Ellen Brand. Aktorka, która wcześniej pojawiła się w epizodycznej roli ciężko chorej Karen Karstad, jako osoba mająca kontakt z zaświatami pokazuje zupełnie inne oblicze. W roli Karen była nieśmiała, sprawiała wrażenie nieco zagubionej i nienadążającej w pogoni za rozrywkami Hansem i Joachimem. Za to jako Ellen ma w sobie coś jednocześnie nonszalanckiego – głos z tamtego świata dociera do niej przez słuchawki, kiedy leży swobodnie na łóżku – i intensywnego (Mann porównuje wywoływanie duchów do porodu, co aktorka gra, siedząc ze sztywno wyciągniętymi nogami na niewielkim stołeczku i łapiąc powietrze krótkimi, łapczywymi oddechami). To druga scena, obok wspomnianej dyskusji z kurierem, w której reżyser oszczędził od dominującego

w spektaklu ospałego tempa i zachęcania aktorów do budowania dystansu do roli. Dudziak, jakby na przekór temu, że wciela się w medium, zadanie potraktowała serio, co pozwoliło wytworzyć w ostatniej scenie mało obecne do tej pory napięcie, które przyciągało uwagę po długich czterech godzinach spędzonych na widowni TR Warszawa.

Tylko czy wystarczająco długich? Może ta *Czarodziejska góra*, odpowiadając siedmiu niezwykłym latom, powinna trwać siedem godzin? Albo siedem dni? Bo przecież czas i to, jak manipuluje nim Mann, są najciekawsze. W powieści uwagi o czasie są liczne, pochodzą zarówno od narratora, jak i postaci. Jedno z moich ulubionych spostrzeżeń związane jest z powrotem do sanatorium Kławdii. Hans zdaje sobie wówczas sprawę, że chyba stracił rachubę czasu i właściwie nie wie, ile na nią czekał: „organizm nasz nie posiada zmysłu czasu, a przeto jesteśmy niezdolni sami z siebie, nie mając zewnętrznego oparcia, określić, choćby w przybliżeniu, przebiegu czasu”. Mamy za sobą wiele doświadczeń z rozrzedzaniem scenicznego dziania się w spektaklach chociażby Krystiana Lupy i niektórych jego uczniów, gdzie dramaturgia polega między innymi na spowalnianiu akcji. Ale mieliśmy też nie tak dawno kuratorowane przez Tomasza Platę cykle Mikro- i Makroteatrów, których krótki (szesnaście minut) i długi (szesnaście godzin) czas trwania był jednym z zasadniczych aspektów. Ich ważną kontynuacją był zrealizowany online Projekt Kwarantanna, gdzie zaproszeni artyści już na początkowym etapie pandemii uczynili jednymi z głównych tematów „bezczyność w lockdownie” oraz związaną z nią zmianę w odczuwaniu upływu czasu.

Michał Borczuch, łącząc covidowe tkwienie w chorobie z tak ściśle związaną z tematem czasu powieścią, nie otworzył nowej perspektywy. Pobyt Hansa „na górze”, jak to wielokrotnie i z przekąsem nazywa narrator, jest w biografii bohatera pierwszą okazją do głębszej autorefleksji i do przeżycia

„przygód moralnych, duchowych i zmysłowych”, które w innych okolicznościach nie mogłyby się wydarzyć i które zresztą bardzo szybko przeminęły, bo już piętnaście lat po ukazaniu się *Czarodziejskiej góry* Mann mógł stwierdzić, że „dzisiaj leczenie gruźlicy odbywa się na ogół innymi metodami, a większość szwajcarskich sanatoriów wysokogórskich przekształciła się w hotele turystyczne” (Mann, 1964, s. 386). Lockdown z dzisiejszej perspektywy to czas, który podobnie przeszedł do historii. Kiedy jednak kolejne fale koronawirusa przyjmowano z coraz mniejszą uwagą, było słyhać wiele głosów, które zachęcały, by nie zaprzepaścić tych niespodziewanych tygodni, kiedy pandemiczne okoliczności zmusiły tak wiele osób do zwolnienia, co mogło stać się szansą do zastanowienia się nad sprawami najważniejszymi: związanymi ze zdrowiem, z dniem codziennym, z troską o bliskich. I to jest punkt, w którym przedstawienie jest najbardziej odległe od sensu powieści. Niezwykła przemiana zachodząca w Hansie Castorpie, którą Tomasz Mann pozwala czytelnikowi obserwować często bardzo szczegółowo, w przedstawieniu zastąpiono pozostawaniem w sennej jednostajności. Hans z pierwszej i ostatniej strony powieści przeszedł wiele przeobrażeń, a los rzucił go ostatecznie na front, Hans z pierwszej i ostatniej sceny – choć zetknął się pandemią o skali za naszego życia niewidzianej, choć grany przez różnych aktorów – niewiele się od siebie różni.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Chorowanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/chorowanie>.

## Autor/ka

**Jan Karow** - krytyk teatralny, kulturoznawca. Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, gdzie aktualnie pracuje. Jeden z redaktorów książki *Kilka słów o Konradzie Swinarskim* (Warszawa 2021). Publikuje w „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Notatniku Teatralnym”, „Performerze” i „Dialogu”. Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

## Przypisy

1. Zjawisko to pojawiło się wraz z możliwością oglądania w trybie „wideo na życzenie”, a w lockdownie było jedną z najpopularniejszych rozrywek (co na nagrany w pandemii albumie *Zaraza* zwięźle ujął Kazik w refrenie „Nie mam na nic czasu bo oglądam seriale / Nie mam na nic czasu wcale a wcale”). Jego istotnym elementem jest automatyczne odtwarzanie kolejnych odcinków, co pozwala widzowi przed ekranem bezwiednie zatopić się w fabule - albo zasnąć, podczas gdy akcja toczy się dalej.

## Bibliografia

Mann, Tomasz, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry” dla studentów Uniwersytetu Princeton* [1939], przeł. I. i E. Naganowscy, [w:] tegoż, *Eseje*, wybór P. Hertz, przeł. J. Błoński i in., posł. W. Wirpsza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/chorowanie>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciazy-mi-ciaza>

/ REPERTUAR

## Ciąży mi ciąża

Julia Siwy

Aleksandra Skraba

*Grzybki*

reżyseria: Maciej Białoruski, muzyka: Dorota „Dir” Biłka, realizacja światła: Artur Wiecha, realizacja dźwięku: Kamil Stasiak

premiera: 13 grudnia 2023

Nie dotarłam na grudniową premierę *Grzybków*, bo spektakl był grany tylko raz, ale udało mi się go zobaczyć w kwietniu, kiedy aktorki, Aleksandra Skraba i Ela Zajko, razem z reżyserem Maciejem Białoruskim pokazali przedstawienie w ramach czternastej edycji festiwalu „Dotknij Teatru” w Akademickim Ośrodku Inicjatyw Artystycznych (AOIA) w Łodzi. Tak rzadkie pokazy są charakterystyczne dla inicjatyw oddolnych. Realizacja i eksploatacja spektaklu wymagają determinacji i realnej potrzeby wypowiedzi artystycznej w konkretnej sprawie. *Grzybki* opowiadają o strachu i lęku, a zrodziły się z potrzeby aktorek, by opowiedzieć o ciąży bez jej stereotypowej idealizacji jako „stanu błogosławionego”.



Na scenie znajdują się cztery krzesła oraz dwa średniej wielkości pudła, wykorzystywane na różne sposoby i wyznaczające kolejne miejsca akcji – poczekalnię w gabinecie ginekologicznym czy domowy salon. W spektaklu równocześnie prowadzone są dwie linie fabularne. Składa się on ze scen, które pokazują nam rozwój relacji między bohaterkami, a także rozwój płodów w ich ciążowych brzuchach. Aby oddzielić od siebie te dwa plany, jedna z aktorek z offu przeprowadza osoby widzowskie przez okres prenatalny. Opisy tego stanu są zabawne, a jednocześnie bardzo konkretne, co pomaga w wyobrażeniu sobie rozwoju płodu i jego ruchów. Ważną rolę odgrywają także rapowane przez aktorki utwory, które komentują poprzedzające je sceny. Piosenki są też swego rodzaju ujściem frustracji, która kumuluje się przez cały spektakl.

W pierwszej scenie na krzesłach siedzą dwie kobiety. Z rozmowy dowiadujemy się, że to poczekalnia w gabinecie ginekologicznym, a bohaterki się nie znają. Ela (Ela Zajko) jest w ciąży nieplanowanej, stresuje się. Z kolei Ola (Aleksandra Skraba) wyczekuje porodu od pierwszych objawów ciąży. Kobiety nawiązują ze sobą osobliwy, krótki dialog, przypominający rozmowę osób czekających na wyrok, który ma nadejść wraz z przekroczeniem drzwi gabinetu. Zanim jednak do niego trafią, udają się do toalety na papierosa. I choć obie mają świadomość, że nie powinny tego robić, oddają się przyjemności palenia po raz ostatni. Aktorki nie odpalają jednak prawdziwych papierosów, tylko nadmuchują balony. Scena toaletowa grana jest na schodach widowni, a postaci są oświetlone mocnym, punktowym światłem. Jakby były obserwowane podczas czynności zakazanej. Obie starają się być dla siebie nawzajem ukojeniem w trudnym momencie oczekiwania, rozluźniają się nie tylko papierosem, ale także opowieściami z lat nastoletnich, które, choć trochę żenujące, przełamują lody. Wypalone papierosy-nadmuchane balony stają się brzuchami ciążowymi, a aktorki

wracają na scenę.

Postaci są zbudowane na zasadzie kontrastu. Ola zna swój organizm, na ciążę czekała bardzo długo, a dobra sytuacja ekonomiczna daje jej poczucie bezpieczeństwa. Ela natomiast przeraża bycie matką, nie wie, jak powiedzieć swojemu partnerowi, że w jej brzuchu znajduje się płód. Nie może liczyć na pomoc najbliższych, a jej status ekonomiczny jest niski. Aktorki rozmawiają o strachu, niepewności, braku kompetencji wychowawczych. Wątek ten unaocznia, jak sytuacja finansowa determinuje podejście do macierzyństwa. Prowadzone przez bohaterki rozmowy mają charakter nie tylko terapeutyczny, ale także edukacyjny. Przewijają się w nich informacje na temat toksoplazmozy czy suplementowania kwasu foliowego i witaminy D w trakcie ciąży. W pewnym momencie Ela, próbując przygotować się do macierzyństwa, rozwiązuje test, który jest przedstawiony jak teleturniej. Kiedy nie zna odpowiedzi, wybiera telefon do przyjaciółki, a Ola odpowiada na pytania bezbłędnie. To właśnie z teleturnieju dowiadujemy się, czym jest konflikt serologiczny i gdzie magazynowane są zasoby laktacyjne u przyszłej matki.

Aktorki ironicznie odgrywają „ciążowe rytuały matek z Instagrama”, takie jak joga, szkoła rodzenia czy jedzenie estetycznych śniadań. Odwracają instagramowe narracje o ciąży i na plan pierwszy wysuwają to, co w nich zwykle nieobecne: ból pleców, strach przed porodem czy poczucie nieprzygotowania do macierzyństwa. W pewnym momencie bohaterki odgrywają swoich partnerów oraz ich reakcje na informację o ciąży. Chłopcy są młodzi, lubią grać w FIFĘ, w ich głowach nie ma miejsca na pieluchy. Przedstawiając stereotypowy i przerysowany obraz mężczyzn niegotowych na bycie ojcami, aktorki zwracają uwagę na pojawiający się w niektórych związkach problem polegający na tym, że kobieta musi zająć się także

partnerem. Ola i Ela są nie tylko przyszłymi matkami, ale stają się również opiekunkami swoich partnerów, których chcą nauczyć czułości i wskazać im inny od patriarchalnego (biernego i zdystansowanego) model ojcostwa.

Kolejny wątek spektaklu otwiera scena, w której bohaterki zamieniają się w płody w swoich ciążowych brzuchach i opowiadają o tym, jak odbierają bodźce z zewnątrz. Dzięki przyciemnionym światłom, wygłuszonemu dźwiękowi i embrionalnym ruchom aktorek na podłodze mamy poczucie, że jesteśmy wewnątrz ciał przyszłych matek. Aktorki szczebiocą do siebie dziecięco, ale przechodzi to w rozmowę dotyczącą traum pokoleniowych, takich jak wojna czy PRL. Kolejnym tematem jest też strach przed nakładaniem na przyszłe dziecko płci kulturowej. Wątki dotyczące traum pokoleniowych powracają także w rapowanych utworach.

Bohaterki łączy wspólne doświadczenia bycia w ciąży, ale w scenie imprezy okazuje się, że Ola w ciąży nie jest. Balon, który pękł parę chwil wcześniej, może symbolizować poronienie. Nie mamy jednak pewności, czy bohaterka utraciła ciążę, bo nie mówi o tym wprost. Jeśli uznamy, że Ola poroniła, ale chęć posiadania dziecka była zbyt silna, aby pogodzić się z utratą ciąży, to spektakl stanie się opowieścią nie tylko o przeżywaniu okresu prenatalnego, ale także o trudzie pogodzenia się z poronieniem. Możemy także przyjąć, że Ola od momentu poronienia mogła świadomie lub nieświadomie udawać bycie w ciąży, aby wspólnie z Elą przeżywać przygotowania do macierzyństwa. Choć Ola od samego początku była przygotowana ekonomicznie, psychicznie i fizycznie na urodzenie dziecka, to jednak nie ona zostanie matką.

*Grzybki* są opowieścią o strachu i lęku, który trudno jest oswoić. O tym, że ciąża może ciążyć i być niewygodna, nie tylko fizycznie, ale przede wszystkim psychicznie. To terapeutyczne i szczere rozmowy, w których

twórczynie pokazują, jak wiele silnych emocji towarzyszy przyszłym matkom. Remedium na nie jest bycie ze sobą i nazywanie tego, co trudne, niebezpiecznie i jeszcze niezbadane. Spektakl pokazuje także, że wyidealizowany obraz ciąży nie pomaga w oswojeniu nieznanego. Pomaga tylko mówienie – czasem zabawne, czasem poważne, ale oczyszczające i wytwarzające przestrzeń wspólnego przeżywania.

Wzór cytowania:

Siwy, Julia, *Ciąży mi ciąża*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciazy-mi-ciaza>.

## **Autor/ka**

**Julia Siwy** – studentka performatyki UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ciazy-mi-ciaza>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/polityka-formy>

/ FESTIWALE

## Polityka formy

Zofia Kowalska

57. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt w Szczecinie, 19-24 kwietnia 2024

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt przeszedł gruntowne reformy w każdym bodaj aspekcie. Tegoroczna edycja była pierwszą odsłoną jego nowego kształtu. Zmieniły się formuła (z corocznej na biennale), dyrekcja (dyrektorami zostali Jakub Skrzywanek i Tomasz Lewandowski, reprezentujący nowych organizatorów, czyli odpowiednio Teatr Współczesny w Szczecinie i Teatr Lalek Pleciuga), instytucje współpracujące oraz, jak się zdaje, sama idea tego, czym Kontrapunkt jest i czym mógłby być w przyszłości. Festiwal, oprócz części konkursowej, rozciągnął się na prawie dwa miesiące, a w jego ramach powstały dwa nowe spektakle - *Giselle*, *tańcz!* i lalkowy *Gong!*. W programie znalazło się sporo wydarzeń towarzyszących (część była adresowana także do dzieci i młodzieży), uliczne akcje performatywne odpowiadające siedmiu aktom miłosierdzia względem ciała czy bezpłatny koncert kretów Philippe'a Quesne'a. Osobom organizatorskim zależało na podkreśleniu, że festiwal przeznaczony jest nie

tylko dla krytyków i środowiska teatralnego, ale i lokalnej społeczności. Znacząco wzrosło finansowanie, co umożliwiło te wszystkie zmiany, a także przełożyło się m.in. na liczbę ciekawych propozycji zagranicznych, które stanowiły połowę spektakli uczestniczących w Międzynarodowym Konkursie Formy, trzonie festiwalu.

Jak pisze Marta Keil we wprowadzeniu do książki *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*: „Festiwal nigdy nie był politycznie neutralny czy wolny od politycznych oraz ekonomicznych uwarunkowań” (2017, s. 21). O Kontrapunkcie piszę z perspektywy widzki, skupiając się na spektaklach oraz ich, jak sędzę, wyjątkowo silnym politycznym wydźwięku. Na poziomie programu organizatorzy zdają się świadomie realizować polityczne cele: naświetlanie problemów, edukowanie, oddawanie przestrzeni oraz głosu osobom i ciałom zagrożonym wykluczeniem.

## 1.

*Teatr niewidzialnych dzieci* w reżyserii Przemysława Jaszczaka to opowieść o wychowującym się w domu dziecka Michale (Aleks Joński). Akcja dzieje się w Polsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a więc w czasie PRL-u, co staje się ważnym, lecz nieprzesłaniającym dziecięcych historii kontekstem.

Przedstawienie zostaje wpisane w narracyjną ramę – dorosły już Michał spisuje po latach historię swojego dzieciństwa. Joński przeskakuje między planami za pomocą hybrydowej lalki jednorękowej – nogi i dłoń lalkarza stają się kończynami postaci, drugą ręką trzyma on głowę lalki, do której przymocowany jest jej tors. Tak skonstruowanymi lalkami posługują się wszystkie osoby aktorskie wcielające się w podopiecznych Dębowego Lasu.

Głowy i oczy lalek są nieproporcjonalnie duże, a ich skóra i ubrania – szare z elementami neonowego pomarańcza.

Zasada kontrastu jest prosta i czytelna – plan lalkowy reprezentuje świat dzieci, plan aktorski – świat dorosłych. To wariacja dorosłych twórców na temat dziecięcej optyki. Lalki autorstwa Klaudii Laszczyk przypominają dziecięce rysunki, a w scenach, w których Michał zachwyca się z kosmosem i postacią Mirosława Hermaszewskiego, na scenę zjeżdżają kolorowe, świecące się planety.

Funkcjonowanie w domu dziecka nie jest pozbawione trudów ze względu na wadliwy system, kiepskie warunki bytowe oraz kondycję osób, które tam trafiają. Większość dzieci ma traumatyczną przeszłość, np. doświadczenia brutalnej przemocy fizycznej w rodzinie. Spektakl podchodzi do tych trudnych tematów z należytą powagą, jednak momentami skrzy humorem. Przełomowym wydarzeniem w akcji przedstawienia jest przybycie do Dębowego Lasu czternastoletniej Sylwii. Dzięki niej w ośrodku zawiązuje się grupa teatralna, która przygotowuje spektakl *Solidarność Niewidzialnych, czyli zwycięstwo*. Teatr jest tu potraktowany nie tylko jako narzędzie terapeutyczne, umożliwiające młodym ludziom rozwijanie umiejętności interpersonalnych, ale też jako przestrzeń rozpoznawania swojej tożsamości i samostanowienia – spektakl Teatru Niewidzialnych Dzieci opowiada o nich samych. Ze szczecińskiego spektaklu płynie subtelna nauka, żeby szanować osoby o odmiennym zdaniu i nie próbować zmieniać nikogo na siłę, także samego siebie. Nieśmiała koleżanka mająca problemy z publicznym wypowiedaniem się potraktowana jest tutaj z czułością i zrozumieniem.

