
didaskalia

Gazeta Teatralna

październik 2024 nr 183



Pułapki reprezentacji
Sztuka i transformacja ustrojowa
Rośl-inność

Spis treści

ALICJA ŻEBROWSKA

Tajemnica patrzy

Dorota Sosnowska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

TEATR Z BLISKA

Przeciw reprezentacji i inne pułapki

Jowita Mazurkiewicz

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Widmokręgi Lupy

Katarzyna Fazan

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

PONTEDERA

Wysłuchując się w człowieka

Małgorzata Jabłońska

Radical Move: reż. Anieli Gabryel

KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Od rośliny-diagnozy do rośl-inności. Wokół performansu „Nie jestem rośliną”

Ewelina Godlewska-Byliniak

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Claire Cunningham’s Care-ful Disability Aesthetic

Katarzyna Ojrzyńska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Uwalnianie z ram

Monika Świerkosz

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Dziwne nieporozumienie

Izabela Zawadzka

TR Warszawa: *Ep*, reż. Agnieszka Jakimiak, Kuba Krzewiński

Teatr erzaców, czyli śmierć w ludzkiej skali

Witold Mrozek

Teatr Polski w Bydgoszczy: *ahat ilī. Siostra bogów*, reż. Anna Augustynowicz

Przyszłe przyjemności ciała

Zuzanna Berendt

Łys, kreacja i performans: Ernest Borowski, Ula Dziurdzia, Teresa Fazan, mariia Lemperk, sos k. osowska, Ana Szopa, Szymon Tur

Spotkania w cudzych ciałach

Agata Skrzypek

Nowy Teatr w Warszawie: *Threesome/Trzy*, choreogr. Wojciech Grudziński

Śmierć przyjdzie po cichu

Alicja Stachulska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie: *Wszystko na darmo*, reż. Weronika Szczawińska

TANIEC

Blisko – bliżej – najbliżej

Zuzanna Piekarska

4. Krakowski Festiwal Tańca w Krakowie

Jak pory roku Vivaldiego

Marcin Miętus

Malta Festival w Poznaniu

Pragnienie (w) ruchu

Adriana Joanna Mickiewicz

Sophiensæle w Berlinie: *Innocence*, koncepcja: Göksu Kunak oraz Bilgesu Akyürek, Felix Beer, Buğra Büyüksimşek, Chima Okerenkwo, Leo Luchini; *This resting, patience*, instalacja: Ewa Dziarnowska

ZAGRANICA

Lato i śmierć

Alicja Müller

54. Santarcangelo Festival

Podróże, spacery, migracje

Maciej Guzy

Monachijskie Biennale Nowego Teatru Muzycznego

Lubrykant z domieszką wody święconej

Maria Magdalena Ożarowska

Sancta, reż. Florentina Holzinger

Oczekując wydarzającego się jutra

Magdalena Kubacka Julia Siwy Alicja Stachulska

Ruhrtriennale Festival der Künste

OPERA

Gdy dusza drży

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele 2024: *Idiota*, reż. Krzysztof Warlikowski

Statek miłości i śmierci

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele 2024: *Tristan i Izolda*, reż. Thorleifur Örn Arnarsson

FESTIWALE

Szekspir, świat i teatr

Joanna Targoń

28. Międzynarodowy Festiwal Szekspirowski w Gdańsku

„Lepiej się klócić w teatrze”

Tomasz Raczkowski

Teatr na faktach we Wrocławiu

TEATR W KSIĄŻKACH

Polski Szekspir XX i XXI wieku

Joanna Walaszek

Anna Cetera-Włodarczyk, Mateusz Godlewski, Przemysław Pożar, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Zasoby, strategie, recepcja*, Warszawa 2024

Naukowe gawędy (?) Profesora Jana Michalika

Wojciech Dudzik

Jan Michalik, *Gawędy o teatrze krakowskim*, Kraków 2023

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

DOI: 10.34762/w4tk-1z77

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/tajemnica-patrzy>

/ ALICJA ŻEBROWSKA

Tajemnica patrzy

Sztuka Alicji Żebrowskiej i transformacja ustrojowa

Dorota Sosnowska | Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

The mystery is watching. Alicja Żebrowska's Art and the Political Transition

The text was written in response to Alicja Żebrowska's exhibition *The Mystery is Watching. Works from the Times of Transition* (Tajemnica patrzy. Prace z czasu transformacji) curated by Jakub Banasiak at the Gdansk City Gallery in 2024. The artist's early works were presented as 'the art of the new spirituality'. Her classic works belonging to the canon of feminist and critical art have been almost completely omitted. Thus, the experience of systemic transformation recorded in Żebrowska's art was presented as a mystical mystery. By recalling interpretations of the artist's works from the 1990s and 2000s, tracing how the feminist discourse was constituted in Polish art after 1989, as well as the changing views of the artist herself, the author tries to see what the mystery understood in this way actually hides. With the help of the non-representational theory, she proposes a reading of Żebrowska's art that opens up the possibility of grasping transformation as an experience, and not only as images and meanings superimposed on it one by one.

Keywords: feminist art; feminism; transition; representation; obscenity

W marcu 2024 roku w Gdańskiej Galerii Miejskiej została otwarta wystawa Alicji Żebrowskiej *Tajemnica patrzy. Prace z czasu transformacji*

kuratorowana przez Jakuba Banasiaka. Mało znanym pracom artystki, uważanej za jedną z najważniejszych przedstawicielek nurtu polskiej sztuki krytycznej i feministycznej, towarzyszył wprowadzający w założenia wystawy tekst kuratorski, w którym autor deklaruował:

O transformacji najczęściej mówi się w kategoriach społecznych, politycznych i ekonomicznych. Tytuł wystawy sygnalizuje inne ujęcie: transformacja jest tu traktowana jako czas wielkiej niewiadomej, stan pomiędzy, *interregnum* – moment, w którym stary porządek już nie istnieje, a nowy jeszcze nie nastał (Banasiak, 2024).

Z tak zarysowanym ujęciem transformacji łączy się według Banasiaka dostrzeżenie innego, niż przyjęty dotychczas, kontekstu dla prac Żebrowskiej. Nie pokazując tych najgłośniejszych, jak *Grzech pierworodny* z 1994 roku czy *Kiedy inny staje się swoim* z 1999 roku i zwracając uwagę, na te – poza tytułowym wideo *Tajemnica patrzy* i jednym zdjęciem z cyklu *Onone* – wczesne i właściwie niepokazywane, kurator stwierdza, że chce „[...] wpisać jej twórczość w szerszy kontekst: transformacyjną sztukę nowej duchowości” (Banasiak, 2024). Tłumaczy:

Rdzeń wystawy stanowią prace z wystaw w Krakowie (1986), Wiedniu (1992) i Orońsku (1992), uzupełnione o filmy z lat 1992-1995. W większości przypadków prac tych już później nie pokazywano. W końcu o nich zapomniano, wybierając z bogatego dorobku artystki zaledwie kilka filmów, które zinterpretowano zgodnie z hegemonicznymi dyskursami transformacyjnej historii sztuki – jako „feministyczne” i „krytyczne”. Nie uchylając tych

odczytań, niniejsza wystawa chce przywrócić wczesnym pracom Żebrowskiej ich historyczny kontekst i stojące za nimi intencje artystki (tamże).

Co uderzające, w ramach tej kuratorskiej eksplikacji, to nie tyle sztuka Żebrowskiej wywołuje konieczność nowego ujęcia transformacji, ile raczej nowe spojrzenie na doświadczenie transformacji wymaga przywrócenia historycznego, innego niż feministyczny i krytyczny, kontekstu pracom artystki. Jednak zaskakująco, by wskazać na transformację jako czas „wielkiej niewiadomej” w którym rozwija się „sztuka nowej duchowości”, kurator nie tyle inaczej interpretuje te najbardziej znane prace, ile w większości je po prostu pomija.

Zaintrygowana tym pominięciem i jego skutkami dla myślenia o historii przełomu wieków, proponuję w tym tekście powrót do prac Żebrowskiej z lat dziewięćdziesiątych i ich interpretacji, by sprawdzić, co *de facto* kryje się pod „hegemonicznymi dyskursami transformacyjnej historii sztuki”, narzucającymi „feministyczne” i „krytyczne” interpretacje (Banasiak, 2024). Jednocześnie, zastanawiając się nad praktyką artystyczną Żebrowskiej, ewolucją jej rozumienia własnej sztuki, kontekstem historycznym i społecznym, w którym pracowała, chcę, jak proponuje Banasiak, inaczej spojrzeć na transformację ustrojową. W moim przekonaniu (nie)pokazana na wystawie sztuka artystki nie ustanawia bowiem kolejnej reprezentacji doświadczenia tego okresu, a raczej działa przeciwko niesproblematyzowanemu patrzeniu, logice reprezentacji i nadawaniu – nawet zupełnie nowych czy pierwotnych – znaczeń obrazom. W ten sposób zmusza do przemyślenia samego patrzenia. Właśnie w tej praktyce artystki, którą postaram się oświetlić, zwracając uwagę na ciało i za pomocą teorii nie-reprezentacji (*non-representational theory*), ujawnia się według mnie

obsceniczna tajemnica jej sztuki. Na wystawie, schowana za kotarką i dozwolona od lat osiemnastu, *Tajemnica patrzy* sztucznym okiem umieszczonym w umalowanej, żywej i pulsującej waginie. Pytanie organizujące ten tekst mogłoby brzmieć: co widzimy, odwzajemniając jej spojrzenie?

Polska sztuka feministyczna

W artykule *Feminin polylogue* z 2003 roku, opublikowanym w poświęconym polskiej sztuce numerze pisma „Praesens, Central European Contemporary Art Review” i prezentującym anglojęzycznym i niemieckojęzycznym czytelnikom zagadnienie reprezentacji ciała we współczesnej polskiej sztuce kobiet, Agata Jakubowska jako jedną z najważniejszych dla tego pola artystek przywołała Alicję Żebrowską. Tłumacząc zagranicznym odbiorczyńom znaczenie sztuki Żebrowskiej w tym z konieczności skrótowym tekście, autorka pisała o feministycznym wymiarze wprowadzania w sferę widzialności kobiecej seksualności w głośnej instalacji i pracy wideo *Grzech pierworodny* z 1994 roku. Interpretując zarejestrowany kamerą wideo w dużym zbliżeniu obraz wagi z naśladowującym „ślepe” oko plastikowym guzikiem pomiędzy wargami sromowymi, penetrowanej później przez wibrator, następnie poddawanej zabiegom borowinowym, a w końcu „rodzącej” lalkę Barbie, Jakubowska pisała:

Początkowo praca ta została rozpoznana jako przekraczająca granice i pokazująca kobiece doświadczenia ciała nieobecne w dominującej kulturze wizualnej. Jest jednak jasne, że artystka nie szukała alternatywy dla fallocentrycznych manifestacji kobiecej seksualności; jej strategia polegała raczej na grze z istniejącymi

przekonaniami, negatywnymi wyobrażeniami o kobiecych genitaliach i szerzej kobiecej seksualności – nie tyle po to by je odrzucić i skrytykować, lecz zdekonstruować przez wyolbrzymienie (2003, s. 13).

Użycie przez Żebrowską lalki Barbie Jakubowska tłumaczy jako sygnał przesunięcia zainteresowania z odczuwania i doświadczania kobiecego ciała ku zrozumieniu kulturowo skonstruowanego charakteru cielesności i płci. Tym samym autorka wpisuje prace artystki w kontekst *Uwikłanych w płęć* Judith Butler i wiążanego z jej koncepcją performatywności płci przekroczenia binarnego podziału na kobiece i męskie. Tak też interpretuje kolejny projekt Żebrowskiej, *Onone. Świat po świecie* z 1995 roku, w którym pojawiają się wyobrażone ludzko-nieludzkie istoty o zmieszanych, niejasnych, wyolbrzymionych cechach płciowych. Na wielkoformatowych kolorowych fotografiach te na wpół mityczne, na wpół cyborgiczne postaci, patrząc w lustro, leżąc w trawie czy w wyłożonej aluminiową folią, abstrakcyjnej przestrzeni, przybierają kojarzone z kobiecością pozy, wskazując według Jakubowskiej na równoczesną możliwość i niemożliwość wyzwolenia się z kulturowo skonstruowanej płci. Kolejną pracą omawianą przez autorkę i odsłaniającą paradoks przyjemności związanej z odgrywaniem kobiecości, powielaniem fallocentrycznie skonstruowanej seksualności, jest *Kiedy inny staje się swoim* z 1999 roku. Żebrowska rejestruje tutaj proces uzgodnienia płci i odnajdywania swojego ciała przez transkobietę Sarę. „Onone i Sara wydają się czuć komfortowo w tej – odsłoniętej przez feministyczne historyczki sztuki jako podporządkowana – pozycji” (Jakubowska, 2003, s. 15). Według Jakubowskiej prace Żebrowskiej, bazujące nie tyle na feministycznie rozumianej różnicy płci, ile na jej kulturowym i płynnym charakterze opisanym przez Butler, są charakterystyczne dla szerszego

prądu w polskiej sztuce kobiet. Pokazując płęć jako rolę, tyleż opresyjną, co skonstruowaną, otwierają przestrzeń przechwycenia znaków podporządkowania przy jednoczesnej afirmacji kobiecości.

Ten napisany na potrzeby nieznających polskiego kontekstu i polskiej sztuki osób tekst traktuję jako nie tyle nowe czy dyskusyjne odczytanie prac Żebrowskiej, ile zrekapitulowanie dominującej wtedy w polskiej historii sztuki interpretacji działań artystki z czasów transformacji ustrojowej. Jakubowska podąża tu tropem choćby Izabeli Kowalczyk, która w ustanawiającej kanon tak zwanej sztuki krytycznej książce *Ciało i władza* z 2002 roku pisała:

Alicja Żebrowska przełamuje w swej sztuce granice między widzialnym i niewidzialnym, sztuką a pornografią, kobiecą pasywnością i męską aktywnością. Przedstawia nie tyle to, co było ukryte, wyparte, ukazuje raczej takie konstrukcje kobiecej seksualności, które doprowadziły do podporządkowania kobiety i jej potrzeb pragnieniom mężczyzny oraz wprowadziły ją w niewidzialność i milczenie (2002, s. 234).

Stawiając tę tezę, badaczka odwoływała się przede wszystkim do dwóch wersji *Grzechu pierwородnego*, które rekonstruowała za Markiem Goździewskim i jego tekstem opublikowanym w katalogu wydanym przy okazji wystawy Żebrowskiej *Grzech pierwородny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* pokazywanej w 1994 roku w krakowskiej galerii Zderzak. Goździewski pierwszą wersję opisywał jako instalację, w której dominującym elementem było zielone jabłko.

Film [...] rozpoczynał się od sceny przedstawiającej dziewczynę, która zaczyna jeść zielone jabłko. We wnętrzu przestrzeni, wydzielonej przez zbudowane z półprzeźroczystej, zielonej folii, dwie powierzchnie współśrodkowych cylindrów, świeciła się mała zielona lampka i unosił się syntetyczny zapach zielonego jabłka. Na drewnianym stoliku, trzecim elemencie konstytuującym tę pracę, położone zostały zielone jabłka, do ogonków których doczepione zostały, jak do palców noworodków, białe karteczki papieru z różnymi na nich napisami. Po kilku scenach zjadania jabłka następowały, już do samego końca filmu, sceny o bardzo słabej ostrości, z aktu seksualnego, którego filmowanie ograniczone zostało do penisa, sztucznego lub „naturalnego”, oraz do krocza kobiety. Zamontowany we wnętrzu przestrzeni „drzewa” głośnik pozwalał słyszeć zdeformowane odgłosy, które towarzyszyły tak doznawanej „przyjemności seksualnej” – chwilami w sposób nieunikniony brzmiała ona niemalże tak samo jak odgłosy, które towarzyszyły spożywaniu jabłka (1994).

Druga wersja *Grzechu pierwородnego*, ta opisywana przez Jakubowską i pokazana na wystawie *Antyciała* w 1995 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, gdzie wywołała skandal jeszcze przed wernisażem, nie miała wiele wspólnego z pierwszą. Zniknął motyw jabłka, raj i drzewa, pojawił się guzik, narzędzie wywoływania pierwszej przyjemności seksualnej doświadczanej w dziewczęcym wieku wraz z koleżanką, masturbacja wibratorem, borowinowe zabiegi i poród lalki Barbie. Według Goździewskiego, o ile pierwsza wersja pracy wskazywała na „religijne uwikłanie w kulturze zachodniej seksu i seksualności człowieka” (1994), w szczególności kobiety, o tyle druga w każdym niemal kadrze

przeciwstawia się zawartym w Biblii słowom Boga skierowanym do kobiety: „Obarczę cię niezmiennie wielkim trudem twej brzemienności, w bólu będziesz rodziła dzieci, ku twemu mężowi będziesz kierowała swe pragnienia, on zaś będzie panował nad tobą” (za: Goździewski, 1994). Jak podsumowuje autor, Żebrowska chce innego świata i innego określenia roli kobiety.

Kowalczyk z kolei zauważała, że zmiana między dwiema wersjami dotyczy przede wszystkim elementu kobiecego, który w drugiej wersji staje się dominujący. Wyeliminowanie mężczyzny przez przywołanie dziecięcych doświadczeń erotycznych przeżywanych z koleżanką, użycie wibratora i ręki, a w końcu poród lalki – akt niewymagający zapłodnienia – jest dla autorki równoznaczne z wyzwoleniem kobiecego ciała i kobiecej seksualności spod męskiej władzy, a zarazem wyrazem buntowniczej bezwstydnosci. Analizując kolejną pracę Żebrowskiej, *Tajemnica patrzy*, w której sztuczne oko włożone w waginę mruga umalowanymi i wyposażonymi w sztuczne rzęsy wargami sromowymi, Kowalczyk rozpatruje granicę między sztuką a pornografią. Według niej tworzone przez Żebrowską obrazy kobiecego ciała nie są pornograficzne, ponieważ oscylują między wzbudzaniem pożądania a wstrętem. Jak pisał o swoim odbiorze *Grzechu pierwotnego* cytowany przez Kowalczyk Hartmut Böhme: „Proces ów przybiera tak radykalną formę, że obserwator (i obserwatorka?) odczuwają niemal fizyczny ból gałek ocznych, a także obrzydzenie, które potęgują jego własne lęki i okropne obrazy. Muszę przyznać, że tego doświadczenia nie da się z niczym porównać” (1997, s. 75). Wagina jawi się tutaj jako „mięsożerna roślina” wzbudzająca strach i odrazę.

Właśnie odraza, a właściwie opisywany przez Julię Kristevą obiekt jest podstawowym kluczem interpretacyjnym w rozważaniach Moniki Bakke,

która w znanej książce *Ciało otwarte* z 2000 roku za Halem Fosterem sztukę lat dziewięćdziesiątych opisuje jako *abject art*, a prace Żebrowskiej uznaje za najbardziej zaangażowane w „bezpośredni kontakt z *abject*” (Bakke, 2000, s. 50). „Jej realizacje artystyczne właściwie bezpośrednio nawiązują do trzech rodzajów *abjection* [oralnego, analnego, genitalnego – DS] opisanych przez Kristevą. Wydają się one być podyktowane chęcią ujawnienia regresu czy archaicznej sfery naszego istnienia, a także stanowią próbę uchwycenia traumatycznego przeżycia. Prace tej artystki nierzadko mają charakter wręcz drastyczny, a kontakt z nimi dla wielu odbiorców jest właściwie niemożliwy” (tamże, s. 50). Bakke jako przykład abiektu oralnego analizuje zdjęcie z cyklu *Rodzaj* z 1993 roku, na którym pokazanemu w zbliżeniu chłopcu w białej koszuli z ust zwisa kawał surowego mięsa. Przykładem abiektu analnego jest z kolei praca Żebrowskiej *Z Matką* z cyklu *Załatwianie* (1993/1994). Bakke opisuje ją jako zdjęcie przedstawiające zwróconą plecami do widza, nagą, kuczającą i wydalającą kał artystkę na tle obrazu *Narodziny Wenus* Botticellego. W rzeczywistości jednak w tle umieszczone jest zdjęcie matki artystki. Jako reprezentację abiektu genitalnego Bakke traktuje *Grzech pierworodny*.

Tropem Bakke, także odwołując się do koncepcji abiektu Julii Kristevej, poszła Kowalczyk, pisząc o zdjęciu *Z Matką* z perspektywy już wprost zdefiniowanej jako feministyczna:

Ciało Żebrowskiej załatwiającej się reprezentuje więc *abject* – to, co odrzucone z naszej podmiotowości w momencie przejścia z porządku semiotycznego do symbolicznego. Być może jest to próba powrotu do utraconej jedności z matką, który następuje tu przez zbrukanie (2002, s. 236-237).

Żebrowska, według Kowalczyk, w duchu teorii Luce Irigaray odkrywa kobiecość, kobiece ciało i kobiece narządy płciowe jako rozbijające stanowiące podstawę odruchu obrzydzenia granice między wnętrzem i zewnętrzem, przedmiotem i podmiotem, ja i innym, żywym i martwym (wydalanym). Akt seksualny czy poród, podobnie jak wydalanie, stają się tu radykalnym otwarciem ciała, zatraceniem jego formujących podmiotowość granic.

Polityczne znaczenie tego przekroczenia, fundamentalne dla uznania sztuki Żebrowskiej za feministyczną, Kowalczyk rekonstruuje za Pawłem Leszkowiczem, który w tekście z 1997 roku *Grzechy Alicji Żebrowskiej. Sztuka a aborcja*, opublikowanym w 2001 roku w internetowym artmixie pisał:

W 1994 roku w krakowskiej Galerii Zderzak Alicja Żebrowska zaprezentowała instalację wideo *Grzech pierwородny*. Praca ta do dzisiaj pozostaje realizacją dość specyficzną, ale znaczącą na polskiej scenie artystycznej i społeczno-politycznej. *Grzech pierwородny*, podnosząc kwestię kobiecej seksualności, rozrodczości oraz religii, stanowił wypowiedź o charakterze zdecydowanie feministycznym i zaangażowanym. Problematykę tę artystka poruszyła w niespełna rok od wprowadzenia nowej ustawy antyaborcyjnej (marzec 1993), która delegalizowała dopuszczalność przerywania ciąży w kraju przechodzącym trudny proces dekomunizacji i demokratyzacji. Ustawie tej, stanowiącej niewątpliwe świadectwo zahamowania i cofnięcia postępowych zmian, towarzyszyły spory polityczne oraz moralna krucjata, poruszająca polskie społeczeństwo przez okres około czterech lat (2001).

Leszkowicz łączy wprowadzenie ustawy zakazującej aborcji z działalnością i politycznymi interesami Kościoła katolickiego w Polsce. Tak jak konkordat i wprowadzenie nauczania religii do szkół czy ustawa o respektowaniu wartości chrześcijańskich w mediach, zakaz aborcji jest narzędziem uprawiania władzy. Praca Żebrowskiej pokazująca seks i poród w kontekście retoryki grzechu ukazuje, według Leszkowicza, jak działa katolicka doktryna: jak kryminalizowanie niereprodukcyjnej seksualności i aborcji jest niezbywalnie połączone z wyobraźnią zakażoną wyobrażeniem rajy, jabłka i podrzędnej roli kobiety. Ustawa antyaborcyjna, traktowana jako pretekst, by ograniczyć wiedzę na temat antykoncepcji i w ogóle ludzkiej seksualności, jest de facto narzędziem zorganizowania społeczeństwa w heteroseksualne małżeństwa, których podstawowym zadaniem jest płodzenie, rodzenie i wychowywanie dzieci. Leszkowicz stwierdza: „Kwestia AIDS i roli prezerwatyw zastępowana zostaje retoryką wierności małżeńskiej i prawdziwej miłości, niewątpliwie szczytnych ideałów, jednak nie przystających do złożonej rzeczywistości. Działalność pozarządowych ruchów edukacyjnych jest blokowana przez odcinanie finansowego wsparcia” (tamże). Kluczowe znaczenie dla analizy Leszkowicza ma rozpoznanie, że te poglądy, ta „restrykcyjna, moralistyczna, antyseksualna retoryka” (tamże) stały się w Polsce synonimem dekomunizacji i tryumfu tradycyjnych wartości, a zarazem symptomem transformacji, której elementem było konstytuowanie się politycznego wymiaru tożsamości seksualnej i różnicy płciowej. W PRL, zdaniem Leszkowicza, jedyną polityczną różnicą była ta między społeczeństwem a władzą. Z nastaniem demokracji, konkurencji, rynku pracy, praw obywatelskich różnica i konflikt płci stają się polityczne. To, co było osobiste i prywatne, zaczyna mieć znaczenie w życiu publicznym. Leszkowicz podsumowuje: „Feministyczna twórczość Alicji Żebrowskiej reprezentuje na polskim gruncie obecną w sztuce zachodniej od lat

sześćdziesiątych tendencję, opierającą się na rozpoznaniu i krytycznej analizie charakterystycznego dla współczesnego życia faktu, że to, co intymne, jest także polityczne. Artystka podejmuje również typowy dla współczesnego feminizmu temat kobiecej cielesności i seksualności oraz form ich reprezentacji, co stanowi najbardziej wywrotowy element jej twórczości” (tamże). Za cenę „desublimacji” obrazu ciała i obnażenia „drastyczności fizjologii” Żebrowska „przebija się przez język ideologii, pozbawiający kobiecość ciała” (tamże). Autor stwierdza:

W tej trzewiowej dosłowności kryje się metoda. Wielokrotnie zwracano uwagę na pomijanie zdania kobiet w dyskusjach nad problemem aborcji. Stały się one nieobecny, bezcielesnym przedmiotem sporu. Głównym bohaterem debat było nienarodzone dziecko, „zawieszone” w ontologicznej próżni. Przewrotna imitacja porodu dociera do istoty problemu, miejsca gdzie odbywa się prawdziwy cud nie tylko płodności i macierzyństwa, ale i rozkoszy i pożądania (tamże).

Leszkowicz wskazuje tym samym (a za nim Kowalczyk), że feministyczny charakter sztuki Żebrowskiej jest ściśle związany z momentem historycznym – transformacją ustrojową – kiedy seksualność i płeć, zarówno w wyniku presji Kościoła, jak i pod wpływem zachodnich ruchów emancypacyjnych, stają się kwestią polityczną. W tym kontekście także prace jak *Onone* i *Kiedy inny staje się swoim*, odczytywane przez pryzmat teorii Judith Butler, wydają się kontynuacją strategii „trzewiowej dosłowności”, ujawniającej pomijaną, wypartą, zakazaną cielesność opresjonowanej przez państwo i Kościół odmienności.

Widać więc, że ukształtowane jeszcze w latach dziewięćdziesiątych i przypieczętowane na początku XXI wieku rozumienie sztuki Alicji Żebrowskiej jako sztuki feministycznej wiązało się z żywym doświadczeniem zmian i konfliktów społecznych czasów transformacji ustrojowej. Jak wskazywał Marcin Kościelniak, sztuka Żebrowskiej pozwala znacząco sproblematyzować popularną tezę o niechęci artystów z nurtu tak zwanej sztuki krytycznej wczesnych lat dziewięćdziesiątych do bezpośredniego komentowania społeczno-politycznej rzeczywistości. Jak pisze: „Brak akcentów publicystycznych rekompensowany jest tu otwarciem konfliktowym i polemicznym wejściem w przestrzeń chrześcijańskiego sacrum, umocowanych w nim reguł życia społecznego i konstrukcji podmiotowych” (2018, s. 53). W ten sposób sztuka Żebrowskiej a przede wszystkim *Grzech pierwotny* „precyzyjnie wskazuje na kluczowe w polskiej kulturze patriarchalnej pole wiedzy sprzęgniętej z symboliczną władzą” (tamże, s. 54), ukonkretniając tak istotną dla samej definicji sztuki krytycznej i wykorzystywaną później przez Piotra Piotrowskiego czy Izabelę Kowalczyk teorię wiedzy-władzy Michela Foucault. Według mnie podobną rolę stworzone przez artystkę prace odegrały w polu polskiej sztuki dla teorii feministycznej. Nie tylko, jak w 1994 pisał Goździewski, otwierały możliwość „innego określenia [...] roli kobiety” (1994) wobec władzy i społecznej normy oraz ustanawiały pole określonego przez autora cytatem z Rose Kaplan pragnienia: „chcę w inny sposób” (za: tamże), ale także w późniejszych interpretacjach stały się kluczowe dla kulturowej translacji zachodniej myśli feministycznej. Tę potrzebę przyswojenia czy raczej wypracowania feministycznego dyskursu w Polsce, której odzwierciedleniem są przytaczane interpretacje prac Żebrowskiej, trudno rozumieć w kategoriach hegemonii, szczególnie jeśli przywołać to, co o pozycji kobiet po 1989 roku pisze choćby znana filozofka, autorka *Szczelin istnienia* Jolanta Brach-Czaina. W *Progach*

polskiego feminizmu, tekście z 1995 roku, dobitnie stwierdzała:

W 1989 roku wraz z załamaniem się systemu komunistycznego wyszło na jaw, że w Polsce żyją kobiety [...] Odkrycia kobiet dokonał Kościół katolicki w porozumieniu z władzami komunistycznymi (pod projektem ustawy podpisało się wielu posłów PZPR) wprowadził do Sejmu projekt restrykcyjnej ustawy antyaborcyjnej. Świeżo odkryta kobiecość została zdefiniowana przez funkcje rozrodcze (2023, s. 114).

Ciało Żebrowskiej i jego obsceniczne, abiektalne, bezwstydne praktyki, tak jak inne nienormatywne ciała w jej sztuce, zobaczone jako niepoddające się instalowanej przez prawo i Kościół reprodukcyjnej kobiecości, stały się w przytoczonych tu interpretacjach także ciałami z teorii Irigaray, Kristevej czy Butler, „rodząc” je przy tym na nowo i w innym niż źródłowy kontekście społeczno-politycznym. W sztuce Żebrowskiej, jak w opisywanej przez Brach-Czainę rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych: „ciało polskiej kobiety jest terenem ostrych walk politycznych”, o czym najlepiej świadczą publikowane wtedy prasowe recenzje z wystaw z udziałem artystki, w których jej sztuka była często opisywana jako zagrażająca normom albo wręcz kryminalna i niegodna pokazywania w instytucjach, czyli fekalna, repulsyjna, ginekologiczna, pornograficzna i banalna. Feministyczny i krytyczny dyskurs przyswajany z Zachodu miał stanowić narzędzie uzyskania sprawczości przez poddane opresji ciała, szczególnie wobec głębokiego oporu, wyrażającego się choćby w pogardliwym użyciu słowa „feministka” w dyskursie publicznym (Graff, 2021, s. 193-215), wobec uznania (reprodukcyjnych) praw kobiet, ale także praw mniejszości seksualnych w nowej, kapitalistycznej i demokratycznej Polsce.

Wracając do pytań wywołanych pokazaną w Gdańsku wystawą *Tajemnica patrzy*: czy rzeczywiście można powiedzieć, że formujący się w Polsce feminizm nie był oryginalnym kontekstem powstawania sztuki Żebrowskiej, a jedynie narzuconą jej interpretacją? Na czym polega potrzeba przywrócenia jej pracom wymiaru związanego z „nową duchowością” czy też w gruncie rzeczy zastąpienia tych szeroko opisanych prac innymi, nieznanymi?

Lewicowa hegemonia

W 1998 roku Alicja Żebrowska w rozmowie z Łukaszem Guzkiem opublikowanej w piśmie „Żywa Galeria” mówiła:

Jeżeli uznamy, że pochwa wydaje się najbardziej osobistą sprawą kobiecą, jaka może być, a poród najbardziej intymnym doznaniem, jakiego kobieta może doświadczyć, to dlaczego państwo narzuca szereg restrykcji na pochwę. Mam na myśli prawo do aborcji, gdzie najbardziej intymne sprawy kobiece są przedmiotem manipulacji i cynicznej gry politycznej. Miejsce najbardziej osobiste staje się najbardziej publicznym. Państwo powinno służyć ochronie mojej prywatności, a tymczasem brutalnie w nią ingeruje. Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu (za: Kowalczyk, 2002, s. 242-243).

Wpisywała w ten sposób, jak zauważa Marcin Kościelniak, swoją sztukę w nurt debaty publicznej. W 1999 roku w feministycznym piśmie „Ośka” z kolei podkreślała: „Film *Tajemnica patrzy* był świadomie zaplanowanym, feministycznym działaniem. [...] To Boskie Oko, obecne w tradycji chrześcijańskiej, patrzy na ludzi i ocenia ich. Piętnuje zwłaszcza seksualność kobiety. Jej ciało ma za miejsce nieczyste, zakazane, grzeszne. Świadomie

odwróciłam tę zasadę” (Żebrowska, 1999, s. 43). Opowiadając o swoim udziale w III Spotkaniu Grup Feministycznych w Poznaniu, odbywającym się pod hasłem *Konstruowanie tożsamości kobiet*, Żebrowska mówiła:

Po raz pierwszy przyjechałam tu trzy lata temu. Teraz zdecydowałam się na ponowny przyjazd ze świadomością, że zaklasyfikowano mnie do szufladki feministycznej. Prace tak interpretowane to tylko pewna część mojej twórczości. Ich feministyczny wydźwięk nie wynika z moich deklaracji ideowych. Moje prace interpretuje się w kontekście feminizmu, ponieważ wiąże się je z moim indywidualnym wyzwoleniem, poszukiwaniem własnej tożsamości jako kobiety uwikłanej w różne konflikty. Na własnej skórze odczułam, czym jest polski katolicyzm. Mój ojciec był bękartem, synem księdza, ja byłam molestowana przez księdza. Potem to wszystko starałam się intelektualnie przemyśleć, dużo na ten temat czytałam, starałam się w tym znaleźć jakiś sens (Żebrowska, 1999, s. 44).

Potwierdzając więc fundamentalne znaczenie feministycznego hasła „prywatne jest polityczne” dla oddziaływania swojej sztuki i jej gruntowne zakorzenienie w doświadczeniu kobiecego ciała, jednocześnie Żebrowska dystansowała się od idei feminizmu jako określającego jej polityczną tożsamość i cele jej działań artystycznych. Jej wypowiedzi z kolejnych lat są świadectwem narastającego dystansu artystki do feminizmu. Piotrowi Niemierowi w 2001 roku, mówiła: „Jeśli krytycy określają mnie mianem artystki feministycznej, to tylko na podstawie znajomości jednej pracy, co świadczy o ignorancji w stosunku do całej mojej twórczości” (Żebrowska, 2001, s. 24). W rozmowie z Izabelą Kowalczyk w 2002 roku,

przeprowadzonej przy okazji wystawy *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, stwierdzała: „moja praca *Grzech pierworodny* została zawłaszczona. Została pracą feministyczną i muszę się z tym pogodzić. Choć ja inaczej te prace tłumaczę, nie do końca zgadzam się z tym odczytaniem. Zresztą nie odżegnuję się od feminizmu. Myślę jednak, że nie jestem artystką feministyczną, bo feminizm tu ruch społeczny, w który trzeba się zaangażować. [...] Ale ja nie muszę przysłańać się feminizmem, żeby wyrazić swoją tożsamość!” (Kowalczyk, 2002a, s. 60-61). W ten sposób próbowała ustanawiać swoją autonomiczną wobec używanych w stosunku do jej sztuki dyskursów pozycję.

W 2007 roku Żebrowska poproszona została przez Magdalenę Ujmę i Joannę Zielińską (działające jako duet *exgirls*) o przygotowanie pracy na kuratorowaną przez nie wystawę sztuki feministycznej i politycznie zaangażowanej *Walka trwa!*. Artystka miała odpowiedzieć propozycją pracy „propisowskiej”, wyrażając przekonanie, „że w polskiej sytuacji polityka obecnego rządu jest najlepszym rozwiązaniem” (Ujma, Zielińska, 2007). Komentując to zdarzenie cztery lata później w rozmowie z Łukaszem Białkowskim, Żebrowska stwierdzała, że kierowała nią przekora i chęć rozbicia ideologicznej jednoznaczności propozycji kuratorek, które oczekiwały od niej pracy antykatolickiej. Komentowała, że skoro przez tyle lat była artystką feministyczną, teraz może być uważana za czołową artystkę prawicową. Dodawała: „Musimy pamiętać, że istnieje jednak pewna dominacja lewicowości. Sztukę odbiera się przez przynależność ideową artysty. Jestem przekonana, że gdyby prawicowy artysta stworzył nawet wybitne dzieło sztuki, to jego poglądy rzutowałyby na odbiór pracy. Żyjemy w czasach hegemonii lewicowej” (Żebrowska, 2011, s. 33). Najmocniej dystansowanie się od feminizmu wybrzmiało w rozmowie z 2008 roku z Romanem Bromboszczem, w której zapytana o różne odczytania swoich prac,

powiedziała:

Było moim wielkim błędem zezwolenie Pawłowi Leszkowiczowi na użycie pracy *Grzech pierworodny - Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej* w jego eseju o aborcji. Fałszywy trop interpretacyjny wyznaczył również Marek Goździewski, który zawęził przekaz do problematyki feministyczno-religijnej. To podchwycili inni i wtłoczyli już nie tylko tę pracę, ale również mnie, jako twórcę, do worka feministycznego. Przełomowym momentem tego procesu była wystawa *Antyciała*, na której Robert Rumas, w trakcie mojej nieobecności, zamiast instalacji, którą otrzymał prosto z wystawy w Berlinie, zaprezentował jedynie film i zdjęcia (Żebrowska, 2008).

Dalej opowiada, że *Grzech pierworodny* nigdy nie miał być pracą krytyczną wobec religii czy polityki, lecz miał dotyczyć pułapki życia społecznego, w którym decydujące znaczenie ma to, w jakie ideologie - rzeczywistości wirtualne - uwierzymy. Z tego punktu widzenia o swoich pracach z czasów transformacji mówiła: „W latach 90. rzeczywiście poszukiwanie «jedni» [...], harmonii, rodzaju konsensusu, było dla mnie bardzo ważnym problemem” (Żebrowska, 2008).

Właśnie w tym duchu, mistycznych poszukiwań „jedni” i pragnienia „dotarcia do prawdy obiektywnej”, sztukę Żebrowskiej pokazał na wystawie *Tajemnica patrzy. Prace z czasu transformacji* Jakub Banasiak.

Sztuka nowej duchowości

Co istotne, wystawa była *de facto* drugą odsłoną kuratorskiego myślenia o transformacji ustrojowej, jakie proponuje Banasiak. Pierwsza – *Ruchy tektoniczne. O artystycznych symptomach transformacji*, pokazywana na przełomie 2022 i 2023 roku w łódzkim Muzeum Sztuki – oparta była na założeniu, że transformację należy potraktować nie tyle jako przełom, ile proces, czyli, jak tłumaczył kurator:

uporczywe ścieranie się i przenikanie dwóch systemów,
równoczesne wygasanie starego porządku i powstawanie nowego.
W latach 80. i 90. XX wieku płyty tektoniczne Wschodu i Zachodu
napierały na siebie, aby w końcu stworzyć nową formację skalną –
peryferia globalnego kapitalizmu. Zanim to jednak nastąpiło, trwał
ruch: niejednoznaczny, deliryczny, czasem gwałtowny, zawsze
pełen podskórnych napięć (Banasiak, 2022).

We wstępie do książki *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993* wydanej w 2020 roku i stanowiącej intelektualny fundament obu wystaw, Banasiak wyjaśniał, że ujęciu transformacji jako procesu służą nie tylko zakreślone w tytule ramy czasowe niwelujące siłę oddziaływania 1989 roku jako początku współczesności, ale także odejście od tego co nazywa „narracją transformacyjną” czy też tranzytologią. Pisze:

Jednak równie ważne jak uznanie temporalnego charakteru transformacji jest dostrzeżenie, że zachodnia, a za nią polska „tranzytologia” wykształciła – jak doskonale pokazał to Boris Buden

- ideologię postkomunistycznej transformacji. Zakłada ona, że proces wychodzenia z komunizmu ma swój konkretny i nieuchronny punkt dojścia – jest nim neoliberalny wariant kapitalizmu i liberalna wersja demokracji. Transformacyjny dyskurs naturalizuje ten model rozwoju, konstruując przy tym obraz „złego” komunizmu, a szerzej – zacofanego Wschodu. Model ten opiera się na fantazji „nowego początku”, czyli całkowitego odrzucenia rzeczywistości sprzed 1989 roku (2023, s. 50).

Banasiak stwierdza, że uznanie 1989 roku za moment, w którym zaczyna się nasza współczesność, wymaga znaczących operacji na społecznej pamięci. Już narracja o Okrągłym Stole staje się polem sporu. Dwie wersje: ta mówiąca o współpracy komunistów i o grubej kresce oraz ta o politycznym spisku zawartym nad głowami narodu wykształca się według Banasiaka jako dwa konkurencyjne modele pamięci. Nawet jeśli pozostają ze sobą w napięciu, według niego są zgodne co do kierunku koniecznych przemian. W ten sposób obydwie można uznać za tranzytologiczne. Na tej samej zasadzie transformacyjnemu konstruowaniu podlegała pamięć o sztuce lat osiemdziesiątych. Według autora uznanie 1989 roku za zwycięstwo środowisk podziemnych ściśle łączy się z wykształceniem tego, co nazywa „totalitarnym modelem historii sztuki”, zgodnie z którym artystów lat PRL ocenia się nie przez pryzmat ich działalności artystycznej czy środowiskowej, ale postawy wobec reżimu, niwelując wszelkie osiągnięcia instytucjonalne, społeczne i estetyczne tego okresu. Ponieważ PRL zostaje w jej ramach uznany za jednoznaczne zło, a demokracja i kapitalizm za zwycięstwo, Banasiak także narrację totalitarną uznaje za tranzytologiczną – naturalizującą transformację i neoliberalny model rozwoju. Kluczowy argument, pozwalający powiązać te rozpoznania autora z jego wyborami

kuratorskimi w ramach obydwu wystaw, pojawia się w obrębie refleksji nad archiwum transformacji. Jak stwierdza Banasiak, istnieje pilna konieczność powrotu do archiwum i prowadzenia badań podstawowych. Nie ma bowiem opracowań dotyczących historii społecznej i instytucjonalnej PRL, które byłyby pozbawione tranzytologicznego spaczenia. Odpowiedzialna za ten stan rzeczy jest jednak nie tylko konserwatywna historiografia, ufundowana w heroicznej walce z komunizmem. Za ugruntowującą transformacyjną ideologię uznaje autor także poststrukturalizm i zakorzenioną w nim New Art History (NAH). Argumentuje:

po 1989 roku wśród humanistów powszechna była chęć przekroczenia materialistycznego rozumienia relacji społeczeństwa i władzy. Ewa Domańska zauważa, że pragnienie to było napędzane wizją „nowego początku” w nauce, również za sprawą postulatów jej wpięcia w obieg zachodni, przede wszystkim amerykański. Innymi słowy, był to projekt *par excellence* tranzytologiczny (Banasiak, 2023, s. 56).

Oznacza to, że także koncepcja wiedzy-władzy, jak twierdzi Banasiak, „kluczowa dla rodzimych zastosowań NAH” (2023, s. 56), totalizując pojęcie władzy, stała się według niego kolejnym czynnikiem ugruntowującym totalitarną historię sztuki i zarazem tranzytologię.

Konsekwencje tego rozpoznania, co widać w wyborach kuratorskich autora, są dalekosiężne. Odrzucając skrytykowaną koncepcję wiedzy-władzy i zakorzeniony w poststrukturalizmie model historii sztuki, odrzuca także wypracowany w jego ramach obraz już nie tylko sztuki PRL, ale także sztuki lat dziewięćdziesiątych, a przede wszystkim kategorię sztuki krytycznej,

która przez Izabelę Kowalczyk została opisana jako opór stawiany uogólnionej władzy i wiedzy przez działające ciało. Co więcej, jak stwierdza przecież w cytowanym już tekście do wystawy Żebrowskiej, uznaje ten dyskurs wraz z inspirującym się zachodnimi teoriami (w tym poststrukturalizmem) feminizmem – podobnie jak sama artystka – za hegemoniczny, tłumiący pierwotny, czyli jak rozumiem nietranzytologiczny kontekst proteuszowych czasów. W zamian proponuje więc inne spojrzenie na sztukę transformacji.

Jednym z głównych wątków proponowanej przez Banasiaka narracji jest rozdwojenie. Pomnożone ciała, dualizmy, binarne kategorie, bliźniacze postaci, lustrzane odbicia pojawiające w sztuce przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych są według niego wyrazem ścierania się materii i ducha, czy też rozdwojenia na świadomość przemian politycznych, ideologicznych i gospodarczych oraz potrzebę poszukiwań duchowych. Przywołując zainteresowanie artystów gnostycyzmem, estetyką New Age, alchemią, antropologią kultury i rytualnością, Banasiak śledzi wyłanianie się alternatywnej wobec katolicyzmu duchowości, a nawet „nowej sztuki sakralnej”. Na wystawie *Ruchy tektoniczne* kurator umieścił mało znane prace Alicji Żebrowskiej z lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesiątych: rzeźby, rysunki i nagrania działań performanskich zrealizowanych w rodzinnych stronach artystki, Tatrach, wskazujących na jej zainteresowanie rytuałami, mistyczną wyobraźnię i poszukiwania na styku natury i kultury w częściach zatytułowanych *Nowa duchowość* i *Pierwotne energie*. Te same prace, przesunięte z marginesu do centrum twórczości artystki, wyznaczają nurt narracji w ramach wystawy *Tajemnica patrzy*.

Zwiedzająca osoba ogląda więc, jako prace z czasów transformacji, formę *Hipermistyk* (1992) z brązu zatopionego w żywicy epoksydowej,

przypominającą jednocześnie ciało i świątynię, odtworzenie instalacji z Orońska zatytułowanej *Zjawisko fizyczne* (1992), w której neonowe elementy wynurzają się z piasku, drzeworyt *Cogito ergo sum - Distincto* z 1982 roku, ukazujący dwie postaci – jedną o cechach żeńskich, drugą męskich, odwrócone do siebie tyłem i trzymające, każda w jednej ręce, jakby miały je rozerwać, czerwone serce, a także jedno zdjęcie z cyklu *Onone - świat po świecie* (1995) zatytułowane *Synchron*. Tekst kuratorski przedstawia następującą interpretację tego zdjęcia: „Na prezentowanej fotografii artystka i Onone leżą na tle srebrnej folii; szarość Saturna spotyka się tu ze srebrzystym blaskiem Księżyca. Saturn to bóg czasu oraz rolnictwa, a więc działalności opartej na kalendarzu cyklicznym. Księżyc symbolizuje pierwiastek żeński, a także czas kolisty – wieczny powrót tego samego” (Banasiak, 2024). Cykl inspirowany snem, pokazując Onone – androgyniczną postać o wyolbrzymionych, niesamowitych cechach płciowych zdolną do seksualnego samozaspokojenia – staje się tu próbą pokazania „nieskończonej przemiany, mitycznej postaci poprzedzającej rodzaj ludzki – całości sprzed podziału” (Banasiak, 2024). Kluczem interpretacyjnym jest alchemia i opisywany przez nią proces transmutacji – przemiany metalu w złoto. W kolejnej sali znajdują się czarne, wykonane z żywicy rzeźby *Rekonstrukcja popędu*, *Portyk* i *Światowid* z 1992 roku, wykorzystujące motywy organiczne i architektoniczne oraz rysunki węglem z 1987 roku, znów łączące ciało z elementami architektury. Te prace, ujęte jako poszukiwania mistyczne, zainspirowane wolnomularstwem, zostały zaprezentowane jako niemające precedensu w polskiej sztuce. „W poszczególnych figurach przenikają się pierwiastki męski i żeński, tworząc nierozzerwalną całość: hybrydę rozumu i popędu, ciała i ducha. Ramą jest architektura: dowód na doskonałość stworzenia” (Banasiak, 2024). Z kolei drzeworyty i linoryty z początku lat osiemdziesiątych zatytułowane *Kosmos*, *Kalejdoskopowa mgławica*, *Mumia*,

Extremum czy *Wszechświaty*, *Autoportret (ze żwaczem)*, na którym pojawia się twarz artystki połączona z twarzą postaci podobnej do tych z drzeworytu *Cogito ergo sum*, a także dokumentacja działań artystycznych prowadzonych w Tatrach *Zidentyfikowane zjawisko plastyczne - efemeryczne* z 1993 roku, *Zidentyfikowany obiekt plastyczny* (1993) oraz *Trans-Fero* (1993) zostały opisane jako inspirowane górami, symbolizującymi „wieczny porządek natury, rzeczywistość sprzed czasu i historii”, fragmenty „pejzażu kosmicznego” (Banasiak, 2024). Jedyną obok *Onone* pracą z kanonu nazwanego przez Banasiaka „feministycznym” (z użyciem cudzysłowu) zaprezentowaną na wystawie jest, jak było powiedziane, tytułowa *Tajemnica patrzy* z 1995 roku. Pominięcie *Grzechu pierwotnego* z jego odniesieniem do porodu, który stanowił bezpośrednią inspirację dla *Tajemnicy* i pozostaje z nią ściśle związany¹, pozwala kuratorowi w mrugającej sztucznym okiem, umalowanej waginie zobaczyć pasującą do własnej koncepcji z *Proteuszowych czasów* i *Ruchów tektonicznych* reprezentację doświadczenia transformacji świadomości raczej niż upolitycznionego, kobiecego ciała:

Dominująca interpretacja głosi, że centralny motyw filmu – oko w waginie – symbolizuje sprzeciw wobec patriarchy. W ten sposób wagina, swoiste *pars pro toto* kobiety, miałyby zyskiwać podmiotowość a nie stanowić przedmiot zawłaszczającego spojrzenia. Tutaj przywracamy filmowi Żebrowskiej pierwotną wymowę. W latach 80. i 90. artystka, podobnie jak wielu jej współczesnych, interesowała się mistyką i ezoteryką. Fundamentem większości tradycji mistycznych jest transformacja świadomości. *Tajemnica patrzy* to oryginalna interpretacja tego motywu. Żebrowska połączyła w swym filmie motyw Gai – bogini-pramatki, z symbolem mistycznego przebudzenia – trzecim okiem. Dzięki temu

narodziny nowej świadomości zostały ukazane jako akt zjednoczenia człowieka z wszechświatem. Dowartościowanie kobiecości, niewątpliwie obecne w tej pracy, przekracza więc doraźny wymiar polityczny na rzecz perspektywy transcendentnej (Banasiak, 2024).

Mające stanowić alternatywę dla feministycznego odczytania prac Żebrowskiej odczytanie ezoteryczne i mistyczne wpisuje się dla Banasiaka w rozumienie transformacji poza tranzytologiczną ideologią. Co jednak ciekawe, jak sam pisze, transformacja staje się wówczas „tajemnicą” – „czasem poza czasem, wiecznym teraz”, zaskakująco wytracającym swój historyczny i doświadczeniowy charakter. Przede wszystkim jednak przy takim wyborze prac Żebrowskiej i takim ich ujęciu z jej sztuki znika ciało oddziałujące, jak postaram się pokazać, głównie poprzez swoją obsceniczną nieredukowalność do reprezentacji. Wydaje się bowiem, że podważanie siły reprezentacji – zarówno w znaczeniu estetycznym, jak i politycznym – jest jednym z kluczowych zagadnień w sztuce Żebrowskiej, co moim zdaniem doskonale widać w pokazanej przez Banasiaka na obydwu wystawach pracy wideo *Koniec mojego wieku*.

Koniec mojego wieku

Pokazany w słabej jakości i na małym ekranie *Koniec mojego wieku 92/93* ma formę kroniki wideo. Proponuję przyrzeć się mu szczegółowo.

Niepokazywany wcześniej i niedostępny publicznie film Żebrowskiej stanowi bowiem według mnie klucz do zrozumienia jej strategii artystycznej, ale także interesującą propozycję spojrzenia na transformację ustrojową.

Kamera przemierza krakowskie ulice. Rejestruje odjeżdżające autobusy,

przechodniów, bazar, dworzec. W szary pejzaż spowitego zimą miasta wkradają się niepokojące fiolety, czerwienie, żółcie reklam i ubrań. Ta seria niespektakularnych obrazów z pozoru jest przypadkowa. Autobusy dalekobieżne odjeżdżają z przystanku w błocie pośniegowym. W tle majaczy wielka, przykrywająca całą ścianę szczytową budynku reklama kosmetyków Miraculum. Dwie kobiety, jedna w jaskrawofioletowej, druga niebieskiej kurtce idą przez bazar. Jedna z nich, młodsza, ma w ręku lalkę. Cały czas przytula się do starszej, łapie ją za rękę, nachyla się do jej ucha i coś mówi. Starsza wyraźnie się nią opiekuje. Kiedy odchodzą od wózka sprzedającego między innymi pepsi i sprite, obejmują się. Artystka każe nam przyjrzeć się uważnie, film zacina się w tym miejscu i widzimy, jak ramię w niebieskiej kurtce wyciąga się, by objąć fioletowe ramiona, a fioletowe ramię obejmuje niebieską talię trzy razy z rzędu. Potem w ten sam sposób kamera chwytą mężczyznę w futrzanej czapce i kożuchu, który czekając na przystanku autobusowym, lekko kopie betonowy słup latarni. Temu gestowi także musimy się przyjrzeć uważniej. Patrzymy na młodą kobietę na tle brudnej szyby, która prosi o wsparcie, trzymając w rękach tekturę, na której drobnym pismem opisana jest jej historia. Kobięcy głos zza kamery pyta:

- Nie możesz iść do Monaru? Nie pomogą ci?
- Byłam tam, byłam już właśnie, w Monarze byłam, Kotańskiego spotkałam dwa razy tutaj.
- Kiedy?
- Na wiosnę.
- I co? Monar nie jest ci w stanie pomóc?
- Akurat mieli kłopoty finansowe, po co mam iść do ośrodka, jeżeli nie jestem narkomanką?
- No ale nie znaleźli jakiegoś innego wyjścia?

- Nie. Nikt się nie interesował, po prostu mieszkałam parę lat, a potem nie mieszkałam.
- A teraz akurat w Krakowie jest konferencja o AIDS.
- Wiem, słyszałam.
- Są tam ludzie, którzy właśnie pomagają w tym zakresie. Także nie ma po prostu, nigdzie żadnego ośrodka, który by ci pomógł? Musisz tak od wiosny...

Dalej młoda kobieta mówi, że woli mieszkać sama i że nie ma dla niej innego wyjścia (żadnej pracy ani zasiłku), niż siedzenie i proszenie o pieniądze.

Po cięciu montażowym widzimy dwóch mężczyzn w białych koszulach, czarnych krawatach i z daszkami na głowach, którzy myją wyłożoną kafelkami podłogę. Sprzątaną przez nich przestrzeń zdobią zielone rośliny, palmy i iglaki w doniczkach. Przy stolikach siedzą ludzie, jedzą i piją z dużych papierowych kubków ze słomkami. W tle widać szklane drzwi. Ludzie zatrzymują się, czekając, aż będą mogli przejść tam, gdzie na razie odbywa się sprzątanie. Kamera jest nisko, pokazuje ich nogi z perspektywy podłogi. Trafiamy na dworzec autobusowy. W tle słychać ogłoszenia dotyczące odjazdów kolejnych autobusów. Widzimy ławkę, na której siedzą dwie skulone, opatulone wieloma warstwami ubrań i otoczone pakunkami postaci. Jedna wychyla się do przodu, sprawiając wrażenie balansowania na granicy równowagi. Trwa w tej pozycji, jakby spała. Trzecia postać leży przykryta śpiworem, z głową na tobołkach u stóp ławki. Towarzyszy im skulony obok czarny pies. Kamera okrąża tę grupę, oglądając ją jak rzeźbę, formę ambalażu, każącą na nowo zdefiniować przestrzeń, w której się znalazła.

Przeskok na ulicę. Starszy mężczyzna w czarnym płaszczu i kaszkiecie stoi nieruchomo. Musimy przechylić głowę w bok, bo obraz jest odwrócony o

dziewięćdziesiąt stopni, wywołując czy może pokazując dezorientację. Film zwalnia, sygnalizując także zaburzenie czasu. Dalsze ujęcia wracają do normalnej perspektywy. W tłumie idącym ulicą kamera wyławia dwie zakonnice. W jadącym, zatłoczonym tramwaju obraz skupia się na twarzy siedzącego z wózkiem na zakupy starszego mężczyzny, który patrzy w kamerę. Obraz zacina się i obserwujemy spojrzenie mężczyzny powtórnie. W końcu ten odwraca się do okna i nagle wzdryga się w tiku nerwowym lub po prostu niekontrolowanym odruchu. W kadrze pojawia się opustoszałe wnętrze tramwaju.

Po cięciu na ekranie pojawia się wnętrze kawiarni. Trzech starszych, siwych mężczyzn w garniturach siedzi przy stoliku. Kelnerka w czerwonym fartuszkach przynosi im szklanki z parującą herbatą i z wódką. Słodzą herbatę, jeden próbuje drugiemu odlać trochę alkoholu, ale ten się wzbrania. W końcu wznoszą toast. Nachylają się do siebie i rozmawiają. Na widocznej w tle szybie majaczy czerwony napis „Coca-Cola”.

Dwie młode dziewczyny – jedna ubrana na niebiesko, druga na czerwono – siedzą w tramwaju numer osiemnaście, zwrócone do siebie twarzami. Jedna ma w ręku rulon – może zwinięty plakat. Zauważają kamerę, chichoczą, nachylają się do siebie. Kamera się odwraca, chwytając twarz pasażerki tramwaju, rozmywające się za szybą wieczorne światła miasta i jadących w przeciwną stronę niż tramwaj samochodów.

Znów wnętrze. Tym razem zatłoczona kawiarnia. Na pierwszym planie widzimy twarze młodego mężczyzny i kobiety. Siedzą naprzeciwko siebie. On w pewnym momencie sięga po kobiecą dłoń, ale należąca do innej, siedzącej obok i niewidocznej kobiety. Ta, której twarz widać, odwraca się do kamery. On całuje, a potem tuli do twarzy tę jakby niezależną od reszty ciała dłoń. Ręka cofa się, a potem znów wychyla w kierunku twarzy mężczyzny, ale jej

nie dotyka. Dłoń na chwilę bezradnie zwisa i znów się cofa. Właśnie ten moment, cała sekwencja ruchów ręki, zostaje podkreślony przez artystkę – spowolniony obraz zacina się, twarz i dłoń spotykają i rozmijają się dwa razy. Po kolejnym cięciu w kadrze pojawia się twarz artystki i napis „©Alicja Żebrowska, 8.12.1993”.

W *Końcu mojego wieku* Żebrowska wyraźnie zatrzymuje się na tikach nerwowych, minach, zaskakujących kolorach i krojach ubrań, dziwnych odruchach, które wywołują rozłamanie, pęknięcie, zaobserwowane także jako jaskrawy kontrast między przestrzenią dworca i restauracji, i definiują znajdujące się w nich ciała jako te normalne i te zakłócające porządek. Obserwuje dynamikę, z jaką to, co nienormalne, pojawia się i znika w przestrzeni publicznej. Objęcie się, kopnięcie słupa, wzdrygnięcie, niezgrabny ruch, dziwnie poruszająca się ręka to nagłe wyrwy w obrazie rzeczywistości, które odsłaniają jej podszewkę ujawnioną w pełni w kondycji ciał osób koczujących na dworcu.

Nie ma wątpliwości, że *Koniec mojego wieku* to kronika transformacji ustrojowej. Nie chodzi tylko o tytuł lokujący wideo w konkretnym momencie zbiorowej i indywidualnej biografii. Chodzi także o nośnik, taśmę VHS i kolory. Zarejestrowane przez artystkę na przełomie 1992 i 1993 roku obrazy ulic Krakowa dokumentują stan przejścia, współobecność kolorów, znaków, ubrań i ciał definiowanych jako przynależące do starej, komunistycznej rzeczywistości i nowej – kapitalistycznej.

W pracy Żebrowskiej nie chodzi jednak tylko o to, jaka jest rzeczywistość przełomu 1992 i 1993 roku, ale także o to, co definiuje nasze rozumienie produkowanych przez tę rzeczywistość obrazów i uchwyconych przez obrazy ciał. Podkreśla to zwłaszcza moment odwrócenia kadru, który wskazuje na

dezorientujące właściwości wizualnej reprezentacji. Zakłócenia w formie wielokrotnego powtórzenia wyłapanego przez kamerę gestu podkreślają te momenty, kiedy praca spojrzenia budzi niepokój. Wideo obnaża, jak bardzo odczytywanie obrazu uwikłane jest w proces nadawania znaczeń poruszającym się w przestrzeni i czasie ciałom. Wyrazistym wskazaniem na taki wymiar pracy jest scena na dworcu i rozmowa z dziewczyną, która prosi o wsparcie z powodu AIDS.

W tym momencie ciało definiowane za pomocą wyglądu, ruchu i zachowania w relacji do innych ciał wyłania się jako osoba z indywidualną historią. Dziewczyna, trzymając tekturę z informacją, że jest chora na AIDS, niejako sama dokonuje zdefiniowania swojego ciała i pozycji w społeczeństwie poprzez chorobę. Ustanawiając się jako wykluczona i rozmawiając z Żebrowską, na chwilę odsłania intensywne życie ulicznego tła, egzystencję umykającą codziennemu spojrzeniu i nieujęta w reprezentacji: zarówno tej politycznej, jak i tej warunkującej pamięć o transformacji ustrojowej.

Poza reprezentacją

To, co zazwyczaj umyka spojrzeniu, bada czerpiąca ze studiów nad performansem teoria nie-reprezentacji (*non-representational theory*). Wypracowana przede wszystkim przez geografa kulturowego Nigela Thrifta, w latach dziewięćdziesiątych i wczesnych dwutysięcznych teoria nie-reprezentacji zakłada, że językowy i obrazowy model kultury bazujący na interpretacji sensu opisywanych zjawisk, czyli reprezentacji, u progu XXI wieku nie wystarcza ani celom naukowym, ani politycznym stawianym przed naukami o kulturze. Zwracając się ku praktykom codzienności, atmosferze, cielesnym nawykom, afektom dotychczas traktowanym jako kulturowe tło, Thrift postuluje zarówno poszerzenie obowiązującego pojęcia wiedzy o to, co

niedyskursywne, jak i przedefiniowanie podmiotu, który w jego ujęciu staje się złożonym układem ciał, rzeczy, afektów, procesów naturalnych i nienaturalnych, gestów i narzędzi, nawyków i pomyłek. Poza polem reprezentacji, jak udowadnia Thrift, toczy się życie nieujętych w dyskursywne ramy, nieobjętych przypisaną tożsamością ani nawet indywidualną biografią, praktykujących przestrzeń, miasto, kulturę w stałym zawieszeniu między podmiotem a przedmiotem, aktorów.

Metoda Thrifta opisywana przez niego jako „sztuka produkowania stałego suplementu do tego, co zwyczajne, sakrament codzienności, hymn na cześć zbędności” (Thrift, 2008, s. 2) opiera się, podobnie jak *Koniec mojego wieku*, na zwróceniu wzroku na ulicę, zaskakujące gesty, przestrzenne podziały, cyrkulujące i zaburzające cyrkulację ciała, na wyławianiu napięć, emocji i afektów, rekonstruowaniu ruchu. Patrząc z tej perspektywy na pracę Żebrowskiej, widać, jak zacięcia klatek, odwrócenie obrazu, rozmowa z osobą zakażoną HIV służą podkreśleniu, że konstruowany obraz rzeczywistości wymyka się logice reprezentacji, jest oparty na zakłóceniu raczej niż budowaniu klarownych znaczeń. Obraz nie zastępuje rzeczywistości ani jej nie interpretuje. Krążąc po ulicach Krakowa, artystka sama jest przecież częścią „tła”. To właśnie tę nieoznaczoną kondycję stara się zarejestrować.

Przywołując tutaj tę kategorię sformułowaną przez Peggy Phelan, jedną z patronek teorii nie-reprezentacji, chcę wskazać na silny związek między podważaniem siły reprezentacji i próbami wyswobodzenia ciała z konstruktu płci, a właściwie kobiecości, bo zgodnie z psychoanalitycznym fundamentem teorii nieoznaczoności płeć jest tylko jedna. W kontekście rozważań Phelan z opublikowanej w 1993 roku książki *Unmarked. The Politics of Performance*, ciało kobiety jest oznaczone, funkcjonuje jako skonstruowana przez męskie

spojrzenie reprezentacja. Ciało mężczyzny jest nieoznaczone, a więc uniwersalne. Swą polityczną siłę czerpie między innymi z niewidoczności płci, która znika pod społeczną tożsamością. Kobiecość nie ma tego przywileju. Bycie oznaczonym to bycie widocznym jako płeć. Dlatego Phelan przypisuje ogromną siłę niewidoczności, niewidzialności, umykaniu reprezentacji, co w jej rozumieniu można nazwać performansem. Jak Żebrowska niejednokrotnie podkreślała, tym, co ją interesowało w latach pięćdziesiątych, było odwrócenie czy też podważenie znaczeń przypisywanych kobiecemu ciału. Jego grzeszność, nieczystość, status źródła zła, ale także oczywistość związku płci i tożsamości traktowała jako element „wirtualnej rzeczywistości”, czyli ideologii narzucającej sens doświadczanej bezpośrednio materialności. W terminologii Thrifta, który często posługuje się pojęciem wirtualności, jest to opis oddziaływania reprezentacji. Odwracając, zakłócając produkcję znaczeń, praktykując raczej niż reprezentując kobiecą cielesność, Żebrowska za pomocą ironii wytwarzała pęknięcie między „wirtualną rzeczywistością” a ciałem, które jako żywe i pulsujące, uchwycone poza reprezentacją, staje się obsceniczne. Z tego punktu widzenia Żebrowska, chodząc po Krakowie z kamerą i zakłócając raczej niż rejestrując obraz ulicy, tak samo jako nagrywając się ze sztucznym okiem w waginie czy filmując rodzenie lalki Barbie, performuje, praktykuje swoje ciało i jego pozycję w społeczeństwie, tworzy obrazy, które jako nie-reprezentacje, jak w definicji obscen proponuje Dorota Sajewska, nie skrywają żadnej tajemnicy:

Obscena [...] to radykalna inność niezbędna do konstytuowania się naszej tożsamości, a zarazem ze swej istoty nie dająca się przedstawić w porządku reprezentacji. Obscena zawsze też znajduje się poza ramą przedstawienia. Nie są więc tym, co było zakryte, a

teraz zostaje odsłonięte. Nie są żadną tajemnicą do ujawnienia. Obscena istnieją tu i teraz, są wciąż obecne, ale [...] w martwym punkcie (2012, s. 169).

W cytowanej już rozmowie z Barbarą Limanowską z „Ośki” Alicja Żebrowska mówi o *Grzechu pierworodnym*: „I właśnie na takim szczególnym przykładzie chciałam pokazać, że niezależnie od pochodzenia, wszelkiego rodzaju ideologie, mity i normy kulturowe są jedynie rzeczywistościami wirtualnymi, w które dana społeczność w różnych momentach dziejowych się wciela. Niektórzy odbierają pracę *Grzech pierworodny* jako bunt i negację. Ja bardziej kontestuję wizję niż je neguję” (Żebrowska, 1999, s. 45). Wydaje się więc, że obsceniczność jest w jej sztuce narzędziem kontestacji znaczeń, a nie ich produkcji, odrzucenia reprezentacji, a nie jej konstruowania. Podobnie kiedy tworzy obsceniczne *Onone*, wydała na tle zdjęcia matki, fotografuje chłopca z krwawym kawałkiem mięsa w ustach, rejestruje proces tranzykcji Sary, ale także krąży z włączoną kamerą po ulicach Krakowa, cały czas podważa siłę reprezentacji, uchwytyjąc ciało, materię, praktyki, ruch, działanie, zmianę, atmosferę, afekty i nieoznaczoność.

Z tak zarysowanej, nadal ugruntowanej w feminizmie, który jak pisze Agata Jakubowska, zawsze rozpoznawał ograniczenia i opresyjność reprezentacji (2004, s. 32-33) inaczej jednak niż przytaczane interpretacje z lat dziewięćdziesiątych i początku XXI wieku ujmującej polityczność sztuki, która realizuje się nie w pokazywaniu (nawet abiektalnej czy przekroczonej) kobiecości, a w stałym zakłócaniu związku między ciałem a obrazem, spojrzeniem a widzeniem, dopiero odsłania się, według mnie, możliwość nowego pomysłu o doświadczeniu transformacji ustrojowej. Wbrew może współczesnej pozycji artystki, lecz zgodnie z historią recepcji jej prac, nie widzę w nich tajemnicy, jedni i nowej duchowości, które określałyby, jak

stwierdzał Jakub Banasiak, transformację jako wieczne teraz, moment zawieszenia pomiędzy dwoma porządkami, swoistą fazę liminalną w długotrwałym procesie metamorfozy. Podążając za wzrokiem Żebrowskiej – zwróconym na ulicę albo na własne ciało, wyłapującym to, co niewidoczne i obsceniczne – widzę, że samo pojęcie transformacji działa jak „wirtualna rzeczywistość”, traktując dziejące się na ulicy i w ciele życie jako tło definiowanych językiem ekonomii i polityki zmian. Co więcej, jak pisze Boris Buden, chorwacki badacz transformacji, jest to reprezentacja symboliczna, skrywająca pustkę samego wydarzenia (2012, s. 17). Transformacja jest tylko reprezentacją. Zwrócenie się ku nie-reprezentacji, ku temu, co nieujęte, nie do oglądania, nieznaczące, obsceniczne, cielesne – jak wschodnioeuropejskie doświadczenie HIV/AIDS, jak rodzenie plastikowej lalki czy wydalanie na tle zdjęcia matki – jest właśnie, jak chce Banasiak, gruntownie nietranzytologiczne, podczas gdy nadawanie tym praktykom określonych znaczeń, tłumaczenie ich poprzez odniesienie do symboli, obrazów i dyskursów – nawet jeśli innych niż te, które wiążą się z kategorią sztuki krytycznej – zaskakująco pozostaje wpisane w transformacyjną narrację. Zapewne samo pojęcie sztuki krytycznej wymaga dzisiaj przemyślenia, jednak zastąpienie go innym pojęciem, jak na przykład „sztuka nowej duchowości”, nie wydaje się unikać zdefiniowanej przez Banasiaka pułapki tranzytologii. Jak bowiem wskazywał choćby wielokrotnie tu przywoływany Thrift, wzrost zainteresowania rytualnością, mistyką, religiami Wschodu czy myślą spod znaku New Age, stanowi charakterystyczny element doświadczenia lat dziewięćdziesiątych i wczesnych dwutysięcznych także na Zachodzie (Thrift, 2008, s. 66). Klarowny podział na to, co wschodnie i zachodnie okazuje się niemożliwy do uchwycenia, jeśli nie ujawnia się wręcz jako część dyskursu transformacji. W dodatku uświadamia to, że podmienianie znaczeń, a nawet przywracanie pierwotnych sensów i

odkrywanie nieznanych prac nie wyprowadza poza logikę transformacji, ponieważ operując w polu reprezentacji, nie da się z niej uciec. Jako „puste znaczenie i jego symboliczna reprezentacja” (Buden, 2012, s. 17) transformacja organizuje myślenie, zagarnia każdy obraz i tekst ustanawiając je zawsze w końcu – jak opisywany przez Luca Boltanskiego i Eve Chiapello kapitalizm (2022) – częścią własnego znaczenia, naturalizując jako element potwierdzający konieczność trwania neoliberalnego ale także konserwatywnego porządku.

Gdyby pójść ścieżką nie-reprezentacji i nie odczytywać prac Żebrowskiej, a uznać je za praktyki ciała, odsłoni się jednak coś, co dyskurs transformacji wypiera i co, jak pokazywał także Boris Buden, narusza jego logikę. W fali obrzydzenia, która ściska gardło i wywołuje skurcze żołądka, ogarniającej osoby oglądające *Grzech pierworodny*, *Załatwianie* czy *Rodzaj* można dostrzec reakcję na scenę przemocy. Odczuwana jako wywołująca „fizyczny ból gałek ocznych” (Böhme, 1997, s. 75) brutalność obrazów tworzonych przez Żebrowską uświadamia, jak mocno kondycja ciała poddawanego presji znaczenia, normy społecznej czy politycznej tożsamości, wiąże się z doświadczeniem przemocy – nie tylko symbolicznej, ale często także fizycznej, jak ta przywoływana przez samą artystkę, kiedy w kontekście *Grzechu pierworodnego* mówiła, że była molestowana przez księdza. Zakażeni HIV wyrzucani z kolejnych domów pobytowych organizowanych przez Monar i atakowani przez lokalne społeczności; kobiety, którym odmówiono prawa do aborcji ustawą z 1993 roku; osoby chore, bezdomne śpiące na dworcach; osoby homoseksualne i trans atakowane w przestrzeni publicznej doświadczały transformacji jako przemocy na własnym ciele, podobnie zresztą jak protestujący przeciw polityce finansowej rządu rolnicy czy pracownice zamykanych fabryk. Zainstalowanie kapitalizmu i demokracji nie oznacza jedynie końca komunistycznego ucisku i nastania wolności i

emancypacji, ale wiąże się z nowym rodzajem kształtującej ciała i atmosferę lat dziewięćdziesiątych brutalności. To doświadczenie przemocy jest moim zdaniem patrzącą w oczy widza, wyzierającą z obscenicznego ciała tajemnicą transformacji w sztuce Żebrowskiej. W tym więc sensie nie ma żadnej tajemnicy, jest tylko martwy punkt i doświadczające, kobiece ciało, które nieustająco stawia wyzwanie reżimowi reprezentacji w każdej, nawet tej odrzucającej sztukę krytyczną czy sam feminizm odsłonie.

Tekst został oparty na badaniach prowadzonych w ramach projektu „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji” 2021/41/B/HS2/01540 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Wzór cytowania:

Sosnowska, Dorota, *Tajemnica patrzy. Sztuka Alicji Żebrowskiej i transformacja ustrojowa*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/w4tk-1z77.

Autor/ka

Dorota Sosnowska (de.sosnowska@uw.edu.pl) – adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk) UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Kierowniczką projektu badawczego „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji” a także wykonawczyni w projekcie „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad”. Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, www.pismowidok.org. ORCID: 0000-0002-6073-460X.

Przypisy

1. Artystka mówi o tym wprost w cytowanym już wywiadzie Barbary Limanowskiej opublikowanym w „Ośce”: „Ten film [*Tajemnica patrzy*] jest konsekwencją wcześniejszej

pracy *Grzech pierwородny - domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, w której film zaczyna się od guzika w pochwie kobiecej” (Żebrowska, 1999, s. 43).

Bibliografia

Bakke, Monika, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000.

Banasiak, Jakub, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2023.

Banasiak, Jakub, *Ruchy tektoniczne. O artystycznych symptomach transformacji* [tekst kuratorski], Muzeum Sztuki, Łódź 2022

<https://msl.org.pl/ruchy-tektoniczne-o-artystycznych-symptomach-transformacji> [dostęp: 22.06.2024].

Banasiak, Jakub, *Tajemnica patrzy. Prace z czasów transformacji* [tekst kuratorski towarzyszący wystawie Alicji Żebrowskiej w postaci podpisów pod pracami] Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 2024.

Böhme, Hartmut, *Podróż do wnętrza ciała i jeszcze dalej. Sztuka Alicji Żebrowskiej*, „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15/16.

Boltanski Luc; Chiapello, Eve, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022.

Brach-Czaina, Jolanta, *Rzeczywistość komponowana*, Wydawnictwo Dowody, Warszawa 2023.

Buden, Boris, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Goździewski, Marek, [bez tytułu], [w:] Alicja Żebrowska, *Grzech pierwородny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* [katalog wystawy], Galeria Zderzak, Kraków 1994.

Graff, Agnieszka, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Marginesy, Warszawa 2021.

Jakubowska, Agata, *Feminin polylangue*, „Praesens, Central European Contemporary Art Review” 2003, nr 4.

Jakubowska, Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004.

Kościelniak, Marcin, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im.

Z. Raszewskiego, Warszawa 2018.

Kowalczyk, Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002.

Kowalczyk, Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2002.

Leszkowicz, Paweł, *Grzechy Alicji Żebrowskiej. Sztuka a aborcja*, „artmix” 2001, nr 1, free.art.pl/artmix [dostęp za pośrednictwem Internet Archive].

Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, New York 1993.

Sajewska, Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Thrift, Nigel, *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*, Routledge, New York 2008.

Ujma, Magdalena; Zielińska, Joanna, *O polityczności i zaangażowaniu z exgirls*, rozm. Dominik Kuryłek, Ewa Małgorzata Tatar, „Obieg Internetowy”, 24.05.2007 <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1482> [dostęp: 21.06.2024].

Żebrowska, Alicja, *Granice*, rozm. Marcin Niemier, „Arteon” 2001, nr 5.

Żebrowska, Alicja, *Pokazuję historię na opak*, rozm. Barbara Limanowska, „Ośka” 1999, nr 3.

Żebrowska, Alicja, *Poszukiwanie jedności. Rozmowa z Alicją Żebrowską o środkach, przekazie i społecznych rytuałach*, rozm. Roman Bromboszcz, „Medium. Nieregularnik internetowy o sztuce, estetyce, nowych mediach,. Akcjach i innych inicjatywach” 2008, <http://medium.perfokarta.net/poszukiwanie.jednosci.html> [dostęp: 21.06.2024].

Żebrowska, Alicja, *Żyjemy w czasach lewicowej hegemonii*, rozm. Łukasz Białkowski, „MOCAK Forum” 2011, nr 1.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/tajemnica-patrzy>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

DOI: 10.34762/prbz-gg91

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciw-reprezentacji-i-inne-pulapki>

/ TEATR Z BLISKA

Przeciw reprezentacji i inne pułapki

„Czarna skóra, białe maski” Wiktora Bagińskiego

Jowita Mazurkiewicz

Against representation and other traps

In her article, created on the basis of her master's thesis *White Skin, Black Masks. Selected Representations of Blackness and Whiteness in Polish Contemporary Theatre* (Biała skóra, czarne maski. Wybrane reprezentacje Czarności i białości w polskim teatrze współczesnym), Mazurkiewicz reflects on contemporary representations of Blackness and whiteness in Polish theatre using the example of the performance *Black Skin, White Masks* (Czarna skóra, białe maski) directed by Wiktor Baginski. The author defines the key concepts of the argument, i.e. Blackness and whiteness based on the work of researchers Michelle M. Wright, Reni Eddo-Lodge and Emma Dabiri, and provides a local context to these concepts by applying to them the categories of centre and semi-periphery drawn from the writings of Maria Janion, Dorota Sajewska and Andrzej W. Nowak, in search of answers to the questions of what specifically characterises Polish racism and what the scope of the Polish anti-racist discourse is. In a detailed analysis of *Black Skin, White Masks*, the author examines the story within a story structure of the play and the representation of 'race' that is actuated by Baginski as a performative construct. She cites the peculiarly semi-peripheral story of the visits of Black slaves to the courts of the Polish nobility, which is staged in the first part of the performance, and summarises the self-theatrical discussion of the 'Racists Anonymous group' moderated by the stage porte-parole of the director in the second part. When interpreting Baginski's role, the author concludes that the artist consistently strives for his own individuality and seeks to resign from representing Black Poles despite his unique position as the only Black Polish theatre director. The author critiques the tools that Baginski uses to achieve this goal, i.e. misogyny and the affective reproduction of violence against women. She proposes an intersectional view of racism.

Kiedy Zygmunt Hübner postanowił wystawić *Murzynów*¹ Jeana Geneta w warszawskim Teatrze Ateneum w 1961 roku, autor dramatu wystosował list do polskich tłumaczy, by oprotestować ten pomysł. „Napisałem tę sztukę – sam jestem biały jak państwo wiecie – po to by prawdziwi Murzyni² mogli wykrzyczeć swój gniew i swoją nienawiść prawdziwym białym w twarz. Napisana została *dla* Murzynów. Nie do Białych należy więc decydowanie o tym, czy wolno im czy nie *udawać* na scenie perfidne stosunki ofiar i katów” (Genet, 1961a, s. 5) – można przeczytać w programie polskiej prapremiery, zrealizowanej mimo sprzeciwu Geneta. W postscriptum dramatopisarz konstatuje: „Poza górnikiem, nie ma u was żadnych czarnych. A to nie jest sztuka o górnikach” (s. 6). W programie znalazła się także replika Jerzego Lisowskiego, w której tłumacz wyraża przekonanie twórców, że to właśnie do białych należy zajmowanie się przedstawionymi w dramacie stereotypami białych na temat Czarnych³, uprzedzenia bowiem najbardziej dotyczą samych uprzedzonych. Autor listu staje w obronie uniwersalności teatru, wierząc, że autentyczność, o którą upomina się Genet, jest nie tylko zbędna, lecz także ograniczająca.