Pewnego grudniowego poranka 1981 roku dzieci słyszą w telewizji komunikat o wprowadzeniu stanu wojennego. Wychodzą na ulicę zobaczyć, co się dzieje. Następuje bezpośrednie zderzenie z przemocą władzy; młodzi

aktorzy rozmawiają o brutalnym pacyfikowaniu strajków Solidarności, których są świadkami. Postanawiają, mimo wszystko, wystawić swoje przedstawienie. W momencie najwyższego napięcia emocjonalnego spektakl Jaszczaka urywa się. Aktorzy stają w rzędzie przodem do widowni i wychodzą z ról poprzez symboliczne odchylenie lalek od siebie i odsłonięcie twarzy. Po brechtowsku objaśniają, że chociaż mowa jest o wydarzeniach historycznych, to na świecie nieustannie są miejsca, gdzie trwają wojny, a bezpieczeństwo i wolność wypowiedzi są zagrożone. Opresja polityczna utrudnia istnienie sztuki, a nie jest romantyczną, martyrologiczną inspiracją do jej tworzenia.

## 2.

Antyseptyczna biała przestrzeń. W powietrzu unosi się zapach wybielacza. Barwione kostki lodu zawieszane nad sceną miarowo kapią na parkiet. Dwie czarne performerki szorują podłogę z brązowo-brunatnych plam. *Whitewashing* Rébekki Chaillon rozpoczyna się bardzo powoli. Nieznośną ciszę przerywa tylko pisk ciał ocierających się o podłogę, odgłosy przelewanych chemikaliów, oddechy performerek. Chaillon stopniowo rozbiera się i pokrywa swoje ciało białą farbą, literalnie i dosadnie ilustrując tytuł spektaklu. „Whitewashing” to termin odnoszący się do praktyki obsadzania białych ciał w rolach pisanych na osoby kolorowe. Można jednak rozumieć go jeszcze szerzej jako kulturowe ubielanie. Białość i cechy z nią związane postrzegane są jako element kanonu piękna, wobec czego kolorowe kobiety często próbują się do niego dostosować, np. ukrywając swoje naturalnie kręcone włosy. Jest to tematyzowane w jednej z późniejszych scen, kiedy Chaillon prosi widzki i widzów o wyrywanie z gazet sylwetek czarnych osób i zawieszanie ich na jej długich warkoczach, które jak pajęczyna rozciągają się w scenografii. Czarne ciała stają się widoczne, ale



można też zauważyć, że sporo z nich poddanych jest komputerowemu retuszowi, który rozjaśnia ich skórę.

Równie istotna jest rola drugiej performerki, Aurore Déon, która wprowadza przeciwwagę. To kobieta, która walczy, aby nie poddać się kanonowi kobiecej urody. Zmywa z Chaillon białą farbę i zaplata jej w akcie siostrzeństwa kilka kilkumetrowych warkoczy. Włosy to bardzo ważny element czarnej kultury, ściśle związany z historią, ale i typem skrętu włosów, dla których przeznaczone są konkretne fryzury. Déon rozpoczyna poetycki monolog o fetyszyzowaniu i seksualizowaniu czarnych kobiecych ciał, porównywanych do kawy czy gorzkiej czekolady, które znieubiła przez te skojarzenia.

Chaillon ściąga upiorne białe soczewki. Uśmiechnięta, wita się z publicznością i dołącza do drugiej performerki. Przegląda magazyny i odczytuje na głos ogłoszenia matrymonialne, w których niepokojąco często mowa jest o poszukiwaniu czarnych, „egzotycznych” partnerek. Performerka posługuje się w tej scenie łamanym polskim, co jest wieloznaczne. Podkreśla współudział Polski w podtrzymywaniu kolonialnego porządku świata. Za ciekawy uważam kontekst grania tego spektaklu w Polsce, która jest krajem dosyć jednorodnym etnicznie i gdzie świadomość na temat czarności jest niska.

### 3.

Tytuł *The Making of Pinocchio* jest dwuznaczny. Z jednej strony odnosi się do procesu powstawania spektaklu o Pinokiu, który jest tematyzowany w ramach przedstawienia. Z drugiej – do opowieści o stawaniu się i kształtowaniu własnej tożsamości. Inspiracją był motyw drewnianej lalki,

która chciała stać się prawdziwym chłopcem. W spektaklu bohater powieści Carla Collodiego jest alegorią transpłciowości, ale nieco bardziej zniuansowaną, niż może się to wydawać. Koncepcja bycia „prawdziwym” chłopcem zostaje wyśmiana. Oryginalna historia Pinokia jest tylko luźnym punktem wyjścia dla bardzo nieokreślonego i nieuchwytnego punktu dojścia.

Duet osób autorskich, Rosana Cade i Ivor MacAskill, to para w prawdziwym życiu. W autoteatralnej formule opowiadają o swojej relacji i o tym, jak zmieniała się przez lata – ich związek rozpoczął się, kiedy obie osoby identyfikowały się jako kobiety i lesbijki. Później Ivor zrobił coming out jako transmężczyzna, rozpoczął tranzycję, co z kolei do rozważań nad płcią zainspirowało Rosanę, które obecnie określa się jako osoba niebinarna.

W warstwie formalnej przedstawienie czerpie z popkultury, programów telewizyjnych typu talk-show, różnych gatunków filmowych oraz teatru lalek i ożywionej formy. Sceny, w których inscenizowana jest historia Pinokia, realizowane są za pomocą kamery ustawionej z boku, po prawej stronie sceny. Osoby grają do obiektywu, a widzowie oglądają efekt na projekcji wyświetlanej nad sceną. Jest w tych etiudach dużo pomysłów kuglarsko-cyrkowych, animacji form takich jak drewniane patyki oraz zabawy z perspektywą, dzięki której na filmie jedna postać wydaje się wielka, a druga malutka. Tematem staje się też reżyseria, zostaje przedstawiony proces myślowy, który towarzyszy powstawaniu kolejnych scen, np. gdy osoby twórcze wspólnie zastanawiają się, jak ukazać Wyspę Radości i „improvizują” na jej temat. Historie z oryginalnego *Pinokia* są poddane bardzo twórczej i zaskakującej reinterpretacji, często w kluczu odsyłającym do sfery seksualności czy nawet praktyk BDSM. Dzieje się tak np. w rozgrywanej w wyściełanym czerwoną wegańską skórą sekretnym pokoju etiudzie o inicjacji seksualnej Pinokia, którego partnerem jest Jakub

Skrzywanek.

Spektakl ma też wymiar edukacyjny. Krótko zostaje wyjaśnione, czym jest niebinarność oraz korekta płci. MacAskill zwraca uwagę na swój przywilej tranzycji, ponieważ wieloetapowy proces wiąże się z dużym nakładem finansowym, a w Szkocji, podobnie jak w Polsce, nie jest refundowany. Poddana refleksji jest także kwestia płci jako takiej. Obie osoby płciowość rozumieją jako coś płynnego. Nie ma czegoś takiego jak „prawdziwy chłopiec” czy „prawdziwa dziewczynka”. Pinokio jest zarówno chłopcem, jak i lalką, kawałkiem drewna, drzewem i milionem różnych innych rzeczy. Mutuje, przenika się z naturą i materią nieożywioną. Queerowa tożsamość wymyka się sztywnym normatywnym schematom, a jej granice nie są domknięte. Dobrze pokazuje to scena, w której Cade i MacAskill łączą się ze sobą za pomocą drewnianych kijków i modułowych otworów w kostiumach, stając się monstrualnym queerowym dwuciałem.

Wreszcie, *The Making of Pinocchio* to przedstawienie będące pomnikiem miłości Rosany i Ivora. Poznali się poprzez teatr (a dokładniej w szkole teatralnej) i jest on ważnym elementem ich relacji. Celebrują swoją seksualność, potencjał zmiany, która nie jest postrzegana w kategoriach trudu, a jako naturalny i nieuchronny aspekt istnienia. To celebrowanie teatru jako medium, którego domeną jest metamorficzność. Tego spektaklu nie da się ukończyć, bo miłość jest nieskończona, a tożsamości nie da się nigdy ostatecznie ukonstytuować.

## 4.

W *After All Springville* Miet Warlop, oprócz jednej sceny niezrozumiałego bełkotu, nie pada ani jedno słowo. Spektakl obrazuje świat na dosłowną

chwile przed apokalipsą. Tematyka posthumanistyczna została ubrana w komiksową, slapstickową formę, pomysły inscenizacyjne zaskakują pomysłowością i absurdem tak bardzo, że ponure przesłanie to refleksja przychodząca dopiero po wyjściu z teatru.

Z początku na scenie znajduje się tylko sporych rozmiarów kartonowy dom – metonimia całego świata. Opiera się o niego skrzynka bezpiecznikowa, z której wystają nogi. Przedmioty są tu grane przez ludzi. Skrzynka żuje gumę. Różowy balonik na przemian pęcznieje i pęka. Scena rozciąga się w czasie, a każde kolejne nadmuchiwanie budzi coraz śmielsze śmiechy zdezorientowanej widowni. Komizm sytuacyjny, praca z tempem, rytmem, czasowością to główne składniki przedstawienia. Spektakl nie ma fabuły, składa się z luźno połączonych ze sobą widowiskowych gagów, co rusz coś wybucha, pęka, przewraca się, lecą iskry i dym. Głównymi bohaterami są obiekty-meble: wspomniana skrzynka bezpiecznikowa, nakryty stół, piecyk. Są także postaci ludzkie: mieszkaniec domku, nijaki everyman, a także bardzo wysoka postać grana przez dwie osoby. Mężczyzna, który udziela tej postaci swoich nóg, bełkocze (czego właściwie nie widać, widz może się jedynie domyślać), drugi siedzi mu na ramionach i dopasowuje ruch ust do dźwięku. Ta niepozorna scena bawi, ale chodzi w niej o atrofię języka, o jego nieprzystawalność do rzeczywistości. Jest też dobrą ilustracją dwupoziomowości *After All Springville*, które w groteskowy sposób opowiada o końcu świata.

Spektakl wieńczy scena, w której ogromne dmuchane rury rozsadzają domek i wypełniają całą dostępną im przestrzeń, pną się po kolejnych rzędach widowni, po ludziach. Nieożywiona, plastikowa materia zwycięża.

## 5.

W *Czarnoksiężniku OZIE* poznańskiego Teatru Animacji całkowicie odrzucono imaginarium obrazków-klisz, jakie kojarzą się z filmem z Judy Garland z 1939 roku. Konrad Dworakowski wydobył z powieści Franka L. Bauma motyw napięcia między jednostką a jej otoczeniem. Wkraczanie do Krainy Oz zostało w spektaklu potraktowane jako pojemna metafora socjalizacji, siłowe wtłaczanie w różne normy. Wszystkie aktorki i aktorzy tworzą zgrany energetycznie chór Dorotek. W identycznych czarnych perukach i srebrnych fartuchach wykonują grupowe choreografie, śpiewają. Wcielają się też oczywiście w pozostałe postacie, ale pod spodem pozostają Dorotkami – bo wszyscy jesteśmy tak samo zagubieni jak dziewczynka, którą zniecka porwała trąba powietrzna i wywiała daleko od domu.

W dojrzały sposób traktowany jest młody widz, któremu zadaje się trudne pytania, np. o sensowność odczuwania dumy ze swojego pochodzenia. W spektaklu postacią wprowadzającą wątek patriotyzmu jest Strach na Wróble. Ma kompleksy na punkcie swojej inteligencji, stoi w miejscu i nie jest w stanie się z niego ruszyć. „Powtarzam to, czego mnie nauczili”, mówi owinięty taśmą, na której wypisany jest tekst *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy. Poruszone są też codzienne problemy młodzieży. Lew jest nieprzyjemnym klasowym łobuzem, bo w ten sposób maskuje swoje lęki, a Blaszyński Drwal jest samotnikiem szukającym oparcia w internecie i grach komputerowych.

Ciekawie wykreowana jest także postać Czarnoksiężnika, polityka, autorytarnego władcy krainy. Z początku oglądamy go jako element projekcji, awatar. Władza twardą ręką, jest wrogo nastawiony do obywateli. Momentami Oz przypomina wręcz państwo policyjne – wobec osób

kwestionujących porządek stosowane są represje, do ekipy bohaterów chcących porozmawiać z Ozem mierzy się z karabinu. Ostatecznie Czarnoksiężnik pojawia się na scenie... i też okazuje się jedną z Dorotek, niepewną siebie, obawiającą się oceny innych.

Zasada choreograficznej spójności, synchronów i ech, na której zbudowany jest spektakl, współgra z przesłaniem – skutecznie przeciwstawić się systemowi może dopiero zgrana grupa. Przedstawienie kończy się odważnym wezwaniem „Dorotki wszystkich krajów, łączcie się!” nawiązującym do *Manifestu komunistycznego*. Nie sposób odmówić przedstawieniu Dworakowskiego wymowy wręcz socjalistycznej.

Polityczna odpowiedzialność, jaką obarczona jest instytucja festiwalu teatralnego, realizuje się w próbie dotarcia Kontrapunktu do różnych grup społecznych, w tym do społeczności lokalnych, ale jednocześnie silnie akcentowany jest szerszy kontekst. Poruszone w spektaklach problemy dotykały newralgicznych kwestii, ukazana została perspektywa osób niewidzialnych i niesłyszalnych. Festiwal wskazuje, co jest istotne i wymaga społecznej uwagi. Według Keil „warunkiem niezbędnym dla sukcesu realizacji festiwalowego programu jest [...] umiejętność trafnego sytuowania go w perspektywie globalnej” (2017, s. 32). Zdecydowanie można zatem powiedzieć, że ta operacja na żywym organizmie (queerowym, nienormatywnym i uciśnionym) przebiegła pomyślnie.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Polityka formy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/polityka-formy>.

## **Autor/ka**

**Zofia Kowalska** - studentka teatrologii UJ.

## **Bibliografia**

Keil, Marta, *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa-Lublin, 2017.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artukul/polityka-formy>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/genealogia-rozproszona>

/ FESTIWALE

## Genealogia rozproszona

Piotr Morawski

Komuna Warszawa

*Teatr AR.50: RE/MIXY akcji z lat 70., 80. i 90.*

artystki i artyści RE/MIXÓW: Janusz Bałdyga, Grzegorz Laszuk, *Autobus* (1975); Zbigniew Olkiewicz, Barbara Kinga Majewska, *Kartagina* (1986); Krzysztof Żwirblis, Maria Stokłosa, *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* (1979); Cezary Marczał, Dominik Więcek, *Inne tańce* (1982); Jolanta Krukowska, Weronika Szczawińska, *Piosenka* (1995)

pokazy: 15-16 czerwca 2024

Do kogo należy to archiwum? W remiksie *Życia codziennego po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* Krzysztof Żwirblis opowiada Marii Stokłosie, że w spektaklu z 1979 roku była scena przesłuchania - widać było, że jedna osoba ma nad drugą przewagę. Siadają więc teraz naprzeciwko siebie - członek Akademii Ruchu i choreografka zaproszona do współpracy z nim. Krzesła ustawione są tak, że jedno siedzi tyłem do widowni. Po chwili zamieniają się miejscami.

Kto tu kogo przesłuchuje? Kto ma nad kim władzę? W tej konkretnej scenie,



ale i w całym wydarzeniu, jakim jest *AR.50*, jubileusz pięćdziesięciolecia Akademii Ruchu, angażującym członków i członkinię Akademii Ruchu i twórczyń oraz twórców znacznie od nich młodszych, których relacje z Akademią i stosunek do niej są różne. Różne są pewnie także intencje i interesy. Sprawę relacji między archiwum a performansem dodatkowo komplikuje przyjęte założenie, zgodnie z którym każdy z duetów przygotowujących remiksy współtworzy osoba uczestnicząca w przedstawieniu „źródłowym”, która własną obecnością łączy oba te światy: przeszłości i jej dzisiejszej aktualizacji, pamięci i rekonstrukcji. Remiks, wyjaśniał Tomasz Plata, to najogólniej mówiąc praca, która wchodzi w dialog z wcześniejszą: „przerabia ją, uzupełnia, rozwija, z intencją przywrócenia do życia, oddania hołdu, dotarcia do wątków dotychczas ukrytych, czasami podważenia” (*RE//MIX*, 2013, s. 9).

Ciekaw jestem, jak w każdym z duetów wyglądały negocjacje. Chciałbym się tym jeszcze zająć w przyszłości i porozmawiać z osobami tworzącymi mikroperformanse. Ten tekst piszę jednak na gorąco, niech więc będzie on raczej próbą rozwinięcia pytania, jakie kołatało mi w głowie w czasie niedzielnego wieczoru w Komunie.

Istotnym kontekstem była okoliczność pokazu *Teatr AR.50: RE/MIXY akcji z lat 70., 80. i 90.* zorganizowanego w Komunie Warszawa, czyli pięćdziesięciolecia działalności Akademii Ruchu – była też wystawa i koncerty, odbyła się również oficjalna ceremonia odznaczenia zespołu Akademii srebrnym medalem „Gloria Artis”. Jubileusze bywają, jak wiadomo, niebezpieczne. Łatwo osunąć się w ceremonialny banał i podlany tanim bankietowym winem paździerz. Być może dobrze się więc stało, że to nie instytucje, w których zdeponowane są klasyczne archiwa Akademii: materialne dokumenty, nośniki z zapisami spektakli i zdjęć (CSW Zamek

Ujazdowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej czy Instytut Teatralny) organizowały ten jubileusz. Rocznica to jednak też szansa na nowe ustanowienia, na szukanie w przeszłości legitymizacji dla terażniejszości, zwłaszcza tej słabej, pozbawionej silnych tradycji i instytucji.

„Jeśli chodzi o sztuki performatywne w Polsce, to nie było ważniejszej grupy artystycznej i budującej środowisko niż AR” – pisał w prywatnym mejlu zachęcającym między innymi mnie do zajmowania się historią Akademii Grzegorz Laszuk. Sam wielokrotnie mówił o wpływie AR na jego pracę. To grupa ważna także dla Komuny Warszawa i związanego z nią środowiska. Może też chodzić o warszawską tożsamość awangardową i jej odrębność wobec krakowskiego Kantora czy wrocławskiego Grotowskiego. Akademia Ruchu na tle tych najbardziej rozpoznawalnych twórców lat siedemdziesiątych była zjawiskiem osobnym i dlatego pewnie długo nie tak docenionym.

Remiksy w Komunie Warszawa mają swoją tradycję. Cykl remiksów klasycznych prac performatywnych z lat 2010-2013 (również z udziałem Akademii Ruchu) opisany i udokumentowany został w książce pod redakcją Tomasza Platy i Doroty Sajewskiej *RE//MIX* (notabene dedykowanej Wojciechowi Krukowskiemu), wprowadzającej również namysł teoretyczny nad dokumentacją performansów. W 2015 roku spektakle Akademii Ruchu rekonstruuje badaczki i badacze w wydanej przez Platę – który jest jednym z trzech, obok Zofii Dworakowskiej i Grzegorza Laszuka, kuratorów najnowszego cyklu remiksów – książce *Akademia Ruchu. Teatr* (2015). Plata konsekwentnie wytwarza nowe archiwum Akademii – pierwsza z wymienionych książek daje podbudowę teoretyczną nowego archiwum, mniej konwencjonalnego i opartego na zachowanych materialnych, archiwum; druga – zgodnie z deklaracją redaktora wyznacza początek drogi i

porządkuje teren (2015, s. 17). Wystawa *Inne tańce* w CSW Zamek Ujazdowski (2018), którą Plata współtworzył, ustanawiała patronat Akademii Ruchu nad nowymi zjawiskami performatywnymi w polskiej sztuce pierwszych dwóch dekad XXI wieku. Obecność Platy w zespole kuratorskim jest konsekwencją jego wcześniejszych prac. Związki między AR i KW – personalne, ale też ideowe i estetyczne, wynikające z podobnego myślenia o sztuce – są silne, a Komuna, praktykując remiksowanie od przeszło dekady, usankcjonowała wytwarzane w ten sposób archiwum, sukcesywnie je powiększając.

Strategie remiksowania – tak jak w poprzednich cyklach – były różne. Całość miała swoją dramaturgię, choć poszczególne realizacje nie wpisują się w jedną ramę. Wymykają się spójnym interpretacjom, i to bardzo dobrze, bo też chroni mnie to przed pokusą zbudowania spójnego wyводу na ich temat. W każdej z tych prac widziałem próbę negocjacji w realizatorskich duetach – nie potrafię rozstrzygnąć, jak one wyglądały i czy więcej jest tu wierności temu, co było, czy rekonfiguracji. Na ile członkowie i członkinie AR oddali własne żywe archiwum do dyspozycji innych, a na ile stali się (o ile się stali, bo tak wcale być nie musiało) strażnikami własnej tradycji – to bieguny, między którymi rysuje się spektrum możliwości.

Janusz Bałdyga i Grzegorz Laszuk zrobili rzecz chyba najprostszą z możliwych. *Autobus* z 1975 roku miał być dla publiczności nieznośny, bo nic się w nim nie działo: grupa osób, oświetlona mocnym światłem, zastygła w bezruchu w pozach pasażerów komunikacji miejskiej. Jak głosi legenda, twórcy liczyli, że zniechęcona tak radykalnym gestem publiczność szybko zacznie wychodzić. Ta jednak została, swoją obecnością też stwarzając ten spektakl. W *Autobusie* z 2024 roku twórcy po prostu odwrócili reflektory. Świecili w oczy znieruchomiałej konwencją teatralnego odbioru publiczności.

To oni patrzyli teraz na nas. I tyle. I tak to trwało –pewnie kilka minut, choć ciągnęły się one w nieskończoność.

Odwrócenie konwencji, czyli co? To jest o spojrzeniu w teatrze. Może być o upodmiotowieniu publiczności. Ale czy rzeczywiście? A może po prostu: teraz wy! Przelatywały mi myśli i każda by się nadała do zbudowania jakiejś interpretacji. Ostatecznie jednak wybrałem patrzenie w światło i zamykanie oczu, by pod powiekami dostrzec dziwne obrazy – zabawa znana z dzieciństwa.

Bałdyga z Laszukiem stworzyli sytuację tyleż teatralną, co społeczną. Zaskakującą, dziwną, wytrącającą z przyzwyczajień. Zbudowali ramę doświadczenia, w którym było miejsce na interpretacyjne zabawy i skojarzenia z innymi działaniami Akademii Ruchu udziwniającymi znajome sytuacje społeczne. Ale można przecież było w tym też po prostu pobyc. Poczuć oślepiające światło. Wpatrywać się w nie lub zamknąć oczy. Poczuć ten dyskomfort.

Były plany, by na scenie odtworzyć pochyłą podłogę z *Kartaginy* z 1986 roku, jak w zapowiedzi mikroperformansu Zbigniewa Olkiewicza i Barbary Kingi Majewskiej mówiła Zofia Dworakowska. Komuna Warszawa – w 2010 roku, jeszcze w siedzibie przy Lubelskiej – rekonstruowała niestabilną przestrzeń w remiksie tego przedstawienia, zawieszając na linach drewniane panele, po których, jak po huśtawkach, poruszały się występujące na scenie osoby. Brak stabilności – związany z poczuciem tymczasowości i brakiem stałej siedziby, którą Akademia Ruchu straciła po wprowadzeniu stanu wojennego – był impulsem do powstania oryginalnego spektaklu. Nachylona pod kątem czterdziestu pięciu stopni podłoga wymuszała specyficzny, balansujący, niepewny i ostrożny ruch. Brak pewności i niepokój miał udzielać się i

publiczności, stanowiąc – w połączeniu z improwizowanymi wypowiedziami – diagnozę sytuacji w Polsce w drugiej połowie lat osiemdziesiątych.

W mikroperformansie Zbigniewa Olkiewicza i Barbary Kingi Majewskiej na scenie obecny jest tylko on. Skośna linia wyświetlana jest na ekranie, a Olkiewicz w rogu – już na płaskiej podłodze – stara się balansować, jakby odtwarzając choreografię z przedstawienia z 1986 roku. Linia na ekranie zmienia nachylenie, raz układając się horyzontalnie, innym razem tworząc pion. Olkiewicz już na całej scenie tańczy.

*Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* z 1979 roku było przechwyceniem scen z życia codziennego końca dekady; drobne gesty podpatrzone na ulicach tworzyły sekwencje przedstawienia. Akademia Ruchu w latach siedemdziesiątych realizuje szereg akcji ulicznych, testując strategię codzienności, jak choćby w *Potknięciu* (1975) czy w *Kolejce wychodzącej ze sklepu* (1976): podawanie zupy, zapinanie dziecku kurtki, noszenie toreb czy wydmuchiwanie nosa.

Gesty codzienności w 2024 nie różnią się aż tak bardzo, a Krzysztof Żwirblis i Maria Stokłosa sięgają do podobnego repertuaru, obficie cytując spektakl sprzed blisko czterdziestu pięciu lat – wypadający zmięty papier, który następnie zostaje uprzątnięty, czy Żwirblis mierzący w nieokreślony punkt laską niby strzelbą myśliwską. Są torby, lecz z sieciówek; późnokapitalistyczną codzienność dopełniają sceny robienia sobie zdjęć telefonami. W inscenizowanej rozmowie telefonicznej Stokłosa dopowiada konteksty, przypominając recepcję spektaklu z 1979 roku, któremu zarzucano wówczas brak politycznego zaangażowania.

*Inne tańce* w wykonaniu Cezarego Marcza i Dominika Więcka także

dokonują drobnych przesunięć w spektaklu z 1982 roku. Tu również tworzywem była codzienność i wprowadzone do teatru sceny z codziennych zachowań, choć w większym stopniu przetworzone i zrytmizowane niż w *Życiu codziennym*. W 2024 roku twórcy remiksują sekwencję „komunia ubrań”, w której znajdujący się na scenie performerzy wymieniali się płaszczami. Marczak i Więcek odtwarzają te gesty. Pierwszy daje drugiemu płaszcz, obejmują się i trzykrotnie całują. Potem jednak Marczak siada na krześle tyłem do widowni i obserwuje, jak Więcek wkłada i zdejmuje płaszcz, jakby z nim tańcząc. Ubiera się i rozbiera przodem do widowni i do Marczaka. Nie wiem, co bardziej nasuwa mi skojarzenia ze striptizem: ruchy Więcka czy siedzący nieruchomo i wpatrujący się w niego Marczak. W tle nowofalowe Białe Wulkany i dotąd chodzący mi cały czas po głowie utwór *Wojna piła*.

Na koniec *Piosenka*. Spektakl z 1995 roku miał strukturę zwrotek i refrenu. Jolanta Krukowska i Weronika Szczawińska jakby się ze sobą synchronizowały czy bardziej: kalibrowały względem siebie. Szczawińska mówi o mijającym czasie, starości, śmierci; opowiada, że Krukowska miała w czasie premiery mniej więcej tyle lat, ile ona ma teraz; wyliczeń jest więcej. Przypominają mi się *Nasze czasy* w reżyserii Szczawińskiej w warszawskim Teatrze Dramatycznym (2024), w których „czasy” określały lata i sekwencje czasowe, w jakich działały na scenie osoby aktorskie.

Krukowska przesuwa rozłożony na środku sceny czarny pas, tworząc wybrzuszenie, które potem Szczawińska omija, jakby respektując przesuniętą granicę. Performerki dopasowują się do siebie, tocząc w stronę widowni szklane kule, potem rozbijają nimi, jakby grały w kręgle, butelki i kieliszki, z których wcześniej piły. Wszystko przykrywają tkaniną, z której wykonany był czarny pas, a na koniec Krukowska na ten stosik dokłada

sukienkę, którą przymierzała na początku – jak mówi, chce w niej zostać spalona.

Mam wrażenie, że ostatnia opisana realizacja w największym stopniu odrywa się od pierwowzoru. Widzę tu autorskie strategie Szczawińskiej i język, który znam z jej przedstawień. Ale czy za bardzo sobie tego nie dopowiadam? Nie mam takiej pewności.

Powstało pięć bardzo ciekawych prac, które prowokują mnie, by jeszcze o nich rozmawiać, ten głos traktuję więc jako pierwszą relację naocznego świadka. Najbardziej interesuje mnie dziedzictwo i to, co można z nim robić, jak nie traktować go jako ciężącego zobowiązania, lecz jako otwierającą możliwość. Gotowość twórców i twórczyni AR do takiej konfrontacji budzi mój szacunek. W polskiej tradycji tym, co zostawało po klasykach, były raczej opasłe święte księgi opatrzone glosami, z których nie wolno ująć ani przecinka.

Opowieść o przeszłości zawsze może być też opowieścią o terażniejszości. Szukaniem języka do uprawomocnienia współczesnych praktyk poprzez zakorzenienie ich w historii. Cykl remiksów *AR.50* – by wrócić do muzycznego kontekstu związanego z remiksowaniem – przypomina formułę koncertów i wydawnictw „tribute to...”. Chodzi o oddanie hołdu, o zagranie znanych piosenek, jednak w nowych aranżacjach, które pozwolą w tym, co uznane i oswojone, dostrzec coś nowego.

Dziedzictwo wskazuje jednak również na genealogię. Wśród materiałów pokazanych na wystawie w Komunie na temat działalności AR wisiał rysunek Wojciecha Krukowskiego. Swoista mapa myśli – na górnym diagramie do liter AR prowadziły strzałki wyznaczone z obszarów: „sztuki wizualne”,

„teatr”, „duchowość”, „kino” i – poniżej w słupkach – nazwiska, wśród których znaleźć można Dicka Higginsa, Alison Knowles, Allana Ginsberga, Allana Kaprowa, Roberta Wilsona, Petera Greenewaya, nazwy zespołów jak Bread & Puppet, ale i Komuna Otwock. Genealogia nie musi więc zakładać jednostronnego linearnego dziedziczenia, lecz może być wpisana w bardziej złożone relacje wzajemnych koneksji i z nich czerpać inspiracje.

Dla mnie *AR.50* to tyleż opowieść o Akademii Ruchu (której oryginalnych performansów nie widziałem – zachowane materiały udostępnia w swoim internetowym archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej), ile o Komunie Warszawa jako jednym z nielicznych miejsc w Polsce naprawdę otwartych na eksperymenty, z zespołem budującym społeczność wokół sztuk performatywnych. To jednak budowanie genealogii nie tylko dla instytucji czy organizacji, lecz także dla sposobu myślenia o sztuce, który w mistrzowskim kanonie z prostą linią dziedziczenia z trudem znajdował sobie miejsce.

Może właśnie taka rozproszona genealogia, nieszukająca prostych powiązań patronów i spadkobierców, wstępnych i zstępnych, mistrzów i uczniów, lecz tworząca system złożonych relacji, jest tym, czego w zhierarchizowanym świecie sztuki potrzeba najbardziej?

Wzór cytowania:

Morawski, Piotr, *Genealogia rozproszona*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/genealogia-rozproszona>.



## 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

*RE//MIX*, red. T. Plata, D. Sajewska, Instytut Teatralny, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

*Akademia Ruchu. Teatr*, pod red. T. Platy, CSW Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/genealogia-rozproszona>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozklad>

/ FESTIWALE

## Rozkład

Magdalena Kubacka

Julia Siwy

Alicja Stachulska

Julia Tokarczyk

28. Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu, 31 maja - 7 czerwca 2024

Tegoroczna edycja Kontaktu obfitowała w ciekawe propozycje. W pierwszych obejrzanych przez nas spektaklach dostrzegłyśmy temat rozkładu, który w miarę oglądania kolejnych przedstawień ewoluował i nabierał nowych znaczeń. Rozkład rozumiemy dwojako. Po pierwsze jako temat - kiedy punktem wyjścia spektaklu jest zniszczenie czy śmierć. Po drugie w kontekście formy czy konwencji - dostrzegamy go w sposobie prowadzenia narracji czy budowania postaci, a także w warstwie wizualnej.

W tę perspektywę wpisują się zaproszone na Kontakt zarówno zagraniczne, jak i polskie produkcje. Kolejność oglądania miała znaczenie, jeśli chodzi o nasz afektywny odbiór; spektakle wchodziły ze sobą w relacje, dlatego napiszemy o nich chronologicznie. Wychodzimy więc od zagranicznych

spektakli, jednak opiszemy też polskie produkcje, wielokrotnie już recenzowane i goszczące na innych festiwalach: *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* Mateusza Pakuły i *Niepokój przychodzi o zmierzchu* w reżyserii Małgorzaty Wdowik. Zdecydowałyśmy się na to, ponieważ, jak sądzimy, przyjęty przez nas klucz interpretacyjny wydobył z nich nowe znaczenia.

\*\*\*

Po oficjalnym otwarciu festiwalu, bez zmiany świateł, przy całkowicie oświetlonej widowni, na scenę wyszła naga aktorka (Aistė Zabotkaitė). Podobnie jak wypowiadający się wcześniej marszałek województwa kujawsko-pomorskiego Piotr Całbecki czy prezydent Torunia Paweł Gulewski, przywitała widownię. Przed jej wejściem marszałek wygłosił przemowę o Toruniu – europejskiej stolicy teatralnej, a ona przedstawiła się jako Oliver Frłjić – nie-obywatel Europy, co zabrzmiało jak ironiczny komentarz do wypowiedzi przedmówcy. Tak rozpoczął się pierwszy spektakl *Kontakt*, czyli *Przemiana* w reżyserii Olivera Frłjicia z Lietuvos Nacionalinis Dramos Teatras w Wilnie.

Bazą spektaklu jest *Przemiana* Franza Kafki. Reżyser odczytał ją w perspektywie nieuchronnie zbliżającej się zagłady ludzkości. Na spotkaniu z publicznością mówił o lękach związanych z niepoohamowanym rozwojem sztucznej inteligencji, katastrofą klimatyczną i wojną w Ukrainie. Punktem wyjścia dla spektaklu jest więc wizja ludzkości zmierzającej ku rozkładowi i zniszczeniu. W tej sytuacji rolą sztuki staje się celebrowanie procesu rozpadu.

W opowieści, której głównym bohaterem jest Gregor Samsa, przegląda się cała społeczność Kafkowskiego świata. Przemienionego w karalucha mężczyznę grają na zmianę różni aktorzy i aktorki. W tekście Kafki Samsa

jest figurą, z którą mamy się utożsamić. W spektaklu Frljicia figura ta zwraca się przeciwko nam, stawiając widownię w pozycji opresorów. Reżyser buduje narrację, w której to my jako społeczeństwo jesteśmy odpowiedzialni za nadchodzącą zagładę – to my jesteśmy szkodnikami, z którymi chcemy walczyć. Frljić z brutalną szczerością życzy nam „wesołej wojny nuklearnej” – taki napis pojawia się na projekcji z tyłu sceny.

Estetyka spektaklu nawiązuje do postapokaliptycznej wizji świata. Kostiumy (Morta Nakaité) to zwykle czarne i ciemnozielone ubrania, które budzą skojarzenia z odzieżą militarną. Scenografia Igora Pauški to stary fortepian i kilka szklanych gablot, do których wchodzi aktorzy i aktorki, niejednokrotnie kreując sytuację przemocową, na przykład zamykają w gablocie aktorkę i rzucają w nią butami, wywołując obawę, że szyba się rozbije i porani kobietę. Obsada niemal cały czas wykonuje kolejne partytury ruchowe, które kojarzą się z opresyjnymi sytuacjami z różnych sfer życia: wyciąganie przez agresywnego policjanta pojedynczych osób z biegnącego tłumu; składanie zeznań w sądzie; upokarzające rozmowy między rodzicami a dzieckiem. Ruch sceniczny układa się w swoistą choreografię władzy, z której wyłania się przemoc. Postapokaliptyczną wizję podkreślają operujące kontrastem światła, sprawiające, że postaci czasem przypominają cienie.

Postkatastroficzny porządek najlepiej ilustruje scena „muzealna”, w której zamknięci w gablotach aktorzy i aktorki odgrywają ostatnich przedstawicieli swojego gatunku. Wówczas po scenie chodzi pies (o imieniu Mira), a z offu słychać głos, symulujący wypowiedź zwierzęcia, które oprowadza nas po mrocznej wystawie. Tematyzowany jest ludzki egoizm i szeroko rozumiane wykluczanie innych gatunków z różnych sfer życia.

Spektakl kończy scena koncertu, którego widzami są martwe karaluchy siedzące na mikrowidowni – widoczne są na projekcji, w której przeglądamy

się my, widzowie wciśnięci w takie same eleganckie, czerwone fotele. Zespół aktorski odwrócony tyłem do publiczności gra na instrumentach dynamiczną symfonię grozy. Płomienne czerwono-pomarańczowe reflektory ogarniają scenę rdzawą zorzą unicestwienia. To pieśń celebrująca zdegenerowanie świata, która przypomina o tym, że wciąż mamy wiele do stracenia.

\*\*\*

Podwojona teatralność ostatniej sceny *Przemiany* niejako wprowadza w zupełnie odmienny świat następnego spektaklu - *Doriana* w reżyserii Roberta Wilsona, zrealizowanego w Nacionalinis Kauno Dramos Teatras w Kownie. Drugiego dnia festiwalu, oglądając obydwa pokazy po sobie, można było odnieść wrażenie, że Wilson jest opozycji do nihilistycznej wizji Frlijcia. Zamiast afirmacji rozkładu świata, pokazuje rozkład jednostki, która desperacko próbuje przetrwać. U Frlijcia paradoksalnie działania mają wymiar wspólnotowy - odwołują się do odpowiedzialności zbiorowej. W spektaklu Wilsona osamotnionego bohatera otacza przede wszystkim forma, która determinuje istnienie scenicznego świata.

Spektakl na dwóch aktorów (Dainius Svobonas, Mantas Zemleckas) jest opowieścią, której bohaterami są powieściowi Dorian Grey i Basil Hallward oraz Oscar Wilde i Francis Bacon. W aktorach odbijają się wszystkie te osoby, jednak przypisane do tytułowego, mitycznego Doriana, momentami stają się przezroczyście i nierozróżnialne.

Wchodząc na widownię, widzimy scenę zasłoniętą kurtyną z cyrkowym obrazem - z czarno-białej spirali wyłania się rysunkowa twarz, pod którą widnieje napis „dorian”, zapisany na czerwono dziecięcym pismem. Brzmi piosenka Peggy Lee *The Alley Cat Song*, która będzie motywem całego spektaklu. Wytwarza się kabaretowa atmosfera, powstaje wrażenie, że za

chwile ktoś wyskoczy, rozerwie kurtynę i zaskoczy nas jakąś sztuczką. Tak się jednak nie dzieje. Scena i widownia zostają nagle wyciemnione, a przeszywający, głośny dźwięk, przypominający wypadek samochodowy, przerywa cyrkową melodię. Scena bardzo powoli się rozjaśnia, odsłaniając surrealistyczną pracownię malarską. Pojawia się postać niczym z filmu noir – w długim czarnym płaszczu i czarnym kapeluszu. Posługując się takimi właśnie kontrastami, Robert Wilson buduje świat *Doriana*. Wkłada do niego elementy rewii, cyrku, klasycznego amerykańskiego musicalu czy horroru. Tworzy teatr monumentalny, w którym wciąż zastosowanie mają malowane prospekty. Każda scena wrzuca widownię w zupełnie nową przestrzeń z imponującą scenografią. Słowa schodzą na drugi plan, a widowisko wywołuje czysty zachwyt nad magią teatru.