Skoro to mają być prawdziwi Murzyni, to dlaczego mówić mają na scenie językiem Racine’a czy Mickiewicza, a nie narzeczem baluba? Gdybyśmy przyjęli takie ograniczenie autentyczności, to trzeba by zabronić, np. murzyńskiej trupie wystawian[i]a Szekspira, czy Sofoklesa, żeby być konsekwentnym (Lisowski, 1961, s. 7).

Lisowski przekonuje, że dramat Geneta nie potrzebuje „prawdziwych

Murzynów”, by wybrzmieć w pełni, a antyrasistowskiego przesłania sztuki nie warto zawężać: „W naszym kraju wiemy tylko z gazet przynoszących wiadomości z dalekiej Alabamy czy Konga o tym, czym może być rasizm w odniesieniu do rasy czarnej. [...]. Takich ludzi, których rasizm autentycznie skazuje na śmierć, jest niestety w naszym świecie więcej. [...] To o nich jest ta sztuka” (s. 8).

W *Murzynach*, zainspirowanych między innymi filmem Jeana Roucha *Szaleni mistrzowie*, dokumentującym zachodnioafrykański rytuał Hauka, w którym pogrążeni w transie rdzenni Afrykanie wcielają się w białych urzędników kolonialnych, Jean Genet podzielił Czarnych aktorów na dwie grupy – dwór europejskich kolonizatorów w białych maskach oraz kolonizowany afrykański lud. Kolonizowani odgrywają groteskowe przedstawienie utrwalające stereotypy na swój temat przed kolonizatorami i ku ich uciesze.

W toku akcji okazuje się, że wykonują ten popis, by zakamufłować realny proces i egzekucję członka społeczności, który zabił białą kobietę. Performujący Czarni jako samoświadome projekcje białych podejmują mimikryczną grę, by odwrócić uwagę ciemnych od własnych interesów, a kreowana przez nich subwersywna fikcja nieustannie miesza się z rzeczywistością świata przedstawionego.

W inscenizacji Hübnera obie grupy grane były przez białych aktorów z twarzami pomalowanymi na czarno, dworzanie nosili karykaturalne białe maski. „To już nie piętra, ale wieżowce umowności. No bo biali przebrani za Murzynów udają murzyńskich aktorów, którzy grają umowną i schematyczną sztukę o Murzynach dla Murzynów przebranych za białych, których grali biali aktorzy przebrani za Murzynów udających białych...” – skomentował Stefan Polanica (1962). Pozostali recenzenci rozliczali aktorów z umiejętności uchwycenia „charakterystycznych cech zachowania się

Murzyna” (Grodzicki, 1961) i doszukiwali się na scenie Ateneum „murzyńskiej” muzykalności i poczucia rytmu. Większość, podobnie jak Polanica, mimo szczerego zaufania do Hübnera, zwracała uwagę na nieprzystawalność polskiego spektaklu do realiów, w których została napisana sztuka.

Kwestia afrykańska wprawdzie wstrząsa całym światem, lecz inaczej się zazębia o życie zachodniej, a środkowowschodniej Europy. Spazmy wstrząsające społeczeństwami imperiów kolonialnych nas dotyczą tylko pośrednio. Nie oznaczają naszej abdykacji, przeciwnie – nawet otwierają perspektywy przed naszym przemysłem, zaś przeciętny nasz widz teatralny zna je tylko z gazet, radia i filmów. Analogie z innymi znanymi nam przejawami rasizmu są także sztuczne i odległe. Faszystowską eksplozję rasizmu oglądaliśmy na własne oczy, lecz tylko jako jej widzowie i przeciwnicy

– odzegał się od *Murzynów* Jerzy Zagórski (1961), z kolei Edward Csátó trzeźwo stwierdził: „Ale Murzynów brak nie tylko na scenie, lecz w pewnym sensie również na widowni. To znaczy nie tyle samych «fizycznych» Murzynów, ile kwestii murzyńskiej w świadomości widza” (1962), co zdaje się doskonale podsumowywać zarówno warszawską inscenizację, jak i spór jej twórców z Genetem.

Hübnerowska realizacja *Murzynów*, wraz z towarzyszącą jej korespondencją i recepcją, nie tylko daje wyobrażenie o polityczno-społecznej wrażliwości Polski w latach sześćdziesiątych, lecz także zachęca do zbadania jej w Polsce współczesnej. Sześćdziesiąt lat temu Czarność wydała się polskim twórcom

teatralnym na tyle odległa, że nie potrafili rozpoznać konsekwencji radykalnego zanegowania wytycznych Geneta i dekolonizacyjnych podwalin jego twórczości. Co zmieniło się od tego czasu? W jaki sposób przejawia się Czarność w polskim teatrze XXI wieku? Na te pytania próbowałam odpowiedzieć w swojej pracy magisterskiej *Biała skóra, czarne maski. Wybrane reprezentacje Czerności i białości w polskim teatrze współczesnym*⁴, której obszernym fragmentem jest niniejszy artykuł. Przyglądając się wybranym reprezentacjom Czerności i białości na scenie, badałam, jaką wytwarzają rzeczywistość, jakimi środkami są powoływane oraz co mówią o aktualnej świadomości politycznej polskiego społeczeństwa. Przedmiotem moich analiz, oprócz spektakli białych twórców i twórczyń, między innymi *Dziadów*⁵ (reżyseria Radosław Rychcik), *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych*⁶ (reżyseria Bartek Frąckowiak) czy *Murzynów*⁷ (reżyseria Iga Gańczarczyk), były przedstawienia jedyne polskiego Czarnego reżysera teatralnego, Wiktora Bagińskiego. *Czarna skóra, białe maski*⁸ oraz *Serce*⁹ okazały się kluczowe dla mojej pracy badawczej jako wypowiedzi artystyczne polskiego Czarnego twórcy na temat własnej tożsamości etnicznej. Pół wieku po premierze Hübnerowskich *Murzynów* Czarne osoby pojawiły się w końcu na scenie i w świadomości polskich widzów – już nie tylko reprezentowane, lecz także reprezentujące.

Czarność i białość, centrum i półperiferia

„Ale co to znaczy Czarny? I w ogóle jakiego to jest koloru?” – pyta Genet w motcie swojej sztuki (1961b, s. 77). Odpowiedzi jest wiele i każda może być równie prawdziwa. Czarność to przynależność do populacji o ciemnej pigmentacji skóry. Czarność to złożona tożsamość społeczna, zależna od współrzędnych geograficznych i kulturowych. To zbiór doświadczeń członków i członkiń afrykańskiej diaspory wraz z jej reprezentacjami i

ekspresjami. To afirmatywna podmiotowość oparta na dumie z własnej historii i dziedzictwa. To świadoma postawa kształtująca politykę, organizacje społeczne, zwyczaje i tradycje, przyjmowana przez osoby identyfikujące się jako Czarne, które walczą z dyskryminacją rasową. To bycie postrzeganym jako Inny i egzotyczny. „To osobliwe doznanie, ta podwójna świadomość, to poczucie nieustannego patrzenia na siebie oczami innych, mierzenia swojej duszy miarą świata, który patrzy z rozbawioną pogardą i litością” (Du Bois, 2015, s. 5)¹⁰. „Może być siecią strategii samostanowienia i radykalnego wyobrażania nowych relacji społecznych” (Rasheed, 2016)¹¹.

Każda z tych definicji Czarność prowadzi do uproszczeń i stereotypizacji, dlatego należy je mnożyć, upłynniać i kontekstualizować. Badaczka Michelle M. Wright postuluje, by pojęcie Czarność, zawsze wędrujące między skrajnościami, zawierało w sobie różnorodność Czarnych tożsamości w diasporze i zarazem łączyło je we wspólnotę¹². Uważa za konieczne badanie Czarność jako kategorii społecznej krzyżującej się z innymi – intersekcjonalne spojrzenie na relacje zachodzące między Czarnością a płcią, seksualnością i klasą, które gwarantuje dostęp do mnogości przeżyć, perspektyw i postaw. Każde z tych doświadczeń, uzupełniając lub znosząc pozostałe, równoważnie definiuje wielogłosową i heterogeniczną Czarność w procesie nieustającej konceptualizacji. Dbanie o jej migotliwość można uznać za jedną ze współczesnych strategii redefiniowania „rasy” – konstrukt, który w ubiegłych stuleciach stanowił (pseudo)naukowy fundament rasistowskiej ideologii, a obecnie, całkowicie zdyskredytowany jako biologiczny system klasyfikacji ludzi, pozostaje istotną społeczną determinantą, wymagającą krytycznych analiz i kontekstów oraz rzetelnej obserwacji warunków, w jakich jest produkowana i reprodukowana.

Czarność rozumiana w ten sposób istnieje w ścisłej relacji z białością, pojęciem tak samo skomplikowanym, choć zazwyczaj niepoddawany równie wielkiemu namysłowi. Białość to nie tylko przynależność do populacji o jasnej pigmentacji skóry. Zgodnie z krytycznymi studiami nad białością, to znaturalizowana tożsamość rasowa o własnej historii, kulturze i epistemologii, uznawana za normę, według której rozlicza się wszystkie pozostałe grupy etniczne. Białość, jako ideologia opierająca się na przekonaniach, wartościach, zachowaniach i zwyczajach, daje dostęp do władzy i systemowych przywilejów. „Biały przywilej to fakt, że jeśli jesteś biały, twoja rasa niemal na pewno wpłynie pozytywnie na bieg twojego życia w taki czy inny sposób. A ty przypuszczalnie nawet tego nie zauważysz” – pisze Reni Eddo-Lodge w eseju *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry* (2018, s. 115). Dziennikarka twierdzi, że nie ma sensu rozmawiać z białymi o rasizmie, dopóki nie nauczą się dostrzegać i przyznawać do systemowych korzyści z bycia białym. Emma Dabiri w eseju *What White People Can do Next (Co jeszcze mogą zrobić biali ludzie)*¹³ postuluje, by antyrasistowski aktywizm opierał się nie na sojusznictwie, czyli pustych deklaracjach składanych w mediach społecznościowych, a na koalicyjnym działaniu na rzecz równego społeczeństwa, przynoszącym korzyści zarówno Czarnym, jak i białym.

Krytyczne studia nad białością i relacjami międzyrasowymi obejmują jednak przede wszystkim obszary, w których Czarne społeczności są liczne i dobrze widoczne – Stany Zjednoczone z historią niewolnictwa i kraje Europy Zachodniej z przeszłością kolonialną. Większość antyrasistowskich strategii i rozwiązań proponowanych przez badaczki nie przystaje więc bezpośrednio do polskich realiów. W systemie-świecie¹⁴ Polska, geograficznie i symbolicznie usytuowana między Wschodem i Zachodem, odgrywa specyficzną rolę półperyferii. „Tożsamość półperyferyjna jest zawieszona,

rozdarta pomiędzy dwiema zasadami porządkującymi: dominującą narracją z centrum i potencjalnymi głosami oporu lub poddania się z peryferii” - diagnozuje Andrzej W. Nowak w tekście *Tajemnicze zniknięcie Drugiego Świata. O trudnym losie półperyferii* (2016, s. 90). Ambiwalentną tożsamość Polski poddaje analizie także Maria Janion w *Niesamowitej. Słowiańszczyźnie. Fantazmatach literatury*:

Procesy zaborczego skolonizowania Polski w XIX i XX wieku oraz przeciwstawne im Sienkiewiczowskie marzenie o kolonizowaniu innych wytworzyły nieraz paradoksalną polską mentalność postkolonialną. Przejawia się ona w poczuciu bezsilności i klęski, niższości i peryferyjności kraju oraz jego opowieści. Temu dość powszechnemu odczuciu niższości wobec „Zachodu” przeciwstawia się w obrębie tego samego paradygmatu mesjanistyczna duma w postaci narracji o naszych wyjątkowych cierpieniach i zasługach, o naszej wielkości i wyższości nad „niemoralnym” Zachodem, o naszej misji na Wschodzie (2006, s. 12).

W ostatnich latach badacze i historyczki zaczęli przywracać pamięć o uwikłaniu Polski w rozmaite projekty kolonialne - przede wszystkim szlacheckiej kolonizacji Wschodu w XVI i XVII wieku oraz fantazjach polskiego społeczeństwa o zamorskich koloniach w wieku XIX i XX. „Polska historiografia niechętnie eksponuje miejsce Polski w kontekście reżimu kolonialnego” - zauważa Dorota Sajewska w artykule *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury* (2020) relacjonującym specyficzne dla Polski półperyferyjne zmagania z nowoczesną formą. Powszechnie twierdzi się, że Polska nigdy brała udziału w ekspansjach kolonialnych prowadzonych przez państwa Europy Zachodniej, a jedynie padała ich ofiarą. W

rzeczywistości w latach 1569-1648 polska szlachta kolonizowała Ukrainę i na mocy systemu feudalnego eksploatowała pracę ruskich chłopów. W *Fantomowym ciele króla* Jan Sowa analizuje szlachecką politykę tego okresu jako lokalny ekwiwalent globalnych akcji kolonialnych, „peryferyjną integrację z gospodarczym i kulturowym centrum kapitalistycznego świata” (2011, s. 183). W konstruowaniu szlacheckiej tożsamości ogromną rolę odegrała wówczas mitologia sarmacka – przekonanie, że Sarmaci to grupa odmienna etnicznie i narodowo od chłopów i mieszczaństwa, pochodząca od obcych, starożytnych plemion, które najechały i skolonizowały tereny zamieszkałe przez Słowian między IV a VI wiekiem, a więc predestynowana do rządzenia Polską i wschodnimi ziemiami Europy oraz odbierania pańszczyzny od ich mieszkańców, od XVII wieku nazywanych przez Sarmatów czernią (zob. Sajewska, 2020; Pobłocki, 2011).

Dyskursy urasowienia, obecne w licznych tekstach z epoki, zainspirowały niektórych historyków do tropienia podobieństw między warunkami życia ruskich chłopów pańszczyźnianych i Czarnych niewolników w Ameryce. Taką perspektywę badawczą przyjęli między innymi antropolog Kacper Pobłocki w *Chamstwie* (2022) oraz publicysta Przemysław Wielgosz w *Grze w rasy* (2021). Ten drugi zestawia rozwój niewolnictwa w basenie północnego Atlantyku z urasowieniem chłopstwa i klasy robotniczej na ziemiach polskich, analizując rasizm jako podstawę i spoiwo międzynarodowego kapitalistycznego wyzysku. Porównywanie polskiej pańszczyzny do amerykańskiego niewolnictwa jest popularnym, chociaż budzącym kontrowersje, chwytem retorycznym w dyskusjach o ludowej historii Polski oraz jedną ze strategii poszukiwania analogii między dziejami globalnymi i lokalnymi. Narzędzia dyskursu postkolonialnego wymagają niekiedy adaptacji do półperyferyjnych warunków, ale są potrzebne, by umieścić Polskę na mapie światowych zależności i wpływów.

„Marzenie o kolonizowaniu innych”, w XIX wieku dyktowane pragnieniem zdobycia nowych terytoriów dla nieistniejącej wówczas Polski, w międzywojniu – chęcią wyekspandowania właśnie odzyskanej państwowości, zaowocowało polskimi wyprawami badawczymi, planami osiedlenia Polaków na ziemiach Afryki i Ameryki Południowej oraz ingerencjami politycznymi, które Sajewska interpretuje jako rodzaj mimikry wobec imperializmu zachodniego. Kulturoznawczynie używa pojęcia ukutego przez czołowego filozofa postkolonializmu Homiego K. Bhabhę, by zwrócić uwagę na typową dla półperyferii hybrydyczność kultury, przejawiającą się w częściowej adaptacji społeczeństwa skolonizowanego oraz imitacji mechanizmów represjonującej go władzy w celu samoobrony i samostanowienia. Oderwane od rzeczywistości ambicje kolonialne II Rzeczypospolitej, natarczywie podsycane przez Ligę Morską i Kolonialną oraz redakcję pisma „Morze”, nigdy się nie spełniły, a Polska nie dogoniła zachodnich mocarstw – pozostała oddalona, ale zależna od globalnego centrum.

Współczesne polskie społeczeństwo trudno nazwać wielokulturowym czy wieloetnicznym – zadecydowała o tym zarówno historia kraju, jak i jego aktualna polityka migracyjna. Afrykańska diaspora w Polsce, mimo że stale się powiększa, wciąż nie jest liczna, a jej obecność w przestrzeni publicznej można uznać za znikomą, podobnie jak obecność innych niebiałych społeczności. Krytyczne studia nad białością słabo radzą sobie w środowiskach o homogenicznej strukturze etnicznej, co skłania do postawienia zasadniczych pytań: czy istnieje półperyferyjna odmiana białości? Jaka jest białość w niezróżnicowanym etnicznie kraju? Na czym polega swoiście polski rasizm i czym różni się od rasizmu globalnego centrum?

Odpowiedzi jeszcze się nie ukonstytuowały, a badania nad polską białością są

nadal w załączku¹⁵. Świadczy o tym chociażby deficyt rodzimego języka antyrasistowskiego. Brakuje polskiego ekwiwalentu terminu „People of Color”, afirmującego przynależność do niebiałych społeczności, czy konsensusu w sprawie poprawnego nazywania Czarnych osób („Czarny” koegzystuje w polszczyźnie z „czarnoskórym”, „ciemnoskórym”, „Afroamerykaninem”, używanym niezależnie od faktycznego pochodzenia, i dopiero niedawno uznanym za pejoratywne słowem „Murzyn”) oraz osób identyfikujących się jako *multiracial* (określenia „rasy mieszanej” i „Mulat” przeważnie nie są mile widziane, ale trudno o lepsze). Językowa nieporadność zdaje się jednym z przejawów rasizmu charakterystycznego dla półperyferii. Za inne można uznać naturalizowanie białości poprzez egzotyzowanie i symboliczne wykluczanie z narodowej wspólnoty osób o niebiałym kolorze skóry, rozpowszechnianie stereotypów i uprzedzeń niemożliwych do skonfrontowania z rzeczywistością z powodu niewielkiej reprezentacji mniejszości, imitowanie dyskursów centrum bez uwzględniania ich lokalnej specyfiki lub ignorowanie dyskursów centrum usprawiedliwiane ich bezzasadnością w lokalnym kontekście, czerpanie korzyści z białości w przypadku podróży i emigracji czy propagowanie ksenofobii, zamykania granic i strachu przed nieobecny Innym typowe dla zyskującego na popularności nacjonalizmu etnicznego. Kryzys humanitarny na granicy polsko-białoruskiej, zwłaszcza zestawiony z reakcją społeczeństwa na wybuch wojny w Ukrainie, dowiódł, że białość może być istotnym warunkiem polskiej gościnności. Odmienne sytuacje na dwóch polskich granicach wydają się boleśnie symptomatyczne dla lokalnego uwikłania w białość, podobnie jak hasła regularnie pojawiające się na Marszach Niepodległości: „Polska będzie biała albo bezludna”, „Biała Europa braterskich narodów”, „It’s okay to stay white” (to w porządku pozostać białym) (zob. Mikołajewska, 2017).

„Półperyferie same wzmacniają rasistowski podział, traktując to jako formę awansu, ale paradoksalnie strategia ta powoduje, iż nie dość, że mieszkańcy półperyferii są etniczowani i urasawiani, to jeszcze sami oskarżani są o rasizm” – pisze Nowak (2016, s. 102), próbując scharakteryzować półperyferyjny rasizm. Podobne poszukiwania w tekście *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury* Dorota Sajewska konkluduje:

Owa ambiwalentna pozycja Polski, kwestionująca łatwy podział na centrum i peryferia, może być postrzegana zarówno negatywnie – jako miejsce szczególnego kształtowania się ksenofobicznych postaw, zachowań i fobii, jak i pozytywnie – jako zdecentralizowana konfrontacja z kulturą zachodnią. W tej ambiwalencji kryje się zarazem możliwość politycznej interwencji: odzyskiwania z historii tego, co mogło się zdarzyć, i krytyczne stanowisko wobec tego, co zdarzyło się naprawdę (2020).

Potrzeba zbadania owej możliwości politycznej interwencji oraz skomplikowanych relacji między polskością, białością i Czarnością zaprowadziły mnie w końcu z powrotem do teatru. Wierzę bowiem, że teatr jako prężna instytucja kultury ma moc odzwierciedlania nastrojów społecznych i politycznych danego „tu i teraz”, diagnozowania stanu powszechnej świadomości podejmowanych tematów oraz potencjału praktykowania dominujących dyskursów i pojęć poprzez naświetlanie ważnych zjawisk kulturowych i poszukiwanie dla nich performatywnego wyrazu. Może więc korzystać ze swoich zasobów, by podejmować się reprezentowania członków i członkiń społeczeństwa, w którym funkcjonuje, i reagowania na ich bieżące problemy. Napięcie między Czarnością i białością jest obecnie jednym z tychże problemów, a analizowanie polskich spektakli

podejmujących temat „rasy” ma szansę dać wgląd w lokalne procesy i konteksty jej projektowania.

Wiktor Bagiński

W polskim teatrze reprezentantami Czarnośći są obecnie najczęściej aktorzy i performerki, zarówno etatowi, jak i zatrudniani do pojedynczych projektów na temat „rasy”. Tworzą małą, lecz zróżnicowaną grupę, charakterystyczną dla Czarnej społeczności w Polsce – kolor skóry łączy ich bardziej niż korzenie czy klasa społeczna, deklarowana tożsamość czy wspólna działalność polityczna. Ci, którzy identyfikują się jako Afropolacy, stosunkowo rzadko mają okazję eksplorować własną afropolskość w pracy nad spektaklami, ich Czarność na scenie przeważnie odsyła widzów do globalnego centrum. Dla reżysera Wiktora Bagińskiego¹⁶ doświadczenie Czarnośći specyficzne dla polskich współrzędnych oraz niepodatna na uniwersalizację półperyferyjna tożsamość były głównym przedmiotem teatralnych poszukiwań, zwłaszcza na początku drogi twórczej. W spektaklach opartych na autorskich scenariuszach, pisanych niegdyś wspólnie z dramaturgiem Pawłem Sablikiem, Bagiński badał rozmaite formy rasistowskiej przemocy oraz własne uwikłanie w stereotypy dotyczące Czarnych osób. Dwukrotnie współpracował z zimbabwejsko-polską performerką Sibonisiwe Ndlovu-Sucharską, zyskując dostęp do jej perspektywy i zmagania z afropolskością. W namyśle nad sytuacją Czarnych Polaków obficie czerpał także z dorobku wybitnych Czarnych filozofów, przede wszystkim Frantza Fanona i Achille'a Mbembego, oraz pisarza Jamesa Baldwina. Po śmierci George'a Floyda opublikował na łamach „Dwutygodnika” gęsty esej *Narodziny Murzyna*, w którym napisał:

Choć historia kolonizacji i segregacji rasowej nie jest moją historią, archiwum skóry przyjmuje również ten dokument. Nie chciałem tych opowieści w moim ciele, ale one już tam były, zanim zdążyłem się tego dowiedzieć. Zrozumiałem, że trzeba wysłuchać swojego ciała, by zobaczyć jego historię (2020).

W licznych wywiadach udzielanych przy okazji premier chętnie opowiadał o prywatnych doświadczeniach i wydarzeniach ze swojego życia, niejako poddając je mitologizacji i naprowadzając krytyczki na biograficzne interpretacje własnych przedstawień. Trudno uniknąć ich w obliczu konsekwentnej autokreacji artysty na scenie i poza nią. Bagiński często był pytany o Czarność w teatrze i Czarność w Polsce, więc zabierał głos w imieniu Czarnych Polaków – dopominał się o bardziej różnorodną reprezentację i więcej głosów w dyskusji o Czarności, diagnozował kondycję afropolskiej wspólnoty i nawoływał, by biali Polacy i Polki rozpoznawali rasizm w swoich przekonaniach, zachowaniach i języku. Na pytania koleżanek po fachu o monotematyczność przygotowywanych spektakli odpowiadał: „A kiedy ty ostatnio wystawiłaś tekst niebiałego autora? Ciągle tylko jak nie Słowacki to Mickiewicz, jak nie Ibsen to Czechow” (Bagiński, 2019). Niejednokrotnie ubolewał nad tym, że nie ma w Polsce innego Czarnego reżysera, który mógłby polemizować z jego wizją. Dzięki jego pozycji i przedstawieniom temat Czarności w Polsce, wsparty lekturą tekstów niebiałych autorów, mógł być podejmowany i opracowywany przez osoby, których on bezpośrednio dotyczy – tu i teraz, a nie tylko tam i kiedyś.

Twórczość i postać Wiktora Bagińskiego zaczęły funkcjonować także w innym kontekście, kiedy na początku 2023 roku jego byli współpracownicy, Bartek Prosuł, Krystyna Lama-Szydłowska, Aleksandra Pajączkowska i Paweł Sablik, opublikowali oświadczenie (2023) ujawniające przemocowe praktyki

reżysera, między innymi manipulacje, napady wściekłości, bezpodstawne oskarżenia o rasizm i nagłe zrywanie umów z realizatorkami. W odpowiedzi reżyser napisał na Facebooku: „Od października jestem ofiarą szykanowania ze strony byłych współpracowników. Nękanie to trwa od października, a jego źródłem jest rasizm” (Bagiński, 2023). I dalej: „Nie odnoszę się do oskarżeń stawianych przez wymienione osoby [Pawła S., Bartka P., Krystynę S., Karolinę S. i Aleksandrę P.], ponieważ wszystkie zarzuty są kłamstwem. Jest to fikcja przygotowana przez grupkę rasistów, której celem jest usunięcie mnie z polskiego życia publicznego” (2023). Oświadczenie zostało podpisane przez „Ahmada Alego”, ponieważ mniej więcej w tym samym czasie Bagiński ogłosił, że przeszedł na islam i zmienił nazwisko. W marcu 2024 roku post o zmianie nazwiska był już usunięty, a w swoich mediach społecznościowych reżyser znowu figuruje jako „Wiktor Bagiński”. Na stronie internetowej niemieckiego Theater Freiburg, w którym w czerwcu 2023 roku odbyła się premiera jego adaptacji *Wilka stepowego*¹⁷ Hermanna Hessego, „Ahmad Ali” jest dopisane w nawiasie obok nazwiska reżysera i tym oficjalnym będę posługiwać się w tekście. Obecnie reżyser przebywa za granicą. Jego ostatni spektakl w Polsce powstał pod koniec 2022 roku. Konflikt między Bagińskim i jego byłymi współpracownikami pozostaje nierozwiązany.

Czarna skóra, białe maski

Ściany i schody na antresolę przepastnej Modelatorni opolskiego teatru wyłożone są białymi kafelkami. W kątach zalegają kable, głośniki, statywy. Na drewnianym parkiecie po lewej stronie stoi fortepian, w centrum zdobne krzesło, po prawej zaś – złota wanna. Nieopodal obiektów scenograficznych czekają upozowane postacie w rokokowych kostiumach i perukach z XVIII wieku: przy instrumencie zamarł pianista we fraku, na tronie dama w rozkloszowanej niebieskiej sukni i czuwający nad nią lokaj we wzorzystym

surducie, obok wanny młoda kobieta i starszy mężczyzna na wytwornej przechadzce. Przed żywym obrazem stają Sibonisiwe (Bonnie) Ndlovu-Sucharska i Wiktor Bagiński w jeansach i swetrach. Performerzy przedstawiają się i witają widzów na spotkaniu anonimowych rasistów. Bagiński oznajmia, że w ramach mityngów powstał pokaz opowiadający o losach Czarnych niewolników na polskich dworach w XVII i XVIII wieku. Bonnie zapowiada scenę o genezie europejskiego rasizmu, w której będzie odpowiedzialna za wypoczynek oświeceniowych filozofów. Reżyser dodaje, że biali uczestnicy spotkania odgrywają czarnoskóre postacie historyczne z własnej inicjatywy. Prowadzący usuwają się ze sceny, dworzanie ożywają, gaśnie techniczne światło, a punktowe reflektory wyławiają z ciemności pianistę oraz hrabinę i lokaja.

Zasiadający przy fortepianie Aleksander Dynis, Czarny sługa krakowskiego biskupa z XVII wieku (Karol Kossakowski) staje się narratorem przygotowanego pokazu, umieszczając zastaną scenę w czasie i przestrzeni – to luty 1752 roku w Białej Podlaskiej. Pianista relacjonuje przejście przez ulice miasta konwoju dwunastu Czarnych niewolników, które wzbudziło w mieszkańcach wielkie zainteresowanie i ekscytację. Dama na tronie przykłada wówczas do oczu lornetkę teatralną i wygląda pochodu gdzieś na widowni, po czym oddaje ją lokajowi, usłudźnie czekającemu u jej stóp. Z rozmowy księcia Hieronima Florianu Radziwiłła (Michał Światała) i goszczącej na jego dworze austriackiej aktorki Sophie Schröder (Joanna Osyda), przechadzających się nieopodal, wynika, że kobieta w niebieskiej sukni to Magdalena Radziwiłłowa z Czapskich (Karolina Kuklińska) wraz ze swoim Czarnym służącym, Pierre'em (Kornel Sadowski). Pod wpływem spojrzenia spacerowiczów para na chwilę zastyga w obrazie *Afrykański paź podający koszyk*, który Radziwiłł sprezentował żonie rok wcześniej. To niejedyny wyraz fascynacji gospodarza Czarnymi ciałami – książę chwali się aktorce

zakupem Pierre'a w Paryżu za tysiąc dwieście dukatów, a potem każe lokajowi przynieść swój ulubiony eksponat z domowego gabinetu osobliwości, czyli głowę Czarnego mężczyzny w słoju z formaliną. Przysiadłszy na krześle, wyciąga ze szklanego naczynia blackface'ową czarną maskę z wystającą spod spodu białą skórą i nieomal lubieżnie całuje jej usta. Następnie bierze Sophie pod rękę i prowadzi ją do teatru na przedstawienie z „baletami murzyńskimi”¹⁸, zostawiając Magdalenę samą z ulubionym sługą.

Rekonstrukcja epizodów i obyczajów z życia polskiej szlachty na opolskiej scenie od początku ulega zagęszczeniu i drobnym przeinaczeniom – mimo kronikarskiej ścisłości narratora, na scenie koegzystują wydarzenia z XVII i XVIII wieku oraz postacie, których drogi w rzeczywistości nie mogłyby się przeciąć, a udokumentowane fakty mieszają się z wyobraźnią twórców. Ten zabieg stosują reżyser i dramaturg, by szybko przywrócić pamięci widzów mało znaną praktykę polskiej magnaterii – pozyskiwanie na dwory Czarnych niewolników w dowód swojego statusu i bogactwa. Jak informuje Dynis, Czarni przybysze, kupowani za ogromne sumy, wiedli w tym czasie w Polsce życie odmienne niż niewolnicy w atlantyckim trójkącie handlowym, bowiem zamiast pracować na plantacjach, pełnili funkcje dworskich maskotek i lokalnych atrakcji. W ten sposób reżyser już na wstępie wskazuje na półperyferyjną pozycję Polski w globalnym systemie podaży i popytu na niewolniczą pracę, by za chwilę obnażyć ją w pełni w grze jaskrawych kontrastów.

Historię z powodzeniem kondensuje konsekwentnie piętrzona teatralność. Oto współcześni uczestnicy spotkania anonimowych rasistów wcielają się w postacie historyczne, z kolei grani przez nich szlachcice wypełniają swój czas teatralnymi występami. Zabawa konwencją wewnątrz świata przedstawionego ujawnia jego nieskończoną performatywność i demaskuje

białość jako zestaw tradycji i habitusów zakorzenionych w statusie materialnym i kulturowym. Szkatułkowa budowa spektaklu, melanz scenicznych tożsamości i rzeczywistości, stwarza przestrzeń na przesunięcia w reprezentacji Czarnośći i poszukiwanie nowych sensów w dworskich obrazach. Obsadzając białych aktorów i aktorki w rolach Czarnych służących, Wiktor Bagiński czyni Czarność jednym z konstruktów, możliwym do powołania na scenie mocą performatywu. W jego spektaklu „rasa” nie jest esencjonalna – może zostać zagrana, podobnie jak każda inna tożsamość na scenie. Reżyser upatruje sedna doświadczeń Czarnych niewolników na polskich dworach właśnie w performansie – ich praca polega przede wszystkim na prezentowaniu egzotycznego wyglądu i wykonywaniu przypisanej im roli w magnackim teatrze życia codziennego.

Po wyjściu męża i aktorki Magdalena stwierdza, że wybiła godzina jej codziennego koncertu i prosi Pierre’a o przyniesienie mikrofonu. Służący próbuje stawiać opór, bo obawia się, że nie zdzierży kolejnego popisu wokalnego swojej pani. Magnatka w odpowiedzi pieszczotliwie głaszcze go po głowie i w zamian za mikrofon obiecuje kąpiel w mleku i miodzie. Pierre przystaje na propozycję, chociaż po jego zniesmaczonej minie widać, że robi to wyłącznie na życzenie Magdaleny, nie zaś dla własnej przyjemności. Podaje mikrofon, a Radziwiłłowa gwałtownie sadza go u swoich stóp i z ręką w jego włosach wykonuje pieśń przy akompaniamencie fortepianu, paż natomiast niechętnie powtarza niektóre frazy utworu:

Gdybym cię, Serce, za pazia nie miała,
dłużej bym żyć nie mogła.

Trafiłam, mogę śpiewać, na anioła,
jakbym się do nieba dostała.

Nie jesteś mym synem, bo jesteś Murzynem.

- Jestem Murzynem.

Nie jesteś mym bratem, bo nosisz herbatę.

- Noszę herbatę.

Już nie będziesz dziki, przybyszu z Afryki,
nie będziesz już dziki, o nie.

Smutek i trwoga jest ci daleka,
masz pod dostatkiem ptasiego mleka,
nikt cię nie krzywdzi, nikt cię nie bije,
ach, jak na Podlasiu dobrze się żyje.

Pod koniec utworu Pierre szykuje się do kąpieli, rozbiera do majtek i w czepku wchodzi do złotej wanny. Magdalena siada przy nim i oblewa go mlekiem z dzbanka, konstatując, że Piotruś ma u niej jak pączek w maśle. A Piotrusiowi trudno się nie zgodzić, chociaż jest wyraźnie niezadowolony z pieśczoł swojej pani. Być może dlatego, że chociaż nie wykonuje katorżniczej pracy, został całkowicie uprzedmiotowiony i urasowiony jako salonowe zwierzątko do okazjonalnej pielęgnacji. Zabiegi Magdaleny szybko nabierają erotycznego zabarwienia - magnatka przygląda się paziowi lubieżnie i wzdycha, wodzi gąbką blisko jego krocza, wreszcie zamasyście klepie go po wystawionych pośladkach. Jej fascynacja czyni Pierre'a nie tylko infantylizowaną maskotką, lecz także bezwolnym obiektem seksualnym, całkowicie zdany na łaskę właścicielki.

Nagle kąpiel przerywają krzyki, Magdalena wychodzi, a światło przygasa. Za przydymioną szybą na antresoli w głębi sceny widać teraz cienie kobiety przywiązanej do pała i biczującego ją mężczyzny w wysokiej peruce. Pianista

Aleksander Dynis podchodzi do pазia w wannie i objaśnia mu ten obraz – to John Locke, wybitny oświeceniowy filozof, który uważał, że posiadanie Czarnych niewolników nie kłóci się z konstytutywną dla epoki ideą wolności. Kiedy światło na antresoli jaśnieje, Locke (Katarzyna Osipuk) wygłasza fragment swoich pism poświęcony niewolnictwu i hołdujący własności prywatnej, a oczom widzów – zarówno tych na widowni, jak i tych na scenie – ukazuje się spętane, półnagie Czarne ciało Sibonisiwe Ndlovu-Sucharskiej. Performans przemocy z udziałem Czarnej performerki zdaje się przeznaczony dla Pierre’a jako wyrzut sumienia i lekcja rasowej solidarności. Dynis kontynuuje natarczywy wykład, zmuszając pазia do patrzenia na teatr okrucieństwa, który w innych okolicznościach mógłby osiągnąć także jego.

W mgnieniu oka Bonnie znika, a miejsce Locke’a zajmuje Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Leszek Malec), filozof romantyczny i słynny autor dialektyki pana i niewolnika, niewrażliwy na współczesne sobie cierpienia prawdziwych niewolników w jarzmie prawdziwych panów. Poirytowany myśliciel także wyżywa się na, niewidocznej już, Czarnej niewolnicy, a zza sceny dobiegają jej urywane krzyki. Pierre przerywa lekcję Dynisa, ponieważ, jak mówi, zdaje sobie sprawę z cierpień swoich braci w innych częściach globu, ale jego one nie dotyczą. Nagle zaczyna brzmieć jak typowy polski patriota wypierający niezbyt chlubne dla ojczyzny fakty historyczne – stwierdza, że tutaj nigdy nie było takich słów jak rasizm, imperializm czy kolonializm, co zwalnia go z odpowiedzialności za te zjawiska na Zachodzie. To argumenty, które powracają we współczesnych debatach o polskim rasizmie, ale po kilku sugestywnych scenach spektaklu wiadomo już, że nie są zgodne z prawdą. Rasizm w Polsce nie tylko istnieje, lecz także ma swoją historię – po prostu objawia się inaczej niż w globalnym centrum.

Bonnie Sucharska schodzi z antresoli w białej, zakrwawionej halce i

zapowiada kolejną odsłonę teatru w teatrze: wybitna wiedeńska aktorka Sophie Schröder odegra królową Marysienkę w „pięknej historii miłosnej, opowiadającej o jej uczuciu do murzyńskiego lokaja”, który służył królowi Janowi III Sobieskiemu pod Wiedniem. W zakochanego Józefa Holendra wcieli się paż Pierre. Przywołany na scenę Czarny sługa deklamuje miłosny monolog niczym XIX-wieczny aktor z epoki gwiazd. Dowiedziawszy się o śmierci ukochanej Marii Kazimiery, Józef planuje bić się za jej cześć w nadchodzącej bitwie. Kiedy odchodzi, jego miejsce w świetle reflektora zajmuje Marysienka, która właśnie otrzymała od Sobieskiego list oznajmiający, że Holender poległ w boju. Schröder zaczyna ronić teatralne łzy, ale zanim w pełni poświęci się żałobie, na scenę wraca Pierre w roli ukochanego królowej. Dochodzi do cudownego i całkowicie kontrfaktycznego połączenia kochanków. Uradowani Maria Kazimiera i Józef Holender padają na kolana i czule się obejmują. Czarny lokaj prosi królową o rękę, a ona się zgadza. Do fantastycznego ślubu jednak nigdy nie dojdzie, bo wcielający się dotąd w Radziwiłła uczestnik spotkania anonimowych rasistów, Michał Świtała, przerywa rekonstrukcję.

Spotkanie anonimowych rasistów

„Zaraz, chwila, co tu się dzieje? Co wy tutaj gracie? Co to jest? Przecież to nie jest prawda, to się nie zgadza z zapisem historycznym! Ja na to nigdy nie pozwolę!” – grzmi Michał, wygrażając palcem w półmroku. Pozostali uczestnicy spotkania zaczynają się z nim kłócić, wychodząc z dotychczasowych ról, a reżyser przedstawienia korzysta z zamieszania, by ustawić na scenie krzesła. Pragnąc wyjaśnić sytuację, prosi w końcu o zapalenie światła i wraz z aktorami zajmuje miejsce w półkołu. Otwiera dyskusję, pytając Michała, dlaczego zerwał spektakl. Michał oświadcza, że nie może grać właściciela Czarnych niewolników, skoro aktorzy, którzy się w

nich wcielają, są biali, bo takie założenie przeczy prawdzie scenicznej i historycznej. Uczestnicy spotkania znów podnoszą głosy sprzeciwu, broniąc umowności przedstawienia, zapowiedzianej na początku przez reżysera. Na propozycję Michała, by aktorzy grający Czarne postacie umalowali się na czarno, reagują oburzeniem – większość z nich zdaje sobie sprawę, że blackface to praktyka rasistowska. Leszek, który oprócz Hegla miał zagrać księdza Jana Chlewickiego, tłumaczy, dlaczego nie można charakteryzować białych performerów na Czarnych i zwraca uwagę na powszechność tego zjawiska we współczesnej Polsce, przede wszystkim w szkołach i teatrach. Szybko okazuje się, że wbrew początkowym deklaracjom, zdania reszty obsady nie są tak radykalne. Karolina, wcielająca się wcześniej w Magdalenę Radziwiłł, przyznaje, że jako dziecko pomalowała się na czarno, by wykonać *Makumbę* zespołu Big Cyc w szkolnym konkursie i nie widzi w tym nic złego, bo jej charakteryzacja nie była połączona ze stereotypowymi gestami i zachowaniami Czarnych osób. Bagiński sarkastycznie gratuluje jej wygranej i opowiada, jak na przedszkolnym przeglądzie piosenki wychowawczyni zabroniła mu zaśpiewać utwór Enrique Iglesiasa, upierając się przy hicie zespołu Boney M., jej zdaniem bardziej adekwatnym do koloru skóry chłopca. Reżyser postanawia jednak rozgrzeszyć Karolinę z błędów przeszłości, stwierdzając, że odpowiedzialność za jej blackface ponoszą nauczycielki, które nie umiały dostrzec problematyczności rasistowskiego kostiumu.

Zainicjowaną w ten sposób debatę można by uznać za spontaniczną – aktorzy ubolewają, że nie będą mogli dokończyć pokazu, występują pod swoimi imionami, ich kwestie brzmią naturalnie i niekiedy nachodzą na siebie w tumultcie głosów, a wywody zdają się nieuporządkowane, niczym nieobjęta scenariuszem, swobodna wymiana myśli. W istocie spektakl nie został przerwany, a jedynie odarty z kilku warstw teatralności. Dyskusja jest skrupulatnie prowadzona przez obecnego na scenie reżysera, który moderuje

spotkanie, udziela głosu, zadaje pytania i podsumowuje odpowiedzi. Ma całkowitą władzę nad teatralną sytuacją jako kluczowy twórca *Czarnej skóry, białych masek* oraz reprezentant Czarnośći pośród białych aktorów. Dzięki tak obmyślanej konstrukcji przedstawienia, Wiktor i Bonnie będą mieli okazję omówić z aktorami materiały źródłowe pokazu, opowiedzieć o swoich prywatnych doświadczeniach i zastanowić się wraz z resztą obsady nad reprezentacją Czarnych osób w polskim teatrze. Niektóre z ich działań i wypowiedzi przypominają strategię auto-teatru – wypowiadają się we własnym imieniu jako eksperci polskiej Czarnośći powołani na potrzeby spektaklu, a z ich przeżyć wyłania się obraz grupy niedowartościowanej na co dzień w przestrzeni publicznej.

W tym precyzyjnie reżyserowanym panelu aktor Michał Światała został obsadzony w roli adwokata diabła – jego skrajnie konserwatywna postawa prowokuje pozostałych do niuansowania własnych przekonań oraz dzielenia się doświadczeniami i wiedzą zdobytą podczas prób. W rezultacie Michał staje się medium dla najbanalniejszych i najbardziej ignoranckich komentarzy z publicznych i internetowych sporów o poprawność polityczną – ucieleśnieniem normatywizującej białej kultury, w której muszą odnaleźć się Czarni twórcy i twórczynie w Polsce.

Bagiński wraca do pytania, jakie momenty pokazu doprowadziły aktora do przerwania przedstawienia, a Michał zaciętrzewia się, że w 1683 roku ślub królowej Marysieńki z murzyńskim lokajem nie byłby możliwy. Leszek zwraca wówczas uwagę, że do pierwszego polsko-afrykańskiego ślubu doszło pięćdziesiąt lat wcześniej na krakowskim rynku. W trakcie debaty, podobnie jak podczas rekonstrukcji, historycznemu mainstreamowi przeciwstawione zostają mało znane fakty, które zmuszają uczestników do rewizji powszechnych przekonań i wyobrażeń na temat związków Polski z

Czarnością. Aby nadać im performatywny wymiar, reżyser prosi aktorów grających role nowożeńców, by wykonali przygotowaną wcześniej piosenkę. Katarzyna Osipuk, w sukni ślubnej i z wyraźnie zarysowanym brzuchem ciążowym, podchodzi do fortepianu wraz z Karolem. Aktor zaczyna przygrywać i oboje śpiewają balladę miłosną o następującym refrenie:

Kocha Murzyna ta jasna dziewczyna
Bo miłość nie jest czarna
Bo miłość nie jest biała
Za miłość wszystko to, co mam, bym oddała.

Po piosence część performerów schodzi ze sceny, żeby się przebrać, a reżyser w zamian za niedokończony pokaz proponuje rozmowę o nanorasizmie. Michał dopomina się o wyjaśnienie terminu, a reżyser tłumaczy, że nanorasizm to miękka forma stygmatyzacji związanej z kolorem skóry. Bonnie wspomina wówczas o ciągłym poczuciu zagrożenia, jakie wywołują w niej nieprzyjazne spojrzenia na ulicy. Kornel zwraca uwagę, że rasizm tego rodzaju może przejawiać się także w żartach i wierszykach, na przykład w *Murzynku Bambo*. Michał natychmiast staje w obronie popularnego tekstu, więc pozostali członkowie i członkinie obsady wskazują mu rasistowskie klisze zawarte w pozornie niewinnym wierszu Tuwima. Kiedy starszy aktor upiera się, że wydźwięk rymowanki jest pozytywny, Bonnie wybucha gniewem i ze wzburzeniem opowiada o Czarnych dzieciach swoich znajomych, które próbowały zdrapać z siebie skórę, bo w szkole usłyszały od rówieśników, że są brudne i boją się kąpieli.

Katarzyna przypomina jej wówczas wspólne wyjście do baru i wyuzdane komentarze mężczyzn skierowane do Bonnie na temat jej egzotycznego

wyglądu. Jednak uwaga nie skupia się na długo na Czarnej performerce, bo Wiktor prosi Katarzynę o podzielenie się jej własnym doświadczeniem związanym z nanorasizmem, które przytoczyła wcześniej w ich prywatnej rozmowie przed spektaklem. Prowadzący zaczyna w tym momencie ujawniać swoją reżyserską nadwiedzę i zręcznie manipulować sytuacją na scenie – subtelnie wymusza na aktorach i aktorkach wyznania, jakie rzekomo poczynili wcześniej poza próbami. Taki zabieg stwarza wrażenie, że mityng został zorganizowany, by wyjaśnić nieporozumienia, do których doszło między aktorami w ciągu dwóch miesięcy przygotowań do premiery oraz intensyfikuje poczucie autentycznego napięcia między uczestnikami i uczestniczkami. Większość z nich zdążyła już zdjąć barokowe kostiumy – nic nie osłania ich teraz przed widzami i dociekliwym reżyserem, gotowym do rozliczenia białych współpracowników z ich rasistowskich przewin.

Na polecenie Bagińskiego Katarzyna opowiada, jak jej były chłopak z Senegalu wytykał aktorce zawłaszczenia kulturowe, których dopuszczała się jego zdaniem, wykonując w trakcie rozmowy gest riposty (pstryknięcie z towarzyszącym mu zadziornym mm-hh-mm) przynależny do Czarnej społeczności Południowej Karoliny w Stanach Zjednoczonych, czyli do jego „rasy”. Obsada natychmiast staje po stronie koleżanki, uznając zademonstrowane przez nią zachowanie za uniwersalne, ale reżyser broni Senegalczyka. Wspomina swoje były białe dziewczyny, które wykonywały przy nim podobne znaki i nazywa je „kretynkami bez wrażliwości”. Wówczas Michał z satysfakcją wybucha śmiechem, a pozostali aktorzy i aktorki na chwilę niemieją w szoku. Katarzyna obraca krzesło Wiktora w swoją stronę i proponuje, by powiedział jej prosto w twarz, że jest kretynką bez wrażliwości. Reżyser wydaje się zażenowany – nie potrafi spojrzeć na aktorkę, rzuca jej niedbale „sorki, Kasia”, a kiedy aktorka wychodzi, próbuje obrócić sytuację w żart i przejść do następnego punktu programu.

Członkowie i członkinie obsady są nieco skonsternowani zachowaniem reżysera, ale pozwalają mu dalej prowadzić spotkanie. Nie sposób jednoznacznie ocenić postępowanie scenicznego Wiktora, pamiętając, że zostało zaplanowane przez Bagińskiego – seksistowski komentarz nie padł przecież z jego ust przypadkowo, a reakcje aktorów i aktorek na pewno podlegały reżyserskiej kontroli. Bagiński podjął świadomą decyzję, by grana przez niego postać, pozornie bardzo bliska osoby reżysera i reprezentująca Czarną społeczność w Polsce i na scenie, nie wzbudzała sympatii ani pełnego zaufania w obsadzie i widzkach. Impertynencja reżysera sprawia, że trudno zawierzyć mu jako arbitrowi debaty i bezkrytycznie przyjmować jego wizję świata. Być może Bagiński podważa autorytet wykreowanej przez siebie osoby, celowo nie spełniając domyślnych oczekiwań widzów wobec przedstawiciela mniejszości – nie kreuje się na pokornego, grzecznego i cierpliwego wobec białych kolegów agenta Czarnej polskości ani nie zabiega o sympatię otaczających go osób. W ten sposób zdaje się zachęcać publiczność do refleksji o warunkach, jakie powinien spełnić Afropolak, żeby jego doświadczenia zostały uznane za godne rozważenia i współczucia. Szkoda tylko, że grę z uprzedzeniami białych widzów uruchomił za pomocą seksistowskiego komentarza.

Po scysji reżyser prosi aktorów o przystąpienie do przygotowanych wcześniej rekonstrukcji związanych z tożsamością ruiny – terminem, który ukuł na potrzeby rozmów o Czarnej polskości, nazywającym wykorzenienie i dezintegrację Afropolaków pozbawionych politycznej sprawczości i własnej kultury. Ekipa rozsuwa się na boki, pozostawiając na środku trzy krzesła. Zajmują je Wiktor, Leszek i Karol. Aktorzy zaczynają napastować reżysera: osaczają go i obrzucają rasistowskimi obelgami i wulgaryzmami. Kiedy Wiktor próbuje wstać, najpierw przytrzymują go na miejscu i szarpia, a

później przygważdżają do ziemi. Wtem w scenę ingeruje Bonnie, która na chwilę przejęła kontrolę nad spotkaniem, i prosi o ponowne podejście do rekonstrukcji, tym razem „z całowaniem krzyża”, odwołując się do pozascenicznych rozmów z dysponentem wspomnienia. Zdyszani aktorzy i reżyser wracają na krzesła i powtarzają scenkę, a kiedy napastnicy obezwładniają ofiarę, Karol każe Wiktorowi całować zawieszony na jego szyi krzyżyk.

Pozbawiony tchu reżyser wraca na swoje miejsce. Bonnie pyta go, czym jest dla niego tożsamość ruiny w świetle odegranej właśnie sceny. Bagiński opowiada wówczas łamiącym się głosem o rasistowskiej przemocy, której regularnie doznaje jako Czarny Polak – profilowaniu rasowym, wyzwiskach, zaczepkach, opluciacz, pobiciach. Kiedy miał dwanaście lat, wspomina, pod jego oknem napisano „śmierć czarnucha” i narysowano swastykę, a policja nie wszczęła śledztwa. Reżyser wyznaje, że wyrządzone mu krzywdy wywołały w nim nienawiść do białych ludzi, niegdyś nawet do członków najbliższej rodziny. Po raz kolejny odsłania się przed aktorami i widzami jako daleki od wzorowego reprezentant mniejszości, przepełniony gniewem i urazą, a więc nieracjonalny i nieobiektywny komentator rzeczywistości. Jednak cierpienie, jakie Wiktor właśnie odtworzył w rekonstrukcji, chroni jego wyznanie przed łatwą dyskredytacją.

W powierzonej aktorom etiudzie doszło do wysoce afektywnej reprodukcji jednego z aktów przemocy wobec reżysera. Werystyczna brutalność rekonstruowanego zdarzenia zdaje się zacierać granice między teatralną fikcją i pozateatralną rzeczywistością. Reżyser na własne życzenie oddaje się w ręce białych aktorów odgrywających napastników. Zostaje zwyzywany i zaatakowany na oczach uczestniczek spotkania i widzów. Wrażenie realności napadu potęguje pot, zadyszka i drżący głos Wiktora – mimo teatralnego

zapośredniczenia jego ciało zareagowało na pozorowaną przemoc. Taki zabieg może uświadamiać widzom ogrom bólu doświadczanego przez Afropolaków i uzasadniać ich negatywne emocje wobec białych, ale też niepotrzebnie reprodukuje przemoc kulturowo i historycznie powiązaną z Czarnym ciałem, tak jak wydarzyło się w scenie biczowania Bonnie. Prowokacyjne zachowanie reżysera przed etiudą nie pozwala oprzeć się wrażeniu, że scena napadu to także kolejna próba ujawnienia drżającego w uczestnikach spotkania rasizmu. Rekonstrukcja wyraźnie niepokoi i dezorientuje przyglądających się jej aktorów. Uśmiechają się nerwowo, odwracają wzrok albo zastygają w grymasie, wyraźnie niechętni do udziału w reprodukcji rasistowskiej przemocy.

Na szczęście Bonnie na chwilę rozładowuje napięcie, zaświadczając, że nie każdy ma za sobą takie przeżycia jak Wiktor. Wspomina lekcję o Afryce, w której brała udział jako nastolatka, szacunek i ciekawość uczniów, jakie wzbudziła, opowiadając o społeczeństwie Zimbabwe. Przed powrotem do ojczyzny i ukochanych rodziców, opowiada, powstrzymały ją narodziny syna. Kiedy zaczyna objaśniać skomplikowane procedury prowadzące do przyznania polskiego obywatelstwa, Wiktor proponuje następną rekonstrukcję, tym razem z udziałem Bonnie. W jej męża wciela się Karol, zaś w urzędników przeprowadzających standardową kontrolę cudzoziemców – Joanna i Kornel.

Biurokraci są wyniośli i podejrzliwi. Z trudem wymawiają pełne imię i nazwisko Zimbabwejki. Najpierw proszą Bonnie i jej męża o dokumenty, później o wywiady na osobności. Małżonkowie odwracają się do siebie plecami, Joanna zadaje pytania Bonnie, a rozmowa mężczyzn staje się niesłyszalna. Urzędniczka pyta przyszłą obywatelkę Polski, co pije rano jej mąż i jakiego koloru jest jego szczoteczka, czy planują dzieci i jak często

uprawiają seks. Bonnie nie odpowiada na intymne pytania, a urzędnik zgłasza współpracownicze, że indagowany sam nie wie, jakiego koloru jest jego szczoteczka. Joanna dopytuje performerkę, czy nie myślała, żeby wrócić do ojczyzny, skoro jest tam cieplej niż w Polsce. Kiedy urzędnicy nie otrzymują prawie żadnych odpowiedzi, żegnają się z małżeństwem i kończą rekonstrukcję. Krótka etiuda, jednocześnie opresyjna i humorystyczna, daje wgląd w życie codzienne obcokrajowców i obcokrajowczyń ubiegających się o polskie obywatelstwo – stały nadzór państwa, podszyte wrogością pytania i zawiłe procedury. Jednak Wiktor wnosi, by pojęcia tożsamości ruiny, zaprezentowanego w scenie Bonnie, nie ograniczać do doświadczeń Czarnych Polek i Polaków. O zabranie głosu prosi wówczas Karolinę.

Aktorka zgadza się podzielić własnym przeżyciem pasującym do ukutego przez reżysera sformułowania i zaczyna opowieść, nerwowo zaciskając ręce między udami. Kiedy była na pierwszym roku studiów, siedem lat wcześniej, kolega poznał ją z chłopakiem w jednym z krakowskich klubów. Chłopak spodobał się Karolinie. Dużo tańczyli i pili, najpierw na imprezie, później w mieszkaniu wspólnego znajomego. W końcu pijanej aktorce zachciało się spać, więc chłopak się nią zaopiekował, zaprowadził ją do sypialni i rozebrał do snu. Wówczas położył się obok niej i zaczął dotykać jej ciała, mimo że stawiała opór, a następnie ją zgwałcił. Karolina relacjonuje te wydarzenia, z trudem dobierając słowa i frenetycznie gestykulując. Po chwili dopowiada, że nie chce wcale myśleć, że każdy Czarny mężczyzna to gwałciciel, ale nie jest w stanie nic poradzić na to, że Wiktor przypomina jej o tamtym chłopaku, bo mają taki sam kolor skóry.

Reżyser prosi aktorkę, żeby powtórnie opowiedziała swoją historię, tym razem w kondycji, w jakiej była podczas gwałtu. Kiedy Michał pyta, czy Karolina ma być pijana, Wiktor doprecyzowuje, że aktorka powinna się

rozebrać. Na pytanie Karoliny, po co ma to zrobić, odpowiada, że na potrzeby terapii. Zaniepokojony Karol zastanawia się, jakie są granice tej rekonstrukcji i czy ktoś ma gwałcić aktorkę, na co reżyser odpięra, że obowiązują zasady z poprzednich etiud, a w gwałciciela wcieli się on sam. Aktorki protestują i podkreślają, że decyzja o udziale w rekonstrukcji musi należeć do Karoliny, ale ona je ucisza, twierdząc, że może wykonać polecenie Wiktora, bo przepracowała już swoją traumę. Kiedy zaczyna się rozbierać, wszyscy uczestnicy spotkania poza Wiktorem odwracają się lub spuszczają wzrok. Aktorka zostaje w bieliźnie, ale reżyser dopytuje, czy wtedy także miała ją na sobie. Karolina z ociąganiem przyznaje, że nie, ściąga majtki i zasłania krocze rękami. Zaczyna powtarzać słowa, które wypowiedziała przed chwilą, ze łzami w oczach i łamiącym się głosem, raz po raz ocierając twarz dłonią. W emocjach trudno jej przypomnieć sobie, co dokładnie mówiła, ale w końcu dopowiada historię i pyta, czy może się już ubrać, a reżyser się zgadza. Niestety na nagraniu nie widać, co w trakcie monologu robi Wiktor w roli gwałciciela, prawdopodobnie po prostu przygląda się aktorce. Kiedy Karolina się ubiera, Bonnie prosi o wypowiedź na temat tożsamości ruiny Katarzynę, a ona zaczyna tańczyć.

Maski Fanona

Scena Karoliny nie zostaje w żaden sposób podsumowana. Kasia wykonuje choreografię opartą na zrywach i szarpnięciach, w rytm refleksyjnej muzyki elektronicznej, a techniczne światło ustępuje białym plamom rzucanym na parkiet przez punktowe reflektory. W półmroku reszta aktorów montuje na proscenium ogromną makietę blackface'a, przypominającą maskę, którą na początku spektaklu całował Radziwiłł. Wtem także zaczynają tańczyć, prawie niewidoczni, aż w końcu odnajdują się nawzajem, kładą przed instalacją i splatają w kłęb ciał. Ostatnia sekwencja spektaklu miała chyba przełożyć

stany emocjonalne związane z tożsamością ruiny na pozawerbalny język teatru, wyrazić to, co niewyraźne i radykalnie zerwać prowadzoną od kilkudziesięciu minut debatę. Czy na spotkaniu anonimowych rasistów rzeczywiście dochodzi do oczyszczenia? Finałowa impresja sugeruje, że uczestnicy mityngu przeżyli katharsis, ale większość napięć zbudowanych podczas przedstawienia wcale nie została rozładowana.

Pierwsza część przedstawienia to skondensowana anegdota z życia polskiej szlachty, w której Czarność i białość zostają zdemaskowane jako konstrukty o olbrzymim ładunku performatywnym. W ciągu niespełna dwudziestu minut Bagiński dokonuje rewizji pozycji Polski w globalnym systemie zależności i historii niewolnictwa, przygląda się półperyferyjnej odmianie rasizmu i podważa mimetyczne reprezentacje Czarności, skłaniając do namysłu nad możliwościami i zasadami przedstawiania „rasy” w polskim teatrze. Pokaz anonimowych rasistów zostaje przerwany, bo przywracanie pamięci o Czarnych niewolnikach na magnackich dworach i polskich związkach z Czarnością okazuje się zbyt obrazoburcze dla jednego z białych uczestników. Z powodu jego wątpliwości nie dochodzi do zapowiadanych polsko-afrykańskich ślubów i pojednań – przypomniane i wymyślone epizody mogłyby legnąć u podstaw nowej, wielokulturowej wspólnoty, ale nie materializują się na scenie. Zamiast tego reżyser inicjuje dyskusję, by wyjaśnić sporne kwestie i rozwiązać konflikty w obsadzie.

Pozornie swobodna i niepodlegająca ocenie rozmowa Wiktora z Bonnie i aktorami szybko okazuje się precyzyjnie prowadzoną przez reżysera grą, polegającą na eksponowaniu rasistowskich przekonań białych uczestników i uczestniczek spotkania oraz zderzaniem ich z bolesnymi doświadczeniami Czarnych performerów. Symboliczny podział na Czarne ofiary i białych oprawców wzmacniają oparte na silnych afektach rekonstrukcje, które

destabilizują świat przedstawiony, na chwilę zacierając granice spektaklem, pokazem wewnątrz spektaklu i rzeczywistością. Antagonistyczne relacje między białymi i Czarnymi uczestnikami spotkania niuansują się, kiedy reżyser, pełniący dotąd funkcję Czarnego arbitra debaty o rasizmie, ujawnia własne antypatie i intymne doświadczenia aktorów, pogłębiając zaistniałe w grupie konflikty i stopniowo tracąc jej zaufanie. Do kulminacji zbudowanego w ten sposób napięcia dochodzi, kiedy Wiktor prosi białą aktorkę o zrelacjonowanie gwałtu dokonanego przez Czarnego mężczyznę i wciela się w oprawcę.

Wbrew przekonaniu wygłoszonemu przez reżysera, reprodukcja przemocy seksualnej nie służy terapeutyzowaniu aktorki. Jest performatywną konfrontacją Wiktora z okrutnym rasistowskim stereotypem i obnażeniem uprzedzeń Karoliny zakorzenionych w traumatycznym doświadczeniu. Nie wiadomo, czy jej historia jest prawdziwa, ale uwiarygadniają ją założenia panelu dyskusyjnego – prywatne imiona aktorów, spontaniczność i swoboda wypowiedzi oraz autobiograficzność rekonstrukcji. Publiczność nie zostaje wyposażona w narzędzia do interpretacji sceny gwałtu. Widzi Czarnego reżysera, który umownie pastwi się nad białą aktorką. Nawet jeśli uznać spotkanie anonimowych rasistów za całkowicie fikcyjne, a zachowanie Wiktora za świadomą autokreację, jego władza i relacje z aktorami wykraczają poza świat wytworzony w spektaklu. To Bagiński, jako twórca *Czarnej skóry, białych masek*, postanowił uczynić dotkliwą reprodukcję gwałtu punktem kulminacyjnym przedstawienia, aby wydobyć z postaci ich najbardziej wstydlive i skomplikowane rasistowskie przekonania. Opowiadając o przemocy wobec Czarnych, ucieka się do przemocy wobec kobiet – fikcyjnej w ramach rekonstrukcji na spotkaniu anonimowych rasistów i symbolicznej w ramach produkcji spektaklu.

Mizoginia wpisana w niektóre zachowania i decyzje Bagińskiego oraz jego scenicznego porte-parole zdaje się pułapką zastawioną na reżysera przez autora tekstu stanowiącego punkt wyjścia dla opolskiego przedstawienia. Tytuł spektaklu został zaczerpnięty z eseju *Czarna skóra, białe maski* opublikowanego w 1952 roku przez Frantza Fanona, wybitnego psychiatrę, działacza antykolonialnego i filozofa, który w swojej pracy bada kolonializm jako przyczynę zbiorowej choroby psychicznej jego ofiar i upolitycznia wykształcone przez nie symptomy, nadając im wymiar kulturowy. Jego praca uznawana jest powszechnie za nowatorską, przełomową i nadal boleśnie aktualną, jednak kulturoznawczynie dokonujące feministycznych rewizji wywodu wykazują, że autor konsekwentnie stawia w centrum swoich analiz mężczyznę, a badając pozycję Czarnego jako Innego, nieustannie czyni Innym kobietę (zob. Yukum, 2022). U Fanona kobiety, zarówno Czarne, jak i białe, są nade wszystko przedmiotami lub podmiotami pożądania, całkowicie podporządkowanymi regułom wyznaczanym przez psychoanalitycznie pojętą seksualność i relacje rasowe. Nie da się zaprzeczyć, że płeć i „rasa” silnie na siebie oddziałują, można się o tym przekonać, czytając choćby *Kobiety, klasę, rasę* Angeli Y. Davis (2022). W swoim eseju historycznym *Czarna feministka* poświęca niemało uwagi oskarżeniom o gwałt wysuwanych przez białe kobiety przeciw Czarnym mężczyznom jako narzędziu władzy, przejawowi białej supremacji i ugenderowanego rasizmu, ale gruntowna i zniuansowana krytyka tego zjawiska nigdy nie prowadzi jej do mizoginii czy uprzedmiotowienia kobiet. Lektura Fanona może pozostać wartościowa, należy jednak opatrzyć ją odpowiednim komentarzem oraz uzupełnić głosami Czarnych kobiet, które psychiatra pominął w swojej pracy. Wiktor Bagiński korzysta z *Czarnej skóry, białych masek* jako punktu wyjścia do dyskusji, by nakreślić jej filozoficzny i ideologiczny kontekst, ale najwyraźniej nie podjął się krytycznej lektury tekstu, narzucając sobie ograniczenia i prześlepiania

autora sprzed osiemdziesięciu lat. Być może dlatego rola Bonnie okazuje się marginalna w porównaniu z rolą Wiktora – performerka odbiera przemoc w rekonstrukcjach i niekiedy komentuje wydarzenia na scenie, ale jej perspektywa traci znaczenie wobec dominującego spektakl, rosnącego konfliktu między reżyserem i obsadą.

Kulminacyjna scena spektaklu może jawić się jako symboliczna zemsta na rasistowskich postaciach ucieleśnionych przez Karolinę. Umowny gwałt Czarnego reżysera na białej aktorce byłby w tym ujęciu lustrzanym odbiciem kąpieli Pierre’a, w czasie której Magdalena Radziwiłłowa uprzedmiotawia Czarnego lokaja jako erotyczną zabawkę. W obu scenach Czarność jest ściśle związana z przemocą seksualną, w jednej zostaje całkowicie pozbawiona sprawczości, w drugiej zaś odzyskuje ją za sprawą aktu okrucieństwa. Postać reżysera obnaża rasizm powierzonych mu aktorów, żeby rzeczywisty reżyser mógł obnażyć nienawiść swojego scenicznego porte-parole do białych. W *Białej skórze, czarnych maskach* Bagiński zastanawia się nie tylko nad realiami życia Czarnych Polaków w białym społeczeństwie, które wciąż nie odrobiło lekcji z własnego rasizmu, lecz także nad tym, czy na doznaną przemoc można odpowiadać przemocą. Czy biali Polacy są gotowi zmierzyć się z nienawiścią Czarnych zrodzoną z wieloletniej systemowej dyskryminacji? Jakie emocje wyzwala w nich reprezentant Czarności, który nie wzbudza sympatii, nie kieruje się pokorą i nie wstydzi swojego resentymetu? Czy są gotowi go wysłuchać?

Stawiając te pytania, Wiktor Bagiński poddaje namysłowi mechanizmy i niepisane reguły reprezentacji Czarności – nie tylko je wytwarza, lecz także zastanawia się, w jaki sposób mogą być wytwarzane.

Przeciw reprezentacji i inne pułapki

Reprodukcja gwałtu Czarnego mężczyzny na białej kobiecie zwiędziała zarówno *Czarną skórę, białe maski*, jak i późniejsze *Serce*¹⁹ – w warszawskim spektaklu relacja z aktu przemocy seksualnej wobec matki scenicznego porte-parole Bagińskiego została przeprowadzona za pomocą głęboko psychologicznego aktorstwa i dosadnego języka, a w nieobecnego ojca i napastnika wcielił się na wideo sam reżyser. Można uznać, że Bagiński konfrontuje się w ten sposób z kulturowymi skryptami uruchamianymi przez swoją „rasę” i że jest do tego uprawniony jako Czarny reżyser – jego tożsamość, wyraźnie stematyzowana w obu spektaklach, sankcjonuje realizację rasistowskiego stereotypu, która w przedstawieniu białego twórcy mogłaby zostać uznana za krzywdzącą i szkodliwą. Czy w przypadku spektakli Bagińskiego jest inaczej? Jaka reprezentacja Czarnośći wyłania się z jego dzieł i dopełniającej je autokreacji reżysera?

Obrazy Czarnej męskości powołane przez Bagińskiego – wyraźnie negatywnej, uwikłanej w przemoc i resentyment – mogą uchodzić za odważne. Reżyser zabiega bowiem o reprezentacje ambiwalentne i niekomfortowe, nie zważając na to, że w rodzimej kulturze nadal brakuje tych pozytywnych i oswajających odmienność. To nie znaczy, że należy się ich wystrzegać. Czarny reżyser nie powinien być zobowiązany do reprezentowania innych Czarnych osób wyłącznie w zgodzie z oczekiwaniami widzów i z myślą o największej społecznej korzyści kreowanych na scenie obrazów, nawet jeśli jest jedynym Czarnym reżyserem teatralnym w Polsce. A może w ogóle nie powinien być zobowiązany do reprezentowania?

Przekonanie, że Wiktor Bagiński wypowiada się w swoich spektaklach w imieniu Czarnej społeczności, wzmacniane silną autokreacją reżysera na

scenie i w mediach, jest pułapką, najpewniej świadomie zastawioną na widzki przez artystę. Bagiński wie, że oczekuje się od niego głosu w sprawie Czarność i pozornie spełnia to oczekiwanie, jednak uważna analiza *Czarnej skóry, białych masek* wykazuje, że reżyser w istocie reprezentuje wyłącznie siebie. W ten sposób zdaje się wnosić, że jedna, wyizolowana (auto)biografia Czarnego mężczyzny nie może świadczyć o wszystkich pozostałych. Dlatego trudno uznać wizerunek sceniczny Wiktora Bagińskiego, wcielającego tę (auto)biografię w spektaklu Bagińskiego, za z gruntu szkodliwy – odsyła przecież tylko do postaci reżysera, nie do Czarnych mężczyzn w ogóle. Badana w przedstawieniach tożsamość ruiny, a więc pólperyferyjna Czarność, zasadza się na osamotnieniu, nie tylko porte-parole twórcy na scenie, lecz także jego samego w środowisku teatralnym – osamotnieniu, które uniemożliwia jakąkolwiek reprezentację zbiorowości. Krytyki wymaga zatem nie reprezentacja, czy raczej antyreprezentacja Czarność w *Czarnej skórze, białych maskach*, lecz środki, jakie wykorzystał reżyser, by przeprowadzić ją na scenie.

Aby skonfrontować się z rasistowskim stereotypem i zakorzenić go w biograficznej poszczególności, Bagiński reprodukuje przemoc wobec kobiet. W opolskim spektaklu biała kobieta zostaje przedstawiona jako potencjalna ofiara Czarnego gwałciciela, a reżyser realizuje tę potencjalność za pomocą sprawnie operującej afektem teatralnej maszyny. Aktorka odgrywa cierpienie tak, jakby przeżywała je ponownie, bez żadnych formalnych zapośredniczeń i zabezpieczeń. Doświadczenie gwałtu zostaje wzmocnione pozasceniczną realnością: publiczność ma odnosić wrażenie, że Karolina przytacza swoje rzeczywiste wspomnienie. Brutalne odtwarzanie przemocy na scenie, połączone z zatarciem granic między fikcją i prawdą, może prowadzić do (re)traumatyzacji – zarówno grającej w przedstawieniu aktorki, jak i oglądających je widzów. Teatr ma zasoby do bezprzemocowego,

nieopresyjnego mówienia o przemocy, ale Bagiński z nich nie korzysta. W jego spektaklu dyskurs antyrasistowski zostaje symbolicznie przeciwstawiony ruchowi #MeToo, a równie ważne zjawiska niepotrzebnie wchodzą ze sobą w konflikt, zamiast się uzupełniać. Przekładanie przemocy wobec Czarnych na przemoc wobec kobiet to pułapka, nawet jeśli celem jest podważanie białego *status quo* i tworzenie wielowymiarowych reprezentacji czy antyreprezentacji Czarności. Zarówno w *Czarnej skórze, białych maskach*, jak i w późniejszym *Sercu* zabrakło intersekcjonalnego spojrzenia, które uchroniłoby spektakle przed szkodliwymi praktykami i otworzyłoby je na doświadczenia kobiet i ich możliwe ujęcia w teatrze. Trudno ten brak zignorować, mimo niekwestionowanych wartości przedstawień Bagińskiego.

Wzór cytowania:

Mazurkiewicz, Jowita, *Przeciw reprezentacji i inne pułapki*. „Czarna skóra, białe maski” Wiktora Bagińskiego, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/prbz-gg91.

Autor/ka

Jowita Mazurkiewicz (jowita.mazurkiewicz@gmail.com) – dramaturżka, magistra sztuki, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Współtworzyła *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie* w reżyserii Marty Szlasy-Rokickiej w Instytucie Sztuk Performatywnych przy Teatrze Powszechnym, pracowała przy spektaklach Michała Buszewicza, Grzegorza Jaremki, Wojtka Ziemilskiego i Weroniki Szczawińskiej. Publikowała teksty w „Teatrze” i „Dialogu”. Jej główne zainteresowania badawcze to teatralna praktyka *female gaze* oraz reprezentacje Czarności i białości w polskim teatrze współczesnym, przede wszystkim w perspektywie antyrasizmu, postkolonializmu i feminizmu intersekcjonalnego. ORCID: 0009-0003-7636-0432.

Przypisy

1. *Murzyni*, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 2 grudnia 1961.

2. Słowo „Murzyn” i jego pochodne uznawane są współcześnie za rasistowskie – ich pejoratywne konotacje potwierdziła Rada Języka Polskiego w 2020 roku pod wpływem petycji złożonej przez kolektyw Black is Polish. W niniejszym artykule używam słów „Murzyn” i „murzyński” jedynie na zasadzie cytatu historycznego, przytaczając wypowiedzi innych osób, najczęściej z czasu, kiedy obowiązywała inna norma językowa.
3. Nie istnieje konsensus badaczek w sprawie zapisu „Czarność” i „białość” wielką lub małą literą, np. Audre Lorde w swoich tekstach uznaje wielką literę za afirmującą Czarną tożsamość (zapis ten został zachowany w polskich przekładach), a Emma Dabiri opowiada się za małą literą, żeby Czarnych społeczności nie czynić wyjątkiem i nie izolować. W polskich publikacjach dominuje zapis małą literą, wielkiej używają między innymi Christian Kobluk, Monika Bobako i kolektyw aktywistyczny Black is Polish. W niniejszym artykule „Czarność” będę zapisywać wielką literą, rozumiejąc ją jako odzyskiwaną w dyskursie tożsamość kulturową i przynależność do szeroko pojętej afrykańskiej diaspory. „Białość” nie unifikuje tożsamości w ten sam sposób, a zapisywanie jej wielką literą może nawiązywać do narracji i postulatów białej supremacji. Warto jednak zaznaczyć, że odmienne decyzje dotyczące zapisu nie mają zazwyczaj rasistowskiego wydźwięku, a najczęściej wynikają z innej interpretacji tych dwóch pojęć.
4. Praca magisterska powstała pod kierunkiem dr hab. Weroniki Szczawińskiej i została obroniona w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w marcu 2024 roku.
5. *Dziady*, reż. Radosław Rychcik, Teatr Nowy w Poznaniu, premiera 22 marca 2014; nagranie dla TVP Kultura, real. Józef Kowalewski, transmisja z dn. 31 października 2014.
6. *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych*, reż. Bartosz Frąckowiak, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, premiera 11 czerwca 2011; niedatowane nagranie teatru, real. Black Cat Studio Pro.
7. *Murzyni*, reż. Iga Gańczarczyk, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 17 stycznia 2015; niedatowane nagranie techniczne teatru.
8. *Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019; niedatowane nagranie techniczne teatru.
9. *Serce*, reż. Wiktor Bagiński, TR Warszawa, premiera 5 marca 2021.
10. Por. „It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity.”
11. Por. „Blackness is and can be a network of strategies for self-determination and radical imagining of new social relations.”
12. Zob. Wright, 2004.
13. Zob. Dabiri, 2021.
14. Termin ukuty przez amerykańskiego socjologa i historyka Immanuela Wallersteina, oznaczający pewną całość przestrzenną rozwijającą się w czasie, obejmującą różne jednostki polityczne i kulturowe, odznaczającą się wewnętrzną dynamiką zależności ekonomicznych i społecznych. Zob. Wallerstein, 2007.
15. Aktywne studia nad polską białością prowadzi obecnie kulturoznawczyni Monika Bobako, zob. Bobako, 2020.
16. O Wiktorze Bagińskim w kontekście doświadczenia polskiej Czarnośći pisze Oliwia Bosomtwe w książce *Jak biały człowiek. Opowieść o Polakach i innych*, 2024.
17. *Der Steppenwolf*, reż. Wiktor Bagiński (Ahmad Ali), Theater Freiburg, premiera 23 czerwca 2023.

18. Wszystkie cytaty z tego spektaklu na podstawie transkrypcji nagrania.
19. Warto zwrócić uwagę, że temat gwałtu i jego reprodukcji był także osią spektaklu *Otello*, zaprezentowanego przez Wiktora Bagińskiego na 9. Forum Młodej Reżyserii w Krakowie, jeszcze przed *Czarną skórą...* i *Sercem*, zob. Kwaśniewska, 2020.

Bibliografia

- Bagiński, Wiktor, *Narodziny Murzyna*, „Dwutygodnik.com” 2020, wyd. 284.
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8998-narodziny-murzyna.html> [dostęp: 8.03.2024].
- Bagiński, Wiktor, *Oświadczenie*, www.facebook.com, 26.01.2023,
<https://www.facebook.com/share/p/5HzxMtfQDobhufju/> [dostęp: 8.03.2024].
- Bagiński, Wiktor; Urbaniak, Mike, *Wiktor Bagiński: Ciągłe powiększamy elitarny klub prawdziwych Polaków*, www.weekend.gazeta.pl, 13.12.2019,
<https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,25496973,wiktor-baginski-ciagle-powiekszamy-elitarny-klub-prawdziwych.html> [dostęp: 8.03.2024].
- Bobako, Monika, *Genealogie peryferyjnej białości. Polskie tożsamości w perspektywie teorii urasawiania*, 2020, <https://projekty.ncn.gov.pl/opisy/484860-pl.pdf> [dostęp: 8.03.2024].
- Bosomtwe, Oliwia, *Jak biały człowiek. Opowieść o Polakach i innych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2024.
- Csató, Edward, *Zbyt trudny eksperyment*, „Teatr” 1962, nr 2.
- Dabiri, Emma, *What White People Can Do Next. From Allyship to Coalition*, Harper Perennial, London 2021.
- Davis, Angela Y., *Kobiety, klasa, rasa*, tłum. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2022.
- Du Bois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, Yale University Press, New Haven, London 2015.
- Eddo-Lodge, Reni, *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry*, tłum. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.
- Fanon, Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwiec, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020.
- Genet, Jean, *List Jean Geneta do polskich tłumaczy „Murzynów”*, [w:] program spektaklu *Murzyni*, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 2 grudnia 1961.
- Genet, Jean, *Murzyni*, tłum. J. Lisowski, M. Skibniewska, „Dialog” 1961, nr 9.
- Grodzicki, August, *Biali udają Murzynów*, „Życie Warszawy” 1961, nr 298.

Janion, Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa czy/i spektakle*, „Dialog” 2020, nr 2.

Lisowski, Jerzy, [odpowiedź na *List Jean Geneta do polskich tłumaczy „Murzynów”*], [w:] program spektaklu *Murzyni*, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 2 grudnia 1961.

Mikołajewska, Bianka, *W Marszu Niepodległości szło wielu rasistów i neofaszystów. Policja nie reagowała. Apelujemy: przesyłajcie zdjęcia i filmy potwierdzające łamanie prawa*, www.oko.press, 13.11.2017, <https://oko.press/marszu-niepodleglosci-szlo-wielu-rasistow-neofaszystow-policja-reagowala-apelujemy-przesylajcie-zdjecia-filmy-potwierdzajace-lamanie-prawa> [dostęp: 8.03.2024].

Nowak, Andrzej W., *Tajemnicze zniknięcie Drugiego Świata. O trudnym losie półperyferii*, [w:] *Polska jako peryferie*, red. T. Zarycki, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016.

Pajęczkowska, Aleksandra; Prosuł, Bartek; Sablik, Paweł; Lama-Szydłowska, Krystyna, *Oświadczenie byłych współpracowników Wiktora Bagińskiego*, www.teatrologia.info, 26.01.2023, <https://teatrologia.pl/od-redakcji/oswiadczenie-bylych-wspolpracownikow-wiktora-baginskiego/> [dostęp: 8.03.2024].

Pobłocki, Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

Polanica, Stefan, *„Murzyni” Geneta*, „Słowo Powszechnie” 1962, nr 1.

Rasheed, Kameelah Janan, [*Blackness...*], [w:] *34 Women Explain Blackness*, red. S. Gore, „Nylon”, 19.02.2016, <https://www.nylon.com/articles/black-women-and-blackness> [dostęp: 8.03.2024].

Sajewska, Dorota, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia” 2020 nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/perspektywy-peryferyjnej-historii-i-teorii-kultury> [dostęp: 8.03.2024].

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla*, Universitas, Kraków 2011.

Wallerstein, Immanuel, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.

Wielgosz, Przemysław, *Gra w rasy*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

Wright, Michelle M., *Becoming Black. Creating Identity in African Diaspora*, Duke University Press, Durham, London 2004.

Yukum, Nicole, *A call for psycho-affective change: Fanon, feminism, and white negrophobic femininity*, „Philosophy and Social Criticism” 2022 nr 0.

Zagórski, Jerzy, *Labirynt przerośni*, „Kurier Polski” 1961, nr 300.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/przeciw-reprezentacji-i-inne-pulapki>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

DOI: 10.34762/cs61-zg59

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/widmokregi-lupy>

/ TEATR Z BLISKA

Widmokręgi Lupy

Katarzyna Fazan | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Lupa's Widmokręgi

Lupa's Widmokręgi is an essay exploring the relationship with literature as the dramaturgical basis for Krystian Lupa's two 2024 productions of *Balconies. Love Songs* (Balkony - pieśni miłosne; from the Polish Underground Theatre in Wrocław) and *Les Émigrants* (The Emigrants), ultimately staged at the Odeon in Paris. The essay starts by framing the director's assumptions as complex biographical narratives using writings by Federico García Lorca and John Maxwell Coetzee in the first case and the staging of W. G. Sebald's short stories from the volume *The Emigrants* in the latter one. An important role in these dramaturgies is played by the montage of non-obvious narrative structures rooted in the sought-after biographies of the characters: real and fictional characters.

The author assumes that the plays can be written about together because they show a significant turn in the director's substantive and aesthetic interests; they prove the historical and political engagement and the expansion of staging with cinematic parameters. The essay introduces concepts relevant for both stage performances, such as 'prosthetic biography' and 'empathetic archaeology' regarding the way of using literary sources and working with actors as co-creators of the staging.

Keywords: Krystian Lupa; theatre; dramaturgy; biography; Lorca; Coetzee; Sebald; editing; film; empathy

Fabulator

1.

Dwa spektakle Krystiana Lupy, *Balkony – pieśni miłosne* w Teatrze Polskim w Podziemiu oraz wystawieni ostatecznie w paryskim Odeonie *Les Émigrants* (*Emigranci*)¹, obejrzane w krótkim dystansie czasu, rezonują w mojej pamięci kontrastem nastroju i kolorytu: południowo-ekstatyczne *Balkony* i północno-elegijni *Emigranci*, ceglasczerwone przedstawienie wrocławskie i oliwkowo-brunatna inscenizacja szwajcarsko-francuska. W kontrastach tych przegląda się decyzja Lupy z dyplomowego *Płatonowa*, którego pierwsza wersja nosiła podtytuł „wiśniowy”, a druga „oliwkowy”, zrealizowanego w krakowskiej PWST w 1996 roku, tyle że nie o jeden dramat w dwóch ujęciach tym razem chodzi, a o złożone fabuły historyczne, widziane z perspektywy niespokojnych czasów. Spektakle te łączy z odległym *Płatonowem* niewiele, albowiem w tym przypadku zapamiętane kształty dwóch inscenizacji stają się kontrapunktem jednej, dialogicznej narracji, a nie powtórzeniem i wariacją. Od pewnego czasu artysta montuje na scenie strukturalnie złożone dramaturgie, rzadko kiedy poprzestaje na adaptacji jednego zamkniętego tekstu. Ponadto w ostatnich kilku latach (2019-2024) kierunki poszukiwań Krystiana Lupy wyznaczyły rewizje przeszłości tworzone z inspiracji rozpoznaniem literackimi: od *Procesu* wg Franza Kafki, *Capri. Wyspy uciekinierów*, głównie na podstawie prozy dokumentalnej Curzia Malapartego, do *Imagine*, podejmującego temat rewolucji społeczno-politycznej 1968 roku, wojny w Wietnamie i współczesnej wojny w Ukrainie². Równocześnie te rozpisane na głosy dialogi z historią i polityką napotyka na rafy współczesności, do której artysta nie pasuje. Oskarżany z różnych stron o nadużycia, zdaje się nie zauważać zmian instytucjonalnych zachodzących dziś w teatrach na całym świecie i angażować nie tak, jak by

tego oczekiwano, w złożone problemy społeczno-politycznej rzeczywistości³. Jednak kłopotliwość pisania o Lupie nie wynika tylko z kontrowersyjności osoby reżysera atakowanego z pozycji krytyki mistrzostwa i reżyserskiego indywidualizmu, reżysera nieprzystającego (ujmując to eufemistycznie) do projektowanych przez młode pokolenie ludzi teatru wzorców „artysty empatycznego”. Trudność bierze się także z wymykania się jego twórczości gotowym formułom i tradycyjnym chwytom recenzenckim, z proponowania teatralnego procesu twórczego, który nie poddaje się oczywistym narzędziom analitycznym.

Parę lat temu, diagnozując kryzys w artystycznej biografii reżysera związany z amorficznym kształtem *Poczekalni* i *Miasta snu*, Małgorzata Dziewulska w rozmowie z Pawłem Soszyńskim zauważyła:

Dla Lupy krytycy nigdy nie byli partnerami, on właściwie likwidował krytykę. A teraz „recenzja” w ogóle do tego teatru nie pasuje, szczególnie recenzja w starym stylu, ideologiczna, oparta na wartościach. Ważniejsze są chyba w obecnej fazie kategorie rzeczywistości, percepcji, świadomości (Dziewulska, Soszyński, 2013).

W tej charakterystyce trudność obcowania z teatrem Lupy wynika ze stałego otwierania się jego współtwórców na ryzyko powoływania niespójnej formy dramaturgicznej, wydawania aktorów na pastwę postaci szczątkowo kreowanych w scenariuszu, czy z powodu operacji na czasie, wystawiających widzów i wykonawców na próby wytrzymałościowe. Dziś kryzysowy aspekt jego pracy ma odmienny charakter, a kwestie „dobrej i złej” reżyserii, inaczej niż Dziewulska, nie tak dawno oceniła Maryla Zielińska, dowartościowując nieustanny apetyt reżysera na odważne eksperymenty kształtowania

dramaturgii w zbiorowym wysiłku aktorów, wystawiających na pokaz własne doświadczenia i osobowości w czystej rzeczywistości scenicznej, bez wcześniejszych konstrukcji literackich (Zielińska, 2021). Stawką tego napiętego procesu (odchodzącego od koncepcji dramaturgii „dobrze skrojonych”), skutkującego niekiedy mało klarownymi tematami, a nawet klęskami, stawały się jej zdaniem pozakonwencjonalne kształty scenicznych światów, zdobywanie pogłębionych relacji zespołowych, pozwalających zanurzyć spektakl w autonomicznie budowane modele reprezentacji, z jednej strony osobne i nieco eskapistyczne wobec świata, z drugiej rezonujące z jego wyzwaniami.

Dwa omawiane spektakle nie epatują jednak bezkształtem rodzącej się na naszych oczach materii inscenizacyjnej. Silne poczucie rzeczywistości i wypracowanego artystycznie świata dało Lupie zakorzenienie w literackiej fikcji i powrót (po niezwykle rozchwianym narracyjnie i przez to ciekawym *Imagine*) do tradycji literackich i to nie tylko związanych z upodobaniami reżysera do prozy, ale wyjątkowo dość wiernie (choć przewrotnie) zaadaptowanym na użytek *Balkonów* ostatnim dramatem Federica Garcíi Lorki *Dom Bernardy Alby*⁴. Obie inscenizacje zostały mocno osadzone w podstawach konkretnych literackich źródeł, z reguły dobrze znanych.

Dzięki arbitralnym wyborom i zaskakującej wyobraźni czytelniczej zrodziły się niezwykle połączenia. Szczególnie koligacje tekstowe w *Balkonach* mogą zastanawiać. Bo co właściwie uzasadnia zestawienie dramatu Lorki i jego liryki z opowiadaniem z *Lata* Johna Maxwella Coetzeego? Kaprys artystyczny? Fantazja niepokornego czytelnika, który ingeruje nie tylko w struktury prozy, lecz także przepisuje je na formy sceniczne, rozbija granice międzytekstowe, przelewa nurty narracyjne w różne połączenia i montaż? Dużo wcześniej, przy okazji pracy nad autobiografizującymi tekstami Rainera

Marii Rilkego, Lupa tłumaczył się z tak pozszywanych patchworków (choć dotyczyły wówczas jednego autora):

Przedstawienie składa się z trzech części, bo poczęło się z trzech tekstów Rilkego. Zeszły się w mym obcowaniu z nim dość przypadkowo, ale tak przyłgnęły do siebie, że nie mogłem ich już rozdzielić. Zresztą – czy chciałem?... Dopiero w nich razem – w ich wzajemnej relacji – ujrzałem ideę spektaklu⁵.

Można zatem spojrzeć na dwa bardzo różne spektakle łącznie: w moim odbiorze teksty, nad którymi pracował Lupa, splatają się ze sobą i wchodzą w wyraźne napięcia, asocjacyjne struktury i swobodne scalenia. W spektaklach tych dochodzi do urealnienia lekturowych doświadczeń jako zespołowych aktów performatywnych, związanych z afektywnym działaniem słowa w przestrzeni międzyludzkich relacji, dzięki czemu rodzi się intelektualnie pociągający alians teatru i literatury. Nie podejmując zatem wyzwania recenzenckiego wobec *Balkonów* i *Emigrantów*, proponuję parę uwag na temat relacji teatru Lupy do literackich form i zakorzenienia inscenizacyjnych tropów w „biografiach protetycznych” wypracowanych w trudnym procesie „empatycznej archeologii” (te dwa pojęcia postaram się wyjaśnić). Lupa i literatura to odrębny temat podejmowany przez krytyków i badaczy (Głowacka, 2017; Szturc, 2022), a jego postdramatyczne akty wykorzystywania do własnych wyobrażeń wybitnych dzieł prozatorskich wytworzyły niezwykle labirynty urealnionych scenicznie narracji. Reżyser – co podkreśla w różnych wypowiedziach – w czasach, które generalnie dyskredytują słowo, poszukuje dla teatru podglebia tekstów. *Balkony* i *Emigrantów* można zobaczyć jako powrót do teatru Lupy-fabulatora, artysty rozwijającego narzędzia opowiadania świata, a w operacjach na tekście

odkryć nie tyle próbę przywrócenia tradycji teatru literackiego, ile ufność w sens podmiotowego opowiadania historii.

2.

Narracja *Balkonów* i *Emigrantów* wiąże w luźną strukturę w pierwszym przypadku Lorke z Coetzeem (także z peryferyjnym wątkiem Elfriede Jelinek), a w drugim spaja w formie dylogii dwa opowiadania Sebald: *Paul Breyter* oraz *Ambros Adelwarth* z tomu *Wyjechali*. Ważny argument na rzecz powiązania różnych spektakli wyłania się z uznania za patronów teatralnych eksperymentów dramaturgicznych Johna Maxwella Coetzeego i W.G. Sebald, prowadzących osobliwe dialogi z metatekstowymi narracjami, ingerujących powoływanymi strukturami prozy w gatunkowe „gotowce”, a także w formy historycznej i indywidualnej pamięci. Coetsee w *Lecie* i Sebald w tomie opowiadań poświęconych dramatycznym losom samobójców posłużyli się formułą oryginalnie rozumianego śledztwa rozpisanego na rozmowy i wywiady, z których stopniowo, acz nie w pełni, wyłania się tożsamość bohaterów, a podmiot piszący zostaje ukryty za różnymi przesłonami. Teatr Lupy podejmuje zarówno trud dramaturgicznego uzmysłowienia tego procesu, jak i (do pewnego stopnia) odsłonięcia jego efektów. Może to oznaczać stratę wobec zwartych i lapidarnych tekstów literackich opartych na wieloznaczności i niewypowiedzianym – lub zysk wynikający ze sztuki wypowiedzi scenicznych, reżyserskiej, a przede wszystkim aktorskiej kreacji.

Ważną inspiracją dla odtwórców postaci są w poszukiwaniach reżysera sposoby modelowania przestrzeni: oba spektakle, mimo wielości literackich wątków i ryzyka tworzenia rozbudowanej narracji, dzięki uruchomieniu niezwyklej maszyny przestrzenno-filmowej zapewniają poczucie spójności.

Przestrzeń – w tym wypadku przestrzeń poszerzona teatru i filmu – to ważna kategoria ostatnich inscenizacji Lupy, autora jej parametrów technicznych i obrazowych, imaginacyjnego procesu zapisywanego w szkicach, a następnie wzbogacanych kolorytem światła, współpracującego z filmowcami⁶ i akustykami (od których – jak dowiedzieliśmy przy okazji nieporozumień w Genewie – domaga się artystycznego, a nie technicznego jedynie wkładu pracy). Jej aura, a także materializowane scenicznie obrazy, dziś często filmowe, pozwalają – jak to zauważył Włodzimierz Szturc – wytwarzać konektywne struktury relacji personalnych uzyskiwanych w momencie powoływania do bytu postaci scenicznych (2016, s. 163)⁷.

Raz twarde, raz przejrzyste ceglane ściany (*Balkony*) oraz zielonkawe, mroczne wnętrza prześwietlane i wyściełane pejzażami (*Emigranci*), obrysowują i unoszą niczym wehikuły czasu losy osób-widm, wywoływanych aktami aktorskich kreacji. To kolejny argument łączący dwa spektakle: filozofia przestrzeni Lupy to idea uobecniania nieobecnych, wskrzeszanych i przywoływanych w złożonych procesach poszukiwania autonomicznych teatralnych ekwiwalentów tego, co niesie intensywne lekturowe i kulturowe doświadczenie. Teatr stwarza niezwykle możliwości uprzestrzennienia czasów i wpisania weń konturów umykających biografii. Sceniczne ukształtowanie form obecności działa jednak niezwykle siłą realnego.

W obu spektaklach na różnych zasadach doświadczenie czasu splata się z dialektyką wnętrza i zewnątrz, tu i teraz rozplywa się w fali wspomnień a terażniejszość ulega sile pamięci. W obu spektaklach uchylone zostają wrota przeszłości, by na scenę teatru wkroczyły ożywione widma.

W stronę *Balkonów*

Ale już nie jestem sobą,
Ten dom nie jest moim domem.
Dajcie chociaż, niech już wejść,
Tam na górę, na balkony.

Federico García Lorca, *Romans lunatyczny*, przeł. Marcin Kurek

1.

Balkony przerzucają nas na zewnątrz: na scenie widzimy ceglana ścianę z czterema balkonami: na parterze i piętrze po prawej i lewej stronie sceny. Przez balkony aktorzy wychodzą i wtedy możemy ich obserwować i słuchać. Czasem dzięki mocy światła ściany stają się przezroczyste i oglądamy ukryte domostwa wraz z ich tajemnicami. Parokrotnie sceny wewnętrzne są wywlekane na zewnątrz, a sugerowany akt podglądania zmienia doświadczenie widza z jawnej percepcji na świadkowanie skrytej intymności. Ściana budynku, zdolnego pomieścić rzeczywistość Hiszpanii z końca lat trzydziestych zeszłego wieku, z okresu wojny domowej i faszystowskiego reżimu, oraz Kapsztad z lat apartheidu, jest także ekranem filmowym. Filmy dają szansę na wydobywanie polifonicznej struktury czasu. Na scenie łączy się teraźniejszość z przeszłością, co szczególnie w adaptacji opowiadania Coetzeego *Julia*, skonstruowanego jako wywiad z byłą kochanką nieżyjącego pisarza, ma ważne konstrukcyjne znaczenie. Płynność scenicznych obrazów motywuje czasowe i przestrzenne scalenia, montaż różnych miejsc i momentów zaburza konwencjonalną chronologię. Struktura czasoprzestrzeni uzyskuje konstelacyjny wymiar dzięki korelacji planu żywego i filmu czy

projekcji, dzięki aktorom znakomicie czującym się w obu mediach. W przypadku *Balkonów*, odtwarzających koloryt lokalny Hiszpanii z cytatami z obrazów Goi (pojawia się *Rozstrzelanie powstańców madryckich* jako aluzja do politycznego mordu na Lorce⁸), pejzażami łąk i pól, nieco ironicznie potraktowanymi obrazami klaustrofobicznego domostwa z hiszpańskiej prowincji. W drugiej części *Balkonów* przejście do realiów afrykańskich to tak naprawdę zabawa z polskim „tu i teraz”. Oglądane we Wrocławiu przedstawienie z jednej strony idealnie (poprzez obraz scenograficzny) wpisało się architekturę Piekarni Żywej Kultury, z drugiej wszystkie projekcje włączające wspomnienie spotkań Julii z Coetzeem z plenerów, a także samochodowa podróż z ojcem kochanka to zdjęcia realizowane w znajomych wnętrzach (supermarket) czy pejzażach (podmiejski dom z bałaganem obejścia).

Konstrukcja spektaklu czyni z *Domu Bernardy Alby* ramę, wewnątrz której rozgrywają się kameralne sceny rozpisanego na dialogi opowiadania z *Lata*, utrzymanego w formie wywiadu dziennikarza z Julią, niegdysiejszą kochanką pisarza. Ta literacka mistyfikacja ukazana zostaje jako rozgrywająca się na planie żywym i w rejestracjach retrospektywa, dzięki której uzmysłowione zostają sceny romansu z przeszłości. Równocześnie aktorzy i aktorki środkowej części inscenizacji występują w dramacie Lorki – biorą udział w hiszpańskiej przeszłości, w której Lupa proponuje ryzykowne queerowanie postaci. Decyzje estetyczne – po pierwsze wprowadzenia dusznej atmosfery andaluzyjskiej prowincji (bez próby uwspółcześnienia), po drugie gra z płcią Poncji (w tej roli Michał Opaliński) oraz żalobniczek ukrytych w czarnych sukniach, za woalkami i wachlarzami (Wojciech Ziemiański, Andrzej Kłak, Tomasz Lulek), wydały mi się zabawą w stylu Teatro Breve Lorki, groteskowymi chwytami korespondującymi z jego zaskakującą wyobraźnią plastyczną i dziwacznym poczuciem humoru, czasem o odcieniach

makabrycznych. Odczytałam je jako propozycję żartu na temat przełamania sztywnych schematów patriarchalnego świata, ukazania płynności ról społecznych i płciowych. Z drugiej strony Lupa dobiera się w interpretacji dramatu do podstaw historycznych domowej tragedii i czyta ją zgodnie ze współczesnymi interpretacjami jako alegorię podzielonego społeczeństwa, a wojna domowa w Hiszpanii w dzisiejszych przemyśleniach może stanowić przestrożę przed eskalacją wzajemnej nienawiści w obrębie różnych narodowych wspólnot⁹. Dzięki adaptacji dramatu wchodzimy w dom zbudowany na nienawiści, zazdrości, bezsilności, poczuciu wyższości opartym na klasowych hierarchiach. Przestrzeń tej nienawiści do innych przeplatana bywa modlitwami za duszę zmarłego, a na proscenium stoi przewrócony kościelny klęcznik. Podobnie jak w *Wymazywaniu*, w dramacie Lorki „rodzinne więzy krwi” mogą być „pasem transmisyjnym nazizmu, plemiennego traktowania innych” (Cieślak, 2023, s. 197). Obie części *Balkonów* odnoszą się do tekstów mówiących o podzielonych społeczeństwach, złożonych postawach ludzkich, agresji i wrogości wobec bliskich, sąsiadów i obcych.

Wierność problematyce sztuki Lorki kazała przedstawić w głównych zarysach dramat rodziny zniewolonej przez matkę-inkwizytorkę Bernardę (w znakomitej kreacji Haliny Rasiakówny), która po śmierci męża prześladowuje własne córki i całą wspólnotę rezydujących w domu kobiet. W pierwszej części spektaklu aktorki bawią się konwencją klasycznego dramatu: odgrywają przyjęcie żałobniczek po śmierci patriarchy rodu i podkreślają teatralność ceremoniałów. Bawi się władcą rolą Rasiakówna, gdy tańczy flamenco, pali fajkę w pozie à la *Maja ubrana* Goi i zakazuje starzejącym się córkom kontaktu ze światem przez lat osiem. Przygląda się temu Lorka (Piotr Skiba), który jest blisko Bernardy. Zapina jej stanik, wykonuje pieśni (nieudolnie naśladując śpiew głęboki, *cante jondo*), staje się niemy

obserwatorem, podglądaczem intymnych sytuacji. Staje się też bezwzględny twórcą, który dosłownie – tak jak to robi teatr – wyciąga z wnętrza na widok publiczny to, co Bernarda stara się szczelnie ukryć za murami swego domostwa. Lorka, który w dramacie zaznaczył: „wszystkie trzy akty tej sztuki mają charakter ściśle dokumentu fotograficznego”¹⁰, we wcieleniu Skiby z wielkim wysiłkiem fizycznym wywleka na proscenium polegające na materacach kobiety, które przygotowując wyprawy ślubne, walczą z upałem i nudą wolno płynącego czasu, odsłaniają zazdrość, rywalizację, nienawiść do matki i do siebie. Aktorki tworzą znakomite portrety sióstr, choć rolę najważniejszą ma Adela – nie tylko wydobyta przez Lorkę na plan pierwszy jako heroina romansu (z występującym tylko w rozmowach sióstr Pepe Romano), lecz wyzwolona gestem reżysera: jako jedyna nie realizuje wiernie scenariusza, a w improwizowanym autorskim monologu wydostaje się z sideł konwencji dawnego utworu. Nie popełnia samobójstwa, lecz wybiera wolność poza domem i poza rodziną (w końcowych scenach spektaklu). Narracja sceniczna wykorzystuje i plan żywy, i film: Anna Ilczuk schodzi ze sceny w stronę widowni, przemierza schody wzdłuż rzędów krzeseł, i to w naszym świecie wypowiada manifest, także na projekcji, która pozwala jej demonstrować swobodę w świecie dramatu.

Sceny z utworu Lorki zostają przeplecione dziwacznymi monologami samotnej Jelinek (w tej roli Janka Woźnicka, grająca także najstarszą córkę Bernardy Angustias), która z balkonu pierwszego piętra przekonuje rozmówców telefonicznych o swej niechęci do wywiadów i społeczeństwa, broni autonomii poprzez przyjęcie ludzkiej i pisarskiej alienacji jako formy wolności. W pierwszej części spektaklu pojawiają się także stopniowo rozwijane sceny z Coetzeem (Andrzej Kłak) i jego starym ojcem (Wojciech Ziemiański). Zasiadają na drugim balkonie pierwszego piętra, aczkolwiek

pełniejszy dostęp do ich życia dostaniemy dopiero w czasie wywiadu dziennikarza z Julią (Marta Zięba) na lewym balkonie parteru.

2.

Druga część spektaklu skupiona na relacji Julii i Johna, a także ojca pisarza (z oszczędną, niemal niemą rolą Ziemiańskiego), to prawdziwy majstersztyk dramaturgiczno-aktorski. Etapy odtwarzanego związku są lekkie, zabawne i przejmujące. To kaprysy na temat miłosnych relacji uwikłanych w obyczajowość białych w Kapsztadzie. Echa polityczno-społecznych uwarunkowań wybrzmiewają dobitnie, choć spektakl wydobywa równocześnie uniwersalny charakter tematu. Pojawia się co prawda problem segregacji rasowej, ale silnie zaakcentowany zostaje (podobnie jak u Lorki) temat różnic klasowych i życia prywatnego poddawanego regułom kapitalistycznej ekonomii, w której atrakcyjna żona reprezentuje status społeczny męża. Znakomicie udało się przechwycić niefrasobliwy ton opowiadania Coetzeego, który portretując siebie z perspektywy kobiecej, daje Julii niezwykle instrumentarium ironii, przenikliwości i wigoru – narzędzi wirtuozersko przejętych przez Martę Ziębę. Portret pisarza wydobywa się z jej narracji i usamodzielnia dzięki świetnej roli Andrzeja Kłaka. Aktor oddaje sztywność i groteskowość Johna (choć nie ma w tym nic z przerysowania i karykatury) niespodziewanie uwodzonego przez piękną Julię zarówno z zemsty za zdradę męża, jak i z dziwnego apetytu na przygodę z niezbyt atrakcyjnym, acz intrygującym ją partnerem, którego spotyka przypadkowo w markecie. Komiczna filmowa scena w sklepie, gdzie jej piersi zostają przypadkowo przyciśnięte rolkami papieru pakowego, podniesionego z ziemi przez nieznanego (co pobudza uśpioną seksualność bohaterki), tworzy kontrast z graną na żywo sceną nieudanego aktu miłosnego, który John planuje jako erotyczną choreografię do kwintetu Schuberta. Julia

poznaje Johna przede wszystkim jako białego wykonującego fizyczną pracę czarnych, jako parającego się absurdalnym, dosłownym umacnianiem fundamentów własnego domostwa, co podbija w groteskowo-komicznych scenach interpretacja filmowo-sceniczna. Bunt Julii wobec „estetyzacyjnych” zabiegów partnera, a równocześnie zdumienie jego profesją pisarską, gdy ofiaruje jej debiutancką powieść *W sercu kraju*, wprowadzają temat sztuki jako bezsilnej odpowiedzi na skomplikowane konteksty życia społeczno-politycznego, z którymi ludzka „prywatność” sobie nie radzi, a historia wymyślona przez silniejszych, przez imperia czy przez władze totalitarne, podważa suwerenność podmiotowego życia.

3.

W arbitralnym i zaskakującym połączeniu opowiadania i dramatu narracja zaproponowana przez Lupę brzmi zaskakująco lekko i dowcipnie, co odbieram jako ironiczną grę z historią. Reżyser odbiera sztuce Lorki wymiar krwawej tragedii – a meandryczna dramaturgia tworzy ciekawą konstelację postaci, pozornie nieprzystających do siebie. Na scenie widzimy żywych pisarzy w aktorskich wcieleniach, pojawiają się Jelinek i Coetzee, choć ten ostatni zostaje przedstawiony jako nieżyjący, wskrzeszany domysłami i pamięcią kochanki. Pojawia się też niespokojny duch Lorki, zjawia pisarza o ukrytej nawet przed rodziną orientacji seksualnej, wcielający się także w babkę-pannę młodą, Marię-Józefę, rozhisteryzowaną staruchę w sukni ślubnej. Skiba w roli pisarza przypomina siebie z innych wcieleń u Lupy, spełnia z jednej strony funkcję demistyfikatora – podobną do roli Bernharda w *Wycinie*, z drugiej zadanie „nieudolnego podszywania się” pod historyczny pierwowzór – co przypomina jego kreację Warhola w *Factory 2*. Jego zjawia zaproszona w ramy inscenizacji zwiastuje mroczne przeczucia o naszej rzeczywistości skażonej nietolerancją i zagrożonej społecznym i politycznym

konfliktem, choć kreacja aktorska (w swej nieudolności) kompletnie nie przystaje do świadectw o sile osobowości andaluzyjskiego poety. Lorca jako pisarz, który nie ma grobu, nadaje się jednak na widmo, błakające się w swoich pieśniach, ciemnych sonetach i cygańskich balladach, w konstrukcjach dramatów, w których porusza tematy tłumionej przez obyczaj i religię seksualności.

Na scenie równocześnie pojawiają się fikcyjne postaci – kobiety wyobrażone i wymyślane przez mężczyzn, które domagają się głosu we własnych sprawach, a równocześnie to one reprezentują patriarchalny wymiar świata. Ta teatralna manipulacja może zadziwiać i prowokować sprzeciw wobec dowolności użytego spoiwa, układa się jednak w zaskakujący kolaż, amalgamat świata, który przykuwa uwagę i budzi ciekawość, otwiera przestrzeń dialogicznej narracji, sprawdza, na ile można uspójnić rozproszoną rzeczywistość historycznych kontekstów i literackich źródeł w jednej opowieści. Spektakl niczego nie wyjaśnia i nie poddaje się łatwym egzegezom, jego narracja przyjmuje formę montażową i zarazem otwartą.

Patronem zabiegów narracyjnych jest dla mnie w tych poszukiwaniach nie tyle liryczno-dramatyczny podmiot z utworów Lorki, ile Coetzee, który niemal od połowy XX wieku zastanawia się, jak ocalić akt pisania (tworzenia) jako „samozachowawcze działanie w wysoce upolitycznionej kulturze” (Attwell, Coetzee, 2011, s. 20), przewiduje także zmierzch tekstualności, a zarazem właśnie w przywołanym w spektaklu *W sercu kraju* „dramatyzuje zmienności relacji ja-Ty, wskazując na jej konsekwencje dla podmiotu w głęboko podzielonym społeczeństwie, w którym język równorzędnej wymiany wydaje się nieosiągalny” (tamże, s. 17). Coetzee ma tego świadomość, jednak wierzy w funkcję słowa i antyiluzji jako artystycznej kreacji świata, poprzez sztukę docierających do struktur realnego. Niejednokrotnie zadaje pytania o

to, czy przedsięwzięcie (quasi)autobiograficzne, które prowadzi do autokonstrukcji, rodzi jedynie fikcję czy też dobiega się do życia. Interesuje go tworzenie, które nie chce być na usługach imperialnej władzy (tamże, s. 35) i może prowadzić do scalenia racji wielu osób, wsłuchiwanie się w wielość podmiotowych opowieści. Z drugiej strony staje się zaledwie jednostkowym widzeniem tych konfliktów przez pisarza, a jego nieustanna introspekcja (uprawiana także przez Lupę w dziennikach i zapiskach osobistych) niekoniecznie jest drogą do zrozumienia siebie i świata. Pisarz odkrywa w Afryce niedoskonałości tożsamości zachodniej, która – jak mówi – „jest zszyta (jakże marnie, z iloma rozdarciami!) ze strzępów przekazanych mu przez modernistyczną sztukę wysoką” (tamże, s. 39), to pesymistyczne odkrycie, coraz dobitniej przemawia do człowieka w tej części Europy. Może rezonować z praktyką adaptacyjno-inscenizacyjną Lupy, który długo wierzył w ocalającą moc kulturowych projektów tożsamości literatury wysokiego modernizmu, a teraz bada ich słabości. Coetzee, mimo pesymizmu płynącego z doświadczeń afrykańskich, orędownik twórczości jako nieustannej pracy przekonuje: „Naszym zadaniem jest odcisnąć tę tymczasową, zniszczalną ziemię tak głęboko w nas samych, z taką cierpliwością i żarem, że jej rzeczywistość powstanie w nas na nowo «niewidzialne». Jesteśmy pszczołami niewidzialnego” (tamże, s. 43)¹¹. Niewidzialne uzyskuje wyjątkowy status w teatrze sprawdzającym jak głos narratora „porusza ciałem, jak porusza się w ciele” (tamże, s. 37).

W stronę Itaki

Świat to stopniowa redukcja światła.

Thomas Bernhard, *Mróz*¹²

1.

Scenariusz Lupy na podstawie opowiadania *Paul Breyter* jest pozornie wierny narracji literackiej. Reżyser, a zarazem autor dramaturgii, aby ułatwić odbiorcy wejście w depresyjną rzeczywistość opowiadania, powołuje Sebald w wcieleniu Pierre'a Bandereta. Sebald pojawia się zatem w innej osobie i jako aktywne „ja” tropi ślady życia niemieckiego nauczyciela. Sebald będzie też łącznikiem obu części przedstawienia, staje się ponadto alter ego reżysera jako dramaturga. Punktem wyjścia (i w opowiadaniu, i w spektaklu) poszukiwań umykającej prawdy o Paulu Breyterze jest jego samobójcza śmierć na kolejowych torach. Informacja ma moc „retroaktywną”, prowokuje, by drążyć w przeszłości faszystowskich Niemiec, spełnić realizowane przez Sebald powołanie rozliczania się z historią własnego narodu poprzez indywidualne biografie. Jak zwierza się Lupa w programie do spektaklu, temat silnie splata się jego własnym doświadczeniem domowym, związanym z byciem „mieszkańcem”, Ślązakiem i synem despotycznego ojca, w pewnym momencie zafascynowanego Hitlerem¹³.

Lapidarny, a zarazem niezwykle gęsty tok opowieści zanurza się w „mgławicach, których nie rozproszy żadne oko” (Sebald, 2019, s. 31). W teatrze stopniowo, podążając za słowem i wizją, widz może poskładać informacje o Breyterze jako o Niemcu o żydowskich korzeniach, który podejmuje pracę nauczyciela, w latach trzydziestych jest usunięty ze szkoły ze względu na swe pochodzenie i wyjeżdża do Francji, jednak w sposób niewytłumaczalny ryzykuje powrót na początku wojny do ojczyzny, by wziąć udział w krwawej kampanii, a następnie powrócić do S., do szkoły, z której został wyrzucony. Absurdalność tych faktów poraża, a zarazem prowokuje do pamięciowej archeologii: i w opowiadaniu, i na scenie skonstruowana zostaje

hipotetyczna „protetyczyna” biografia¹⁴. Dla teatru ważne jest uzyskanie jednoczesności prawdy ciała w funkcji protezy (poprzez obecność aktora) i widmowego, powidokowego charakteru utraconego życia, które może scalić się w zmysłową całość. Dzięki temu pozycja aktora staje się w inscenizacjach Lupy zarazem materialna i niematerialna. Stosowany przez Sebald zabieg odsłaniający narratora jako tego, który poszukuje bohatera i motywacji jego decyzji ukrytych w fałdach czasu, tworzy skomplikowany typ prozy. W jej nurtach narrator zostaje „rozpuszczony” w monologujących głosach tych, którzy przejmują wątki opowieści o postaci. Sebald w komentarzu do własnej praktyki, a ściślej do formuły wykorzystanej w *Austerlitzu*, podkreśla: „Jest to forma prozy fikcjonalnej (prose fiction) [...] dialog nie odgrywa w nim [gatunku] prawie żadnej roli. Wszystko opowiadane jest z różnych punktów widzenia, w sposób peryskopowy. [...] Nie ma tu autorskiego narratora” (Watchel, 2014, s. 32). Przeniesienie takiej struktury tekstu do teatru jest z jednej strony problemem, a z drugiej gęstość komunikacji skupionej na tropieniu osoby bohatera poprzez silne relacje z podejmującymi opowieść o nim otwiera niezwykle możliwości przyglądania się stopniowej re-kreacji klisz pamięci. Klisze te dzięki sile aktorskiej gry oraz dzięki montażom różnych warstw czasu przechodzą od mglistych wyobrażeń czytelnika, czyli od śladów narzucanych poprzez tekst, do wybranej i zdobywanej stopniowo teatralnej faktury urealnijającej biografie postaci.

Co paradoksalne, szczególnie wobec prozy Sebald, zabieg zmysłowego przedstawienia głównego bohatera wydaje się ryzykowny. Opowiadania ze zbioru *Wyjechali* to „medaliony”, utrwalone na kliszy fikcyjnego wspomnienia wyobrażenia postaci, które przemawiają do nas sugestywnym portretem osoby i... milczeniem. To, co milczane czy przemilczane wiąże się z tajemnicą ludzkich losów, które tylko do pewnego stopnia mogą zostać ujawnione i przemówić poprzez układającą się w fabułę historię życia. Jednak Lupa

postępuje w tym sensie podobnie jak Sebald wobec odnajdowanych – w autentycznych biografiach oraz prawdziwych, acz anonimowych, „cudzych” zdjęciach (kolekcjonowanych przez pisarza) – że stwarza je od nowa¹⁵. Nie porzuca jednak prototypów, z którymi komunikuje się poprzez tekst, i które nasycza, mediując z aktorami, ich osobowością i wrażliwością. Mówiąc prościej: reżyser w monologach niejako filtruje przez własną świadomość efekt lektury, a aktorzy (skłonni go wysłuchiwać) stopniowo włączają się w akty poszukiwania siebie w postaci innego. Retoryka mówionego i słuchanego ma w procesach poszukiwania osób-postaci kluczowe znaczenie.

Wraz z narratorem-Sebaldem, zbierającym strzępy informacji o Bereyterze, i z Lucy Landau, partnerką Paula w późnym okresie życia, przemierzamy ukrytą w przeszłości biografię. Jej luki tylko częściowo zostają wypełnione, rysunek postaci konkretyzowanej przez Manuela Vallade’a, grającego Paula z różnych czasów, wymyka się racjonalizacji, mimo intensywnej ekspresji aktora, pełnej pasji, namiętności, ale i brutalności. Jeden aktor gra młodego i starego Paula, a jego partnerka z lat osiemdziesiątych (w tej roli Monica Budde) pełni rolę medium przeszłości. Dzięki niej narrator konstruuje pełniejszą wersję losu bohatera, losu umykającego pewnikom. Dzięki jej opowieści dopowiedziana zostaje ich wspólna podróż do mieszkania w S., które Paul zamierza zlikwidować i gdzie – niepokodzony z własną przeszłością, prawdopodobnie w jej obecności, lecz bez jej świadomości – decyduje się na samobójstwo. Samobójstwo to widzimy jednak wcześniej. Zostaje zapisane w scenerii projekcji obrazującej tory kolejowe – podkreślany przez Sebalda i w innych miejscach jego prozy symbol zagłady, a zarazem realny pejzaż przywołujący temat eksterminacji. Scenariusz wybiera z retrospektywy opowiadania jedynie pewne elementy, jednak technologia scenicznych obrazów, budowanych na żywo i przepuszczanych przez filmowe rejestracje, daje szczególny wgląd w przeszłość, która uaktywnia się i łączy z

chwilą obecną. Widzimy Paula w przestrzeni klasy. Jej obraz realny zamienia się czasem na filmowy, a starzy aktorzy zastępowani są przez dublujące ich dzieci. Stajemy się świadkami zabawnie przedstawionego pedagogicznego tricku Paula: by uratować przed ośmieszeniem nowego ucznia – małego Sebalda, który przybywa do klasy w wełnianym sweterku z obrazkiem skaczącego jelenia – uczy dzieci odtworzenia wzoru metodą rysunku krzyżykowego. Obrazy przeszłości nakładają się na scenę, na przezroczystym podświetlonym ekranie wywołane są barwne cienie wspomnień, łącznie ze sceną wyjścia w plener, w której urządzenie z placu zabaw zamienia się w lufę sprzętu do zabijania.

Jedno pomieszczenie z wysokimi oknami, obramowane ścianami o poszarpanych górnych krawędziach, jest w stanie wyobrazić zarówno klasę sprzed lat, dawny dom Paula i nowe mieszkanie, które zamierza zlikwidować. Sprzętów jest niewiele, postaci giną w pustce, jednak pomieszczenie momentami wypełnia się dynamicznymi obrazami filmów i powiększonych fotografii. Scena niczym camera obscura zasysa do wnętrza pejzaże i sceny pamięci, dzięki czemu aktorzy znakomicie przemieszczają się pomiędzy biegunami teraźniejszości i przeszłości. Momenty gwałtowne to zapowiedzi wojny, która antycypowana zostaje przez awanturnictwo uczniów wyposażonych w sprzęt do zabijania (imitację karabinu), skorych do przekształcenia zabawy w walkę. Ten wybuch zostaje skontrapunktowany momentem uspokojenia: Paul Bereyter, znawca i miłośnik muzyki, na prośbę swych podopiecznych – uczniów w dorosłych ciałach aktorów – siada na ziemi w ich kręgu i gra na flecie.

Z opowieści Lucy Landau wysłuchiwanej przez Sebalda wynurza się narracja o Paulu i faszyzmie. Landau otwiera też album z fotografiami, które zostają przejęte z książki i wywołane na scenie ponownie. Przez wybrane zdjęcia

(widzimy je w powiększeniu na ekranie) oraz temat fotografii Lupa manewruje czasami, przesuwa narrację i wpuszcza do inscenizacji niezwykle rozbudowany wątek uzmysłowiony na scenie poprzez film i plan żywy. Poznajemy dzięki temu młodego Paula i jego przyjaciółkę z lat trzydziestych – wiedeńską Żydówkę Helen. Reżyser wraz z czwórką aktorów mocno ingeruje w miejsca niedopowiedziane w opowiadaniu – to ich wspólne wysiłki wzbogacają historię o zmysłowe napięcia i emocje. Zarówno młodzieńcza namiętność do Helen von Holaender (Mélodie Richard), jak zupełnie inna w kolorystyce uczuciowym relacja z Lucy Landau obrazują bezsilność i niemożność spełnienia.

W opowiadaniu Paula dręczy (lapidarnie wyrażone przeświadczenie), że rozczarował i zawiódł Helen. U Lupy ich znajomość została ukazana zarówno w rejestracji jak i w planie rzeczywistym. Spektakl staje się procesem drążenia przeszłości podobnym do „śledztwa”, jakie przeprowadzał bohater powieści *Austerlitz*, poszukujący śladów po matce wywiezionej do Terezina, zgładzonej prawdopodobnie w Auschwitz, po której pozostały rodzinne pamiątki i milczące fotografie¹⁶. Lapidarne ślady tworzące narrację w opowiadaniu z tomu *Wygności* oraz zamieszczone przez Sebald zdjęcia zostają połączone i skonkretyzowane na nowo. Dzięki temu fotografia przestaje być obrazem wyrwanym z pasma przepływającego czasu i w wariacie scenicznym zostaje przez aktorkę ożywiona. Jest pamiątką spaceru, w czasie którego Helen doświadcza niezwykłego zdarzenia: jest przekonana (co widzimy), że na moment zasnęła na trawie, a Paul przykrył ją czerwonym szalem. Gdy się jednak budzi, nie ma okrycia, a partner wykonuje jej zdjęcie, upozowane nieco na to, które znajdujemy w książce Sebald. Dla niej (być może) to przejście w wymiar snu, magiczne dotknięcie alternatywnego momentu wnosi wymiar symboliczny jako zapowiedź śmierci. Inaczej jeszcze dopełniona zostaje opowieść o relacji bohaterów, kiedy w

nocy w pokoju Bereytera odbywa się między nimi namiętna konfrontacja zamieniona w kłótnię. Helen w rozmowie podkreśla beznadziejny status kobiety¹⁷ i zarazem Żydówki, a jej przecucie zagrożenia i bezsilność wobec przyszłości natrafiają na bezradność i niezrozumiałą pasywność Paula. Tajemniczy temat jego udziału w wojnie, absurdalnej decyzji powrotu z emigracji we Francji do faszystowskich Niemiec nie zyskuje ekwiwalentów urealnających je w obrazach. Sceniczna narracja problem Bereytera doświadczającego w mundurze niemieckiego żołnierza okrucieństwa wojny (i zapewne samego zadającego śmierć) sugeruje przez dwie aluzje, obie wiążące się z teatrem Kantora. Pierwsza jest oczywista, zostaje wypowiedziana wprost przez obszerny cytat z *Umarłej klasy* (oglądamy wycinek z filmu Andrzeja Wajdy, scenę z walcem *François* z mocno wyeksponowaną na pierwszym planie w zbliżeniu głową patrzącego na widownię Kantora). Druga aluzja w sposób mniej jednoznaczny wiąże się z *Powrotem Odysa*.

Powrót Odysa Stanisława Wyspiańskiego, realizowany przez Kantora w 1944 roku, a także przez Lupe, dwukrotnie, w roku 1981 (Stary Teatr, Kraków) i w 1999 (Teatr Dramatyczny, Warszawa) rezonuje z tematem opowiadania poddanego scenicznej adaptacji, gdy widzimy w nim studium niezdolności do życia w Itace-ojczyźnie – krainie mroku nawiedzanej przez niekończące się koszmary winy i wojennej pamięci. (To zresztą temat silnie związany z biografią Sebalda, który nie wytrzymuje obciążenia traumą historyczną, opuszcza Niemcy, wybiera dobrowolną emigrację w Anglii.) Itaka – jak się przekonujemy dzięki drugiej części spektaklu – to dwuznaczna nazwa szpitala psychiatrycznego, do którego trafia Ambros Adelwarth, bohater kolejnego opowiadania z tomu *Wyjechali*, i gdzie przybywa korowód postaci – emigrantów, „wyjechanych”¹⁸ – z obu części paryskiego przedstawienia.

2.

Z opowieści *Ambros Adelwarth* Lupa wybiera przede wszystkim to, co wiąże się z dochodzeniem do fragmentów tajemniczych i pogmatwanych losów bohatera łączących go z postacią Solomona. Narratorem u Sebald jest osoba daleko spokrewniona z Ambrosem (jego stryjeczny dziadek). W spektaklu funkcję tę pełni autor-narrator, a zatem postać pisarza i narrators-śledczego. Próbuje on rozwikłać tajemnicę relacji Ambrosa z Solomonem, synem milionerów, a także zrozumieć sens jego ostatnich dni, zbliżyć się do jego śmierci w szpitalu psychiatrycznym. Narrator zlewa się w spektaklu z osobą pisarza. To przenikanie tożsamości, autor-narrator, reżyser-narrator staje się ważnym systemem naczyń połączonych. Idea płynności kondycji spaja poziom pisarski z inscenizacyjnym, a w teatrze nabiera wymiaru złożonej realności. Staje się wręcz modelem życia: model ten odzwierciedla bliską Lupie ideę szczególnie pojętej empatii jako formy utożsamienia autora z narratorem i narratora z bohaterem. Empatią artysta nazywa kreację przechodzącą przez różne fazy myślowego i uczuciowego przeniknięcia w tożsamość postaci. Proces taki wymaga pogłębionej analizy przerzuconej do cudzego wnętrza, wydobywanego z mroków niebytu i niepamięci, albowiem podobnie jak u Sebald jest też dziełem specyficznego montażu. Jeśli Sebald używa do niego fotografii, a czasem i konkretnych biografii, aby wytworzyć z nich zapis kreacyjny¹⁹, dla świata teatralnego Lupy ważnym naczyniem owej transformacji stają się osobowości aktorów oraz specyfika przestrzeni, wzbogacanej filmami, dysponującej pamięcią czasu.

W drugiej części *Emigrantów* ważnym momentem zaczepienia jest przyjazd narratora do Ameryki, do ciotki Fini (Laurence Rochaix), która snuje opowieści o Ambrosie uzupełnione oglądaniem zdjęć. Długa scena rozmowy z krewną unieruchomioną w fotelu jest wzbogacana fotografiami i projekcjami:

strumień przeszłości ukazuje się niczym atrakcyjny montaż – korelat żywego planu i filmów miejscami stylizowanych na stare kino. Historia Adelwartha, granego przez dwóch aktorów, wyłania się z akcji scenicznej i opowieści filmowej. Na scenie widzimy zarówno młodego (Pierre-François Garel), podbijającego świat, jak i starego (Jacques Michel) zmierzającego do autodestrukcji. W początkowych fazach życia uosabia on wizerunek Żyda wiecznego tułacza, wzbogacony rysem kosmopolitycznego światowca wyposażonego w dar języków i umiejętność perfekcyjnego wtapiania się w towarzystwo i otoczenie. W opowiadaniu Sebald Adelwarth dysponuje zdolnością do utożsamiania się ze swoimi mocodawcami, przemieniając wierność służącego w akt całkowitego, można by rzec empatycznego, oddania. Ze względu na niezwykle cechy osobowości i u Lupy, i u Sebald staje się doskonałym towarzyszem Cosmo Solomona, ekscentrycznego młodzieńca (Aurélien Gschwind; znakomita kreacja niebinarnego aktora): wynalazcy i oryginała, osoby umykającej wszelkim konwenansom. Oddanie Adelwartha szczególnego wymiaru nabiera w homoerotycznej relacji z Cosmo, wyjątkową istotą nieprzystającą ani do ziemskiego czasu i ziemskich przestrzeni, ani do żadnych jednoznacznych kwalifikacji osobowo-płciowych.

Lupa operuje narracją, która z jednej strony odsłania niezwykle przygody bohaterów: w kasynie w Monte Carlo, w podróży morskiej, w Turcji i Jerozolimie. W projekcji filmowej, a następnie w realnym planie scenicznym wywołuje sceny zachwytu wielokulturowym Konstantynopolem (ze świetną sceną w atelier fotograficznym, w którym przebranie tureckie czyni z Ambrosa i Solomona sobowtóry) i rozczarowania Jerozolimą – religijną mekką, w której panuje rozkład, marazm i pustka (Sebald, 2022, s. 157).

Miasto umierającej religii przejmuje bohaterów bezmierną grozą.

Inscenizacja odsłania syndrom kompletnego nieprzystosowania Cosmo do życia, jego rozpacz płynącą z niemożliwości nasycenia się rzeczywistością i z

metafizycznych tęsknot. Po wybuchu wojny, mimo przebywania w pozornie spokojnym krajobrazie Ameryki, doświadczenia silnej dysocjacji sprowadzają na niego wyobrażenia eksterminacji, a w końcu chorobę psychiczną i śmierć.

W obu częściach spektaklu o emigrantach Lupa oprócz nostalgicznych akcentów gra lirycznym ładunkiem relacji miłosnych, z wyczuciem mapuje to, co niewypowiedziane w opowiadaniach Sebald. Ambros należący do „odrębnego cechu” (to określenie zaczerpnięte z opowiadania, w którym słowo „homoseksualizm” nie pada), owdowiały po śmierci Solomona, zostaje „wydrążony w środku”.

Końcowa część spektaklu, mówiąca o dochodzeniu do prawdy o życiu Ambrosa, związana z poszukiwaniem przez narratora jego śladów w nieistniejącym już szpitalu dla psychicznie chorych, zyskuje dwa momenty apokryficzne względem prozy Sebald, oba w jakimś sensie wizyjne. Pierwszym staje się filmowa opowieść o szpitalu jak z koszmaru, którego rolę odgrywa zdemolowany pustostan pełen przejść, korytarzy, ciasnych więziennych cel. Ta zrujnowana przestrzeń ze ścianami wypełnionymi przez rysunki Lupy i amorficzne formy późnych szkiców Artauda, jest sferą przebywania szczególnie wyobrażonej wspólnoty. Widzowie spektaklu przemierzają wnętrza upiornego, a zarazem realnego miejsca za orszakiem anonimowych chorych-więźniów, widm, a także bohaterów obu części przedstawienia. Filmowa narracja staje się wizualnym esejem o zniewoleniu, o przemocy i metodach terapii zamieniających wykluczone społecznie istoty w poddane stygmatyzacji ciała, w osoby wydrążone, cierpiące, obce. Druga scena – finałowa – łączy w jednej przestrzeni szpitalnej Ambrosa i Solomona na dwóch fotelach do terapii elektrowstrząsami (które są jak krzesła elektryczne). Formy leczenia skazuje ich najpierw na pełną bólu wegetację, a następnie na śmierć. W opowiadaniu Sebald nie ma tej równoczesności,

margines nieopowiedzianego jest dużo szerszy. W spektaklu ostateczne spotkanie bohaterów następuje w ciemności końca.

3.

Płynność nakładania się czasów – czyli wykorzystanie filmu, planu żywego, retrospekcji, splotu montażowego różnych scen i sytuacji – doskonale zdaje się odpowiadać przekonaniu Sebalda, że – jak to ujął Paweł Mościcki w analizie *Austerlitz*:

Czasu w ogóle nie ma, są tylko różne, zazębiające się ze sobą wedle wyższych zasad stereometrii przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą, i im dłużej się nad tym zastanawiam, tym bardziej mi się wydaje, że my, jeszcze żywi, w oczach umarłych jesteśmy nierealnymi istotami, widzialnymi tylko czasem, w określonych warunkach świetlnych i atmosferycznych (Mościcki, 2014, s. 123).

Dla uzyskania tego efektu Lupa połączył teatr z kinem, stworzył polifoniczny układ pozwalający rozbijać tożsamości bohaterów. Jak zauważył reżyser w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim, odnosząc się do różnicy środków filmowych i teatralnych:

W teatrze stoją przede mną wielkie szafy, których nie mogę ruszyć. Kino jest miejscem, gdzie te szafy się dematerializują – choćby przez montaż kino może się zbliżyć do biegu naszych myśli, podążać ich tropem. W teatrze trzeba pozostać przy konkretności. Przy ciele. A zatem: kino działa myślą, podczas gdy teatr idzie za ciałem. Teatr

stawia opór myśli, pozostaje w ciele – w jego ciężarze. Nie mogąc baraszkować sobie narracją tak lekko jak w kinie, w teatrze musimy drążyć głębiej. Próbować przewyciężyć ciężar materii (Lupa, Maciejewski, 2017, s. 238).

Narracja więzi i ocala, w tej dialektyce teatr jako „przestrzeń ciała i filmu” jest jej wehikułem, upływnia obrazy przeszłości, nadając im formę nowej czasowości, która w teatrze Lupy zbiega się z nurtem spowolniałych przepływów akcji. Tym bardziej zatem odczuwany jest gęsty od możliwości stan zawieszenia, uchylenia bram czasu, przez które wkraczają widma. Zarówno reżyser, jak i aktorzy, korzystając z inspiracji dziełami Coetzeego i Sebald, kondensują warianty prozatorskich kreacji i ukazują scenicznie zdobyte nowe warianty postaci. Najbardziej fascynująca w tych poszukiwaniach jest zaledwie prawdopodobna wiedza o ich kondycji, która jednocześnie wyłania się z niejednoznacznej mgławicy domysłów i w niej pozostaje. Sama opowieść jest jednak ważna jako przekazanie intymnych historii. Lupa odnajduje rodzaj pokarmu teatralnego w prozie, która specjalizuje się w szczegółowym oglądzie ludzkich losów bez bezpośredniego dostępu do monologów wewnętrznych postaci. Te motywacyjne czy ukryte źródła wiedzy, strumienie świadomości, przejawy podświadomości, należy dopiero zdobywać i wcielać w sceniczne narracje. Jak mówi krewna Adelwartha o jego kryzysie, czyniącego z niego osobę wydrażoną: „miał wprawdzie niezawodną pamięć, ale opuściła go zdolność wspomnienia, która by go z tą pamięcią łączyła. Dlatego opowiadanie było dla niego męką, a zarazem próbą wyzwolenia, ratunkiem, a jednocześnie bezlitosnym sądem nad sobą samym” (Sebald, 2019, s. 111).

W takim ujęciu umiejętność opowiadania (podobnie jak zdolność wspomnienia) staje się esencją tworzenia jako fundamentu jestestwa. Trudno

jednak powiedzieć, czy staje się formą ratunku szczególnie wobec gestu adaptacji prozy, która zwiastuje w historii nieustanne katastrofy. Z drugiej strony, jak zapisuje to współczesny filozof: nadzieja dla przyszłości zagrożonej wieloma kryzysami „domaga się narracyjnej siły napięcia”. Spaja ona to, co minione „w teraźniejszość i każe mu w niej działać, każe mu zmartwychwstawać”²⁰.

Śladami osoby

1.

Lupa na długo przed biograficznym boomem w kulturze stworzył własną koncepcję teatru person. Bo choć zainteresowanie realnymi biografiami można odkrywać już w jego wczesnych przedstawieniach, ciekawe rozwinięcia tych fascynacji znalazły się zarówno w *Factory 2*, jak i późniejszej pracy nad sceniczną narracją o Marilyn Monroe i Simone Weil. W dzienniku, wydanym w postaci książeczki *Persona - krążenia*, wielokierunkowy zapis nie tyle konstruuje system myślenia o zdobywaniu trudno uchwytniej tożsamości postaci scenicznej, ile komplikuje spojrzenie na akt ucieleśnienia teatralnego przez włączenie go w refleksję o kryzysie *conditio humana*. Kryzys osobowości może mieć wymiar egzystencjalny, choć nie tylko – bo szczególnie w przypadku Simone Weil wiąże się także z czynnikami politycznymi, religijnymi i historycznymi. Przyłapywanie postaci w momentach depresyjnych i zwrotnych, a zarazem wyzwalamie się aktorów spod ich bezpośredniego wpływu na rzecz autonomii własnej gry nieskażonej manierą reprodukcji zastygłego wyobrażenia, to prawdziwe wyzwanie teatru poszukującego. Lupa projektuje taki teatr ewoluujący i otwarty na ryzyko nieustannie w deklaracjach oraz w praktyce. Od czasu *Persony. Ciało Marilyn* teatr ten zyskał niezwykle przedłużenie w postaci *Imagine* – teatru

poszukiwań nowego uobecnienia Johna Lennona, Susan Sontag, Patti Smith, Antoine'a Artauda i innych, przywoływanych w polską realność tu i teraz, chwilę po wybuchu wojny w Ukrainie.

Teatr person-widm zdaje się mieć kontynuację w dwóch ostatnich spektaklach Lupy. „Wędrówka w mrokach persony” – źródło refleksji a także komunikacji z aktorami, reżyser na początku uzależnił między innymi od Bergmanowskiej koncepcji (utrwalonej w filmie *Persona*), złożonego i bolesnego procesu przenikania dwóch obcych tożsamości (Almy i Elżbiety w przypadku filmu) oraz postaci i aktora. Wydaje się, że nową inspirację takiego zdarzenia mógł znaleźć w strategiach narracyjnych J.M. Coetzeego oraz W.G. Sebald, pisarzy upłynniających granice między narratorem i bohaterem, stosującym także maski person jako własne wcielenia, czy też eksportujących realne „ja” w „ciała zjaw”. To ostatnie wyrażenie oksymoroniczne tworzy niezwykle alians literatury i sceny, staje się (odnowią przez złożone operacje literackie) tradycją rytualnej inscenizacji traktującej pamięć jako źródło ponowionej obecności zmarłych w cielesności obecnych. Performatywnie uobecniona literatura kreuje nowe odsłony teatru, w praktyce pracy z aktorem umożliwia przechodzenie od fantazji czy też projekcji na temat bohatera, do rozpoznania i użycia własnej osobowości od-twórcy jako medium dla stwarzanej roli.

Przy okazji zapisów wokół *Persony* Lupa zaznaczał „Postaci nie muszą (a nawet nie powinny) pozostawać w ramach (rygorach) swoich oficjalnych biografii. Raczej fantazje, raczej aktorskie projekcje. [...] Postaci jako persony, w których aktor się ujawnia, rozpoznaje – wyświetla własną osobowość” (Lupa, 2010, s. 14). Prozatorskie zabiegi Coetzeego i Sebald to – ujmując w skrócie – performanse pamięci i autokreacyjne fikcjonalizacje. W *Lecie*, którego część zatytułowaną *Julia* Lupa dość wiernie inscenizuje, oraz

w opowiadaniach z tomu *Wyjechali* wspólnym motywem staje się poszukiwanie nieobecnego: w pierwszym przypadku nieżyjącego pisarza (bo z pozycji „martwego ciała” zechciał tu o sobie napisać Coetzee), w drugim dwóch nieżyjących, świadomie wybierających – w dramatycznych okolicznościach biograficznych i historycznych – „emigrację z życia”, różną w obu przypadkach formę samobójstwa. Dla konstruowania zasad tego procesu tym razem – przewrotnie być może – Lupa wybiera inne pojęcie, które krąży też w zapiskach opublikowanych w programie do *Balkonów*. Słowem tym jest „empatia”, a słowo to jako narzędzie pracy i komunikacji szczególnie może w użyciu tego artysty zastanawiać i prowokować do sprzeciwu²¹.

W obu przypadkach wątplą, ale niezwykle ważną dla tego teatru nicią zszywającą Lorke, Coetzeego i Sebald, pisarzy różnych czasów i kultur, staje się wywoływanie siebie – czyli źródła kreacji – w innej postaci, w osobie nieoczywistego narratora, a także postaci fikcyjnej, personalnej i tożsamościowej multiplikacji, dzięki której udaje się wnikać w różne warstwy rzeczywistości. Poszerzanie realności o jej krainy zarazem historyczne, jak i kreacyjne, personalne gry pisarzy z intymnymi doświadczeniami zamienianymi w biograficzne mistyfikacje, to zmiana optyki i wyzwolenie zarówno intersubiektywnych, jak i intrasubiektywnych sposobów widzenia świata. Ten modernistyczny gest (interesujący Lupę już w grach z Rilke, Musilem, Brochem, a przede wszystkim Bernhardem), w teatrze wytwarza dodatkowe sfery poznania, a dziś ponadto może mieć znaczenie powrotu do coraz trudniejszej sztuki uspołnionego opowiadania świata, doświadczanego jednak na różnych poziomach świadomości bohaterów scenicznych, narracji uwzględniającej kontrapunkty subiektywnych doświadczeń. Władza nad narracją nie ma bowiem i w tym przypadku charakteru władzy absolutnej: jest rozluźniana i zapośredniczana, wyzwalana jako dzieło zbiorowe krążące od literackich podstaw poprzez osobliwe nierzadko filtry idei reżysera oraz

propozycje aktorów. Grzegorz Niziołek, opisując pracę Lupy ze studentami nad tekstem własnym, zwracał uwagę na sposób wyprowadzania indywidualnych narracji w pole ingerencji i zmian oferowanych przez czytelników i współtwórców zespołowej pracy.

Zasada krążenia tekstów, przekazywania ich sobie, wychodzenia poza pole własnego doświadczenia, przyjmowanie cudzej perspektywy, nakładanie się kolejnych warstw narracji – tak o doświadczeniu pracy z Lupą opowiadają jego uczniowie. Liczy się tutaj nie tylko sama praca nad tekstem, ale także starannie projektowane sposoby opuszczania pola narracji, pozbawiania je ciągłości, tworzenia luk w tożsamościowych relacjach między autorem a tekstem (Niziołek, 2023, s. 26).

2.

W tych nowych projektach, w praktyce ustanawiania realności widmowych postaci ważnym partnerem Lupy jest Sebald. Reżyser sam wskazuje na źródło inspiracji w jego prozie, podkreślając, że powieści czy opowiadania autora *Austerlitz*, podobnie jak narracje Bernharda, dotyczą tajemnicy kształtowania i wydobywania tropów egzystencji z mroków przeszłości. Sebald „wierzący w duchy” (choć wiarę w obecność zmarłych nazywa pozostałością archaicznego sposobu postrzegania świata) wspominał o nieomal fizycznej identyfikacji z postaciami, które stwarza, a proces ten wiąże z aktem brutalnym, bo jak mówi o sposobie wchodzenia w kontakt z poszukiwanym nieobecnym: „zacznasz okupować terytorium tej osoby” (Watchel, Sebald, 2014, s. 33)²². To złożone działanie pisarskie zostaje w oryginalny sposób przełożone na teatralny akt. Rozumiem je jako wspólne –

reżysera z aktorami i całym zespołem teatralnym – „okupowanie terytorium osób”, osób nieistniejących fizycznie, a wezwanych na spotkanie w obszarze teatru. Działanie to wymaga otwarcia się na „innego”, nie podlega regułom i regulacjom, jest procesem niepewnym, dla uczestników – karkołomnym.

Staje się archeologiczną empatią, która jest aktem artystycznym, a zarazem procesem złożonym, doświadczanym jako przeżycie pogłębiające rozumienie człowieczeństwa – a może jego niezrozumienie czy nawet zdumienie nim – nie jest jednak potocznie rozumianą formą współodczuwania.

Archeologicznej empatii bliżej do aktu złożonej intelektualnie, w jakimś sensie też moralnie odpowiedzialnej archeologii świadectw przeszłości, przybliżającej – tak jak robił to Sebald – dramaturgię istnienia w czasach faszystowskiej przemocy, czy analizującej (jak uprawiał to Coetzee) życie w kryzysach złożonych cywilizacyjno-historycznych uwarunkowań. Paweł Mościcki tak pisał o tym pojęciu w odniesieniu do praktyki autora *Wyjechali*:

Empatia nie jest bowiem sztuką „wczuwania się w zwycięzcę” – lecz pesymizmem w działaniu. Dostrzega bowiem synchroniczność katastrofy minionej lub nadchodzącej z aktualnie oglądanym życiem, jego teraźniejszą perypetią uwikłaną w reżim władzy i jej reprezentacje. [...] Empatia jest więc nie tylko kwestią uzyczenia komuś innemu głosu, ale także wpisywania go w obraz, jaki wymierzamy zarazem własnej teraźniejszości, jak i historii (2014, s. 124).

Pojęcie archeologicznej empatii, wszechstronnie rozwinięte przez Pawła Mościckiego w analizie *Austerlitz*, dowodzi jak wiąże się ona z archiwum historii w ujęciu Georges’a Didi-Hubermana, koncepcją rozumienia dziejów przez Waltera Benjamina, a także pracą pisarza, takiego jak Sebald, czyli

człowieka „światłoczułego”, który konstruuje i przeżywa losy innych. Jak się wydaje, zarówno wrocławski, jak i paryski spektakl Lupy stają się formą fikcjonalizowanego archiwum powołującego pamięć historyczną w konkretyzacjach biograficznych. W programie do *Balkonów* Lupa nazywa taką kreację krótko - „osmozą”. W teatrze archiwum zyskuje zmysłowe wymiary. W naczyniach owych biografii łączą się fizyczne ciała aktorów (inspirowane narracjami, czyli żywą mową reżysera) ze zjawiającymi się „innymi”. Ci „inni” nie należą tylko do przeszłości, żyją nowym życiem wkomponowanym w reżymy dzisiejszego świata. Równocześnie wychodząc poza standardy wszelkiej pracy o ugruntowanych metodach i sprawdzonych mechanizmach teatralnych, bycie nie tylko w strumieniu stwarzanej opowieści, lecz „bycie strumieniem narracji”, zakładające „empatię”, czyli osmozę z wydobywanymi z tekstu bohaterami - wydaje się dużo trudniejsze, a zarazem bardziej złożone i wymagające wobec improwizacji, ugruntowanej jako technika na terenie sztuki performatywnej, skutecznie eksploatowanej wcześniej przez reżysera.

Od dawna teatr Lupy był przestrzenią dialogu specyficznie pojętego (acz dziś odsłuchiwanego z podejrzliwością i nieufnością), stawał się bowiem także obszarem rozszczepienia i rozproszenia egotycznej świadomości na różne byty i podmioty nie tyle podporządkowane jaźni twórcy, ile wykreowane na drodze intensywnych poszukiwań, nazywanych przez reżysera podróżą w nieznanie. Jest to równocześnie akt na swój sposób maładyczny, a nawet schizofreniczny, i ma on, jak każde rozchwianie świadomości i obcowanie ze zjawami czy „biografiami protetycznymi”, swoją cenę. W teatrze tym niejednokrotnie poszukuje się kondycji o widmowej konstytucji, rozpisanej na głosy, odgłosy czy pogłosy poszukiwane w aktorskich ucieleśnieniach, i to aktor ostatecznie bierze pełną odpowiedzialność za grę z mrokiem, z którego wyłania ludzką tożsamość . „Rozmontowywanie władzy narratora nad

narracją” (Niziołek, 2023, s. 26) wymaga treningu i wyłączności, medytacyjnego nastawienia na skupienie rozwijane w czasie. Ta właściwość operowania zarówno polifonią monologów scalonych w struktury przekazów, jak i ukazywania poznawanej i doświadczanej rzeczywistości przez różne podmioty odnaleziona w dziele Sebalda, Coetzeego, a także w twórczości Lorki, zdaje się rezonować ze świadomością reżysera.

W obu spektaklach widać ponadto charakterystyczny zwrot w tematycznych zainteresowaniach teatru Lupy: przejście na stronę uznania politycznego aspektu życia jednostkowego. I o ile w *Capri. Wyspie uciekinierów* i w *Imagine* tematy historyczno-polityczne były odsłaniane jako centralna problematyka dramaturgii (w pierwszym przypadku II wojna światowa widziana oczyma włoskiego korespondenta, w drugim konsekwencje rewolty 1968 roku i dzisiejsze myślenie o buntach artystyczno-społecznych, w cieniu nowych zagrożeń wojennych), to spektakle wrocławski i paryski kładą silniejszy nacisk na jednostkową egzystencję wplątaną w konkretny czas historyczny. Będą to takie punkty mapowanej przeszłości różnych miejsc jak I i II wojna światowa oglądane z niemieckiej, a zarazem otusiderskiej perspektywy emigranckiej, czasy apartheidu w Afryce Południowej czy następstwa wojny domowej w Hiszpanii. Wszystkie te momenty pamięciologicznej eskapady wskazują na systemy polityczne, poza które nie ma ucieczki, które determinują ludzkie wybory i ich konsekwencje, organizują, a częściej dezorganizują i niszczą życie, a przede wszystkim destrukcyjnie wpływają na uczuciowe relacje bohaterów. Jeśli drugą część tytułu *Balkonów*, „pieśni miłosne”, odnieść do dominującej w liryce andaluzyjskiego barda aury niespełnienia jako kondycji „ja” w świecie przemocy, Coetzeego gry z „pisaniami siebie” w konstelacji rozproszonych tożsamości czy Sebaldowskiego pesymizmu płynącego z archiwów ludzkich losów, to miłosna pieśń wiąże się fiaskiem marzeń o wzajemności. Miłość w

takiej interpretacji to uczucie mroczne, ponoszące klęskę, obarczone winą lub poczuciem zagrożenia, to uczucie uwikłane w kryzysy i desperackie decyzje kształtowane przez osobowe i polityczne konteksty. Ostatnie spektakle Lupy mówią o katastrofach i są w tym sensie apokaliptyczne, że wrażliwość i miłość odsłaniane są w nich jako siły nieskutecznie ocalające człowieczeństwo.

Wzór cytowania:

Fazan, Katarzyna, *Widmokreği Lupy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/cs61-zg59.

Autor/ka

Katarzyna Fazan (katarzyna.fazan@uj.edu.pl) – profesorka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Kieruje serią wydawnicza Teatr/Konstelacje (WUJ). Jest autorką monografii: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański-Leśmian-Kantor* (2009), *Kantor. Nie/Obecność* (2019), *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019* (2022). Wraz z Anną R. Burzyńską oraz Martą Bryś wydała *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014); angielskie wydanie *Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, (2014), wraz z Bryce'em Leasem oraz Michałem Kobialką zredagowała *A History of Polish Theatre* (2022). ORCID: 0000-0002-8948-7745.

Przypisy

1. Spektakl *Les Émigrants* z uwagi na zerwanie produkcji w Genewie przez teatr nietolerujący stylu pracy Krystiana Lupy premierę miał ostatecznie 13 stycznia 2024 w paryskim Odeonie, z udziałem szwajcarskich aktorów, którzy zdecydowali się na dalszą współpracę z reżyserem. Temat zapewne ważny, szeroko komentowany w Polsce i za granicą, wart osobnej dogłębnej analizy, nie będzie przedmiotem moich refleksji, choć trudno całkowicie abstrahować od tego kontekstu. Prapremiera *Balkonów – pieśni miłosnych* odbyła się w Teatrze Polskim w Podziemiu we Wrocławiu 26 stycznia 2024, a pokaz przedpremierowy w grudniu 2023 w ramach krakowskiej Boskiej Komedii.
2. Na zwrot polityczny w *Procesie, Capri. Wyspie uciekinierów* oraz *Imagine* zwróciłam uwagę w tekście *The Island of the Dead: Krystian Lupa as a Historical Director at the*

Powszechny Theatre (Wyspa umarłych. Krystian Lupa jako reżyser historyczny w Teatrze Powszechnym, w druku). O zwrocie reżysera ku tematom politycznym pisał Grzegorz Niziołek (2021). Temat polityczności *Capri* oraz *Imagine* wywołał wiele dyskusji wokół (nie)zaangażowania artysty, ważnym głosem w tej sprawie był artykuł Krystyny Duniec *Paradoks egocentryzmu*, 2022.

3. Wyrazem tego była nie tylko krytyka jego praktyki z przeszłości, co zainicjowała Monika Kwaśniewska (2021) ale też burzliwa dyskusja wokół dwóch spektakli realizowanych w Teatrze Powszechnym. Kulminacją stały się „wypadki genewskie”, zob. Kyzioł, 2023. Na ten temat wypowiadało się wielu w różnych miejscach, portalach i w mediach społecznościowych.

4. W programie do spektaklu zaznaczono, że wykorzystano przekład *Domu Bernardy Alby* Rubi Birden, który był podstawą spektaklu *Dom Bernardy A.* wyreżyserowanego w roku 2018 przez Alejandro Radawskiego w Starym Teatrze w Krakowie.

5. Fragment ten znalazł się w programie do spektaklu *Malte albo tryptyk marnotrawnego syna*, zainspirowanego prozą Reinerja Marii Rilkego. W programie znajdują się też uwagi o tym, że interesują reżysera rozpisywane scenicznie falsyfikaty, które mogą być protezami, plombami, apokryfami względem tekstu literackiego. Zob.

https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/56646_malte_tetr_stary_krakow_1991.pdf [dostęp 25.05.2024]. Do zapisków autobiograficzno-teatralnych Lupy odniósł się Krzysztof Lipka we wstępie do przekładów Lupy tekstów Rilkego, 2000. s. 6.

6. Autorami wideo (a więc ważnego elementu narracji scenicznej) w przypadku *Balkonów* byli Przemek Chojnacki i Nikodem Marek, a w *Les Émigrants* Natan Berkowicz.

7. Jeszcze z innej perspektywy wobec wcześniejszych spektakli pisał Grzegorz Niziołek o tym, jak człowiek staje się medium dla przestrzeni w tym teatrze. Zob. Niziołek, 1997, s. 125.

8. O nawiązaniach w twórczości Lorki do przedstawień Goi pisze Justyna Ziarkowska, powołując się na frazę „nie ma rady” z *Poety w Nowym Jorku* Lorki, która jest zaczerpnięta z jednej z grafik z cyklu *Okropności wojny*, przedstawiającej pluton egzekucyjny i czekających na rozstrzelanie (Lorca, 2019, s. LXXVI).

9. W roku 1931 w wywiadzie podkreślając, że jego drugie nazwisko jest żydowskie, Lorca powiedział: „Sądzę, że fakt, że jestem z Granady, popycha mnie do pełnego sympatii zrozumienia dla prześladowanych, Cyganów, czarnoskórych, Żydów... morysków, jakich wszyscy nosimy w środku” (cyt. za: Lorca, 2019, s. XX). [W tym miejscu i w innych fragmentach zachowuję formy Cyganie (cygańskie) jako używane do dziś w przedrukowywanych przekładach Lorki.]

10. O różnych dopiskach i wariantach uzupełnienia tytułu podtytułem wspomina Urszula Aszyk, podkreślając, że dla Lorki, zainteresowanego fotografią (wcale nie jako medium realistycznym), ważna stała się adnotacja: „Poeta zaznacza, że te trzy akty pomyślane są jako dokument fotograficzny” (Aszyk, 2023, 393). Nie znalazła się ona w takiej postaci w przekładzie Zofii Szleyen. Autorka monografii o teatrze Lorki wnikliwie i ostrożnie pisze też o prawdopodobieństwie wyroku śmierci na Lorca w rewanżu rodziny Alba za sportretowanie literackie prawdziwych zdarzeń.

11. Cytat pochodzi ze szkicu o Nabokowie: Coetzee, 1974.

12. Thomas Bernhard, *Mróz*, tłum Sławomir Błaut, Poznań 1979, s. 278. Cytat ten znalazł się w eseju Sebaldy o Bernhardzie zatytułowanym *Gdzie ciemność zaciska stryczek* (2019, s. 67), w którym wnikliwie analizuje pesymizm autora *Mrozu*, a jego stosunek do historiozofii i historii naturalnej zestawia z poglądami Franza Kafki. Bernhard oraz Kafka to pisarze

niezwykle ważni zarówno dla Sebald, Coetzeego, jak i Lupy. Co ciekawe, obu pisarzy łączy też zainteresowanie twórczością Becketta, Roberta Walsera, Josepha Rotha i w ogóle pisarzami austriackiego kręgu kulturowego – co zbliża do nich także Krystiana Lupe, który twierdzi, że pisarze austriaccy jako „mieszkańcy” tej części Europy bliżsi są mu niż niemieccy.

13. Program, s. 3. Na ten temat wypowiedział się Lupa już wcześniej w wywiadzie przeprowadzonym przez Marcina Kościelniaka *Poza wspólna wiara*, 2016, s. 242.

14. Przymiotnik „protetyczny/a” zapożyczam zarówno z tekstu Lupy do programu *Maltego*, jak i z artykułu Jakuba Momro o Sebaldzie *Pamięć protetyczna*, 2014, s. 81. Esej ten to filozoficzna analiza Sebaldowskiej historiozofii, która balansuje między rolą „materialnego” i „niematerialnego” w pamięciologicznych aktach obcowania z przeszłością i jej katastrofami.

15. O fotografii (gromadzonej, anonimowej, dopasowywanej do stron książek) w twórczości Sebald pisano wielokrotnie. Bogaty zbiór tekstów różnych autorów znajduje się w tematycznym numerze „Kontekstów” *W.G. Sebald. Antropologia, literatura, fotografia*, 2014. Zob. także Bojarska, 2020.

16. Lupa zrealizował z aktorami litewskim przedstawienie świadczące o jego zainteresowaniach pamięcią historyczną wobec Holokaustu, *Austerlitz* wg prozy Sebald w Teatrze Młodzieżowym w Wilnie w 2020 roku, chwilę po realizacji *Capri – wyspy uciekinierów*.

17. W jej wypowiedziach pojawiają się (dopisane) odwołania do myśli Ottona Weininger.

18. *Wyjechali* to tytuł polskiego przekładu Małgorzaty Łukasiewicz zbioru opowiadań Sebald zatytułowanych w oryginale *Die Ausgewanderten*. Niemiecka strona bierna lepiej oddaje istotę doświadczeń bohaterów-samobójców z tego tomu, a także idee spektaklu Lupy (choć źle brzmiałaby jako tytuł tomu).

19. Szczegółowo o mechanizmach kreacyjno-pamięciowych pisze Carole Angier w rozdziale *To „The Emigrants”*, zwracając uwagę na mechanizmy transformacji realnego i fikcyjnego w prozie Sebald, 2021, s. 397-403).

20. Temat kryzysu narracji w dzisiejszej kulturze podjął w ciekawym eseju Byung-Chul-Han, przeciwstawiając opowiadanie totalnemu protokołowaniu życia, i przekształcaniu rzeczywistości w rejestr danych w cyfrowych panoptikonach, 2024, s. 156-157.

21. Przedrukowany w programie fragment z zapisu Lupy „23:05 24.08.2023” w meandrycznej konstrukcji wychodzi od informacji, że w Irlandii wprowadzono lekcje empatii, do uwag o twórczości Rilkego i Wittgensteina (piszącego „nie rozumiem człowieka w człowieku), o empatii, która staje się „strasznym aniołem” przenikającym w myśl innego. „Empatia. Co to jest – to coś krążącego między nami? To anioł, który, kiedy się zbliży i przez ułamek sekundy staje się widzialny – jest STRASZNY”.

22. Tematem widm w twórczości Sebald szczegółowo zajęła się Katarzyna Kończal w swej odkrywczej pracy sięgającej do wielu nietłumaczonych na polski niemieckich źródeł. Zob. Kończal, 2022.

Bibliografia

Angier, Carole, *Speak Silence. In search of W.G. Sebald*, Bloomsbury Circus, London 2021.

Aszyk, Urszula, *Federico García Lorca, artysta i reformator teatru*, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, Warszawa 2023.

Attwell, David; Coetzee, John Maxwell, *Beckett. Wywiad*, [w:] *Punkty nawigacyjne. Eseje i wywiady*, red. D. Attwell, przeł. M. Król, A. Skucińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

Bojarska, Katarzyna, *Auto-foto-biografia W.G. Sebald*, [w:] *Znaki katastrofy, spacje ocalenia. O twórczości W.G. Sebald*, red. P. Czapliński, K. Kończal, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2020.

Cieślak, Jacek, *Kim ty właściwie teraz jesteś*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta. Wizjoner*, red. P. Orzeł, Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź 2023.

Coetzee, John Maxwell, *Lato. Sceny z prowincjonalnego życia III*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.

Coetzee, John Maxwell, *Nabokov's Pale Fire and the Premacy of Art*, „University of Cape Town Studies in English” 1974, t. 6, s. 1-7.

Duniec, Krystyna, *Paradoks egocentryzmu*, „Dwutygodnik” 2022, nr 338
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/10190-paradoks-egocentryzmu.html> [dostęp: 10.09.2023].

Dziewulska, Małgorzata; Soszyński, Paweł, *Piękna porażka. Odbijanie się od dna*, „Dwutygodnik” 2013, nr 107,
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/4513-piekna-porazka-odbijanie-sie-od-dna.html> [dostęp: 10.09.2023].

Głowacka, Malwina, *Bernhardt według Lupy - próba reinterpretacji. Między wizualizacją słowa a werbalizacją obrazu*, [w:] *Teatr jako miejsce spotkania. Dramaty niemieckojęzyczne i polsko-niemiecki transfer kulturowy*, red. A. Damińska-Wójcik, J. Górny, A. Jezierska, Instytut Germanistyki UW, Warszawa 2017.