Konstelację wyrafinowanych obrazów dopełnia doskonale rzemiosło aktorskie Mantasa Zemleckasa i Dainiusa Svobonasa. Tutaj chcemy pozwolić sobie na bardziej osobiste przemyślenia. Jesteśmy zachwycone perfekcją, zaangażowaniem i sposobem obecności scenicznej aktorów. Niczym craigowskie nadmarionety, w swoich ruchach i gestach wydobyli „wdzięk”, wykonując precyzyjną choreografię. Ich ruch, mimo że niemal nie spotykają się na scenie, spaja ich ciała w jedno – Zemleckas i Svobonas, łącząc estetykę mimów, pantomimy i gwiazdorskiego sznytu, wygłaszają poetyckie monologi i śpiewają piosenki. Niejednokrotnie naruszają czwartą ścianę – zerkają na widownię, starają się ją oczarować i przestraszyć. Dzięki ekspresyjnej mimice i charakteryzacji rodem z *Gabinetu doktora Caligari* ich twarze stają się maskami. Aktorzy zmieniają stroje jak gwiazdy podczas koncertu. Każda z tych zmian niesie znaczenie i zarazem łączy się z estetyką danej sceny (kostiumy projektował Jacques Reynaud, a charakteryzacja jest dziełem Manu Halligan). Popis ten nie ma nic wspólnego z klasycznym aktorstwem dramatycznym czy realistycznym. Jest za to czystą, dopracowaną do perfekcji

formą, czerpiącą z groteski i ekspresjonizmu. Podczas rozmowy z twórcami Zemleckas opowiedział, że paradoksalnie, dopiero gdy ma ściśle wyznaczone przez reżysera ramy, czuje wolność artystyczną i zdecydowanie odnajduje się w takim aktorstwie.

Robert Wilson niczym architekt precyzyjnie projektuje swoje spektakle – praca zaczyna się ze ściśle określonym już scenariuszem. Reżyser w czasie rozmowy po spektaklu zaznaczał, że daje aktorom bardzo konkretne polecenia: „szybciej, wolniej, mocniej itd.”. Nie ustawia monologów wewnętrznych – nie ciekawi go psychologizacja postaci. Nie mówi aktorom, co mają myśleć albo czuć – daje im formę, którą mogą wypełnić, czym chcą.

Wątek artysty, pozostającego w ścisłej relacji z dziełem, można odnieść do samego reżysera. W takiej perspektywie *Dorian* staje się rozliczeniem Wilsona ze swoją twórczością i namysłem nad stanowiskiem, jakie artysta zajmuje wobec dzieła. Rozpad na autora i jego alter ego wpisane w postać przez cały spektakl ewoluuje i przybiera różne formy. Z czasem *Dorian* wymyka się spod kontroli – „I rise up and I walk with myself”, śpiewa hymn dzieła jako niezależnego bytu, który przetrwa śmierć autora. Emancypacja Doriana osiąga kulminację, gdy ten decyduje się na ostateczną destrukcję swojego stwórcy – „If I shoot you, not many would miss you”.

\*\*\*

*W Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* Mateusz Pakuła konstruuje podwójnie rozszczepioną narrację. Naturalistyczne opisy postępującej choroby i nadchodzącej śmierci ojca łączy z krytyką środowiska zakorzenionego w tradycji katolickiej, które gloryfikuje cierpienie.

Uruchamia się łańcuch rozkładu, zapoczątkowany obrazem trawionego przez

nowotwór ciała. Romantyzacja cierpienia wydaje się tu szczególnie absurdalna, a brak możliwości zakończenia tego procesu jest po prostu okrutny. Mówiąc wprost – spektakl staje się apelem o dostępność eutanazji.

Pisany w pierwszej osobie dziennik śmierci zmienia się w wielogłos czterech aktorów – następuje rozkład narracji i bohatera. Andrzej Plata wciela się w Mateusza Pakułę. Towarzyszy mu w tym Jan Jurkowski – mówi w imieniu Pakuły, ale gra również jego matkę i siostrę. W roli umierającego ojca występuje Wojciech Niemczyk. Wszystkie pozostałe postaci drugoplanowe, np. lekarza czy babcię Natalę, gra Szymon Mysłakowski. Dogłębne wejście w emocje bohaterów oraz realistyczne aktorstwo mieszają się z wręcz stand-upowym dowcipem i autoironią.

Konwencja spektaklu nawiązuje do kina – spektakl rozpoczyna piosenka *Skyfall*, towarzysząca wejściu na scenę postaci w garniturach jak z filmów z Bondem. Figura samca alfa kontrastuje z procesem ujawniania się męskiej wrażliwości i emocjonalności. W jednej z kluczowych scen spektaklu Plata w roli Pakuły po raz pierwszy mówi swojemu ojcu, że go kocha. Uczestniczenie w procesie umierania rozszczerza patriarchalne ramy i wyzwala emocjonalność. Równocześnie w prosty, ale dojmujący sposób Pakuła pokazuje, że dopiero w tak skrajnych sytuacjach pojawia się społeczne przyzwolenie na męską wrażliwość.

W rozmowie z osobami studiującymi, która odbyła się dzień po pokazie spektaklu, reżyser przyznał, że presja patriarchatu dotykająca także mężczyzn jest dla niego ważnym tematem. Opisane wcześniej rozszczępienie narracji, oprócz uniwersalizacji przekazu, jest według Pakuły uzasadnieniem dla opowiedzenia rodzinnej historii. W rozmowie podkreślał, że społeczno-polityczny wymiar spektaklu pozwala na tak dużą intymność i bezpośrednie wejście w biografię. Granica między życiem a sztuką zaciera się, między



innymi poprzez obecność na scenie brata reżysera. Marcin Pakuła przez cały spektakl siedzi przy klawiszach – gra i przygląda się akcji: jest jak realny element obok teatralizowanego świata. Odzywa się dopiero w ostatniej scenie wybierania piosenek na pogrzeb ojca, która jest odtworzeniem prawdziwej rozmowy braci. Następnie światło gaśnie, a na ekranie wyświetlane są zdjęcia upamiętniające życie ojca – zaczyna się od fotografii chorego na szpitalnym łóżku, a kończy czarno-białym kadrem przedstawiającym małego chłopca. Jest to czuły i dojmujący moment ostatecznego zjednoczenia realności z fikcją.

\*\*\*

U Pakuły narracja prowadzona jest chronologicznie i wprost, pozostaje blisko życia i stanowi rzetelną relację procesu umierania. Chociaż temat śmierci łączy *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* i kolejne festiwalowe przedstawienie, *Niepokój przychodzi o zmierzchu* w reżyserii Małgorzaty Wdowik z Wrocławskiego Teatru Pantomimy, to sposób przeprowadzenia tego tematu jest inny. W spektaklu Wdowik czułość i bliskość ustępują na rzecz zdystansowanej i chłodnej narracji, która budowana jest przede wszystkim dzięki scenografii.

Spektakl wpisany jest w konkretną przestrzeń – Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia, miejsce surowe, kojarzące się z halą magazynową. Festiwalowy pokaz odbył się w Teatrze im. Wilama Horzycy, na klasycznej scenie pudełkowej. Zmieniła się więc perspektywa odbioru, a próba pokazania katastrofizmu świata przedstawionego nie wywołała zamierzonego efektu. Natomiast dzięki odsłonięciu boków sceny, technicznych, często ukrytych elementów, wytwarza się potencjał na wydobycie beznadziei i zagrożenia, które kumulują się w zakamarkach pomiędzy kablami i głośnikami. Na początku z ciemnej zaśniewanej sceny bije

chłód, a wszystko widzimy tylko dzięki słabemu żółtemu światłu, które kolorem przypomina to rzucane przez latarnię uliczną.

W budowaniu nastroju pomaga muzyka, która współgrając ze światem przedstawionym, potęguje uczucie grozy. W tle wyświetlane są napisy, odzwierciedlające myśli głównej bohaterki. Na scenie znajdują się rzeźby przypominające wypchane, wychudzone zwierzęta. Z tyłu - przyczepa osłonięta przezroczystym tworzywem: postacie w środku wyglądają, jakby były umieszczone w sklepowej witrynie. Stoją nieruchomo, a za sprawą charakterystyki (blade twarze, soczewki), przypominają lalki czy woskowe figury. W momencie rozpoczęcia akcji bohaterki i bohaterowie opuszczają przyczepę.

Przestrzeń jest odzwierciedleniem rozkładających się relacji rodzinnych, a także destrukcyjnej natury bohaterów, którzy chcąc otrząsnąć się po śmierci syna i brata, nieudolnie próbują powrócić do codziennego życia. W surrealistycznej narracji gubi się poczucie czasu. Nie jesteśmy w stanie wywnioskować, jak długo rodzina zapętłona jest w czyścicowym marazmie żałoby po zmarłym dziecku. Osoby aktorskie noszą czarne soczewki, a ich ruchy przypominają zombie, co dodatkowo odczłowiecza postaci i potęguje wrażenie niepokoju. Elementem jednoczącym bohaterów jest choreografia, przypominająca zaganianie bydła. Dopóki krowy żyją, jest zachowana powtarzalność codziennej rutyny, natomiast kiedy wyniszczone chorobą zwierzęta umierają, wszystko zaczyna jeszcze bardziej się rozpadać. Poetycko horrorową opowieść kończy efektownie spadający z góry śnieg. Postaci zamarzają w zajmowanych na scenie miejscach, zastygają w marazmie.

Forma spektaklu powoduje rozwarstwienie narracji. W surrealistycznym świecie nic nie jest jasne, a przez to, że każdy wizualny element można

odczytać symbolicznie, wytwarza się pole dla wielu interpretacji. Podobnie jest w sferze języka, którym posługują się postacie, i w napisach wyświetlanych z tyłu sceny. Opuszczenie tej teatralnej przestrzeni przynosi ulgę, ale jednocześnie pozostawia z wielością odczytań, które mogą powracać w koszmarach.

\*\*\*

Kolejny spektakl, który wpisuje się w temat rozkładu, to *invisibili* Auréliena Bory'ego (koncepcja, reżyseria, choreografia i scenografia). Oszczędna scenografia, ruch, muzyka i proste, ale precyzyjnie przemyślane zabiegi techniczne działają afektywnie i odróżniają spektakl od pozostałych – był to jedyny spektakl taneczny w programie festiwalu.

Na scenie widzimy leżącą dużą czarną ramę, obok niej organy, stolik oraz odłożone na stojakach saksofony. Zza kulisy wychodzi muzyk, Gianni Gebbia, który wyznaczać będzie rytm wszystkich wydarzeń scenicznych. Jest to moment przygotowania instrumentów oraz wydobycia pierwszego dźwięku z saksofonu. Spektakl rozpoczyna się jednak parę chwil później, kiedy leżąca na podłodze rama zaczyna się powoli unosić, ukazując skopiowany na płótnie średniowieczny fresk nieznanego autora – *Triumf śmierci* (eksponowany w Galleria Abatellis w Palermo).

W centrum fresku znajduje się Śmierć, która zbiera swoje żniwo, przejeżdżając przez wioskę na trupim koniu. Wokół niej jeszcze żywi śmiertelnicy, zgromadzeni w panice wywołanej jej widokiem. Reprezentują różne stany i pozycje społeczne, ale są równi wobec śmierci. Widzialność fresku i jego kształt zależą od oświetlenia, które zmienia się w trakcie spektaklu. W zależności od potrzeb dramaturgicznych, fresk staje się jaśniejszy, ciemniejszy lub jest podświetlany na różne kolory. Zostaje także

podwojony dzięki projekcji przedstawiającej ten sam obraz. Materiał pod projekcją wykonuje nieustanną choreografię, przez co dwa identyczne obrazy nie nakładają się na siebie w pełni, tworząc zakłócenia.

W spektaklu ruch opadającej i podnoszącej się ramy współgra z choreografią. W zastygłe na fresku postacie wcielają się osoby performujące, co staje się zasadą spektaklu. Tancerze i tancerki wchodzą w relacje z obrazem. Poprzez naśladowanie gestów widocznych na fresku poszerzone zostają historie, pozy i znaczenia. W jednej z sekwencji w ten sposób wydobyty zostaje temat nowotworu piersi. Początkowo jedna z tancerek naśladuje pozę kobiety z fresku, jednak następuje przesunięcie – tancerka, inaczej niż jej malowany pierwowzór, nie trzyma się za pierś. Scena ta rozwinięta zostaje w choreografię badania piersi w kierunku diagnozy nowotworu. Badanie przeprowadzają trzy pozostałe tancerki, ubrane w lekarskie kitle. Pogodzenie się z negatywną diagnozą symbolizuje scena sensualnego oddania się triumfującej śmierci z obrazu. Rama obniża się, zmieniając perspektywę sceny. Tancerka zostaje niejako wchłonięta w obraz, a podtrzymujący ją zza materiału inni współtańczący umieszczają jej ciało na namalowanym na fresku koniu – wierzchowcu Śmierci. Pomiedzy płaską postacią a żywym ciałem nawiązuje się zmysłowa relacja. W kulminacyjnym momencie oddania się w ramiona Śmierci tancerka przypomina umierającą w ekstazie św. Teresę z rzeźby Berniniego.

W *invisibili* poruszony zostaje także temat kryzysu uchodźczego. Najbardziej przejmujący moment to sekwencja, która nawiązuje do prób ucieczki drogą morską. Na scenę zostaje wniesiony ponton – cztery tancerki, podtrzymując i przechylając go w różnych pozycjach, imitują przeprawę przez morze. W łodzi próbuje się utrzymać osamotniony performer. Za każdym razem, gdy łódź gwałtownie opada na podłogę, słychać głośny, przejmujący dźwięk

trzaskania o fale. Tancerki mając władzę nad pontonem, ostatecznie wywracają go do góry dnem, wraz ze znajdującym się w nim tancerzem. Nie mamy pewności, czy udaje mu się przetrwać. Po chwili wydobywa się jednak spod pontonu i śpiewając rzewną pieśń, przechodzi przez morze – zwiewny, podświetlony materiał, animowany przez pozostałe osoby tańczące. Jak dowiadujemy się z pospektaklowej rozmowy z twórcami, ta scena nawiązuje do osobistych doświadczeń tancerza.

Symbolicznie prezentowane na scenie obrazy, połączone z monumentalnym freskiem *Triumfu śmierci* i potęgowane muzyką na żywo, sprawiają, że świat sceniczny pochłania ciała i zmysły osób na widowni. Niewidzialne i ukryte tematy, związane z ludzką egzystencją, w spektaklu zostają odsłonięte w sposób symboliczny. Reinterpretacja średniowiecznego fresku krąży wokół tematu śmierci w uwspółcześnionych kontekstach i dyskursach. Pomiedzy nami i ludźmi z obrazu wytwarza się więź, która przez wieki łączy nas w dążeniu do ostatecznego i wciąż niepoznanego przez człowieka momentu – do śmierci.

\*\*\*

Festiwal był dla nas miejscem rozmów, dyskusji i wymiany myśli. Był także okazją do odkrywania nowych teatralnych języków, które mniej lub bardziej nas ciekawiły czy zachwyciły. Nie sposób opisać wszystkich spektakli, dlatego zdecydowałyśmy się opisać te, które poruszyły nas najbardziej.

Na koniec chciałybyśmy odnieść się do kwestii werdyktu jury, z którym ze względów politycznych i etycznych się nie zgadzamy. Chodzi nam o przyznanie nagrody dla najciekawszej osobowości festiwalu. Nagrodę Prezydenta Miasta Pawła Gulewskiego przyznano Czułpan Chamatowej,

aktorze grającej w spektaklu *Kraina głuchych* w reżyserii Alvisa Hermanisa, z Nowego Teatru w Rydze. Chamatowa sprzeciwiając się putinowskiemu reżimowi, opuściła ojczyznę i wyjechała do Łotwy. Tam zaczęła współpracę z Hermanisem przy *Krainie głuchych*. Spektakl jest rekonstrukcją filmu o tym samym tytule (reż. Walery Todorowski, 1998), w którym Chamatowa grała główną rolę, tym samym rozpoczynając aktorską karierę. Przyznanie jej owej nagrody pieczętuje zezwolenie na budowanie w spektaklu sieci wątpliwych etycznie metafor.

Twórcy porównują sytuację wyjazdu Chamatowej z ojczystego kraju do znalezienia się słyszającej osoby w środowisku g/Głuchych. Słyszący aktorzy wcielają się w osoby g/Głuche, naśladując ich sposób mówienia i porozumiewania się. Ta iluzja trwa aż do ukłonów, gdy zespół klaszcze w języku migowym. Naszym zdaniem spektakl Hermanisa narusza poprawność związaną z reprezentacją osób g/Głuchych i nie jest interesujący pod kątem zarówno merytorycznym, jak i artystycznym. Przytoczymy fragment wywiadu promującego spektakl:

Tomasz Domagała: Pomyślałem w czasie spektaklu, że Rita i Jaja równie dobrze mogłyby być dwoma połówkami tego samego jabłka, dwoma twarzami tej samej kobiety, która na skutek tego, co się w Rosji dzieje, pozostaje wewnątrz rozdartą: z jednej strony reaguje radykalnie negacją reżimu i ucieczką, z drugiej jest głucha na to, co się wokół niej dzieje, bo najłatwiej jest nie słyszeć...

Alvis Hermanis: Absolutnie, dlatego właśnie powiedziałem, że czasem moje spektakle są mądrzejsze ode mnie.

Zaproszenie tego spektaklu wydaje się nam gestem jedynie politycznym – zarówno promocja przedstawienia, jak i wywiad z Hermanisem czy rozmowa po pokazie orbitowały wokół sytuacji wyjazdu Chamatowej z Rosji i jej nowego miejsca w Łotwie. Rozmowa nie dotyczyła ani artystycznych aspektów spektaklu, ani kwestii związanych z interpretacją. Hermanis w końcu zapytany o reprezentację i potencjalne zaangażowanie osób g/Głuchych do spektaklu odpowiedział, że w jego teatrze aktorstwo jest o udawaniu, a do ról morderców nie trzeba przecież angażować prawdziwych kryminalistów. Takie porównanie uważamy za głęboko niepokojące i szkodliwe.

Wzór cytowania:

Kubacka, Magdalena; Siwy, Julia; Stachulska, Alicja; Tokarczyk, Julia, *Rozkład*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozklad>.