Kończal, Katarzyna, *Sygnatury Sebald. Zwierzęta - Widma - Ruiny*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2022.

Kwaśniewska, Monika, *Między wolnością a manipulacją - sytuacja aktorów i aktorek w „Factory 2”* [w:] *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Guźalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021.

Kyzioł, Aneta, *Wypadki genewskie. Miał być wielki spektakl, pozostanie wielki niesmak*, „Polityka” 8.06.2023, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2215378,1,wypadki-genewskie-krystiana-lupy-mial-byc-wielki-spektakl-pozostanie-wielki-niesmak.read>. [dostęp: 20.05.2024].

Lipka, Krzysztof, *Los syna marnotrawnego*, [w:] Rainer Maria Rilke, *Historia opowiedziana ciemności*, przekład i rysunki K. Lupa, wstęp K. Lipka, TIKKUN, Warszawa 2000.

Lupa, Krystian, *Persona*, red. J. Baranowska, M. Leszczyński, D. Sajewska, Teatr

Dramatyczny im. Gustawa Holoubka, Warszawa 2010.

Lupa, Krystian; Maciejewski Łukasz, *Koniec świata wartości. The end of word value*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2017.

Lorca, Federico García, *Wiersze i wykłady*, wstęp i oprac. J. Ziarkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.

Maciejewski, Łukasz, *Zabójstwo narcyza. Filmowe inspiracje Krystiana Lupy*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta. Wizjoner*, red. P. Orzeł, Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź 2023.

Momro, Jakub, *Pamięć protetyczna*, „Konteksty” 2014, nr 3-4.

Mościcki, Paweł, *Ocalone w montażu. Obraz, empatia i przeciw-historia w „Austerlitzu”*, „Konteksty” 2014, nr 3-4.

Niziołek, Grzegorz, *Antyfaszystowski manifest Krystiana Lupy*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Gučzalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021.

Niziołek, Grzegorz, *Krystian Lupa i etyka realnego*, [w:] *Krystian Lupa. Artysta. Wizjoner*, red. P. Orzeł, Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź 2023.

Niziołek, Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Universitas, Kraków 1997.

Poza wspólna wiara. Z Krystianem Lupą rozmawia Marcin Kościelniak, [w:] *1968/PRL/Teatr*, pod red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Sebald, W.G., *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2022.

Szturc, Włodzimierz, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni*, [w:] *Odłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, pod red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńskiej, WUJ, Kraków 2016.

Szturc, Włodzimierz, *Österreichische Literatur als Raum für „neue Erfahrungen” im zeitgenössischen polnischen Theater*, [w:] *Österreich und die slawischen Länder. Fragen des Kulturtransfers im Lichte von Literatur – und Kulturgeschichte*, red. J. Doschek, K. Korotkich, J. Ławski, Peter Lang, Frankfurt 2022.

Watchel, Eleanor, *Łowca duchów – rozmowa z W.G. Sebaldem*, przeł. M. Sadowska, „Konteksty” 2014, nr 3-4.

Zielińska, Maryla, *„Zła reżyseria” Krystiana Lupy w: Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Gučzalska, Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/widmokregi-lupy>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wsluchujac-sie-w-czlowieka>

/ PONTERA

Wysłuchując się w człowieka

Małgorzata Jabłońska

Radical Move

reżyseria, scenariusz: Anieli Gabryel, zdjęcia: Zuzanna Kernbach, producentki: Agnieszka Dziedzic, Agnieszka Skalska, montaż: Anna Garnarczyk, produkcja: Koi Studio

premiera: 1 czerwca 2023

Wszystko zaczyna się od oddechu. Słysząc go w ciemności, z której wyłania się widok nadmorskiego klifu. Na krawędzi stoi dziewczyna. Z offu słysząc głos Jerzego Grotowskiego: „Na to, żeby dojść, trzeba włożyć pewien wysiłek, aby czuć. Aby to było jak wielkie czuwanie, które trwa dzień i noc, dzień i noc, dzień i noc. Ludzie przybywają na górę i ludzie odchodzą z góry. Przybywają następni, odchodzą. My przemy ku narodzinom czegoś, czego między ludźmi jeszcze nie było”¹. Po chwili – nie wiemy, czy jest to chwila zawahania, czy może utwierdzenia się w ostatecznej decyzji – dziewczyna wykonuje krok naprzód, w przepaść.

Ta bardzo silna metafora otwiera film dokumentalny pod tytułem *Radical*

Move w reżyserii Anieli Astrid Gabryel, wyprodukowany przez Koi Studio, wyświetlany pod koniec listopada 2023 roku w ramach programu „Najlepsze polskie dokumenty w krakowskich i małopolskich kinach studyjnych” Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Premiera filmu odbyła się 1 czerwca 2023 roku na KKF, gdzie film prezentowano w kategoriach konkursowych: nominacja do Złotego Lajkonika w konkursie polskim oraz do Złotego Smoka w międzynarodowym konkursie filmu krótkometrażowego. 27 maja 2024 roku w kinie Nowe Horyzonty odbyła się organizowana przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego wrocławska premiera filmu. Realizowany w latach 2017-2022 dokument przedstawia pracę zawiązaną w 2008 roku i prowadzoną przez Thomasa Richardsa tzw. Focused Research Team in Art as Vehicle, w składzie: Antonin Chambon, Benoit Chevelle, Bradley Jay High, Guilherme Kirchheim, Jessica Losilla-Hébrail, Sara Montoya, Tara Ostiguy, czyli ostatniej stałej grupy pracującej w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards w Vallicelle pod Pontederą.

Odpowiedź można tylko uczynić

Grupa Focused Research Team in Art as Vehicle, podejmując badania rozpoczęte przez Jerzego Grotowskiego i kontynuowane przez Thomasa Richardsa, zajmowała się praktykowaniem i dalszym zgłębianiem techniki performatywnej opartej na wykorzystaniu tradycyjnych pieśni wibracyjnych. „Rezultatem takiej praktyki” – pisał Grotowski – jest podnoszenie się działających „ku energii bardziej subtelnej, by wraz z nią zejść ku naszemu ciału instynktowemu. To jest obiektywność rytuału” (2012, s. 834). Za czasów Grotowskiego praca w Workcenter zorganizowana była wokół dwóch głównych filarów. Jedna sekcja poświęcona była instruktażowi (w znaczeniu edukacji permanentnej) w zakresie pieśni, tekstu, metody działań fizycznych (analogicznej do metody Stanisławskiego), ćwiczeń „plastycznych” i

„fizycznych” dla aktorów. Druga sekcja obejmowała to, co zmierza w kierunku „sztuki jako wehikułu” (tamże, s. 841), czyli tworzenie precyzyjnych struktur performatywnych, których wykonanie skutkuje sublimacją energii wykonawcy i doświadczeniem stanów o charakterze transcendentnym, duchowym. I właśnie ten aspekt ich pracy przyciągnął reżyserkę Anielę Gabryel. Absolwentka dramaturgii na Wydziale Polonistyki UJ oraz Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Teatralnej i Telewizyjnej w Łodzi w rozmowie z Dariuszem Kosińskim (Kosiński, Gabryel, 2021) przyznała, że od zawsze fascynowała ją koncepcja Grotowskiego, zgodnie z którą teatr jest narzędziem do poznania siebie i drogą własnego rozwoju duchowego. Takie potrzeby, wyjaśniła, towarzyszyły jej w trakcie nauki i pierwszych realizowanych projektów artystycznych, choć na swoje medium ekspresji wybrała film, a nie teatr. Po obejrzeniu *The Living Room*, opusu Workcenter prezentowanego we Wrocławiu w 2016 roku, zrodził się w niej pomysł zrealizowania filmu wyrastającego z doświadczenia, jakim dla niej samej na gruncie artystycznym i osobistym było zetknięcie się z tą pracą. Szukała więc takiego sposobu filmowania, który pozwoliłby na przepływ energetyczny, jakiego doświadcza widz-świadek w trakcie zdarzenia performatywnego odbieranego na żywo. Jak twierdzi, oparła się w swoich eksperymentach na dwóch założeniach: po pierwsze, „kamera może chłonać energię miejsca”², po drugie, „gdy reżyser i operator mają taką intencję, by wejść w to energetyczne połączenie, to ta energia się przeniesie i widz ją odczuje z ekranu jak falę” (tamże).

Ta postawa poszukiwania i gotowości do twórczego ryzyka, za którą idzie także wyętzona praca, spotkała się z uznaniem Thomasa Richardsa i zaufaniem członków Focused Team. Gabryel uzyskała zgodę na filmowanie w Workcenter. Warunkiem stawianym ekipie filmowej było wejście w rygorystyczny rytm życia i pracy grupy, czynne włączenie się w praktykę, by

filmowanie nie zakłócało przebiegu działań, ale organicznie z nimi współistniało. „Zastanawiałam się – wspominała Gabryel podczas rozmowy po krakowskim pokazie filmu – co to znaczy medytować i filmować. Jak osoba posługująca się sprzętem technicznym może wejść w stan zbliżony intensywnością do performerów”.

Dzięki nadzwyczajnemu zaangażowaniu członkiń ekipy, operatorki kamery Zuzanny Kernbach i rejestratorki dźwięku Anny Rok, okazało się, że kamera może przestać być elementem obcym w przestrzeni działań performerów i stać się narzędziem rzemiosła wykonywanego z zaangażowaniem przekraczającym codzienność, że możliwe jest takie działanie ekipy filmowej, które będzie ekwiwalentem pracy odbywającej się przed obiektywem. Wymagało to od obu rejestratorek fizycznego treningu i uważności rozszerzonej poza obsługiwane urządzenia, by w chwilach intensywnego działania performerów umieć nie tylko nie przeszkadzać w ekspresywnym ruchu, ale móc go antycypować i wyprzedzać o ułamek sekundy pozwalający na złapanie kadru i wyostrenie obrazu. Umożliwiło to obecność ekipy filmowej podczas najbardziej intymnych prac Focused Team – tzw. *Singing sessions* oraz *Work in silence*, stanowiących sedno pracy w nurcie sztuki jako wehikułu, które dotąd nie tylko nie były filmowane, ale pozostawały niedostępne dla postronnych świadków. To właśnie podczas tych sesji grupa z codziennym rytualnym rygorem praktykuje sztukę jako wehikuł niejako dla samych siebie lub dla samej sztuki. Muszę przyznać, że przedstawienie tych działań w dużym, niemal intymnym zbliżeniu, dzięki któremu na moment zapomniałam o medialnym zapośredniczeniu oglądanych przeze mnie scen, było dla mnie chyba najmocniejszym momentem filmu.

Ekipa filmowa współpracowała z zespołem Workcenter łącznie przez sześć lat. Efektem jest ponad trzysta godzin materiału, który zmontowany został

przez Annę Gancarczyk przy współpracy z producentkami Agnieszką Skalską i Agnieszką Dziedzic w siedemdziesięciminutowy film. Gabryel zestawia w nim sceny z pokazywanych publicznie dzieł Workcenter (*Living Room, Deep Under: The Answer to Dostoyevsky*), z pracy warsztatowej członków Focused Team i Thomasa Richardsa z gośćmi i adeptami przyjeżdżającymi do Workcenter, z regularnej wewnętrznej pracy zespołu obejmującej indywidualną pracę Richardsa z poszczególnymi osobami, a także znane jeszcze z opisów praktyk Grotowskiego ćwiczenia *Motions*. Film zawiera jednak również sceny ukazujące inną stronę funkcjonowania członków Focused Team – ich egzystencję poza pracą artystyczną, podczas posiłków, w chwilach prywatnych, podczas pracy w ogrodzie, w podróży i podczas przygotowań do pokazów. Gabryel oddaje im też głos w zarejestrowanych rozmowach, pytając o motywację ich obecności w Workcenter i charakter doświadczeń, jakie są ich udziałem w czasie pracy. Całość kontrapunktuje metaforycznymi obrazami wzburzonej wody, na różne sposoby zderzającej się z kamieniami klifu. Film silnie oddziałuje zarówno warstwą wizualną, jak i dźwiękową, angażując widza także wyraźną dramaturgią prowadzącą od pełnego entuzjazmu poczucia wspólnoty oraz ekscytującego zbliżenia do doświadczenia egzystencjalnej pełni, przez kryzys i sytuacje konfliktowe, aż po rozpad zespołu.

„Dokument ma tę specyfikę” – tłumaczyła podczas spotkania w Krakowie Gabryel – „że rozpoczynając projekt, nie wie się, jaki będzie jego przebieg i co się wydarzy”. Film, który na początku miał być nowatorską rejestracją spektaklu, stał się na koniec zapisem ostatnich chwil funkcjonowania ośrodka w Pontederze. W 2020 i 2021 roku kolejni członkowie grupy podjęli decyzję o odejściu z Workcenter – miejsca pracy i zamieszkania, w którym spędzili ostatnie siedem, a niektórzy ponad piętnaście lat. Focused Team przestał istnieć, a w kilka miesięcy później, w styczniu 2022 roku, Thomas

Richards podjął decyzję o ostatecznym zamknięciu Workcenter. Kamera towarzyszy Richardsowi ostatniego dnia wyprowadzki, gdy zamyka on symbolicznie drzwi do sali, miejsca, które jeszcze przed chwilą wibracje pieśni napełniały niesamowitością i energią, teraz pustego i cichego. W oddali słychać jedynie silnik przeprowadzkowej ciężarówki. Dla osób związanych z miejscem i ideą Workcenter ten moment filmu będzie zapewne niezwykle przejmujący.

Aniela Gabryel przyznała w rozmowach (Marek, 2023; Walo, 2023), że powstawanie *Radical Move* był też procesem jej własnego egzystencjalnego poszukiwania, który pochłonął całe jej jestestwo: czas, emocjonalność i psychika podporządkowane były z jednej strony stworzeniu dzieła, a z drugiej odpowiedzialności za bohaterów, z którymi oprócz szacunku złączyły ją w czasie tych sześciu lat także relacje przyjacielskie.

A potem była druga rzecz [po fascynacji *The Living Room* - przyp. M.J.] - fascynacja zespołem. Ale nie była to postawa kultowa, jakieś uwielbienie czy przekonanie, że oni mają szczególne połączenie z czymś, co przekracza doczesność. Była natomiast na pewno czułość wobec tych ludzi i wobec ich poszukiwań [...]. Oczywiście też szukam tego w życiu, ale jednak robię inne rzeczy, mam inne związki, działania... A oni nie - wszystko oddają, żeby doświadczyć tej „transcendencji”. I były takie pytania: dlaczego? Czym jest ta transcendencja? Co się dzieje w czasie *Work in silence*? Co im to daje w codziennym życiu? Czym to jest w relacjach, w społeczeństwie? Czy może je zmieniać i jak? To są pytania, które zadaję sobie do dziś, i nie mam, ani film nie ma przynieść na nie jednoznacznej odpowiedzi czy oceny (Kosiński, Gabryel, 2021).

I to zawieszenie oceny jest znaczące. Więcej bowiem od jednoznacznej oceny historycznej sytuacji, która dla nas – widzów niezaangażowanych bezpośrednio w utrwalone na filmie relacje – pozostanie zawsze pewną anegdotą środowiskową, może dać namysł nad procesami, których świadkami jesteśmy dzięki filmowemu zapisowi. Na marginesie, same twórcynie przyznają, włączając się do tego namysłu, że poniesiony przez nie koszt powstania filmu był duży (Marek, 2023).

Pójdę za tobą

Gabryel wraca do swoich bohaterów po upływie pewnego czasu. Z powodu pandemii koronawirusa rozmawia z nimi przez komunikatory internetowe. Pyta, jak z perspektywy czasu oceniają swoją decyzję. Wszyscy sygnalizują trudności, jakich przysparza odnalezienie się w codzienności poza Workcenter i pewne zawieszenie – każda z osób na swój sposób konfrontuje się ze zmianą sytuacji życiowej. Utrata źródła tak istotnego egzystencjalnie doświadczenia rodzi poczucie żałoby, ale nikt nie podważa zasadności swojej radykalnej decyzji. Igor Stokfiszewski w tekście *Pusty dokument. List do Anieli Gabryel po premierze filmu „Radical Move”* podsumował wymowę tego filmu, wskazując na szersze znaczenie uchwyconych w nim przemian: „W konsekwencji stworzyliście niezwykły zapis historyczny schyłkowych lat funkcjonowania ostatniego laboratorium teatralnego założonego przez Jerzego Grotowskiego, który zarazem inspiruje do pytań o głębsze przyczyny wyczerpania się potencjału sztuki jako wehikułu” (Stokfiszewski, 2023).

Nie czuję się wystarczająco kompetentna, by w tym miejscu dać odpowiedź na pytania o przyczyny, nie mam też pewności, czy potencjał ten rzeczywiście się wyczerpał. Oglądając film, zobaczyłam jednak rekapitulację procesów, które znam z obserwacji innych laboratoryjnych grup teatralnych.

Chciałabym więc, wykraczając poza formułę recenzji, ale używając zawartych w filmie scen jako ilustracji, zaproponować komentarz (oraz dodatkowe pytania) dotyczący wybranych wątków w możliwej i potrzebnej dyskusji o procesach zachodzących w pracy laboratoryjnej w sztukach performatywnych. Moja propozycja to kilka modeli teoretycznych z zakresu przywództwa i dynamiki procesów grupowych, które - mam nadzieję - wskażą nową perspektywę. Jednocześnie liczę na to, że recepcja *Radical Move* ożywi tę dyskusję na nowo. Za pomoc w myśleniu chciałabym w tym miejscu szczególnie podziękować Uli Kijak, która wsparła mnie perspektywą osoby pracującej w teatrze, ja także z osobami doświadczonymi przemocą.

Wspomniane wyżej procesy, zachodzące w znanych mi grupach laboratoryjnych, przebiegają na ogół podobnie, co potwierdzili podczas rozmowy obecni na krakowskim seansie praktycy: początkowy zachwyt wolnością twórczą, zaskoczenie akceptacją indywidualności i admiracją potencjału twórczego (które przypominają niekiedy mechanizm *love bombing*³), głębokie doznania estetyczne i duchowe, odosobnienie pomagające w skupieniu się na pracy (zwiększające też poczucie ekskluzywności), ale rodzące uwikłania interpersonalne (także o charakterze intymnym - tego aspektu akurat w filmie nie pokazano, choć z rozmów po seansie wynika, że reżyserka była ich świadoma), rygor i rosnące obciążenia - pod względem liczby zadań w pracy artystycznej oraz poza nią, w pracy administracyjnej lub porządkowo-technicznej (wynikające z etosu samowystarczalności grupy, ale także często z prekarnej sytuacji zespołu, utrzymującej się mimo wzrastającego prestiżu i/lub instytucjonalizacji). To ostatnie zjawisko najczęściej towarzyszy momentowi, w którym z chwilą przybycia nowych członków wymagających szkolenia rówieśniczy kolektyw przekształca się w grupę zhierarchizowaną, co często wiąże się też z autokratyzacją - wyłonieniem się (o ile nie było go wcześniej) jednostkowego

lidera-reżysera-nauczyciela. Dodajmy do tego stawianie pracy artystycznej ponad wszystkimi innymi sferami życia i konieczność całkowitego podporządkowania się jej rytmowi oraz wymóg najwyższej jakości artystycznej, a otrzymamy pojawiające się coraz częściej sytuacje konfliktowe, wynikające niejednokrotnie z przemęczenia i frustracji. W tych okolicznościach poczucie poświęcenia rośnie sukcesywnie aż do przesilenia, kiedy dyskomfort przekracza poziom satysfakcji z efektów pracy lub wysokości wynagrodzenia, co z kolei często skutkuje burzliwymi odejściami w atmosferze konfliktu, zdrady, rozłamu.

Nie jestem w moich obserwacjach osamotniona. Zależności te dostrzegają także wykonawcy. Ditte Berkeley, wieloletnia aktorka Teatru ZAR, obecnie freelancerka, performerka i nauczycielka technik wokalnych, zaproszona do panelu dyskusyjnego po wrocławskiej premierze *Radical Move*, zapisała na swoim profilu na Facebooku reakcję na film, w której zawarła dodatkowo odpowiedź na wątpliwości zgłaszane bardzo często w dyskusjach o przemocy w teatrze, które brzmią mniej więcej: „wszyscy jesteśmy dorośli, przecież wiedzieli, na jaki proces się decydują”. Pozwolę sobie w dużym cytacie przytoczyć fragment wypowiedzi Ditte Berkeley w moim tłumaczeniu:

[...] Po obejrzeniu tego filmu miałam tak wiele refleksji, reakcji, odzewów w moim ciele, że nie byłam w stanie wypowiedzieć ani jednego słowa. Ale chcę powiedzieć jedną rzecz, jako odpowiedź na pytanie, czy to nie jest świadomy wybór, dołączenie do takiej „pracy”⁴. Czy aktor nie zdaje sobie sprawy z tego, jaka będzie cena?

Nie zawsze. Czasem widzi się dzieło, które zwala z nóg. Widzi się zaangażowanie wykonawców, ich więź z materiałem, który przedstawiają, poczucie zespołowości, misję, którą w swoim

odczuciu spełniają. I czujesz, że mogłabyś być tego częścią. Chciałabyś być częścią tak niesamowitej pracy. Ale dzielenie się pracą, to, co widzisz, jest tylko szczytem góry lodowej.

Następnie dołączasz do zespołu po długiej selekcji, podczas której musisz udowodnić swoje zaangażowanie i pasję. Kiedy już zostaniesz wybrana, wkraczasz w codzienną rutynę tworzenia „pracy”. Treningi, harmonogramy, stosowany język komunikacji.

W tego rodzaju „pracy” dynamika władzy między reżyserem a wykonawcą nigdy nie jest wyrównana. Nigdy nie jest sprawiedliwa. Lub między liderem a wykonawcą. Wykonawca czyni – trzymając serce na dłoni, atleta serca – siebie podatnym na zmiany. Od wykonawcy oczekuje się zdolności adaptacyjnych, elastyczności i poświęcenia. Pełnego poświęcenia, które w krytycznych momentach stanowi wyzwanie dla życia prywatnego i rodzinnego. Relacje w pracy nigdy nie są sprawiedliwe, nigdy nie są równe – chyba że istnieją odpowiednie struktury, które to zapewniają.

Lider decyduje o porze pracy i liczbie godzin, czasie prób w roku, sposobie wykonywania pracy, o tym, czy pracujesz w weekendy, podczas ważnych wydarzeń w swoim życiu, podczas choroby lub z kontuzją; i, oczywiście, możesz powiedzieć „nie”, ale kosztem swojego miejsca w zespole – ponieważ będzie to oznaka braku poświęcenia dla pracy. Nie tylko dla pracy! Dla twoich towarzyszy, którzy również budują tę „pracę” razem z tobą i również ogromnie się poświęcają. Budzi to wielkie poczucie odpowiedzialności za potencjalne załamanie się „pracy”, za te wszystkie lata potu. Każdy występ jest BARDZO WAŻNY, więc nawigujesz przez czas, pozwalając, aby znaczenie „pracy” przeważało nad znaczeniem

ludzi wokół ciebie, twoim zaangażowaniem w świat w szerszym aspekcie życia. Stajesz się niewolnikiem „pracy”, którą sama pomogłaś stworzyć, tej złotej klatki, którą sama zbudowałaś. I czujesz przywiązanie, ponieważ siła osobistych powiązań z twoimi towarzyszami jest bardzo duża, dzieliłaś z nimi tak wiele, praktycznie żyjąc razem przez lata. Istnieje poczucie współzależności.

A współpraca nigdy nie jest uczciwa, gdy reżyser lub lider decyduje o twoim wynagrodzeniu, niezależnie od tego, czy ci się należy, czy nie. Czy na nie zasłużyłaś, czy nie. Niezależnie od tego nawet, czy jesteś za nie wdzięczna! Zależy od tego, jak mocno się angażujesz, jak wiele, według niego, poświęcasz dla „pracy”. Niektórzy ludzie mają rodziny do wykarmienia, kredyty do spłacenia. Są zależni od tej pensji, więc trwają w tej dynamice. To nie jest związek równych. Gry o władzę, które toczą się między liderami i członkami takich zespołów, są jak pajęczyny ze złotej nici, które błyszczą z daleka, ale czasami wymagają niezwykłego wysiłku, aby się z nich wydostać. [...] (Berkeley, 2024).

Mam wrażenie, że w zarysowanym powyżej przeze mnie schemacie przemian w teatralnych grupach laboratoryjnych, jak również w przypadku przedstawionej w filmie sytuacji i opisach Berkeley, dynamika pracy artystycznej i duchowej ściera się ze standardami organizacji pracy. Choć porządki analizy krytycznoinstytucjonalnej i poszukiwań egzystencjalno-duchowych zdają się zupełnie do siebie nie przystawać, niektóre spostrzeżenia wynikające z takiego zestawienia mogą być przydatne w próbach rozeznawania tych sytuacji. W rozmowach o laboratoriach czy studiach teatralnych⁵ skupiamy się zwykle na temacie technik i ich

skuteczności. Rzadziej podejmujemy temat zatrudnienia (wiele z tych grup działa w sektorze NGO), dynamiki procesu grupowego, cykli nauczania czy znaczenia relacji interpersonalnych. Tymczasem ciekawe obserwacje może przynieść już choćby spojrzenie w tym kontekście na podstawowy model Tuckmana, opisujący pięć nieodzownych etapów procesu grupowego: 1) faza formowania, gdy członkowie grupy spotykają się i zaczynają rozumieć cel i strukturę grupy; 2) faza burzy, gdy członkowie wyrażają swoje odmienne opinie, doświadczają konfliktu i walczą o pozycje w grupie; 3) faza normowania, gdy grupa ustala obowiązujące normy i role poszczególnych członków, co prowadzi do bardziej spójnego i opartego na współpracy zachowania; 4) faza działania, gdy grupa może efektywnie pracować nad swoimi celami z wysokim stopniem autonomii; 5) faza domknięcia, gdy grupa kończy wspólną działalność, osiągnąwszy swoje cele lub po wyznaczeniu przez członków nowych celów wykraczających poza możliwości tej grupy (Tuckman, 1965, s. 384-399). Pominięcie któregoś z tych etapów lub przeciwdziałanie jego nadejściu może rodzić zapętlenia i konflikty oraz degenerację oddziaływania sił w grupie.

Na kolejność i przebieg etapów wpływ ma niewątpliwie sposób kierowania grupą. Dyrektywny i autokratyczny lider, czyli – według definicji przytoczonej w przeglądzie badań przez Bogdana Wojciszke – kierujący grupą według własnej opinii i skoncentrowany bardziej na zadaniu, które ma wykonać grupa, niż na relacjach międzyosobowych w niej (2006, s. 408) może co prawda przeprowadzić grupę płynnie od fazy formowania i normowania do optymalnego, efektywnego działania, a nawet grupowego *flow* (Sawyer, 2003) bez większych sporów i konfliktów – zwłaszcza jeśli przywódca ma cechy lidera charyzmatycznego (o czym poniżej), a członków dodatkowo przyciągnął zachwyty wytwarzanymi przez grupę jakościami artystycznymi i/lub wartościami duchowymi. Taki przeskok naraża jednak

grupę na wzrost niezadowolenia w dalszych fazach współpracy, jeśli nierozwiązane napięcia pozostaną ukryte - z powodu strachu przed reakcją lidera lub z szacunku do niego (Northouse, 2018). Stworzą one bowiem niewidoczny na powierzchni niestabilny fundament, który w okolicznościach intensywnego duchowego i twórczego zaangażowania oraz wysiłku może prowadzić do rozczarowania i frustracji, a w końcu także wypalenia członków grupy, skutkując odejściem lub zupełnym rozpadem grupy.

Szczególnym rodzajem dynamiki charakteryzuje się grupa ukierunkowana na edukację (jestem tu, bo chcę się czegoś nauczyć). Ma w punkcie wyjścia charakter z zasady hierarchiczny, z liderem w pozycji autorytetu (jest ktoś, kto umie/wie więcej). Wpływ ten jest jeszcze większy, gdy pozycja lidera jest pozycją autorytetu, mistrza, guru (Northouse, 2018; Bion, 1961), ale tym bardziej zmierza do nieuchronnego domknięcia procesu, ponieważ w takim przypadku naturalnym jego zakończeniem jest osiągnięcie przez adeptów mistrzowskiego poziomu wiedzy/umiejętności, co w następnej kolejności wymaga przyjęcia przez nich samodzielnych zadań, by proces się dopełnił (Kolb, 1984; Fisher, Frey, 2008). Nie może się to jednak dokonać w obecności dotychczasowego mistrza, bez jego znacznego wycofania⁶ lub radykalnej przebudowy struktury zależności oraz obszarów kompetencji i odpowiedzialności w grupie. Na taką przebudowę gotowe muszą być jednak obie strony: mistrz i uczniowie, gdyż wymaga to od nich zmierzenia się z dyskomfortem nowych ról i uważności, by nawykowo nie reprodukcować dawnych schematów zachowań. W praktyce okazuje się, że tej gotowości dość często po obu stronach brakuje⁷. Tymczasem pozostawanie w niedomkniętym procesie edukacyjnym powodować może frustrację doświadczonych już adeptów, których dalszy rozwój jest w pewnym sensie blokowany. Wynikające z tej frustracji przygasające zaangażowanie może z kolei skutkować brakiem precyzji działania prowadzącym do konfliktów z

mistrzem.

W omawianym tu kontekście niebagatelne znaczenie ma także pojawiający się w literaturze tzw. transformacyjny lub charyzmatyczny model przywództwa. Jak opisuje Wojciszke:

Lider reprezentujący ten rodzaj władzy kładzie nacisk na przekształcanie swojej grupy. Przywódca transformacyjny cechuje się zdolnością duchowego i emocjonalnego wpływu, zwanego „charyzmą”, poprzez którą komunikuje uczestnikom swojej grupy na poziomie wartości i ducha przede wszystkim „wspólną misję”, odwołując się do ich nadziei, pragnień i wartości, którymi żyją (2006).

W najbardziej optymistycznej wersji procesu wizja lidera pełni rolę integracyjną, łącząc członków wspólnym zestawem aspiracji zdolnych do kształtowania ich codziennego zachowania, włączając w to daleko idące poświęcenie, na co wskazują badania przytoczone przez Dennisa Tourisha w książce *The Dark Side of Transformational Leadership*:

Shamir i współpracownicy podsumowują literaturę na ten temat, stwierdzając, że liderzy transformacyjni „powodują, że zwolennicy stają się bardzo zaangażowani w misję lidera, dokonują znaczących osobistych poświęceń w interesie misji i wykonują zadania wykraczające poza zakres obowiązków [...]. Teorie charyzmatycznego przywództwa podkreślają takie efekty, jak emocjonalne przywiązanie do lidera ze strony zwolenników, emocjonalne i motywacyjne pobudzenie zwolenników, wzmocnienie

przywiązania zwolenników w odniesieniu do misji wyartykułowanej przez lidera, poczucie własnej wartości zwolennika, zaufanie i wiara w lidera, wartości zwolennika i wewnętrzna motywacja zwolennika” (Shamir i in. 1993, s. 577, cyt. za: Tourish, 2013, s. 24 – tłum. M.J.).

Jednocześnie Tourish podkreśla krytycznie, że większość opisów proponuje taki model przywództwa transformacyjnego, w którym liderzy ściśle kontrolują zachowanie swoich podwładnych: „mają moc nagradzania, karania lub zwalniania podwładnych, w zależności od tego, jak entuzjastycznie przyjmują cele wyznaczone im przez liderów. Jest to model, w którym uprzejmy wujek może zbyt łatwo przekształcić się w gniewnego boga” (Tourish, 2013, s. 24). Granicą przemiany jest tylko dobra wola lub humor lidera i jest to granica tym cieńsza, że jedną z charakterystyk liderów charyzmatycznych jest ich skłonność do niekonsekwentnego respektowania zasad zewnętrznych (w tym granic innych ludzi), które stoją w opozycji do ich niekonwencjonalnego stylu będącego częścią charyzmy (tamże, s. 22).

Przytaczam te wszystkie modele, żeby ułatwić dostrzeżenie miejsc, które w działalności Focused Team stanowiły potencjalne punkty zapalne i by na tym przykładzie budować głębsze zrozumienie wyzwań stojących przed twórcami chcącymi uniknąć niepowodzeń poprzedników.

Hierarchiczna organizacja grupy, gdzie jednoosobowy charyzmatyczny lider w pozycji guru-nauczyciela – a z takim mamy do czynienia w osobie Thomasa Richardsa – ma pełnię władzy do decydowania o kształcie i działaniach grupy, sprzyja zjawiskom przemocowym. I zanim przejdę dalej, chciałabym uściślić, że mówiąc o przemocy, mam na myśli „przewagę wykorzystywaną w celu narzucenia komuś swojej woli, wymuszenia czegoś na kimś” (*Słownik języka polskiego* PWN), w tym także działania znamionujące przemoc

psychiczną, czyli zachowania takie jak np.: grożenie, straszenie, obrażanie, złośliwe zachowanie, wyszydzanie, które sprawiają, że drugi człowiek odczuwa dyskomfort psychiczny: lęk, napięcie, wyraźny spadek samopoczucia lub objawy somatyczne. Częściej niż rzadziej dochodzi bowiem do utożsamienia celu grupy z celami lidera (Tourish, 2013, s. 21). W skrajnych przypadkach, gdy celem jest dobro z porządku metafizycznego, lider może stać się jego swoistym ucieleśnieniem, jak to dzieje się na przykład w niektórych sektach, a wtedy „szeregowy” wykonawca staje się uprzedmiotowionym „zasobem ludzkim”⁸, „wykonawcą pracy” służącym realizacji wyższego celu. Dla realizacji tego celu lider może nawet czuć się zmuszony, by posunąć się do zachowań, których nie dopuściłby się w innych okolicznościach. To źródło powiedzenia, że cel uświęca środki. Właśnie te zjawiska jako zupełnie już zracjonalizowane argumenty do podjęcia decyzji o odejściu podawał podczas podsumowujących *Radical Move* rozmów z Anielą Gabryel Antonin Chambon.

Radical Move przedstawia dwie zapadające w pamięć sytuacje obrazujące ten schemat. W obu Thomas Richards dopuszcza się werbalnej przemocy wobec członków Focused Team. Pierwsza to scena prób przed pokazem pracy, gdy Benoit Chevelle usiłuje sformułować pytanie skierowane do Richardsa, czy mógłby podczas prób nie wykonywać sekwencji klaskania z powodu niedawnej kontuzji ręki. Aktor ewidentnie ma kłopot z wypowiedzeniem swojej prośby, choć nie jest jasne, czy przeszkodą jest nieouczony język komunikacji, czy raczej postawa lidera, który najpierw konfrontacyjnie naciska na aktora, żeby ten wypowiedział całe zdanie – odrzucając próby pomocnej interwencji innych aktorów – czym blokuje go jeszcze bardziej, a następnie kategorycznie odmawia, usłyszawszy próbkę pieśni bez udziału klaszczącego Benoita. Używa wtedy – dość manipulacyjnie, trzeba przyznać – *argumentum ad Cieślakum*⁹: „Cieślak grał

ze złamaną nogą”. Odwołanie do wspólnego systemu wartości uosobionego w postaciach „uświęconych przodków” lub autorytetów, związanych z liderem szczególną więzią (tu bezpośrednim obcowaniem) sankcjonuje, raz jeszcze, szczególną pozycję lidera.

W innej ze scen Richards krzyczy na performerów, używając wulgaryzmów, z powodu nieprawidłowości w ich działaniu. Wzburzony wychodzi z sali, nakazując, by przyniesiono mu kartkę i coś do pisania. Po postawach ciał aktorów – zgarbieniu i skuleniu – widać, że na nich ten wybuch zrobił ogromne wrażenie, ale i to, że nie był to pierwszy raz. Uruchomiony kontakt energetyczny sprawia, że reakcje bohaterów rezonują także wśród publiczności kinowej. Czuć lęk, wstyd i poczucie winy. Gdy kartki i pisaki zostają przyniesione, spokojniejszy już Richards każe podejść performerom do stołu i rozrysowując schemat, tłumaczy im miejsce jednostkowego ego wobec Pracy: „tu nie chodzi o ciebie, nie jest ważne, czy robisz coś dobrze czy źle, tylko czy robisz to uczciwie wobec Pracy”. Jest to swoiście pedagogiczny moment, jednak w kontekście poprzedzającego go wybuchu ma mroczny podtekst, gdyż jest dalszym jeszcze utwierdzeniem „winy” aktorów poprzez uwewnętrznienie zupełnie autorytarnych zasad i wartości Pracy. Odtąd, sprzeniewierzywszy się Pracy, performerzy skłonni będą sami siebie piętnować (Bandura, 2007).

Można zrozumieć motywacje Richardsa, jego (pochodzące być może z innej epoki, a może z innego wymiaru) oddanie idei. Troska o wyższe dobro i nastawienie na rezultat usprawiedliwiają, z pewnej perspektywy, działania, które w innym kontekście bez wahania rozpatrywalibyśmy jako przemoc psychiczną: twarde wymogi i ich egzekwowanie wszelkimi sposobami, także krzykiem, wzburzenie, manipulacja, stawianie ultimatum i obojętność wobec złej kondycji fizycznej i psychicznej wykonawców. Jemu przecież zależy na

ich rozwoju, musi więc ich popychać. W takim przypadku odróżnienie działań zmierzających do mobilizacji na drodze rozwoju, który wiąże się z wysiłkiem i wykroczeniem poza strefę komfortu, od działań krzywdzących i przemocowych staje się trudne, ponieważ różni je w zasadzie jedynie umiejscowienie na - opisywanej na przykład przez Jessicę Steinrock - skali dyskomfortu:

Skala dyskomfortu bazuje na analogii między rozwojem artystycznym a rozwojem fizycznym. Skala dyskomfortu opisuje spektrum, które zaczyna się na jednym końcu od komfortu i przechodzi przez dyskomfort do bólu, a ostatecznie do kontuzji lub traumy. [...] Dyskomfort jest istotną częścią rozwijania sprawności fizycznej i kondycji. Nie da się przygotować do przebiegnięcia maratonu, siedząc na kanapie i jedząc doritos. Dyskomfort ma kluczowe znaczenie dla ludzkiej zdolności do rozbudowy mięśni i zwiększania wytrzymałości fizycznej. Jednakże, jeśli ktoś zaangażuje się w ćwiczenia fizyczne, które są zbyt zaawansowane lub zbyt forsowne, może zidentyfikować moment bólu, w którym jego ciało sygnalizuje, że kontynuowanie tej aktywności jest złym pomysłem. [...] Poprzez odróżnienie sygnału bólu od sygnału dyskomfortu, aktorzy są zachęceni do pozostania w pracy, nawet jeśli może to być niewygodne. Ważne jest, aby pamiętać, że celem nigdy nie jest ból. Ból jest sygnałem dla ciała, że istnieje niebezpieczeństwo. Jest to próg między niewygodnym a niebezpiecznym. Ból niekoniecznie jest niezdrowy, ale nie powinien być celem pracy (Steinrock, 2020, s. 168-170 - tłum. M.J.).

W obliczu zabsolutyzowanej Sztuki, Pracy, Transcendencji uosobionej przez

charyzmatycznego lidera, dostęp do własnej skali dyskomfortu zostaje zaburzony przez internalizację autorytatywnych wymogów oraz – w zależności od etosu grupy – mitu poświęcenia dla pracy. Między innymi dlatego osoby doświadczające przemocy mogą nie być w stanie reagować np. buntem na bieżąco, a do zrozumienia natury doznanych krzywd dochodzi z opóźnieniem, często dopiero po ustaniu układu zależności.

W sytuacji niczym niezakłóconej hierarchiczności w grupie, gdzie lider jest dodatkowo depozytariuszem wiedzy – nauczycielem, mistrzem (w przypadku Richardsa „namaszczonego” przez wskazanie go przez Grotowskiego jako swojego następcę), jego władza jest tym większa, że ocena działania członka grupy nie podlega żadnej relatywizacji. W podcaście „Raptularza” e-teatru Agnieszka Kazimierska w rozmowie z Marylą Zielińską podsuwa ciekawy trop dotyczący interpretacji pozycji lidera pracy laboratoryjnej. Wskazując na problematyczność relacji panujących w Workcenter, sugeruje, że być może pozostawienie dwóch spadkobierców było celowym zabiegiem Grotowskiego, by mogli pełnić wobec siebie rolę podobną do tej spełnianej w psychoterapii przez superwizorów. By był ktoś stojący na pozycji równorzędnej, kto będzie mógł z tej perspektywy udzielać informacji zwrotnej (Zielińska, 2024). To sugerowałoby, że procesy prowadzące w ostateczności do zamknięcia Workcenter rozpoczęły się na długo przed przybyciem do Vallicelle ekipy filmowej, a więc jeszcze w sezonie 2007/2008, gdy Mario Biagini i Thomas Richards rozpoczęli równoległą, a nie wspólną, pracę w odrębnych grupach¹⁰.

Nie samą pracą żyje człowiek

Oprócz pytań o schemat organizacyjny grupy *Radical Move* prowokuje – zgodnie z założeniami reżyserki (zob. Kosiński, Gabryel, 2021) – refleksję na

temat sensu, ale i ceny podejmowanych przez performerów działań. Ten wątek wzbudził we mnie reakcję głównie afektywną, dlatego potrafię sformułować jedynie garść pytań.

Wiele rozważań poświęcono technikom w domenie sztuki jako wehikułu i ich skuteczności. Nie mam zamiaru podważać tych ustaleń, ponieważ nie robią tego pokazani w filmie *Radical Move* praktycy. Nie zaprzeczają głębokości doświadczeń czy wartości pracy. Według słów Grotowskiego (2012, s. 841-844) w domenie sztuki jako wehikułu odbywa się trening użycia szczególnych technik psychosomatycznych (tradycyjnych pieśni wibracyjnych i działań fizycznych) i przygotowywane są struktury performatywne, których odtworzenie zapewnia doświadczenie duchowe, transcendentalne. Z całą pewnością są to doświadczenia ekstazy, co widać także w filmie. Ekstaza zaś – czy będzie miała charakter chemiczny, orgiastyczny, estetyczny, czy religijny – jest doświadczeniem „niebezpiecznym” dla życia codziennego, które w porównaniu jest mdłe, nikłe i banalne. Zresztą *Radical Move* wyraźnie ukazuje ten kontrast, łącząc sceny przepelnione pieśnią ze scenami banalnego oczekiwania na autobus czy powrotu z supermarketu. Jednak zawarte w filmie wypowiedzi performerów wskazują, że życie podporządkowane doświadczeniom transcendentalnym nie wypełnia wszystkich ich potrzeb.

Intensywność pracy oraz jej niemal klauzurowy charakter sprawiał, że realizowanie się w innych polach życia, takich jak rodzina, inna praca zarobkowa, a nawet kariera lub dalsza edukacja, było prawie niemożliwe. Gabryel, zdaje się, szczególnie mocno rezonuje z tym aspektem kondycji członków Focused Team, gdyż film, obrazując ich funkcjonowanie poza salą pracy, często pokazuje ich w samotności, w ciszy, która kontrastuje z rozwibrowanymi scenami grupowego śpiewu podczas prób. Jednak

najbardziej dosadnie ten wątek obrazują dwie sceny filmu, które na mnie wywarły duże wrażenie: rozmowa z Bradleyem Jayem Highem, który z nieskrywanym żalem opowiada, że nie pojechał na pogrzeb ukochanej ciotki, przekonany przez Thomasa o większej wadze codziennej pracy, oraz rozmowa z Jessicą Losillą-Hébrail, która ostatecznie zdecydowała się pozostać w pracy z Richardsem w następnym po Workcenter przedsięwzięciu Theatre No Theatre, werbalizującą rozterkę wynikającą ze świadomości upływającego czasu, zamykającą okno możliwości założenia rodziny. (Otwartym pytaniem – co przyznała sama Gabryel – pozostaje wpływ ekipy filmowej, zadającej zmuszające do refleksji pytania, a dodatkowo złożonej z trzech kobiet, z których dwie w trakcie współpracy zaszły w ciążę, na uwypuklenie tych dylematów.)

Sam Richards zdawał sobie sprawę z wieloaspektowości kondycji ludzkiej i sugerował nie tylko zrozumienie dla społecznego aspektu rozwoju osobowości, ale uznawał go za niezbędny czynnik spełnienia. W zakończeniu rozmowy z Lisą Wolford, opublikowanej jako *Punkt graniczny przedstawienia*, stwierdził:

Pierwszy aspekt dotyczy pewnego dojrzewania wewnętrznego. Chodzi o to, że gdy masz trzydzieści lat, pojawia się w tobie coś, czego nie było w tobie, gdy miałeś dwadzieścia lat. Gdy masz pięćdziesiąt, istnieje coś, czego nie posiadałeś w wieku trzydziestu, a gdy masz sześćdziesiąt, siedemdziesiąt, posiadasz coś, czego nie miałeś w wieku pięćdziesięciu – to, że życie jest w pewien sposób dojrzewaniem wewnętrznym. A jednocześnie dojrzewaniem zewnętrznym – w tym samym czasie pojawia się bowiem coś, co człowiek powinien wypełnić jako swoje życiowe zadanie w oczach otoczenia, społeczeństwa oraz własnej rodziny. I te dwa aspekty

mogą dojrzewać równocześnie. Być może w pewnym momencie jeden jest ważniejszy od drugiego, potem zaś ten drugi zyskuje na znaczeniu. Z kolei w wypadku kogoś innego, dzieje się na odwrót. Lecz obydwaj aspekty dojrzewania – wewnętrzny i zewnętrzny – mogą zmierzać razem ku czemuś, co jest – jak teraz mogę jedynie przeczuwać – spełnieniem ich obydwu, spełnieniem, które mogę dostrzec u pewnych starszych osób w postaci niezwyklej pełni obecności, trudnej do wyrażenia w słowach, którą jednak dostrzegasz (Richards, 2004, s. 90-91).

Tym bardziej zastanawia szereg jego decyzji dotyczących warunków pracy Focused Team. Stokfiszewski zwraca zresztą uwagę na dodatkowy powód frustracji w grupie. Podczas gdy członkowie zespołu zmuszeni byli zrezygnować (czasowo lub zupełnie) z takich elementów ludzkiej egzystencji jak rodzina i potomstwo czy kariera o szerszym społecznym zasięgu, Richards, którego życiowa partnerka należała do grupy i którego sława namaszczonego spadkobiercy Grotowskiego pozwalała na funkcjonowanie w międzynarodowym obiegu teatralnym i uniwersyteckim, mógł realizować się we wszystkich tych sferach (Stokfiszewski, 2023).

Obecnie, w wyniku oddziaływania filmu, nurtuje mnie następująca myśl: dlaczego i w którym momencie praca duchowa przestaje służyć człowiekowi i staje się sama w sobie celem, który uzasadnia przemoc? Czy sam Grotowski, stawiając pytanie o rzecz „najważniejszą w życiu” (2012, s. 835), stworzył praktykę w gruncie rzeczy ignorującą *lived experience* konkretnego człowieka i niezbędne do satysfakcjonującego życia aspekty ludzkiej kondycji? Jaka wyższa wartość stanowi uzasadnienie dla konieczności działania z kontuzją, w żałobie, funkcjonowania bez rodziny?

Zdaje się, że wcześniejsze odejścia z Workcenter dokonywały się niejako z zasady, ponieważ praca była zorganizowana jako okresowa, a wymiennosc współpracowników zaprogramowana, dzięki czemu ludzie odchodzili, zanim dotknęli swoich limitów, wynosząc być może trudne, bo okupione wysiłkiem i wyrzeczeniem, ale szczególnie cenne doświadczenie. Decyzja o zmianie trybu pracy na stały, a grupy na jeżdżący po świecie zamknięty zespół pchnęła sztukę jako wehikuł na powrót w dziedzinę sztuki prezentacji, zmieniając zupełnie dynamikę pracy i hierarchię wartości. Odpowiedź na pytanie, czy był to powód przemian skutkujących rozpadem grupy, wymagałaby przeprowadzenia znacznie głębszych i szerzej zakrojonych badań. Powodów jest z pewnością więcej niż jeden. Można przecież zadać pytanie, w jakim stopniu na decyzje o odejściu członków Focused Team wpłynęło doświadczenie pandemii – podane przez Richardsa jako powód zamknięcia Workcenter w oficjalnym liście otwartym rozesłanym w styczniu 2022 roku (Richards, 2022). Niewątpliwie było to dla nas wszystkich doświadczenie wyostrzające znaczenie doczesności oraz obnażające kruchość życia. Być może paradoksalnie w obliczu rzeczywistości bezpośrednio zagrażającej fizycznej egzystencji (pandemia, coraz liczniejsze i bliższe konflikty zbrojne, coraz bardziej złowieszcze zapowiedzi wojny światowej) poszukiwania pierwiastka nieśmiertelnego stały się mniej przekonujące. Czy na tym tle doszło do wyczerpania pewnej formuły pracy i czas było pomyśleć o innym sposobie organizacji pracy laboratoryjnej?

Ja też, podobnie jak reżyserka Aniela Gabryel, należę do pokolenia, dla którego duchowość i poszukiwania tego, co transcendentne w praktykach performatywnych było tematem istotnym, organizującym praktyki życiowe. Obecnie zastanawiam się, czy obserwując nasze porażki, dowody na to, że wszystkie szczytne idee i piękne utopie pracy wypaczają się w kontakcie z późnym kapitalizmem i „prawdziwym życiem”, młode pokolenie wyciągnie

wnioski o bezcelowości poszukiwań, czy przeciwnie – o konieczności zmiany rzeczywistości, by była w stanie wesprzeć takie poszukiwania. Igor Stokfiszewski, pisząc w 2023 roku do Anieli Garyel *Pusty dokument*, dopatrywał się w tym tunelu światła bijącego od figury Wilgotnej Pani i oświetlającego feministyczną dyrekcję Moniki Strzępki w Teatrze Dramatycznym, która miała przynieść nowy, alternatywny paradygmat poszukiwań, duchowości, sztuki i organizacji pracy (Stokfiszewski, 2023). Dziś wiemy, że i ten eksperyment nie spełnił naszych oczekiwań. Gabryel zapowiada, że to nie jest jeszcze koniec jej pracy. Weszła w związki przyjacielskie z bohaterami filmu i zamierza kontynuować kontakt. Kazimierska jest przekonana, że Praca przetrwa – zapisana w ciałach performerów przeczeka czas, by znaleźć moment powrotu. W ostatnich sekundach filmu nadal słyszymy śpiew, ponieważ fala, raz poruszona, płynie.

Wzór cytowania:

Jabłońska, Małgorzata, Wsłuchując się w człowieka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wsłuchujac-sie-w-czlowieka>.

Autor/ka

Małgorzata Jabłońska – zajmuje się historią i problematyką treningu aktorskiego (ze szczególnym uwzględnieniem biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda), strategiami komunikacji niewerbalnej w teatrze opartymi na ciele oraz historią polskiego teatru alternatywnego. Członkini-założycielka Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i współautorka książki *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu* (2015). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, Ogólnopolskiej OFFensywy Teatralnej oraz International Platform for Performer Training. Członkini zespołu badawczego grantu Ministerstwa Edukacji i Nauki „Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia transformacji edukacji teatralnej” w Akademii Teatralnej w Warszawie oraz grantu z Inicjatywy Doskonałości Programów Strategicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego „Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy”.

Przypisy

1. Jerzy Grotowski, wypowiedź ustna wygłoszona podczas konferencji na Zamku Królewskim w Warszawie w roku 1976, cyt. za: Katafiasz, 2024.
2. Określenie użyte przez Agnieszkę Holland, zapytaną, czemu zdecydowała sceny kanałów w filmie *W ciemności* filmować w prawdziwych kanałach, a nie w studiu. Zob. Kosiński, Gabryel, 2021.
3. Technika psychomanipulacji stosowana np. w sektach, ale także przez osoby stosujące przemoc, polegająca na otoczeniu osoby wyjątkową serdecznością, troską i życzliwością, z jaką raczej nie spotykała się w dotychczasowym życiu. Technika pojawia się w początkowym etapie relacji, a jej celem jest zbudowanie silnego związku emocjonalnego i przywiązanie jednostki do grupy/osoby. Najczęściej skierowana jest do osób mających problemy natury psychicznej lub spotykających się z brakiem akceptacji we własnym środowisku. Zob. Jankowska, 2012, s. 168-169.
4. Niekonsekwentny zapis słowa „praca” w cudzysłowie lub bez odwzorowuje zapis oryginalny.
5. Zob. np. „Performer” 2021, nr 21, <https://grotowski.net/performer/performer-21> [dostęp: 20.03.2024].
6. Zauważmy, że także wschodnie tradycje nauczania w relacji mistrz-uczeń przewidują nieodzownie moment, w którym mistrz ustępuje ze swojej roli albo odsyłając ucznia, albo przekazując mu mistrzowską pałeczkę.
7. Agnieszka Kazimierska, psycholożka i performerka pracująca przez lata z Open Program, drugą grupą w Workcenter, prowadzoną przez Marię Biaginię, w rozmowie z Marylą Zielińską opisuje taką właśnie nieudaną ostatecznie próbę podejmowaną przez ich grupę. Zob. Zielińska, 2024. Tymczasem znanym przykładem takiej skutecznej przebudowy może być np. Odin Teatret.
8. Co ciekawe, schematy i narracje korporacyjnego kapitalizmu nie różnią się tu zbyt od tych funkcjonujących w grupach oddanych poszukiwaniom duchowym - zmienia się tylko zabsolutyzowany cel, który w pierwszym przypadku mieści się w polu semantycznym „kapitału”, „zysku”, a w drugim przypadku, w polu semantycznym duchowości i etosu może to być właśnie „praca”, „dzieło”, „sztuka”, „wola Boga”.
9. Określenie Igora Stokfiszewskiego, który dodatkowo zwraca uwagę na groźną tendencję stawiania Ryszarda Cieślaka jako wzorca postawy aktorskiej, przy zignorowaniu jego tendencji samozatrąceńczych, które mogły wiązać się z alkoholizmem i wczesną śmiercią. Zob. Stokfiszewski, 2023.
10. W tym kontekście należy wspomnieć szczególnie znaczące rozpoznania Marii Biaginię, dotyczące pozycji reżysera i lidera grupy laboratoryjnej sankcjonowanej przez kulturę: „W wielu kręgach reżyser może robić, co chce. Specjalnie używam formy męskiej. Ma milczące przyzwolenie decydowania, gdzie sięgają granice jego władzy, aby osiągnąć określony cel. Tyle razy słyszałem koncepcję, że sztuka leży poza moralnością. Moje sumienie nie dawało mi spokoju, gdy w sytuacji pracy atakowałem lub poniżałem kogoś, ale obyczaje pozwalały mi być ślepy i nie odczuwać istniejących we mnie sprzeczności. [...] Rozumiejąc, że to, co akceptowane, nie jest naturalnym faktem, ale zależy od kontekstu społecznego, mogę stać się zdolny do pracy nad samym kontekstem. Ale wówczas, skoro sam zostałem ukształtowany przez ów kontekst, wcześniej czy później, będąc w pozycji autorytetu, ze względu na wychowanie i korzyści, które ta pozycja za sobą niesie, świadomie lub nieświadomie, mogę jej nadużywać”. Biagini, 2021.

Bibliografia

Arrow, Holly; McGrath, Joseph Edward; Berdahl Jennifer, *Small Groups as Complex Systems*, Sage Publications, 2000.

Berkeley, Ditte, 30.05.2024,
<https://www.facebook.com/ditte.berkeley/posts/pfbid02WUWVXH0Nb3yLMb8f1qzfTpgWLyf u3rhJh2aMv3RLXgGNNVpEP2dJeshE7TvxJ3M9l> [dostęp: 6.06.2024].

Biagini, Mario, *Uaktualnienie*, „Performer” 2021, nr 21,
<https://grotowski.net/performer/performer-21/uaktualnienie> [dostęp: 6.06.2024].

Bion, Wilfred R, *Experiences in Groups*, Tavistock Publications, London 1961.

Fisher, Douglas; Frey, Nancy, *Better Learning Through Structured Teaching: A Framework for the Gradual Release of Responsibility*, Association for Supervision and Curriculum Development, Alexandria 2008.

Grotowski, Jerzy, *Teksty zebrane / Grotowski*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2012

Jankowska, Magdalena, *Psychomanipulacja jako technika werbunku wykorzystywana przez sekty oraz ich fasadowe organizacje*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne” 2012, nr 4.

Katafiasz, Olga, *W poszukiwaniu języka*, e-teatr.pl, 12.01.2024,
<https://e-teatr.pl/w-poszukiwaniu-jezyka-4485> [dostęp: 20.03.2024].

Kolb, David. A., *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1984.

Kosiński, Dariusz; Gabryel, Aniela, *Przekazać energię*, „Performer” 2021, nr 21,
<https://grotowski.net/performer/performer-21/przekazac-energie> [dostęp: 23.01.2024].

Kosiński, Dariusz. *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Marek, Tadeusz, „*Radical Move*” - reżyserka Aniela Gabryel w *Magazynie Filmowym*, Radio Kraków Kultura, podcast, 2.06.2023, <https://radiokrakowkultura.pl/podcasty/radical-move> [dostęp: 6.02.2024].

Northouse, Peter G. *Leadership: Theory and Practice*, Sage Publications, 2018.

Richards, Thomas, *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London 2014.

Richards, Thomas, *Punkt graniczny przedstawienia / Thomas Richards, rozmawiała Lisa Wolford*; przeł. A. Przybyszewski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i

Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004

Richards, Thomas, *Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, „TDR” 2022, t. 66, nr 3, s. 194-195.

Sawyer, R. Keith, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers 2003.

Steinrock, Jessica R., *Intimacy Direction: a New Role in Contemporary Theatre Making*, PhD University of Illinois, Urbana 2020.

Stokfiszewski, Igor, *Pusty dokument. List do Anieli Gabryel po premierze filmu „Radical Move”*, „Performer” 2023, nr 25,
<https://grotowski.net/performer/performer-25/pusty-dokument> [dostęp: 6.06.2024].

Tourish, Dennis, *The Dark Side of Transformational Leadership*, Routledge, London 2013.

Tuckman, Bruce W., *Developmental Sequence in Small Groups*, „Psychological Bulletin” 1965, t. 63, nr 6.

Walker, Charles, *Experiencing Flow: Is Doing it Together Better Than Doing it Alone?*, „The Journal of Positive Psychology” 2010, t. 5.

Walo, Magdalena, KFF TALKS Podcast, gościni: Aniela Astrid Gabryel, listopad 2023,
<https://open.spotify.com/episode/6gaVnIroAuq1kAlcIiB1pk> [dostęp: 23.01.2024].

Wojciszke, Bogdan. *Psychologia społeczna – system poznawczy i procesy spostrzegania ludzi*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 1983.

Zielińska, Maryla, *Skok z klifu. Z Agnieszką Kazimierską rozmawia Maryla Zielińska*, podcast Raptularza e-teatru, nr 52, 16.01.2024, część I:
https://e-teatr.pl/files/resources/asUc_Podcast_RAPTULARZA_KAZIMIERSKA_ZIELI_SKA_esc1.mp3; część II:
https://e-teatr.pl/files/resources/Podcast_RAPTULARZA_KAZIMIERSKA_ZIELI_SKA_czesc2.mp3 [dostęp: 20.03.2024].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/wsluchujac-sie-w-czlowieka>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

DOI: 10.34762/j5n4-c711

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-rosliny-diagnozy-do-rosl-innosci-wokol-performansu-nie-jes-tem-roslina>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Od rośliny-diagnozy do rośl-inności. Wokół performansu „Nie jestem rośliną”

Ewelina Godlewska-Byliniak | Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

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.

From plant-diagnosis to plantlife-otherness. Around the performance *I am not a plant*

In my article, I would like to consider the contribution of the reflection on the relationship with that which is plant in nature to the understanding of disability – starting from Aleksandra Skotarek's performance *I am not a plant* (Nie jestem rośliną). A stream of consciousness. When actuating the perspectives of critical plant studies and feminist materialism in the vein of Haraway or Braidotti, is it possible (and how?) to think of this type of relationship, which I refer to, following Haraway, as a relationship with significant otherness, as crippling the existing semantic field and the sphere of the imaginary? The potential for this type of thinking fits in with the key notion of brooding plantlife-otherness that I have invoked in the article. On the other hand, Skotarek's performance necessitates the consideration of what kind of barriers are encountered by the thinking of post-human relationality when confronted with identity policies assuming the struggle for the recognition of subjectivity. And how the concrete experience of disability reconfigures the

field of performance exploring relations with the extra human.

Keywords: plant-diagnosis; plantlife-otherness; disability; relational feminism; performance

Na początku lutego 2023 roku Miya Masaoka zaprezentowała w Centrum Sztuki Włączającej instalację zatytułowaną *When I Was a Plant / Kiedy byłam rośliną*. Do okazałych rozmiarów monstery o rozłożystych liściach podłączone były czujniki i kable od urządzenia do wykonywania badania EEG. Miały one rejestrować ruch i wewnętrzne impulsy rośliny reagującej na dotykanie jej liści i innego rodzaju kontakt. Ruch i dotyk przekładały się na dźwięki. Wokół rozłożone były kartki z krótkimi tekstami. Czy miały to być frazy „wypowiadane” przez roślinę? Być może – dźwięki generowane przez podłączone do niej urządzenie były niewyraźne, zależne od siły poruszenia liści i łodyg, podatne na zakłócenia i kapryśne. Jednak to nie słowa zdawały się tu istotne, a fizyczny kontakt. Dotyk, ruch – również ten na pierwszy rzut oka niewidoczny, w postaci impulsów i wewnętrznych przepływów – był tutaj pierwszą formą komunikacji. Kolejną dopiero warstwą była próba przełożenia tej formy kontaktu na dźwięk, który potencjalnie może przybrać kształt słowa. Tym samym Masaoka podjęła grę zarówno z wyobrażeniami na temat roślin, jak i naszej z nimi relacji, ale też na temat tego, czym jest dla nas komunikacja. Czy warunkiem porozumienia zawsze jest język werbalny – nawet jeśli jest on czysto fikcyjny, narzucony? Czym w ogóle jest język w odróżnieniu od tego, co nazywamy hałasem? Czy wyobrażony język nieuchronnie prowadzi do antropomorfizacji tego, co nie-ludzkie, nakładając na roślinę kategorie spoza jej świata? Czy też ta czysto spekulatywna mowa ma raczej zwrócić naszą uwagę na potencjalne formy komunikacji, dla których punktem wyjścia byłaby relacja z tym, co pozaludzkie, na możliwość wyobrażenia sobie innych kształtów i nowych form podmiotów, ciał, materii?

Instalacji towarzyszył wykład performatywny, w którym Masaoka odwoływała się do innych swoich prac bazujących na fascynacji roślinami z jednej strony, a ciałem oraz głosem z drugiej. Jej poszukiwania i eksperymenty artystyczne są formą badania relacji między materią, ruchem i głosem (jak wtedy, gdy bada dźwięki wytwarzane przez wnętrze ciała) i kierują uwagę na pytania o formy sprawczości generowane na styku poruszenia i bezruchu, działania i bierności, ciała i języka. Prowokacyjne stwierdzenie zawarte w tytule instalacji: kiedy byłam rośliną – dobrze oddaje spekulatywny, wyobrazeniowy charakter tych pytań i możliwych opowieści z nich wyprowadzonych. Czyje to może być stwierdzenie? Artystki szukającej nowych form podmiotowości? Podłączonej do aparatury monstery? Czy może tej, która wchodzi z nią w kontakt za pośrednictwem ciała-dotyku i technologii jednocześnie? Wydaje się, że opowieść zaczynająca się od słów: „Kiedy byłam rośliną...” mogłaby się ulokować gdzieś pomiędzy: na styku tego, co ludzkie i roślinne, w wyobrażonej strefie rośl-inności¹. Czy umiemy sobie wyobrazić bycie jak roślina? Bycie rośliną? Co takie wyobrażenie zakłada? Co otwiera? Do czego prowadzi?

W czasie dyskusji z artystką po jej pokazie, jej spekulatywnemu „Kiedy byłam rośliną” przeciwstawione zostało stanowcze stwierdzenie innej artystki – aktorki Teatru 21 Aleksandry Skotarek – „Nie jestem rośliną”. Kilka miesięcy później to zdanie-manifest zyskało kształt solowego performansu, którego premiera odbyła się 23 kwietnia 2023 roku w Centrum Sztuki Włączającej. Czytam go zarazem jako swoistą artystyczną odpowiedź, jak i silnie usytuowaną wypowiedź na temat relacji z roślinami, rośl-inności i podmiotowości.

Alison Kafer w tekście *Crip Kin, Manifesting*, poświęconym twórczości Sunaury Tylor, Lisy Bufano i Sandie Yi, zadaje pytanie o nieoczywiste

strategię wykorzystania przez artystki z niepełnosprawnościami różnego rodzaju technologii postrzeganych stereotypowo jako służące do rekompensaty braku związanego z niepełnosprawnością (takich jak wózek, protezy nóg, różnego rodzaju ortezy). Kafer widzi w twórczym wykorzystaniu tego typu technologii potencjał pozwalający pomyśleć o szczególnym splocie wiążącym ciała, tożsamości i rzeczy – splocie, który widzi przez pryzmat kategorii „crip kin”. Sięga przy tym do koncepcji „kinship” rozwijanej przez Donnę Haraway i zastanawia się nad jej potencjałem w badaniu relacji z tym co pozaludzkie, rozwijanych na bazie doświadczenia niepełnosprawności (Kafer, 2019). Chciałabym nieco przesunąć tę perspektywę i – wychodząc od performansu Aleksandry Skotarek *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości* – zastanowić się nad tym, co do rozumienia niepełnosprawności wnosi refleksja na temat relacji z tym, co roślinne. Czy (i jak?), uruchamiając perspektywę krytycznych studiów o roślinach oraz materializmu feministycznego spod znaku Haraway czy Braidotti, można pomyśleć o tego typu relacjach, które za Haraway określam mianem relacji ze znaczącą innością, jako kripujących zastane pole semantyczne i sferę wyobrażeń? Z drugiej strony performans Skotarek każe zastanowić się, jakiego rodzaju bariery myślenie o posthumanistycznej relacyjności napotyka w zderzeniu z politykami tożsamości zakładającymi walkę o uznanie podmiotowości. I jak konkretne doświadczenie niepełnosprawności rekonfiguruje pole performansu badającego relacje z tym, co pozaludzkie.

Moją refleksję na temat relacji między tym, co roślinne i tym, co ludzkie, między rośl-innością i niepełnosprawnością, sprowokowaną przez konkretne wydarzenie o charakterze artystycznym, rozpocznę jednak nie od jego opisu, ale przywołania teorii, do której mnie ono odesłało, a która pojawiła się w horyzoncie mojego myślenia w związku z wcześniejszą instalacją performatywną Masaoki, a teraz właśnie powróciła i domagała się

przemyslenia. Porządek odbioru i interpretacji, jego czasowość, często bywają nieoczywiste. Być może zatem to nie performans odesłał mnie do określonych koncepcji w poszukiwaniu ram teoretycznych dla jego odczytania, ale określone koncepcje i perspektywy teoretyczne formułowane na gruncie refleksji postantropocentrycznej i nowych materializmów feministycznych ukształtowały moje nastawienie odbiorcze, wpływając nie tylko na rodzaj pytań, które wyłoniły się w konfrontacji z performansem, ale również na odbiór afektywny. Recepcja wiązała się z pojawieniem się uczucia niepewności, konsternacji, ale też fascynacji, każących z uwagą przyjrzeć się miejscom styku i przecięć, w których owe emocje się wyłaniały: performansu i zewnętrznych wobec niego dyskursów. Może więc – wychodząc od końca, który bywa uprzedni wobec początku-wydarzenia – warto przyjrzeć się splotowi ich obu i temu, co z niego wynika w porządku interpretacji dla pytania o rośl-inność w kontekście niepełnosprawności.

Nie bez powodu stawiam tę kwestię w ten sposób – zastanawiając się tym samym nad relacją między porządkiem teoretycznym i afektywnym, między spekulacją a doświadczeniem, między usytuowaniem wiedzy a własnym usytuowaniem wobec czyjejs wypowiedzi i doświadczenia. Idąc od końca, chciałabym przywołać tezę sformułowaną przez Ariela Modrzyka przy okazji rozważań na temat relacji między ludźmi a roślinami. Podejmując na tym gruncie namysł nad kategorią troski jako pojęciem z porządku przede wszystkim emocjonalno-cielesnego, a nie rozumowo-intelektualnego, zastanawia się on nad relacją między emocją a teorią, między ciałem i wiedzą (zob. Modrzyk, 2020). Zadając pytanie odsyłające do zagadnień z pola etyki roślin, a może po prostu etyki odnoszącej się do relacji z innością: „Czy aby troszczyć się o innego, potrzebujemy teorii i wiedzy?”, wskazuje między innymi, że „to emocje mogą powodować, że chcemy czemuś dać wyraz, odpowiednio to nazywając” (2020, s. 223). Nie chodzi tu wcale o

uprzywilejowanie jednego porządku wobec drugiego czy o ustanowienie pewnej chronologii wiedzy i doświadczenia: raczej o zróżnicowanie źródeł jednego i drugiego, pokazanie wzajemnych relacji i przepływów między afektywnym pobudzeniem a jego dyskursywnym uporządkowaniem. Ten gest pociąga jednak za sobą poszerzenie pola namysłu i odzyskanie takich źródeł wiedzy, które bywały deprecjonowane:

Stawanie się rośliną, czyli zacieranie granic między tym, co ludzkie, a roślinne, być może wymaga docenienia takich elementów naszego funkcjonowania, jak intuicja, emocje i niedyskursywne doświadczenie cielesne, które nie są wysoko wartościowane w nauce. To, co wykluczone z nauki albo będące za jej kulisami, być może powinno ulec rewaluacji, gdy chcemy docenić roślinne sposoby istnienia (tamże).

Z drugiej strony to teoretyczne przewartościowanie relacji między ludźmi i roślinami pozwala dokonać powyższego przesunięcia w obrębie porządku wiedzy i afektywno-cielesnego doświadczenia. Zbyt dużo teorii, zdaje się mówić Modrzyk, może przesłonić samą relację będącą przedmiotem namysłu; z drugiej strony, to właśnie poszukiwanie nowej pojęciowości i jej źródeł pozwala nie tyle dać wyraz owej relacji, co ją współustanowić.

Rozważania, które Modrzyk uruchamia w odniesieniu do relacji człowieka z roślinnością, wyjątkowo rezonują z rodzajem pytań uruchamianych przez performans Skotarek. Chciałabym się im przyjrzeć bliżej, zatrzymując się przy tych elementach, które wywołują największy oddźwięk w konfrontacji z performatywną wypowiedzią artystki prowokującą – paradoksalnie poprzez uruchomienie silnych pokładów negatywności, do czego jeszcze wrócę – do

podjęcia prób analogicznego przewartościowania w obrębie szczególnego modusu tej relacji, uwzględniającego doświadczenie niepełnosprawności.

Jak stwierdza autor: „Wielowymiarowe ramowanie stosunków pomiędzy ludźmi a roślinami wpisuje się w procesualne oraz relacyjne ujęcie tożsamości” (2020, s. 214). Odwołuje się tu wyraźnie do perspektyw postantropocentrycznych wypracowywanych na gruncie nowych materializmów². Warto podkreślić i dodać, że tak rozumiana tożsamość ma zarazem charakter performatywny, jako coś, co nie tyle jest dane, ale staje się czy wydarza w ramach określonej relacji. Procesualne ujęcie tożsamości pozwala autorowi na przemodelowanie ujęcia stosunku człowiek-roślina i odejście od perspektywy podkreślającej przede wszystkim zasadniczą nierówność, hierarchiczny układ władzy i dominacji człowieka nad światem wegetalnym, w kierunku bardziej zróżnicowanego i zniuansowanego spojrzenia uwzględniającego również ten aspekt relacji człowiek-roślina, który wiąże się z pojęciem kruchości. Modrzykowi nie chodzi przy tym o zaprzeczenie dewastującego wpływu człowieka na świat przyrody wynikającego z przyjęcia określonych sposobów klasyfikowania i wartościowania różnych modusów życia, ale podjęcie refleksji z jednej strony nad tym, co leży u podłoża owej potrzeby kontroli i dominacji nad światem natury, a co zyskuje ekspresję w postaci różnych formuł lęku, a z drugiej strony nad tym, co może wynikać z przewartościowania owej relacji dla rozumienia procesu stawania się innym i z innym w doświadczeniu współzależności.

Modrzyk wyróżnia trzy rodzaje fobii związanych z relacją człowiek-roślina: strach przed zarastaniem, lęk przed pustynią oraz lęk przed wegetacją, czyli staniem się jak roślina czy wręcz staniem się rośliną. Odpowiedzią na owe różne formy biofobii, wynikającą z przewartościowania relacji z wegetalnymi

formami życia, byłoby według niego pozwolenie, by „dać się zarastać” (2020, s. 223-225). Postulat ten przekłada się na konkretne wskazywane przez autora praktyki, które wiążą się na przykład z rezygnacją lub częściową rezygnacją z budowania szczelnych granic między środowiskiem zbudowanym a środowiskiem naturalnym i ograniczeniem pokusy całkowitej kontroli nad wzrostem i rozrostem roślin. Oznacza to również zgodę na pojawienie się przestrzeni przejściowych, hybrydalnych, inne spojrzenie na to, co postrzegane jest jako nieużytki z jednej strony czy chwasty z drugiej. Ale postulat, by dać się zarastać, ma też wymiar i potencjał tożsamościowy, wiąże się bowiem z przemyśleniem na nowo granic podmiotu, samej koncepcji podmiotowości, jak też warunków jego funkcjonowania. Zamiast myśleć na przykład o nieustannym rozwoju, produktywności i efektywności wpisanych w ideę kontrolowanej uprawy podejmowanej przez aktywny sprawczy podmiot, jakim w tym układzie jest człowiek, można wyobrazić sobie potencjał, jaki leży w zaniechaniu całkowitej kontroli, zgodzie na bierność pozwalającą na dostrzeżenie innych form aktywności i sprawczości swoistych dla tego, co zwykle być postrzegane jako rezyduum pasywności. Jak ujmuje to Modrzyk: „«Dawanie się zarastać» lub «pozwalenie na rozrost» niekoniecznie muszą oznaczać robienie «więcej». Zamiast tego wystarczyłoby robić «mniej» i rezygnować z pewnych praktyk grodzenia” (2020, s. 225). Postawa ta „nie byłaby [...] tożsama z rezygnacją z granic jako takich, tylko ze zmianą ich statusu na bardziej negocjowalne, przepuszczalne, kontekstualne i przygodne, pozwalające na więcej hybrydowych powiązań i splotów różnych form życia” (tamże). Tożsamościowy wymiar tej postawy wiąże się nie tylko z dopuszczeniem myślenia o bardziej procesualnych i hybrydowych typach podmiotowości będących pochodną relacji z innością, ale też z odejściem od dualistycznego myślenia podmiotowo-przedmiotowego wpisanego w perspektywę

postoświeceniową. Pociąga to za sobą konieczność przemyślenia na nowo i poddania dekonstrukcji takich dualistycznych par pojęć jak aktywność i bierność, samoistność i zależność, ruch i bezruch, życie i życia brak. Tę ostatnią parę – w kontekście rozważań na temat niepełnosprawności – można by zmodyfikować i ująć jako wyobrażenie o życiu pełnią życia i wegetacji jako formie zaledwie przeżycia.

Tutaj warto się przez chwilę zatrzymać, bo o ile postulat, by dać się zarastać, by odważyć się na odpuście kontroli nad wzrostem i ciągłego stawiania granic nieustannemu rozplenianiu się, wydaje się odpowiedzią na pierwszą z biofobii wyróżnionych przez Modrzyka, o tyle nie jest oczywiste, czy trafia tak samo w lęk przed wegetacją. I czy wobec tego lęku strategia negocjowania granic między ludźmi i roślinami będzie miała ten sam potencjał dla przewartościowania kategorii tożsamości? Pytanie to wydaje się szczególnie ważne, gdy na horyzoncie tego typu rozważań pojawia się doświadczenie niepełnosprawności. Jak w świetle relacji roślinność-niepełnosprawność wybrzmiewa postulat, by dać się zarastać rozumiany również jako czerpanie z potencjału roślinnych form życia? Wydaje się, że w obliczu sytuacji, w której lęk przed byciem jak roślina nie wiąże się tylko z zakorzenionym w wyobrażeniach na temat roślin strachem przed potencjalną groźbą utraty kontroli i degradacją rozumianą jako spadnięcie na niższy poziom życia, ale z realnym doświadczeniem odmowy uznania pełni podmiotowości, pełni człowieczeństwa, postulat ten ujawnia cały swój nie tylko teoretyczny, ale też afektywny potencjał. Teoretycznie bowiem postulat dotyczący zezwolenia na zarastanie związany z uznaniem samoistności roślinnych form życia może sprzyjać przechwyceniu deprecjonującego określenia „jesteś rośliną” i jego skripowanie w geście afirmacji bioróżnorodności. Na poziomie afektywnym może wymagać to jednak zmierzenia się ze splątaniem gęszczem ciemnej negatywności. Performans

Aleksandry Skotarek zawierający już w tytule nie afirmację roślinnych form istnienia, ale odrzucenie porównania do rośliny w geście obrony własnej podmiotowości, przeprowadza widzów przez owo doświadczenie negatywności w drodze ku poszukiwaniu strategii emancypacji niepełnosprawnej tożsamości. Z wyjściowego obszaru zaprzeczenia, odrzucenia i negacji tego, co roślinne, wyłania się jednak stopniowo to, co zaprowadziło mnie – w zderzeniu z tą artystyczną wypowiedzią eksplorującą partykularne doświadczenie – do poszukiwania potencjału przemyślanej na nowo relacji człowiek-roślina dla rozmontowania deprecjonujących stereotypów dotyczących niepełnosprawności.

Performans *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości* wyreżyserowany przez Justynę Wielgus prezentowany był dotychczas w siedzibie Centrum Sztuki Włączającej w Warszawie. Przestrzeń CSzW, w której dawniej mieścił się sklep spożywczy, jest szczególna: długa i wąska, narzuca twórczyniom konkretne ograniczenia, ale też stanowi wyzwanie i daje szczególne możliwości. Z racji swoich gabarytów wytwarza (lub też narzuca) intymny odbiór będący pochodną bliskości widzów usadzonych wzdłuż dłuższych boków prostokąta będącego terenem gry oraz działającej między nimi Aleksandry Skotarek. Na wyciągnięcie ręki znajdują się siłą rzeczy również wszystkie artefakty obecne w przedstawieniu, a także rośliny współobecne w tej przestrzeni. Dystans między widzami znajdującymi się naprzeciw siebie również pozostaje w granicach dystansu osobistego. Opisując przebieg performansu, odwołuję się zarówno do pamięci owego intymnego doświadczenia, jak też do zapisu wideo i scenariusza przedstawienia napisanego przez Justynę Lipko-Konieczną – dramaturżkę spektaklu – na bazie improwizowanych w czasie prób tekstów Aleksandry Skotarek oraz fragmentów książki *Własny pokój* Virginii Woolf, będącej jedną z pierwszych

inspiracji twórczych.

Krótsze boki pola scenicznego zamykają ekrany. Na jednym z nich przez większą część spektaklu widzimy zapętłony film pokazujący metalowe szpitalne łóżko umieszczone w pustej białej przestrzeni, na którym leży aktorka podpięta do kroplówki, z maską tlenową na twarzy. Podobna kroplówka stoi w pobliżu ogromnej monstery znajdującej się w przestrzeni gry w takim miejscu, że nasze spojrzenie wędrując od ekranu ukazującego powyższy obraz ciała w przeciwnym kierunku, napotyka po drodze zieloną gęstwinę ciała roślinnego. Po drugiej stronie scenicznego prostokąta pojawia się w pewnym momencie inny film. Widzimy na nim aktorkę ubraną w białą, ozdobioną broszką bluzkę z koronkami i w długą spódnicę – taki strój mogłaby nosić Virginia Woolf. Skotarek przechadza się spokojnym krokiem, tajemniczo uśmiechnięta, wśród budynków, z których wiele otoczonych jest lub porośniętych bujną roślinnością. Początkowo widzimy przede wszystkim białe ściany, klasycyzujące rzeźby i tablice ogłoszeniowe, przed którymi zatrzymuje się aktorka. Stopniowo kamera zmierza jednak za Skotarek w kierunku kwiatów i liści porastających budynki, pokazując z bliska tę współegzystencję architektury i roślinności, której obecność nie jest obecnością dziką, niekontrolowaną, ale zachowuje w sobie coś z doznania bujności. Pielęgnowana ręką człowieka, a więc poddawana kontroli, z czułością dotykana przez aktorkę, która zbliża się do pnączy i liści, jawi się jako żywa obecność. Ta relacja przez dotyk problematyzuje nie tylko obecność roślin, ale również aktorki, która wchodzi z nimi w tę bezpośrednią relację. Zderzona jest ona w tym samym filmie z inną relacją – ze spojrzeniami przechodniów napotkanych przed bramą prowadzącą na teren wypełniony widzianymi wcześniej budynkami i roślinami – na teren Uniwersytetu Warszawskiego. Z tyłu widać jeszcze jedną znajdującą się naprzeciw UW bramę – prowadzącą na dziedziniec Akademii Sztuk Pięknych.

Na powyższy obraz nakładają się wyświetlane na nim fragmenty *Własnego pokoju* Virginii Woolf. Pierwszy urywek kończy się znamionnymi słowami: „Kiedy tak przechadzałam się wśród college’ów [...], oparłam się o mur i pomyślałam sobie, że Uniwersytet to coś w rodzaju rezerwatu, uchowały się tu bowiem rzadkie okazy gatunków, które niechybnie wymarłyby, gdyby kazano im walczyć o byt na bruku londyńskiego Strandu” (Woolf, 1997, s. 22 i 25). Słowa te mające ironiczny wydźwięk w kontekście rozważań Woolf o nierównym dostępie kobiet i mężczyzn do edukacji i pracy twórczej i wymierzone w patriarchalne instytucje i organizację świata społecznego, nabierają tu dodatkowego waloru. Uwagę skupia pojęcie „gatunku chronionego” – kto lub co jest chronione w przestrzeni tego szczególnego rezerwatu? Kto i co jest z niego wykluczone? Czy zaciekawione spojrzenia przechodniów, odprowadzające aktorkę zmierzającą w kierunku uniwersyteckiej bramy, przyciągane są przez jej strój z innej epoki, czy też przez fakt, że na terenie Uniwersytetu raczej nie spodziewamy się spotkać osoby z zespołem Downa? Granice dostępności są tu niejasne – z jednej strony teren uczelni jest otwarty³, z drugiej Skotarek nie wchodzi do żadnego z uniwersyteckich budynków. Przechadza się po kampusie, wchodząc w relację z jego otoczeniem. Dotyka roślin, które – czego dowiedzieliśmy się chwilę wcześniej – w szczególny sposób ją dotykają.

Każda z przywoływanych tu przestrzeni jest obciążona określonymi znaczeniami, nie tylko symbolicznymi, ale też instytucjonalnymi. Z jednej strony szpital, z drugiej akademia. Pomiedzy nimi rozciąga się teren gry, teren teatru, w którym negocjacji podlega relacja z roślinnością. Zanim pojawią się przywołane wcześniej przestrzenie ewokowane przez filmy wyświetlane na ekranach, przyglądamy się przestrzeni performatywnych działań podejmowanych przez aktorkę pośród ustawionych wszędzie dookoła doniczkowych roślin i zanurzamy się w strumieniu słów wypowiedzianych

przez aktorkę, które przez cały czas trwania performansu dobiegają do nas ze słuchawek. Ten tytułowy strumień świadomości zaczyna płynąć, zanim pojawi się aktorka. Słyszymy pierwsze słowa:

Czy jak pojawia się dziecko z wadą genetyczną, to wyrastają mu pędy i korzenie? Czy kiedy mój profesor mnie zobaczył, wziął książkę i otworzył stronę o roślinności? Autor ponad stu prac naukowych i podręczników akademickich... Wyobrażam go sobie, jak podchodzi do mojej mamy i mówi: „to dziecko, które właśnie przyjąłem na świat, ma wadę genetyczną, to dziecko będzie roślinką”, „roślinką nieświadomą niczego”, to dziecko ma zespół Downa..., niedorozwój w umyśle, zamknięty umysł. To dziecko umysłowo nie będzie funkcjonować... (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023).

I od razu jesteśmy w samym środku lęku przed wegetacją, przed byciem jak roślina, przed byciem rośliną, którą Modrzyk wyróżnił jako jedną z podstawowych form biofobii. Skotarek wprowadza nas w opowieść, w której lęk ten zakorzenia się w konkretnym ciele, powodując jednak nie tyle bierność stereotypowo przypisywaną roślinom, ile stanowczy opór i złożony proces negocjacji z rośl-innością w procesie ustanawiania własnej tożsamości.

Wizualnym odzwierciedleniem lęku przed wegetacją nie jest wcale wyobrażenie odsyłające do świata flory: ani bujne rozrastające się w niekontrolowany sposób chwasty, ani samotny okaz jakiegoś gatunku walczącego o przetrwanie na pustyni. Lęk przed byciem jak roślina, przed byciem rośliną jest odrębny od lęku przed zarastaniem i przed

pustynnieniem, przed nadmiarem i brakiem. Jego status jest inny, choć w pewnym sensie odzwierciedla nadmiar i brak jednocześnie. W spektaklu widzimy najbardziej rozpowszechnioną projekcję tego lęku, którego źródło ma charakter społeczny: to wyświetlany na pierwszym ekranie obraz ciała leżącego w szpitalnym łóżku (odtworząc w pełni podszyty stereotypem lęk, powinnam napisać: obraz ciała przykutego do szpitalnego łóżka). Obraz ten wyświetlany przez niemal cały spektakl na ekranie dopełnia maska tlenowa na twarzy aktorki, kroplówka oraz sterylne, białe i puste otoczenie. Jest zatem niezwykle wymowny, mimo że aktorka pozostaje na nim milcząca i nieruchoma – a może właśnie dlatego: wzmocniony zostaje tu afektywny komunikat pobudzający zakorzenione w stereotypowych wyobrażeniach lęku o jednoczesnym nadmiarze materii i niedostatku życia. Ta ambiwalencja wpisana jest w wyobrażenia na temat życia wegetalnego, a co za tym idzie: w przywoływany tu lęk przed wegetacją.

Tego rodzaju wyobrażenia mają w kulturze zachodniej bardzo długą tradycję. „Założony brak złożoności charakteryzującej organizmy wyższe skutkuje lokowaniem roślin na najniższym szczeblu drabiny istnień, pomiędzy światem nieożywionym a światem zwierząt” – stwierdza Magdalena Zamorska (2022, s. 200). Autorka przypomina, że według Arystotelesa

trójdzielna ludzka dusza (psyche to duch, dusza, życie, energia witalna, potencja, moc) składa się z duszy roślinnej (inaczej wegetalnej lub odżywiającej), charakteryzującej się jedynie zdolnością do nieograniczonego wzrostu i multiplikacji, duszy zwierzęcej (animalnej), obdarzonej zdolnością odczuwania, doświadczania i poruszania się, oraz duszy ludzkiej, zdolnej do myślenia, mówienia i rozumowania (tamże).

Wywodzona z Arystotelesowskiej koncepcji hierarchia form istnienia odsyła nas do kategorii świadomości jako tej, która ma charakter różnicujący i która splata się ze zdolnością do myślenia, mówienia i rozumowania jako aktywności samoświadomego „ja”.

„To dziecko będzie roślinką, roślinką nieświadomą niczego”, słyszymy w słuchawkach głos aktorki przywołującej słowa lekarza obecnego przy jej narodzinach. Za chwilę głos dodaje:

Czy rośliny w Himalajach są inne... Czy rośliny w Himalajach mają w umyśle niedorozwój?

Profesor Lech Korniszewski – mój profesor, mój himalaista. Jako pierwszy w Polsce rozpoczął naukę genetyki w Akademii Medycznej w Warszawie. Uczestnik dziesięciu wysokogórskich wypraw w Himalaje. Jaką roślinę zobaczył we mnie? Gołą? Urodziłam się naga... Nagie roślinne życie? (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023).

Cały ten początkowy fragment wypowiedzi słyszanej w słuchawkach, inicjujący tytułowy strumień świadomości, z jednej strony zdaje się odsyłać do faktów zakorzenionych w biografii aktorki, z drugiej ma wymiar fantazmatyczny, wzmacniany przez nieco oniryczny charakter obrazów powoływanych przez jej sceniczne działania. Skotarek pojawia się w przestrzeni gry w kwiecistym szlafroku, długim szalu w czarno-białe pasy, zimowej czapce i goglach na oczach. Na nogach ma narty biegówki. Sunie na nich powoli i systematycznie wzdłuż wąskiej przestrzeni gry, tuż obok siedzących po dwóch stronach widzów, omijając z uwagą rozstawione wszędzie donice z roślinami. Jedną z nich podnosi w końcu z podłogi i zmierza wraz nią w stronę stylizowanej kanapy stojącej pod ekranem z

obrazem szpitalnego łóżka. Kanapa wyłożona jest materiałem przedstawiającym rodzajowe sceny malarskie na tle bujnej roślinności. Aktorka zdejmuje zimowe elementy garderoby, rozstawia szeroko nogi i stawia między nimi doniczkę z przygarniętą roślinką. Odchyła głowę i głęboko oddycha. Obraz ten łączy się z przywołaną w słowach sceną porodu. Skotarek nie tyle jednak przywołuje tu obraz własnej matki, ile sama staje się zarówno rodzącą i rodzącą się, a wyjęta spomiędzy nóg roślinka, głaskana, przytulana i przystawiana do piersi, jest zarazem nią i nie-nią. Jest niechcianą, odrzucaną diagnozą i częścią ja domagającą się czułości i troski. Droga od rośliny-diagnozy do relacji z własną roślinnością nie jest tutaj jednak ani oczywista, ani prosta. Jaki może być cel tej podróży i jaka stawka kryje się za podjętym tu wysiłkiem?

Zamorska przyglądając się feministycznym studiom nad roślinami stwierdza:

Praktyki filozoficzne polegające na modelowaniu ludzkiego myślenia na roślinnych sposobach bycia są z perspektywy feministycznej etyki troski mniej istotne niż dbałość o widzialność i dobrostan konkretnych, materialnych i ucieleśnionych istot. Punktem wyjścia feministycznych studiów nad roślinami jest rozpoznanie ontologicznego i politycznego statusu rośliny (2022, s. 203).

Czy takie feministyczne z gruntu przemyślenie statusu roślin uwzględniające ich swoistą ontologię i polityczność może doprowadzić nie tylko do wypracowania nowej etyki troski wobec roślinnych istnień, ale po prostu nowej etyki opartej na relacyjności i współzależności z wszelką innością pojmowaną już nie w kategoriach binarnych różnic, a jako spektrum różnorodności? I czy może się to dokonać bez nie tyle „modelowania

myślenia na roślinnych sposobach bycia”, ile przemodelowania myślenia o relacjach z roślinnością i wszelką „innością”? W tym kierunku zmierza wywód Zamorskiej, która stwierdza:

Z perspektywy krytycznej i feministycznej potrzebne są nowe opowieści i nowe spekulacje, z których wyłonić się może inna wielogatunkowa polityka i etyka, oparte na uważności i trosce. Zgodnie z postulatem nowych opowieści dla nowego świata opowiadaczki i słuchaczki proponują narracje i wyobrażenia wykraczające poza to, co w nowożytnym paradygmacie było akceptowalne i możliwe do pomyślenia. Jedynie myślenie inaczej pozwala działać inaczej (2022, s. 209-210),

by za chwilę dojść do podstawowej konkluzji:

Rośl-inność stanowi model myślenia-inaczej, bycia-inaczej. [...] Inne opowieści pozwalają zadawać inne pytania o to, jak działać. O to, jakie działanie będzie najlepszym z możliwych dla wszystkich istot uwikłanych w daną sytuację (2022, s. 210).

Performans Skotarek jest dla mnie takim rodzajem feministycznej opowieści, feministycznego działania wprowadzającego w ruch narracje wykraczające poza to, co było dotychczas do pomyślenia. Jednak jej perspektywa jest szczególna – to, co feministyczne splata się tu z doświadczeniem niepełnosprawności, w związku z czym możliwość ujęcia roślinności jako modelu myślenia-inaczej i bycia-inaczej pojawia się tu na drodze, którą określiłabym jako proces kripowania stereotypowych wyobrażeń na temat roślinności i niepełnosprawności ujawniających się pod postacią rośliny-diagnozy.

Monolog w postaci strumienia świadomości słyszany przez widzów za pomocą słuchawek towarzyszy kolejnym działaniom performatywnym Skotarek. Aktorka znika na chwilę ze sceny, by wziąć prysznic, wraca z mokrymi włosami owiniętymi ręcznikiem, wyciera je. Jej ruchy są spokojne i precyzyjne, kolejne gesty zmieniają się w choreografię, której towarzyszą słowa coraz wyraźniej krążące wokół ciała, jego pielęgnacji, jego odczuwania, doświadczania, postrzegania. Przeplatane są kolejnymi wariantami stwierdzenia: nie jestem rośliną. Raz są one kategoryczne i podszyte irytacją wynikającą z niezgody: „Nie jestem rośliną. Ty roślino masz liście dziurawe. Roślino daj mi spokój. Nie zadręczaj mnie” (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023); kiedy indziej przybierają formę stanowczego, ale zarazem cierpliwego wytłumaczenia różnicy: „Roślino, to moje życie. Roślino, nie odbieraj mi moich praw, nie pozwolę byś mnie kształtowała, zrozum: jestem o ludzkich potrzebach” (tamże). Ta ponawiana próba odróżnienia jest formą walki o uznanie własnej autonomii. Odbywa się ona w obszarze gry i poprzez grę, w działaniu i w języku, a jej medium staje się teatr:

Widzę swoje ciało, widzę dłonie, ramiona, widzę siebie, widzę swoje włosy szmaragdowe, widzę nogi, stopy, cała się ruszam na różne strony, tańczę przed lustrem, kształtuję swoje dłonie w ruchach, ramiona się ruszają, całe ciało celebrytuje siebie przed lustrem... ruszam też głową na różne sposoby, mam ciało miękkie, zwinne, zdolne do ruchów scenicznych. [...] Nie jestem rośliną. Rośliny nie grają w teatrze, ich ruchy nie są sceniczne... (tamże).

Niejednoznacznym elementem tej walki-gry jest ów bezpośredni zwrot ku roślinie jako adresatce wypowiedzianych słów, a pośrednio również i działań – to one bowiem w pierwszym rzędzie są płaszczyzną budowania różnicy.

Powraca tu utrwalona kulturowo opozycja między działaniem i biernością wpisana w relację człowiek - roślina. Kiedy ja się poruszam, tańczę, gram - pokazuję i powtarza na różne sposoby Skotarek - ty roślino nie tańczysz, ty stoisz nieruchoma - podkreśla. Ta eksponowana różnica co chwila się jednak załamuje, a jej podstawa musi być wciąż na nowo rekonstruowana. Wskazuje na to uporczywość, z jaką aktorka w wypowiedzianym monologu odrzuca to, co roślinne, a co jest przedmiotem nienawiści z jednej strony, a lęku, wstydu i osamotnienia z drugiej. Bardzo szybko okazuje się jednak, że ta opozycja ja-roślina nie jest taka jednoznaczna, że to, co aktorka odrzuca pod postacią rośliny, to przede wszystkim wyobrażenia społeczeństwa na jej temat przybierające formę rośliny-diagnozy:

Ty roślino ranisz moje słowa. Ja ciebie unikam po prostu. Ty byłaś moją diagnozą. Nie chcę być tobą. Układam życie po swojemu.

Dziwna to sytuacja ta roślina. Ludzie nie potrzebują roślin. Rośliny mają w domu tylko dlatego, że są ładne. U siebie w domu nie mam roślin. Przynoszą mi strach, wstyd (tamże).

Słowom wskazującym na negatywne afekty wywoływane przez roślinę-diagnozę towarzyszą gesty wykonywane wokół i wobec roślin, które są raczej z porządku troski i czułości, jak w przywoływanej już scenie metaforycznego porodu, czy w licznych momentach, kiedy aktorka podlewa rośliny znajdujące się w przestrzeni gry, dotyka delikatnie ich liści, głaszcze je czy chowa w nich twarz w scenie płaczu. Roślina przynależy tu do obszaru negacji, ale też staje się swoistą partnerką podejmowanej przez artystkę gry, której stawką jest pytanie o tożsamość. W pewnym momencie słyszymy słowa, które wprost kierują prowokacyjne, pełne bólu pytanie-oskarżenie wobec społeczeństwa, które pielęgnuje wizję rośliny-diagnozy zapewniając

jej trwanie i rozrost:

Co wy o mnie myślicie moje społeczeństwo?

Widzicie zespół Downa. Widzicie, czego nie mogę mieć. Widzicie zepsuty umysł, który nie myśli, któremu roi się w głowie. Umysł, w którym się nie mieści. Umysł debil. Umysł kretynizm. Umysł – chuj. Umysł głupi. Umysł nienormalny. [...] Macie o mnie wszystko wymyślone. Ale mój intelekt jest tylko mój – osobisty. Czy powinnam się sobie wstydzić?

Roślino, dlaczego mącisz mój spokój? Dlaczego zakłócasz moje życie? (tamże).

Roślina staje się tu inną nazwą dla stereotypowo postrzeganej niepełnosprawności. Czy można ją wpisać jakkolwiek w proces budowania tożsamości uwzględniającej niepełnosprawność jako jej istotny element? „Jak ci, którzy doświadczyli zmedykalizowanych technologii jako form lekceważenia, ingerencji czy nadzoru mogą rozwinąć alternatywne relacje do technologii?” – pyta Alison Kafer (2019, s. 2-4). Czy można dokonać transpozycji tego pytania na kwestie dotyczące roślinności? Spróbujmy: Jak ci, którzy doświadczyli porównania z roślinami jako formy negacji, wpływu i kontroli mogą rozwinąć alternatywne relacje do roślinności? Nie chodzi tu o porównanie świata technologii do świata roślin, ale o wypróbowanie formuły pytania, w którego centrum stoi wyobrażenie takich form relacji z różnego rodzaju innością usytuowaną w obszarze tego, co pozaludzkie, które sferze negatywności zdolne byłyby przeciwstawić nowe wizje podmiotowości.

Na innym poziomie wyłaniające się z tej transpozycji zestawienie pozornie nieprzystających elementów: technologie medyczne czy zmedykalizowane

interwencje versus językowe operacje sięgające po porównanie do rośliny, czyli symboliczne ingerencje – odkrywa jednak coś nieoczekiwanego, co odsłania się w świetle performansu Skotarek. „To dziecko będzie roślinką” mówi doktor z narracji aktorki, a stwierdzenie to nie jest po prostu porównaniem czy metaforą, ale paramedyczną diagnozą. Roślinna diagnoza, roślina-diagnoza budzi lęk przed wegetacją. Jej obrazem w performansie Skotarek jest wizja łóżka szpitalnego i aparatury medycznej, do której podłączone jest ciało-roślina. W wizji tej splata się nierozzerwalnie lęk przed byciem jak roślina z lękiem przed byciem uzależnionym od aparatury podtrzymującej życie. Bycie rośliną przenika się tu z byciem cyborgiem. Ale jak wiemy od czasu słynnego eseju Donny Haraway, cyborg jest figurą wielce niejednoznaczną, a jego ambiwalencja i hybrydyczność niosą w sobie potencjał związany z rozbrajaniem zastanych, skostniałych znaczeń i dualistycznych opozycji.

Alison Kafer przypomina, że Harawayowski cyborg stał się nie tylko figurą związaną z emancypacją feministyczną, ale zasilił również w znaczący sposób myśl z obszaru studiów o niepełnosprawności koncentrującą się na kwestiach związanych z ciałem i technologią (2019, s. 5). Jak jednak wskazuje autorka, można się dziś zastanawiać, w jakim stopniu cyborg nadal pozostaje nośną figurą emancypacji. Kafer proponuje w to miejsce inne pojęcie Haraway, obecne w jej późniejszych tekstach i manifestach – *kinship* – i zastanawia się nad jego nośnością w odniesieniu do relacji budowanych przez przywoływane przez nią artystki ze światem materii nieożywionej i technologii, które w świetle ich twórczości nie tyle mają służyć uzupełnieniu zakładanego „braku” związanego z niepełnosprawnością, ale poszerzać i rekonfigurować rozumienie ciała i materii w ich wzajemnej relacji.

Pojęcie *kinship* – bliskich relacji z wyboru i związków nieopartych na

pokrewieństwie – sytuuje się blisko takich konceptów obecnych w myśli Haraway, jak gatunki stowarzyszone czy naturokultury. Nie jest też wcale tak odległe od figury cyborga. Sama Haraway w *Manifeście gatunków stowarzyszonych* wskazywała na to, że cyborg z jej wczesnych manifestów nie tyle został wyparty przez inne figury, ile znalazł się pośród nich jako jedna z wielu modalności hybrydycznych relacji, które mogą się pojawiać między tym, co ludzkie i pozaludzkie (2012, s. 243-244). Przesunięcie od figury cyborga do pojęcia gatunków stowarzyszonych, naturokultur i *kinship* oznacza jednak przesunięcie myślenia z obszaru technologii w stronę szeroko rozumianych środowisk i ekosystemów, materii i materialności. Z jednej strony mamy tu nowy feministyczny materializm, z drugiej – etykę relacyjną. Oba te nurty rozwijają się w nurcie postantropocentrycznym, wskazując na konieczność przemyślenia kategorii podmiotu i przedmiotu, granic między nimi, a także kwestii reprezentacji, sprawczości i autonomii. Wymaga to przemyślenia na nowo tego, co ludzkie i pozaludzkie czy więcej niż ludzkie, a zatem rekonfiguracji pojęcia jakim jest „człowiek”.

Aleksandra Skotarek przywołuje w swym performansie klasyczną figurę człowieka związaną z wizją jego ciała i pozycji (rozumianej również jako pozycja w świecie). W pewnym momencie pojawia się w przestrzeni scenicznej z matą do jogi, którą rozkłada między roślinami. Wykonuje kilka ćwiczeń oddechowych, którym towarzyszą zamaszyste ruchy głową wprawiające w falowanie mokre włosy. Po chwili podnosi się, staje w rozkroku i unosi na boki wyprostowane ramiona. Stoi tak długo mimo wysiłku. W praktykę jogi wpisuje na chwilę rozpoznawalny obraz człowieka witruwiańskiego, uruchamiając automatycznie złożoną refleksję na temat ciała. W słuchawkach słyszymy:

Koło jest zbiorem wszystkich elementów ciała, różnych postaw,

psychologicznych, socjologicznych i profesorskich. Każdy ma swoje koło. W moim kobiecym kole mam swoje proporcje, proporcje swojego ciała i swojej tożsamości, od tego koła nie można się uwolnić. Trzeba stać nieruchomo, a ja bym chętnie podnosiła do góry transparenty! (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023).

W ostatnich słowach można rozpoznać nawiązanie do sceny z innego spektaklu Teatru 21: *Rewolucji, której nie było*, w której aktorzy wznosili w górę na wprost widowni transparenty z protestu osób z niepełnosprawnościami i ich opiekunów, który odbył się w 2018 roku w polskim sejmie. Tamtej manifestacji towarzyszył podobny wysiłek podejmowany na tle zagrzewających do wytrwałości skandowanych słów: w górę ręce, mocne nogi. Tam ta nieruchoma postawa była gestem protestu, tu – obrazem unieruchomienia ciała w określonym schemacie. Czy można się z niego uwolnić?

Leonardo da Vinci stworzył to koło, w które wpasował człowieka. Każdy z nas ma swoje koło, spisane z różnych elementów w nim. Trzeba rozrysować koło wokół roślinności, w różnych kształtach roślin. Rośliny też mogą być otoczone. Widzę jak Leonardo rysuje to koło i otacza je (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023)

– słyszymy głos aktorki. Ta wizja jest sugestywna i pociągająca: zamiast jednego modelu, wiele figur wokół rozmaitych kształtów i form, obejmujących rozmaite, różnorodne ciała, w tym ciała roślinne. Aktorka porzuca pozycję człowieka stojącego i siada na macie w kolejnej pozycji jogi. Ta jest wygodniejsza – można w niej długo trwać:

Ręce połączyć można, czyli są w zamknięciu, w którym tkwi moje ciało – moje ciało ze swoją roślinnością, choć nie jestem roślinką. Ciało zamyka się w kole, siedzisz, tkwisz do końca swojego własnego istnienia (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023).

Czy to tutaj po raz pierwszy pojawia się we mnie myśl o znaczącej różnicy między rośliną-diagnozą a roślinnością, która stopniowo rozwija się wraz z trwaniem performansu?

Rosi Braidotti w eseju na temat posthumanistycznej podmiotowości relacyjnej wskazuje na kluczowy dla budowania nowych tożsamości i polityk afirmacyjnych moment zanegowania klasycznej quasi-universalnej figury człowieka, reprezentowanej przez normatywny obraz męskiego, białego ciała-i-podmiotu. „To nieszczególnie uniwersalne”, przypomina, wskazując na zwrot posthumanistyczny, który dokonał znaczącego przesunięcia myślenia w kierunku hybrydyzacji gatunków (Braidotti, 2018, s. 5). W jej ujęciu odejście od klasycznego antropocentryzmu oznacza zwrot w kierunku relacyjności i współzależności, który pozwala na nowo zdefiniować samą kategorię życia (*zoe*), wpisując w nią to, co nieludzkie i nieosobowe (2018, s. 7). Braidotti wskazuje z jednej strony cały obszar nekropolityki, która uświadamia, że: „Wszyscy jesteśmy ludźmi, ale niektórzy z nas są bardziej śmiertelni niż pozostali i właśnie ta wrażliwość łączy nas ze zwierzętami i roślinami” (tamże), z drugiej zmierza w kierunku wypracowania nowych polityk afirmatywnych, które zdolne byłyby przekroczyć doświadczenie negatywności (w tym negatywnych afektów) na rzecz budowania nowych, twórczych powiązań.

W etyce afirmatywnej pozytywne jest to, że aktywuje relacyjne

władze podmiotu i nakierowuje je na przemianę afektów negatywnych w pozytywne. Wynika z tego dynamiczne rozumienie wszystkich afektów, nawet tych, które rażą nas bólem, zgrozą lub uczuciem żałoby. [...] Afirmatywna etyka przywraca ruch emocjonalnym po-ruszeniom [puts the motion back into e-motion] i aktywność aktywizmowi, wprowadzając ruch, proces i stawanie-się. [...] Negatywne namiętności nie tylko niszczą „siebie” [the self], ale szkodzą też zdolności „siebie” do budowania relacji z innymi – zarówno ludzkimi, jak i nieludzkimi – czyli do wzrastania w innych i poprzez nich (2018, s. 13).

Czy tego typu postulowane przejście w kierunku afirmacji relacyjności z tym, co inne, nie tylko w ludzkim, ale też pozaludzkim sensie, może dokonać się w świetle doświadczenia przywoływanego w performansie Skotarek?

Wróćmy do sceny przywołującej witruwiańskiego człowieka, do jej zakończenia. Aktorka porzuca dotychczasową pozycję, wypelza z zajmowanego obszaru stanowiącego umowne koło, „wychodzi z siebie”, przechodzi do pozycji na czworakach, głowę ma spuszczoną, włosy zakrywają jej twarz. Porusza się powoli między roślinami, kołysząc biodrami i wydając dźwięki przypominające małpie odgłosy. Potem wstaje, wciąż z zakrytą twarzą, podchodzi do największej rośliny i zaczyna pieścić zwisający z jej gałęzi kwiat. Towarzyszy temu pulsujące światło i muzyka dostosowująca się do ruchów aktorki. W słuchawkach słyszymy powtórzony dwukrotnie tekst: „Uwolnić się ze struktury, która nie jest dopasowana do ciała, które jest poza normą, które ukształtowało moje życie, chociaż rośliną nie jestem” (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023). Z jednej strony aktorka przywołuje tu utrwalone kulturowo stereotypy: obok człowieka-rośliny pojawia się tu człowiek-zwierzę. Z drugiej to wykroczenie poza normatywność odbywa się

na własnych warunkach, z całą świadomością konotacji powoływanych obrazów i bezwstydnością. Z jednej strony aktorka pokazuje, co społeczeństwo ma wymyślone na jej temat, z drugiej – przechwytyuje te obrazy, poddając je twórczej obróbce i choreografii.

Gest ten i jego wymowa zostaną wzmocnione w końcowej sekwencji performansu, w scenie, w której aktorka zasiądzie do stolika wypełnionego luźnymi kartkami i zacznie pisać w odpowiedzi na przywołane słowa Virginii Woolf na temat twórczości kobiet. Obszerny cytat z *Własnego pokoju* pojawił się chwilę wcześniej na ekranie na tle wyświetlanego wciąż filmu z aktorką przechadzającą się po uniwersyteckim kampusie. Skotarek w tym czasie leżała na ustawionym tuż obok szezlongu, u wezłowania którego stała ogromna monstera. Aktorka przykleiła do ręki kroplówkę wypełnioną zielonym płynem. Z mojej perspektywy powstało złudzenie, że kroplówka podłączona była jednocześnie do rośliny. Po zniknięciu słów Woolf z ekranu, odzepiwszy kroplówkę, Skotarek wraz z monsterą umieszczoną na ruchomej platformie, schowana za nią, przemieściła się pod przeciwległy ekran. Schowała głowę w liście i zaczęła głośno płakać. To wtedy padły przywołane już słowa: „zrozum, jestem o ludzkich potrzebach”. Za chwilę jednak płacz ustał, a Skotarek zasiadła do ustawionego obok stolika, na którym stała mniejsza roślinka – ta tulona w początkowej scenie opowiadającej o porodzie na szczytach Himalajów. Zapisywane jedna po drugiej kartki lądowały kolejno wokół stołu. W słuchawkach płynęły słowa, wśród których wybijały się te:

Będę rośliną, chrzanię was, pierdolę was wszystkich. Mogę płakać w samotności. Siedzieć w pokoju w samotności. Pierdolę wasze chcenia, to, co o mnie wiecie, co wiecie o moim debilistwie. [...] będę rośliną, bo przerastają mnie moje myśli o was, będę rośliną, bo

więcej mnie łączy z nimi niż wami. Rośliny, kiedy są same w pokoju, odczuwają samotność, bez wody, bez życia. Jestem pogubiona w samotności z moją roślinnością (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023).

Scena pisarskiej aktywności spleciona z obrazem kobiecej twórczości w przedziwny sposób splata się z przywoływaną wcześniej sceną performowania zwierzęco-roślinnej inności. Aktorka wzmacnia tu strategię twórczego przechwycenia kulturowych norm i obrazów w geście, który ma zarówno wymiar feministyczny (wcześniej wprost deklarowany: „W teatrze rozbijam tabu kobiety bez cenzurowania, bez pudrowania, bez wzorca, bez ciała, które trzeba chronić PRZED ZRANIENIEM” (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023) , jak i kripujący (rozbraja społeczną fikcję na swój temat, na temat swojej niepełnosprawności, obnażając spojrzenie tych, którzy mają o niej „wszystko wymyślone”). Ta gra z ograniczającymi normami nie prowadzi jednak ani do prostej subwersji, ani bezproblemowej afirmacji relacji z innością. Wskazuje jednak na jej możliwość w geście twórczego odrzucenia tego, co krzywdzące, w kierunku budowania własnej kobiecej i niepełnosprawnej tożsamości na własnych warunkach. Czy może się to odbyć na gruncie nowej relacyjności z tym, co inne – z tym, co rośl-inne? Na pewno wymaga to olbrzymiego wysiłku i przejścia przez Himalaje negatywności. Nie odbędzie się bez rekonfiguracji wyobrażenia o inności i relacji z innością w polu społecznym. Laboratorium tego typu transformacji pola społecznego widzę w performansie Skotarek, która zdaje się mówić: teraz to wy, moje społeczeństwo, musicie wykonać pracę na własnej wyobraźni, by dopuścić pojawienie się w jej obszarze nowych, wywrotowych obrazów, nowych relacji, nowych tożsamości opartych na związkach współzależności i współodpowiedzialności za budowanie afirmatywnych obszarów różnorodności.

Skotarek znajduje w końcu odpowiedź na krzywdzącą formułę rośliny-diagnozy:

Moje chcenie bycia rośliną, bycia, trwania, przyjemnego dotyku liści. Tak naprawdę jesteśmy do siebie takie podobne. Ten lekarz nie znał się na roślinach i nie znał się na ludziach. Nienawidziłam roślin przez tego lekarza. Przez te rośliny długo nie mogłam żyć. Przez te rośliny nie potrafiłam kochać (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023).

Jest to zarazem twórcza odpowiedź na przywołany przez mnie na początku performatywny wykład Masaoki: „Będę pisać książkę o seksualności roślin” – stwierdza Skotarek, co napędza serię pytań o to, jak rośliny czują, jak wchodzi w relację, a następnie kolejnych zabiegów wokół roślinki, która przestaje być jedynie diagnozą, a zaczyna być traktowana jak część „ja”. Wchodzenie w nową relację ze sobą-rośliną wymaga jednak odrzucenia nie tylko społecznie konstruowanego stereotypu wpisanego w obraz rośliny-diagnozy, ale też pewnej części siebie związanej z wyobrażeniem na temat tego, co ludzkie – tej części, która bywa wymieniana jako istota człowieczeństwa: świadomości:

Chcę się pożegnać ze swoją świadomością tego, co o mnie myślicie, tego, co o mnie wiecie, tego, co macie o mnie wymyślane. W głowie mi się to nie mieści, że mogę się z nią pożegnać... z moją świadomością, że muszę przestać żyć swoimi koncepcjami. Czy powinnam się wstydzić, czy powinnam się wstydzić swoich pragnień? Jesteś śliczna, w różnokolorowe paski. A te kolory..., piękna jesteś w tych kolorach wszystkie kolory twojej subtelności,

kobiecości, roślinności. Pożegnać się z całą świadomością, z tym co mam w sobie... Żegnaj moja świadomości... Witaj roślinności... (Skotarek, Lipko-Konieczna, 2023).

Czy tę deklarację można już uznać za afirmację roślinności? Nie do końca. Skotarek nie daje jednoznacznych odpowiedzi, bo też stawką jest tu poszukiwanie nowych formuł tożsamości, ale też ciągła gra z oczekiwaniami i wyobrażeniami. Gdy bowiem wydaje się, że Skotarek otwiera drogę do przemyślenia na nowo kwestii tożsamości w duchu postantropocentrycznej relacyjności, prowokacyjnie odwołuje się raz jeszcze do obrazu rośliny-diagnozy i wegetującego ciała. Pożegnaniu krzywdzących stereotypów towarzyszy pożegnanie samej siebie w dotychczasowym kształcie. Czy musi oznaczać to rezygnację? Zgodę na negatywną formułę nie-bycia, która wydawała się przekroczona? Aktorka pożegnawszy wszystkich i wszystko, kładzie się na środku przestrzeni scenicznej wśród roślin, zakłada maskę tlenową, przybiera pozę analogiczną do tej z filmu ze szpitalnym łóżkiem. Chcieliście widzieć we mnie roślinę, to macie – zdaje się mówić ten gest. Ale przecież ten obraz został już przekroczony. A może tylko skontrowany innymi – tymi możliwymi, potencjalnymi, poszukiwanymi alternatywami, które mogą się wydarzyć za sprawą nowych opowieści. Tych z ducha feminizmu relacyjnego.

Katarzyna Szopa, snując refleksję na temat herbarium w myśli feministycznej Luce Irigaray, przypomina, że filozofka

podkreśla więc, że rośliny mogą nauczyć nas, jak żyć razem, nie zabierając sobie powietrza (a także pozostałych zasobów naturalnych), przestrzeni, wolności, prawa do niczym

nieograniczonego pojawiania się i artykułowania specyfiki swojej cielesności (Szopa, 2024).

A odnosząc się do Irigarayowskiej filozofii różnicy płciowej, w której pojawiają się również odniesienia do świata roślinnego, dodaje:

Wzajemne uznanie różnicy płciowej umożliwia zatem pielęgnowanie życia i poszanowanie wartości innych istot żywych bez konieczności wyrzekania się swojej ekonomii podmiotowej, co w praktyce otwiera horyzont dla wszelkich niedoreprezentowanych bytów i mniejszości i poszerza „ramy uznawalności” – stanowiące polityczną strukturę dla sceny reprezentacji i zgodnie z pewnymi normami decydujące o tym, co jest życiem, a co nie – umożliwiając rozkwit i pojawienie się rozmaitych form ucieleśnionych odmienności (Szopa, 2024).

Tutaj feministyczna perspektywa zasilana jest przez roślinną metaforykę uruchomioną na rzecz przemyślenia różnicy i afirmacji różnorodności. Przemyślenie kwestii samej różnicy pozwala z kolei na nowe spojrzenie na różne formy również pozaludzkiej inności.

W performansie *Nie jestem rośliną* w ostatnim obrazie wyświetlanym na ekranie ze szpitalnym łóżkiem widzimy aktorkę wkraczającą w tę przestrzeń w stroju Virginii Woolf. Dwa przeciwległe obrazy, dwa różne widoki ciała, spotykają się. Skotarek-Woolf odczytuje w filmie kolejny fragment *Własnego pokoju*, stojąc tuż obok siebie leżącej nieruchomo na szpitalnym łóżku. Padają słowa o możliwym pojawieniu się – dzisiaj – siostry Szekspira:

Nie liczcie jednak na to, że nadejdzie bez przygotowań i wysiłku z

naszej strony, bez naszego uporu, by, kiedy już przyjdzie, dać jej szansę do życia i do pisania poezji – na to nie wolno nam liczyć, bo tak się nigdy nie stanie. Twierdzą jednak, że jeśli zechcemy dla niej pracować, pojawi się z pewnością i że pracy tej, nawet w biedzie i w zapomnieniu, warto się oddać bez reszty (Woolf, 1997, s. 136).

To ostatnie słowa performansu, które zyskują nowe znaczenie w świetle całej wcześniejszej opowieści na temat własnej świadomości i roślinności. Stawką jest tu tożsamość spleciona z wolnością twórczą. Tożsamość, która ma wymiar społeczny, ale która negocjowana być może w obszarze twórczości. W jej centrum stoi człowiek – kobieta – podmiot twórczy – artystka. Aktorka (jak lubi się nazywać Skotarek). Tożsamość, która ma charakter procesualny i otwarty. Która mierzy się z kulturowymi stereotypami, ale pokazuje też, że ich przekroczenie może dać więcej niż tylko poczucie własnej autonomii i sprawczości, nawet jeśli zyskiwanej tylko w teatrze. Bo o ile stawką jest tu jak najbardziej ludzkie „ja”, o tyle gra uruchomiona przez Skotarek otwiera pytania o inne potencjalne formy relacyjnych tożsamości. Być może punktem wyjścia na drodze w kierunku różnorodności jest porzucenie ograniczonych metafor i wyobrażeń na temat roślin, zwierząt i innych innych wykorzystywanych jako negatywny punkt odniesienia. Przypomnijmy jeszcze raz słowa Zamorskiej na temat etyki roślin: „Jedynie myślenie inaczej pozwala działać inaczej”. Feministyczne spojrzenie na roślinność wchodzące w rezonans, a czasem ścierające się z performatywną wypowiedzią Skotarek, wspiera niewątpliwie pracę rozbijania stereotypów i potencjalnie może otwierać nowe drogi myślenia o niepełnosprawności w twórczych relacjach z innością. Z tym że w obszarze teatru proces zmiany ma inny wektor: jedynie działanie inaczej pozwala myśleć inaczej.

Wzór cytowania:

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Od rośliny-diagnozy do roślin-inności. Wokół performansu „Nie jestem rośliną”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/j5n4-c711.

Autor/ka

Ewelina Godlewska-Byliniak (e.godlewska-by@uw.edu.pl) – kulturoznawczyni, badaczka zajmująca się obszarem teatru i performansu oraz studiami o niepełnosprawności, autorka książek *Tadeusz Kantor: sobowtór, melancholia, powtórzenie, Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, współredaktorka antologii *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie* oraz *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*. Wykłada w Instytucie Kultury Polskiej UW. Współpracuje z Centrum Sztuki Włączającej. ORCID: 0000-0001-5871-4602.

Przypisy

1. Taką formę zapisu stosuję za Magdaleną Zamorską, która z kolei podaje, że termin ten zapożyczyła z tytułu okładowego pisma „Czas Kultury” 2008, nr 5 (Zamorska, 2020, s. 43-62).
2. Autor wprost odsyła w przypisie do Donny Haraway, myślę, że można jednak rozszerzyć to odniesienie o inne nowomaterialistyczne ujęcia relacji ze znaczącą innością, jak choćby te sformułowane przez Karen Barad.
3. W momencie, gdy kończę ten tekst, otwartość kampusu UW jest mniej oczywista – w związku z decyzją rektora UW, Alojzego Nowaka, związaną z propalestyńskimi protestami studenckimi bramy Uniwersytetu zostały zamknięte, a na jego teren można wejść po okazaniu legitymacji.

Bibliografia

Braidotti, Rosi, *Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna*, tłum. J. Stępień, „Machina Myśli” 2018.

Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, tłum. J. Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Kafer, Alison, *Crip Kin, Manifesting*, „Catalyst. Feminism, Theory, Technoscience” 2019, t. 5, nr 1.

Modrzyk, Ariel, *Bezgraniczny wzrost. Ramując na nowo relacje między ludźmi i roślinami*,

„Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2022, zeszyt 1.

Skotarek, Aleksandra; Lipko-Konieczna, Justyna, *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości*, niepublikowany scenariusz na podstawie tekstu z improwizacji aktorskich Aleksandry Skotarek do spektaklu *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości* w reżyserii Justyny Wielgus oraz eseju *Własny pokój* Virginii Woolf, 2023.

Szopa, Katarzyna, *Filozoficzne herbarium Luce Irigaray*, „Nowa Orgia Myśli”, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/11/18/filozoficzne-herbarium-luce-irigaray/> [dostęp: 29.01.2024].

Woolf, Virginia, *Własny pokój*, tłum. A. Graff, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1997.

Zamorska, Magdalena, *Etyka roślin. Wiedza, troska i stawanie się z Innymi*, „Prace Kulturoznawcze” 2020, nr 3.

Zamorska, Magdalena, *Z uważnością i troską. Feministyczne studia nad roślinami*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2022, zeszyt 1.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/od-rosliny-diagnozy-do-rosl-innosci-wokol-performansu-nie-jestem-roslina>

From the issue: **Didaskalia 183**

Release date: październik 2024

DOI: 10.34762/dzna-dn52

Source URL: <https://didaskalia.pl/en/article/claire-cunninghams-care-ful-disability-aesthetic>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Claire Cunningham's Care-ful Disability Aesthetic

Katarzyna Ojrzyńska | Uniwersytet Łódzki

Claire Cunningham's Care-ful Disability Aesthetic

The article explores selected works of Scottish disabled artist Claire Cunningham. It takes recourse to disability studies and new materialism in order to investigate major aspects of her idiosyncratic disability aesthetic. Cunningham's works are strongly informed by her close care-ful queer relationship with her crutches, perceived as agential and animate more-than-human partners. These works also challenge the model of virtuosity and ablebodiedness, which has long dominated performing arts. Importantly, Cunningham's disability aesthetic not only determines the shape of her choreographies but also all aspects of the creative process in which she redefines care in the context of disability, where it has traditionally been associated with patronizing and/or charitable activity. In fact, as Ojrzyńska argues, the notions of care, vulnerability, relationality, (inter)dependence, and connectedness are in many ways central to this aesthetic. Hence, by examining the critical and reformative potential of Cunningham's works and creative process, the article sheds light on the way in which the artist undertakes a crip-queer world-making project to build much-needed artistic environments 'where things are happening differently.'

Keywords: disability; theatre; Claire Cunningham; care; disability aesthetics

Introduction

Before I present the main point of this article, let me briefly digress on the play *PH*Reaks*, which opens the collection *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights* edited by Victoria Ann Lewis. It features a scene inspired by the late life of Henri Matisse, who after a surgery for abdominal cancer created his new works from the wheelchair and bed. In the final fourteen years of his life, he developed a new language of expression that was adjusted to the abilities and needs of his body-mind. He ‘abandoned his paintbrushes in favour of scissors and embarked upon his artistic “second life”’ (Sooke, 2014, p. 8), a period during which he ‘often lived with his cut-outs for weeks or months on end, studying their visual rhythms, scrutinizing tiny details and instructing his assistants to move bits around until he was satisfied’ (p. 70). The scene in question centres on Matisse and his overdiligent assistant Louis-Miachel. It tackles tensions that emerge in their relationship around the issues of agency and (in)dependence, as well as presenting the artist’s new creative process on the stage. Matisse’s impairment does not push him towards exploring and capitalizing on the tragic aspects of his illness but rather inspires him to make art that brings peace and comfort ‘like a good armchair’ (Baizley and Lewis, 2006, p. 100). In the play, he reflects upon his new creative method and speaks about the sensations that he experiences in the process: ‘When I cut into a color, it has a certain effect on me. A certain blue enters my soul; a certain red affects my blood pressure and another color wakes me up. I do not cut the oranges and reds the same way I cut the greens and blues’ (Baizley and Lewis, 2006, p. 99). Rather than presenting his conceptual work as an idealistic, disembodied, purely intellectual endeavour, he accentuates the materiality of the creative process. He also stresses the role that his

disability plays in finding new pathways towards an aesthetic that is rooted in cripistemology, i.e., his situated knowledge coming from first-hand experience of disability (cf. Johnson and McRuer, 2014), and serves as a source of new affects and sensations for the viewer.

The idea that disability serves as a factor that brings novelty into art and challenges its stagnated formulas and conventions is central to Tobin Siebers's concept of disability aesthetics. In his monograph, Siebers argues that disability has been a source of pioneering innovation in art and traces its groundbreaking influence in modernist artworks. In general, he argues that 'disability has a rich but hidden role in the history of art;' and yet, it 'is rarely recognized as such, even though it often serves as the very factor that establishes works as superior examples of aesthetic beauty' (Siebers, 2013, p. 4). While Siebers's research was largely limited to fine arts, a similar claim can be made about dance and the ways in which artists such as Bill Shannon, Lisa Bufano, Raimund Hoghe, Alice Sheppard, Claire Cunningham, Dergin Tokmak, and Rafał Urbacki, who use alternative kinaesthetic vocabularies, have been forging new paths and aesthetics in dance and performance.

In this article, I will focus on selected works of Scottish artist Claire Cunningham who self-identifies as disabled. Apart from several stage performances, these include a site-specific performance, a series of audio works, a photo series, and a performative lecture. I will explore Cunningham's unique care-ful disability aesthetic which manifest itself in three major aspects of her creative work: the artist's intimate queer/crip relationship with her crutches, the recognition and embracement of vulnerability, which breaks the illusion of flawless virtuosity and ablebodiedness, and the design of the creative process and performance. My

analyses will point to the centrality of the notion of care in her choreographies, as well as visual and aural art. Rather than a form of patronizing and/or charitable activity, care is understood here as a kind of empowering relationality that involves affection and responsibility for well-being. It entails attentiveness and responsiveness to oneself (one's needs and desires), others, and the environment and its more-than-human constituents which are endowed with various forms and degrees of animacy. By investigating different aspects of care in Cunningham's artistic practice, the article sheds light on its critical and creative potential and accentuates those generative elements of her care-ful aesthetic that find application and relevance far beyond disability dance and performance.

A Queer Crip More-Than-Human Partnership

Since the age of fourteen, Cunningham has been using a specific type of grey elbow crutches provided by the National Health Service. Throughout the years, she has not replaced them with new “cooler” designs and colours now available’ (Cunningham, 2019). Their relationship corresponds to what Julia Watts Belser, with whom Cunningham worked on the audio series titled *We Run Like Rivers*, calls ‘queer animacy: a practice of living and loving across the human/nonhuman divide’ (2016, p. 9), referring to her own and some other wheelers’ bonds with their wheelchairs. For Cunningham, the crutches are more than markers of her atypical mobility. They are partners who have literally been shaping her body by affecting the muscle strength of its specific parts. The crutches also played an essential role in creating a whole new kinaesthetic vocabulary that is specific to her non-normative body-mind, its unique abilities, as well as its entanglement with the more-than-human world. Cunningham meticulously developed a set of movements and positions, which she then named and categorized (Cunningham, 2019).

Her aim was not much to create a system of movement that could be taught to others, but rather develop her own craftsmanship.

What helped Cunningham create her unique dance style, which is key to her distinct aesthetic, and more fully recognize the agency of the crutches was contact improvisation with its focus on physical interactions between bodies. It is through care-ful play and experimentation, physical touch, and spending time together that she built a close relationship with her assistive devices - a relationship based on trust, respect, and attachment. Cunningham (2019) mentions, for instance, that she tries to keep her crutches from falling on the ground. She also likes to think that she has had the same pair of crutches over the years even though the unconventional ways in which they are used necessitate frequent replacements.

The grey elbow crutches have been central to who Cunningham is and how she perceives and navigates her environment, and interacts with it. The artist comments on the influence they have had on her by saying: 'the crutches have queered my body over time' (Cunningham, 2019). In a sense, they have also crippled it. In fact, the semantic fields of the two verbs: 'to queer' and 'to cripp' can be seen as significantly overlapping. As Carrie Sandahl argues, both terms are 'fluid and ever-changing, claimed by those whom it did not originally define' (2003, p. 27), and they share a 'radical stance toward concepts of normalcy; both argue adamantly against the compulsion to observe norms of all kinds (corporeal, mental, sexual, social, cultural, subcultural, etc.)' (p. 26). Thus, queering/cripping may be seen as generating new insights into the non-binary world of variety and difference, and alternative perspectives thereon.

In Cunningham's oeuvre, these new perspectives are most directly explored in her photo series titled *Ground Studies*. All works in the series focus on

various trodden surfaces which people with non-impaired mobility pay little attention to. Showing the artist's downward perspective, the photographs present her feet in comfortable-looking shoes and the lower section of her crutches against a variety terrain types and textures, such as warm-yellow autumn leaves, a wet sandy beach with dog paw prints, a naturally sculpted rock with tiny water pools, light-brown wooden boards or mottled grey concrete with two holes whose size corresponds to that of the crutch ferrules. Cunningham's non-normative kinetic vocabulary thus serves a source of attentiveness to the ground, which people with no motor impairments often stomp on carelessly, treating the land under their feet as a largely invisible conquered, domesticated, and colonized expanse. The idea of the crutches shaping her perception is also addressed in another series titled *Pinhole Photos*. Taken with an iPhone through a hole in Cunningham's crutch, the photos show small circular images against black background (Cunningham, 2019). The crutches thus serve a function similar to that of a telescope; they help notice things that seem distant or beyond 'normal' human perception.

Crippling and queering involve challenging and rethinking traditional binaries, be it male vs. female, healthy vs. ill, able-bodied vs. disabled, nature vs. culture, dead vs. alive, animate vs. inanimate, human vs. animal, self vs. the other, or subject vs. object, highlighting their arbitrariness. Many of these oppositions are undermined in Cunningham's artistic explorations of her personal relationship with the crutches. As regards the male/female binary, the sole fact of using such assistive devices has often been seen as rendering a human body-mind essentially genderless. Writing about female experiences of physical disability, Susan Lonsdale describes a woman who chose to use a wheelchair rather than crutches, as the former better corresponded with the traditional image of female dependency, helplessness,

and gracefulness, while the latter, combined with callipers, caused a 'distortion' to her body and rendered it 'unattractive' (1990, p. 4). Queer crip American writer Eli Clare extends this argument to both sides of the traditional gender divide. As he posits, 'A woman who walks with crutches does not walk like a "woman"; a man who uses a wheelchair and a ventilator does not move like a "man"' (Clare, 2015, p. 130). Crip body-minds are often relegated to a queer space between the gender binary. I see Cunningham's works as acts of exploring and inhabiting the queer/crip in-betweenness and contesting traditional images of femininity. While in her early work *Evolution* (2007), wearing a black tutu, she plays with an image of a crutched ballerina and pushes the boundaries of classical ballet, her next performance *Mobile* (2008)¹ abandons the gendered convention and transforms her body, accompanied by several crutches, into a series of aerial sculptures inspired by Alexander Calder's kinetic sculptures which Marcel Duchamp called 'mobiles.' In *Guide Gods* (2014), Cunningham finds unconventional ways to play with teacups made of china - fragile items that can be associated with conventional, aristocratic femininity as well as with her own fragile body-mind, which does not fit in such a model of womanhood (and nor does it strive to do so). In the more recent *Thank You Very Much!* (2019), she cross-dresses and, with three other performers, impersonates Elvis Presley.

At times, Cunningham's crutches have been called 'extensions of her body' (e.g., LaVigne, 2016) through which she can feel and explore the ground. This suggests cyborg-like transhuman merging which, when combined with still dominant popular discourses of disability, is all too often moulded into the popular narrative of a supercrip who overcomes their impairment. In her text 'The (Disabled) Artist Is Present,' whose title clearly alludes to Marina Abramović's famous 2010 performance, Cunningham comments on her early career in dance and mentions impressing spectators with her "'tricksy"

moves,' her whole performance being 'a bit like a circus act' (2018, p. 273). In more recent works, she focuses more on the ideas and choreographies coming from her experience of living with a disability, which nevertheless strongly resonate with her non-disabled audiences. One may also note a slight, yet significant change in Cunningham's presentation of her relationship with the crutches. The early, somewhat transhumanist self-image has been replaced with an idea of a 'queer relationship' (e.g. Cunningham, 2019; Cunningham, 2024) between agential subjects. Following Alison Kafer, it can be seen as an instance of 'queer crip kin-making' (2019, p. 7) which recognizes the agency and animacy of the partner/kin that has traditionally been seen as a lifeless and passive tool.

As Mel Y. Chen puts it in her book on animacies,

The core sense of 'queer' refers, as might be expected, to exceptions to the conventional ordering of sex, reproduction, and intimacy, though it at times also refers to animacy's veering-away from dominant ontologies and the normativities they promulgate. That is, [...] queering is immanent to animate transgressions, violating proper intimacies (including between humans and nonhuman things) (2012, p. 11).

Cunningham addressed the queerness of her relationship with the crutches and its affectionate and transgressive character already in the 2012 *Ménage à Trois*, devised together with Gail Sneddon. In the performance, the crutches are the protagonist's close companions that always play a part in her relationships with other humans. *Ménage à Trois* presents a lonely disabled woman (Cunningham) who crafts an ideal (read: non-disabled)

imaginary lover out of two crutches. The figment of her imagination then becomes embodied by a male dance partner (Christopher Owen). As Krista K. Miranda (2016) argues,

Cunningham's prosthetics are both body and the hinge between bodies in love and sex. In *Ménage à Trois*, Cunningham addresses the paradox of her prosthetics, which both are and are not the body, simultaneously facilitating and impeding the interconnection of being bodies together in the world.

This is most conspicuous in the fragment of the voiceover monologue that opens the performance: 'Sometimes I feel like a machine. I forget I was made to touch skin, to feel heat, breath, to have someone's smile pressed against my neck. I wasn't made to click,' as well as in the scene in which Cunningham enters the stage in a spiked corset made of crutches which keeps the potential significant other at bay. As its title suggests, the performance presents a relationship with a crutch-user as polyamorous, queer, and difficult to navigate largely because of non-crutched humans' negative perceptions of disability and their interpretations of these assistive devices as distancing makers of otherness. For the protagonist, a romance with a perfect man seems to remain in the sphere of dreams and projections. The closest intimate relationship that she establishes is the one with her crutches as they 'are the ground beneath [her] hands, the arms that hold [her] up, that carry [her] softly but can never wrap around [her]' ('Menage a Trois,' 2012). Or, perhaps, the non-disabled ideal simply does not exist, as suggested by the image used in the trailer ('Menage a Trois,' 2012). It clearly alludes to Leonardo da Vinci's divinely proportional *Vitruvian Man*. Yet, the original central perfect male figure has been replaced with a

genderless structure made of crutches.

Yet another binary that Cunningham's entanglement with her crutches destabilizes is the one between the human and the animal. In her lecture with the telling title *4 Legs Good*, she discusses her queer more-than-human relationship and states: 'I feel often I'm actually a quadruped and not a biped. And there are times I really do think that having four legs is far, far better than two' (Cunningham, 2019). This idea also resonates in Cunningham's 2017 *Beyond the Breakwater*, in which she built a sculpture made of used crutches, resembling a skeleton of whale or some other sizeable sea creature. As an example of what I call ecorelational aesthetics (Ojrzyńska, 2023), the site-specific performance comments upon the relegation of disabled bodies from 'nature' and the human pollution of the seas, since the artist pulled out the crutches from fishing nets.² It also blurs the difference between organic life and inorganic 'dead' matter and suggests spectrality (gradability) and impermanence of the liveliness of all matter.

Ontologically, Cunningham attributes her crutches with animacy, understood as physical and affective liveliness and agency. Hence, her artistic practice seems to be grounded in the new materialist spectral idea of how animacy manifests itself in the world. It challenges hierarchies shaped by anthropocentrism and ableism, and based on valuations that are essentially (bio)political. In her analysis of the 2016 *The Way You Look (at me) Tonight* (perf. Claire Cunningham, Jess Curtis), Jana Melkumova-Reynolds posits that crutches, as used in the performance, activate 'a relational space; a space where both bodies and things emerge as [...] ongoing processes of entanglement with other bodies and things, and must be thought of as constituting, and being constituted by, the webs of relations and intra-actions they are enmeshed in' (2024, p. 54). Thus, she contextualizes the

performance in Karen Barad's agential realism, according to which phenomena, as basic units of reality, come into being through intra-actions. As Barad further argues, 'the universe is agential intra-activity in its becoming. The primary ontological units are not "things" but phenomena - dynamic topological reconfigurings/entanglements/relationalities/(re)articulations' (2003, p. 818).

Cunningham's work is founded upon her more-than-human entanglement with her crutches, which she sees as agents that deserve respect and care. In doing so, she veers away from normative hierarchies and moves towards a more democratic, horizontal vision of the world. This perspectival shift is made possible by the attentiveness that Cunningham owes to her crutches. While this should not be considered a universal virtue of all people with disabilities, the artist argues: 'I think there is often a higher level of attentiveness going on for individuals who are negotiating a different physical and sensory relationship with the world' (Cunningham, 2018, p. 290). As will be shown, this finds a reflection in the way her care-ful aesthetic rejects virtuosity and focuses as much on the creative process as on the final artistic product.

Against Virtuosity: Breaking the Illusion of Ablebodiedness

As Tobin Siebers notes, '[a]esthetics tracks the sensations that some bodies feel in the presence of other bodies' (2013, p. 1). Consequently, aesthetic beauty has often been associated with pleasure. What has commonly been seen as a source of spectatorial pleasure in watching a dance performance is its virtuosity - 'those movements that extended beyond the capacity of the normal body' (Duffy, Atkinson, and Wood, 2019, p. 253) and are different

'from the quotidian' (p. 254). Following Matthew Reason and Dee Reynolds, Duffy, Atkinson, and Wood add 'effortlessness' and 'grace, or flow' (Reason and Reynolds, 2010, p. 59) to the list of features defining virtuosity, only to expose the fakeness of the former: 'This illusion is created when the audience can appreciate the movement without being unduly distracted by the workings or *limitations* of the body' (Duffy, Atkinson, and Wood, 2019, p. 257, emphasis mine). Thus, disability seems essentially at odds with the notion of virtuosity unless it is embellished with the narrative of overcoming since, as Duffy, Atkinson, and Wood further argue, virtuosity tends to be attributed to disabled performers because of 'the very constraints posed by disability' (p. 254).

Even though she does not take recourse to the narrative of overcoming, Claire Cunningham has gained international recognition and in 2023 was given the position of Einstein Professor of 'Choreography, Dance and Disability Arts' at the Inter-University Centre for Dance (HZT) in Berlin. Importantly, her disability aesthetic is not limited to what her body can do, to its idiosyncratic virtuosity. This idea was central to her 2014 *Give Me a Reason to Live*,³ created as part of the celebration of the five-hundredth anniversary of Hieronymus Bosch's death, in which five emerging choreographers were asked to respond to the Renaissance artist's oeuvre. The performance was envisaged as 'a study in the notion and provocation of empathy' and '[a] live memorial to the disabled victims of the Nazi Aktion T4 euthanasia program [...] and the current disabled victims of recent "welfare reform" in the UK' ('*Give Me...*' 2018). The Work Capability Assessment (WCA) was introduced in the UK in 2011 in order to reassess whether people on Employment and Support Allowance or Incapacity Benefits should still receive this form of support from the state or rather should be deemed capable of work and receive Jobseekers Allowance instead. At the time,

British tabloids repeatedly presented individuals claiming disability benefits as ‘cheat[s], scrounger[s] and workshy,’ turning them, as Emma Briant, Nick Watson, and Gregory Philo point out, into ‘a new folk devil’ (2013, p. 887). In August 2015, a report made by Department for Work & Pensions and entitled *Mortality Statistics: Employment and Support Allowance, Incapacity Benefit or Severe Disablement Allowance* revealed that in the period between December 2011 and February 2014, a worryingly high number of people (2,380) died shortly after being found ‘fit for work’ by the WCA (2015, p. 8), which raised concerns in and outside the disability community in the UK.⁴ One of the ways in which the WCA might have contributed to the untimely demise of so many people was the fact that disabled individuals, who throughout their lives had to prove their worth often by overcompensating for their impairment, were then asked to expose their weakness and frailty (*‘Give Me...,’* 2018). Many found this task impossible to accomplish.

Give Me a Reason to Live hints at certain similarities and continuities between the moral/religious model of disability, the medical model, and the neoliberal/capitalist model which sees disability as an identity readily assumed by ‘benefit scroungers.’ All these models are to some extent linked to the negative perception of individuals with disabilities as a dispensable financial burden to society (as charity cases, those who need expensive medical treatment, and those who do not contribute to the growth of the capitalist market economy).

The moral/religious model is most conspicuous in allusions to Hieronymus Bosch’s sketches of disabled beggars who were presented to Cunningham as figures related to sin and symbolizing greed (Cunningham, 2015b). In his article about the depictions of ‘cripples’ by Bosch (and his imitators), Erwin

Pokorny argues that these representations can be seen as illustrating the '[a]nti-beggar sentiment' which was closely connected with the moral/religious model of disability, i.e., 'the prevailing notion that spiritual qualities left their mark on the physical self, that an ugly body housed an equally unsavory soul' (2003, p. 293). Cunningham finds similar readings of a disabled body-mind as corrupted, greedy, and damaging to the 'healthy' tissue of the society in the twentieth and the twenty-first centuries - in the Nazi extermination of psychiatric patients during the Second World War and the more recent capability assessment in the UK.

Give Me a Reason to Live presents a body-mind that is painfully human - weak and fatigued - as if literally burdened with the negative interpretations of its impairments. Many times in the performance, Cunningham bends her head and extends her arms in an ambiguous gesture of subjection and plea, which is suggestive of both penitence and begging for money. In other fragments, when she spreads her arms and crutches to the sides, her body resembles that of the crucified Christ. Similar visual allusions can be found in other fragments, for instance, when she puts one foot onto another, which resembles the positioning of the feet pierced with a single nail on the cross. In an interview, Cunningham admits to having been 'deeply affected by the painting "Christ Mocked" in the National Gallery' and further explains: '[w]e were told by the curator that it shows a shift in art to provoke empathy with Christ and his suffering as a human being, rather than his status as Son of God. The pain becomes more realistically depicted rather than glorified or stylised' (Cunningham, 2015a). The same can be said about the performance. *Give Me a Reason to Live* does not present a 'divine' dancing body that manifests superior physical strength and agility, but rather confronts the spectators with the performer's struggle and pain.

Cunningham's crutches are presented as essential assistive devices that prevent her from falling when she tests the limits of her body and its physical expression. On the one hand, they mark her body as disabled. On the other, they help her maintain the normative, vertical position. However hard she tries, Cunningham cannot keep her body upright for a long time. When seen through the prism of the moral model, this symbolically indicates the inevitability of the moral fall inscribed onto the disabled body.

This idea most strongly resonates in the first part of the performance when Cunningham often stretches her arms out, her wrists held in the grips of their crutches and the crutch ferrules resting on her feet. Cunningham stiffly moves backwards, having assumed a submissive bodily position. Her head is lowered, and her arms are stretched out in a gesture that makes her resemble a marionette, a penitent sinner, or a beggar asking for alms.

Her body gravitates towards the ground; it resists falling until in the middle of the performance the artist slides onto the floor. For a minute she lies motionless and breathes heavily. Another scene of vulnerability comes two minutes later when Cunningham for the first time directly confronts the audience. Having taken off her dark grey pants and top as well as her protective knee pads, she puts her crutches aside and stands still in front of the spectators, fully revealing her slightly atypical legs, the scene, as Cockburn (2015) suggests, 'echoing the frightened, stripped victims of horrific Nazi scientific experimentation.' Cunningham corrects her short off-white slip, at first fighting shy of any open ocular confrontation, but then slowly becoming more and more self-confident, as her eyes no longer avoid the audience's gaze. Standing still and breathing heavily, she faces the spectators for another six minutes until her body starts shaking. Mental discomfort gradually gives way to physical strain. This scene of exhaustion,

humiliation, and judgement reminds me of an image of a person who stands before a medical commission or God on the day of the Last Judgement. Here the viewers are the ones who assess Cunningham's body, which does not fit in the medical or artistic 'norm.' As she explains, 'dance is to me the most body fascist of all arts' and dominated by 'young, super-fit, non-disabled' bodies (Cunningham, 2015a). The performance thus resembles a physical examination in which it is the audience that is supposed to assess Cunningham's appearance and abilities, and decide whether she is worthy of living and entitled to perform on stage.

The above-mentioned scene seems central to the whole performance, as earlier Cunningham mostly moves with her back to the audience. When she finally turns towards them, her eyes are cast down, which communicates shame, embarrassment, and an unequal power relationship with the viewers. As Cicely Binford (2016) points out,

[s]he is turning away from a connection with her audience, she avoids revealing herself fully. This makes the impact of her forthcoming reveal even more important and raw, almost defiant. Once she does face us, stripping down to pale undergarments, slowly raising her head to look at us eye to eye, she demands our respect and our empathy.

Cunningham reveals her vulnerability to boldly challenge virtuosity in a defiant and powerful act of resistance against society's expectations. She shows the high costs of overcompensation. At the same time, she calls for empathy and respect rather than objectifying pity.

The artist confronts not only the audience, but also her own internalized beliefs of what her body should be able to do. In *Give Me a Reason to Live*, she tests her limits by performing the same movement repeatedly or remaining in each position to the point of exhaustion. As Cunningham explains, the degenerative nature of her hip condition made her asks herself whether she ‘has pushed [herself] as far as [she] could when [she] could’ (2015b). Thus, the performance also illustrates the artist’s own journey of coming to terms with the possibility of failing to realize her full potential, understood in an able-centric way as attaining a degree of virtuosity.

In this context, the final part of *Give me a Reason to Live* seems deeply ambiguous. Cunningham grips the handles of her crutches, raises her body above the ground, and for a few minutes struggles to remain in this position. She leans against the wall, at times perching on one of her assistive devices. As Binford (2016) notes, ‘[s]he is crucified, mounted like a moth on a pin, white and fluttering, unable to escape, singing its last dying song. She sings Bach’s *Den Tod*,’ which warns about the inevitability of death. On the one hand, this serves as a potent image of determination and perseverance. On the other, the image is suggestive of a body-mind that strives to remain upright so as not to fall and admit its weakness, a struggle shared by many people who chose to pass as non-disabled rather than revealing their impairments, which the capitalist logic sees as a disqualifying difference. In this way, the performance comments on systemic violence inflicted on non-normative body-minds and highlights their need for (self)care and all that it entails (comfort, acceptance, support, affection, as well as non-conformism and non-docility).

Another Cunningham’s performance that deserves at least a brief mention in connection to challenging virtuosity and the illusion of ablebodiedness is

Thank You Very Much, inspired by Elvis tribute artists. Together with Tanja Erhart, Vicky Malin, and Jo Bannon,⁵ the artist critically examines the cult of the King of Rock'n'roll – ‘a piece of perfection:’ a white, able-bodied cis-man. The performance speaks about how we all strive to reach a certain unattainable non-disabled gendered physical ideal. Yet, what people often fail to notice is that this ideal is in fact unreal. Thus, what Cunningham and her stage companions do is find cracks in the normative image of Elvis, which are conspicuous in: queer elements in his early performances, the disturbance that his performances caused in many people, and elements of crip style in the way he positioned and moved his body: ‘broken lines of the body’ that ‘are not always straight’ and ‘moments of looking like he was limping’ (‘Elvis’, 2018). As Douglas C. Baynton famously stated, ‘Disability is everywhere in history, once you begin looking for it’ (2001, p. 52). On close examination, disability is hardly absent from dance, performance art, and show business, even if, like in fine arts, its presence and role are rarely acknowledged. The non-standard elements are either erased or sublimated and moulded into normative virtuosic binary standards. The care-fully reclaimed components of queer/crip aesthetics are thus parts of queer/crip heritage that help re-envision the place and role of queerness and disability in arts, culture, and society.

The Business of Taking Care

The question of trying to look and move like another person, which is central to *Thank You Very Much*, strongly resonates with experience of many people with disabilities. These include frequently painful medical procedures that aim at normalizing their body-minds and striving to pass as ‘normal.’ As Siebers notes, people often need to pay ‘the psychological and physical

price' (2008, p. 117) for passing as non-disabled since they 'internalize prejudices against disability, seeing their hidden identity as wrong, lacking, or shameful' (p. 118). Furthermore, 'passing often requires overcompensation that exacerbates already existing conditions' (p. 118). In the highly competitive capitalist milieu which values hyperproductive, hyperabled, hyperefficient body-minds, passing has long been closely related to human exploitation, also in performing arts, an issue recently addressed in Polish theatre by Justyna Lipko-Konieczna in her 2022 play *Co się stało z nogą Sarah Bernhardt? (What Happened to Sarah Bernhardt's Leg?)*, inspired by the memoir of the famous eponymous late-nineteenth- and early-twentieth-century French actress who acquired disability at the peak of her career. The play shows various forms of violence present in theatre and strongly resonates with recent debates around abuse in Polish acting schools and cultural institutions (cf., e.g., Niedurny, 2021, Kwaśniewska, 2022, and news articles about Krystian Lupa's recent unfinished work at La Comédie de Geneve). This shows a pressing need for developing non-violent ways of work oriented towards the needs of the audience and all individuals involved in the creative process without compromising the quality of the final product.

Some such methods have already been developed by artists who come from disability culture and use crip knowledge and expertise to foster care-ful attention to the environment, their own needs, and the needs of others. These methods are never final or complete as people often have conflicting, contradictory needs and desires that must be negotiated and that demand flexibility and creativity. They should rather be conceptualized as a horizon towards which we are invited to journey. This idea strongly informs Cunningham's 'choreographies of care' - a concept she has recently developed together with her collaborators, which marks her departure from

individual work towards collective creation. In *Thank You Very Much*, which was her first ensemble performance, Cunningham declares: ‘We are not just taking care of business here but rather our business is about taking care,’ underscoring the importance of care in their artistic practice. In March 2022, she posted two quotes on Twitter/X: one from Julia Watts Belser, who defines care as ‘the practice of tending need and desire,’ and thus reaches beyond safety and basic comfort towards pleasure and self-actualization, and another from performer mayfield brooks, who states:

Care is listening deeply. Care is compassionate. Care is actively bearing witness. Care is self-care. Care is nurturing. Care is anti-capitalist. Care is rebellion. Care is truth. Care forgives. Care is life-giving and life affirming. Care is gentle. Care is change. Care is love.⁶

The so-understood care accentuates connectedness and (inter)dependence and is deeply rooted in attentiveness to the needs and desires of oneself and others as well as to one’s environment and its animacies.

Cunningham’s choreographies of care are based on five major pillars: communication as care, design as care, time as care, performance as care, and the complexity of care. These pillars form a mind map of areas which need care-ful attention in and beyond the creative process. As Cunningham has explained on a number of different occasions (2022a, 2023, 2024), the above-mentioned elements are central to her creative process and to building a relationship with the audience. Communication as care means, among other things, providing information, offering space to ask for accommodation, and giving a permission to act in non-standard ways. It is

important in recognizing each other's needs, opening opportunities, and setting boundaries, as well as creating a safe environment for experimentation and aesthetic experience. Design as care largely centres on the accessible design of the set, costumes, and the auditorium. Furthermore, care should have a key role in designing the work schedule in a way that meets the needs of the participants in the project, which is also linked to the question of time. The concept of time as care is indebted to the notion of crip time which, as Alison Kafer explains, 'rather than bend disabled bodies and minds to meet the clock, [...] bends the clock to meet disabled bodies and minds' (2013, p. 27). It is not, however, limited to such considerations. Hence, Cunningham (2022b) asks: 'How can we acknowledge and respect the time our audience invests?.' Choreographies of care put a lot of emphasis on the shape of the creative process. Yet, Cunningham and her team also see the very performance as an opportunity to exercise selfcare and care towards others, including the audience. Finally, the complexity of care looks into potential problems and pitfalls related to care. It acknowledges the inevitable tensions that arise when catering for different people's needs.

The so-defined choreographies of care crip and queer conventions that shape our relationality and are central to our wellbeing. They help reinvent rules that govern audience behaviour so that they can better accommodate individual body-minds. Cunningham opens her performances with a direct address to the spectators in which she invites them to behave in non-normative ways that are adjusted to their needs. They can leave the room and return whenever they wish to, they can change their seat, or lie down, and, if need be, they can make noises. Cunningham produces a queer crip 'relational aesthetic,' to borrow a term from Nicolas Bourriaud, which 'tightens the space of relations' (2002, p. 6). Yet, unlike Bourriaud's concept,

it is not limited to interhuman relations but encompasses care-ful relationality with non-human agents and oneself. This includes attentiveness to our own needs from which we are often estranged when trying to fit in certain stringent roles, models, and norms. The artist thus steps into the role of an assistant, a facilitator who creates '[p]rocesses and spaces where things are happening differently' (Cunningham, 2023, p. 223). The same concerns the creative process. For Cunningham, it always involves stepping out of her comfort zone, yet only one step at a time in a care-ful way, at a crip pace, in a safe space where 'people can take risks and try things' (Cunningham, 2023, p. 226).

Conclusion

Care often evokes negative connotations for people with disabilities, as it has come to be understood as a form of support that reinforces inequality and dependency in relationships in which the person cared for is compelled into obedience and docility. As Cunningham (2024b) herself admits, 'I felt perhaps it was something that presumed a sort of passiveness, was a thing *done to*, or *for* disabled people rather than something that disabled people always had agency or control in. It also summoned up ideas of charitable or patronising relationships.' Historically speaking, this is one of the reasons why early Western disability studies and activism put so much pressure on self-determination, autonomy, and independence. It is only in most recent decades that a shift may be observed towards recognizing the value of various (inter)dependent forms of human and more-than-human relationality based on care. It has been taking place in tandem with the growth of feminist disability studies and, most recently, environmental disability studies. Claire Cunningham's works reflect and respond to this change. They rehabilitate care as a concept and artistic practice.

Cunningham's care-ful disability aesthetic derives from her crip embodiment and queer bond with the crutches, perceived as more-than-human partners who have their own agency and animacy. Grounded in knowledge that comes from living as a non-standard body-mind, it is attentive to her own and other's abilities, needs, and desires. It determines the shape of the performances and creative process, in which Cunningham builds environments where relationality can flourish in a queer and crip ways. The care-ful disability aesthetic reimagines dance by revealing the oppressive biopolitical dimension of virtuosity and developing a unique kinetic system of artistic expression. It challenges the dominant image of a vertical, bipedal, hyperabled performing body-mind, opening dance to diversity of forms and experiences. The focus of Cunningham's care-ful disability aesthetic is as much on the product as on the process which needs to be designed so as to accommodate various body-minds and their differing kinetic potentialities and which fosters relationality instead of promoting individualism and the myth of self-sufficiency. Her aesthetic values connection over alienation, more-than-human partnership and kinship over independence, vulnerability over the pain and strain of passing as 'normal.'

Wzór cytowania / How to cite:

Ojrzyńska, Katarzyna, *Claire Cunningham's Care-ful Disability Aesthetic*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/dzna-dn52.

Author

Katarzyna Ojrzyńska (katarzyna.ojrzyńska@uni.lodz.pl) is assistant professor at the Department of English Studies in Drama, Theatre, and Film (Institute of English Studies, University of Łódź, Poland). Her research interests mostly oscillate around cultural disability studies. She collaborates with the Theatre 21 Foundation and Warsaw's

Downtown Centre of Inclusive Art. She translated Rosemarie Garland-Thomson's book *Staring: How We Look* and Tobin Siebers's *Disability Aesthetics* into Polish, and co-edited (together with Maciej Wieczorek) a collection of essays entitled *Disability and Dissensus: Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture* (Brill, 2020). Most recently, she translated Eli Clare's *Brilliant Imperfection* into Polish (in print) and co-edited (with Justyna Lipko-Konieczna) a collection of dramatic texts about disability titled *Teatr i niepełnosprawność. Antologia tekstów scenicznych i performatywnych* (in print).
ORCID: 0000-0002-4954-8478.

Footnotes

1. Later, the two works were performed as a double bill entitled *ME*, which alludes to the formative process in which Cunningham developed her identity as an artist.
2. The sculpture could be considered an example of recycled art which has a sharp ironic edge to it, somewhat similar to Katarzyna Żeglicka's recent performance *Wildgrown* (2022). Żeglicka uses a large number of blister packs which will last longer than the bodies of people, like herself, who use medications sold in plastic unit-dose packaging on a daily basis to alleviate the pain caused by an illness or impairment. Similarly, the large number of crutches used in *Beyond the Breakwater* seems to allude to the fact that Cunningham handles her assistive devices in non-standard ways and thus has to replace them with new ones a few times a year, producing excessive amounts of waste.
3. I am grateful to Claire Cunningham and Sheena Khanna for sharing a recording of the performance and to Claire Cunningham and Vicky Wilson for the photos that illustrate this article.
4. Later, in 2017, the UN Report found 'reliable evidence' of 'grave or systematic violations of the rights of persons with disabilities' in the UK (Committee 2017, VII.E.113), which were exacerbated by the austerity measures introduced by the government over the years.
5. Earlier, one of the roles was played by Dan Daw. In the article, I am referring to the performance featuring Jo Bannon presented at Zamek Cultural Centre in Poznań in October 2023.
6. A wider selection of quotes (or 'provocations') on care selected by Claire Cunningham and her collaborators Bethany Wells and Luke Pell can be found at: <https://tanzhaus-nrw.de/en/specials/topic/choreography-of-care/coc-6> [accessed: 27.08.2024].

Bibliography

Baizley, Doris, Lewis, Victoria Ann, 'PH*Reaks: The Hidden History of People with Disabilities,' [in:] *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, ed. V. A. Lewis, Theater Communications Group, New York 2006.

Barad, Karen, 'Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter

Comes to Matter,' *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 2003, vol. 28, no. 3.

Baynton, Douglas C., 'Disability and the Justification of Inequality in American History,' [in:] *The New Disability History. American Perspectives*, ed. P. K. Longmore and L. Umansky, New York UP, New York 2001.

Belser, Julia Watts, 'Vital Wheels: Disability, Relationality, and the Queer Animacy of Vibrant Things,' *Hypatia* 2016, vol. 31, no. 1.

Binford, Cicely, Rev. of *Give Me a Reason to Live* by Claire Cunningham, *Australian Stage*, 5 Mar. 2016,
<https://www.australianstage.com.au/201603047669/reviews/perth/give-me-a-reason-to-live-%7C-claire-cunningham.html> [accessed: 1.08.2024].

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Trans. S. Pleasance, F. Woods, M. Copeland, Les presses du réel, Paris 2002.

Briant, Emma, Watson, Nick, Philo, Gregory, 'Reporting Disability in the Age of Austerity: The Changing Face of Media Representation of Disability and Disabled People in the United Kingdom and the Creation of New "Folk Devils,"' *Disability and Society* 2013, vol. 28, no. 6.

Chen, Mel Y., *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Duke University Press, Durham, N.C. 2012.

Clare, Eli, *Exile and Pride. Disability, Queerness, and Liberation*, Duke UP, Durham 2015.

Cockburn, Paul F., Rev. of *Give Me a Reason to Live* by Claire Cunningham, *Disability Arts Online*, 8 May 2015,
<https://web.archive.org/web/20190227100421/https://disabilityarts.online/magazine/opinion/claire-cunningham-give-me-a-reason-to-live/> [accessed: 1.08.2024].

Committee on the Rights of Persons with Disabilities, 'Inquiry concerning the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland carried out by the Committee under article 6 of the Optional Protocol to the Convention. Report of the Committee,' *United Nations Digital Library*, 24 Oct. 2017,
<https://digitallibrary.un.org/record/1311200#record-files-collapse-header> [accessed: 1.08.2024].

Cunningham, Claire, '4 Legs Good / Cztery dobre nogi - wykład performatywny Claire Cunningham,' *Sztuka i niepełnosprawność: przekraczanie granic*, 9 Jun. 2019,
https://www.youtube.com/watch?v=_71OINTwi0E&list=PLrQzJ-ljiN0gGDZAMqmaTDC4STWpmasNk&index=3&t=164s [accessed: 24.07.2024].