## **Autor/ka**

**Magdalena Kubacka** – studentka teatrologii UJ.

**Julia Siwy** – studentka performatyki UJ.

**Alicja Stachulska** – studentka teatrologii UJ.

**Julia Tokarczyk** – studentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozklad>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/polska-platforma-tanca-2003-2024-ewolucje-i-fluktuacje>

/ TANIEC

## Polska Platforma Tańca 2003-2024: ewolucje i fluktuacje

Anna Banach

Polska Platforma Tańca w Łodzi, 18-21 kwietnia 2024

Polska Platforma Tańca to dla lokalnego środowiska choreograficznego najważniejsze profesjonalne wydarzenie networkingowe. Jest wzorowane na europejskich imprezach tego typu, które zaczęły pojawiać się na narodowych scenach tańca w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Pod względem organizacji i strategii platformy są dość zróżnicowane, choć przyświeca im ten sam cel - wzmacnianie obecności choreografii na scenach międzynarodowych, budowanie międzykulturowych współprac i sieciowanie osób zawodowo zajmujących się twórczością choreograficzną w kraju i za granicą. Warto przypomnieć, że w ciągu dwudziestu lat w Polsce odbyło się osiem takich spotkań. Dla porównania, Niemcy do tej pory zorganizowali siedemnaście edycji platformy, a Czesi i Izraelczycy trzydzieści. Różnice są więc znaczące.



Na pewno zadecydowało o tym wiele czynników, które z jednej strony wspierały rozwój tej inicjatywy, z drugiej zaś ostro go hamowały. Wśród pierwszych należałoby wskazać na skupienie polskiego środowiska tańca współczesnego wokół wspólnego celu, jakim było (i nadal jest) usankcjonowanie miejsca dla tańca w polu sztuki czy upowszechnianie świadomości na temat jego kulturotwórczej i społecznej roli. Na przeszkodzie stanęła zaś konieczność wyodrębnienia podmiotu odpowiedzialnego za realizację tego przedsięwzięcia w dłuższej perspektywie, ograniczenia finansowe wynikające z niedowartościowania roli tańca w polityce kulturalnej państwa czy okoliczności tak nieprzewidywalne jak pandemia koronawirusa. Zakłócenia wynikały też zapewne z decyzji podejmowanych przez Instytut Muzyki i Tańca i przekierowania uwagi na organizację innych wydarzeń, np. Kongresów Tańca. By zatem zbadać obecny status Polskiej Platformy Tańca i sprawdzić, czy rzeczywiście rozwijamy jej potencjał, markę i interakcyjność, warto przyjrzeć się jej historii i metamorfozom.

## **(Bardzo) krótka historia Polskiej Platformy Tańca**

Preludium Polskiej Platformy Tańca w jej obecnym kształcie był przegląd „taniec.pl”, zrealizowany w 2003 roku z inicjatywy warszawskiego Stowarzyszenia Tancerzy Niezależnych (1995-2005). Wydarzenie zostało włączone do programu III Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł<sup>1</sup>, którego pomysłodawczynią i dyrektorką artystyczną jest Edyta Kozak (wówczas też prezeska STN-u). Pierwszą taneczną platformę w całości sfinansowano ze środków prywatnych, uczestniczyło w niej piętnaścioro choreografek i choreografów z Polski oraz trzydziestu ośmiu reprezentantów środowiska tanecznego z Europy, a jej

efektem było zaproszenie gdańskiego Teatru Dada von Bzdülów do programu TransDanse 2004-2006, a niezależnej tancerki Heleny Gołąb do udziału w rezydencji artystycznej wiedeńskiego TanzQuartier w 2004 roku. Kolejna odsłona Platformy odbyła się po pięcioletniej przerwie i przybrała formę stacjonarnego biennale współorganizowanego przez Art Stations Foundation i Centrum Kultury Zamek w Poznaniu pod patronatem honorowym i przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury (edycje 2008, 2010, 2012). Tym samym stała się ona częścią programu performatywnego Stary Browar Nowy Taniec, którego kuratorką była Joanna Leśnierowska. Sprecyzowane zostały kluczowe zadania Platformy jako imprezy promującej polski taniec przed międzynarodowym gronem specjalistów (kuratorów, producentów, dyrektorów teatrów i festiwali), stwarzającej okazję do wymiany doświadczeń, nawiązywania kontaktów oraz zwiększenia obecności polskich artystek i artystów na światowych scenach tańca, a także integrującej lokalne środowisko reprezentowane nie tylko przez tancerzy czy choreografów, ale też krytyków, menadżerów i publiczność. Podczas trzech poznańskich edycji tego przeglądu można było zobaczyć w sumie trzydzieści dziewięć polskich spektakli tańca wyłonionych w konkursach przez jury składające się w większości ze specjalistów krajowych – jak dotychczas koncepcja umiędzynarodowienia komisji konkursowej w Polsce się nie przyjęła.

Nowością wprowadzoną w 2012 roku, poszerzającą zakres wpływów i oddziaływania tej formuły wsparcia tańca współczesnego, były sesje *Open platform* (targi artystyczne i spotkania środowiskowe) oraz *Open studio* (prezentacje prac artystycznych wybranych choreografek/choreografów wystawianych poza głównym programem). Zorganizowano również panel krytyczny dotyczący przyszłości rodzimej sceny tańca oraz prezentację misji i programu powołanego w 2010 roku Instytutu Muzyki i Tańca.

Prezentacja planowanych działań IMiT-u była zapowiedzią zmian, które miały prowadzić do umocnienia statusu tańca i choreografii jako autonomicznej i równorzędnej wobec innych dziedziny sztuki, a w kontekście Platformy oznaczała przejęcie jej organizacji przez nowo powstałą państwową instytucję kultury oraz stałe finansowanie ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jeszcze pod auspicjami IMiT-u i przy współpracy nowych partnerów – w tym lokalnych środowisk tańca i urzędów miejskich – zorganizowane zostały w Lublinie (2014), Bytomiu (2017) i Gdańsku (2019) kolejne edycje wędrującego superfestiwalu mającego być wizytówką polskiego tańca<sup>2</sup>. Przedstawiono na nich trzydzieści siedem produkcji prezentujących różnorodne pod względem estetycznym, ideowym czy formalnym spektakle i performanse. Już w 2014 roku wyraźnie krystalizowały się, obecne wcześniej, ale teraz ugruntowujące się tendencje, które odzwierciedlały kierunki rozwoju polskiego tańca współczesnego, w tym heterogeniczność programu artystycznego, dominacja małych form nad choreografiami realizowanymi w dużych zespołach. Coraz częściej pojawiały się produkcje międzynarodowe, co z jednej strony zaświadczało o większej mobilności rodzimego środowiska tańca, z drugiej zaś wymagało regulaminowego doprecyzowania kryterium „polskości” choreografii prezentowanych na tego typu imprezach. Rozrastała się też komisja artystyczna dokonująca wyboru spektakli – od trzyosobowych do dziesięcioosobowych zespołów eksperckich, co najpewniej przyczyniło się do urozmaicenia repertuaru. Główny program Platformy był też sukcesywnie obudowywany wydarzeniami towarzyszącymi. Były to spotkania networkingowe, sesje feedbackowe i pitchingowe, dyskusje panelowe, prezentacje artystyczne lokalnego środowiska tanecznego oraz warsztaty, wernisaże, wystawy, potańcówki wzmacniające wspólnotowy potencjał międzynarodowej społeczności tańca. I choć w poszczególnych ośrodkach

akcenty programu były inaczej rozłożone, to formuła kolejnych edycji pozostawała podobna.

## **Łódź pod znakiem Platformy**

31 marca 2023 roku, tuż po III Kongresie Tańca, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca przekazał informację o powrocie Platformy, po kolejnej już pięcioletniej przerwie, na mapę tanecznych wydarzeń. Jako lokalnego partnera NIMiT wskazał ośrodek łódzki, motywując ten wybór jego znaczącym wpływem zarówno na rozwój edukacji tanecznej, jak i promocję sztuki tańca w Polsce. Łódź to już szóste miasto zaangażowane w proces współtworzenia podróżującej platformy tańca i wdrażania systemu prezentacji regionalnych ośrodków wspierających rozwój tanecznej sztuki w Polsce. Obok głównego założenia, jakim jest internacjonalizacja polskiego tańca oraz współpraca w wymiarze globalnym, realizowane są więc poboczne cele. Należą do nich: rozpoznanie specyfiki i potrzeb lokalnego środowiska tańca, wzmacnianie współpracy pomiędzy miejscowymi władzami i reprezentującymi taniec ośrodkami (która powinna skutkować wpisaniem ich trwałego wsparcia w strategię rozwoju miasta) oraz promocja regionu i budowanie kreatywnego wizerunku miasta i jego polityki kulturalnej poprzez obecność i powszechną dostępność tańca w różnych jego wymiarach. Jest to pod względem planowania i realizacji zadanie bardzo wymagające i wiąże się z zaangażowaniem wielu współorganizatorów, partnerów i podmiotów wspierających. Mimo że czasu na realizację było niewiele, a proces przygotowań z pewnością zakłóciła (nie)oczekiwana zmiana na stanowisku zastępcy dyrektora NIMiT-u ds. tańca, którym 1 października 2023 roku ponownie została Aleksandra Dziuros<sup>3</sup>, udało się zaprosić do współpracy najważniejsze łódzkie instytucje kultury teatralnej i organizacje zajmujące się sztuką tańca. Skoordynowanie działań tak wielu placówek i płynny

przebieg wydarzenia zasługuje na wyróżnienie, i duża w tym zasługa Materii – producenta wykonawczego tegorocznej Platformy.

Podczas łódzkiej edycji Platformy pojawiły się znane jej stałym uczestniczkom i uczestnikom punkty programu, ale też nowości – np. Gala Otwarcia. Wydarzenia odbywały się w różnych miejscach, niekiedy zaskakując oryginalnymi lokalizacjami, co jest bliskie myśleniu o tym, by platformy tańca intensywniej wkraczały w przestrzeń społeczną miasta. Tym razem czterodniowy przegląd rozpoczął się na dworcu Łódź Fabryczna prezentacją *Odysej* Tomasza Ciesielskiego i Teatru Nowszego<sup>4</sup>. Ten dosłownie i metaforycznie podróżujący spektakl harmonijnie wpisał się w ideę mobilnego wydarzenia kulturalnego i był bardzo udanym początkiem artystycznej wędrówki szlakiem łódzkich teatrów i centrów sztuki.

Gala Otwarcia została zorganizowana przy współudziale Teatru Wielkiego w Łodzi. Wieczór ten wypełniony był pokazami fragmentów spektakli oraz etiud choreograficznych w wykonaniu zespołów baletowych reprezentujących najważniejsze teatry operowe w Polsce. Artystyczne spotkanie w „Wielkim”, będące wyraźnym kontrapunktem wobec najnowszych zjawisk definiujących rodzimą scenę tańca współczesnego i nowej choreografii, miało charakter reprezentacyjny, integracyjny i promocyjny – takie prawdopodobnie było założenie NIMiT-u. Gala z pewnością wzmocniła lokalne partnerstwo i otworzyła drogę do kontynuowania rozmów na temat regionalnego i samorządowego wsparcia łódzkiego środowiska tańca – władze miasta zobaczyli międzynarodową siłę sztuki tańca, zwłaszcza jej interakcyjny potencjał. W żadnym razie jednak nie przyczyniła się do realizacji głównego celu Polskiej Platformy Tańca – wypromowania przed międzynarodowym gremium piętnastu finałowych produkcji tanecznych. A ponieważ czas Platformy jest niezwykle cenny, akurat w tej formule nie należałoby wspierać

zespołów baletowych, które w ramach instytucji mają stałe wsparcie finansowe oraz własną politykę rozwoju międzynarodowej współpracy.

Bardzo ważnym modułem łódzkiej odsłony Polskiej Platformy Tańca były wydarzenia towarzyszące o biznesowo-marketingowym charakterze oraz panele dyskusyjne *Let's Talk*, które z założenia mają być ważnym impulsem dla rozwoju i pozytywnych zmian w obrębie organizacji i skuteczności narodowych platform tańca. Bardzo sprawnie działała kuratorka Renata Piotrowska-Auffret, dbająca o przebieg poszczególnych faz tej części programu. Z rozmów prowadzonych podczas łódzkich spotkań wokół tańca wynika jednoznaczna konkluzja. Platformy są bezwzględnie potrzebne, a ich reprezentacyjna, informacyjna i edukacyjna rola jest nie do przecenienia. Warte rozważenia przez organizatorów Platformy są rozwiązania, które mogłyby znacząco wpłynąć na jej interakcyjność, na przykład strategie rozwijania regionalnego partnerstwa. Wprawdzie przedstawiciele państw Grupy Wyszehradzkiej nie widzą możliwości nawiązania tak intensywnej współpracy, jak ma to miejsce w przypadku Baltic Dance Platform (Litwa, Łotwa i Estonia organizują wspólnie jedną platformę tańca), ale, co niezwykle ważne, w Łodzi rozpoczęły się rozmowy na temat dopuszczalnych form kooperacji. I nawet jeśli niemożliwa jest, chociażby ze względu na rozbieżności programowe i odmienne konteksty, unia polskiej, czeskiej, słowackiej i węgierskiej platformy, to już można wspólnie pracować nad stworzeniem niekolizyjnego kalendarza tych imprez, zintensyfikowaniem przepływu społeczności tańca uczestniczącej w nich czy budowaniem relacyjności nie tylko na poziomie artystycznym. Wątek ten akcentuje konieczność kompleksowego myślenia o sztuce tańca nie tylko jako o praktyce artystycznej, ale też działalności producenckiej, kuratorskiej, badawczej czy krytycznej. Tu od razu pojawia się przestrzeń do działania i (wcale nie tak partykularny) postulat opracowania archiwum Polskiej

Platformy Tańca. Zbudowanie takiej kompleksowej bazy danych ma sens zarówno w wymiarze lokalnym, jak i międzynarodowym, ponieważ zdecydowanie przyczyni się do przepływu treści i dynamizacji sieci współpracy. Jest to również impuls do dalszej pracy nad formą komunikacji i językiem przekazu, który ma łączyć, a nie dzielić i wykluczać, a właśnie w kontekście konkursowej formuły Platformy ujawnia się jego hermetyczność. W tym sensie nazywanie jej uczestników finalistami jest błędem, ponieważ taka nomenklatura od razu sugeruje krzywdzący podział na zwycięzców i przegranych.

## ***#Polska Platforma Tańca is better than... - taniec i performans na PPT 2024***

W tym roku publiczność Polskiej Platformy Tańca obejrzała piętnaście spośród siedemdziesięciu trzech zakwalifikowanych do oceny merytorycznej przedstawień. Wprawdzie w regulaminie nie wspomina się o szczególnym traktowaniu tańca współczesnego czy nowej choreografii (do udziału w konkursie zaproszono również zespoły baletowe, folklorystyczne oraz tańca dawnego), to jednak Platforma koncentruje się na wspieraniu tego właśnie kierunku. Wybór spektakli, które mają zdefiniować cały polski taniec (współczesny), to pole ciągłej (re)negocjacji, a uzyskanie kompromisu nie jest dla jury zadaniem łatwym – decyzje na pewno wywołują gorące dyskusje i wymagają pogodzenia różnych wizji reprezentatywności rodzimej sceny tańca, bywają też kwestionowane przez publiczność. Wydaje się, że ostateczny werdykt jest zawsze tylko alternatywą, a zmiana komisji konkursowej najprawdopodobniej skutkowałaby rekonfiguracją listy uczestników Platformy. W tym kontekście raz jeszcze powraca pytanie na temat zasadności umiędzynarodowienia gremium decyzyjnego i

skonfrontowania się z takim zewnętrznym werdyktem (ważnym argumentem dla zwolenników takiego rozwiązania są oczekiwania zagranicznych producentów i kuratorów, którzy najlepiej wiedzą, czego szukają). Jeśli jednak chcemy utrzymać obecne *status quo*, to tryb powoływania komisji oraz kryteria wyboru spektakli powinny być transparentne, a najlepiej też powszechnie dostępne. Po obejrzeniu produkcji tanecznych zaprezentowanych w Łodzi można postawić tezę, że polska scena tańca z całą pewnością nie jest nudna. W jakim jednak stopniu może być interesująca dla potencjalnych międzynarodowych odbiorców? Dla programatorów i kuratorów poszukujących eksperymentalnych działań przekraczających formalne i estetyczne ramy ciekawe mogą okazać się (już się okazały) produkcje takie jak *Części ciała* Ramony Nagabczyńskiej, performans koncentrujący się na twarzy jako materii choreograficznej oraz dramaturgicznym medium generującym wielość kontekstów i odczytań bliskich feministycznym koncepcjom, czy *Złe ziele* Magdy Jędry, spektakl będący pogłębioną praktyką *botanic body*, który dzięki wielu bodźcom zmysłowym pozwala przejść od realnej scenerii do wyobrazonego trójwymiarowego pejzażu. Ale też *MISSPIECE* Dominiki Wiak, solo interesujące ze względu na korespondencję sztuk jako punkt wyjścia do praktyki emancypacyjnej czy lokujące się w kategorii choreograficznego remiksu *Café Müller* Dominika Więcka sięgające do archiwum tańca Piny Bausch, (auto)biografii i fanowskiej fikcji.

Zainteresowani kontekstami mocno osadzonymi w (nie tylko) polskich realiach za wartościowe mogą uznać zupełnie odmienne gatunkowo propozycje Maciej Kuźmiński Company czy Agaty Życzkowskiej i Kariny Szutko. *Every Minute Motherland* Kuźmińskiego, tworzony na bazie metody *dynamic pharsing*, jest polsko-ukraińskim artystycznym sojuszem i wciąż aktualną opowieścią o (bez)sensie artystycznej pracy w cieniu wojny oraz



potrzebie ciągłego przypominania o niezgodzie na osvajanie aktów opresji i militarnej przemocy, Luxa Życzkowskiej i Szutko zaś przestrzenią performatywnych zmagania z tematem ogólnopolskich strajków kobiet związanych z zaostrzeniem przepisów aborcyjnych.

Kto zaś w tańcu poszukuje miejsca na obrazy zawieszane „pomiędzy przeszłością, przyszłością a chwilą obecną” (T.S. Eliot), w których ruch scala się z ideą metamorfozy umysłu i ciała, powinien zobaczyć *III Symfonię* Janusza Orlika lub *W moim początku jest mój kres* Lubelskiego Teatru Tańca. Ten, komu j bardziej potrzebna jest radość, zabawa i intensywna partycypacja, chętnie zanurzy się w światy wygenerowane przez Patryka Gorzkiewicza i przyjaciół (jego tworzony w czasie rzeczywistym performans *Connected/Disconnected*) czy Stowarzyszenie Artystów Kolekttacz albo Kolektyw Holobiont (repertuar tych grup skierowany jest do młodego widza, a jego twórczynie póki co walczą o swoją stałą obecność na polskiej scenie tańca). Spore szanse na zaistnienie w zbiorowej świadomości branży ma na pewno kolektyw Sticky Fingers Club (Daniela Komędera, Dominika Wiak, Dominik Więcek, Monika Witkowska), zarówno ze względu na błyskotliwie poprowadzoną opowieść o porażkach, balansującą pomiędzy powagą i humorem (*Sticky Fingers Club*), jak też sukces wizerunkowy będący wynikiem „widzialności” członków grupy w programie głównym przeglądu (o czym więcej nieco później).