Cunningham, Claire, 'Claire Cunningham: The Choreography of Care,' *Youtube* 22 Nov. 2022a, <https://www.youtube.com/watch?v=zVeJuopJFmA> [accessed: 24.07.2024].

Cunningham, Claire, 'Claire Cunningham,' *Four Thought*, Series 4. BBC, 5 Nov. 2014,
<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b04n611c> [accessed: 1.08.2024].

Cunningham, Claire, 'Claire Cunningham in Conversation with Katarzyna Ojrzynska,' *Conversations about Presence in Theatre*, ed. J. Czarnota, K. Piwońska, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2023.

Cunningham, Claire, 'Claire Cunningham on *Give Me A Reason to Live*,' Disability Arts Online, 15 May 2015a.
<https://www.disabilityartsonline.org.uk/claire-cunningham-give-me-a-reason-to-live-interview> [accessed: 1.08.2024].

Cunningham, Claire, 'Design as Care,' *V&A Dundee*, 2024,
<https://www.vam.ac.uk/dundee/articles/claire-cunningham-design-as-care> [accessed: 24.07.2024].

Cunningham, Claire, 'The (Disabled) Artist Is Present,' *Dance, Disability and Law: InVisible Difference*, ed. S. Whatley et al., Intellect, Bristol 2018.

Cunningham, Claire, 'Give Me A Reason to Live: Claire Cunningham | 2016 Perth International Arts Festival,' *Youtube*, 15 Dec. 2015b,
<https://www.youtube.com/watch?v=Z0QvigO59yw> [accessed: 24.07.2024].

Cunningham, Claire, 'What might a choreography of caring look like?' *Come Together 2022b*, no. 2, *HELLERAU - European Centre for the Arts*,
<https://www.hellerau.org/en/come-together-2-2022/> [accessed: 20.09.2024].

Department for Work & Pensions, *Mortality Statistics: Employment and Support Allowance, Incapacity Benefit or Severe Disablement Allowance*, Aug. 2015,
https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/459106/mortality-statistics-esa-ib-sda.pdf [accessed: 24.07.2024].

Duffy, Michelle; Atkins, Paul; Wood, Nicola, 'Thresholds of Representation: Physical Disability in Dance and Perceptions of the Moving Body,' *Non-Representational Theory and the Creative Arts*, ed. C. P. Boyd, C. Edwardes, Palgrave Macmillan, Singapore 2019.

'Elvis - A Tribute in Dance,' *Art of Living*, BBC, 4 Dec. 2018,
<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/m0001f0c> [accessed: 24.07.2024].

'Give Me A Reason to Live (Press & Marketing Pack Feb. 18),' Claire Cunningham, 26 Feb. 2018,
<https://www.clairecunningham.co.uk/give-me-a-reason-to-live-press-marketing-pack-feb-18/> [accessed: 1.08.2024].

Johnson, Merri Lisa; McRuer, Robert, 'Cripistemologies: Introduction,' *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 2014, vol. 8, no. 2.

Kafer, Alison, 'Crip Kin, Manifesting,' *Catalyst. Feminism, Theory, Technoscience* 2019, vol. 5, no. 1.

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

Kwaśniewska, Monika, 'Odpowiedzialność z innymi: niepełnosprawność jako czynnik zmiany,' [in:] *Nowe światy: sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, ed. K. Krzysztof, M. Rewerenda, A. Siwak, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2022.

LaVigne, Michelle, 'September 22th, "The Way You Look (at Me) Tonight,"' *Dance Matters*, 8 Oct. 2016, <https://sfdancematters.com/2016/10/08/1000/> [accessed: 24.07.2024].

Lonsdale, Susan, *Women and Disability. The Experience of Physical Disability among Women*, MacMillan, Houndmills 1990.

'Menage a Trois - trailer 2012,' National Theatre of Scotland, 30 July 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=igOLig9-Zfo> [accessed: 24.07.2024].

Melkumova-Reynolds, Jana, 'On Crutches, Choreography and (Crip) Care: Curative Objects and Palliative Things in Two Performance Pieces,' [in:] *Wearable Objects and Curative Things. Materialist Approaches to the Intersections of Fashion, Art, Health and Medicine*, ed. D. Woolley et al., Palgrave MacMillan, Cham 2024.

Miranda, Krista K., 'I wasn't made to click. But with you I click. We. Click,' Claire Cunningham, Apr. 2016, <https://www.clairecunningham.co.uk/guide-gods-digital-collection/writing/i-wasnt-made-to-click-but-with-you-i-click-we-click/> [accessed: 24.07.2024].

Niedurny, Katarzyna, 'Ziarenko do ziarenka, czyli callouty w polskim teatrze,' *Krytyka Polityczna* 27 Apr. 2021, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/katarzyna-niedurny-przemoc-i-callouty-w-polskim-teatrze/> [accessed: 24.07.2024].

Ojrzyńska, Katarzyna, 'Ecorelational Aesthetics. Embracing Animality and Conserving Disability,' *Journal of Literary and Cultural Disability Studies* 2023, vol. 17, no. 4.

Pokorny, Erwin. 'Bosch's Cripples and Drawings by His Imitators,' *Master Drawings* 2003, vol. 41, no. 3.

Reason, Matthew; Reynolds, Dee, 'Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance,' *Dance Research Journal* 2010, vol. 42, no. 2.

Sandahl, Carrie, 'Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance,' *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2003, vol. 9, no. 1-2.

Siebers, Tobin, *Disability Aesthetics*, U of Michigan P, Ann Arbor 2013.

Siebers, Tobin, *Disability Theory*, U of Michigan P, Ann Arbor 2008.

Sooke, Alistair, *Henri Matisse: A Second Life*, Penguin, London 2014.

Source URL: <https://didaskalia.pl/en/article/claire-cunninghams-care-ful-disability-aesthetic>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

DOI: 10.34762/a85d-7w41

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwalnianie-z-ram>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Uwalnianie z ram

Doświadczenie pracy przy powstawaniu performansu „Lekcja anatomii – rekonfiguracja” Agaty Skwarczyńskiej

Monika Świerkosz | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Releasing from constraints. The experience of working on the creation of the performance *The Anatomy Lesson - reconfiguration* by Agata Skwarczyńska

The article is a description of the participation in the work on the creation of the performance *The Anatomy Lesson - reconfiguration* (Lekcja anatomii - rekonfiguracja) directed by Agata Skwarczyńska. The perspective proposed in the script is of a participant observation in nature and includes not only the interpretation of the main assumptions of the performance, but also the description of the workshop activities preceding the show. The author draws attention to the critical attempt at a dialogue with the masterful, avant-garde, highly artistic model of art (as perceived by Kantor himself) undertaken in the project as well as the ambivalence inherent in the anatomical gesture of the dissecting of matter, and also the creative aspect of the unruly, „imperfect” body of actors and actresses with disabilities.

Keywords: Kantor; theatrum anatomicum; disability; body

Usytuowania

Premiera pokazu performatywnego *Lekcja anatomii - rekonfiguracja* w reżyserii Agaty Skwarczyńskiej odbyła się 24 września 2023 roku w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w ramach Festiwalu Kultury Wrażliwej. Celem tej imprezy, odbywającej się w kilku małopolskich miastach, było zwrócenie uwagi na problem wykluczenia z dostępu do kultury wielu osób o zróżnicowanych potrzebach, ale też pokazanie poprzez istniejące już dobre praktyki w instytucjach kultury, że inkluzyjność jest możliwa, że przestrzeń sztuki może być projektowana jako przestrzeń dostępna, włączająca, dostrzegająca różnorodne grupy odbiorcze¹.

Pokaz finałowy *Lekcji anatomii* był efektem dwutygodniowych spotkań warsztatowych (odbywających się od 11 do 23 września 2023 roku) z grupą uczestniczek i uczestników z niepełnosprawnościami wyłonionych w sierpniu dzięki otwartemu naborowi. Agata Skwarczyńska - scenografka, kostiumografka i reżyserka światła, która podjęła się wyreżyserowania performansu - zaprosiła do współpracy Amelię Blus, dwudziestoletnią aktorkę w spektrum autyzmu, poznaną w trakcie prac nad przedstawieniem *Sen nocy letniej* (reż. Justyna Sobczyk, Jakub Skrzywanek) w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Ponieważ brałam również udział jako konsultantka naukowa w tworzeniu szczecińskiego spektaklu, w którym podejmowane były kwestie miłości, wolności i zdrowia seksualnego (zwłaszcza, choć nie tylko) osób z niepełnosprawnością, Skwarczyńska zaprosiła mnie do udziału w swoim kolejnym projekcie.

Zaproszenie przyjąłam z entuzjazmem, ale i - podobnie zresztą jak w przypadku współpracy z Sobczyk i Skrzywankiem - z pewnymi obawami. Nie jestem ani teatrolożką, ani dramaturżką, ale literaturoznawczynią i

kulturoznawczynią, która na co dzień pracuje w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ, okazjonalnie pisząc teksty krytyczne o spektaklach teatralnych. Ponieważ jednak od wielu lat zajmuje mnie problematyka ciała w kulturze – jego genderowe, klasowe, etniczne, narodowe, ekonomiczne i wreszcie również ableistyczne uwikłania – pracuję na dyscyplinarnych pograniczach, w których teorie mieszają się z praktykami, medycyna ze sztuką, prywatne z politycznym, krytyczne z autoreparacyjnym.

Jest mi też bliski wzorzec humanistyki zaangażowanej, która nie ogranicza się do akademickiej sali, ma świadomość społecznej produkcji wiedzy, chce brać w niej udział odpowiedzialnie i z poszanowaniem bardzo różnych podmiotów i ich kulturowych doświadczeń. Filozofka, której myśl jest mi szczególnie bliska, Donna Haraway, nazwała ten rodzaj epistemologii „wiedzami usytuowanymi” – właśnie tak, w liczbie mnogiej, która brzmi jak błąd gramatyczny, bo przecież wydaje się, że wiedza powinna być tylko jedna, uniwersalna, humanistyczna po prostu (Haraway, 2009).

Własne usytuowanie jako badaczki/badacza w polu wiedzy/pisania akademickiego rozumiem na kilka sposobów: po pierwsze jako samoświadome dostrzeżenia miejsca, z którego prowadzi się obserwacje i które wpływa na obraz rzeczywistości (w zależności od tego, gdzie „stoisz”, coś innego zobaczysz w kadrze, a coś innego wypadnie poza ramy widzialności). Po drugie, jako odrzucenie roszczeń „obiektywizmu” i obronę strategii „otwartej stronniczości”, która – co istotne – nie zaprzecza uczciwości badawczej, o ile nie ukrywa (i nie pomija) swoich ograniczeń i uwikłań. Po trzecie, jako próbę oddania tej złożonej (a momentami sprzecznej wewnętrznie) dynamiki poznawczej – osadzania się w danym miejscu i zarazem przyglądania się temu z dystansu – która wytwarza specyficzny afirmatywno-krytyczny model pisania o procesie.

Mimo więc uznawania tego otwartego paradygmatu epistemologicznego, obawy o (mój własny) brak kompetencji i siłę uwikłań instytucjonalnych potęgowała świadomość, że będziemy dokonywać rekonfiguracji happeningu Tadeusza Kantora w Cricotece – miejscu pielęgnującym pamięć o nim jako wielkim artyście². Czy i jak krytycznie będziemy mogli podejść do pracy rewizyjnej? Jaką rolę odegrają w nim aktorzy z niepełnosprawnościami? I jakiego ostatecznie wydzwiku nabierze ten gest powtórzenia, który zawsze towarzyszy artystycznym dialogom z mistrzami?

Jak się okazało, pomysłodawczyni i koordynatorki projektu z ośrodka: Anna Bargiel i Anna Rejowska, a także reżyserka Agata Skwarczyńska miały już za sobą rozmowy, stawiające krytycznie pytanie o sens „cytowania” Artysty-Mistrza znanego z apodyktycznego, by nie powiedzieć przemocowego sposobu pracy z aktorkami i aktorami. W pierwotnym zamyśle Cricoteka zwróciła się z propozycją realizacji projektu do Teatru 21, z którym Skwarczyńska współpracowała. Zarząd Fundacji Teatr 21 zrezygnował z udziału, motywując swoją decyzję dwójako: po pierwsze, zbyt krótkim czasem przeznaczonym na pracę, co uniemożliwiłoby aktorom (zwłaszcza w letnim okresie urlopowym) uważne zapoznanie się z dorobkiem Tadeusza Kantora. Po drugie – problematyczną dla teatru postacią twórcy *Umarłej klasy* oraz związanej z nim tradycji, krytycznie rewidowanej w kontekście współczesnej dyskusji o relacjach władzy i przemocy w teatrze³.

Agata Skwarczyńska zdecydowała się w projekcie pozostać i wejść w nową dla siebie rolę reżyserki, biorąc na warsztat głośne happeningi Kantora, będące jego interpretacją obrazu Rembrandta *Lekcja anatomii dr. Tulpa*⁴. Powód wyboru tego, a nie innego dzieła był, jak się później dowiedziałam, dość intuicyjny i przypadkowy, choć związany również z nurtującymi reżyserkę pytaniami o kontrolę artysty nad własnym dziełem, ograniczeniami

wielkiej sztuki, jej intelektualizm, perfekcjonizm, celowość czy indywidualizm. Nie mając już do dyspozycji zespołu Teatru 21, Skwarczyńska zaprosiła do współpracy Amelię Blus (do roli Tulpa-Kantora), zaś Cricoteka ogłosiła otwarty nabór do projektu, korzystając również ze swoich dawnych kontaktów z (m.in. Środowiskowym Domem Samopomocy Fundacji „Leonardo” przy ulicy Piekarskiej w Krakowie).

Przystępując do pracy, reżyserka miała tylko ogólny zarys struktury performansu, w ramach której chciała, by zostały powtórzone trzy sceny cięcia na trzech różnych „obiekтах”. Chciała też zobaczyć, co stanie się z formą i sensem monologów Kantora, towarzyszących jego *Lekcjom anatomii*, w momencie gdy zostaną one wypowiedziane przez młodą kobietę, której wiek, płeć, ale również nieneurotypowość kulturowo problematyzują wyobrażenie o figurze Mistrza, obdarzonego władzą, autorytetem, wiarygodnością i sprawczością.

Kwestie związane z politycznym, retorycznym i społecznym kapitałem różnych ciał w kulturze (czy może raczej ciał naznaczonych różnicą) interesują mnie badawczo od dawna i to między innymi zdecydowało o moim przystąpieniu do projektu. Historia teatrów anatomicznych fascynowała mnie od czasów doktoratowych. Najpierw za sprawą Rosi Braidotti, która w *Podmiotach nomadycznych* wskazywała na akt otwarcia powłok cielesnych i rozwoju anatomii jako na moment narodzin nowego typu wiedzy antropologicznej. Odtąd opierać się ona miała na po pierwsze – mechanicystycznej wizji świata z pokawałkowanym na odcinki czasem, po drugie – na rozdzieleniu badającego podmiotu i badanego przedmiotu, po trzecie zaś – na koncepcji indywidualnego „ja”, wierzącego w wyjaśniającą moc (własnego) rozumu i sukcesywny postęp w odkrywaniu tajemnic życia (Braidotti, 2009). Później zobaczyłam, że kwestie „spojrzenia anatomicznego”

(Wieczorkiewicz, 2001), „narodzin kliniki” (Foucault, 1999)⁵, wytwarzającej kategorię „podłych ciał” (Chamayou, 2013), a także roli „rozumu instrumentalnego” (Adorno, Horkheimer, 2010) w legitymizowaniu nierówności, zniewolenia, eksploatacji jednych przez drugich – że wszystko to stanowi sam rdzeń bliskiej mi teorii krytycznej, rodzącej się wraz z powojennym antyhumanizmem. Tak, figury obdartego ze skóry (*L'écorché*), zdobiące większość teatrów anatomicznych to jakby odwrotna strona człowieka witruwiańskiego, mroczna twarz humanizmu, dowód na to, że korzenie człowieczeństwa, sztuki, wiedzy tkwią całkiem dosłownie w prosektorium.

Poświęcam temu sporo uwagi na zajęciach ze studentkami i studentami, ale dopiero zastanawiając się nad moim potencjalnym wkładem w projekt Skwarczyńskiej, uświadomiłam sobie, jak bardzo wykluczający jest język tej klasycznej (dziś już rewidowanej) teorii krytycznej, która dekonstruuje przemoc logotycznego rozumu, sama pozostaje jego najzdolniejszym, choć niepokornym dzieckiem. Czy nie podobnie było z artystycznym buntem Kantora, jego dialogiem z mistrzami, z kanonem, akademizmem? Rozumiałam, że reżyserka chce w swoim projekcie wypracować z zespołem inny język krytyczny, pokazać, że inne modele działania artystycznego są możliwe, że brutalny akt rozcięcia i wybebeszenia może służyć ustanawianiu lub – przeciwnie – dekonstrukcji władzy epistemicznej, ale może też służyć czemuś jeszcze innemu, a mianowicie: zszywaniu, odbudowywaniu więzi społecznych, odzyskiwaniu utraconej widzialności i słyszalności tych, które i którzy zazwyczaj pozostawali poza ramami patrzenia. Dlatego od razu pomyślałam o tym projekcie bardziej jako rekonfiguracji – a więc pewnym przesunięciu, przeorientowaniu istniejącego układu, przemodelowaniu elementów sceny – niż reinterpretacji. Tym, co jednak mnie najbardziej przekonywało i intrygowało w przedstawionym w rozmowie telefonicznej

pomyśle, była niewiedza, niepewność, nieprzewidywalność, niekonkluzyjność, jeśli chodzi o performatywne skutki tego przemieszczenia w zarówno obrębie kompozycji obrazu Rembrandta, jak i przechwytywanych przez Skwarczyńską happeningów Kantora.

Migawki z warsztatu 1. Ręka, oko i to, co pomiędzy

Pierwsze warsztatowe spotkanie wyłonionej w naborze otwartym grupy projektowej odbyło się w Cricotece 11 września 2023 roku. W jej skład weszli: Amelia Blus, Anna Komorek, Julia Karaś, Maciej Trybus, Klaudia Surman, Agnieszka Sito, Magdalena Mrzygłodzka, Władysław Kita i Maciej Rams. Tylko częściowo uczestnicy znali się wcześniej z terapii zajęciowej w Środowiskowym Domu Samopomocy Fundacji „Leonardo” przy ulicy Piekarskiej w Krakowie. Niektóre osoby spotkały się po raz pierwszy, niektórzy mieli jakieś doświadczenie w pracy teatralnej, inni żadnego. Anna Komorek występowała wcześniej w Starym Teatrze (we *Wrogu ludu* Jana Kłaty oraz *Szewcach* Justyny Sobczyk), podobnie Maciej Trybus (również grający u Kłaty oraz w reklamie telewizyjnej TVN-u). Klaudia Surman, Agnieszka Sito, Magdalena Mrzygłodzka, Władysław Kita i Maciej Rams są członkami grupy teatralnej MIT, działającej przy ŚDS „Leonardo”. Dorota Wach, absolwentka szkoły muzycznej, która dołączyła do zespołu kilka dni później, brała udział w spektaklu *Sen nocy letniej* Cezarego Tomaszewskiego oraz w kilku projektach z artystką Joanną Pawlik (m.in. zrealizowanym w Cricotece *Pokoju nieobecnych*). Poza Amelią (osobą w spektrum) i Dorotą (osobą niewidzącą), a także Agatą i mną (bez widocznych niepełnosprawności) – członkinie i członkowie zespołu byli osobami albo z zespołem Downa, albo niepełnosprawnością intelektualną w stopniu

znacznym.

Moja obecność zapowiedziana przez Agatę Skwarczyńską nie wzbudziła w grupie zdziwienia czy niepokoju, choć przyznaję, że to ja musiałam poszukać dla siebie formy uczestnictwa. O ile rozmowy z reżyserką mogły wpisywać się w znaną mi formułę konsultacji dramaturgicznych, o tyle mój kontakt z grupą i typ pracy z nią bazował na dość intuicyjnych tropach. Czułam, że w projekcie chodzi o to, żeby osłabić nieco prymat intelektu jako narzędzia pracy twórczej, żeby uruchomić w sobie inne źródła „patrzenia”, inne niż racjonalistyczne, akademickie sposoby działania krytycznego. Na początek jedyne, co przyszło mi do głowy, to przejście od wiedzy eksperckiej w stronę narracji, literatury, „opowieści o” – pracującej bardziej na afektywnym potencjale wyobraźni niż pojęciach, kulturowej historii czy intelektualnej rozbiórce. Na pierwsze spotkanie warsztatowe przyszedłam z fragmentem *Biegunów* Olgi Tokarczuk, przedstawiającym analogiczny do lekcji dr. Tulpa opis występów Frederika Ruyscha oraz esejem Piotra Oczki *Car i anatom* ze zbioru *Pocztówka z Mokum. 21 opowieści o Holandii*, poświęconym fenomenowi niderlandzkiej sztuki anatomicznej.

Najpierw jednak producentki i koordynatorki projektu – Anna Bargiel i Anna Rejowska – przywitały grupę, Justyna Droń wprowadziła w ideę Cricoteki, a jeden z aktorów Kantora, Bogdan Renczyński, przedstawił jego sylwetkę jako twórcy i założyciela teatru. Z rozmów z reżyserką wiem, że zespół wspólnie obejrzał też archiwalne nagranie *Umarłej klasy*, czemu towarzyszyły reakcje tak różne, jak śmiech i płacz. Ponieważ jednak założeniem Skwarczyńskiej nie było odtwarzanie dzieła Kantora, a raczej przekorny dialog z projektowaną przez niego figurą Mistrza, to (poza Amelią Blus wcielającą się w postać Kantora-Tulpa) grupa warsztatowa nie oglądała zachowanych fragmentów *Lekcji anatomii*. Pokazuje to, że częścią każdej

rekonfiguracji/dekonstrukcji jest – figuracja/konstrukcja, która nie tylko zawsze jest „jakaś” i „czyjaś”, ale która też opiera się na dystrybucji wiedzy. Skwarczyńska nie ujawniała w detalach swojego sposobu widzenia postaci Kantora i jego praktyk – informowała jednak czytelnie, że zadaniem Mistrza będzie trzymać się swojej roli, a jego uczniów – dążenie do uwolnienia się z ram kompozycji. Przełożyło się to później na metody pracy z zespołem – w przypadku aktorów wcielających się w rolę asystentek i uczniów Mistrza chodziło o wykorzystanie potencjału spontaniczności i przypadkowości, w przypadku Amelii Blus – ironicznego powtórzenia/naśladowania.

Wracając jednak do początku; po tym kilkugodzinnym wprowadzeniu usiedliśmy na scenie dużej sali, żeby przyjrzeć się z bliska wyświetlonemu na ekranie obrazowi Rembrandta. Reżyserka pytała, co uczestnicy widzą na tym obrazie, co to za sytuacja. Scena sportretowana przez malarza okazała się początkowo nieczytelna, ale z pewnością wywoływała niepokój.

Niektórzy uczestnicy potrzebowali ją zneutralizować, oswoić, przekonując, że leżący na obrazie mężczyzna skaleczył się w rękę i trzeba zadzwonić na pogotowie. Kiedy reżyserka wyjaśniła kontekst sytuacyjny obrazu (mężczyzna nie żyje, a zebrane wokół niego postaci to dawni lekarze, którzy uczą innych anatomii, dokonując sekcji zwłok), jego treść zaczęła wydobywać osobiste doświadczenia śmierci i utraty. Jedna z uczestniczek przeżywała żalobę po dziadku i emocje te wróciły do niej, wywołując płacz. W tym momencie pozostali członkowie grupy otoczyli swoją koleżankę kręgiem, wyrażając otwarcie swoją empatię i zrozumienie dla jej żalu.

Jak wskazuje Anna Róża Burzyńska – ta rozplątana ręka, nad którą doktor Tulp zatrzymuje się w geście objaśnienia ciała, to ikonograficzny cytat, nawiązujący do popularnego XVI-wiecznego podręcznika anatomii Wesaliusza – prawdopodobnie tego samego, w który wpatrują się postaci na

obrazie Rembrandta (Burzyńska, 2015). Pomyślałam o trudności, z jaką wiązała się już ta pierwsza rozmowa o założeniach projektu, o tym, co będziemy przedstawiać. Pomyślałam również o treningu społecznym i psychicznym, jaki zakładam, że mają moi studenci i studentki, by móc w czasie zajęć na uniwersytecie z bezpiecznego dystansu interpretować nawet najbardziej traumatyczne, bolesne czy przerażające teksty kultury. Z jednej strony, obydwie te reakcje pokazują najlepiej normatywność i stereotypowość moich założeń, które uwikłały mnie w dychotomiczną grę porównań i stanowiły część mojego pola pracy w projekcie. Autokrytycznej pracy wydobywania zakorzenionych w moim myśleniu ableistycznych przedzałożeń i choćby częściowego przekraczania ich. Z drugiej strony, uznałam, że odrzucanie tych sądów byłoby w pewnym sensie niewidzeniem różnicy, omijaniem jej. Nie mogłam zignorować faktu, że uczestnicy i uczestniczki projektu inaczej niż zazwyczaj moi studenci czytali obraz Rembrandta, silnie go przeżywając, łącząc to, co widzą, z tym, czego sami doświadczyli⁶.

Ten tryb odbioru powtarzał się zresztą za każdym razem, gdy w czasie późniejszych prób pojawiały się kolejno „obiekty”, które miały zastąpić ciało poddawane sekcji człowieka – manekin kobiecy, wypchany lis i wreszcie roślina, monstera. Oswajanie się z różnymi formami materii, zbudowanie komfortowego dla grupy dystansu estetycznego, a jednocześnie zachowanie świadomości jakiegoś życia, które „obiekty” te nadal reprezentowały, wymagało czasu i wyczucia. Podobnie jak operowanie mocnymi środkami wyrazu.

W trakcie oglądania obrazu Rembrandta, towarzyszyła nam cisza i skupienie, przypominające, że obraz zwłok, cięcia skóry i ukazywania miękkiego wnętrza nie należy do łatwych, neutralnych, oswojonych. Rozmawiałymy już wcześniej z Agatą Skwarczyńską, że nie chcemy w projekcie wykorzystywać

(czy pogłębiać) efektu szoku (Felski, 2010) poprzez wprowadzanie turpistycznego naturalizmu, dlatego kiedy na przykład czytałam fragment *Biegunów* Olgi Tokarczuk, przedstawiający opis pokazu anatomicznego innego słynnego anatoma i preparatora, Frederika Ruyscha, zwracałam uwagę grupy nie na makabryczne detale, ale na magnetyzujące, trochę sztukmistrzowskie ruchy rąk Mistrza.

I wszystko, co robił, nawet dla nas, jego kolegów po fachu, którzy należeliśmy do tego samego cechu, przypominało magiczny pokaz. Ruchy jego jasnych smukłych dłoni były koliste, płynne, niczym u jarmarcznych czarodziejów. Wzrok podążał za nimi zafascynowany. To drobne ciało otwierało się przed widownią, odsłaniało swoje tajemnice, ufnie wierząc, że takie dłonie nie mogą mu zrobić krzywdy. Komentarz Ruyscha był krótki, spójny i zrozumiały. Zażartował nawet, ale z wdziękiem, niczym nie ujmując sobie godności. Wtedy też pojąłem istotę tego przedstawienia, jego popularności. Ruysch tymi krągłymi gestami zamieniał istotę ludzką w ciało i na naszych oczach odzierał je z tajemnicy; rozkładał na czynniki pierwsze, jakby rozbierał skomplikowany zegar. Groza śmierci umykała. Nie ma się czego bać. Jesteśmy mechanizmem, czymś w rodzaju zegara Huygensa (Tokarczuk, 2007, s. 227).

Praca nad *Lekcją anatomii – rekonfiguracją* przypomniła mi, że między okiem i ręką znajduje się przestrzeń tego, co wyobrażone, skojarzeniowe, emocjonalne, co ma prawo nas przytłoczyć, przestraszyć, wzbudzić płacz czy złe wspomnienie. Że wyobraźnia, którą miałam za alternatywną (i w pewnym sensie „niewinną”) sferę możliwości, może również stać się miejscem dyskomfortu, lęków czy przesyty. Nie uważam, że kogokolwiek (w tym osoby

z niepełnosprawnością) trzeba „chronić” przed działaniem niepożądanych afektów. Wręcz przeciwnie, trudno mi sobie wyobrazić zarówno uczestnictwo w sztuce, jak i poznawanie/uczenie się bez konieczności skonfrontowania się z czymś obcym, nowym, nieprzewidywalnym, wytrącającym z równowagi. Tak działa też jedna z podstawowych funkcji sztuki, *movere* – jej zadaniem jest poruszenie, przesunięcie z miejsca, w którym wcześniej się znajdowaliśmy. Niemniej ruch ten może być szukaniem wspólnego rytmu albo gwałtownym popchnięciem, które powali drugą osobę – osobę patrzącą – na podłogę.

Migawki z warsztatu 2. Role. Wchodzenie w ruch

Jak pisze Piotr Oczko o konwencji wykonywania podobnych do *Lekcji anatomii* obrazów:

Członków gildii portretowano zwykle osobno, a każdy z nich płacił artyście honorarium. Były to portrety zbiorowe bardzo statyczne, każdego z uczestników dałoby się dziś w Photoshopie wyciąć z obrazu i stworzyć jego osobny wizerunek. Van Rijn odbiegł jednak od ustalonego wzorca, nie tylko upozował przestępcę Arisa Kindta na martwego Jezusa, ale stworzył opowieść pełną emocji (Oczko, 2021, s. 177).

I faktycznie, można powiedzieć, że cały dramatyzm tego przedstawienia uwidacznia się na twarzach Rembrandtowskich postaci oraz w specyficznej pozycji, w jakiej pochylają się one nad stołem sekcyjnym. Tworzą razem specyficzny układ, który dość łatwo daje się rozbić na pojedyncze figury –

pojedyncze, ale nieszczególnie zindywidualizowane. Przydział ról w spektaklu odbył dość szybko, już pierwszego dnia, bez specjalnego wchodzenia w tzw. psychikę postaci czy próby uruchamiania autoidentyfikacji. Ciekawą kwestię stanowiła oczywiście sprawa patrzenia – a właściwie trajektorii wzroku. Po dokładniejszym obejrzeniu obrazu z grupą uznaliśmy, że tylko jedna z figur patrzy *de facto* w stronę widowni (w postać tę wcielił się Maciej Rams), jedna spogląda gdzieś w przestrzeń (zagrała to Klaudia Surman) i jedna wpatruje się w Nicolasa Tulpa (Maciej Trybus). Pozostałe postaci patrzą najprawdopodobniej na otwarty podręcznik do anatomii, jakby to w książce, nie w ciele znajdowała się prawda o życiu i śmierci. Spojrzenie mistrza ceremonii też biegnie gdzieś w bok, niemniej uniesione, zatrzymane jakby tylko na moment dłonie i odmienny strój nadają mu indywidualizm i czynią go wyraźnym centrum działania (Jopek, 2013).

Pierwszym zadaniem (domowym) grupy było zapamiętanie pozycji i mimiki swojej postaci, zaś kolejne dni warsztatowe Agata poświęcała na pracę z ciałem. Każdy dzień otwierała krótka sesja jogi, po której odbywały się ćwiczenia polegające nie tylko na tworzeniu ruchomych rzeźb, naśladowaniu wzajemnych ruchów czy „zamrażaniu”, ale też kontakt-improwizacje, wykorzystujące napięcie między elastycznością i oporem osób biorących udział w ćwiczeniu. Ujawniały one różny i zmienny potencjał plastyczności i mobilności ciał uczestników, ich różną podatność na poszerzanie indywidualnych granic kinesfery⁷. Czasem między uczestniczkami i uczestnikami tworzyły się napięcia, o których mówiono jednak dość otwarcie. Zdarzały się też momenty odmowy współpracy z grupą czy Agatą, skutkujące „wyłączeniem się” osoby z danego typu ćwiczeń, ale nie zauważyłam, żeby te formy oporu uniemożliwiały pracę zespołu. Jakby jakiś jego element się na chwilę odłączał, przemieszczał na margines (pod okno, pod ścianę, na tyły), ale pozostawał w polu widzenia⁸.

Te zadania ruchowe miały – jak sądzę – przygotować ciała aktorów do wejścia w niełatwe, bo statyczne role postaci z obrazu, unieruchomionych przez dużą część performansu. W czasie jednej z rozmów po spektaklu Anna Komorek zwróciła uwagę na najbardziej podstawową fizyczną trudność w utrzymaniu niezmiennej, niewygodnej pozycji. Ale pojawiła się jeszcze jedna dodatkowa przestrzeń ruchu – zainspirowana literackim opisem pokazu anatomicznego doktora Ruyscha, Skwarczyńska wprowadziła do kompozycji obrazu dwie postaci asystentek Mistrza, w które wcieliły się Agnieszka Sito i Dorota Wach. Ich zadaniem było nie tylko wypełnianie poleceń Tulpia-Kantora (przygotowywanie kolejnych „obiektów” anatomicznej wiwisekcji oraz ubieranie uczniów-statystów), ale również kontakt z publicznością poprzez zadawanie jej pytań o zgodność teatralnej rekonfiguracji z malarskim oryginałem (taki zabieg pojawił się w warszawskiej, najbardziej „hipisowskiej” wersji *Lekcji anatomii* Kantora).

Z uwagi na niepełnosprawność wzrokową Doroty, prowadząca ją pod rękę Agnieszka musiała wyćwiczyć w sobie szczególną uważność przy przemieszczaniu się na scenie w duecie. Dotyczyło to zarówno bezpiecznej trajektorii ruchu, jak i jego szybkości czy rytmu. Z kolei Dorota uczyła się ruchu w dwóch różnych salach (sali prób i sali głównej), a może przede wszystkim nabywała stopniowo zaufania do partnerki, mimo wpadania co jakiś czas na tę czy inną przeszkodę. Funkcję przewodniczek Doroty Wach po budynku pełniły zresztą różne osoby z zespołu – oprócz koordynatorek oraz dodatkowych asystentek z Cricoteki, były to również osoby z grupy warsztatowej, które w sposób spontaniczny i wynikający z potrzeby chwili reagowały na sytuację. Również w moim przypadku funkcja konsultantki merytorycznej i osoby pomocniczej uległy w dość intuicyjny sposób przemieszczaniu. Z jednej strony, mam poczucie, że pozwoliło mi to nie tylko o wiele lepiej zintegrować się z grupą, ale też wyjść poza nieco dystansującą

rolę ekspertki i uruchomić w sobie inne kompetencje. Z drugiej, wpłynęło na moje silniejsze uwikłanie, osadzające mnie w osobistych i intelektualnych zależnościach między instytucją, reżyserką i zespołem, co z pewnością przełożyło się na mój sposób widzenia efektów projektu i jego „poprojektowym” życiu⁹. Odczułam to najsilniej w trakcie pisania tego tekstu – począwszy od trudności w nazywaniu współuczestniczek i współuczestników projektu (imiona czy nazwiska?), a skończywszy na częściowej rezygnacji z używania dekonstrukcjonistycznej „hermeneutyki podejrzliwości” jako narzędzia wglądu i pytaniach o to, jak inaczej mogę wykonywać pracę analityczną i autokrytyczną.

Migawki z warsztatu 3. Kim jest mistrz?

Od początku wiadome było, że w rolę Tulpa-Kantora wcieli się Amelia Blus – młoda kobieta w spektrum autyzmu, obecnie studentka drugiego roku archeologii. Ta zmiana płci miała wnieść konkretne sensy do rekonfiguracji, choć nie była zbyt szeroko dyskutowana z zespołem. Podobnie zresztą jak płeć manekina, którego żeńskość mnie osobiście uderzyła już w trakcie próby. Z jednej strony, rozumiałam ten ogólny pomysł, który ujawniał w moim odbiorze genderowe konstrukty (i stereotypy), na których zbudowane są zwykle figury autorytetu – również (choć nie tylko) w sztuce. Jak odbieramy kobiety w roli ekspertek, profesjonalistek czy osób zarządzających? Czy Mistrzynie obdarzona jest kulturowo takim samym prestiżem i władzą, co Mistrz? Czy młoda kobieta będzie w stanie przekonująco wejść w rolę wielkiego artysty? I wreszcie: jak płeć łączy się tu z niepełnosprawnością?

Z drugiej zaś strony, zabieg ten nasuwa pytania o uniwersalistyczne i być może jakoś esencjalistyczne sposoby postrzegania w projekcie zarówno

kobiecości, jak i niepełnosprawności. Przyznaję też, że decyzja, żeby obsadzić w roli Tulpa-Kantora osobę nieneurotypową, a w roli musztrowanych uczniów-aktorów – osoby z niepełnosprawnością intelektualną budzi podwójny niepokój. Nie tylko prowokuje do pytań o definiowanie autyzmu (czy autyzm to w ogóle niepełnosprawność?), ale też o odtwarzanie w projekcie relacji władzy i układu hierarchicznego, uprzywilejowującego racjonalistycznie definiowane zdolności poznawcze jako miernik ludzkiej wartości, statusu społecznego, a nawet gwarant posiadania (bądź nie) zmysłu moralnego.

Nie można tych wątpliwości nie widzieć. Niemniej, pytana o swoje decyzje reżyserka wskazuje otwarcie na trudności związane ze wspomnianym już wcześniej wycofaniem się z produkcji Teatru 21, a także krótki czas realizacji zadania i wynikającą z tego konieczność oparcia się na sprawdzonych już kontaktach teatralnych. Inną, nie mniej istotną kwestią, była tu świadoma chęć podjęcia pewnego ryzyka, związanego z dialogiem artystycznym – ryzyka, w które wpisane jest ironiczna gra z powtórzeniem, odtworzeniem i zarazem przetworzeniem. Czy da się przemocowość pewnych spetryfikowanych tradycją układów pokazać bez zacytowania przemocy?

Amelia z Agatą przejrzały archiwum Cricoteki, oglądając dokumentalne nagrania z prób. Poza niewielkim fragmentem z Galerii Foksal, właściwie nie ma wideo z Kantorowskich *Lekcji anatomii*, ale wiemy, że było ich w sumie cztery (w Norymberdze, Warszawie, Paryżu i Oslo). Zwłaszcza dwie pierwsze (z 1968 i 1969 roku) tworzą – jak przekonuje Anna Róża Burzyńska – ciekawy dyptyk. Norymberska, utrzymana w mrocznej i poważnej tonacji, o sztywnej konstrukcji, w której suchy profesjonalizm doktora Tulpa niebezpiecznie nasuwał skojarzenia z bezduszością nazistowskiej maszyny śmierci.

Warszawska – przypominająca bardziej sztubacki żart cyrkowego

sztukmistrza, który tylko imituje figury autorytetów (a w rzeczywistości naigrywa się z nich), kompozycyjny rygor gubiła w chaosie działań. Założyłyśmy z reżyserką, że jednak był to pozorny chaos, bo ze wspomnień bliskich współpracowników wynikało, że Kantor nigdy nie tracił inicjatywy, nie wyrzekał się swojej dominującej pozycji jako kreatora happeningów¹⁰ (Borowski, 2014). Ale to raczej w tej cyrkowości reżyserka upatrywała szansy na „uwolnienie (się) z ram” dzieła Rembrandta/Kantora.

Te dwie twarze Mistrza-Tulpa: mroczna i sztubacka, na serio i dla żartu, imitująca i parodiująca stanowią ciekawe studium strategii krytycznych w sztuce. W gruncie rzeczy jednak obie ufundowane są na wspólnym przeświadczeniu o władzy twórcy-kreatora, który ustanawia osobny świat własnych reguł i który przemienia (jak kapłan lub czarodziej) zwykłość w niezwykłość, podnosząc najbiedniejszą rzecz do rangi „obiektu” sztuki. Anatomiczne cięcie ubrań, jakie performuje w swoich happeningach Kantor, jest ironicznym gestem obnażenia fałszywych, kulturowych szwów sugerujących człowiekowi jego wielkość. Ale jednocześnie deambalaż i „rozbieranie” to przecież manifest wiary siłę indywidualnego „ja” twórcy, który ustanawia swoją prawdę, wyzwala się z gorsetu kultury (i natury), izoluje się od świata, a nie z nim jednoczy¹¹.

Obok samodzielnej pracy Amelii Blus z materiałami dokumentującymi styl mówienia, poruszania się i gestykulacji Kantora, po warsztatach czasami dyskutowaliśmy w trójkę z reżyserką wymowę jego wykładów mediolańskich. Jeden z fragmentów – bardzo kategoryczny i ujawniający zaskakująco wykluczające aspekty sztuki wyobraźni pojmowanej w duchu indywidualistycznym, autonomicznym i antydemokratycznym – wyświetlony został ostatecznie na ekranie w trakcie pokazu:

Dziś również wiemy, jak NIEBEZPIECZNA JEST DLA
SZTUKI MOTYWACJA SPOŁECZNA.

[...]

Nie jest dziś przekonywujący sens dydaktyczny sztuki i jej
skłonność do powszechności.

Programowo założone powszechne odbieranie sztuki, powszechne
nasylenie społeczeństwa jej duchem, „powszechna” twórczość
wedle

hasła surrealistów:

„każdy może być artystą”,

i jedno i drugie prowadzą do

MIERNOŚCI!

[...]

WAŻNY JEST ŚWIAT INDYWIDUALNY,

TWORZONY W IZOLACJI I ZAMKNIĘCIU,

ALE TAK SILNY I SUGESTYWNY,

ZE JEST W STANIE ZAJĄĆ

PRZEWAŻAJĄCĄ(!)

PRZESTRZEŃ

W PRZESTRZENI ŻYCIA! (Kantor, 1991, s. 112).

Wiedzialiśmy, że słowa te dokonują re-kontekstualizacji działań Kantora (bo oryginalnie były wypowiedziami na temat rewolucji surrealistycznej i komunizmu), jak i re-interpretacji (wydobywając być może nie do końca uświadomione sprzeczności, leżące u podstaw jego *ars poetica*), wpływając na sens wygłaszanego przez aktorkę aż trzykrotnie monologu Kantora-Tulpa. Jego czułość wobec świata „biednej materii” współlistniała ze społeczną nieczułością, a bunt wobec kulturowych gorsetów z kulturalizmem, każącym mu bronić idei prawdziwej sztuki przed naporem zbyt trywialnej powszedniości/natury. Ale uznaliśmy, że obie lekcje – mediolańska i Rembrandtowska – zachodzą na siebie i wytwarzają pewne pęknięcie, które tym silniej wydobywa ambiwalencje tkwiące w samym akcie anatomicznego cięcia. Zobaczyłam go również w napięciu między słowem i gestem, a dokładniej między płynnością słowa w monologu Kantora, który opiera się na potoku składniowym z rozbudowanymi figurami wyliczenia, a ręką aktorki, która tnie, oddziela, dezintegruje ciała kolejnych „obiektów”. Udało się to podkreślić przez wprowadzone przez Amelię Blus do monologu pauzy i przerzutnie, które wytwarzały specyficzny, nienaturalny rytm słów Mistrza. Ta struktura dźwiękowa pozwalała wydobyć sztuczność i istnienie sztywnej konstrukcji w pozornie wyzwolonej pochwale rupieci, tej „biednej materii”, z którą Kantor jest tak silnie identyfikowany. Dla mnie był to znak pewnej sprzeczności tkwiącej immanentnie zarówno w jego figurze jako kontestatora, jak i modelu sztuki pozostającego nadal miejscem wielu wykluczeń.

Migawki z warsztatu 4. Mistrz i uczniowie.

Poza zasadę autorytetu

Z mojej perspektywy najtrudniejszym zadaniem było wytworzenie dramatycznego napięcia między dążeniem Mistrza do zachowania zdyscyplinowanej kompozycji, perfekcjonizmu i statyczności a próbą stopniowego uwalniania się z spod jego wpływu grupy uczniów, których zadaniem była ucieczka z obrazu. Performatywny skutek i sens tak zaprojektowanego przez Skwarczyńską działania wydał mi się czytelny i przewrotny zwłaszcza w kontekście Kantorowskich lekcji anatomii – pokazywał bowiem jeszcze inny (radykałniejszy w moim odbiorze) sposób kontestowania głosu Mistrza, gry z jego autorytetem i władzą. A właściwie zmiany zasad tej gry. Chodziło przecież nie tyle o dokonanie reinterpretacji znaczeń i wartości na obrazie, ile o głębszą i bardziej ingerującą w jego kompozycję rekonfigurację.

Istotną rolę, jak się okazało, odgrywał czas – zmiany w zachowaniu uczniów miały dokonywać się stopniowo, najpierw niepostrzeżenie, poprzez drobne, przedrzeźniające Mistrza gesty wchodzenia jakby w jego kompetencje, aż po najbardziej sztubackie żarty z porwaniem kapelusza włącznie. Zaplanowane trzy sceny cięcia – ubrań na manekinie – skóry wypchanego lisa – tkanek rośliny pozwalały uchwycić napięcie między powtórzeniem i różnicą, powtórzeniem z różnicą, by w ten sposób ukazać proces uwalniania się z ram obrazu. Ale ta rebeliancka, wirusująca siła czasu została przez Skwarczyńską podkreślona – jak na ironię – wybijającym rytm, zapętlonym dźwiękiem metronomu. Budzący skojarzenie z nieubłaganym tykaniem zegara czy zdyscyplinowaną lekcją tańca, rytm metronomowy wydaje się czymś nie do przełamania. Tymczasem widzowie spektaklu mieli obserwować, jak w

kompozycji przedstawienia coś się przełamuje, jak akty małych subwersji, dziejących się wokół sekcyjnego stołu, stają się nie do opanowania.

Agata Skwarczyńska w swoim poszukiwaniu artystycznego potencjału przekory chciała zdać się na spontaniczność i przypadkowość, nieprzewidywalność i autentyzm, w czym chyba jednak różniła się od perfekcyjnie planującego swoje happeningi Kantora. Co się wówczas okazało?

Że po pierwsze, aktorka, grająca rolę Kantora, musi wykonać bardzo samoświadomą pracę, żeby przeistoczyć się w apodyktycznego i dyscyplinującego asystentki i „statystów” (jak określa on swoich uczniów) wyznawcę prawdziwej Sztuki. Wiek, płeć, osobowość, sylwetka, styl komunikowania się z innymi, zwłaszcza jego podniesiony ton głosu – wszystko to tworzyło dystans między nią samą a postacią, którą się stawiała na scenie. Jej mimikra nie mogła opierać się na naśladownictwie i prostym odwzorowaniu, ale raczej na przewrotnej (lekką przekrzywionej, zabarwionej ironią) grze cytowania, którą dobrze kojarzę jako strategię kobiecego mówienia w męskocentrycznej kulturze (Lucy Irigaray, Nancy K. Miller).

A po drugie – w trakcie prób okazało się, że niektórzy uczestnicy warsztatów mają silny opór przed wcielaniem (nawet na scenie) postaw buntowniczych, przekornych czy niezgodnych z przyjętymi zasadami. Co ciekawe, w naszej grupie dotyczyło to przede wszystkim mężczyzn – energia przekory szybciej płynęła i dawała się uruchomić w przypadku kobiet (zwłaszcza Magdaleny Mrzygłodzkiej, Anny Komorek i Klaudii Surman). Widać było ich większą swobodę, kreatywność, radość z robienia czegoś zaskakującego lub niezgodnego z zasadami – jak wtedy, gdy Dorota Wach wyjmowała z kieszeni marynarki sporą lupkę i z uśmiechem przekazywała ją publiczności wraz z reprodukcją obrazu Rembrandta i prośbą, żeby jej pomóc, bo ona nie widzi,

czy wszystko się zgadza z kompozycją na obrazie. Albo wtedy, gdy Agnieszka Sito wpadła na pomysł „popalania” papierosa podwędzonego Mistrzowi, a Magdalena Mrzygłodzka zakładania sobie na szyję kolejnych kryz. Jednak niektórzy uczestnicy (zwłaszcza Maciej Rams) mocno przeżywali swoje zadanie buntowania się i sabotowania działań Tulpa-Kantora, przepraszała za nie Amelię Blus, która cierpliwie im tłumaczyła, że nie obraża się z powodu tych „żartów” i że im bardziej oni będą robić jej na przekór, tym lepiej jej uda się odegrać swoją rolę. Wyjaśniała również, że podniesiony ton głosu, a momentami krzyk nie są oznaką rzeczywistego gniewu, tylko formą gry.

Ostatecznie jednak nie udało się przekonać jednego z uczestników (Macieja Trybusa) do „ucieczki z obrazu” – również w trakcie pokazów premierowego i popremierowych pozostaje on jedyną postacią, która wiernie słucha Mistrza, ignoruje podszepty grupy, pozostaje na swoim miejscu aż do końca performansu, nawet za cenę swojego oddzielenia od reszty zespołu¹². Po opuszczeniu sceny przez Amelię-Tulpa-Kantora, zaakcentowanym jej mocnym trzaśnięciem drzwi, Maciej siedzi przy sekcyjnym stole sam.

Trudności te wydały mi się związane z funkcjonowaniem osób z niepełnosprawnością (zwłaszcza intelektualną) w stanie permanentnej podległości. Problemy te widziałam jako konsekwencję wpojonego wyjątkowo głęboko nakazu do „bycia grzecznym” oraz socjalizacji opierającej się wyraźnie na hierarchicznym podporządkowaniu figurom autorytetu¹³. Jednocześnie nasuwały mi one nieoczywiste pytania o genderowe modele wychowywania i społecznego funkcjonowania kobiet i mężczyzn z niepełnosprawnością w Polsce¹⁴.

Ale to one właśnie wprowadziły do projektu twórczy potencjał nieprzewidywalności, dając aktorom szansę na pracę ze sobą, z własnymi granicami i, być może, przekraczanie ich w kontrolowany i stopniowalny

sposób. Performans zyskał przez to otwarty charakter – nigdy do końca nie wiadomo, jaki będzie jego finał. To, jak grupa zareaguje na opór Macieja Trybusa, to, czy kiedyś on sam wstanie z krzesła i podąży za Mistrzem lub też dołączy do reszty „statystów” – pozostaje w sferze możliwości. W rozmowie po którymś z pokazów uświadomiłyśmy sobie z Agatą, że jego postawę należy odczytać nie tyle jako wyraz zinternalizowanej uległości, ile raczej jako inną (nieprzewidzianą) formę oporu. W końcu jest on jedyną postacią w spektaklu, która nie wykonuje poleceń reżyserki-mistrzyni.

Również Amelia Blus bardzo twórczo wykorzystała początkowe trudności z wejściem w skórę Mistrza – w jej improwizacjach pojawiają się kolejne inspiracje pismami i działalnością Kantora, ironia, ale też różne odcienie złości i czułości, rozgoryczenia i uniesienia, zniecierpliwienia i uważności, których połączenie dodaje całemu pokazowi dynamiki i głębi.

Migawki z warsztatów 5. Crip time

Ważnym elementem organizacji dwutygodniowych warsztatów była rutyna – poranna joga, krótka przerwa śniadaniowa, ćwiczenia i próby, przerwa obiadowa w sali jadalnej, powrót do sali, czasem popołudniowe spotkania z Amelią Blus lub też jej samodzielna praca nad rolą. Była jakaś struktura czasowa i Skwarczyńska oraz producentki projektu z Cricoteki raczej się jej trzymały, ale też bez forsowania. Jeśli widać było, że grupa jest zmęczona czy rozdrażniona, to plan poddawano modyfikacji. Była przestrzeń na pokazanie „mam dziś zły dzień”, „dziś nie lubię tego”, „jest mi dziś smutno”, „dziś nie chcę współpracować”.

Pomimo zdarzających się napięć emocjonalnych, do których dochodziło w trakcie prób i które stwarzały czasami trudną do przewidzenia dynamikę

między uczestniczkami i uczestnikami projektu, zwłaszcza w najbardziej stresujących chwilach pojawiało się w grupie wzajemne wsparcie i szczerze okazywana empatia.

W moim odczuciu mocno spajającym dla całej ekipy momentem były wspólne posiłki, w czasie których ciekawe było dla mnie obserwować, jak osoby pomagały sobie nawzajem przy otwieraniu niewygodnych pudełek lunchowych z zupą, dzieliły się posiłkiem, wyrażały swoje preferencje jedzeniowe. To, że przy jednym stole siedzieli aktorki i aktorzy, reżyserka, pomoc dramaturgiczna (czyli ja), producentki projektu, nie tylko w oczywisty sposób integrowało grupę, ale też trochę zaburzało klarowny podział funkcji. Anna Bargiel i Anna Rejowska zastępowały czasem nieobecnych uczestników na próbach, ja parzyłam herbatę i pomagałam przy wkładaniu kostiumów, Agata pomagała się odstresować grupie, zwłaszcza tuż przed pokazem premierowym. Stale obecny był technik Mariusz Gąsior – z którym mocno polubili się zwłaszcza Maciej Rams i Maciej Trybus (o czym niech świadczy stałe wywoływanie Mariusza i Michała Warmusza do podziękowań po spektaklach).

Muszę jednak przyznać, że momentami miałam poczucie, że wszystko idzie trochę za wolno, że nie zdążymy, że wracamy do wątków już przedyskutowanych, że dobrze by było pracować efektywniej. Nie do końca mogłam się odnaleźć w czymś, co określa się jako *crip time*. Kategoria ta, wprowadzona przez Moyę Bailey, wydobywa ciekawe różnice temporalności w życiu osób z niepełnosprawnościami i bez. Wiele z nich jest wynikiem oddziaływania kapitalistycznych mechanizmów optymalizowania zysków, produktywizacji życia, tworzenia jak najwięcej w jak najkrótszym czasie, obsesyjnego obwiniania się za niewydajność, marnotrawstwo (zob. też Kwaśniewska, 2022). Odczułam to tym silniej, ponieważ mechanizmy te

rzędą również współczesną polską akademią, która w ciągłej ewaluacji pracowników stawia na wydajność mierzoną liczbą wypełnionych slotów, zdobytych punktów i odnotowanych w bazach cytowań. Praca w cripowym (czy scripowanym) rytmie dała mi okazję do włączenia w siebie cierpliwości, która pozwala czemuś nieprzewidywalnemu w ogóle zaistnieć, w sensie niemal organicznym „wykiełkować”.

Projektowy *crip time* łączę dziś jednak wyraźniej z krytyką (czy może szukaniem alternatywy dla) tego modelu profesjonalizmu, który dąży do perfekcjonizmu za wszelką cenę, koncentracji na celu i odrzucania wszystkiego, co rozprasza na drodze do jego osiągnięcia. Odbieram *Lekcję anatomii - rekonfigurację* Agaty Skwarczyńskiej jako spektakl o robieniu miejsca w sztuce (i w procesie jej wytwarzania) na to, co niedoskonałe, przypadkowe, niepotrzebne, nie dające się uformować, przekształcić, „zaczarować”.

Kantor był czarodziejem, który wierzył, że wyobraźnia artysty może przemienić każdą, najbiedniejszą materię w „obiekt”, w dzieło artystyczne. Może podnieść do rangi czegoś wzniosłego. Z mojej perspektywy Skwarczyńska sugeruje raczej, że artysta może twórczo wycofać się z pozycji demiurga, osłabić własną podmiotowość i oprzeć swoje działania na zaakceptowaniu pospolitości, zwykłości, niedoskonałości materii (w tym materii sztuki), która po prostu jest. I dotyczy to również niej samej.

W stronę bioróżnorodności

Po gościnnym pokazie performansu w Galerii BWA w Tarnowie jeden z widzów, będący kiedyś w zespole Kantora, powiedział, że grającej rolę Mistrza Amelii Blus udało się w punkt uchwycić osobowość założyciela Cricot

2 i nieznośnie napiętą atmosferę panującą w czasie prób z aktorami. Przyznał też, że sam nie wytrzymał ciężaru tego modelu pracy, a mimo to nadal był przekonany, że taka właśnie (a więc w domyśle nieludzka, ekstremalna, nieprzeciętna?) musi być wielka Sztuka. Siedzący obok niego mężczyzna dodał, że na szczęście już nie musi. Sądzę, że ta krótka wymiana zdań pozwala zobaczyć, jak silne są nadal wyobrażenia na temat tego, co jest, a co nie jest (prawdziwą) sztuką i jak zaskakująco wpływa to na interpretację widzów. Uderzyło mnie, że performans można odczytywać w tak skrajnie przeciwstawny sposób: albo jako podążający w ślad za lekcją mistrza Kantora (i jego sztuki totalnej), albo też jako dekonstruujący jego przemocowy i wykluczający charakter.

Fakt, że uczestnikami pokazu byli performerzy z niepełnosprawnością, utrudnia i zarazem uwypukla węzłowe punkty tej artystycznej polemiki. Dyscyplinujące, czasem ironicznie ponaglące, a czasem brutalnie oceniające komentarze Tulpa-Kantora skierowane do „statystów” rażą, wywołują konsternację. Sądząc po obserwowanych z boku reakcjach, widzowie do końca nie wiedzą, czy śmiać się z tej przerysowanej sceny celebrowania powstawania arcydzieła, czy też odbierać to jako nadużycie.

Jakie jednak znaczenie ma to, czy wrzeszczymy na osobę z czy bez niepełnosprawności? Dlaczego dopiero „rekonfiguracja” pozwala (choć pewnie nie wszystkim) wychwycić przemocowość takiej relacji na scenie? Jak działa mechanizm empatii? Nad kim się (tylko) litujemy, komu współczujemy, a o kim myślimy „wytrzyma, nic się takiego nie dzieje, taki zawód...”?

Prowokowanie pytań o nierówny sposób dystrybuowania empatii i jego związek z logocentrycznym i antropomimetycznym wyobrażeniem „człowieczeństwa” miały również w zamyśle Skwarczyńskiej nasuwać obrazy rozkrawanych na stole sekcyjnym różnych typów materii: żeńskiego

manekina, wypchanego zwierzęcia, rośliny doniczkowej. Krzyżując stopniowalne kategorie morfologicznego podobieństwa względem ludzkiego ciała (od tego, co wyobrazeniowo najbliższe, do tego, co wydaje się najmniej z człowiekiem spokrewnione) i jednocześnie konwencjonalnych znaków „ożywienia” (od obiektu najbardziej „nieżywego” przez „kiedyś żywe” do „jeszcze żywego”) – reżyserka zastanawiała się nad przepływem empatii. Jeśli dotyka nas obraz rozdierania tkanin i odsłaniania nagiego kobiecego ciała manekina, to czy ten sam mechanizm percepcyjny będzie towarzyszył obcinaniu pazurów i wąsów wypchanemu lisowi, widok dziury w jego ciele, a także ścinania i rozczłonkowywania łodyg i liści monstery?

To z kolei wytworzyło jeszcze kolejną warstwę znaczeniową w spektaklu – tę, w której mogą pojawić się pytania o antropocentryczne granice wyobraźni artystycznej Tadeusza Kantora, który choć umiał z wrażliwością przyglądać się kruchej materii świata, to jednak w ludzkiej świadomości, oku i ręce upatrywał jedynej szansy na jej artystyczne zbawienie.

Muszę przyznać, że to najmniej rozpracowana przeze mnie semantycznie warstwa projektu, rozgrywająca się mniej na poziomie dyskursywnym, a bardziej na poziomie obrazów, intuicji artystycznych Skwarczyńskiej, reakcji afektywnych uczestników projektu, potem też widzów. Nie wiem jeszcze, jak rozumieć ten symboliczny, antropologiczny, językowy i polityczny przeplot w myśleniu o społecznej kondycji osób z niepełnosprawnością – zwierząt i roślin, ale również wyczuwam, że on istnieje. Wątek ten jest zresztą od niedawna ciekawie, choć w niejednoznaczny sposób rozwijany na gruncie *disability studies* czy w projektach artystek z niepełnosprawnością. Przynosi on tak nieoczywiste pytania, jak te otwierające głośną książkę Sunaury Taylor: „W jaki sposób zwierzę staje się przedmiotem? W jaki sposób uczy się nas postrzegać to uprzedmiotowienie jako coś normalnego? I jak namysł nad

niepełnosprawnością może pomóc nam inaczej spojrzeć na zwierzęta?”
(2021, s. 14).

Ale może też realizować się poprzez gwałtowny sprzeciw wobec kulturowego i społecznego traktowania egzystencji osób z niepełnosprawnością jak nie w pełni ludzkich, pozbawionych sprawczości „roślin”¹⁵ czy zwierząt.

Jest jeszcze jeden, zupełnie oczywisty, choć systemowy związek łączący kulturową refleksję o niepełnosprawności i myślenie ekokrytyczne.

Wydobywa go Justyna Sobczyk – reżyserka i pedagogka teatru, która w pracy artystycznej z aktorami i aktorkami z niepełnosprawnością odwołuje się właśnie do zaczerpniętej ze słownika ekologii kategorii bioróżnorodności.

Upominamy się też o obecność studentów z niepełnosprawnościami. Dochodzą do nas historie o osobach, które stawiają się na egzaminach wstępnych do szkół artystycznych i zaskakują swoją obecnością wykładowców, którzy nie wiedzą, jak czytać taki gest, który świadomie uderza w założenia szkoły. Upatrujemy w praktykowaniu bioróżnorodności krok ku demokratyzacji przestrzeni artystycznej i publicznej. Głęboko wierzymy, że założenie, że pewne osoby są z takiej przestrzeni odgórnie wykluczone, jest szkodliwe. Czujemy, że to reprodukowany gest, który przekazywany jest w tradycji teatralnej. Obecnie rozszczelniają się te dotychczasowe założenia, upadają mity i wyobrażenia, jeśli chodzi o świat szkół teatralnych. Czuję, że teatry intuicyjnie szukają różnorodności i potrzebują jej (Sobczyk, 2021).

Jeśli zestawiam te słowa z towarzyszącym spektaklowi Skwarczyńskiej fragmentem *Wykładów mediolańskich* Kantora, zaczynającym się od słów:

„Dziś również wiemy, jak NIEBEZPIECZNA JEST DLA SZTUKI MOTYWACJA SPOŁECZNA” oraz jego niechęcią dla tego, co dostępne, powszechne (a przez to pospolite), to po to właśnie, by podkreślić różnicę między awangardowym dziełem Kantora a jego rekonfiguracją¹⁶.

Perspektywa opisu procesu powstawania performansu Agaty Skwarczyńskiej, którą prezentuję w tym tekście, jest umiejscowiona i ograniczona przez uwikłania w relacje ze współtwórczyniami/twórcami. Formatują one mój obraz tego, co w związku z projektem doświadczyłam. W tekście tym zdecydowałam się z tym nie walczyć. Widzę jednak, że obraz ten z biegiem czasu ulega retrospektywnym przekształceniom, pogłębieniu, skomplikowaniu, które odsłaniają mi coś, czego wcześniej nie widziałam, uświadamiając jednocześnie warunki, możliwości i konsekwencje konkretnych wyborów artystycznych. To również prowadzi mnie do zaakcentowania czwartego aspektu pisania usytuowanego – procesualności samego gestu ujmowania w autorefleksywną ramę procesu nabywania wiedzy jako opowieści otwartej i podlegającej również rekonfiguracjom.

Wzór cytowania:

Świerkosz, Monika, *Uwalnianie z ram. Doświadczenie pracy przy powstawaniu performansu „Lekcja anatomii – rekonfiguracja” Agaty Skwarczyńskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/a85d-7w41.

Autor/ka

Monika Świerkosz (monika.swierkosz@uj.edu.pl) – profesorka uczelni, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Interesuje się filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała i materialności, oraz krytycznymi studiami o niepełnosprawności, a także historią kobiecego pisarstwa. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, jest redaktorką naczelną czasopisma „Wielogłos”.

Autorka monografii: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (Warszawa 2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (Kraków 2017), współredaktorka m.in. *Rozczytywania Dąbrowskiej* (Kraków 2018) i *Konstelacji krytycznych* (Kraków 2020). Jako konsultantka naukowa pracowała przy powstaniu dwóch spektakli: *Snu nocy letniej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. Jakub Skrzywanek i Justyna Sobczyk) oraz *Lekcji anatomii. Rekonfiguracja* ;(Cricoteka, reż. Agata Skwarczyńska). ORCID 0000-0002-1752-6768.

Przypisy

1. Więcej o projekcie: <https://kulturawrazliwa.pl/blog/2023/08/31/festiwal-kultury-wrazliwej/> [dostęp: 22.07.2024].
2. Jego status jako wielkiego twórcy dzieła totalnego dobitnie pokazała Katarzyna Fazan w swojej monumentalnej książce z 2019 roku *Kantor. Nie/Obecność*.
3. Krytyczna refleksja, dotycząca modelu sztuki uprawianego przez Tadeusza Kantora, jak również stosowanych przez niego metod pracy pojawia się w wielu wspomnieniach, m.in. Anki Ptaszkowskiej, Wiesława Borowskiego czy Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera. Wątki te mocniej wybrzmiewają dziś w kontekście toczącej się od dłuższego czasu debaty społecznej wokół przemocy w teatrze/kulturze (włączając w to zeszłoroczne kontrowersje wokół Krystiana Lupy) i zdążyły już przyjąć postać ironicznym memów z fanpejdzu „Jurek, Tadek i ziomki z teatru”. Zob. Kowalewska, 2023.
4. Znamy cztery udokumentowane wersje Kantorowskich *Lekcji anatomii według Rembrandta* - pierwsza zrealizowana została w 1968 roku w Norymberdze, druga - w styczniu 1969 roku w warszawskiej Galerii Foksal, trzecia we wrześniu 1971 roku w podparyskiej galerii Dourdan, a czwarta - miesiąc później w norweskiej Henie Onstad Kunstsenter w Oslo.
5. Na okładce najpopularniejszego w Polsce wydania książki Michela Foucault jest ukazany w zbliżeniu fragment obrazu *Lekcja anatomii doktora Tulpa*.
6. Słuszne są uwagi pierwszych czytelniczek i czytelników tego tekstu, wskazujące na świadome domaganie się osób studiujących uznania ich zróżnicowanych wrażliwości na pokazywane/dyskutowane na zajęciach treści.
7. Skwarczyńska zauważyła na przykład, że obecność opiekunek z ośrodka wprowadzała pewien rodzaj usztywnienia w ciałach performerów.
8. Przy okazji późniejszych pokazów, zwłaszcza tych wyjazdowych, pojawiła się idea „przestrzeni wyciszenia” (ulożonej z boku sceny czy garderoby), w której osoby potrzebujące odpoczynku, osobności, oddalenia mogłyby się zrelaksować. Zasadniczo jednak - podobnie jak na próbach - były one integralną częścią przestrzeni warsztatowej, znajdowały się w zasięgu wzroku i miały charakter dość spontaniczny, otwarty i czasowy.
9. Projekt początkowo miał mieć charakter jednorazowy. Po pokazie premierowym we wrześniu 2023 roku do tej pory odbyło się już w sumie sześć pokazów, w tym dwóch wyjazdowych (w Tarnowie i Wielopole Skrzyńskim). Towarzystwałam zespołowi w trakcie większości tych wznowień, otrzymując od Cricoteki zaproszenia do prowadzenia pospektaklowych rozmów z twórczyniami i twórcami.
10. Anna R. Burzyńska dostrzega również w warszawskim happeningu - w jego pozornie hipisowskim, chaotycznym kształcie - formę świadomego dialogu artystycznego (jeśli nie

polemiki) z obecnym wśród publiczności Henrykiem Stażewskim – mistrzem abstrakcyjnej awangardy, wobec której zwrócony w stronę materii Kantor się dystansował.

11. Chyba tę właśnie sprzeczność Kantorowskiego zwrotu w stronę materii („bio-objektów”) i „Realności Najniższej Rangi” dostrzegła Katarzyna Biela, przyglądając się ciekawej polemice artystycznej z Kantorem dwójki artystów: Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik. W latach dziewięćdziesiątych założyli oni eksperymentujący i szukający połączenia między tym, co społeczne i artystyczne Teatr Zenkasi. W 1992 roku przygotowali spektakl z udziałem aktorów z niepełnosprawnościami *Madam Eva, Ave Madam*, który Biela uznaje za ich rozliczenie się z dawnym Mistrzem. Pojęcie „Realności Jeszcze Niższej Rangi”, ukute przez nich pod wpływem doświadczenia pracy w jednym z krakowskich Domów Pomocy Społecznej, miało przywrócić teatrowi rzeczywistość doświadczenia niepełnosprawności i wykluczenia społecznego, które „nie został[o] wykreowan[e] 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”. Zob. Biela, 2024.

12. Zupełnie przypadkowo Maciej Trybus wcielił się w jedyną postać na obrazie Rembrandta, która najprawdopodobniej patrzy nie na podręcznik anatomii czy widownię, ale właśnie na przemawiającego Tulpa.

13. Miałyby to również związek z konstruktem „wiecznego dziecka” w sposobie traktowania, przedstawiania i wychowywania osób z niepełnosprawnością. Jak piszą m.in. Lucyna Bakier i Żaneta Stelter: „Nastawienie na eliminację ograniczeń sprawia, że upośledzeni umysłowo (sic!) są poddawani nadmiernej kontroli, ciągłemu treningowi posłuszeństwa i grzeczności. Uczymy ich bierności i nagradzamy za podporządkowywanie się innym – tym mądrzejszym, sprawniejszym, lepszym” , Stelter, 2010, 144.

14. Nieoczywistość tej sytuacji bierze się według mnie z odwróconego schematu socjalizacji płci. Robocza hipoteza sugerowałaby, że o ile w grupie osób bez niepełnosprawności to dziewczynki/kobiety przechodziłyby szczególnie silny trening posłuszeństwa, o tyle w przypadku gdy w grę wchodzi niepełnosprawność, społeczeństwo uruchamia silniejsze wzorce posłuszeństwa wobec chłopców/mężczyzn.

15. Chodzi mi o książki Sunaury Taylor *Bydłęce brzemie* oraz nietłumaczoną jeszcze na język polski *Disabled Ecologies. Lessons from a Wounded Desert* z 2024 roku, a także performanse Aleksandry Skotarek *Nie jestem rośliną* czy Katarzyny Żeglickiej *Dzikorośla*. Ciekawe dyskusje zrodziło już fundamentalne dla *plant studies* pojęcie „roślinnej ślepoty” Michela Mardera, wywołując pytania o ableizm tego sformułowania i potencjalne korzyści z krzyżowania perspektyw obu dyscyplin (dziękuję za ten kontekst p. Kalinie Czop). Zob. Parsley, 2020.

16. Ciekawe i nieprzypadkowe wydaje mi się również to, że w swoim tekście analizującym najbardziej elementarne przyczyny mechanizmów przemocy w teatrze, Agata Siwiak również uruchamia wyobraźnię ekokrytyczną. Zob. Siwiak, 2021.

Bibliografia

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, M.J. Siemek Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Bailey, Moya, *The Ethics of Pace*, „The South Atlantic Quarterly” 2021 nr 2, DOI: 10.1215/00382876-8916032.

Bakiera, Lucyna; Stelter, Żaneta, *Wspomaganie rozwoju osób niepełnosprawnych intelektualnie*, [w:] *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczeniami sprawności*, red. A.I. Brzezińska, R. Kaczan, K. Smoczyńska, Wydawnictwo Scholar 2010, s. 143-162.

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.

Braidotti, Rosi, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Burzyńska, Anna Róża, *Człowiek wywrócony na drugą stronę. Lekcja anatomii Tadeusza Kantora*, „Antropologia Pamięci” 2015, nr 1-2.

Chamayou, Grégoire, *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, J. Bodzińska Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

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.

Fazan, Katarzyna, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Felski, Rita, *Pożytki z literatury. Szok*, przeł. M. Kunz, T. Kunz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2, s. 278-299.

Foucault, Michel, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2009, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/haraway1988.pdf> [dostęp: 10.09.2024].

Jopek, Joanna, *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatoma-performera*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, Kraków 2013.

Kantor, Tadeusz, *Lekcje mediolańskie 1986*, Cricoteka, Kraków 1991.

Kowalewska, Katarzyna, *Pod Lupą – memy teatralnej zmiany*, „Czas Kultury” [dwutygodnik] 2023, nr 14.

Kwaśniewska, Monika, *Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych” w ramach Cricoteki otwartej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 169-170, DOI: 10.34762/ba3h-mx41.

Oczko, Piotr, *Pocztówka z Mokum. 21 opowieści o Holandii*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2021.

On ich kochał, z Wiesławem Borowskim rozmawia Adam Mazur, „Dwutygodnik” 2014, nr 148, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5609-on-ich-kochal.html> [dostęp: 20.07.2024].

Parsley, Kathryn M., *Plant awareness disparity: A case for renaming plant blindness*, „Plants, People, Planet” 2020, vol. 2, nr 6, s. 581-687, <https://doi.org/10.1002/ppp3.10153>.

Siwiak, Agata, *Zachwiany ekosystem. U źródeł przemocy w polskim teatrze*, „Czas Kultury” 2021, nr 4, s. 34-43.

Sobczyk, Justyna, *Dostęp do sceny powinien być otwarty* (wywiad przeprowadziła Marcelina Obarska), 30 marca 2021, <https://culture.pl/pl/artykul/justyna-sobczyk-dostep-do-sceny-powinien-byc-otwarty-wywiad> [dostęp: 20.07.2024].

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

Taylor, Sunaura, *Disabled Ecologies. Lessons from a Wounded Desert*, University of California Press, Oakland 2024.

Tokarczuk, Olga, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Wieczorkiewicz, Anna, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwalnianie-z-ram>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dziwne-nieporozumienie>

/ REPERTUAR

Dziwne nieporozumienie

Izabela Zawadzka

TR Warszawa

Ep

reżyseria: Agnieszka Jakimiak, Kuba Krzewiński, scenariusz, kompozycja: Agnieszka Jakimiak, Kuba Krzewiński, autor scenariusza migowego i poezji migowej: Adam Stoyanov, scenografia, wideo, kostiumy, światła: Michał Dobrucki

premiera: 13 września 2024

Na jednej z lekcji polskiego języka migowego (PJM) Kuba Studziński, g/Głuchy surdopedagog, współpracujący również przy projektach teatralnych, chciał wytłumaczyć grupie, czym jest „ep”. Znak wykonywany przez obrót nadgarstka przy jednoczesnym szybkim połączeniu palców nie ma odpowiednika w języku polskim. To znak kulturowy, zrozumiały jedynie dla osób posługujących się PJM. „Ep” można opisać jako coś niejasnego, niezrozumiałego, dziwnego o charakterze artystycznym, przy tym niekoniecznie negatywnego. „Tadeusz Kantor jest ep” – wyjaśnił Studziński.

W spektaklu Kuby Krzewińskiego i Agnieszki Jakimiak „ep” występuje w podwójnym znaczeniu. Z jednej strony odwołuje się do PJM, oznacza coś dziwnego, choć dla warszawskiej społeczności Głuchych (której reprezentantem jest współpracujący z Krzewińskim i występujący w spektaklu Adam Stoyanov) niesie ze sobą element czegoś nieprzyjemnego, nieswojego. Z drugiej – ma przywoływać muzyczne epki (*extended play*), odwołując się tym samym do kompozytorskiego dorobku Krzewińskiego, jak również wskazując na konstrukcję dramaturgiczną spektaklu, który zbudowany jest z paru kilkunastominutowych części. W każdej z nich twórcy i twórczynie pokazują dziwność i sugerują publiczności, że to, co wydarza się na scenie, jest „ep”. W ten sposób prowadzą nas przez dwa utwory Kuby Krzewińskiego (w tym tytułowy *EP*), dwa fragmenty prac Johna Cage’a (w tym słynne 4’33”) czy snutą przez Monikę Frajczyk opowieść o mężczyźnie, który w kinie porno pokazywał nagie pośladki. Przedstawiona na scenie wspólnota dziwności ma łączyć ze sobą trzy grupy – muzykę najnowszą jako trudny w odbiorze rodzaj sztuki, performerów, mogących robić na scenie rzeczy, które w innym miejscu uchodziłyby za dziwactwa, oraz g/Głuchych. Wspólnym mianownikiem miałyby być niezrozumienie, niejasność – „ep”.

Kiedy publiczność wchodzi do sali, na scenie stoi już kontrabas i kocioł, które w trakcie *EP* będą wykorzystywane przez trójkę performerów – Monikę Frajczyk, Adama Stoyanova i Łukasza Owczynnika. Przez cały czas są oni w bezpośrednim kontakcie z publicznością, kreując sytuację na pograniczu koncertu i wykładu. Ich działania zawsze są skierowane do widzów i widzek. Czasem przyjmują formę opowieści (jak scena Frajczyk) lub monologów ujawniających proces tworzenia spektaklu (jak wyjaśnienie sposobu tłumaczenia *Wykładu o ciszy* Cage’a czy omówienie improwizacyjnej genezy sceny finałowej). Ta konstrukcja może kojarzyć się z pokazem warsztatowym, ujawniającym proces dochodzenia do efektów, które można zobaczyć na

scenie, albo z wprowadzeniem do koncertu, które pomaga odbiorcom i odbiorczyniom znaleźć narzędzia do interpretacji utworów muzycznych. Muzyczno-wykładowym skojarzeniom sprzyja również prosta scenografia: trzy lustrzane zastawki, kamera z projekcją na żywo i krzesła. Decyzja o takiej konstrukcji spektaklu osłabia potencjał „ep” jako czegoś w założeniu niezrozumiałego. Liczne wyjaśnienia w postaci mikrowykładów pozwalają publiczności z łatwością poruszać się po kontekstach i wątkach. Kiedy koncept zostaje ujawniony, trudno jest mówić o niezrozumieniu.

Spektakl otwiera tytułowy utwór Kuby Krzewińskiego, skomponowany w 2018 roku na kontrabas, g/Głuchego poetę i elektronikę. Włączenie PJM do utworu wydaje się naturalną kontynuacją eksploracji twórczych kompozytora, który wielokrotnie deklarował zainteresowanie połączeniem między dźwiękiem a dotykiem. Często wykorzystywał działania performatywne rozpisane na muzyków i muzyczki, dlatego też naturalne wydaje się zaproszenie do współpracy g/Głuchego performerera, bezgłośnie migającego konkretne słowa, którego gesty mogą zostać wykorzystane do działań na instrumentach.

Ep Krzewińskiego rozpoczyna fragment sonaty Beethovena, skomponowanej już w czasie, kiedy artysta był głuchy. Muzyka klasyczna zostaje zderzona z nowoczesną kompozycją, w której kontrabasista wykorzystuje instrument w niestandardowy sposób. Dłonią pociera drewniane pudło rezonansowe, po którym następnie gra smyczkiem, palcami uderza w gryf i ślimak. W tym czasie Adam Stoyanov miga tekst o dziwności i konieczności bycia otwartym na inność. Pyta publiczność, co jest dziwnego w g/Głuchych i słyszających, co w najnowszej muzyce – albo co w ogóle.

Choć w swoim monologu Stoyanov podkreśla, że dziwność jest nadawana przez spojrzenie z zewnątrz, a nie jest cechą podmiotu, można odnieść

wrażenie, że twórcynie i twórcy starają się nakierować publiczność na odnalezienie tego, co jest „ep” w rozgrywanych scenach. Kiedy po raz kolejny performer miga słowo „dziwny”, uderzając w stojący przed nim kocioł i wskazując kolejne obiekty, które mogłyby zostać tak określony (muzyka, dźwięk, człowiek, świat), zaczynam się zastanawiać, czy aby na pewno. Czy naprawdę muzyka, którą słyszę, jest dziwna? Mogę sobie jedynie wyobrazić, jak utwór Krzewińskiego działał w sytuacji koncertowej, na przykład, kiedy w 2023 roku był pokazywany w ramach Festiwalu Sacrum Profanum. Zakładam (choć może błędnie), że dla osób twórczych, działających w polu muzyki najnowszej, temat niezrozumienia i dziwności jest czymś, z czym mogą się utożsamić. Ich prace często są konfrontowane z muzyką klasyczną – nie tylko w odbiorze czy wykonawstwie (wymagającym rozszerzonych technik wydobywania dźwięku), ale też w kontekście miejsc prezentacji, w których dominują klasyczne brzmienia (jak choćby filharmonie). Idąc tym tropem, deklaracja dziwności muzyki współczesnej może być rodzajem metakomentarza do sytuacji kompozytorów i kompozytorek. Jednak kiedy taki komunikat pada ze sceny TR Warszawa, odczuwam opór.

Osoby komponujące muzykę najnowszą od wielu lat pracują w teatrze (żeby wymienić choćby Teoniki Rozynek, Rafała Ryterskiego, Karola Nepelskiego czy Wojciecha Błażejczyka). Ich prace często stają się istotnym elementem dramaturgicznym i mogą funkcjonować równolegle jako autonomiczne dzieła. Świadczy o tym choćby obecność na festiwalach muzycznych spektakli, które powstały właśnie w takiej współpracy. W TR Warszawa realizowane były prace z pogranicza teatru i muzyki, które zachęcały publiczność do rozszyfrowywania zależności między tymi dyscyplinami sztuki (jak na przykład spektakle Katarzyny Kalwat – *Holzwege* z muzyką Tomasza Sikorskiego czy *Rechnitz. Opera* z kompozycją Wojtka Blecharza). Wszystko

to powoduje, że potencjalna dziwność muzyki Krzewińskiego wytraca się w momencie prezentacji w ramach spektaklu na mainstreamowej, znanej z artystycznych prac, sceny TR Warszawa. Zaskakująca w tym kontekście wydaje się decyzja o włączeniu do spektaklu utworu 4'33" Cage'a, który przez swoją popularność zyskał silną pozycję w kanonie muzyki. Cage'owi bliżej jest już chyba do klasyka niż innowatora.

Nie mam również pewności, czy stawianie kultury Głuchych w kontekście bycia „ep” jest w tym miejscu zasadne (pomijam przy tym fakt, że może sugerować to egzotyczność tej grupy mniejszościowej). W przeciągu ostatnich lat zarówno reprezentacja g/Głuchych, jak i sam PJM pojawiał się na scenie wielokrotnie. Wyraźny punkt zmiany można zresztą zaobserwować mniej więcej w momencie powstania kompozycji *Ep* Krzewińskiego (zob. Godlewska-Byliniak, 2019; Morawski, 2018). Adam Stoyanov, działający w grupie *Cisza*, zagrał m.in. w *Jednym gościu* Wojtka Ziemińskiego czy *Operze dla Głuchych* (gdzie był również współautorem libretta). Samo przełożenie muzyki na doświadczenie dostępne dla osób g/Głuchych również niejednokrotnie było eksplorowane przez kompozytorów. Warto przywołać tu choćby pracę Wojtka Błażejczyka i Huberta Zemlera z Głuchą Orkiestrą Perkusyjną, która w 2021 roku wykonała dwie kompozycje artystów w ramach programu Fundacji Automatophone (współorganizującej również premierę *EP*), czy działania Piotra Peszata, rozwijającego narzędzia translacji kompozycji współczesnych na wibracje (tworząc utwór *Słownik dźwięków wyobrażonych* skierowany do g/Głuchych i słyszających odbiorców i odbiorczyń). Można wspomnieć o obecności PJM na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej (gdzie dwukrotnie Tukana Dziennikarzy zdobyły artystki wykonujące utwory w PJM: w 41. edycji Dominika Feiglewicz, a w 44. – Dominika Kozłowska) czy w polskich preselekcjach do Eurowizji (gdzie Unmute, zespół g/Głuchych artystów, startował z utworem *Głośniej niż*

decybele). Przywołując choćby te przykłady z ostatnich lat, trudno podążać za narracją o dziwności g/Głuchych na scenie, w teatrze, w działaniach z pola muzyki.

Sugestia dziwności sytuacji przedstawionej na scenie nie jest przełamana w trakcie spektaklu, ale podsycana w każdej kolejnej części. Stopniowo performerzy przekonują publiczność, że scena to miejsce, w którym mogą czuć się swobodnie, ponieważ jest stworzone dla dziwaków. Dobitnie tłumaczy nam to Monika Frajczyk, która w swoim monologu wskazuje, że to właśnie tutaj nieakceptowane gdzie indziej zachowania mogą znaleźć bezpieczną przystań. Odgrywając opowieść o mężczyźnie, który kompulsywnie obnażał się w kinie porno, pokazuje, że to samo działanie na scenie nie wywołuje niechęci oglądających. Scena staje się azylem dziwności, w którym to, co niecodzienne, jest pielęgnowane i wystawiane na widok publiczny. Jest przestrzenią, gdzie „ep” może się rozwijać. Jednocześnie – idąc za snutą narracją – paliwem napędzającym performerów jest publiczność, której wzrok daje poczucie akceptacji i mobilizuje to dalszego działania. Rama spojrzenia widowni, która miałaby być doładowaniem dla performerów, szybko gubi się jednak w natłoku kolejnych wątków dziwności i deklaracji przynależności do grupy „ep”.

Zdziwił mnie sposób, w jaki twórcy spektaklu konstruują sceny, które w założeniu (i zgodnie z deklaracjami padającymi ze sceny) mają budować doświadczenie analogiczne dla g/Głuchych i słyszających. Chcąc zachować wprowadzone przez Cage’a pauzy w *Wykładzie o niczym*, decydują się na przerywanie migającego fragmenty tekstu Stoyanova muzyką wykonywaną przez Owczynnikowa. W dobie stale rozwijanego dyskursu kalekowania sztuk performatywnych zaskakujące jest potraktowanie PJM jako doświadczenia ciszy (tak samo, jak przyjęcie założenia, że głucha publiczność nie

doświadczy muzyki).

W scenie finałowej twórcy wprowadzają dodatkowo system komunikacji głuchoniewidomych (miganie PJM przy jednoczesnym trzymaniu w dłoniach rąk stojącej naprzeciwko osoby), który staje się kolejną estetyczną ciekawostką. Korzystając z systemu umożliwiającego rozmowy osób g/Głuchych i niewidomych lub głuchoniewidomych, Stoyanov miga tekst o pięknie i szkodliwości fajerwerków (tłumaczony przez Frajczyk na język foniczny). Wykorzystuje przy tym język grupy, która nigdy nie doświadczy ich w pełni – nie zobaczy rozbłysków na niebie i nie usłyszy związanego z nimi huk. Opowieść Stoyanowa zmierza jednak w zupełnie innym kierunku, a wykorzystanie systemu nie zostaje stematyzowane. Performer tłumaczy, jak sztuczne ognie są niebezpieczne dla zwierząt, zwraca uwagę na ptaki, które dostają zawału od niespodziewanych wybuchów. Chcąc stworzyć sceniczną utopię doświadczenia w równym stopniu angażującego całą publiczność (jak rozumie g/Głuchych i słyszących, bo spektakl, w którym uczestniczę, odbywa się bez audiodeskrypcji, więc osoby z niepełnosprawnością wzroku i tak są z niego wykluczone), performerzy zapraszają na pokaz cichych fajerwerków. Zrzucane z sufitu plastikowe krążki konfetti mienia się w kolorowych światłach zamkniętych za lustrzanymi zastawkami, a rejestrowany przez kamerę obraz jest wyświetlany w czerni i bieli na ekranie w tle sceny. Fajerwerki mają być fajne dla wszystkich – g/Głuchych, słyszących i zwierząt. Przynajmniej tych, którym nie będzie przeszkadzał nierecyklingowalny, spadający na publiczność i scenę plastik.

Jeśli rozumieć „ep” w krakowskim znaczeniu, jako coś niejasnego i niewytłumaczalnego, zgadzam się, że część sekwencji spektaklu w TR Warszawa wpisuje się w tę definicję. Nie mam ani kompetencji do analizy utworów Kuby Krzewińskiego, ani nawet porządnych narzędzi do ich opisu.

Nie zmienia to faktu, że są w moim odczuciu poruszające i piękne, interesujące, choć niezrozumiałe. „Ep”. Nie powiedziałabym jednak tego samego o języku głuchoniewidomych czy PJM (czy to nie byłoby fetyszyzowanie języka, o którym mówi Daniel Kotowski?¹). Zdecydowanie do opisu żadnego z nich – zarówno muzyki, jak i języka – nie użyłabym „ep” w rozumieniu warszawskim. Co bowiem ma być niefajnego w obcym języku czy niezrozumiałej twórczości?

A jeśli, idąc za deklaracjami *EP*, scena ma być azyłem dla dziwności, to czy działania na niej pokazywane nie stają się uprawnione i normalizowane? A jeśli tak – gdzie tu miejsce na dziwność?

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Dziwne nieporozumienie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-nieporozumienie>.

Autor/ka

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrołożka, kuratorka wydarzeń performatywnych. Badaczka performansów chodzonych w przestrzeniach miejskich oraz instytucjach wystawienniczych. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ.

Przypisy

1. Kotowski zauważa, że wykorzystanie polskiego języka migowego w obszarze sztuki stało się działaniem przede wszystkim estetycznym, z pominięciem podstawowej funkcji komunikacyjnej PJM. W geście protestu przeciw tego rodzaju zawłaszczeniu stworzył np. wideoinstalację *SIGNING/SINGING*. Wielokrotnie podkreślał konieczność uwrażliwienia słyszącej części społeczeństwa na autonomię PJM i zagrożenie jego zawłaszczeniem przez artystów niezwiązanych ze środowiskiem g/Głychych. Zob. np. *Głuchy narrator*, 2024.

Bibliografia

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Polski teatr odkrywa język migowy*, „Dialog” 2019, nr 3, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy> [dostęp: 20.09.2024].

Głuchy narrator. Rozmowa z Danielem Kotowskim, „Magazyn Szum” 2024, nr 1, <https://magazynszum.pl/gluchy-narrator-rozmowa-z-danielem-kotowskim/> [dostęp: 20.09.2024].

Morawski, Piotr, *Głos w ciele*, „Dwutygodnik” 2018, nr 252, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8129-glos-w-ciele.html> [dostęp: 20.09.2024].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dziwne-nieporozumienie>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/teatr-erzacow-czyli-smierc-w-ludzkiej-skali>

/ REPERTUAR

Teatr erzaców, czyli śmierć w ludzkiej skali

Witold Mrozek

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Olga Tokarczuk

ahat ilī. Siostra bogów

reżyseria: Anna Augustynowicz, scenografia: Marek Braun, kostiumy: Tomasz Armada, muzyka: Jan Marek Kamiński, wideoart, światło: Wojciech Kapela, choreografia: Magdalena Marcinkowska „Madlen Revlon”

premiera: 31 sierpnia 2024

1.

Początkowo Anna Augustynowicz wcale nie miała wystawić w Bydgoszczy *ahat ilī. Siostry bogów* Olgi Tokarczuk. W zamierzeniach reżyserki była nowa sztuka Pawła Demirskiego, dotycząca tak zwanych inceli i kryzysu męskości. Tekst jednak ostatecznie nie powstał. Zastąpiło go więc libretto Tokarczuk do opery Aleksandra Nowaka, zrealizowanej przez Pię Partum na krakowskim festiwalu Sacrum Profanum (2018). Być może ta zamiana jest

czymś więcej niż jedynie teatralną anegdotą do odnotowania mimochodem. Erzac, zastępstwo, zamiennik zdaje się zasadą rządzącą najnowszym przedstawieniem Augustynowicz. Oto operowy rozmach libretta musi zmieścić się w małej salce Sceny Kameralnej, jedynej działającej w chwili premiery w remontowanym Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Co może jeszcze istotniejsze, z opery odejmuje się muzykę; trudno chyba sobie wyobrazić dalej posuniętą dekonstrukcję. Libretto staje się partyturą wykonywaną „na sucho”.

Ale partytura traktowana jest tu nieco inaczej niż zazwyczaj w przedstawieniach Augustynowicz. Reżyserka kojarzona jest z perfekcjonistycznym, pedantycznym podejściem do rytmów i formy. W *ahat ilī. Siostrze bogów* pozwala jednak formie i rytmom nieco się rozłazić – przynajmniej w pierwszej połowie spektaklu. To zmiana bardziej może nawet znacząca niż fakt, że kostiumy, zwyczajowo u Augustynowicz czarne, tym razem są białe.

2.

Biel, tak jak czerń, może oznaczać żałobę. Bydgoska *ahat ilī. Siostra bogów* mówi o walce ze śmiercią. Spektakl Augustynowicz jest kolejnym ogniwem długiego łańcucha remediaryzacji. W wydanej w 2006 roku powieści *Anna In w grobowcach świata* Tokarczuk przetworzyła jeden z najstarszych mitów znanych ludzkości – o sumeryjskiej bogini Inannie, czyli akadyjskiej Isztar, zstępującej do świata podziemnego, by z niego powrócić. Pisarka osadziła tę opowieść w futurystycznym mieście, rozległym również wertykalnie – z superszybkimi windami podróżującymi między poziomami rzeczywistości. Dwanaście lat później zaadaptowała powieść na libretto. W tym samym roku co opera miał też premierę komiks *Ja, Nina Szubur* Daniela Chmielewskiego,

również oparty na *Annie In w grobowcach świata*.

Te dwie adaptacje idą w przeciwnych kierunkach. Chmielewski poszedł mocno w rzeczywistość postapokaliptyczną, w dystopię. Uruk jest jednym z ufortyfikowanych miast, które przetrwały globalny kataklizm; zostało podzielone na trzy strefy, odpowiadające nowym klasom społecznym. Rozgrywanie społecznych napięć między strefami miasta-enklawy służy zaś przede wszystkim ukryciu okrucieństwa i nędzy za jego murami. Inanna nie jest tu boginią, jest po prostu starszą i bardziej uprzywilejowaną partnerką Niny Szubur (Ninszubur), która nagle znika w strefie niższej klasy, wywołując pęknięcie w obrazie rzeczywistości takiej, jaką widziała Nina. Funkcjonowanie mitu Chmielewski przełożył na mechanizmy polityki historycznej - w *Ja, Nina Szubur* pokazuje, jak z roku na rok Ojcowie-archonci kreują pożądaną przez siebie narrację.

Operowa *ahat ilī. Siostra bogów* poszła w kierunku rozprawy z metafizyką. Przepisując własną powieść, Tokarczuk zrezygnowała z wyraziście futurystycznego kostiumu, przywróciła ontologiczną różnicę między bogami a ludźmi. Na plan pierwszy wysunęła wątek ofiary ludzkiej kobiety, Ninszubur, składanej przez nią samą, by ocalić bóstwo - ukochaną Inannę. Mamy tu więc pozbawionego krzyża Chrystusa à rebours. Piotr Bogalecki zobaczył w operze Tokarczuk zastąpienie „kolistej opowieści mitu liniową narracją o zeświecczeniu” (2019, s. 113) - a zarazem obraz trwania religii dzięki ludzkim wysiłkom. Może stąd decyzja, by spora część opery rozgrywała się w zwyczajowo „świętych” językach - staro-cerkiewno-słowiańskim, grece, łacinie, sanskrycie - obok współczesnego, „uniwersalnego” angielskiego.

3.

Teraz Augustynowicz rozbiera ten ornamentacyjny językowy przekładaniec. Zostaje polszczyzna, niby swojska, ale nie zawsze wyraźna. A raczej z początku ostentacyjnie niewyraźna – ze słów w spektaklu wycięto spółgłoski. Anna Pajęcka (2024) przypomniała w swojej recenzji bydgoskiej premiery zdanie z powieściowego pierwowzoru Tokarczuk: „Słowa wróca pokiereszowane z wojny, jak inwalidzi”. Zdeformowana artykulacja nasuwa na myśl uszkodzony aparat mowy, uraz. Augustynowicz, w miejsce języków liturgicznych, w roli filtra świeckiego objawienia ustawia materialność ciała, z którego wydobywają się dźwięki – to ono wpływa na ich treść, nie zasłony w postaci łaciny czy staro-cerkiewno-słowiańskiego. „Patrzcie na mnie, słuchajcie, jestem człowiekiem, kruchem tworem ulepionym z ciała, towarem z napisem «fragile»” – zaczyna spektakl Dagmara Mrowiec-Matuszak jako Ninszubur. Odgrywanie przez nią afazji ma w sobie coś niestosownego; dziś, w czasach rozwijającej się refleksji o sztuce tworzonej przez osoby z niepełnosprawnościami. Zarazem trudno o tym zabiegu myśleć jako o środku mimetycznym, mającym na celu stworzenie jakiejś realistycznej „postaci”. Celem jest znięcie głosu samo w sobie; nieco abstrakcyjny, formalny zabieg, który pozostaje wciąż problematyczny.

Można o przedstawieniu Augustynowicz myśleć jak o obrzędzie, sama reżyserka mówiła o nim po prostu: „performans”. Wszyscy aktorzy i aktorki – Zhenia Doliak, Adam Graczyk, Mirosław Guzowski, Dagmara Mrowiec-Matuszak, Paweł Paczesny, Michał Surówka i Małgorzata Witkowska – pozostają cały czas na scenie; ich obecność jest ciągła, niczym obecność kongregacji uczestniczącej w rytuale. Nie jest nawet najistotniejsze, kto kogo gra – opowieść wyłania się z chóru. Wyraźnie za to zaznaczona jest praca tłumacza czy też interpretatora – Guzowski, stojąc przy pulpicie z książką

Tokarczuk, obecną fizycznie jako obiekt na scenie, czyta wyraźnie to, co słyszymy najpierw w bezspółgłoskowym wokalizowanym recytatywie. Od początkowego rozstrojenia, nie tylko wokalnego, ale i rytmicznego, spektakl przechodzi stopniowo do typowego dla Augustynowicz zorkiestrowania.

Aktorskie starcie Doliak (Inanna) z Witkowską (bogini świata cieni Ereszkigal, starsza siostra Inanny) ma w sobie tyle czarnej komedii, ile rytuału – obok dramatycznego konfliktu zderzają się tu style gry, patos i parodia. Ojcowie-archonci z tekstu Tokarczuk okazują się groteskowo nieporadni; trudno uznać ich za stronę konfliktu. W rejestrze znacznie bardziej poważnym mówi się tu natomiast o umieraniu. Nieoczywiste przedstawienie Augustynowicz okazuje się egzystencjalistyczną medytacją wokół przemijalności, kruchości, wokół śmierci. Wokół żałoby i wokół jej bolesnego braku: „Nic się nie zatrzymało, nie zwolniło, nie wysiadły korki, nie zwarzyło się mleko [...] Nikt nie żałował”, mówi Ninszubur o czasie, kiedy Inanny nie było.

Formalna rama spektaklu Augustynowicz przemienia to, co w tekście Tokarczuk patetyczne, w dojmujące i uwierające zarazem. Uboga rzeczywistość teatru erzaców czyni słowa bliższymi niż w operze, daje ludzką skalę.

4.

Tomasz Plata w swojej najnowszej książce *Czułość nas rozszarpie* czyta twórczość Olgi Tokarczuk jako radykalnie antymodernistyczną, wymierzoną wrogo w racjonalną nowoczesność. Śledzi wątki gnostyckie w *Empuzjonie*, *Księgach Jakubowych* czy *Biegunach*, a przede wszystkim w *Czułym narratorze*. Tokarczuk jest dla Platy „radykalną późną antymodernistką”

(2024, s. 219), uczestniczką zwrotu ku myśleniu religijnemu, w którym mieszczą się zarówno ezoteryzm Krystiana Lupy, jak i kult Jana Pawła II. Badacz podsumowuje: „Postmodernizm w Polsce to częściej apokaliptyczny postmodernizm gnostycki wyrastający z wyobraźni religijnej, postulujący zerwanie z rozumem, wierzący przy tym, że ucieczka w nierozum może być skuteczną strategią emancypacyjną” (s. 118). Warto dodać, że ani libretto *ahat ilī. Siostra bogów*, ani powieść *Anna In w grobowcach świata* nie pojawiają się u Platy; sporo jest natomiast o obrazach mścicielki w pisaniu noblistki.

Być może można potraktować *ahat ilī. Siostra bogów* Augustynowicz jako próbę zaprzęgnięcia teatru do innej lektury Tokarczuk niż ta dokonana przez Platę. Augustynowicz podejmuje próbę performatywnego wywrócenia zaczarowanego świata noblistki; a może raczej tylko wytrącenia z niego odczarowanego, humanistycznego elementu; w *ahat ilī* poświęcenie stoi wyżej niż zemsta.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Teatr erzaców, czyli śmierć w ludzkiej skali*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/teatr-erzacow-czyli-smierc-w-ludzkiej-skali>.

Autor/ka

Witold Mrozek – teatrolog, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2012 dziennikarz „Gazety Wyborczej”, od 2009 – stały współpracownik „Dwutygodnika”. Korespondent „Berliner Zeitung” w Polsce, okazjonalnie dramaturg.

Bibliografia

Bogalecki, Piotr, *Postsekularna katabaza. Książeczka Olgi Tokarczuk*, „Czas Kultury” 2019, nr 3.

Chmielewski, Daniel, *Ja, Nina Szubur*, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2018.

Pajęcka, Anna, *Limbo*, „Dwutygodnik” 2024, nr 395,
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/11452-limbo.html> [dostęp: 15.10.2024].

Plata, Tomasz, *Czułość nas rozszarpie*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2024.

Tokarczuk, Olga, *Anna Inn w grobowcach świata*, Znak, Kraków 2006.

Tokarczuk, Olga; Mikołajko, Zbigniew, *ahat ilī. Siostra bogów. Komentarze, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2024.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-erzacow-czyli-smierc-w-ludzkiej-skali>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przyszle-przyjemnosci-cial>

/ REPERTUAR

Przyszłe przyjemności ciała

Zuzanna Berendt

Kolektyw Artystycznych Form Eksperymentalnych KAFE, Teatr Łaźnia Nowa, Dom Utopii - Międzynarodowe Centrum Empatii, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

Łys

kreacja i performans: Ernest Borowski, Ula Dziurdzia, Teresa Fazan, mariia Lemperk, sos k. osowska, Ana Szopa, Szymon Tur, choreografia: Ana Szopa, dramaturgia: Teresa Fazan, muzyka, wideo: Ernest Borowski, instalacja: mariia Lemperk, koordynacja intymności: Aleksandra Osowicz

premiera: 29 czerwca 2024

Noppera-bō, pochodząca z japońskiego folkloru zjawia przyjmująca postać człowieka bez twarzy, która stała się jedną z inspiracji dla twórców spektaklu *Łys*, swoim pojawieniem się budzi strach. W podaniach i legendach napotykające na nią osoby zachowują się tak, jakby zamiast gładkiej powierzchni, na której nie sposób odnaleźć zarysu oczu, ust czy nosa, zobaczyli największy koszmar. Twarz jest podstawą nawiązania relacji z innym, funkcjonuje jako znak tożsamości i dlatego jej wizerunek pełni ważne funkcje nie tylko w tekstach kultury i relacjach międzyludzkich, ale też w

systemach nadzoru i gromadzenia danych. Patrząc na cudzą twarz, chcemy wyczytać z niej emocje i intencje, ale na jej podstawie dokonujemy też szybkich – czasem zbyt szybkich – kategoryzacji. Na kogo patrzymy? Ile ma lat? Jakiej jest rasy? Jakiej płci? Odbywwszy wieloletni (i niekończący się) trening kulturowy, powierzchnię ludzkiej twarzy chcemy czytać jak arkusz z danymi, na którym te dotyczące płci funkcjonują najczęściej jako binarne opozycje. Jesteś kobietą czy mężczyzną? To pytanie jednokrotnego wyboru. Trzeciej opcji najczęściej nie ma.

Łys w choreografii Any Szopy zaczyna się w miejscu, w którym dostęp do twarzy jako gwarantu identyfikacji tożsamości osób performerskich zostaje odebrany publiczności. Na scenie widzimy dwie sylwetki ludzi z ogolonymi głowami. Fragmenty ich ciał osłaniają tylko białe taśmy elastyczne i samoprzylepne oraz nakolanniki. Choreografia konsekwentnie została zbudowana afrontalnie – przez większą część spektaklu obserwujemy ciała od tyłu, dodatkowo w sekwencjach tanecznych wykorzystano afrokaraibskie style dancehallu, soca i twerku, które bazują na intensywnym ruchu bioder i pośladków. Erotyczny charakter tych stylów został jednak również dalece przetworzony przez zespół twórczy, w którego skład oprócz Szopy weszli autor muzyki i wideo Ernest Borowski, performerka Ula Dziurdzia, dramaturżka Teresa Fazan, mariia Lemperk – performerka i autorka instalacji oraz performerzy sos k. osowska i Szymon Tur. Tylko przez krótki moment osoby performerskie, intensywnie poruszając pośladkami, odwracają się w stronę publiczności i nawiązują z nią kontakt wzrokowy. Ponieważ jednak dzieje się to właśnie w taki sposób – szybki i niespodziewany – moment ten jest raczej demaskacją wzrokowej konsumpcji tańczących ciał niż nawiązaniem między performerami a widzami relacji o charakterze erotycznym czy choćby wskazaniem na taką możliwość.

Estetyka spektaklu przywodzi na myśl futurystyczne wizje świata, w którym nie tyle płeć nie istnieje, ile jej performans został radykalnie przekształcony – nie jest już oparty na odnoszeniu się do męskości i kobiecości jako dwóch domyślnych wzorców. Za transformacją performansu płci postępuje osłabienie skryptów realizacji pożądania opartych na stabilnych kategoriach hetero- i homoseksualności. Łyse, ruchliwe, pobudzone ciała interesują się sobą nawzajem, patrzą na siebie, dotykają się, tańczą i bawią się razem, ale dynamikę ich relacji napędza raczej ciekawość niż pożądanie.

Futurystyczną stylistykę spektaklu podkreślają metalowe szczudła pozwalające na bieganie i skakanie, na których w jednej z początkowych scen poruszają się osoby performerskie, by potem je zdjąć, tak jak gady podczas wylinki rozstają się ze swoją skórą. Związane ze sobą szczudła zostają na scenie, tworząc jeden z elementów wizualnego pejzażu performansu. Drugim wyrazistym elementem *Łysa* jest umieszczona z przodu, po lewej stronie sceny instalacja autorstwa marii Lemperk. To niewielki, przezroczysty dmuchany basenik wypełniony czarną rzeźbą przypominającą falliczne formacje skalne powstające po wybuchach wulkanu. Performerka w pewnym momencie – wciąż tyłem do publiczności – rozpoczyna działania wewnątrz basenu, dotyka elementów instalacji i bawi się nimi. Działania te, podobnie jak sama instalacja, do końca pozostają jednak osobne, nie zostały dramaturgicznie zintegrowane z pozostałymi sekwencjami choreografii.

W *Łysie* można dostrzec dwie splecione ze sobą podstawowe linie dramaturgiczne. Jedną z nich wyznaczają kolejne transformacje ciał obecnych na scenie – ich sposoby poruszania się, wchodzenia w interakcje ze sobą i obiektami, tempo tańczenia. W ramach drugiej linii zespół pracował z tonacją i konwencją performansu. Zmienia się ona niespodziewanie, kiedy

rytmiczny, niemalże transowy performans taneczny przechodzi w zabawę ciał, które tworzą z siebie fikcyjne, fantastyczne postaci o wielu głowach i kończynach. Robią przy tym miny, uśmiechają się do publiczności, stale zmieniają kształt. Po scenie zabawy następuje kolejna w podobnej tonacji. Osoby performerskie wykonują w niej piosenkę *Było morze*, przekształcając obecne w niej formy gramatyczne na niebinarne. Zarówno wykonywana przez nie choreografia, jak i tekst piosenki budzą śmiech publiczności i wydaje się, że jest to zamierzone. Przekształcanie normatywnych rozwiązań związanych z obecnością w kulturze binarnych podziałów płciowych jest nie tylko poważną i polityczną pracą na rzecz inkluzywności, ale także zabawą w wyobrażanie sobie świata poza obecnie definiującymi go granicami. Granice reprezentacji przesuwa zresztą późniejsza scena, której osią jest monolog Szymona Tura. Tekst zaczyna się od relacjonowania działań rozgrywających się wtedy na scenie (dostrzegamy zbieżność akcji i narracji o niej), ale później odłącza się od nich i zaczyna wytwarzać fikcję, w której zakończeniu następuje przemiana społeczna zapoczątkowana przez performans *Łys*. W scenie tej język nie tyle traci zdolność reprezentowania rzeczywistości, ile zaczyna podążać za innym impulsem niż przymus jej reprezentowania. W rezultacie narracja wytwarza rzeczywistość inną, bardziej dynamiczną, a nawet bardziej radykalną niż ta, którą widzimy na scenie.

Obecne w *Łysie* poczucie humoru pozwala rozumieć tę pracę nie tylko w kontekście toczących się od lat dyskusji na temat polityk tożsamości i opresyjnego charakteru norm kulturowych, ale również queerowych praktyk współżycia realizujących się między innymi przez sztukę i zabawę. W ich ramach już teraz zachodzą zmiany w postrzeganiu ciała, płciowości oraz ich językowych reprezentacji.

W ostatniej scenie spektaklu osoby performerskie wylewają sobie na plecy

fluorescencyjną, gęstą ciecz, która lśni w ciemności pod wpływem światła UV. W swojej ostatniej „wersji” ich ciała znikają więc z naszych oczu w swojej organicznej postaci, stają się nośnikami syntetycznej substancji. Jest to czytelny znak, że te ciała jeszcze nie zakończyły procesu transformacji, może dopiero się rozkręcają. Bo jeszcze chwila, a nie bylibyśmy w stanie powiedzieć, czy są jednym, czy wieloma.

Łys w porównaniu z debiutancką pracą choreograficzną Szopy, czyli *Hair Story*, której premiera odbyła się w 2023 roku podczas Krakowskiego Festiwalu Tańca, jest bardziej zdyscyplinowany dramaturgicznie i stylistycznie. Między pracami istnieją widoczne podobieństwa – łączenie scen o różnej stylistyce, wprowadzanie do spektaklu obiektów i kostiumów generujących intensywną obecność (w *Łysie* jest to instalacja, w *Hair Story* dmuchany „zamek księżniczki” czy huśtawka ze sztucznych włosów), intensywność dźwiękowa i ruchowa. Podobieństwa te świadczą o tym, że Szopa z każdą kolejną realizacją wykształca swój idiom artystyczny, który czyni z niej wyrazistą i interesującą postać działającą w obszarze choreografii i performansu, ale też teatru (jest performerką w *Wolnych ciałach* w choreografii Marty Ziółek, miała też wystąpić w *Heksach* w reżyserii Moniki Strzępki). Performanse Szopy wyraziście odróżniają się od oszczędnych, konceptualnych prac choreografek i choreografów, którzy pierwsze prace realizowali często w ramach programów Art Stations Foundation, a obecnie bywają zapraszani do tworzenia w teatrach repertuarowych. O ile debiutancki performans wywołał we mnie dużo pytań o to, czy nie przysłużyłaby mu się bardziej rygorystyczna selekcja materiału, o tyle *Łys* sprowokował mnie do podążania za konsekwencjami porzucenia rygoru i dostrzegania w nim strategii artystycznej, która bardziej niż sens dowartościowuje zmysłową intensywność i estetyczny eksces. Oprócz wyrazistości Szopy jako choreografki, w *Łysie* widać też siłę wynikającą ze

świadomej pracy z dźwiękiem jako narzędziem kształtowania doświadczenia publiczności oraz dialogowania z choreografią. Ernest Borowski stworzył do spektaklu intensywną, elektroniczną ścieżkę dźwiękową, której towarzyszą fragmenty improwizowane wykonywane przez niego za pomocą mikrofonów kontaktowych przyczepionych do zdjętych przez osoby performerskie szczudeł.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Przyszłe przyjemności ciał*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przyszle-przyjemnosci-cial>

Autor/ka

Zuzanna Berendt - doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, niezależna kuratorka tworząca projekty w formule badań artystycznych, krytyczka teatralna współpracująca m.in. z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem” i portalem teatralny.pl, członkini zespołu redakcyjnego miesięcznika „Dialog”. Badawczo zajmuje się myślą ekologiczną i posthumanizmem w teatrze i choreografii.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przyszle-przyjemnosci-cial>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach>

/ REPERTUAR

Spotkania w cudzych ciałach

Agata Skrzypek

Nowy Teatr w Warszawie

Threesome/Trzy

koncepcja, choreografia, wykonanie: Wojciech Grudziński, wsparcie dramaturgiczne: Joanna Ostrowska, Klaudia Hartung-Wójciak, tekst: Klaudia Hartung-Wójciak, wideo: Rafał Dominik, kostiumy: Marta Szypulska, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Lubomir Grzelak, Wojtek Blecharz, produkcja: Wojciech Grudziński / Fundacja 910113, koprodukcja: Belluard Bollwerk, Nowy Teatr, menedżment: Alicja Berejowska - Perform for change

polska premiera: 7 września 2024

Prapremiera *Threesome/Trzy* odbyła się w czerwcu w Centre national de la danse w Paryżu, a premiera polska w Nowym Teatrze w Warszawie podczas wrześniowego, siódmego showcase'u Generation After. Wykształcony w rotterdamkiej akademii tańca CODARTS Wojciech Grudziński przygotował i wyprodukował spektakl w ramach udziału we francusko-szwajcarsko-polskich programach wsparcia pracy twórczej, oferowanych przez Belluard Bollwerk, Cité Internationale des Arts - Frascati, Visegrad Artist Residency

Program for Performing Artists, Centre national de la danse – Pantin oraz miasto Warszawę. Przy projekcie współpracowało międzynarodowe grono: artysta wizualny Igor Cardellini z Belluard Bollwerk oraz związany z Das Theatre, a obecnie także pracujący nad spektaklem *Ziemia jest płaska* w Starym Teatrze w Krakowie, dramaturg Miguel Angel Melgares. Efektem tych licznych kolaboracji jest spektakl choreograficzny na jedno ciało oraz co najmniej kilka bytów astralnych, którym Grudziński użycza sobie, by, jak zapowiada, „zniknąć i zaistnieć jeszcze bardziej”¹.

Spomiędzy kłębow dymu wyłania się leżące nieruchomo na pustej scenie ciało. Odrealniony głos z offu zmysłowo nuci mantrę „The power of three will set us free”, a czerwone litery, układające się w jej słowa, wędrują niespiesznie po tylnej ścianie jak wąż w grze ze starej nokii. Pieśń trwa, dopóki wszyscy nie zajmą miejsc na widowni. Dym powoli opada. Wtedy widać, że niebieska poświata płynąca z wideo i reflektorów koresponduje z błękitem kostiumu autorstwa Marty Szypulskiej: koronkowymi jockstrapami, zakładaną na całą głowę maską z wyciętymi otworami na oczy i półokrągłymi, małpimi uszami oraz wystającymi z adidasów wysokimi skarpetkami.

W pierwszej części spektaklu Grudziński nie pokazuje widzom twarzy, choreografia bazuje bowiem na wyjściowej pozycji przypominającej halasane (pozycja pług). Z nogami przerzuconymi za głowę, jakby zatrzymał się w pół drogi do zrobienia fikołka w tył, wypina wysoko w górę nagie pośladki i podpira się rękami, a jego zgięty kark coraz mocniej czerwienieje w wyniku obciążenia. Performer eksploruje możliwe kierunki ruchu, przesuając się do przodu, do tyłu i po kole, wykonując kolejne przewroty, falując w powietrzu nogami, dalekim nawiązaniem wskazując na wizerunek Kali, wielorękiej hinduskiej bogini śmierci i pogromczynie demonów. Cały czas

pilnuje, by twarz pozostała w ukryciu. To poszukiwania możliwości i ograniczeń ciała w jego potencjalnie nowym kształcie. Jeśli na moment porzucić pamięć o anatomii człowieka i uwierzyć iluzji wzrokowej, można w postaci kreowanej przez Grudzińskiego zobaczyć bezgłową, pozbawioną genitaliów istotę o wyjątkowo silnych górnych kończynach i rozczapierzonych, ale mało mobilnych dolnych odnóżach. Choć części jej ciała są ludzkie, ona sama wprowadza atmosferę złowrogiej niesamowitości.

Kontemplacja nowego ciała i jego możliwości ruchu kończy się w momencie nawiedzenia, swoistego przejęcia ciała performerera przez duchy trzech powojennych tancerzy Teatru Wielkiego w Warszawie: Stanisława Szymańskiego (1930-1999), Gerarda Wilka (1944-1995) i Wojciecha Wiesiołowskiego – lub też Woytka Lowskiego, według zanglicyzowanej pisowni, którą się posługiwał na emigracji (1939-1995). Podległe woli zjaw ciało Grudzińskiego prostuje się i staje człowiekiem, czy raczej przybiera człowieczą formę. Performer zrzuca maskę i staje naprzeciw publiczności, z nieruchomym wzrokiem wbitym gdzieś ponad głowy obecnych. Jego mimika, wyrażająca mieszaninę zdziwienia i natchnienia, kontrastować będzie z intensywnym *non-stop movement*, jakiemu duchy poddadzą jego ciało.

Ponoć zjaw, które wracają na ziemię, trzeba zapytać, czego potrzebują, by zaznać spokoju. Widma tancerzy komunikują się z widownią jednym, dobiegającym z offu głosem, wyrażając swoją wolę za pośrednictwem lakonicznych fraz, prezentowanych także w formie napisów po angielsku na tylnej ścianie (tekst Klaudii Hartung-Wójciak): „don't look at my hands” „fill us”, „spread it”, „do it”, na przemian rozkazując i uwodząc niejednoznacznymi poleceniami. Głos przypomina, jak o Szymańskim, Wiesiołowskim i Wilku mówiło się w sali prób Teatru Wielkiego: *poofs, freaks, fairies*. Nie następuje tu więc wyliczanka zasług artystycznych, czy

odczarowanie zaklętej w stereotypach pamięci o baletmistrzach, jak to często bywa przy projektach artystycznych z nurtu bioteatru, rekonstruujących archiwa, by zakreślić szerszy kontekst ważnych, interesujących lub wpływowych życiorysów². W *Threesome/Trzy* przywołane i przechwycone zostają te właśnie narracje, które w (pozornie) pogardliwym tonie wskazują na odmienność, dziwaczność, niedopasowanie. Grudziński proponuje grę z pamięcią społeczną, która pieczołowicie zatarła ślady własnego wstydu wobec inności. Czego chcą zjawy? Może przypomnieć nie tyle o swoich dokonaniach w dziedzinie kultury, ile o tym, co sprawiło, że wybrali emigrację lub musieli znosić poniżające traktowanie w kuluarach? A może po prostu przyszły, by spędzić ze sobą czas, nie chcąc nikogo rozliczać ani upominać?

Naraz napisy informują, że wraz z nawiedzeniem operowa sala prób – nomen omen, Sala Prób to także nazwa małej sceny Nowego Teatru, w której odbywa się performans – zmienia się w pokój schadzek, miejsce cruisingu³. Choć tylko jeden z performerów jest obecny fizycznie, tańczą wszyscy czterej, występując razem w wizualnym przemieszaniu (wideo autorstwa Rafała Dominika). Na tylnej ścianie oglądamy zapętlone fragmenty archiwalnych występów Wiesiołowskiego, Szymańskiego i Wilka, pochodzące z opery, telewizji czy teledysków. Ekran podzielony jest na trzy części, teoretycznie po jednej dla prezentacji sylwetki każdego z tancerzy, lecz ci zaczynają wkrótce odwiedzać się nawzajem, krążyć między przydzielonymi im polami – obrazy nakładają się jeden na drugi, mieszają się, powiększają, nabierają fluorescencyjnych barw wraz ze wzrastającą dynamiką rozbrzmiewającego w tle walca w wersji elektronicznej (muzykę skomponowali Lubomir Grzelak i Wojtek Blecharz). W żywym planie Grudziński rozwija i przyspiesza krok podstawowy z podskokiem, przypominający do złudzenia estetykę polskich tańców narodowych. Tańczy

w miejscu, po kole, raz z rękami wspartymi pod boki, raz wyciągniętymi jak w krakowiaku, to znów łagodnie falując ramionami nad głową w kontrastującym powolnym, trójdzielnym tempie. Energetyczne epicentrum spektaklu powoli wytraca inercję; wyraźnie zmęczony performer doskakuje ostatnie takty, aż zatrzymuje się w miejscu i zapada ciemność.

W tym, że w pierwszej części spektaklu mamy do czynienia z eksploracją charakterystyki nie do końca ludzkiej istoty, upewnia cytat z opisu spektaklu, odwołujący zainteresowanych do książki Petera Stoneleya *A Queer History of The Ballet*. Publikacja ta poświęcona jest XIX- i XX-wiecznemu baletowi, interpretowanemu jako przestrzeń (artystyczna i społeczna) ekspresji homoseksualności, która w innych okolicznościach uznana byłaby za nielegalną czy obsceniczną. Stoneley pisze o nadprzyrodzonych zjawiskach, które w librettach z okresu romantyzmu uwalniają seksualność bohaterów z okowów mieszczańskiej moralności – jak na przykład wizja orgii zakonnicy w *Robercie Diable* Giacomo Meyerbeera, powstałych z grobów za sprawą biesa Bertrama, by oddać się uciechom ciała. Powołując się na rozważania Katharine Briggs, autor zwraca także uwagę na figurę wróżki: postać ta ewoluowała w kulturze od mitycznych Mojr, strażniczek ludzkiego losu, przez średniowieczne postaci starych mędrczyń, przepowiadających przyszłość noworodków, aż po współczesne wyobrażenia wróżek jako istot, które wprawdzie fizycznie przypominają ludzi, lecz ich dusze i umysły pochodzą z innego świata i dysponują nadprzyrodzonymi mocami (Stoneley, 2007, s. 34). Badacz wiąże z homoseksualnością zarówno niesamowitość wróżki, jak i to, że będąc nie do końca człowiekiem, poszerza ona zdolność odbiorcy do wyobrażenia sobie i akceptacji nietradycyjnych (w optyce stereotypowego XIX-wiecznego widza opery) zachowań erotycznych. I właśnie do charakterystyki tej hybrydycznej, nie-ludzkiej istoty nawiązuje wspomniany wcześniej cytat: „Większość z nich ma zazwyczaj ludzką postać,

ale często również dziwną przypadłość, którą starają się ukryć. Niektóre piękną twarzą odwracają uwagę od dziury w tyle głowy. Inne długimi włosami przykrywają zwierzęce łapy. Są też takie, które nieustannie trzepoczą rękami, byśmy nie zauważyli błon między ich palcami. Budzą zarówno podziw, jak i przerażenie. Uważa się, że uwielbiają lamentować nad swoją odmiennością i jednocześnie cieszyć się nią” (tamże).

Druga część spektaklu wydaje się wsparta intencją wprowadzenia w trans nie tylko performerów, ale i widza. Można się w niej trochę zgubić albo otworzyć na bardziej samodzielną interpretację. Wielokrotnie nie było dla mnie jasne, czy głos z offu jest głosem którejś ze zjaw, czy ciała, które biorą w posiadanie, czy może wszystkich razem. Stwierdzam więc, że w swojej autorskiej praktyce choreograficzno-cruisingowej Grudziński zdaje się celowo nie domykać lub nie rozwijać niektórych tematów – nazwania i zaspokojenia pragnień, przywołania z niepamięci sylwetek tancerzy, tajemniczości ucieleśnionej monstrualnej postaci z baśni, queerowości jako lamentu i zachwytu nad odmiennością, afektogenności ekspozycji prawie nagiego ciała, doświetlanego kontrastowo przez Jacqueline Sobiszewski najczęściej tylko z jednej strony, jak w malarstwie Caravaggia. Pozwala raczej, by relacje między elementami narracyjnymi i performatywnymi odzwierciedlały przygodność cruisingowych stosunków, krążyły wokół siebie i spotykały w luźnych asocjacjach. Wszystkie te wątki mieszają się w uwodzicielskim performansie o znikaniu i pojawianiu się w różnych, hybrydycznych formach, równoległych światach, odległych czasoprzestrzeniach.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Spotkania w cudzych ciałach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach>.

Autor/ka

Agata Skrzypek - adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka performatyki na UJ, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami”, miesięcznikiem „Teatr”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

Przypisy

1. Cytat z opisu spektaklu: <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/threesome-trzy> [dostęp: 18.09.2024].
2. Myślę tu m.in. o twórczości dramatycznej Jolanty Janiczak, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk czy Artura Pałygi.
3. Nie brak w historii teatru momentów, w których architektura instytucji oferowała coś ponad swoje pierwotne przeznaczenie: na przykład, gdy po rewolucji lipcowej Louis-Désiré Véron objął dyrekcję Opery Francuskiej, planując uczynić z niej „Wersal dla klasy średniej”, sala prób zamieniła się w miejsce dyskretnych spotkań prominentnej klienteli z tancerkami i tancerzami baletu. Jednocześnie, obniżając artystom wynagrodzenia i wysyłając baletnice na scenę w znacznie skróconych spódnicach, na co nie było przyzwolenia za poprzednich dyrekcji, Véron de facto przymusił je do prostytucji. Zob. Stoneley, P., *A Queer History of The Ballet*, Routledge, Nowy Jork 2007, s. 23-24.

Bibliografia

Stoneley, Peter, *A Queer History of The Ballet*, Routledge, New York 2007.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/smierc-przyjdzie-po-cichu>

/ REPERTUAR

Śmierć przyjdzie po cichu

Alicja Stachulska

Wszystko na darmo

według powieści Waltera Kempowskiego

przekład: Małgorzata Gralińska, adaptacja, reżyseria: Weronika Szczawińska, adaptacja, dramaturgia, współreżyseria: Piotr Wawer jr, scenografia, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Aleksandra Gryka

premiera: 29 maja 2024

Spektakl *Wszystko na darmo* Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawera jr, będący adaptacją powieści Waltera Kempowskiego, opowiada przede wszystkim o biernym oczekiwaniu na nieuchronną zgubę. To historia niemieckiej rodziny, mieszkającej w fikcyjnym dworcu Georgenhof na terenie dzisiejszej Warmii. Akcja toczy się w 1945 roku. Rodzina żyje w strachu przed wkroczeniem Armii Czerwonej, ale mimo tego naiwnie odwleka ucieczkę. Bohaterowie i bohaterki nie angażują się szczególnie w nazistowską politykę, ale portret Hitlera ozdabia salon. Spektakl jawi się jako układanka, która jest stopniowo poszerzana o kolejne elementy, jednak

ciągle pozostaje niekompletna. Postaci mentalnie trwają w zastygnięciu, ich życie toczy się jakby poza ich decyzyjnością. Są skoncentrowane na rutynowych czynnościach i pogrążone w marazmie. Szczawińska i Wawer budują sceniczny Georgenhof nie bez przyczyny akurat w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie – tereny Warmii to lokacje zgodne z akcją powieści. Ważna jest dla nich pamięć miejsca dotkniętego wojną, jego dusza i zasiane na tej ziemi ziarna niepokoju. W swojej adaptacji rezygnują z osadzenia utworu we współczesnych realiach, ponieważ traktują sytuację jako lustro dla życia w cieniu współczesnych konfliktów. Głównym tematem jest ignorancja wobec nazistowskiej polityki i bierne trwanie w zawieszeniu. Twórcy szukają korelacji między sytuacją rodziny z powieści Kempowskiego a dzisiejszą rzeczywistością życia w cieniu zagrożenia Putinowską agresją. Ważnym wątkiem zarówno w powieści, jak i scenicznej adaptacji jest kwestia odpowiedzialności. Twórcy spektaklu zadają sobie pytanie, gdzie jest granica bezsilności, badają moment, w którym stagnacja staje się szkodliwa. „To pytanie, czy naiwność znaczy niewinność, mogą sobie zadać osoby żyjące dziś w Polsce, które wybierają obojętność na zło dziejące się blisko. [...] *Wszystko na darmo* to powieść, której nie trzeba uwspółcześniać i udawać, że jej bohaterowie mogliby żyć tu i teraz” – deklaruje Szczawińska w programie. Zastrzega zarazem, że jest to paralela ryzykowna, bo perspektywa codziennego życia niemieckich cywili podczas II wojny jest „trudna” i obwarowana tabu. Pokrewieństwa szuka się tutaj nie poprzez prostą analogię historyczną, ale na poziomie, gdzie istotna jest „zwykła, codzienna podatność na społecznie usankcjonowane zło”.

Niewielka Scena Margines, na której grany jest spektakl, sprzyja wytwarzaniu intymnej atmosfery. Ustawienie widowni na podwyższeniu wzdłuż dwóch boków sceny pomaga uważnie, niemal jak przez mikroskop, przyglądać się sytuacji rodziny von Globig. Jednym z najważniejszych

rekwizytów jest zresztą mikroskop nastoletniego Petera von Globiga (Zuzanna Wicka). Chłopiec nie chodzi do szkoły z powodu mrozów, ale jest ciekawą świata osobą, która próbuje zrozumieć działanie wszechświata dzięki mikroskopowi. Jako jedyny patrzy na swoją rodzinę z dystansu i, mimo że akcja nie jest przedstawiona z jego perspektywy, dystans ten sprawia, że można się z nim utożsamić. Sprawia to także fakt, że najmniej przesiąkł nazistowską narracją, a jego bezsilność usprawiedliwiona jest młodym wiekiem. Pozostałe postaci to matka Petera i gospodyni, czyli Katharina von Globig (Milena Gauer), Cioteczka (Aleksandra Kolan), która obsesyjnie zajmuje się domem, oraz doktor Wagner (Radosław Hebal), mający najlepszą relację z młodym chłopakiem. Występują też postaci drugoplanowe, w które, jak w grze RPG, w zależności od potrzeby wcielają się Marcin Kiszluk, Wojciech Rydzio i Agnieszka Giza.

Piszę o skojarzeniu z grą fabularną, ponieważ aktorzy i aktorki nie starają się o wytworzenie teatralnej iluzji, przestrzeń jest surowa, a aktorstwo dalekie od realizmu psychologicznego, półprywatne. Aktorzy mówią w imieniu swoich postaci w trzeciej osobie, a następnie starają się odegrać to, co przed chwilą opisali. Tak zmontowana jest pierwsza scena – Kolan w roli Cioteczki mówi: „Cioteczka powiedziała do chłopaka, aby ten odśnieżył przed domem”, a chwilę później zwraca się bezpośrednio do Wickiej, grającej Petera: „Zgarnij śnieg przed domem”. To rozdzielenie nie pozwala myśleć o postaciach w oderwaniu od grających je aktorek. Taka umowność objawia się też w wielokrotnym zmienianiu ról przez trójkę postaci drugoplanowych, które przebierają się na scenie, a kolejne kostiumy rzucają niczym zużyte kokony pod ścianę.

Aktorzy i aktorki mają wyznaczone trajektorie ruchu i konkretne partytury działania, polegające na szukaniu dla siebie miejsca w przestrzeni.

Scenografia to przekrojone na pół meble, krzesła i stół bez dwóch nóg, chwiejący się regał, na którym stoi kilka przekładów *Fausta*, oraz zimowy pejzaż w złotej ramie. Na podłodze leżą porozrzucane rekwizyty i kostiumy. Ciepły reflektor równomiernie oświetla całą scenę, co wywołuje poczucie surowości, trochę jakby oglądało się próbę. Całość sprawia wrażenie niedokończonej scenerii – jakby ktoś stłukł szklaną figurkę i posklejał ją bez kilku elementów, albo jakby wystąpił błąd w ładowaniu świata gry wideo.

Od momentu wejścia w zabałaganioną przestrzeń aktorzy i aktorki już z niej nie wychodzą, a gdy nie biorą czynnego udziału w danej scenie, stanowią element tła: podtrzymują meble albo zastygają w wymownych pozach. Na przykład Gauer w roli Kathariny von Globig, która za wszelką cenę chce uniknąć obowiązków domowych i zajmuje się głównie czytaniem, spacerami czy zmienianiem sukienek, przybiera pozę zalotnej amantki. Przypomina trochę grecką rzeźbę – podpierając się na łokciu, leży ze złączonymi, ugiętymi w kolanach nogami, jakby pozowała do obrazu. W ten sposób twórcy konstruują świat, w którym przestrzeń uzupełniana jest aktorskimi ciałami.

Postacią nieobecną, o której często rozmawiają inni, jest właściciel dworku – oficer Eberhard von Globig, który stacjonuje na włoskim froncie.

Bohaterowie i bohaterki czekają na jakikolwiek znak od niego, liczą na potwierdzenie, że wojna ich nie dosięgnie. Jednak gdy Katharina dostaje telefon od męża, który przekazuje, że trzeba uciekać, nic się nie wydarza. Przez cały spektakl oczekuje się momentu kulminacyjnego – jakiegoś climaxu, który poruszy rodzinę, ale ten nigdy nie nadchodzi. Poczucie, że jest już za późno na podjęcie jakichkolwiek kroków, obezwładnia postaci, a dworek Georgenhof staje się dla nich więzieniem, w którym sami zakładają sobie kajdany bierności.

Twórcy badają obraz nieuchronnej katastrofy i reakcji wyparcia. Bohaterowie i bohaterki starają się żyć w oderwaniu od wojny, a każdy wykonuje swoją partyturę poniekąd niezależnie od innych. Powtarzają wyuczone formułki i gesty, jakby zabrakło im pamięci RAM, aby przyswoić nowe, trudne warunki. Tym samym niewiele jest momentów współdziałania. Wszyscy samotnie próbują zaznaczyć swoją obecność i zawalczyć o miejsce w wymykającym się spod kontroli układzie. Jednak paradoksalnie ciągła atmosfera czekania zżera od środka bardziej widownię niż postaci, których zegar tyka bez nadziei na ratunek. To naszym zadaniem, jako osób patrzących na to z zewnątrz, jest refleksja nad tragicznym stanem rzeczy – nad trwaniem w zawieszeniu. Aktorzy i aktorki snują zdystansowaną opowieść o biernej ucieczce od wojny, która – po zmianie na froncie – teraz im zagraża. Chodzą po domu, ale ich ruch jest zdeterminowany scenografią, symbolizującą świat w rozkładzie, który nadaremno próbują uchwycić. Formalne aktorstwo wiele dodaje do frustrującej atmosfery, przy której ma się poczucie, że wszyscy zapomnieli wziąć sytuację na poważnie. Dzięki takiej konwencji odnosi się dosłowne wrażenie, że postaci nie są zdolne do wydobycia z siebie skrajnych emocji czy wykazania się zaangażowaniem.

Tutaj powraca pytanie o paralelę pomiędzy położeniem postaci Kempowskiego a naszą codziennością życia blisko wojny. Niemiecka rodzina z powieści żyje przesiąknięta nazistowską ideologią, za którą nie chce wziąć odpowiedzialności. Jednak ucieczka od tejże nie zmienia faktu, że są zarówno ofiarami, jak i beneficjentami opresyjnej polityki. W jakim stopniu ta diagnoza dotyczy nas w dzisiejszej sytuacji? W spektaklu trudno znaleźć taką odpowiedź. Sformalizowane, dalekie od realizmu aktorstwo nie pozwala na postrzeganie postaci zgodnie z ich naturą przedstawioną w powieści. Punkt ciężkości przesuwają się z pytania o winę i odpowiedzialność w kierunku społecznego studium inercji, za którą nie można winić postaci, skoro

pokazane zostały jako bezwolne, pozbawione wewnętrznego życia.

Rzecz kończy się śmiercią prawie wszystkich – jedynym ocalałym jest młody Peter. Jednak jest to finał bez fajerwerków. W świecie Szczawińskiej i Wawera nawet śmierć przychodzi po cichu i bezszelestnie zbiera swoje żniwo. Marazm i beznadzieja sytuacji pochłonęła aktorki i aktorów będących pionkami w nazistowskiej grze, na którą patrzyliśmy z niewielkiego podwyższenia. Przyznam szczerze, że jako olsztynianka nie czułam więzi ze sceniczną adaptacją utworu, jednak – mimo przedstawionych wątpliwości – ogólna myśl spektaklu jest dla mnie okrutnie trafna i aktualna. Po wyjściu z teatru rzeczywiście uderza świadomość, z jaką łatwością można przywyknąć do informacji o współczesnych konfliktach zbrojnych. Skrolując media społecznościowe, codziennie gramy w podobną grę bezsilności. Życie toczy się tak jak na Scenie Margines, gdzie oficjalnie nasz status to przywilej wypierania i czekania. Oficjalnie nasz status to bierność.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Śmierć przyjdzie po cichu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/smierc-przyjdzie-po-cichu>.

Autor/ka

Alicja Stachulska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/smierc-przyjdzie-po-cichu>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/blisko-blizej-najblizej>

/ TANIEC

Blisko – bliżej – najbliżej

Zuzanna Piekarska

4. Krakowski Festiwal Tańca, 3-9 sierpnia 2024

„Widok z bliska” to motyw przewodni tegorocznej, wyjątkowej edycji Krakowskiego Festiwalu Tańca. Wyjątkowej, ponieważ przypadła ona na dziesiątą rocznicę działalności Krakowskiego Centrum Choreograficznego, organizatora KFT. Festiwalowe hasło miało szansę ujawnić się więc nie tylko w pokazywanych spektaklach, lecz również w relacji pomiędzy publicznością a instytucją, która zaprasza do wspólnotowej celebracji. Kuratorki i organizatorki KFT – Agnieszka Barańska-Kozik, Karolina Graca, Aleksandra Honza, Monika Węgrzynowicz, Dominika Wiak i Marta Wołowiec – zadbały o różnorodność przestrzeni, w których odbywały się spotkania środowiska i widowni tańca. W programie festiwalu znalazły się performanse, spektakle (w tym jeden dla dzieci), warsztaty krytyki i warsztaty ruchowe, cykl spotkań online o charakterze warsztatowo-dyskusyjnym, a także urodzinowy piknik na łące. Obcowanie z tańcem nie ograniczało się więc do obserwacji; można go było również doświadczyć poprzez praktyki pisania, rozmawiania,

przeżywania i celebrowania.

Odległości

Festiwal otworzyła premiera *Rooms by the sea. Ćwiczenia w słuchaniu* w choreografii Joanny Leśnierowskiej, która po dziesięciu latach powraca do obrazów Edwarda Hoppera jako źródeł sensorycznych inspiracji. W pierwotnej odsłonie, zatytułowanej *.../rooms by the sea/*, z 2014 roku publiczność miała ćwiczyć się w patrzeniu, tegoroczny „remiks” zaprasza zaś do uważnego słuchania. Warto też dodać, że inauguracyjny spektakl to pierwsze wydarzenie w historii KCC z audiodeskrypcją.

Pokaz odbył się w przestrzeni galeryjnej Nowohuckiego Centrum Kultury. Widownia usadzona jest częściowo na poziomie osób tańczących, a częściowo na masywnych schodach prowadzących w górę. Po podłodze i ścianach „białego sześcianu” biegną falowane linie z granatowej taśmy, dzieląc powierzchnię taneczną na nieregularne fragmenty. W przestrzeni pojawiają się również świetliste kule zmieniające kolory oraz białe prostopadłościany, na których osoby performerskie wielokrotnie siadają, by odpocząć i poobserwować taniec swoich towarzyszy. W „pokojach nad morzem” nikt się bowiem nie spieszy. Przedstawienie podzielone jest na kilka segmentów, każdy z osobnym zadaniem choreograficznym, które wykonywane jest przez artystki i artystów w atmosferze uważnej eksploracji.

Dramaturgia spektaklu oparta jest na zależnościach między ruchem, przestrzenią i dźwiękiem; przede wszystkim jednak badane są wszelkie obszary „pomiędzy” – odległości między ciałami, pauzy między dźwiękami, niezręczne wyrwy i zawieszenia. Kontemplacyjny charakter wydarzenia nie oznacza jednak, że ekspresja osób tańczących jest statyczna. W

początkowym segmencie spektaklu Karol Miękina, Piotr Skalski, Monika Szpunar, Monika Węgrzynowicz i Dominika Wiak krążą po podzielonej granatowymi liniami podłodze, wypowiadając co jakiś czas słowa: „ja”, „tutaj”, „wczoraj”, „jutro” etc. Ich głosy nakładają się na siebie, lecz ciała nie wchodzą w interakcje, performujący wydają się skupieni przede wszystkim na własnym działaniu. Tańcowi daleko jest do płynności, postaci jak gdyby zacinają się w ruchu – to ulegają nagłym zawahaniom, to przyspieszają. Tańczące ciała wydają się poddane nieregularnym drganiom, wewnętrznym impulsom, które sabotują swobodną linię gestu. W połączeniu z warstwą tekstową, której zrozumiałość stopniowo zanika, dynamiczna choreografia przywodzi na myśl przewijaną do tyłu taśmę filmową.

W środkowych segmentach spektaklu osoby tańczące zaczynają wchodzić ze sobą w interakcje, ich działania dążą do wspólnego celu. Powstają duety performerskie, w których jedna osoba kieruje ruchem drugiej poprzez pociągnięcia za ubranie. Nie ma jednak w tych gestach autorytarnego nacisku – wykonywane są powoli i płynnie. Ciała tańczących zdają się obracać w stanie dziwnej nieważkości, jak gdyby przez galeryjną przestrzeń przetaczały się powiewy wiatru lub morskie fale. Kierunek tańca jest więc wypadkową zderzeń między ciałami – jedno wpływa na drugie, które pociąga do ruchu trzecie. W pewnym momencie wszystkie osoby performujące łączą się w jedną, przelewającą się nad podłogą konstrukcję, falującą grupę Laokoona. Ciągnąc się nawzajem za kolorowe ubrania (i zdejmując niektóre z nich), osoby sceniczne poddają się łagodnym prądom międzycieleśnych energii. To właśnie w tej sekwencji buduje się poczucie bliskości i współzależności pomiędzy tańczącymi ciałami – elementami wspólnego łańcucha materii.

Leśnierowskiej udaje się przenieść na scenę nie tylko cichą metafizykę

obrazów Hoppera, lecz również zawartą w nich nieuniknioną samotność. W końcowych segmentach spektaklu następuje ponowne rozproszenie, postaci oddalają się od siebie, by wrócić do jednostkowych działań. Następuje też powrót do słowa; tym razem wypowiedane kwestie są po angielsku: „me”, „I am”, „I should”, „I am here”... Ostatnia scena rozgrywa się na schodkach ułożonych z białych prostopadłościanów, na których siedzą nieruchomo osoby performujące. Spektakl kończy się ich chóralnym śpiewem; strumień głosów odbija się echem po galeryjnej przestrzeni, stanowiąc ostatni element surrealistycznego soundscape’u.

Ciało z bliska

Zarówno performans *Błogo* Ramony Nagabczyńskiej, jak i spektakl *When the bleeding stops* Lovísy Ósk Gunnarsdóttir dotyczą tematu społecznego tabu otaczającego procesy typowe dla kobiecej fizjologii – porodu (w przypadku *Błogo*) i menopauzy (w przypadku *When the bleeding stops*). Przedstawienia łączą nacisk na intymność, cielesność i ugenderowane doświadczenie; znacząco różnią się one jednak pod względem formy i wydźwięku.

Performans Ramony Nagabczyńskiej odbywa się na masywnych schodach Nowohuckiego Centrum Kultury. Oglądający usadzeni są na zaimprovizowanej widowni ustawionej poniżej płaszczyzny, na której znajduje się performerka. Jest ciemno, gorąco i nieco klaustrofobicznie. Nagabczyńska, ubrana w jasną bieliznę, leży na plecach przy krawędzi kamiennego stopnia; łydki i stopy ma podciągnięte pod siebie. Z perspektywy publiczności widoczne jest jedynie jej krocze, obramowane udami i kolanami. Przez pierwsze minuty obserwujemy tylko wznoszący się i opadający brzuch performerki; rytm jej oddechu hipnotyzuje, a także sprawia, że wyłoniony z

ciemności trójkąt sylwetki jawi się nam jako osobny mięsisty byt, niezależny od reszty ciała tancerki. Rozczłonkowane optycznie ciało wydaje się tracić podmiotowość, redukuje się do funkcji czucia i stwarzania. Oddechy Nagabczyńskiej oraz wygięcie jej pleców stają się coraz bardziej intensywne. W końcu performerka z zauważalnym wysiłkiem zaczyna „rodzić” rozmaite przedmioty. Na widok plastikowej figurki konika, która pojawia się nagle między jej nogami, publiczność reaguje zdziwionym śmiechem. Po chwili z krocza wyjeżdża wyścigowy samochódzik. W toku performansu pojawiają się też krowa, dinozaur oraz szklane kulki, które rozsypują się ze stukotem po kamiennych stopniach. Zmianę tonu z absurda na *gore* zapowiada sztuczna krew oraz „poród” fioletowego gluta, który symbolizować może łożysko, płód lub nowo narodzoną istotę (niekoniecznie ludzką). Po intensywnej serii wydalania spod siebie rozmaitych obiektów Nagabczyńska rozprostowuje ciało do pierwotnego kształtu, jednak nie opuszczają go konwulsje. Włosy performerki całkowicie zasłaniają jej twarz, zaś z gardła wydobywa się zwierzęce prawie charczenie. Z wysiłkiem zsuwa się po schodach aż na podłogę przed pierwszym rzędem widowni, gdzie pozostaje, wyginając ciało w straszliwych drgawkach.

Ostatnia część performansu rezygnuje jednak z horrorowych klisz. Nagle Nagabczyńska prostuje się i odsłania twarz, na którą pada światło punktowego reflektora; w tym samym czasie rozpoczyna się piosenka *Like a Prayer* Madonny, do której, statycznie i bez ekspresji, performerka zaczyna poruszać ustami. Po pewnym czasie do muzyki dołączona zostaje minimalistyczna choreografia – Nagabczyńska powoli porusza rękami w takt melodii, po czym zaczyna wspinać się po stopniach, docierając w końcu do porzuconego gluta. Głaszcząc fioletową galaretę, opuszcza przestrzeń performansu, podczas gdy głos Madonny powoli cichnie.

Błogo w przewrotny sposób łączy ze sobą humor, *gore* i wzniosłość. Podczas scen „rodzenia” ciało performerki jawi się jako uprzedmiotowione i poddane przymusowi produkcji; szybko zamienia się jednak w ciało przeklęte (czy wręcz demoniczne), które sprzeciwia się własnej instrumentalizacji.

Horrorowe motywy wykorzystane przez Nagabczyńską obnażają niepokój i podejrzliwość, z jaką społeczeństwo odnosi się często do stanu ciąży i porodu. Piosenka Madonny, zaczynająca się od słów: „life is a mystery”, wprowadza z kolei wątek poszukiwania bliskości; to właśnie w końcowym fragmencie performansu w relacji między performerką i „urodzonym” przez nią glutem pojawia się czułość.

Wspólnota

„Czemu nie wiem, kiedy moja mama i siostra miały menopauzę?” – zastanawia się czterdziestoletnia wersja Lovísy w spektaklu *When the bleeding stops*. Przedstawienie, będące autorskim projektem islandzkiej tancerki Lovísy Ósk Gunnarsdóttir, pokazano na głównej scenie NCK. *When the bleeding stops* trudno jednoznacznie zaklasyfikować jako spektakl taneczny; przez większość czasu ma on raczej formę humorystycznego monodramu, one-woman show, w którym autorka dzieli się z widownią historią swojego życia, relacji z tańcem oraz intensywnym zainteresowaniu tematem menopauzy.

Scenografia jest oszczędna – na scenie widzimy jedynie biały dywan oraz parę roślin doniczkowych, co odzwierciedlać ma mieszkanie artystki. Lovísa Ósk Gunnarsdóttir, w ciemnym prostym kostiumie i z blond warkoczem na ramieniu, rozpoczyna autobiograficzny monolog od przedstawienia się oraz opowiedzenia zabawnej anegdoty o tym, jak przestała być pożądaną osobą na

impresach – jej znajomi muszą ją błagać, aby nie poruszała tematu menopauzy, bo podobno psuje to nastrój. Zwracając się do widowni, Gunnarsdóttir opowiada o swoim dzieciństwie i początkach intensywnej kariery tanecznej. Dowiadujemy się, że dopiero poważna kontuzja, której nabawiła się w wieku czterdziestu lat, zmusiła ją do reewaluacji podejścia do tańca i ruchu. W tym samym czasie doświadczyła również symptomów wczesnej menopauzy, co skłoniło ją do refleksji, jak żenująco mało wie na ten temat. Rzuciła się więc w wir researchu i eksplorowała społeczne tabu, jakim jest proces menopauzy – „Your purpose on this earth [reproduction] is gone so choose a corner, crawl there and prepare to die!”, podsumowuje. Z tego zainteresowania (czy też obsesji) wyrósł interdyscyplinarny projekt, w ramach którego tancerka opracowała ruchowe ćwiczenie, które, jak się okazało, miało pozytywny wpływ na zdrowie osób przechodzących menopauzę. Ćwiczenie jest proste – raz dziennie należy włączyć ulubioną muzykę i po prostu zacząć tańczyć, podążając za ruchem, który sprawia, że ciało czuje się dobrze. Gunnarsdóttir angażuje do projektu coraz więcej kobiet (zaczęła od swojej szwagierki) i prosi je o przesłanie nagrania uwieczniającego ten właśnie moment. Pomysł spotkał się z nieoczekiwanym entuzjazmem i wkrótce artystka dostała setki nagrań od kobiet z całego świata.

Następny segment spektaklu poświęcony jest projekcji nadesłanych wideo; publiczność staje się świadkiem intymnych momentów cielesnej ekspresji. Kobiety na nagraniach są w wieku średnim lub starsze, a zdecydowana większość z nich nie jest profesjonalnymi tancerkami, co uprawomocnia nasze wrażenie, że oto oglądamy taniec dla samego tańca. Wymiar estetyczny ruchu schodzi na dalszy plan, krystalizuje się za to jego siła jako narzędzia do budowania wspólnoty. Gunnarsdóttir dołącza do wirtualnych kobiet i sama zaczyna tańczyć na pustej już scenie. W pewnym momencie

przyłącza się do niej kobieta z widowni, a potem druga i trzecia, aż w końcu publiczność orientuje się, że są to bohaterki dopiero co zobaczonych filmików – mają one na sobie te same ubrania co na ekranie, odtwarzają też własne choreografie. W końcu na scenie tańczy już cały tłum kobiet, na co osoby widzowskie reagują z olbrzymim entuzjazmem. Klaszczą do rytmu, śmieją się i dopingują tancerki okrzykami, panuje atmosfera wzruszenia i pozytywnej energii.

Przedstawienie zamyka część interaktywna – publiczność zapraszana jest na scenę, aby wraz z uczestniczkami spektaklu zatańczyć do piosenki *Dance Monkey*. Z zaproszenia korzysta większość widowni, która entuzjastycznie wchodzi na „parkiet”, by przy kolorowych, dyskotekowych światłach stać się częścią rozwibrowanej wspólnoty.

Jako widzka i miłośniczka tańca lubię być włączana w działania performerskie na scenie; w przypadku *When the bleeding stops* przyłączenie się do osób tańczących i rozładowanie afektywnej energii skumulowanej podczas spektaklu przyniosło mi dużą radość, a także euforyczne (choć ulotne) poczucie przynależności. Kiedy jednak emocje po przedstawieniu opadły, pojawiło się we mnie uczucie lekkiego niedosytu. W spektaklu Lovísy Ósk Gunnarsdóttir jest intymnie, blisko, ale jednak czegoś mi zabrakło. Temat menopauzy poruszany jest głównie w warstwie opisowej, podczas gdy spodziewałam się raczej jego cielesnej, choreograficznej eksploracji. Końcowy taniec zbiorowy przynosi rodzaj katharsis, w centrum przedstawienia stoi jednak monolog artystki. Być może przyczyną mojego niedosytu było błędne założenie, że *When the bleeding stops* to spektakl o menopauzie; tymczasem okazało się, że jest on raczej o osobach, które menopauzy doświadczają, ich podejściu do własnego ciała i do ruchu.

Pod lupą

Jedną z najciekawszych festiwalowych propozycji była polska premiera *Insectum in... Krakow*, spektaklu stworzonego podczas pandemii przez czesko-włoski duet choreografek: Terezę Ondrovą i Silvię Gribauidi. Performerki wchodzą w interakcję z publicznością już od pierwszej sceny, kiedy (przy zapalonych światłach) na migi zaczynają przesadzać osoby widzowskie z jednego miejsca na drugie, „pomagając” pracowniczkom teatru w koordynacji sali. Początkowa konsternacja widowni szybko zmienia się w rozbawienie, które, dzięki komediowej charyzmie Gribauidi, pozostaje z nami aż do końca spektaklu. Ten niepozorny wstęp staje się podwaliną relacji między performerkami a publicznością – atmosfera się rozluźnia, a oglądający zyskują poczucie, że potencjalne interakcje z twórczyniami nie będą nazbyt wymagające czy inwazyjne.

Punktem wyjścia refleksji w *Insectum...* są oczywiście owady, które były bezpośrednią inspiracją choreograficzną spektaklu. W jego początkowym segmencie Ondrová i Gribauidi eksplorują owadzie podmioty poprzez dynamiczne, powtarzalne ruchy – skoki, wygięcia, przysiadanie, pocieranie odnóży, trzepotanie ubraniami... Poszczególne gesty przywodzą na myśl zachowanie świerszcza, motyla czy modliszki. Artystki różnią się wzrostem i budową ciała, co wykorzystują w dynamice układów tanecznych, to dopasowując się do siebie, to rywalizując o przestrzeń. W pewnym momencie performerki zaczynają eksperymentować z własnymi cieniami, łącząc się w insektopodobne figury na tle okrągłego światła reflektora; cieniste chimery sprawiają wrażenie umieszczonych pod lupą (bądź na szalce Petriego) fantastycznych preparatów. Przedstawienie nie bazuje jednak tylko na choreograficznych imitacjach. W rozmowie po spektaklu Ondrová i Gribauidi

przyznały, że ich research na temat sposobów poruszania się owadów trwał bardzo krótko i pojawił się jedynie w początkowej fazie planowania projektu – podczas artystycznych poszukiwań ważniejsza była dla nich sama figura insekta.

Dramaturgia spektaklu oparta jest na postaci owada jako istoty wprowadzającej nie-ludzkiej, lecz pełnoprawnej i wartościowej. Owadzia perspektywa niesie ze sobą potencjał poszerzenia/reimaginacji antropocentrycznej narracji. „Czy wy też jesteście insektami? Czy wiecie, jak rozpoznać wiek lub płeć mrówki?” – pytają nas performerki w połowie spektaklu. Zdjąwszy koszule i staniki, ubrane są teraz tylko w krótkie ciemne spodenki; rękami podtrzymują biust. Gest odsłonięcia górnej części tułowia zdaje się funkcjonować tutaj jako podważenie odruchu (płciowych) kategoryzacji, przypomnienie o względności norm społecznych dotyczących cielesności. W obliczu owadziej egzystencji ludzkie oznaczenia i rozpoznania ulegają nagłemu zawieszeniu: „Jak myślicie, mrówka, która idzie wolniej jest... jaka? Starsza, młodsza? Męska? Kobięca? Zmęczona?”, pytają przekornie artystki, nie oczekując jednak odpowiedzi. W rozmowie po spektaklu Ondrová uzupełnia tę interpretację o wątki queerowe i autobiograficzne. Wyjaśnia ona, że jako lesbijka po czterdziestce utożsamia się niejako z pozycją owada – istoty niewidzialnej i pozornie kruchej, a jednak wszechobecnej i bezwzględnie potrzebnej dla funkcjonowania społeczeństwa.

Entuzjazm widowni wywołują obcisłe, kolorowe kombinezony (błyszczące jak skrzydełka żuka), w których performerski duet wykonuje żywiołową choreografię do piosenki *Sweet Dreams (Are Made of This)*. Atmosfera wykreowana w *Insectum...* pełna jest więc absurdu i dobrej zabawy (czy wręcz błazenady). Bycie insektem to bycie tu i teraz, zaniechanie wiecznych trosk o przyszłość w obliczu niedorzecznie kruchej egzystencji. Artystki

rezygnują z rozbudowanych dialogów, napędzając komizm głównie poprzez ciało i ruch. Wyjątkowość *Insectum...* opiera się jednak przede wszystkim na swobodnym kontakcie z osobami widzowskimi, które chętnie angażują się w zadania choreograficzne zaproponowane przez Ondrovą i Gribauidi. Ostatnim takim zadaniem było „wylecenie” z sali teatralnej NCK do jego przestrzeni galeryjnej, gdzie, machając rękami jak skrzydłami, publiczność miała zatracić się we własnej owadziej choreografii. Tam też, po paru minutach improwizowanego tańca, performerki kłaniały się przy gromkich oklaskach.

Zbliżenia

Tegoroczny program Krakowskiego Festiwalu Tańca zaowocował pokazem różnorodnych strategii choreograficznych. W opisanych przeze mnie spektaklach zaobserwować można było odmienne, lecz jednakowo istotne podejścia do konceptu bliskości – cielesnej, wspólnotowej, międzygatunkowej. Jako widzka najbardziej doceniałam momenty bliskiego uczestnictwa, kiedy zniknęła bariera pomiędzy tańcem „profesjonalnym” i „amatorskim”, wykonawcami i odbiorcami. Celebracja ruchu, badanie jego możliwości i afektywnych oddziaływań – to właśnie znalazło się w centrum mojego doświadczenia na tegorocznej edycji KFT.

Wzór cytowania:

Piekarska, Zuzanna, *Blisko – bliżej – najbliżej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artypkyl/blisko-blizej-najblizej>.

Autor/ka

Zuzanna Piekarska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/blisko-blizej-najblizej>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-pory-roku-vivaldiego>

/ TANIEC

Jak pory roku Vivaldiego

Marcin Miętus

Malta Festival w Poznaniu, 7-15 września 2024

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione

choreografia, scenografia i światło: Anne Teresa De Keersmaeker, Radouan Mriziga / Rosas, A7LA5, stworzone z i tańczone przez: Boštjan Antončič, Nassim Baddag, Lav Crnčević, José Paulo, muzyka: Antonio Vivaldi, kostiumy: Aouatif Boulaich

premiera: 11 maja 2024

Sun & Sea

koncepcja i opracowanie: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė i Lina Lapelytė, reżyseria i scenografia: Rugilė Barzdžiukaitė, libretto: Vaiva Grainytė, kompozytorka i dyrektorka muzyczna: Lina Lapelytė, kuratorka: Lucia Pietroiusti

premiera: La Biennale di Venezia 2019

Dwa pokazywane na poznańskiej Malcie spektakle podjęły temat kryzysu klimatycznego. *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* i *Sun & Sea* zaproponowały odmienne spojrzenia na relację człowieka z naturą, pytając o możliwości powrotu do czasu sprzed wiszącej nad nami katastrofy

ekologicznej. Gdzie i w jaki sposób ujawniała się ich siła, a w jakim stopniu grzęzły w deklaratywności?

Imitazione della natura

Umiejscowiona w centrum jarzeniówka miga złowrogo, jakby na alarm. Może to SOS zakodowane alfabetem Morse'a, którego nie umiem odczytać. Po chwili rozpalają się rzędy pozostałych świateł, tworząc imponującą instalację. Nagły blackout. Scenę powoli zaczyna zalewać delikatne, ustawione za plecami widzów i widzów światło, podobne do tego, które widać, zanim zapadnie zmrok, późnym latem lub jesienią. Pustą przestrzeń zajmują tancerze; troje z nich sytuuje się na peryferiach, czwarty podchodzi blisko pierwszego rzędu widowni. Zaczyna taniec solo, bez muzyki.

Wykonywana przez dojrzałego mężczyznę choreografia jest precyzyjna, pełna szerokich gestów, nieprzewidywalnych pauz, zmian tempa. Głównie frontalna; odniosłem nawet wrażenie nienachalnej parodii egipskich reliefów, wystudiowanych póź wykutych przez człowieka w skałach tysiące lat temu.

Całe *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* zdaje się inspirować historią sztuki, czerpać z niej i przekomponowywać na taniec. Choreografię Anny Teresy De Keersmaecker i Radouana Mirzigię odczytywać można jako rodzaj malarskiego fresku, idącego wespół z ruchową interpretacją *Cztery pory roku*¹ Antonia Vivaldiego (w wykonaniu Amandine Beyer i jej zespołu Gli Incogniti). Nie oznacza to, że na scenie znajdziemy dosłowne reprodukcje konkretnych obrazów; spektakl utrzymany jest w minimalistycznej, charakterystycznej dla tańca współczesnego estetyce. Pole gry wyznaczają biała podłoga i wychodzące poza nią okręgi i linie proste, sięgające rusztowań z jarzeniówkami. Malarskość tego spektaklu wynika raczej z

użytych środków ruchowych, dbałości o detal i kompozycji Vivaldiego, przerywanej momentami ciszy.

Inspiracja malarstwem, zwłaszcza przedstawieniem pór roku (głównie natury skonfrontowanej z obrazem człowieka), to jedynie moje podejrzenie. Nie została ona zakomunikowana wprost, nad całym przedsięwzięciem unosi się przede wszystkim duch Vivaldiego: oprócz muzyki przed wejściem na widownię otrzymujemy tekst sonetów kompozytora, stanowiących literacki komentarz do partytury². Nie trzeba doktoratu z muzykologii, żeby zauważyć, że pełną sugestywnych dźwięków kompozycję inspirowała natura: świergot ptaków, gwałtowna burza czy powolne wybudzanie się roślin do życia po zimowym śnie. Vivaldi, nazywany weneckim kolorystą, w wirtuozerski sposób potrafił uchwycić w muzyce różnorodność pór roku i zmienność przyrody, pozostając w duchu z ideą *imitazione della natura*, pochodzącą jeszcze z renesansu.

Moją szczególną uwagę zwróciła właśnie gra z ilustracyjnością, polegająca na naśladowaniu przez performerów odgłosów zwierząt; parskania konia, ujadania psów, śpiewu ptaków. Choreografia składała się również z takich gestów jak zabicie komara, strzelanie z wiatrówki, wspólne ogrzewanie się przy ognisku czy szusowanie na śniegu. Takie działania, ocierające się momentami o pantomimę, mimowolnie odsyłały do obrazów Breughla, Moneta, Constable'a. Były one jednak częścią wymagającego fizycznie repertuaru ruchowego, różniącego się od siebie w każdej części przedstawienia. Stepowanie, wirowanie, a nawet breakdance – każdy z tancerzy korzystał ze środków, w których zdawał czuć się pewnie. Ich indywidualne jakości były wręcz podkreślane, bo w przedstawieniu znajdziemy zarówno ruchowe duety, tercety czy kwartety, jak i partie solowe.