Jeśli natomiast oczekuje się od polskich artystek i artystów spektakli ekstrawaganckich, to warto zwrócić się ku produkcjom takim jak *Valeska Valeska Valeska* Dominiki Knapik czy *Lagma* Dany Chmielewskiej, Alicji Czyczcel, Marty Szypulskiej i Aleksandry Gryki. W pierwszym z nich odzyskana zostaje z niebytu postać awangardowej niemieckiej artystki Valeski Gert (pojawiające się w nim hasło *#Valeska Gert is better then Mary*

*Wigman* nieodwołalnie przyłgnęło do tegorocznej edycji Platformy). To niezwykle zmysłowy, chwilami cudownie bezczelny, intensywny w odbiorze miks performatywnych szaleństw, w którym historia „artystki kosmicznej” rezonuje z biografiami młodych tancerek i tancerza Sticky Fingers Club (tak, to oni). W drugim imponująca jest próba wytwarzania nowej jakości dramaturgicznego napięcia i atmosfery, która zmierza w kierunku bluszczowatości, czarnej melancholii i poczucia narastającego zagrożenia (momentami niebezpiecznie jednak ocierająca się o śmieszność). To dziwaczne doświadczenie jest efektem połączenia przemieszczającego się organicznego obiektu, jakim jest *Smolista Lagma* wykonana ze zszytych zwierzęcych skór, z humanoidalnymi istotami, które na oczach widzów podlegają gwałtownemu procesowi ewolucji – zdecydowanie intrygujący głos młodego pokolenia artystek formujący się na styku czarnej materii, ciała fantastycznego, polityki i ekologii.

Tegoroczny program Platformy, choć ideowo, estetycznie i formalnie zróżnicowany, obnaża jednak pewne braki polskiej sceny tańca. Wynika bowiem z niego, że od dłuższego czasu dominują na niej spektakle-miniatury, ciągle natomiast brakuje dużych zespołów wykonawczych. O tym, że jest zapotrzebowanie na tego typu produkcje, świadczy chociażby deklaracja otwarcia na formy wielkoobsadowe zapisana przez organizatorów w regulaminie projektu (poza tym praca z kilkunastoosobową obsadą stwarza zupełnie inne możliwości formalne). Można też odnieść wrażenie – mylne – że taniec w Polsce ma nie dość liczną profesjonalną reprezentację. Wśród twórców, współtwórców i wykonawców dość często powtarzają się te same nazwiska<sup>5</sup>. Może to oczywiście świadczyć o obecności w polskim tańcu i choreografii wyrazistych osobowości<sup>6</sup> albo też o preferencjach komisji, która doszła do wniosku, że najlepsze powstałe w ostatnich latach produkcje taneczne stworzone zostały przez bardzo wąską grupę artystek i artystów.

Wystarczy jednak prześledzić listę spektakli zakwalifikowanych do selekcji finalnej, by przekonać się, że polski taniec ma zdecydowanie większy potencjał, a to oznacza, że Platforma nie może być jedynym środkiem do międzynarodowej promocji polskiego tańca<sup>7</sup>.

Gdyby z kolei pokusić się o nakreślenie „narodowego” charakteru Polskiej Platformy Tańca i próbę wyszczególnienia elementów „typowo polskich”, poza formalnymi wymogami obywatelstwa i geograficznej identyfikacji, należałoby zwrócić uwagę na silne umocowanie sztuki tańca w realiach społeczno-politycznych. Pod względem artystycznym zaś taniec jawi się jako sztuka transgresji, na scenę wkraczają kolejne niezauważane lub świadomie tabuizowane wcześniej tematy, podobieństwa i różnice poszczególnych scen tańca upływają się, a indywidualność i oryginalność niekoniecznie mierzona jest kategorią narodowej tożsamości, co wcale nie wyklucza możliwości świadomego czerpania z tradycji. Dobrze też, że w obrębie Platformy rozwijają się nowe zjawiska, na przykład zainaugurowana w Gdańsku w 2019 roku Mała Platforma Tańca skierowana do młodego widza i rozwijająca potencjał performujących rodzin. Czy jednak dobrą decyzją było jej włączenie do głównego programu? Wydaje się, że zastosowane pięć lat temu rozdzielenie „małej” i „dużej” Platformy było zabiegiem słusznym. Taktyka łódzka wynikała zapewne z konieczności redukcji kosztów (powraca temat sensowności Gali Otwarcia), choć to właśnie wyodrębnienie Małej Platformy Tańca stwarza realne szanse na rozwój zjawiska, jakim jest choreografia dla młodego widza. Dzięki temu może powstawać więcej produkcji tanecznych tego typu, a to z kolei pozwoli na wprowadzenie w przestrzeń tańca nowej grupy odbiorców – dzieci, młodzieży i ich opiekunów.

# Polska Platforma Tańca - nowe horyzonty

Polska Platforma Tańca z całą pewnością jest wydarzeniem prestiżowym, reprezentacyjnym, pozwalającym budować markę i pozytywny wizerunek polskiego tańca. Sama jednak nie może ponosić odpowiedzialności za obecność i widzialność tej formy sztuki zarówno w kraju (nadal jest nam ta powszechna rozpoznawalność potrzebna), jak i w wymiarze globalnym (to w dużej mierze zależy od dalszego kompleksowego rozwoju systemu wsparcia). Jest jednak bardzo ważnym ogniwem wzmacniającym jej status i powinna być już na stałe, bez długich okresów karencji, wpisana w kalendarz obowiązkowych imprez poświęconych polskiej sztuce tańca i choreografii. Powinna też być planowana z dużo większym wyprzedzeniem i w perspektywie długofalowej, tak by nawiązywać strategiczne partnerstwa i wpływać tym samym na coraz lepsze warunki organizacji wydarzenia i intensywniejszy rozwój lokalnych ośrodków tańca. Sama też dalej może, a nawet powinna, rozwijać się, czerpać ze sprawdzonych i skutecznych rozwiązań bardziej doświadczonych siostrzanych platform. Spotkania międzynarodowej społeczności tańca służą właśnie temu, by o rozwoju Platformy myśleć realnie, ale przy odczuwalnym wsparciu tanecznej wspólnoty, z nadzieją na zrównoważony rozwój.

Podczas rozmów *Let's Talk* pojawiły się więc konkretne propozycje, które z całą pewnością warto przemyśleć, a potem być może wdrożyć. Wśród nich potrzeba wspólnych spotkań zagranicznych gości z artystkami i artystami Polskiej Platformy Tańca w celu osadzenia ich twórczości w ramach współczesnych realiów społeczno-politycznych, które mogą być nie dość czytelne dla międzynarodowego gremium, a w znacznym stopniu przecież determinują twórcze działania. Jak również wyraźna potrzeba intensywniejszego zanurzania się w przestrzeń miasta-organizatora i

czierpania z jego potencjału. Pod tym względem kapitał Łodzi z jej wielokulturową przeszłością, dziedzictwem przemysłowym i instytucjami kultury (Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera czy Muzeum Sztuki) nie został w pełni wykorzystany. Choć wiadomo, że impreza, która trwa tylko cztery dni, ma też swoje ograniczenia. Na pewno jednak jest to szansa na rozwijanie dobrych praktyk, inspirującej współpracy, a w konsekwencji też publiczności tańca. Najważniejszym zadaniem dla organizatorów Polskiej Platformy Tańca, która nie funkcjonuje w oderwaniu od problemów współczesnego świata, jest wypracowanie nowej wizji oraz przejrzystych zasad korespondujących z pełną wyzwań rzeczywistością polityczną i ekonomiczną, w oparciu o wartości moralne oraz etykę. Jako środowisko stoimy przed koniecznością nieustannej pracy nad trwałą widocznością tańca, dla której kluczowe powinno być poczucie odpowiedzialności, budowanie partnerstwa, pogłębianie relacji i wzmacnianie ponadnarodowych więzi. Według uczestników spotkań i rozmów wokół przyszłości Platformy to właśnie te akty i działania mogą zapewnić jej stabilność w całkiem niestabilnych czasach.

Autorka dziękuje redakcji „Didaskaliów”, szczególnie Alicji Müller, za wsparcie podczas procesu pracy nad tekstem.

Wzór cytowania:

Banach, Anna, *Polska Platforma Tańca 2003-2024: ewolucje i fluktuacje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182,  
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/polska-platforma-tanca-2003-2024-ewolucje-i-fluktuacje>.

## Autor/ka

**Anna Banach** – badaczka i krytyczka tańca. Doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Współpracuje z Instytutem Choreografii i Technik Tańca AM im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Autorka publikacji z zakresu historii i teorii tańca, m.in. pracy badawczej *Znaczenie tradycyjnej kultury i folkloru w kształtowaniu się współczesnego teatru tańca w Polsce* powstałej w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy” (2015). Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2019 i 2020 roku w dziedzinach taniec oraz animacja i edukacja kulturalna. Dyplomowana instruktorka tańca współczesnego (NCK). Członkini Polskiego Forum Choreologicznego, Stowarzyszenia Forum Środowisk Sztuki Tańca oraz Rady Redakcyjnej Wydawnictwa AM w Łodzi.

## Przypisy

1. Obecnie Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł.
2. Polska Platforma Tańca od 2014 roku realizuje formułę wędrującego biennale. Oznacza to, że przegląd najlepszej choreografii, podobnie jak w Niemczech, organizowany jest co dwa lata przez różne ośrodki taneczne, za każdym razem w innym mieście. Alternatywnym wobec powyższego modelem są platformy stacjonarne, często realizowane w systemie corocznym lub też miksujące podane zmienne w inny jeszcze sposób, jak wędrująca, a organizowana w cyklu rocznym New Italian Dance Platform.
3. Przed ponownym objęciem stanowiska zastępcy dyrektora NIMiT-u ds. tańca Aleksandra Dziurosz pełniła tę funkcję w latach 2018-2022.
4. Spektakl ten pokazywany był poza programem głównym Platformy. Podobne rozwiązania przyjęto już wcześniej w Bytomiu i Gdańsku, gdzie poza finałem zaprezentowane zostały produkcje taneczne Teatru Rozbark (2017) oraz Teatru A Part, Teatru Amareya i Marcina Hericha (2019).
5. Najwyraźniej widać to na przykładzie przywoływanego już dwukrotnie Sticky Fingers Club. Oprócz wspólnego autorskiego projektu *Sticky Fingers Club* kolektyw współpracował z Dominiką Knapik przy produkcji *Valeski...*, dwoje artystów pokazało też swoje prace solowe (Wiak i Więcek), a Monika Witkowska została zaangażowana jako asystentka choreografa i tancerka do produkcji Maciej Kuźmiński Company. Również nazwisko Knapik pojawia się w programie Platformy więcej niż raz – jako autorki *Valeski* i nie mniej wyrazistego solowego mockumentu *Agon*.
6. Odrębnym zagadnieniem jest udział w prawie wszystkich edycjach tego wydarzenia Janusza Orlika – naprzemiennie w roli twórcy, współtwórcy lub wykonawcy. Jest to precedens, który domaga się opisu i diagnozy, zarówno z perspektywy badacza, jak i artysty ucieleśniającego historię Platformy niemal od samego jej początku.
7. Ważne też w tym zakresie są inicjatywy podejmowane przez NIMiT, w tym programy i projekty takie jak *PolandDances/Tournée* czy dopiero wdrażany *Tancerz-Rezydent*. Stymulująca dla umiędzynarodowienia polskiego tańca była z całą pewnością działalność Joanny Leśniewskiej w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec, znaczenie ma również dotychczasowa obecność polskich artystów i kuratorów na europejskich platformach tańca, na przykład Pawła Sakowicza w programie tegorocznej Czeskiej

Platformie Tańca czy Mateusza Szymanówki w roli jurora Tanzplattform Deutschland 2024.

---

**Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/polska-platforma-tanca-2003-2024-ewolucje-i-fluktuacje>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/mandala-cial-w-ruchu>

/ TANIEC

## Mandala ciał w ruchu

Hanna Raszewska-Kursa

Mandala Performance Festival we Wrocławiu, 23-26 maja 2024

### W oku kuratorskim

Tegoroczna edycja wrocławskiego Mandala Performance Festival była już jego osiemnastą odsłoną. Przegląd, pierwszy raz zaprogramowany w 2005 roku przez Adama Kamińskiego w Towarzystwie Kultury Czynnej i we współpracy z Galerią Miejską (obecnie organizatorem jest Stowarzyszenie JEST Człowiek), realizowany później w różnych lokalizacjach (obecnie: Centrum na Przedmieściu), od początku miał charakter interdyscyplinarny. Z czasem proporcja między liczebnością dzieł z obszaru tańca i choreografii oraz sztuk wizualnych zmieniała się na korzyść tych pierwszych, ale założenie otwartości formalnej pozostało nienaruszone.

Kuratorzy osiemnastej edycji Mandali, Adam Kamiński i Maciej Sado, propozycje programowe podzielili na trzy cykle: *W pułapce kobiecych*



narracji, *Obok nas...* i *Mózg – postrzeganie piękna*<sup>1</sup>. Podążając za tą koncepcją, przyjmuję ją jako strukturalną ramę relacji, a następnie, pozwalając przefiltrować się sieci wypowiedzi artystycznych przez moją wrażliwość, proponuję własny porządek prezentowanych prac.

## ***W pułapce kobiecych narracji***

W tym cyklu umieszczono trzy sola. Najmocniejszym wydaje mi się *oŚĆ!* Małgorzaty Haduch w wykonaniu Marty Wiśniewskiej. Performans<sup>2</sup> warto oglądać w kontekście funkcjonującego w obszarze muzyki popularnej wizerunku performerki, pamiętając, że znana jest też ona jako Mandaryna, której przebój *Ev'ry Night* zapamiętany został głównie z niefortunnego wykonania na Sopot Festival prawie dwie dekady temu.

Choreografka i tancerka spotykają się tu na gruncie sztuki dźwięku, konkretnie ludzkiego głosu. Najpierw performerka wyrzuca go z siebie, całym ciałem podkreślając kierunek „na zewnątrz” i zespalając ruch z głośnymi, czysto artykułowanymi głoskami. Gesty wypychania, wyciskania, wysyłania w dal są spójne ze zdecydowanym charakterem krótkich dźwięków, roznoszących się szeroko po galerii. Później ustępują wektorowi odwrotnemu – jakby ciało zasysało bodźce i wokalizowało ich wchłanianie. Również ten kierunek jest podkreślany ruchem: kierowaniem ku sobie rąk, podciąganiem centrum, zawijaniem języka. Te działania przerywa salwa śmiechu. Technicznie oczywiście serie kolejnych „haha” wykrzykuje performerka. Potrząsanie dłońmi wokół głowy wytwarza jednak wrażenie, że rechot płynie z zewnątrz, ku artystce – i jest to śmiech z niej, bezwzględny, nieprzerwany, długo wracający echem. „Serrrrrrrrrce”, woła Wiśniewska, wodząc dźwiękiem po sali jak karabinem, którym opinia publiczna bezlitośnie ostrzeliwuje kogoś, komu coś się nie udało. „Serrrrrrrrrce”, woła, jakby

przypominała, że i ona je ma, a skala „haha”, które w nie wymierzono, nie mogła go nie uszkodzić<sup>3</sup>.

Ekspozycja samotności performerki zaatakowanej nawałnicą ocen, a niedysponującej żadną scenografią, którą mogłaby się osłonić, wytwarza niezwerbalizowany, ale intensywny przekaz. *oŚĆ!* wychodzi od indywidualnego przypadku, zwracając uwagę, że piosenkarka, jak każdy człowiek, ma prawo do porażek, do łączących się z ich ponoszeniem emocji i do prywatności, w której można je przeżywać. Zarazem jednak rzecz ma szerszy zasięg. Hejt nigdy nie jest dystrybuowany po równo, a linie podziału przebiegają równolegle do różnic genderowych. W patriarchacie kobiety hejtują się dłużej, głośniej i staranniej niż mężczyźni. *oŚĆ!* jest więc nie tylko pracą ciekawą artystycznie, ale też mocną wypowiedzią feministyczną, rzucającą wyzwanie mizoginii i stereotypom.

Również z trudnymi emocjami mierzyły się – w bardzo odmiennych estetykach – Justyna Jan-Krukowska (performance *Przyjaciel Ogień*) i bohaterka wykreowana przez Monikę Wachowicz (spektakl *Klepsydra* Teatru A Part, w reżyserii Marcina Hericha, na podstawie scenariusza stworzonego wspólnie z aktorką). Działanie Jan-Krukowskiej, zrealizowane na drewnianej podłodze i trawniku, pokrywających zewnętrzny taras, przywołało tematykę ekologiczną. Pozornie idylliczny obraz – kobieta w ładnej, opalizującej sukience, ognisko, ukorzeniona roślinność, ruch przypominający morskie fale – kontrastował z cierpieniem widocznym na twarzy performerki. W rezultacie połysk kostiumu przywołał na myśl toksyczne nacieki na zanieczyszczonych plażach, a obecne dosłownie i wyobrażone pod wpływem performowanego obrazu żywioły przypominały, jak bardzo ludzkość przestała z nimi współpracować i zaczęła dominować, niosąc zniszczenie wszystkim żywym istotom. Taniec artystki wokół ognia wydał mi się rytuałem żałoby połączonej

jednak z decyzją, by nie tracić nadziei na sprawczość mogącą jeszcze zmienić stan rzeczy. Z kolei ból, w który zanurzała się pośród głębokiej czerni sceny wysmakowana wizualnie, neurotycznie rozedrgana, nasycona różnymi odcieniami smutku i rozpacz *Klepsydra*, wiązał się z żałobą osobistą, indywidualną; może żegnaniem kogoś bliskiego, może opłakiwaniem odejścia w niebyt dawnych wersji osobowości bohaterki.

## ***Obok nas...***

Wszystkie prace tego cyklu pokazano w przestrzeni scenicznej. Pierwszą z nich było *Contemporary Waves* Luana Machado, inspirowane muzyką Dante Tanziego. Performans, osadzony w stylistyce butō, stanowił pełną gniewu i rozpacz impresję na temat kwestii wagi globalnej, a konkretnie – haniebnych praktyk odmawiania wsparcia osobom migrującym w skrajnie niebezpiecznych warunkach w poszukiwaniu schronienia przed tym, co grozi im w krajach pochodzenia. Niezwykle silna osobowość sceniczna tancerza i jego pełen napięcia, mięsisty ruch, projekcja dramatycznych nagrań z rozbitkami z Morza Śródziemnego i głęboko dudniąca muzyka elektroniczna, użycie masek i nadekspresyjnej mimiki – wszystko to scalało się, tworząc amalgamat intensywnych bodźców, wywołujących uczucia przeszywającej grozy i bezsilności.

Pozostałe prezentacje cyklu skupiały się na sprawach mniejszej skali, na przykład na prywatnej codzienności. W dwóch rolach znalazła się tu Katarzyna Leszek: jako choreografka pełnowymiarowego *holly melancholy* Teatru Tańca Nieznanego i jako współchoreografka i współwykonawczyni z Kacprem Szklarskim małej formy *Duet on cello, piano & a heartbeat*. Obie prace cechuje liryczność i zanurzanie się w stanach emocjonalnych, pozwalające przeżywać je do głębi, bez chodzenia na skróty i siłowego

wypędzania tonowania uczuć w imię iluzji dobrostanu. *Duet...* eksploruje trudny do przyszpilenia jednym słowem nastrój między żalem a tęsknotą, tkliwością a poruszeniem. W ścisłej relacji z muzyką (po części filmową) rozsnuwa się po scenie taniec pełen kołysania, obrotów i wydłużonych, miękkich ruchów, zespolonych z rytmem oddechów, głośno przypominających o organiczności ciał; tych na scenie i tych na widowni. Spektakl *holly melancholy* tańczy zaś spora, bo ośmioosobowa, grupa. Na plan pierwszy tej kolażowej opowieści wysuwa się temat strategii radzenia sobie z męczącymi uczuciami, jakie nie zawsze wolno ujawniać – nawet wtedy, gdy rozsadzają pulsujące frustracją ciało.

W jakimś stopniu z tematem kielźniania mierzyła się też Michelle Stolarek w solo *Atlas Eclip calis / Three seascapes*, skomponowanym z bardzo zdyscyplinowanych i klarownych struktur ruchowych. Na rewersie tego tematu zaś, wokół swobody i nieskrępowania, emanował pomysłowością i lekkością zabawny duet *Play the game or game the play* w choreografii Kingi Szemy, ekspresyjnie zatańczony przez Karolinę Klasę i Kacpra Powichrowskiego.

Humoru, acz zdecydowanie odmiennego, nie zabrakło też w nagrodzonym owacją na stojąco spektaklu *grzybobranie / ZIMA NUKLEARNA* w reżyserii Piotra M. Wacha i według jego tekstu, w bardzo udanym wykonaniu studentek i studentów krakowskiej AST. Pierwszy akt igra z publicznością, podpuszcza ją, dzieli na tę, która daje się rozbawiać, i tę, która podejrzliwie milczy. Drugi radykalnie szczerze ujawnia doświadczenia, które stały się i tematem spektaklu, i motywacją do stworzenia go, czyli (nad)używanie substancji psychoaktywnych, uzależnienie od nich i leczenie się z nałogów. Wisielczy humor, bunt przeciwko temu, co niezawinione, i wola walki o siebie (w tym walki z samym sobą) tworzą zapadającą w pamięć spójną

całość, krążącą wokół tematów takich jak delikatność, pogrążenie w ciemności, determinacja i nadzieja.

## ***Mózg - postrzeganie piękna***

Wspólną cechą performansów tego bloku była ich rozmaicie nasilona nieprzewidywalność. *Perceptual feedback* obsadził duet Ewy Staroń z Dominiką Manderłą-Błędowską oraz sola Falka i Wacha w roli żywych modułów galeryjnej instalacji złożonej z tańca, plastyki i muzyki elektronicznej. Przestrzeń tańca umieszczono frontem do rzucanej na ścianę graficznej odpowiedzi na ruch, tworzonej komputerowo w czasie rzeczywistym, a publiczność rozsadzono po bokach, pod lustrzanymi ścianami. Interaktywna wizualizacja reagowała na poruszenia ciał, interpretując je poprzez zacieranie i wyostrzanie konturów ich „odbić”, zmiany kolorów, intensyfikowanie i osłabianie efektów powidokowych smug. Jednocześnie swoją sugestywnością wpływała na wybory ruchowe tańczących, niejako negocjujących z nią na żywo kształt zmiennych obrazów, dodatkowo regulowany przez korygującego parametry operatora maszynarii. Również na żywo Michał Osowski konstruował strumień dźwięku – dyskretniejszy, ale nadal bardzo istotny, trzeci podmiot tej łagodnie hipnotyzującej konwersacji.

W zupełnie inne, bo bardzo surowe, przestrzenie zabrały widownię *Mikrostyki*, mocną, bezkompromisową energią rozsadzającą scenę. Kompozytor Igor Gawlikowski, tancerka Małgorzata Haduch i performer Aleksandrov Kyrillo stworzyli improwizowane dźwiękowo-ruchowe zdarzenie, w którym żadne z tworzyw nie powstawało drogą domyślną, prowadząc do zakwestionowania tego, czym domyślne strategie wytwarzania muzyki i

tańca właściwie są. Konwencjonalnie od gitarzysty można oczekiwać szarpania strun, tymczasem muzyk uderzał w instrument, wydobywając jego nie zawsze zauważany – a przecież zawsze obecny – potencjał perkusyjny. Nawykowo po tańczącym duecie można spodziewać się harmonii, Haduch i Kyrillo zaś wspinali się po sobie, uderzali o siebie, podnosili, znajdowali chwytów nie pochodzących z żadnej techniki – a skuteczne w sposób organiczny, więc dla ciała prymarny. Ponadto podział kompetencyjny zacierał się: gdy muzyk eksponował cielesność, wykonując drobne skoki, a para używała głosu, rycząc i wzdychając, mikrostryki przekształcały się w makrołącza, a spotkanie tworzyw stawało się syntezą.

Dla niezatytułowanego performance'u plenerowego Kuby Falka nieprzewidywalność była strukturalną ramą relacji ze zgromadzoną na dziedzińcu publicznością, którą performer na przemian wprawiał w stan niepokoju i rozbrajał. Niestabilność „butów” z uschniętych gałęzi, groźba roztrzaskania arbuza o chodnik, duży nóż, potencjalnie niebezpieczne zanurzenie się głową w donicy z ziemią równoważone były przez ciepły uśmiech, „poród” kwiatów, poczęstowanie owocem. Nie była to jednak gra dla samej gry. Wymienność napięcia i rozluźnienia stanowiła budulec dla naruszającego spokój wiosennego wieczoru odczucia bezradności wobec tego, jak krusi, podatni na rany z jednej strony, a bezwzględni i destrukcyjni z drugiej – są ludzie. Monolog o sieci wyobrażonych międzyludzkich połączeń neuronalnych, mającej działać analogicznie do korzeniowych sieci roślin, zestawiony z próbą zasadzenia samego siebie w ziemi i z obrazem trzymanego wysoko nad głową arbuza – symbolu palestyńskiego oporu – kierował uwagę w rejestry polityczne i istotne społecznie.

## W oku widzki-uczestniczki

Mandala wyróżnia się na tle wielu festiwali tanecznych w Polsce m.in. tym, że podmiot organizujący nie jest grupą artystyczną czy ośrodkiem producenckim. Wśród punktów programu nie pojawiają się więc własne prace kuratora, a soczewka, przez którą przygląda się scenie sztuk performatywnych (w tym tańca), nieco inaczej filtruje to, co się na niej dzieje<sup>4</sup>. Wybory programowe krążą przede wszystkim wokół tematyki dzieł i wokół uruchamianych poprzez nie refleksji i wrażeń. Nie ma tu założenia określonej estetyki ani klucza wymiany zaproszeń między ośrodkami, jest zaś (udana) próba dotknięcia wybranych na daną edycję zagadnień czy problemów za pośrednictwem różnych dzieł.

Przyjęcie kryterium tematu jako prymarnego pozwala na nieustającą otwartość względem rozchylania zakresów dziedzinowych. Dzięki temu w tym roku pierwszy raz zaproszono spektakl teatru dramatycznego – *grzybobranie...*, które obok siostrzanej, teatralno-choreograficznej *Klepsydry*, znakomicie sprawdziło się w sieci performance'ów wizualnych (prace Jan-Krukowskiej i Falka) oraz tańca i choreografii w formie performansów (*Perceptual feedback*, *Contemporary Waves*) i spektakli (*holly melancholy*, *Duet on cello...*, *Play the game...* i *Atlas Eclip calis...*). Ponadto, domykając listę sztuk performatywnych, obok teatru, sztuk wizualnych, tańca i choreografii zaistniały performansy z obszaru muzyki czy sztuki dźwięku zespolonej z tańcem na różne sposoby (*Mikrostyki*, *oŚĆ!*).<sup>5</sup>

Zróżnicowanie form zapobiegło przytłoczeniu publiczności obfitością programu, poszczególne prace uruchamiały bowiem inne kanały percepcyjne, co pozwalało zachować świeżość odbioru. Chcąc jednak odejść

od mojego zainteresowania – do niedawna niemal obsesji – kategoriami formalnymi, pozwoliłam, by mocniej zapracowały we mnie tematy i nastroje. Porządek, w jakim w związku z tym sama zapamiętam program, krąży wokół trzech kategorii: eksploracja, rozpacz, przezwycięzenie. Najwięcej było prac eksplorujących pejzaże wewnętrzne i zewnętrzne układy odniesienia; zaliczam do nich *holy melancholy*, *Perceptual feedback*, *Mikrostyki*, duet Leszek ze Szklarskim i *Play the game...* Także w tej kategorii umieściłabym inspirowaną somatycznymi doświadczeniami wystawę intrygującego malarstwa Marii Kociumbas *Odsłony ruchu – butoh* i wystawę Grzegorza Stadnika *Esej. Impresje z Mandali*, złożoną z fotografii sytuacji scenicznych<sup>6</sup> i reportażu dokumentującego życie społeczne toczące się w przerwach. Strategie mierzenia się z jednym stanem emocjonalnym: rozpaczą zaobserwowałam w pozwalającej przeżyć smutek do głębi *Klepsydrze*, w rozedrganej, ale wciąż proaktywnej, pracy Jan-Krukowskiej, oraz w gniewnych i burzliwych *Contemporary Waves*. Temat przezwyciężania zaś – głównie traum i ograniczeń, indywidualnych i społecznych – wyłonił się dla mnie z *oŚCI!*, *grzybobrania...*, pracy Falka i sola Stolarek.

Pierwsza grupa zagłębiała się w pewne uczucia lub otoczenia emocjonalne, druga wypowiadała się z pozycji niezgody na pozostawanie w danej sytuacji, a trzecia ukazywała możliwości opuszczenia jej i/lub zbudowania alternatywy. Tę ostatnią intencję uważam za najciekawszą, acz trzeba pamiętać, że rozpoznanie i niezgoda są warunkami dla tego, by tworzenie nowego mogło się zacząć. I jeśli pójść za równie banalnym, co niemożliwym do uniknięcia, skojarzeniem numeru edycji Mandali z metryką, to trzeba przyznać, że taki rodzaj refleksji jest bardzo dobrym kluczem do wejścia w pełnoletność.



Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Mandala ciał w ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/mandala-cial-w-ruchu>.

## Autor/ka

**Hanna Raszewska-Kursa** – absolwentka polonistyki UW, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca UMFC, doktorka nauk humanistycznych. Do swoich najważniejszych prac zalicza książkę *Teoria tańca w polskiej praktyce* (2018), monografię pod swoją redakcją *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura* (2018) i najnowszą pozycję: *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku* (2023). Jako krytyczka regularnie publikuje m.in. w „nietakt!cie”, na portalach [taniecPOLSKA.pl](http://taniecPOLSKA.pl) czy [teatralny.pl](http://teatralny.pl). Więcej: <https://hannaraszewska.wordpress.com>.

## Przypisy

1. Szczegółowy program Festiwalu: <https://mandalafestiwal.pl> [dostęp: 31.05.2024].
2. Ponieważ pisownia stosowana w relacji może dalej wydać się niekonsekwentna (a niekiedy jest niezgodna z opisem programowym), już teraz doprecyzowanie. Dla pewnej części form z pola tańca i choreografii (w tym teatru tańca) używam określenia „spektakl”, dla innej – „performans”. W obszarze sztuk wizualnych przy artefaktach wykonywanych na żywo, a więc innych niż wystawy, stosuję termin „performance” (w jakimś stopniu podążając za: Kownacka, 2016, s. 220). Realizowane na żywo inne niż *stricte* koncertowe artefakty z obszaru sztuki dźwięku czy muzyki nazywam „performansem”, a jako „spektakl” określam odpowiednie formy z obszaru teatru (dramatycznego, fizycznego, formy i in.). Innymi słowy, performans identyfikuję w tańcu i choreografii oraz muzyce, performance w sztukach wizualnych, a spektakle – w tańcu i choreografii oraz w teatrze.
3. W wersji work-in-progress (2021) w tym miejscu padały słowa: „Wypadło serce. Chcecie – bierzcie – spoko”. Spokojny, nonszalancki ton wywoływał wrażenie obrony przez zamrożenie emocji i nie dopuszczał do wrażliwości wyśmianej wokalistki. Wersja obecna odsłania bezbronność, ale i siłę płynącą z przepracowania trudności.
4. O założeniach Kamińskiego więcej można przeczytać w: Raszewska-Kursa, 2018, s. 73-84.
5. Do ostatniej kategorii można byłoby w jakiejś mierze zaliczyć też *Perceptual feedback*, warstwa ruchowa w relacji z projekcją dominowała jednak nad muzyką w sposób stawiający choreografię w niekwestionowanym centrum zdarzeń.
6. Fotografie urzekały umiejętnością wejścia w głąb sceny i uchwycenia niezwykłości tańczącego ciała, ale gorzko rozczarowujące jest, że tancerzy i tancerek, których kunszt umożliwił stworzenie wysmakowanych obrazów, artysta nie podpisał z imion i nazwisk.

## Bibliografia

Kownacka, Magdalena, *Metodologia pracy i strategie wystawiennicze. Relacje współczesnej rzeźby i choreografii*, [w:] *Powrót (do) przyszłości*, red. M. Szymanówka, K. Koślacz, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2016.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Adam Kamiński*, [w:] H. Raszewska-Kursa, *Teoria tańca w polskiej praktyce*, TAIWPN Universitas, NIMiT, Kraków-Warszawa 2018.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/mandala-cial-w-ruchu>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/diabel-w-operze>

/ OPERA

## Diabeł w operze

Iga Batog

Królewska Opera w Kopenhadze

*Don Giovanni's Inferno*

koncepcja, aranżacja, inscenizacja, wideo: Simon Steen-Andersen, dyrygent: Bassem Samir Akiki, kostiumy: Thibaut Welchlin, koprodukcja: Opéra national du Rhin w Strasburgu, The Royal Danish Opera w Kopenhadze i Festival Musica Strasbourg

premiera: 20 kwietnia 2024

Kurtyna idzie w górę, odsłaniając suto zastawiony stół i dwie postaci – pana i jego sługę oświetlonych miękkim światłem kandelabrow. Stoją nieruchomo. Napięcie wzrasta, a ciszę przerywa zgrzyt maszynerii scenicznej. Wraz z pojawieniem się posągu Komandora staje się jasne, że to finał opery *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta, w której sprawiedliwość przychodzi z zaświatów i w zaświatach zostaje wymierzona. Don Giovanni bezskutecznie próbuje targować się z przeznaczeniem, jednak uścisk chłodnej dłoni Komandora nie pozostawia złudzeń. Los bohatera został już dawno przypieczętowany – Don Giovanni znika, wciągnięty w piekielne

otchłanie, czyli w zapadnię sceniczną. Według partytury Mozarta w tym momencie powinno nastąpić szczęśliwe zakończenie, jednak Simon Steen-Andersen nie zamierza tak łatwo odpuścić rozpustnikowi. Cała scenografia podnosi się do góry, pozostawiając śpiewaka wywijającego rękami w dramatycznym geście spadania.

*Don Giovanni's Inferno* nie jest pierwszym projektem Steena-Andersena związanym z operą. Temat dialogu z ustaloną tożsamością arcydzieła pojawiał się w jego twórczości wielokrotnie, przybierając formę instalacji integrującej przestrzeń teatru w Bayreuth z muzyką Ryszarda Wagnera (*The Loop of Nibelung*) czy eksploracji weneckiej laguny przez pryzmat opery *Powrót Ulissesa do ojczyzny* Claudia Monteverdiego (*The Return*). Choć *Don Giovanni's Inferno* ma swoje źródło w punkcie kulminacyjnym opery Mozarta, nie poprzestaje na dyskusji z klasycznym dziełem. Jest to raczej wielopoziomowy, multimedialny patchwork, pozszywany z repertuaru operowego podejmującego topos zejścia do piekieł. Simon Steen-Andersen zapożycza postaci, wydarzenia i materiał muzyczny z ponad trzydziestu dzieł, sięgając m.in. po *Orfeusza* Claudia Monteverdiego, *Roberta Diabła* Giacoma Meyerbeera czy *Fausta* Charles'a Gounoda.

Sam kompozytor określa *Don Giovanni's Inferno* jako „part opera-fiction, part coma-dream”. Po upadku tytułowy bohater (w tej roli Cody Quattlebaum) zostaje wybudzony przez kłębiące się wokół niego rogate postacie o świecących czerwonych oczach. Ten infernalny obrazek szybko ustępuje miejsca nowemu, może równie przerażającemu. Zapala się światło i wraz z okrzykiem „niespodzianka!” przy akompaniamencie urodzinowych gwizdków Don Giovanni zostaje przywitany w piekle. W librecie opery Mozarta pytany o dalszy los swojego pana Leporello może jedynie wzruszyć ramionami i orzec, że „pojawił się diabeł i zaciągnął go w dół”. Simon Steen-

Andersen przedstawia widzom rzeczony czarta z imienia. Postać Polystophelesa (Damien Pass) jest połączeniem wielu wyobrażeń o diabłach i demonach, zrodzonych na przestrzeni ponad czterystu lat funkcjonowania gatunku opery. Profesję księcia ciemności godzi z żyłką organizatora życia muzycznego, co zbliża go także do Wolanda z powieści Bułhakowa. Wszelkie próby ucieczki od biesa i jego kompanii kończą się niepowodzeniem, a Don Giovanniemu nie pozostaje nic innego jak przystać na zaproszenie do rozejrzenia się po piekielnych czeluściach. Główną atrakcją wycieczki stanowi zorganizowane przez Polystophelesa *talent-show*, którego uczestnikami są operowi bohaterowie o mniej lub bardziej wątpliwej moralności. Postaci niespełniające rygorystycznych standardów diabeł-dyrektora zostają ukarane, a cały konkurs ma na celu wyłonienie obsady godnej wziąć udział w najbardziej ambitnym przedsięwzięciu Polystophelesa – wystawieniu własnej opery.

W miarę rozwoju akcji Simon Steen-Andersen otwiera przed widzom więcej niż jedną perspektywę na przedstawione wydarzenia. Inscenizuje scenę, w której cała obsada *Don Giovanniego* świętuje po udanej premierze. Brakuje jedynie odtwórcy głównej roli. Zaniepokojeni tym kompani w końcu znajdują śpiewaka, wciąż nieprzytomnego po upadku, którego świadkami byliśmy na samym początku spektaklu. Steen-Andersen zaciera granice pomiędzy jawą a snem, ale także pomiędzy postaciami a grającymi ich aktorami. Nie jesteśmy pewni, czy całość akcji scenicznej nie jest jedynie koszmarem, śnionym przez wykonawcę. A o czym może śnić osoba zawodowo związana z operą? Despotyczny diabeł-dyrektor, mroczny labirynt teatralnych korytarzy czy scena, w której Don Giovanni musi zaśpiewać nago przed publicznością, w tym kontekście układają się w studium umęczonego umysłu śpiewaka.

Opera, wielość perspektyw, koszmar senny. Do listy słów kluczy związanych

z *Don Giovanni's Inferno* należałoby dodać jeszcze przestrzeń – sceny operowej i budynku teatru. Na ekranie znajdującym się w głębi sceny wyświetlana zostaje wcześniej przygotowana projekcja, przedstawiająca wnętrza Królewskiego Teatru. Puste loże, szatnie i korytarze zostają zestawione z miejscami, do których widz zwykle nie ma dostępu – z zasceniem czy zapleczem technicznym. Zabieg ten jest echem wcześniejszej działalności Simona Steena-Andersena – cyklu instalacji, wideo i performansów *site-specific* zebranych pod wspólną nazwą *Run Time Error*. Poprzednie odsłony projektu zwykle miały na celu opracowanie i zarejestrowanie spaceru dźwiękowego w konkretnym obiekcie. W przypadku *Don Giovanni's Inferno* jest to raczej sposób na rozszerzenie przestrzeni scenicznej. Zostaje ona zintegrowana z wyświetlanym obrazem – postaci schodząc ze sceny, wskakują w szczelinę w ekranie, by następnie pojawić się w projekcji i odwrotnie. Kompozytor w ten sposób aktywizuje także rekwizyty. Tocząca się przez korytarze piłeczka do tenisa stołowego, którą widz obserwuje za pośrednictwem wideo, w pewnym momencie fizycznie pojawia się na scenie, gładko przechodząc z wyświetlonego obrazu w pole widzenia odbiorcy. Projekcja pełni także funkcję scenografii. Poza otwierającą sekwencją scena jest właściwie pusta, a wypełnione dymem i oświetlone kolorowym światłem zakamarki podziemi operowych znakomicie spełniają się w roli piekielnych przestrzeni (w których czasem pojawia się także sam kompozytor w roli samotnego sprzątacza zatrudnionego w operze i obiektu psikusów Polystophenesa i jego kompanii).

Opera jako gatunek jest znakomitym materiałem do przekształceń, transformacji, dekonstrukcji, głównych kategorii poetyki Simona Steena-Andersena. W *Don Giovanni's Inferno* iluzja sceniczna zestawiana jest z jej nieustanną deziluzją. Kompozytor amplifikuje zgrzyt maszynerii scenicznej i dudniący dźwięk obrotowej sceny, który staje się częścią audiosfery całego

spektaklu. Jednocześnie jest to właściwie „opera o operze w operze” – oś akcji scenicznej w postaci podróży przez piekło połączona jest z próbami do własnego spektaklu Polystophelesa. Steen-Andersen podejmuje także grę z różnymi operowymi kliszami dotyczącymi samej warstwy muzycznej. Don Giovanni nawet w piekle nie zamierza zrezygnować ze swoich dotychczasowych przyzwyczajzeń. Usiłuje wciągnąć w miłosny duet napotkaną dziewczynę, która okazuje się lalką Olimpią z *Opowieści Hoffmana (Là ci darem la mano)*. Nie przeszkadza mu fakt, że nieznajoma porusza się na hoverboardzie, a na każdą próbę nawiązania znajomości odśpiewuje jednym słowem – przesyconym *autotune* „tak”. Gdy bohater zadowolony z kolejnego udanego podboju nachyla się do pocałunku, Olimpia przechodzi w popis wokalny, nadając nowe znaczenie słowu koloratura. Świdrujący, elektronicznie wspomagany głos śpiewaczki przechodzi w rejestry nieprzyswajalne nawet dla mieszkańców podziemnego świata, a Don Giovanni kuli się na kanapie, desperacko zakrywając uszy poduszkami.

Choć wizualnie imponujący, projekt Simona Steena-Andersena ma swoje źródło przede wszystkim w muzyce. Orkiestrze i chórowi pod dyktando Bassema Akiki partneruje zajmujący się wykonawstwem muzyki współczesnej zespół ICTUS, których instrumenty i charakterystyki mogłyby znaleźć się w *Piekle muzykantów* Boscha. Niełatwe zadanie Steen-Andersen stawia także przed solistami, którzy zmieniają wcielenia i kostiumy równie szybko, jak kompozytor stylistyki i repertuar operowy. Steen-Andersen integruje barokowe *drammi per musica* z materiałem z twórczości Pucciniego, Wagnera czy Bizeta. Kontur melodyczny jest zwykle rozpoznawany, kompozytor jednak całkowicie zmienia funkcję i kontekst zapożyczanej muzyki – fanfary z *Orfeusza* Monteverdiego zostają przekształcone w dżingel programu *Hell's Got Talent*, a habanera z *Carmen* zbliża się do estetyki muzyki klubowej. Steen-Andersen poprzez te

przekształcenia zachowuje warstwę odniesień pozamuzycznych związanych z danym repertuarem, uwalnia go jednak od historycznego ciężaru. Unika nobilitacji materiału operowego, w przestrzeń teatru wprowadzając także muzykę nienależącą do operowego kanonu. Pojawiająca się w pewnym momencie piosenka Rosalii nie jest obcym elementem w zbiorze, jej muzyka staje się pełnoprawną częścią akcji, zintegrowaną z resztą muzycznych odniesień.

W *Don Giovanni's Inferno* Campbellowski model podróży bohatera zostaje przefiltrowany przez repertuar operowy, wielopoziomową grę z konwencją, ale także gęstą mapę (auto)referencji. Wyprawa w głąb piekła jest zarazem sięgnięciem do wcześniejszej twórczości Simona Steena-Andersena. Niektóre elementy spektaklu wyrastają z zainteresowań twórczych kompozytora przeniesionych na nowy grunt (wspomniany *Run Time Error*), niektóre są drobnymi reminiscencjami z przeszłości dalszej i bliższej. W elektronicznie wspomaganym popisie lalki rozpoznamy echa arii (drag) Królowej Nocy z *Inscenierte Nacht*, a hoverboard pod jej stopami pojawił się już w inscenizacji *Music in the Belly* Stockhausena, którą Steen-Andersen przygotował dla Musica Festival w Strasbourgu.

Wieszczona od początku XX wieku wizja „śmierci opery” nie nadeszła i wciąż nie wydaje się bliska. Współczesna opera często zdaje się przekraczać właściwe jej normy gatunkowe, stylistyczne i formalne, niekiedy wręcz domagając się przedrostka „post-”, który lepiej określiłby jej hybrydyczną i złożoną naturę. Nicolas Till i Kandis Cook, dyrektorzy artystyczni Post-Operative Productions, swoją metodę pracy podsumowali słowami „pracujemy poprzez operę, wokół i przeciw niej, ale pozostaje ona stałym punktem odniesienia<sup>1</sup>”. W podobny sposób można podsumować strategię Simona Steena-Andersena. Opera jest stałym punktem odniesienia,



jednocześnie mam wrażenie, że wcale nie o operę chodzi. *Don Giovanni's Inferno* jest konglomeratem strategii inscenizacyjnych, reinterpretacji i aranżacji materiału muzycznego, odniesień do historii i popkultury, zabiegów mających więcej wspólnego z filmowym montażem niż z teatrem. Jednak przede wszystkim jest angażującą historią, skręcającą w nieoczekiwane strony, pełną humoru i momentów zachwyty, wywoływanych przez muzyczny timing i zmysł dramaturgiczny kompozytora. Powiedziałabym, że *Don Giovanni's Inferno* jest laurką dla iluzji i deziluzji teatru, dla ironii, abstrakcji i czerpania z przeszłości bez skrepowania i na własnych zasadach. Jeśli jest hołdem, to dla mediów, które pozwalają na opowiadanie złożonych, często dziwacznych, ale pasjonujących opowieści.

Wzór cytowania:

Batog, Iga, *Diabeł w operze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/diabel-w-operze>.

## Autor/ka

**Iga Batog** – urodzona w śląskim mieście na B., obecnie studiuje muzykologię (Instytut Muzykologii UAM) i wiolonczelę (Akademia Muzyczna w Poznaniu). Teksty o muzyce publikowała m.in. w „Ruchu Muzycznym”, „Glissandzie” i „Czasie Kultury”.

## Przypisy

1. Kandis Cook and Nicolas Till, *The Why... What... How...? Of Post-Operative Productions*, [www.post-operative.org/INTERVIEW.html](http://www.post-operative.org/INTERVIEW.html) [dostęp: 13.06.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/diabel-w-operze>

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-19>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

## Noty o książkach

### ***Rozmowy o obecności w teatrze/Conversations About Presence in Theatre*, redakcja: Justyna Czarnota, Katarzyna Piwońska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań 2023**

Dwujęzyczna publikacja jest zbiorem wywiadów z twórcami artystycznego świata osób z niepełnosprawnościami, zarówno praktykami, jak i teoretykami czy przedstawicielami instytucji. Tytułowa „obecność” dotyczy przemian we współczesnym teatrze, a przede wszystkim zmieniających się norm cielesności. Publikacja jest efektem projektu „Obecność” (2022-2023) realizowanego w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, w ramach którego powstało sześć premier teatrów osób z niepełnosprawnościami (po dwie przygotowały Teatr pod Fontanną, grupa teatralna Jest Jak Jest oraz Teatr Klucz im. Wojciecha Deneki, a w rozmowach uczestniczą również osoby pracujące w Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21). Oprócz premier, uczestnicy projektu organizowali warsztaty poszerzające zakres edukacji w tym temacie, a także seminaria i dyskusje. Całe wydarzenie było

międzynarodową wymianą myśli i działań o charakterze nie tylko artystycznym, ale przede wszystkim aktywistycznym.

Dziwiesięciu wywiadów udzielili twórcy i twórczynie spektakli – od osób reżyserujących, poprzez performujące, do zajmujących się scenografią, muzyką, choreografią, kostiumem i techniczną realizacją spektakli.

Rozmawiają o pracy osób z niepełnosprawnościami w instytucjach i poza nimi, o własnych doświadczeniach oraz rewolucyjnej sile swoich działań. Wypowiadają się artyści i artystki z Teatru pod Fontanną, Teatru Klucz im. Wojciecha Deneki, grupy teatralnej Jest Jak Jest oraz z Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21. W rozmowach o choreografii kluczowe są głosy Claire Cunningham i Diany Bastos Niepce. Publikację kończy rozmowa Justyny Czarnoty z krytykami teatralnymi: Dominikiem Gacem, Magdaleną Hasiuk i Katarzyną Niedurny o emocjach i praktykach dotyczących pisania o twórczości osób z niepełnosprawnościami.

Znamienną cechą wszystkich rozmów jest szczerłość i otwartość – zwięzłe i precyzyjnie rozmówcy i rozmówczynie przedstawiają procesy nie tylko powstawania spektakli, ale też wkraczania nienormatywnych ciał do instytucji, manifestowania swoich przekonań i wprowadzania nowych praktyk. Mimo czułego podejścia do tematu i niejednokrotnie ostrożności w języku, zmapowane zostały obawy, wątpliwości i niepowodzenia dotyczące podejmowanych działań. Przykładem będą wątki związane z tworzeniem spektakli i zmianą myślenia o przedstawieniu – nie jako o dziele czy produkcji, ale procesie. Janusz Stolarski (reżyser spektakli Teatru pod Fontanną) opowiedział historię o pani Ewie (aktorce, z zawodu psycholożce), z którą przygotował na próbach piękną i wzruszającą scenę, jednak aktorka nie przyszła na premierę, wyjaśniając: „No tak, wie pan, bo te zajęcia fajne, ale żeby tak przed ludźmi?”. To opowieść o wartości procesu, a nie pracy nad

efektem za wszelką cenę i kosztem czyjejś wrażliwości. O trudnościach mówi także Stine Nilsen, dyrektorka artystyczna Festiwalu Tańca CODA w Oslo, w rozmowie z Moniką Dubiel. Nilsen porusza kwestie związane z włączeniem do widowni osób z niepełnosprawnościami: dostosowanie budynków do potrzeb np. osób poruszających się na wózku, ale też dotarcie do środowisk osób z niepełnosprawnościami. W wywiadach otwarcie mówi się o „porażkowości” systemu, ale także (i przede wszystkim) o sukcesach i coraz większym udziale nienormatywnych osób w życiu kulturalnym.

Szeroki wachlarz podejmowanych w wywiadach tematów i wielość perspektyw klarownie nakreślają sytuację świata artystycznego osób z niepełnosprawnościami i obrazują proces przemiany tytułowej „obecności” na przestrzeni lat. *Rozmowy o obecności w teatrze* to wielogłos ludzi pracujących w różnych technikach i estetykach, ale zmierzających w tym samym kierunku – ku dostępności i widzialności sztuki osób, które przekraczają normy i kanony. Książka ma przyjazną dla czytelników formę – duże litery umożliwiają czytanie osobom niedowidzącym, pogrubiona czcionka, strzałki i symbole przy nazwiskach ułatwiają odnalezienie się w lekturze.

Alicja Stachulska

## **Pipsa Lonka, *cztery dni bliskości*, przeł. Marta Orczykowska, Wydawnictwo ADiT, Warszawa 2024**

*Cztery dni bliskości* to dramat, którego strukturę przenika poetyckość. Autorka pisze minimalistycznie i konkretnie, używając krótkich, prostych zdań. Często na całej stronie widnieje tylko jedno czy dwa zdania, pojawiają się też krótkie opisy miejsc (morze, hotel) naznaczone śmiercią. Przez

nietypową dla dramatu konstrukcją książka przypomina tomik poezji, a rozmieszczenie słów na poszczególnych stronach wydaje się równie ważne jak ich znaczenie. Obok szumiącego morza i „skrzeczącej” przyrody powstaje także opis hotelu – numery scen to numery kolejnych pokoi. W każdym rozgrywa się osobna historia, która powoli odsłania się i przeplata z innymi, i choć te minimalistyczne opowieści pozornie nie łączą się ze sobą, to jednak autorka kreuje nimi obraz mikroświata, pełnego podskórnych i nieoczywistych zależności.

W dramacie jest wiele pęknięć na poziomie zarówno formy, jak i tematów. W prostym obrazie hotelu i otaczającej go przyrody odsłaniają się szczeliny wypełnione niepokojem, co ma duży potencjał dramaturgiczny. Książka jest trochę jak zagadka kryminalna, która rozwiązuje się w trakcie lektury. Obraz człowieka spaja się z obrazem otaczającej go rzeczywistości, Lonka pisze prosto i z dystansem, naturalistyczny opis ciała swoją strukturą nie różni się od opisu fal czy piasku na plaży. W taki sam sposób antropomorfizowana jest natura: „Mewy płaczą solą”. Wszystko wydaje się żyjącym organizmem obserwowanym z dystansu.

Momentami książka przypomina klasycznie ustrukturyzowany dramat zawierający pisane kursywą didaskalia. W narrację wpisane są dźwięki, np. zapis fonetyczny skrzeczenia mew, co może być pomocne w przypadku wystawienia dramatu na scenie. Na końcu Lonka umieściła również wskazówki reżyserskie, np. „mew nie mogą na scenie grać ludzie”.

Magdalena Kubacka

**Joanna Oparek, *Rozczarowanie jest seryjnym mordercą,***

## Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2023

W tomie znalazły się cztery dramaty Joanny Oparek: *Wężowisko*, *Całe życie*, *Osobliwość/Singularity* i *Dobra rodzina*, dwa poematy: *Berlin Porn* i *Małe powinności*, oraz tekst Karoliny Felberg *Dzikości antropogeniczne w dramatopisarstwie Joanny Oparek*. Opublikowane teksty są autorskim wyborem.

Dramat *Wężowisko* został wystawiony przez Janusza Marchwińskiego w 2014 roku w Teatrze Nowym w Krakowie (obecnie Teatr Nowy Proxima). W ramach programu stypendialnego „Kultura w sieci” odbyło czytanie performatywne online tekstu *Osobliwość/Singularity*. Z kolei dramaty *Całe życie* i *Dobra rodzina* zostały wyreżyserowane przez autorkę w latach 2021 i 2023 na gliwickiej scenie kameralnej. Oparek, której rodzinnym miastem są Gliwice, osadziła akcję *Dobrej rodziny* właśnie w tym mieście. Dwa poematy są także „dramatami do słuchania”, a jeden z nich, *Małe powinności*, został zrealizowany jako słuchowisko w Radiu Kraków w 2023 roku.

Oparek w swoich tekstach posługuje się prostym, autentycznym językiem, który łączy z poetyckością i ironią. *Wężowisko*, *Całe życie* i *Dobłą rodzinę* można określić jako współczesne komediodramaty, które opowiadają o codziennych problemach społecznych czy rodzinnych w Polsce. Natomiast akcję postantropocentrycznego dramatu *Osobliwość/Singularity* toczy się w 2049 roku w pokatastroficzej Łodzi.

Niewątpliwy kunszt Oparek polega na precyzyjnym balansowaniu pomiędzy tym, co trudne – śmierć, ból, cierpienie – a tym, co zwyczajne i po prostu zabawne. Jej sztuki są bardzo bliskie życia, dzięki czemu osoba czytająca jest w stanie współodczuwać i identyfikować się z postaciami. Autorka porusza temat życia w patriarchalnym społeczeństwie, na pierwszy plan wysuwając

feministyczną perspektywę. Jej bohaterki są silnymi kobietami, które próbują zaznaczyć swoją pozycję w męskim świecie. W *Berlin Porn* autorka porusza kwestie przemocy seksualnej wobec kobiet, z kolei w *Małych powinnościach* ważnym dla autorki tematem jest pozycja ofiary i wykorzystywanie kobiet na poziomie ekonomicznym, społecznym i cielesnym.

Julia Siwy

**Katarzyna Kalinowska, Katarzyna Kułakowska, Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, Emilia Zimnica-Kuzioła, *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024**

Książka *Teatr bliskiego kontaktu. Studia przypadków grup teatralnych* jest analizą działań trzech grup: Teatru Węgajty, Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i Teatru Szwalnia. Jest to druga monografia w serii „Socjologia grup artystycznych” wydawanej przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Książka podzielona jest na trzy rozdziały: *Teatr Węgajty jako strefa rezonansowa*, *Stowarzyszenie Teatralne Chorea jako wspólnota twórcza* oraz *Teatr Szwalnia jako grupa płynna*.

W pierwszym rozdziale nakreślono historię Teatru Węgajty. Kolejne podrozdziały są analizą pracy tej grupy w kontekście socjologii krytycznej, uzupełnione wypowiedziami absolwentów lub entuzjastów Innej Szkoły Teatralnej, którzy opisują sposoby pracy i swoje indywidualne doświadczenia w Węgajtach. Wynika z nich, że największą wartością osób przyjeżdżających do podolsztyńskiej wsi nie był efekt pracy, ale sam proces twórczy oraz wspólnota, jaka wytwarzała się podczas pobytu w Węgajtach. Ważnym aspektem był kontakt z naturą, który mocno zaznacza się w podejmowanych

przez zespół tematach. Inna Szkoła Teatralna ma też swoje tradycje, na przykład kolędowanie w okolicznych wsiach.

W drugiej części autorki opisują Stowarzyszenie Teatralne Chorea – jego genezę, rozwój i przemiany. W kolejnych podrozdziałach opisywane jest miejsce, w którym działa grupa, jak również zamknięty charakter zespołu, do którego nie prowadzi się naboru nowych członków, inaczej niż na przykład w Węgajtach. Następnie szeroko opisana zostaje specyfika pracy grupy, działania i spektakle, a dzięki zdjęciom można zwizualizować sobie i lepiej zrozumieć charakter omawianych wydarzeń. W tym rozdziale ważnym tematem jest również publiczność Teatru Chorea.

Ostatni rozdział poświęcony jest działalności Teatru Szwalnia – analizowany jest model praktyki artystycznej, zaangażowanie i historia oraz miejsce pracy. W kolejnych podrozdziałach podjęto również próbę rozpoznania wizerunku grupy w środowisku teatralnym. Przytaczane są fragmenty wywiadów oraz opisy spektakli z perspektywy osób zaangażowanych. Dla tworzenia wspólnoty miejsce pracy Szwalni stanowi istotny kontekst. Wspólne działanie sprzyja tworzeniu trwałych więzi. Każdy z rozdziałów kończy się krótką analizą i komentarzem do stawianej w tytułach rozdziałów tezy oraz podsumowaniem. Książkę zamyka tekst *Epilog mały, taki może za jeden grosz* autorstwa Kazimierza Kowalewicza. Pomimo mnogości informacji książka jest przejrzysta, zawiera wiele fragmentów wywiadów i rozmów z osobami zaangażowanymi w działania grup, dzięki czemu analiza ich działalności jest bardzo konkretna i rzetelna.

Julia Tokarczyk



Wzór cytowania:

*Noty o książkach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182,  
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-19>.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-19>



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

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.