Użyte w ruchu repetycje przypominały o powtarzalności pór roku, jednak delikatne przesunięcia i zmiany w kolejnych sekwencjach podsuwały trop interpretacyjny podany w opisie: dziś coraz trudniej oddzielić od siebie nastające po sobie kwartały. „Czy nadal mamy cztery pory roku?”³ – zastanawiają się twórcy, prowokując różne skojarzenia. Choć tancerzy na scenie jest czworo, przyporządkowanie zimy czy lata konkretnemu z nich byłoby w moim odczuciu uproszczeniem. W jednej ze scen dostrzegłem jednak chęć odpowiedzenia przecząco na postawione pytanie. To moment „rywalizacji”, w którym gesty kopania czy policzkowania wykonywane przez tancerzy towarzyszyły momentowi ich wyczerpania. Scena rozgrywa się poza kompozycją Vivaldiego, tworzącą rozdziały przedstawienia, i tak jak w okresach przejściowych różnice między porami roku się zacierają, tak wszyscy performerzy znajdują się w stanie granicznym (pomiędzy układami porzucają na chwilę precyzję) i upodabniają się do siebie. Wraz z nadchodzącym finałem tancerze wydawali się coraz bardziej bezradni; zaczęli oddalać się od siebie, krążyć bez celu po scenie, niektórzy z opuszczonymi do kostek spodniami. Sygnałów, że coś się w tym świecie wytraca, jest kilka, jednak po każdym z nich performerzy wracają na właściwe, mocno wyżłobione już tory. Mimo fizycznego zmęczenia kontynuują powierzone im zadania, próbując wejść w nie z taką samą intensywnością jak na początku przedstawienia. Może lato przychodzi za późno, a wiosna za wcześnie, ale kiedyś muszą nadejść.

Barokowości pomysłów choreograficznych towarzyszy minimalistyczna estetyka (utrzymane w podobnej tonacji światła, skromna scenografia, proste – choć zmieniane w trakcie spektakli – kostiumy) i matematyczna wręcz precyzja wykonawcza. Harmonia kompozycji muzycznej wchodzi w spór z choreografią, czerpiącą z różnych stylistyk; dynamiczną, zmienną, a przez to zaskakującą. Układy synchroniczne są przełamywane przez gest jednego z

wykonawców, który wyłamuje się zaproponowanego układu, pozostając w tyle (jeśli chodzi o czas) lub podążając w przeciwnym kierunku do reszty. Tak jakby twórcom nie zależało na idealnym unisono, tylko podkreśleniu indywidualnej ekspresji (daleko tu jednak do błędu, całość jest mocno wykoncypowana). Od tej zasady pojawia się kilka wyjątków. Należy do nich uwertura do *Wiosny*, która była dla mnie jednym z piękniejszych momentów przedstawienia. Krążący po niewidzialnej ósemce (elipsie?) tancerze z otwartymi ramionami wykonywali delikatne ruchy nadgarstkami, zespalając się w płynnym chodzie.

Wybrzmiewający z offu pod koniec spektaklu wiersz *We, the salvage* podbija kontekst refleksji na temat kryzysu. Jego autorka, artystka wizualna i poetka Asmaa Jama, pisze w nim o końcu świata, który spustoszył Ziemię, o glebie zamienionej w cmentarz, zimie, podczas której nie zachodzi słońce. Na koniec robi się całkowicie ponuro, tancerze nie potrafią wyjść z impasu. Mnie również towarzyszyło poczucie zagubienia. Podobnie jak podkreślanie różnorodnych – wciąż wirtuozerskich – umiejętności wykonawców, wiersz „na ważny temat” wydał mi się na tyle wykalkulowaną decyzją choreografki i choreografa, że wzbudziła ona moją nieufność w szczerść ich zainteresowania tematem kryzysu ekologicznego. Spektakl kończy się klamrą; znajdująca się z tyłu sceny biała płachta podnosi się do góry, zasłaniając światłówki. Mimo tego jak przez mgłę można zauważyć, że ta ustawiona centralnie znowu miga. Twórcy zostawiają nas z poczuciem, że w tym świecie wydarzyło się coś, co zepsuło relację człowieka i natury. Jeśli ich współistnienie miałoby znowu stać się faktem, to ani tu, ani teraz.

Morze zieleni się niczym las

W *Sun & See* światło w ogóle się nie zmienia. Tytułowe słońce nie wschodzi

ani nie zachodzi, a ludzie, niby skąpani w jego promieniach, wygrzewają się na piasku. Korzystają też z tytułowego morza, ale znajduje się ono poza zasięgiem naszego wzroku. Ubrani w stroje kąpielowe plażowicze wychodzą za parawan, by po chwili wrócić mokrzy i wytrzeć się w ręcznik. Większość z nich jednak po prostu leży i robi to, co zwykle robi się na plaży – czyta, rozmawia, gra w badmintona, opala. Są tu dzieci i osoby starsze, kobieta z niepełnosprawnością, osoby homoseksualne i heteroseksualne, o różnym kolorze skóry. Czy przez pokazanie przekroju społecznego, twórczyniom (opracowanie i koncepcja: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė i Lina Lapelytė) chodzi o stworzenie sytuacji, w której każde z nas może się odnaleźć?

Bohaterowie *Sun & Sea* zdają się mieć świadomość kryzysu ekologicznego. Dalej jednak jeżdżą na wakacje, to część ich przywileju, nierozzerwalnego z przynależnością do zamożnej klasy średniej. Niektórych z nich praca nie rozpieszcza, rodzina tym bardziej. Można by powiedzieć, że część zgromadzonych na plaży osób cierpi nawet na depresję klimatyczną. Swoje obawy i nadzieje – związane na przykład z zaliczaniem kąpiei w kolejnych egzotycznych wodach – wyrażają za pomocą arii, będącymi rodzajem wewnętrznych monologów. Zatłoczona plaża nie zatrzymuje się wówczas – ludzie dalej jedzą chipsy czy smarują plecy olejkiem. Solowe śpiewy przeplatają utwory chóralne, w czasie których osoby performerskie również nie przerywają swoich zajęć. „W tym sezonie morze zieleni się niczym las” – śpiewają, kontynuując konsumpcyjny tryb życia, nie potrafiąc uwolnić się z przytulnych, ale jakże toksycznych objęć późnego kapitalizmu. To niemal jak kolejny, powykęcany sezon *Białego Lotosu*: zatroskane o własny los bogate białe małżeństwo popija pina coladę pod wodą, pisarz cierpiący na raka mózgu dla uśmierzenia bólu błaga o krewetki, uprzedzona klasowo kobieta w

średnim wieku psioczy na całą ludzkość, zwłaszcza na właścicieli udomowionych zwierząt, pozostawiających na plaży gnijące odpady. To z jej ust usłyszymy opowieść o zbieraniu grzybów zimą i następujące po niej krótkie podsumowanie tej sytuacji: „Moja nieżyjąca babcia powiedziałaaby, że to koniec świata!”.

Utożsamienie się z bohaterami nie jest takie łatwe, nasza pozycja jest bowiem mocno dystansująca. Na wszystkie banalne czynności wykonywane przez osoby performerskie patrzymy z góry (dosłownie), trochę jakbyśmy obserwowali zwierzęta w terrarium. Quasi-brechtowskie monologi wyśpiewywane przez wmieszanych w plażowiczów śpiewaków mogłyby dotyczyć naszego życia, ale są tak mocno wyjaskrawione, że raczej słuchamy ich z pewnym politowaniem (może nawet moralną - znowu - wyższością). Nie dotyczy to jednak wszystkich bohaterów; obok matki przejętej tym, w których morzach jej ośmioletni syn zdążył już popływać, i jej męża pracoholika porównującego stan wyczerpania do mamuta („znajdziesz go w słowniku pojęć, ale nie w prawdziwym życiu”) - na plaży są też osoby szczerze zatroskane wymieraniem gatunków i zakwitaniem mórz. „Eutrofizacja⁴ nadeszła” - śpiewa chór, a my zdajemy sobie sprawę, że nie czekamy na żadną zapowiadanych przez media katastrof. Ona już się wydarzyła.

Obserwowanie plażowiczów, być może dzięki fizycznemu oddaleniu, daje poczucie dziwnej satysfakcji. Podobnie jak przy oglądaniu *Białego Lotosu* możemy pośmiać się z rozterek bohaterów, w przekonaniu, że nas nie dotyczą. Codzienne czynności wykonywane przez performerów (w Poznaniu przeprowadzany był casting dla chętnych statystów) są na tyle angażujące, że w pewien sposób koją nasze skażone „trudnymi kwestiami” (lub, jak kto woli, „palącymi problemami”) umysły. Twórczyniom i twórcom udało się coś

bardzo trudnego – plaża żyje swoim życiem, neutralizm miesza się z operowymi, podniosłymi pieśniami z odpowiednią dawką współczesnej elektroniki. Przyglądając się temu widowisku, czujemy jednak rodzaj wewnętrznego zgrzytu; zachwyca nas piękna forma, wydźwięk – dotyczący jednego z ważniejszych globalnych problemów – sprowadza na ziemię.

U De Keersmaker i Mriziga kwestia ekologii niczym denerwujący owad krążyła nad inscenizacją, w przypadku *Sun & Sea* znajduje się ona w jej krwiobiegu. W pierwszym z opisywanych spektakli równie dobrze można było jej nie zauważyć, trop podjęcia kwestii klimatu pojawia się w zasadzie na samym końcu, we wspomnianym wierszu. Jego metaforyczność (i usytuowanie w strukturze całości) dodała jednak całości patosu, stwarzając poczucie nieco wymuszonej zadumy. Wakacyjna lekkość litewskiego przedsięwzięcia (momentami miło było nawet wystukiwać rytm o barierkę, nie wspominając o chęci położenia się na jednym z pastelowych kocyków), pomimo ciężaru tematycznego, była bardzo przyjemna do oglądania.

Tworzenie lekkiego w odbiorze spektaklu o kryzysie klimatycznym może być uznane na pierwszy rzut oka za błahę; tkwi w tym oczywiście pułapka sprytnie zastawiona przez twórczynię. Ta nieoczywista prowokacja prowadzi do szczerzej refleksji nad zaproponowanym tematem, a sposób prezentacji i wykonania wydał mi się zarazem prosty i błyskotliwy. Doceniona na weneckim Biennale opera na plaży formą robi wrażenie (spektakl otrzymał Złotego Lwa dla Litewskiego Pawilonu w 2019 roku), a jej rozmach zadziałał lepiej niż w przypadku minimalistycznego, chłodnego w środkach *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione*. Problem klimatu i zniszczeń, za które jako ludzie jesteśmy odpowiedzialni, wyrażony został w niej również – inaczej niż u De Keersmaeker i Mirzigiego – wprost, bez rezygnacji z poczucia humoru. W ironicznym podejściu (choć nie wydźwięku) widzę przewrotność i siłę gestu dokonanego przez autorki *Sun & Sea*. Deklaratywna uczciwość, dobre

chęci i wciągnięcie Vivaldiego w dyskusję o współczesnej ekologii okazały się, w moim poczuciu, chybione.

Wzór cytowania:

Miętus, Marcin, *Jak pory roku Vivaldiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/jak-pory-roku-vivaldiego>.

Autor/ka

Marcin Miętus - pisze o teatrze i tańcu, pracuje jako dramaturg i performer. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Teatrze”, „Czasie Kultury” i na portalu „taniecPOLSKA.pl”.

Przypisy

1. *Cztery pory roku* to cztery pierwsze koncerty z cyklu dwunastu koncertów skrzypcowych Antonia Vivaldiego wydanych w Amsterdamie w roku 1725 pod wspólnym tytułem *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, op. 8.
2. *Le quattro stagioni*, tłum. Dariusz Kuźma, ulotka do spektaklu.
3. Cyt. za: <https://malta-festival.pl/program/il-cimento-dellarmonia-e-dellinvenzione/> [dostęp: 10.09.2024].
4. Eutrofizacja to proces zakwitania mórz, spowodowane przeżyźnieniem wód.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/jak-pory-roku-vivaldiego>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pragnienie-w-ruchu>

/ TANIEC

Pragnienie (w) ruchu

Adriana Joanna Mickiewicz

Sophiensæle w Berlinie

Innocence

koncepcja, tekst, instalacja, oświetlenie, performance: Göksu Kunak oraz Bilgesu Akyürek, Felix Beer, Buğra Büyüksimşek, Chima Okerenkwo, Leo Luchini, światło: Annegret Schalke, asysta, dokumentacja: Synth Tati, konsultacje kaskaderskie: Sascha Girndt, konsultacje dramaturgiczne: Isabel Gatzke

This resting, patience

Ewa Dziarnowska z udziałem Leah Marojević, dźwięk: Krzysztof Bagiński, światło: Jacqueline Sobiszewski, kostiumy: Nico Navarro Rueda, Franziska Acksel, wsparcie dramaturgiczne: Jette Büchsenschütz, dialogi: Suvi Kemppainen

W ramach tegorocznej edycji Berlin Art Week (11-15 września 2024) ponad sto placówek kulturalnych przygotowało wydarzenia artystyczne, które, w zamierzeniu organizatorów, miały przedstawić szeroką panoramę najnowszej sztuki światowej. Wyraźnie starano się oddać zróżnicowanie współczesnego środowiska artystycznego. Zaproszeni artyści często wywodzili się z odległych, niekiedy peryferyjnych miejsc (wystawiano m.in. dzieła

pochodzącej z Grenlandii Pii Arke czy rzeźby autorstwa Kite - artystki należącej do plemienia Indian Lakota) oraz sięgali po bardzo wiele gatunków i form artystycznych. Trudno byłoby doszukiwać się elementów łączących tak bogaty i pozbawiony hasła przewodniego program. Mimo to zdecydowana większość wystaw, pokazów i instalacji prezentowała sztukę społecznie zaangażowaną - obnażającą chociażby patologie systemów kolonialnych, patriarchy czy przemocy wobec osób nieheteronormatywnych.

W tym roku na festiwalu zdecydowanie dominowały sztuki wizualne, jednak nie zabrakło również wątków teatralnych i performatywnych. W niezwykle bogatym programie znalazły się dwa pokazy taneczne zorganizowane przez berlińską Sophiensaele - niezależną scenę związaną z teatrem tańca i performansem. Pierwszym z nich była głośna premiera *Innocence* w reżyserii Göksu Kunak, reklamowana na stronie wydarzenia jako jeden z festiwalowych highlightów. Drugim była natomiast instalacja taneczna *This resting, patience* Ewy Dziarnowskiej, pierwotnie przygotowana w ramach 33. Edycji *Tanztage Berlin* - niemieckiego festiwalu tańca współczesnego. Obie produkcje skupiały się na temacie seksualności, jednak sytuowały go w zupełnie różnych kontekstach. Pierwszy ma wymiar zdecydowanie polityczny, drugi pozostaje natomiast skupiony na intymnej relacji performerki i widza.

Jesteś detektywem czy zboczeńcem?

Innocence eksploruje różne sensy nadawane wypadkom samochodowym. Kunak wraz z zespołem artystycznym buduje wielowarstwową narrację, pełną asocjacji i odniesień do istotnych wydarzeń najnowszej historii, a także do klasycznej sztuki i kinematografii. Spektakl podzielono na dwie części. Pierwsza - dłuższa i nieco bardziej widowiskowa - odbywa się na tradycyjnej

scenie teatralnej. Scenografię tworzą niedbale rozrzucone, zniszczone części samochodu oraz ekran, na którym przez znaczną część spektaklu wyświetlane są płomienie. W drugiej części widzów zaproszono do wyjścia przed teatr, gdzie zgromadzeni zostali wokół czarnego mercedesa, centrum działań tureckiej artystki. Jednym z głównych tematów rozwijanych w spektaklu jest fetyszyzacja samochodów oraz szybkiej i nieodpowiedzialnej jazdy.

W pierwszej scenie Kunak, ubrana w czarną skórzaną sukienkę, odczytuje tekst - wprowadzenie do dalszej części spektaklu. Za punkt wyjścia obiera dwa wypadki samochodowe, które przekształciły się w, rezonujące do dzisiaj, afery polityczne. Pierwszym jest tragiczna śmierć lady Diany, drugim - skandal w Susurluk z 1996 roku. Ten drugi rozpoczął się od kolizji mercedesa z ciężarówką w małej tureckiej miejscowości. Wypadek zapewne nie przebiłby się do międzynarodowych mediów, gdyby nie tożsamość ofiar: w jednym pojeździe znajdowali się szef stambulskiej policji, turecki parlamentarzysta oraz przywódca paramilitarnej organizacji terrorystycznej Szare Wilki, odpowiedzialnej za zabójstwa kurdyjskich aktywistów i cywili, a także za handel narkotykami. Wypadek pozwolił zatem udowodnić związki tureckiej władzy z grupami przestępczymi. Znaczące jest również zestawienie tego wypadku ze śmiercią lady Diany. Oba wydarzenia miały istotne konsekwencje polityczne, jednak to tragedia księżnej Walii do dziś skupia uwagę międzynarodowej publiczności, stanowi inspirację wielu dzieł kultury popularnej oraz źródło teorii spiskowych. Kontrast między społecznym odbiorem tych wydarzeń - ciągle przeżywanego wypadku lady Diany oraz niemal zapomnianej już, poza Turcją, afery Susurluk, wskazuje na wybiórczość mediów, skupionych na świecie zachodnim.

W swoim monologu Kunak koncentruje się na wypadku w Turcji oraz

pokazuje napięcie między tragicznym wymiarem tego wydarzenia (śmierć trzech osób) a jego pozytywnymi konsekwencjami (ujawnienie patologii tureckiej polityki). Artystka opisuje samochód jako miejsce spotkań, które muszą odbyć się bez świadków; jako przestrzeń tajemnic i zbrodni.

Jednocześnie stale nawiązuje do motywu fetyszyzacji przemysłu motoryzacyjnego w kulturze popularnej. Opowieść o lady Dianie i skandalu w Susurluk jest przeplatana cytatami z thrillera *Crash: niebezpieczne pożądanie* Davida Cronenberga, w którym inicjowanie wypadków samochodowych jest dla grupy osób źródłem erotycznego podniecenia. Kunak przytacza fragmenty opisujące zderzenia pojazdów jako moment wyzwolenia seksualnej energii. Stosunkowo długi monolog odsłania zatem istotne warstwy kultury motoryzacyjnej: jej erotyzm oraz silny związek ze światem przestępczym. Monolog kończy się prowokacyjnym pytaniem skierowanym do publiczności: „Are you a detective or a pervert?” (Jesteś detektywem czy zбочeńcem?). W spektaklu oba aspekty – kryminalny i seksualny – pozostają nierozzerwalnie ze sobą związane.

Kolejne sceny to przełożenie tej narracji na język tańca. Trójka performerów (Göksu Kunak, Bilgesu Akyürek, Buğra Büyüksimşek) za pomocą ruchu tworzy choreografię, w której przemoc płynnie przeplata się z seksualnością. Towarzyszy im Leo Luchini, ubrany w skórzane spodnie oraz biały podkoszulek oblany czerwoną farbą. Artysta gra na gitarze piosenki rockowe i popowe, które nawiązują do tematu jazdy autem (m.in. *Shut Up and Drive* Rihanny i *Fast Lane* Megadeth). W tym czasie tancerze naśladują osoby strzelające z karabinów oraz ofiary postrzału, czołgające się pomiędzy częściami rozpadniętego samochodu. Przemoc płynnie przechodzi w sferę erotyki. W jednej ze scen Kunak podnosi rękę, układa dłoń w kształt pistoletu i stopniowo zbliża ją do ust w geście sugerującym samobójstwo, po czym zmysłowo ją oblizuje. Choreografia w znacznym stopniu opiera się na

uprzedmiotowieniu ciała, które staje się obiektem przemocy zarówno fizycznej, jak i symbolicznej. Uderzające są różnice w sposobie prezentacji seksualności męskiej i żeńskiej. Męskie ciała zostają pokazane przede wszystkim przez pryzmat siły, aktywności i przemocy. Tancerze prężą umięśnione barki oraz odtwarzają sceny bijatyk, naśladując konwencję kina gangsterskiego. Kobiety tymczasem są pokazane w sposób jednoznacznie seksualny: ubrane w bieliznę erotyczną, wykonują bardzo zmysłowe ruchy, korzystając z elementów tańca na rurze, sensualnego jazzu, a nawet wcielając się w hostessy obsługujące widzów samochodowych wyścigów.

W performansie wypadek samochodowy staje się miejscem styku Erosa i Tanatosa, seksualności i zagłady. Dwa popędy, które w klasycznej teorii psychoanalitycznej stanowiły siły antagonistyczne, w *Innocence* łączą się ze sobą i doprowadzają do niebezpiecznej eksplozji pragnień, dalekich od tytułowej niewinności. W jednym z najbardziej spektakularnych momentów spektaklu Bilgesu Akyürek wykonuje niezwykle dynamiczny, szybki i zmysłowy taniec na rurze. W tym samym czasie Kunak performuje martwe ciało, wydobywane z zniszczonego auta. Artystka zostaje podwieszona na linie, uniesiona, a następnie opuszczona na scenę. Biernie rozkłada nogi i ręce, a z bioder stopniowo osuwa się chusta, co przypomina figurę Ikara z *Upadku* Petera Paula Rubensa. To nawiązanie wskazuje na niebezpieczeństwo tkwiące w romantyzacji brawury.

Druga część spektaklu skupia się na konkretnym obiekcie – czarnym mercedesie. Nie bez powodu artyści i artystki wybrali akurat to auto: właśnie w takim zginęli bohaterowie afery Susurluk. Ponadto mercedes to symbol statusu społecznego, kojarzy się z bogactwem i luksusem. Publiczność zostaje zgromadzona wokół niego, stając się uczestnikami transgresyjnego rytuału. Na samym początku Kunak zostaje przykuta kajdankami do dachu

pojazdu, co nawiązuje do praktyk BDSM. Czterech mężczyzn pcha samochód wkoło, prezentując publiczności jej nagie ciało niczym rytualną ofiarę. Scena przywodzi na myśl performans Chrisa Burdena *Trans-Fixed*, w którym twórca został przybity gwoździami do dachu samochodu, nawiązując w ten sposób do ukrzyżowania Jezusa. Wieloznaczny, brutalny performance bywał niekiedy odczytywany właśnie jako wskazanie na fetyszyzację samochodów, które u Burdena stało się obiektem quasi-religijnego rytuału. Właśnie do tego motywu zdaje się nawiązywać Kunak, która, w przeciwieństwie do amerykańskiego performerera, osadza fetyszyzacje aut w kontekście jednoznacznie seksualnym. Po chwili artystka zostaje uwolniona, a niemal cały zespół gromadzi się wokół auta. Luchini, stojąc na dachu pojazdu, wciela się w rockowego muzyka: gra szybkie, mocne metalowe utwory. W tym czasie pozostali artyści skupiają się na choreografii, która ponownie łączy elementy sensualne z performowaniem przemocy. Całość wieńczy odegranie orgii, w której artyści udają kopulację z mercedesem. Sceny seksu przekształcają się w gest gwałtownego niszczenia samochodu – wszyscy skaczą po aucie, walą pięściami w karoserię, próbują ją zniszczyć. Spektakl kończy się gestem sprzeciwu wobec fetyszyzowanego auta oraz wszystkiego, co ono reprezentuje. Mercedes w spektaklu staje się symbolem patologii tureckiej polityki, a także kultury gloryfikującej przemoc i nierówności płciowe.

Bliskość

W porównaniu do *Innocence* propozycja Ewy Dziarnowskiej jest znacznie mniej widowiskowa, bardziej intymna, skupiona na odbiorze afektywnym. Choreografka tworzy performans afabularny; wszystko odbywa się tu niemal bez słów, z minimalistyczną, prawie nieobecną scenografią. Pozwala to w pełni skoncentrować się na ruchu jako działaniu o charakterze społecznym.

This resting, patience analizuje relacje, jakie tworzą się pomiędzy występującymi artystkami oraz pomiędzy artystką a widownią. Tancerki podejmują temat samotności oraz potrzeby cielesnego kontaktu z drugim człowiekiem.

Trwający ponad trzy godziny performans przybiera formę instalacji tanecznej. Artystki (Ewa Dziarnowska i Leah Marojević) zaczynają występ jeszcze przed wejściem publiczności – widz wkracza więc w sam jego środek. Ponadto, jak poinformowano w zapowiedziach, widzowie mogą w dowolnym momencie wejść i wyjść (a także wyjść i wrócić). Przestrzeń działań artystycznych to dość spory pokój oświetlony na niebiesko. Na podłodze leży kobaltowy dywan. Ta przewaga koloru niebieskiego tworzy atmosferę smutku i melancholii. Publiczność może usiąść na rozstawionych po sali krzesłach lub na podłodze. Wybór miejsca ma ogromne znaczenie. Artystki poruszają się po całej przestrzeni i nie są w pełni widoczne z każdego punktu sali. W trakcie performansu czasem rozkładają dodatkowe krzesła, zapraszając widownię do eksplorowania całej przestrzeni. Jednak nawet wówczas jednoczesne obserwowanie obu performerek w niektórych scenach nie jest możliwe. Usytuowanie każdego widza i widzki ogranicza perspektywę, ale pozwala skupić się na jednej z artystek.

W otwierającej scenie Leah Marojević, ubrana w prześwitującą kobaltową suknię z odsłoniętymi plecami i długim dekoltem, kołysze się w rytm piosenki Dionne Warwick *What the World Needs Now Is Love*. Porusza się powoli, zmysłowo i swobodnie, co jakiś czas rzucając widowni zalotne spojrzenia i uśmiechy. W tym czasie Dziarnowska rozkłada krzesła wokół niej i nakłania widzów do podejścia bliżej. Po pewnym czasie sama staje naprzeciwko swojej partnerki. Tancerki wykonują analogiczne, subtelne gesty – cały czas nawiązując kontakt wzrokowy ze sobą nawzajem oraz z publicznością. Są

jednocześnie razem (ze względu na synchroniczność i wspólnotę ruchów) i osobno (oddziela je przestrzeń oraz krzesła dla widowni). Choreografia powtarza się w zapętleniu – wraz z końcem utworu artystki na kilka sekund zatrzymują się w bezruchu. Po chwili muzyka rozpoczyna się od nowa, a artystki wykonują tę samą sekwencję ruchów. Początek spektaklu jest ironiczną grą z oczekiwaniami widza. W momentach pauzy można bowiem spodziewać się zmiany, chociażby wprowadzenia nowego elementu czy muzyki. Wielokrotne oglądanie tej samej sceny może wywołać znużenie bądź wręcz zniecierpliwienie. Artystki odmawiają dostosowania się do publiczności, zapraszając ją raczej do dołączenia do tego uspokajającego (*resting*) transu.

Dopiero po bardzo długiej wstępnej sekwencji muzyka nieoczekiwanie zmienia się ze spokojnej, romantycznej ballady w niepokojące, drażniące dźwięki (słysząc m.in. agresywne szczekanie psów czy ambientowe wibracje). Wówczas zupełnie inna staje się także ekspresja tancerek, które wykonują gwałtowne ruchy, angażujące całe ciało. Momentami padają na podłogę, wyginają się w nienaturalne, niewygodne pozycje i wiją się, jakby w bólu. Performans płynnie porusza się między różnymi stanami afektywnymi: erotyczne pragnienia, radość, niepokój, ale także smutek i złość przenikają się w kolejnych scenach. Napięcie stopniowo narasta, eksploduje i uspokaja się na chwilę, po to, by znów powrócić w kolejnej scenie. Gniewne, niespokojne partie powtarzają się zresztą bardzo regularnie. Pod koniec spektaklu Dziarnowska, ubrana w bojówki i luźną koszulę, wykonuje energetyczną, przypominającą hip-hop, solówkę do piosenki Janet Jackson *The Pleasure Principle*. Utwór, opowiadający o zawiedzionym uczuciu i potrzebie miłości, jest co jakiś czas przerywany przez rozpaczliwe i pełne złości krzyki tancerki.

Kolejnym powracającym elementem inscenizacji są partie floorworku. Artystki w rytm spokojnej, smutnej i jakby transowej muzyki przetaczają się po podłodze. Wyraźnie szukają fizycznego kontaktu z publicznością – momentami stykają się z kolejnymi osobami siedzącymi na widowni, niekiedy wspierają się o ich krzesła. Dotyk zawsze jest jednak bardzo subtelny, delikatny i ulotny. Lekkie muśnięcia wyrażają potrzebę bliskości, jednak nie zapewniają realnej więzi.

Performans kładzie również duży nacisk na taniec jako zmysłową, erotyczną grę, rozgrywającą się między tancerzem a widzem. Dziarnowska i jej zespół pytają o możliwość pokazania erotycznego ruchu w sposób, który nie byłby uprzedmiotawiający. Tancerki, choć stale wystawione na oceniające spojrzenie widza, mają pełną kontrolę nad tym, w jaki sposób się odsłonią. Często proszą widzów o przesunięcie się w inne miejsce i w ten sposób decydują, co dana osoba zobaczy. W jednej ze scen Marojević krąży między widzami, wykonując striptiz i powoli budując erotyczne napięcie. Zwraca uwagę na konkretnych widzów, muska ich ramiona, chwytając za dłonie, siada im na kolanach lub po prostu patrzy głęboko w oczy. Erotyka jest tu niezwykle subtelna: artystka operuje spojrzeniem i delikatnymi gestami, jedynie niekiedy wykonuje odważniejszy ruch, za każdym razem szeptem pytając o zgodę. Tworzy grę opartą nie na dzikim pożądaniu, ale lekkim, miłosnym drzeniu. Spektakl próbuje odnaleźć pożądanie, które złączy się z czułością i uważnością na siebie nawzajem.

Performans kończy się: artystki ponownie stają naprzeciwko siebie, aby kołysać się w rytm *What a World Needs Now is Love*. Dziarnowska tworzy choreografię opowiadającą przede wszystkim o bardzo cielesnej i emocjonalnej potrzebie fizycznej obecności drugiego człowieka.

Obie produkcje Sophiensaele doskonale operują emocjonalnością i

erotycznym napięciem. Spektakle korzystają z zupełnie innych środków wyrazu, odwołują się do różnych zjawisk społecznych i kulturowych. Łączy je jednak nie tylko skupienie na seksualności, ale również sprzeciw wobec wypaczonych, pełnych przemocy relacji. Jeżeli *Innocence* było spektaklem obnażającym i dekonstruującym społeczne patologie, to *This resting, patience* przedstawia się raczej jako afirmatywna próba odnalezienia erotyki, która – w stopniu, w jakim jest to możliwe – wykroczy poza mechanizmy uprzedmiotowienia.

Wzór cytowania:

Mickiewicz, Adriana Joanna, *Pragnienie (w) ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pragnienie-w-ruchu>.

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.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pragnienie-w-ruchu>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lato-i-smierc>

/ ZAGRANICA

Lato i śmierć

Alicja Müller

54. Santarcangelo Festival, 5-14 lipca 2024

Kiedy tam byliśmy...

Tegorocznej, pięćdziesiątej czwartej edycji Santarcangelo Festival towarzyszyło hasło „while we are here” (podczas gdy tu jesteśmy), uzupełniane i rozwijane przez artystki i artystów, których spektakle i performanse znalazły się w programie. Podczas gdy tam byliśmy, Rosja bombardowała szpital dziecięcy w Kijowie, Izrael siał zniszczenie w Gazie, osoby uchodźcze umierały na morzu i doświadczały brutalnych push-backów, płonęły lasy, topniały lodowce, niszczały ekosystemy. Ale kiedy tam byliśmy, trwały też działania naprawcze czy protesty przeciwko zbrodniarzom wojennym oraz rządowi i instytucjom, które w imię interesów nie zrywają z nimi relacji, rodziły się nowe międzygatunkowe sojusze i praktyki siostrzeństwa; Hiszpania wygrała Euro, a we Francji radykalna prawica poniosła dotkliwą porażkę w wyborach parlamentarnych. Tak jak świat jest

wielością zdarzeń, relacji, istnień, które, choć poruszają się odmiennymi trajektoriami, pozornie nie mając punktów materialnego styku, są ze sobą połączone siecią współzależności i współodpowiedzialności, tak Santarcangelo Festival stał się przestrzenią doświadczania wielu równoległych realności i czasowości, zarówno tych oswojonych, jak i tych odbiegających od tego, co znane, a w jego programie znalazły się nie tylko produkcje dotkliwe i gniewne, ale też takie, które w szczelinach bolesnej rzeczywistości odnajdywały ciepło, nadzieję i radość.

To, że coś jest odległe i obce, nie oznacza, że nie należy do wspólnej opowieści. Takie przesłanie płynie zresztą, jak myślę, z tekstu kuratorskiego Tomasza Kireńczuka. Dyrektor artystyczny festiwalu pisze między innymi o potrzebie zauważania i widzenia ciał oraz przestrzeni niemożliwych do dostrzeżenia z miejsca, w którym się stoi, bez uruchomienia pracy wyobraźni. Niewidzialność nie dotyczy tu jednak wyłącznie tego, co dalekie, lecz również tego, co bliskie, ale z jakiegoś powodu pozbawione głosu i, choćby słabej czy rozproszonej, podmiotowości. W polu sztuk performatywnych, co pokazał festiwalowy program, mogą zaistnieć warunki do spotkania światów w innych rejestrach rzeczywistości istniejących rozłącznie, czasem konfliktowo albo we wzajemnej obojętności. Chodzi tutaj zarówno o samo pojawienie się w jednym miejscu i czasie osób artystycznych oraz widzowskich reprezentujących różne kultury, estetyki czy wrażliwości, jak i o kreowanie somatyczno-afektywnego doświadczenia, które migruje między ciałami, przypominając im o tym, że są bytami, jak powiedziała by Jean-Luc Nancy, „pojedynczo-mnogimi”.

Kireńczuk oraz Giovanni Boccia Artieri (przewodniczący Rady Dyrektorów Santarcangelo dei Teatri), którego tekst otwiera festiwalowy katalog, hasło „while we are here” łączą z jednej strony z zanurzeniem w „tu i teraz” i

somatycznym doświadczeniem przenikających przez nie intensywności, a także z otwarciem na wielość współtworzących je relacji, z drugiej – ze świadomością, że ludzki i więcej niż ludzki świat drży. Z obu tekstów wyłania się opowieść o politycznie zaangażowanym festiwalu, będącym nie tyle idealistycznie pojmowaną tymczasową queerową i ekologiczną heterotopią, w której obowiązuje alternatywny wobec dominującego porządek, ile przestrzenią splątaną z innymi, uwikłaną w globalną dialektykę władzy i podległości. O tych uwikłaniach opowiadało wiele z zaproszonych do Santarcangelo artystek i artystów.

W głównym programie festiwalu znalazło się trzydzieści jeden wydarzeń performatywnych; ja obejrzałam dwadzieścia trzy spektakle i performanse. W tym tekście nie opowiem o każdym z nich, ale chciałabym, żeby czytelniczka nie potraktowała pominięć jako gestów unieważnienia albo krytycznego odrzucenia. Wybierając prace, o których będzie tutaj mowa, nie kierowałam się ani wymyślonym przez siebie konceptualnym kluczem, ani pragnieniem stworzenia przeglądu typu „the best of Santarcangelo”. Podążałam za wrażeniami, afektami, za tym, co podpowiadało mi ciało, które w jedne prace angażowało się bardziej niż w inne, oraz za tym, co najsilniej zapisało mi się w pamięci: emocjonalnej, abstrakcyjnej i somatycznej.

Rave on

Hasło „while we are here” jest tytułem jednego ze spektakli, które przyjechały do Santarcangelo – pracy belgijskiej choreografki Lisy Vereertbrugghen¹. Artystka przeprowadza organiczną fuzję dwóch języków: tańca ludowego i rave’u. Oba pochodzą z kręgu choreografii społecznych, ale funkcjonują w różnych rejestrach polityczności. Pierwszy jest silnie

zakorzeniony w tradycyjnych praktykach bycia razem, drugi należy natomiast do porządku anarchii, protestu i nieposłuszeństwa. Oba są demokratyczne w tym sensie, że każde mobilne ciało może zacząć je tańczyć (wykonanie prostych, rytmicznych kroków nie wymaga specjalnego przygotowania). Tańce ludowe mają skodyfikowane partytury; z założenia są tańczone w grupie, która porusza się w obrębie ustalonych struktur. Rave jest improwizowany i silniej zindywidualizowany, może być praktykowany w pojedynkę, przy czym to bliskość zgromadzonych w jednej przestrzeni ciał, które współdzielą rytm i niejako zarażają się ruchem innych, tworzy jego kulturowe imaginarium.

W *While we are here* tym, co współdzielone przez ciała pięciu performerek (na scenie obok choreografki występują Claire Godsmark, Taka Shamoto, Eimi Leggett i Castélie Yalombo Lilonge, współodpowiedzialne też za kreację), są walońskie tańce chłopskie oraz techno beatsy. W choreografii trudno odróżnić jedno od drugiego – mamy do czynienia z hardkorowym folkem. Dynamiczne podskoki i skoczne marsze czy zdecydowane, mocne klaśnięcia dłoni oraz wyciągane na boki ręce nie mają w sobie nic swojskiego; wydaje się raczej, że wyegzorcyzmowano z nich ducha wiejskiej zabawy. Są jakby naelektryzowane, momentami robotyczne; stają się integralną częścią ruchów inspirowanych stylem *gabber* (między innymi mocne, intensywne stąpanie po ziemi z naciskiem na pięty czy wymierzane w powietrze kopnięcia i ciosy), do którego odsyłają też ciemne, sportowe kostiumy performerek. Tancerki synchronizują się z basowym rytmem; nim oddychają i z niego czerpią energię. Ich ruch wydaje się niezłomny i surowy, ale nie jest obojętny na to, co wobec niego zewnętrzne. Performerki otwierają się na przepływy intensywności i afektów, które pochodzą z innych ciał. Zdaje się, że to obecność partnerek umożliwia trwanie każdej z pięciu choreografii, a na scenie porusza się wielocieleśny organizm, który nie tyle

wchłania to, co w każdym z ciał autonomiczne i różnicujące je od pozostałych, ile staje się współbieżną do tych jednostkowych formą obecności. Pojawienie się ciała kolektywnego nie oznacza zatarcia śladów indywidualności. Ta zasada bardzo wyraźnie materializuje się w choreografii. Tancerki wykonują jednakowe partytury ruchowe, ale nadają im różne jakości. Czasem działają synchronicznie, kiedy indziej zdają się przechwytywać ruch od osoby, która go zainicjowała, albo rzucać sobie nawzajem wyzwanie powtórzenia jakiejś sekwencji. Nigdy nie chodzi jednak o prostą imitację.

While we are here to choreograficzna opowieść o przepustowości ciał, o ich podatności na wpływ tego, co przychodzi z zewnątrz: z innego istnienia czy czasu. Połączenie folkloru z hardkorowym techno nie jest gestem wyłącznie estetycznym. Przed rozpoczęciem spektaklu, ale w obecności publiczności, która zajmuje miejsca po czterech stronach przydymionej, słabo oświetlonej sceny (w Santarcangelo była to licealna sala gimnastyczna), już pulsującej pod wpływem tępych, ale hipnotyzujących beatów, jedna z tancerek czyści podłogę szorowarką przemysłową. Zdaje się, że jest to nawiązanie zarówno do początków kultury rave'owej, która, zanim trafiła do klubów, rozwijała się w industrialnych halach czy magazynach, jak i do tańców chłopskich, w których partytury wpisane są gesty codzienne oraz związane z pracą na roli. Ekstremalnie dynamiczna choreografia nie rozwija się linearnie. Akumulowany materiał ruchowy jest cyklicznie zapętłany, a tam, gdzie można spodziewać się nowego otwarcia, bo dochodzi do przesilenia i wygaszenia energii, wraca znajomy ruch.

Chociaż transowe techno Michaela Langedera zmienia rytmy i natężenie, stale obecny jest w nim beat, który przypomina bicie serca. Puls tańczących ciał zdaje się pulsem muzyki, przez co cała przestrzeń ulega somatyzacji, a w

doświadczenie hipnozy zanurza się też publiczność. Niegasnąca, uparcie reanimowana i odnawiana witalność osadza *While we are here* w wiecznym teraz. Ale to teraz nie wzięło się znikąd, ma swoje kiedyś, które odciska się na ciałach i przez nie przenika. Pytanie o przyszłość pozostaje otwarte. Z jednej strony spektakl Vereertbrugghen jest dla mnie czymś, co się odczuwa poprzez zachłanny rytm terażniejszości, z drugiej – rave’owy kontekst podpowiada, że przecież zastana rzeczywistość jest nieznośna. Performerki nie praktykują jednak utopii, alternatywy szukają w rzeczywistym spotkaniu cielesnych wibracji. Nie dziwi mnie, że to właśnie tytuł tego spektaklu stał się hasłem festiwalu, tak zdecydowanie dowartościowującego afirmatywno-krytyczne oraz dialogiczne potencjały współdzielenia sensorium, którego płynne granice przebiegają w poprzek tradycyjnego podziału scenawidownia.

W tej samej sali gimnastycznej Baptiste Cazaux pokazało swoje *GIMME A BREAK!!!*, choreografię rozpisaną na siedem ciał: jedno ludzkie i sześć nie-ludzkich, należących do średniej wielkości głośników. Jest to performans, tak jak *While we are here*, należący do audialno-tanecznego porządku ostrego rave’u. Transowy taniec z jednej strony umożliwia tu wejście w witalistyczny rejestr „tu i teraz”, z drugiej – staje się strategią przetrwania, która zakłada poszukiwanie radykalnej intensywności, pozwalającej na buntownicze przekroczenie zastanej rzeczywistości. W opisie tej choreografii Cazaux pisze o depresji, której doświadczało się w okresie pandemicznych lockdownów, oraz o ukojeniu, jakie przynosiły mu medytacja oraz muzyka. *GIMME A BREAK!!!* wydaje się archiwalno-afektywną podróżą do tamtego okresu.

W pierwszej części osoba performerska w ubraniu, które można włożyć na spotkanie na Zoomie (koszula w paski i majtki), majstruje coś przy leżących na scenie długich kablach. Wpina je do głośników i wypina z nich; głośniki

odpowiadają dziwacznymi dźwiękami. W przestrzeni roznoszą się fragmenty osobliwych, dudniących i skrzekliwych, kompozycji, ale też pojedyncze trzaśnięcia i szmery, które przeszywają powietrze. Cazaux przestawia kolumny, zmienia architekturę sceny, jakby przedstawienie zaczęło się za wcześnie – zanim wszystko było gotowe do tańca. To swoiste obnażenie technologicznego warsztatu jest jednak organicznie wpisane w dramaturgię performansu, który stopniowo się naładowuje i rozpędza, by w końcowych partiach rozpętać energetyczną burzę, tyleż ekstatyczną, co gniewnie pogrzmiewającą szukającą ujścia furii. Performerskie ciało jest doskonale zsynchronizowane z tym procesem. Najpierw wydaje się spokojne, obecne jakby od niechcienia. Po zakończeniu aranżacji i ostatecznym rozstawieniu głośników-partnerów, zaczyna się do nich zbliżać, a one wpuszczają w jego skórę impuls ruchu. Kolejne choreografie są bardzo dynamiczne i szybko się wyczerpują, ale ich trwanie stopniowo się wydłuża. W końcu Cazaux staje się rozszalałą, nieposkromioną wibracją, która gwałtownie i niespodziewanie wdziera się w przestrzeń widowni albo, niczym w opętańczym amoku, podnosi któryś z głośników, a wszystko wskazuje na to, że chce nim coś z impetem rozwalić. W przerwach pomiędzy kolejnymi epizodami choreograficznymi osoba performerska odpoczywa, siada, opiera zmęczoną głowę na dłoniach, zapada się w scenicznej ciszy. Performans Cazaux oscyluje między sprzecznymi jakościami: totalnym zaangażowaniem i odpuszczeniem; w choreografii pojawia się *headbanging* (gorączkowe, energetyczne potrząsanie głową w takt muzyki), ale też medytacyjny bezruch. Ciało się tu „odpala”, ale nie przegrzewa. Działa wbrew kapitalistycznej logice granicznej autoeksploatacji, stawia opór wyczerpaniu.

Believe

Hasło „GIMME A BREAK!!!” mogłaby na jednej z tabliczek towarzyszących performansowi *HANDS UP* zapisać jego twórczyni – litewska artystka i aktywistka Agnietė Lisičkinaitė. Tytułowe „ręce w górę” to działanie, które performuje choreografka, badając zarówno choreograficzne, jak i krytyczne potencjały gestu uniesionych ramion, ale też wezwanie do akcji, rzucone w stronę publiczności (w Santarcangelo zgromadzonej na głównym placu miejskim). W pierwszej części performansu, którego forma nawiązuje do artystycznej interwencji w przestrzeń publiczną, Lisičkinaitė rozkłada na bruku białe tabliczki z hasłami znanymi z protestowych transparentów (na przykład: „Black Lives Matter”, „my body, my choice” czy „tax the rich”), ale też odsyłającymi do polityczno-etycznych dylematów związanych między innymi z angażowaniem się światowych mocarstw w polityki i konflikty innych nacji czy z prawami mniejszości. Co istotne, tabliczki są dwustronne, a zapisanie na nich słowa i deklaracje wchodzi ze sobą w relacje antagonistyczne, układając się w pary typu: Ukraina – Rosja, Palestyna – Izrael, feminizm – mizoginia. Artystka zachęca osoby uczestniczące do wybrania tabliczek i stron, które są im najbliższe, i podniesienia ich (można wybrać też puste transparenty albo zrezygnować z działania). Formuje się tłum, który ucieleśnia agoniczny charakter sfery publicznej, targanej sprzecznymi racjami i ideologiami, walczącymi o hegemonię. Lisičkinaitė zaprasza do wspólnego przejścia przez uliczki Santarcangelo; prosi o utrzymywanie rąk w górze tak długo, jak to możliwe.

Powołanie zbiorowości pokojowo manifestującej odmienne interesy i maszerującej ramię w ramię może wydać się gestem ustanowienia naiwnej utopii zawieszonych podziałów. Lisičkinaitė nie zmierza jednak w tym

kierunku, tylko z jednej strony tworzy uniwersalny model publicznego zgromadzenia, z drugiej – rekonstruuje w skali mikro pluralistyczny kształt społeczeństwa, którego fundament wyznacza polityczny konflikt. Znaczące wydaje się to, że hasła, z którymi się identyfikujemy, odwracamy przodem do kierunku ruchu, ale osoby idące za nami widzą to, co odrzuciłyśmy. Układ sił w każdej chwili może się odwrócić, bo sfera publiczna też jest niestabilna, stale podlega negocjacjom i przekształceniom. Istotnym elementem *HANDS UP* jest oczywiście choreografia protestu jako interwencja w tkankę miasta, zaburzająca jego codzienne funkcjonowanie. Lisičkinaité prowadzi tłum przez ulice, przy których pełno jest urokliwych restauracji. W niektórych miejscach się zatrzymuje, a zgromadzenie niejako osacza osoby siedzące w ogródkach przy pizzy i aperolu, stając się kolektywną psujzabawą. Protestujące ciało ma być niewygodne i uporczywe.

Spacer prowadzi do quasi-teatralnej przestrzeni, w której Lisičkinaité zajmuje miejsce na scenie. Na ekranie wyświetla się dokumentacja odbytego przed chwilą przejścia, a performerka wykonuje na jej tle minimalistyczną choreografię uniesionych dłoni, zapraszając publiczność do dołączenia. W pewnym momencie jej ciało przyspiesza, zaczyna ekspresyjny, emocjonalny taniec, który ma w sobie coś z rave'owej ekstazy. Ręce osób widzowskich opadają, a ona tańczy, jakby jutra miało nie być, albo przeciwnie – jakby właśnie miało nadejść, ale w uwolnionej od doczesnych niesprawiedliwości formie. Kiedy jej rozgorączkowane ciało się wycisza, a oddech w oblanym białą farbą piersiach stabilizuje, z głośników dobiega liryczne *Believe* Cher. Artystka znów prosi publiczność o podniesienie rąk, zaczyna śpiewać z wokalistką, a część widzek i widzów jej wtóruje.

To zakończenie dla mnie było jednym z najpiękniejszych, ale też najdotkliwszych momentów całego festiwalu. Uniesione od dłuższego czasu

ręce cierpły, a płynące z nich mrowienie razem ze wzruszeniem rozchodziło się po całym ciele. Wykreowana przez artystkę sytuacja przywoływała również afekty związane z innego rodzaju byciem razem – w rozemocjonowanym tłumie uczestniczek koncertu. Myślałam jednak przede wszystkim o protestach, w których brałam udział, i tym, jak gniew, który sprowadzał mnie na ulice, łączył się z radością z bycia razem w akcie sprzeciwu. Sądzę zresztą, że *HANDS UP* jest właśnie choreograficznym laboratorium afektów towarzyszących kolektywnemu ucieleśnianiu buntu i nadziei. Taniec Lisičkinaitė wydaje się zaś celebracją emancypującego się ciała, które, niosąc niezgodę i wściekłość, jednocześnie transformuje polityczną wyobraźnię, stając się źródłem siły oraz solidarnościowych impulsów.

Protestujące ciała wytwarzają przestrzeń, w której kondensują się współbieżne społeczne energie i dążenia. Czasem pragną utrzymania *status quo* i stawiają opór zmianom, kiedy indziej na ulice prowadzi je wiara w to, że znany świat nie jest jedynym. O potrzebie i praktyce zmiany opowiadają Catol Teixeira (koncepcja i choreografia) oraz Auguste de Boursetty i Laura Raio (osoby współtworzące choreografię) w *zona de derrama – first chapter*. Tytułowa strefa jest miejscem liminalnym. Ma konkretną topografię, ale jednocześnie pozostaje podatna na przekształcenia, na ruch zmysłów i wyobraźni. Minimalistyczna, biała przestrzeń, w której poruszają się trzy ciała (w Santarcangelo była to piękna plenerowa scena w środku miejskiego parku), staje się nomadycznym domem, szczeliną normatywnej rzeczywistości. W niej to, co intymne i kruche, znajduje schronienie, a to, co gniewne, szuka dla siebie ujścia, ale nie poprzez destrukcję, tylko przez queerowe przekroczenie opresyjnych norm.

Wylewność i płynność są organicznie wpisane w tę choreografię. Na scenie

znajdują się niewielkie wiadra z wodą, ale ich funkcja nie wydaje się tautologiczna. Osoby performerskie pluskają się w nich i zanurzają twarze. Jest w tych scenach coś z dziecięcej zabawy, a także z odmieńczo-erotycznej fantazji. Zmoczona ciała lgną ku sobie; spotykają się w intymnych uściskach, ale też w fikuśnych splątaniach. Teixeira, de Boursetty i Raio tworzą raz subtelne, raz buńczuczne układy; ich ciała są jak radosne i nieprzewidywalne żywioły, bywają jednak melancholijne i skupione. Przypominają naczynia, które wypełniają się energią aż do przelania. Tym, co się wylewa, jest tu zarówno pragnienie czy przyjemność, jak i bunt wobec dyscyplinujących odmienność kulturowych reżimów widzialności. W początkowych partiach performansu, kiedy Teixeira i de Boursetty działają już na scenie, Raio zaczepia publiczność. Wchodzi na widownię niczym karpowa wodzirejka rozrywkowego programu i pyta między innymi o to, czy chcemy coś zmienić. Ale monolog, który następnie wypowiada zmutowanym głosem, brzmiącym jak audialna fantazja na temat cyborgicznej hiper-męskości, wprowadza cierpki zgrzyt. Narracja układa się w groteskowo-ironiczny tekst o patriarchalno-normatywnych obsesjach; rasistowskie, homofobiczne i szowinistyczne poglądy są tu przywoływane wraz z wieńczącym je często dopiskiem „to tylko moja opinia”. W tym kontekście na to, co wydarza się później w choreografii, można spojrzeć jak na queerowo-somatyczne tsunami, którego fala podmywa patriarchalny logos.

Gniew

Radykalny gniew, przebrany w karpowo-zoologiczną szatę upiornej rewii, wypełnia przestrzeń *Rectum Crocodile* w reżyserii Marvina M'toumo, który pojawia się też na scenie w epizodycznych rolach (na przykład jako kogut na obcasach). Estetyka tego przedstawienia, kostiumów i makijaży jest bardzo

eklektyczna; łączy przegięcie ballroomu ze światem *haute couture* z jednej i z widowiskami typu *Ziegfeld Follies* z drugiej strony. To, co najbardziej szokujące, skrywa się jednak pod powierzchnią karnawałowych masek: spektakl jest postkolonialną, krwawą fantazją o odwecie czarnych na białych, w którym uczestniczą także osoby więcej niż ludzkie, niosące pamięć o niewolniczej przeszłości swoich przodków i przodków. Trafiamy na zawieszoną w bezczasie plantację, która staje się miejscem projektowanej zemsty. Mówiące z offu dziecko wprowadza kolejne postaci: antropomorfizowane zwierzęta i rośliny (osoby performerskie w karnawałowych kostiumach imitujących koty, psy czy kakaowiec) oraz wściekłe czarne kobiety. Słodki, niewinny głosik pochodzi ze świata baśni i prowadzi bajkową narrację.

Na scenie pięć czarnych aktorek (Davide-Christelle Sanvee, Élie Autin, Grace Seri, Amy Mbengue, Djamila Imani Mavuela) opowiada historie europejskich zbrodni na czarnej ludności i ekosystemie, przeorany kolonialną machiną, a także snuje fantazje o tym, co białym (w tym przypadku: zgromadzonej na spektaklu publiczności, postawionej w roli uprzywilejowanej zbiorowości, która swój materialny status zawdzięcza kolonialnym podbojom), zrobiliby ich przodkowie, gdyby mogli wstać z grobów. Scenariusze są brutalne, makabryczne, a ich złowieszczość intensyfikują gesty aktorek, które na przykład skręcają kark jakiemuś niewidzialnemu ciału. Jedna z performerek częstuje wybrane osoby z publiczności czekoladą, którą nalewa do filiżanek z otworu w kroczu małej plastikowej lalki, a potem wypowiada oskarżycielski monolog o cierpieniu czarnych dzieci, jakim okupione jest zadowolenie tych urodzonych w białych rodzinach.

Odwet przeprowadzany jest z tytułowego odbytu; analne gesty i metafory są obsceniczne, niemniej wydaje się, że chodzi w nich również o odzyskanie

czarnego ciała, seksualizowanego i utowarowianego przez białą kulturę. Ważnym elementem choreografii są pośladki, które twerkują, ale też drgają w spazmach gwałtu (scena seksualnej przemocy jest bardzo dosadnie zainscenizowana). Osoby performerskie szczekają pupami, prężą się w kocich przeciągnięciach. Kabaretowo-burleskowe sceny rozbijają gęstą, opresyjną atmosferę, ale przede wszystkim wzmacniają krytyczno-oskarżycielski wydzźwięk opowieści. Antropomorfizowane zwierzęta i rośliny po pierwsze przypominają o tym, że kolonializm odbił piętno również na nie-ludzkiej historii. Po drugie, ironicznie przywołują tradycję ludzkich zoo, w których biali też się świetnie przecież bawili, a także materializują językowe metafory animizujące kolorowe ciała. Warto dodać, że kostiumy inspirowane są karaibskim karnawalem, co wpisuje w spektakl dodatkowy kontekst dumy z własnej kultury i pochodzenia. Obecne w przedstawieniu fantazje o przemocy rozumiem jako próbę przechwycenia obrazu dzikiego nie-Europejczyka i użycia go przeciwko kolonialnej wyobraźni, a także jako dialog z *Wyklętym ludem ziemi* Frantza Fanona. M'toumo nie tylko wpisuje *Rectum Crocodile* w porządek strasznej baśni, ale też odwraca inną potworną opowieść: tę o „dobrym” białym, który przybył do obcego świata i ucywilizował jego „nierozumną” ludność; przekształcił „dzikiego” w ludzki podmiot.

Cielesny opór wobec białego spojrzenia na czarne ciało w trylogii *Repertório* performują Davi Pontes i Wallace Ferreira. W programie festiwalu znalazły się dwie choreografie z tej serii: druga i trzecia. Obie są skonstruowane na tej samej zasadzie: dwa czarne ciała o klasycznych proporcjach i apolińskiej muskulaturze, mające na sobie tylko białe sportowe buty i skarpety, wykonują proste, repetytywne sekwencje ruchowe, wytupując rytm, który zastępuje muzykę. W trzeciej części jest to krok odstawno-dostawny, w drugiej nogi osób performerskich przemieszczają się po kwadracie. Pontes i

Ferreria działania wykonują blisko siebie, w różnych kierunkach przemierzając salę gimnastyczną. Ruch wydaje się maszynowy, ale jego trwanie jest wielokrotnie niespodziewanie przerywane, a potem znów wznawiane, co wytrąca percepcję z automatyzmu. Te choreografie są zaskakująco przejmujące. Mają w sobie coś z syzyfowego trudu; przypominają piekielną lekcję fitnessu przeprowadzoną w duchu choreomanii, bo wydaje się, że Pontes i Ferreira nie mogą przestać.

Repertório nie jest jednak opowieścią o wycieńczeniu ani destrukcyjnej eksploatacji tańczącego ciała. W choreografiach stopniowo pojawiają się elementy w pewnym sensie obce, bo zaburzające homogeniczne partytury. Intensywne ruchy rąk, gesty nawiązujące do sztuk walki czy zatrzymania ciał w fantazyjnych pozach, przypominających niekiedy voguingowe figury, wprowadzają zakłócenia, które ewoluują w stronę nieprzewidywalności. Raz po raz osoby performerskie stopują ruch i patrzą sobie w oczy. Ich niesforne miny sugerują, że chcą coś zbroić. Kiedy Pontes i Ferreira zaczynają rozrabiać, z ich ciał pot leje się już strumieniami. Naprzemiennie wyciągają ręce w kierunku widowni, wskazując w ten sposób miejsce, w którym ma się wydarzyć jakiś psikus. Osoba, która przyjmuje wyzwanie, wchodzi (albo wdziera się) w przestrzeń publiczności, nawiązując bliski kontakt ze znajdującymi się tam ciałami. Pojawiają się przytulenia, obsceniczne i kampowe pozy. Osoby performerskie szturmują widzki i widzów albo ustawiają się jak do aktów czy modowych zdjęć. Niekiedy przedłużają kontakt z publicznością, oczekując reakcji. Struktury obu choreografii stopniowo stają się coraz bardziej niesforne. Wracają początkowe partytury, zniecka przerywane fantazyjnymi popisami i pozami.

Co ciekawe, publiczność Santarcangelo najpierw zobaczyła *Repertório N.3*, dwa dni później *Repertório N.2*. Odwrócona kolejność wydaje się

dramaturgicznie znacząca, bo druga część tej dowcipnej i wywrotowej serii jest bardziej nieokiełznana. Silniej angażuje też publiczność, która zdawała się już przygotowana na przyjęcie w ramiona lepkich, nagich ciał. Myślę, że sekwencje, które otwierają obie choreografie, mają na celu pozwolenie widzkom i widzom na oswojenie się z obecnością osób performerskich i wygaszenie seksualizującego ich ciała spojrzenia. Pontes i Ferreira, poprzez mechaniczny, a przez swoją uporczywą intensywność też osobliwy, ruch dostojnych i obojętnie patrzących przed siebie ciał, wprowadzają efekt dziwności, który potem przeistacza się w swojskość, ale taką o queerowym rodowodzie. Osoby performerskie nie porzucają odmieńczych pozycji, ale jednocześnie nawiązują z widownią poufale relacje. W obu choreografiach taniec jest praktykowany jako urwisowski i odmieńczy opór wobec hegemonii białej hetero- oraz cismęskości. Zresztą początkowe frazy obu performansów przypominają też dziwaczną musztrę, która przewrotnie wprowadza nie do choreografii zdyscyplinowanych ciał, a do uwolnienia nieposłuszeństwa i kampowej swady. W cyklu *Repertório* nagie i mokre od potu ciała, które dosłownie wślizgują się między ramiona czy kolana osób siedzących na widowni, nawiązując z nimi lepki kontakt, materializują wywrotowość abiektu jako tego, co jednocześnie wstrętne i fascynujące. Działając w polu perwersji, Pontes i Ferreira przechwytyją ksenofobiczne obrazy obscenicznych czarnych, zbereźnych queerów, by wpisać je w choreografie celebrujące fluktuacyjne, nomadyczne tożsamości i bezwstydną ciałość.

Utrapienie

W programie festiwalu znalazły się też inne prace choreografujące cielesne i kulturowe abiekty. Należy do nich *Murillo*, *Lezioni di Elemosina*, performans, w którym Claudia Castellucci odtwarza żebracze gesty, poruszając się pośród przechadzającej się dookoła niej publiczności. Performerka ma bosc,

brudne stopy, a na sobie długą czarną szatę, zakrywającą również włosy, w które wplątały się listki i gałązki. Przypomina żebraczkę, ale też czarownicę. Jej ruch eksploruje choreograficzny potencjał błagających dłoni oraz całego przygarbionego, wzgardzonego, zapadającego się w sobie ciała, którego obecność potrafi być dotkliwie nieustępliwa. Może kojarzyć się też z jakimś czarnomagicznym rytuałem, z knuciem zaklinającej rzeczywistość wiedźmy. W moim odczuciu ciało Castellucci stało się zarówno hybrydą różnych niemile widzianych w przestrzeni publicznej inności, jak i poetycko-somatycznym *pars pro toto* kontrpubliczności. Istotne wydaje mi się, że chociaż to artystka przywołuje kulturowe reprezentacje ciał poniżonych, jej performans nie jest choreografią wstydu, a raczej laboratorium dyskomfortu, z jakim wiąże się wtargnięcie nagiego życia w rejony dobrobytu i klasowego przywileju. Castellucci, prosząc (za pośrednictwem instrukcji przyklejonej na drzwiach) publiczność o przechodzenie wokół jej ciała, jakby było muzealną instalacją, z jednej strony przywołuje kontekst elit przyglądających się hańbom niższych klas odmalowanym na dziełach sztuki wysokiej (w performansie nie tematyzuje jednak tego, że w pewnym sensie sama powtarza gest kogoś, kto z pozycji przywileju zagląda w rejony społecznego marginesu). Z drugiej – rekonstruuje sytuację zbiorowego niepokoju, generowanego przez pojawienie się w jakimś miejscu ciała wstrętnego, prekarnego, znajdującego się nierzadko na granicy życia i śmierci, a przez to nieznośnego.

Nieznośność wydała mi się strategią dramaturgiczną, której Lyric Dela Cruz podporządkował spektakl *Il Mio Filippino: The Tribe*, układający się w wizualnie przepiękną, ale boleśnie repetytywną i rozgrywaną w upiornie monotonnym rytmie opowieść o życiopracy Filipinek i Filipińczyków. Dramaturgię tego przedstawienia można porównać do zapisu ruchu ciał

pracujących przy fabrycznych taśmach, jego estetykę natomiast do zmysłowych czerwieni ze *Spragnionych miłości* Wong Kar-Waia. Kinematograficzne skojarzenia nie są przypadkowe. Spektakl zaczyna się od projekcji wizualnego eseju o Filipinach: ich historii, kulturze, tradycji. Obrazy szybko się zmieniają, układając się w eklektyczny kolaż zbiorowej i prywatnej pamięci. O tym, że nie jesteśmy na seansie kinowym, przypominają tylko dobiegające z offu głosy, które w zapętleniu odliczają do ośmiu, a także rozpostarty przed ekranem bambusowy płot.

Kiedy film się kończy, a scena odsłania, widzimy malowniczą przestrzeń, nad którą zwisają łańcuchy z daleka przypominające szeleszczące girlandy. To w niej trzy postaci będą z jednego miejsca w kolejne przenosić plastikowe worki, początkowo ułożone w kopce. Ich monotonnym działaniom nieprzerwanie towarzyszy odliczanie; mechaniczne czynności układają się w synchroniczne choreografie. Dość szybko staje się jasne, że nic się tu, poza tym zbieraniem i przenoszeniem śmieci, nie wydarzy, a przedstawienia nie przyspieszy co najmniej do momentu przełożenia ostatniego worka. Gdy ta praca się kończy, zaczyna się kolejna. W choreografii pojawiają się gesty przypominające mopowanie podłogi czy przesypywanie piasku; są też krótkie chwile odpoczynku, zawieszenia. Spektakl wygasza się powoli, niemożliwie przedłużając trwanie cichnącego, ale uporczywie zaczynanego od nowa odliczania.

Dela Cruz w groteskowo-nużącej konwencji opowiada o pracy, która nie ma większego sensu, ale zasysa to, co w wykonującej ją osobie niezwykle i indywidualne. Nie oznacza to jednak, że przekształca ludzi w nieczułe roboty. W *Il Mio Filippino: The Tribe* widać troskę pracujących ciał o siebie nawzajem, a w nostalgicznych piosenkach autorstwa reżysera, które przerywają „akcję”, unosi się tęsknota za matczyną. Dela Cruz zderza w

spektaklu dwa obrazy Filipinek i Filipińczyków: ten, który nosi w sobie, i ten, który został ukształtowany przez Zachód, sprowadzający filipiński naród do roli posłusznych, wydajnych i zdeterminowanych pomocy domowych. Europa odarła Filipiny z historii; to ona jest w tej opowieści nieznośna. Osoby, które na *Il Mio Filippino: The Tribe* siedziały w pobliżu mnie, przysypiały, teatralnie postękiwały albo szeptały ironicznym komentarze. Sama też czułam zniecierpliwienie, które przeradzało się w otępiające znużenie. Bardzo chciałam, żeby spektakl się wreszcie skończył (trwa nieco ponad godzinę, ale minuty mijają, jakby były z mosiądzu), choć jednocześnie doceniałam skuteczność reżyserskiej strategii.

Ból

O przerwanie przedstawienia osoby z widowni prosiły Rébeccę Chaillon – podczas performansu *The cake*, który zamykał tegoroczny Santarcangelo Festival. Chaillon wygląda jak frywolna kucharka, która przygotowuje bankietowe jedzenie na zapleczu dragowej rewii. Ma różową perukę, intensywny, mieniący się milionem drobinek brokat na powiekach, a jej grube czarne ciało ubrane jest w neonowy, ażurowy kombinezon, który przypomina siatkę opinającą wyroby rzeźnicze. Nosi też fartuszek, spod którego swobodnie wyglądają obfite piersi z pomalowanymi sutkami. Performerka wprowadza familijną atmosferę, narrację prowadzi w formule stand-upu, stając się przaśno-wywrotową gospodynią. Na scenę zaprasza Kireńczuka, któremu gratuluje festiwalu. Wspólnie szykujemy się na celebrację pięćdziesiątej czwartej edycji teatralnego święta, więc musi pojawić się tort. We właściwej części performansu Chaillon dosłownie staje się tytułowym ciastem. Zjada wszystkie jego składniki: od mąki, przez cukier i masło, po surowe jajka. Proporcje są realistyczne, nie symboliczne, a obserwowanie długiego przeżuwania zmienia się w zaangażowany, głośny

doping. Publiczność kibicuje artystce, jakby ta była uczestniczką jakiegoś tragikomicznego konkursu. Potem ciasto trzeba zamieszać, więc performerka żywiłowo, jakby w rozpuszonym szale, tańczy i twerkuje. Następnie pieczenie, czyli zapalenie kilku papierosów jednocześnie i trzymanie ich w ustach, które w końcu wykręcają się w grymasie torsji. Obmyć się i rozebrać pomagają Chaillon dwie pomoce kuchenne, które od początku towarzyszą jej na scenie, wchodząc w role nieco złośliwych chochlików, ale i przyjaznych skrzatów. Na koniec performerka swoje nagie ciało dekoruje nutellą oraz cukierkami i zaprasza publiczność do konsumpcji, prosząc o zrobienie tego z szacunkiem. Kolejne osoby wchodzą na scenę, by zlizać nieco słodkości z ciała artystki.

The cake może kojarzyć się z klasyką sztuki ciała. Unosi się nad nim wspomnienie o performansie Mariny Abramović *Lips of Thomas* z 1973 roku, w którym artystka między innymi zjadała kilogram miodu i wypijała litr wina. U Chaillon politycznej transgresji nie towarzyszy jednak śmiertelna powaga. Performerka cały czas prowadzi żywy dialog z publicznością, żartuje, wygłupia się, ironizuje. Ta forma wydaje się nieadekwatna do treści: w końcu ciało artystki jest tu poddawane jedzeniowej torturze, a *The cake* nosi znamiona performansu bulimicznego. Dla mnie bardzo ciekawe w tym kontekście było obserwowanie reakcji widowni, w których autentyczne przejęcie i trwoga mieszały się z karnawałowym rozpasaniem. Chaillon nie narzucała jednego odbiorczego trybu, ale nie traciła też kontroli nad przebiegiem wydarzenia. Kiedy jedna z widzek postanowiła interweniować i chyba uratować artystkę przed autodestrukcją, prosząc o przerwanie jedzenia mąki, a inna osoba odpowiedziała na to wezwaniem do kontynuacji, performerka oddaliła oba głosy, mówiąc, że sama podejmuje decyzje. Chaillon wyciszyła też osoby chcące oklaskiwać moment, w którym jej ciało

zwymiotowało. Nie pozwoliła na to, by *The cake* pod wpływem inwazji napływających z widowni afektów, pragnień oraz przekonań dotyczącej etyczno-estetycznych granic stał się żenującą transgresją albo obsceniczną klaunadą.

W moim odczuciu performans Chaillon był przede wszystkim abiektalno-afektywną opowieścią ciałowmysłu poruszającego się między sprzecznymi pragnieniami: absolutnej kontroli i zatracenia. Artystka obnaża fizjologiczną realność bulimicznego ciała, które wydaje się tyleż maladyczne, co w swej nadmiarowości szokujące i perwersyjne. Nakarmione monstrualną liczbą kalorii, pochodzących już nawet nie z rozkosznych przysmaków, a z produktów, których spożycie podchodzi pod żywieniową patologię, ciało budzi wstręt, przełamany jednak komiczną improwizacją performerki. Istotne, jak myślę, jest też to, że artystka nie pochłania zatrważających ilości przypadkowego jedzenia, tylko podąża za konkretnym przepisem. Chaillon na własnych warunkach wytwarza obecność ciała radykalnie nienormatywnego, zarazem figlarnego i przerażającego. *The cake* silnie oddziałuje na zmysły, uruchamia sensualno-fizjologiczną empatię; łatwo sobie wyobrazić, jak okropnie czułyby się nasze ciała, gdyby zrobiły to samo i jak silny byłby ich opór, przechodzący w torsje. Doświadczenie wstrętu staje się czymś wspólnym. Intensywność obrzydzenia wytwarza relacje, których spoiwem są wymioty, a więc to, co wyparte z pola zwyczajowych interakcji. Chociaż performerka rozmawia z publicznością, najważniejszy dialog prowadzony jest przez pobudzone, wstrząśnięte ciała.

W programie Santarcangelo znalazł się też inny spektakl Chaillon: *La gouineraie*, queerowo-sielankowa opowiastka o nienormatywnej rodzinie. Dwie lesbijki (Chaillon i współtwórczyni tego przedstawienia Sandra Calderan) urządzają swój wymarzony dom na wsi, wprowadzając

feministyczno-queerowy ferment w miejscu spokojnym i wesołym, ale stygmatyzującym to, co nie mieści się w katolicko-patriarchalnym modelu szczęścia. Artystki, poruszając się po zasypanej sianem scenie, która jest zastawiona zabawkowymi maszynami rolniczymi i makietami zwierzęcych zagród czy innych elementów typowego gospodarstwa, oraz nucąc francuskie szlagiery typu *Les Champs-Élysées*, tworzą bardzo śmieszoną satyrę na wielkomiejskie fantazje o wiejskim *slow life*, ale też na fiksacje i hipokryzje prawicowych strażników „normalnej” rodziny. Ich spektakl to prywatno-polityczna baśń o odmieńczym szczęściu, w której frywolnej konwencji bardzo dosadnie wybrzmiewają intersekcjonalne ranty na klasową i rasową przemoc. Jest też w nim miejsce na eksplozję lesbijskiego pożądania, czułość, a przede wszystkim – na miłość dwóch szaleńczo w sobie zakochanych kobiet.

W tym przedstawieniu ciało Chaillon jest swawolne i zawadiackie. Jednocześnie pozostaje miejscem, z którego praktykuje się opór, i w którym się ten opór zapisuje; wydaje się zarazem silne i zranione. W jednej ze scen performerka smaruje się fioletowym klejem i przykłada do ciała tapetę, którą potem zrywa tak, jakby odrywała plastry z woskiem. Scena dość makabrycznej depilacji wpisuje się w prząsną formułę *La gouineraie*, ale ją też przekracza, bo przegięcie nie ma tu charakteru wyłącznie estetycznego. Dotkliwe udziwnienie jest zabawne, ale radykalizuje ból, który wielu osobom jest dobrze znany. Chaillon jednocześnie pobudza neurony lustrzane i wprowadza efekt obcości.

O bólu performującego ciała myślałam też podczas plenerowego performansu Stefani Tansini *L'ombelico dei limbi*. W tej choreografii, inspirowanej tekstem Antonina Artauda pod tym samym tytułem, artystka podąża za surrealistyczną wizją zdecentralizowanego umysłu i języka, który

dosłownie wypełza spod władzy logosu, zarobaczając myśli glosolaliami, a więc mową szaleństwa. Bardzo drobne ciało performerki, które częściowo zakrywa czarny kostium, porusza się po betonie, ocierając się o chropowatą powierzchnię, tak że słycać odgłos zarysowywanej skóry. Tansini zakrywa twarz długimi włosami. W pozycji horyzontalnej wykonuje ruchy upodabiające ją do ogromnej modliszki; przypomina owada, który ze zdziwieniem odkrywa, że obudził się na industrialnym placu, a jego ciało zwiotczało, ale też wyalienowało się samo z siebie. Kończyny performerki wydają się niezintegrowane z jakimkolwiek centralnym ośrodkiem ruchu, mięśnie stawiają opór płynności. Patrząc na kolejne wcielenia Tansini, można pomyśleć o tańcach insektów takich jak wszy, pchły, komary czy pluskwy z Artaudowskiego *Teatru okrucieństwa*, ale też zobaczyć w nich choreograficzną wariację na temat ciała bez organów i stawania się innością. W jednej ze scen artystka pokrywa przedramię niebieską farbą, która później skapuje z jej ciała jak błękitna krew ośmiornicy. Urywki poetyckiego tekstu o ciele, skórze, współbyciu z innymi gatunkami mieszają się z glosolaliami. Ciało traci organy, język składnię, a łańcuch bytów hierarchie.

Śmierć

Stawanie się innością i wciąż ponawiane próby współodczuwania z więcej niż ludzkim są częścią choreograficznej praktyki Agaty Siniarskiej, która w Santarcangelo pokazała performans *null & void*². Tytuł tej choreografii w języku prawniczym oznacza brak mocy prawnej i może odnosić się na przykład do nieważnego testamentu. W spektaklu Siniarskiej obejmuje on natomiast wszystkie istoty, które prawo, przede wszystkim to dotyczące konfliktów zbrojnych, z zasady raczej omija, a więc nie-ludzkie organizmy oraz materie. Performerka tworzy jednocześnie spekulatywną i organiczną

opowieść o wojnie, która odciska się na Ziemi, wsiąka w mech czy glebę, zostawiając w nich broczące rany, i której kule przeszywają nie tylko ludzkie serca. Siniarska nie tyle pokazuje, jak umierają wciągnięte w militarny spektakl rośliny i zwierzęta, ile przekształca własne ciało w bolący organizm, który pulsuje cierpieniem Innego. Robi to, zachowując świadomość, że doświadczenie nie-ludzkiego jest nieprzeniknione, a proces stawania się nim nie prowadzi ani do utożsamienia, ani, tym bardziej, do ekstazy poznania, lecz co najwyżej do zbliżenia. Nie ma wyjścia poza ludzką perspektywę, ale można przyjąć, że jest ona miarą nie wszechrzeczy, a niemożliwości.

W performansie *null & void* fikcja przeplata się z afektywno-somatyczną realnością, a przez obecność przesączają się różne nieobecności.

Performerka, tworząc audialno-wizualną reprezentację wyobrazonego horroru wojny i wpływu jej technologii na nie-ludzkie, własnego głosu i ciała używa jako empatycznego medium, którego wiedza wynika nie z czarów czy innego rodzaju objawienia, ale z wysiłku włożonego w proces rozszczelniania „ja” i stawania się wielością. Na scenie widzimy czarną płachtę, która rozlewa się jak gęsta magma i pulsuje pod wpływem uderzeń ostrego światła i potwornych wybuchów. Rusza się nie tylko patchworkowa tkanina, przypominająca pełzającą glebę, w którą wtopiły się spalone plastiki i inne obiekty z jakiegoś straszego pogorzelniska, ale też coś, co zdaje się z nią organicznie splątane. Istota powstaje i wyłania się zarys quasi-ludzkiej sylwetki. Postać wolno przesuwa w głąb sceny, zachowując się jak ciało, które przyjmuje serię wymierzonych w nie strzałów. Płachta-asamblaż opatula ją niczym koc. Coś, co wydaje się przynależeć do porządku śmierci, jest tu jednocześnie schronieniem dla życia. Głos Siniarskiej dotkliwie symuluje kakofonię militarnego ataku, jakby performerka bawiła się wojnę i jednocześnie stawiała się nią.

W drugiej części spod płachty wydobywają się pojedyncze ludzkie kończyny, jakby ziemia wypluwała swoje trupy. Dłonie i stopy są jednak ruchliwe, a ciało performerki porastają dziwaczne skóropodobne narośle, przypominające lateksowe protezy, które można wykorzystać w filmie o hybrydach ludzi i zwierząt. Siniarska porusza się na czworakach, przemieszczając się tak, jakby raz miała łapy i pazury, a kiedy indziej kopytka. Nie imituje żadnego konkretnego cierpiącego zwierzęcia, tworzy choreografię w pewnym sensie nawiedzoną przez różne nie-ludzkie motoryki. Można zgadywać, od jakich istot Siniarska zapożycza kolejne ruchy. Mimetyczność tej choreografii wydaje się jednak przede wszystkim świadectwem tego, że przeistoczenie się w Innego nie jest możliwe, ale ludzkie ciało może się transformować pod jego wpływem, w pewnym sensie zamazywać siebie, by dać głos i widzialność temu, czego w antropocentrycznym porządku nie ma. Siniarska wywołuje kolejne bolące i wystraszone ciała, których cierpienie kumuluje się w rozdzierającym krzyku, prowadzającym na scenę ciemność, natychmiast jednak rozerwaną i ogłuszoną audialno-światłą symulacją militarnego ataku. Scena nalotu sensorycznie wstrząsa ciałami osób widzowskich, które zakrywają oczy i uszy. W epilogu widzimy przejmującą scenę agonii jedynej, jak się zdaje, ocalonej istoty, jednak *null & void* nie zmierza w kierunku radykalnej anihilacji. Choć z ust postaci sączy się burgundowa ciecz, w finale na jej ciało spływa fioletowe światło, a oczy robią się czerwone jak lasery. Istota uważnie rozgląda się w przestrzeni. Być może śmierć nie oznacza końca, tylko kolejną transformację materii i energii, a totalna katastrofa jest obietnicą nowego początku, bo witalność świata nie-ludzkich wymyka się trajektoriom antropogenicznego zniszczenia.

Performans *null & void* jest też w moim odczuciu choreograficzną opowieścią o relatywności żałoby, która w pewnym sensie poszerza zadane przez Judith

Butler w podtytule *Ram wojny* pytanie *Kiedy życie godne jest opłakiwania* o możliwość współodczuwania z nie-ludzkimi. Butler, opisując pracę żałoby, mówi o życiach, których utrata nie jest dla nas dotkliwa ze względu na to, że nie mieszczą się one w naszych etycznych czy ideologicznych ramach (np. śmierć terrorysty) albo są nam radykalnie obce, co utrudnia identyfikację (np. śmierć osób uchodźczych). *The Last Lamentation* Valentiny Meddy to minimalistyczna choreograficzna elegia, w której dwanaście ubranych na czarno kobiet odtwarza żałobny rytuał, opłakując straty ludzkich i nie-ludzkich żyć. Śmierć zdaje się tutaj siłą, która rozmywa międzygatunkowe różnice, łącząc wszystkie istnienia w swoim tańcu. Oryginalnym przestrzennym kontekstem tej pracy jest Morze Śródziemne, a więc wody, na których rozgrywają się uchodźcze dramaty, i w których naturalne cykle życia i śmierci morskich istnień są zakłócone przez globalne ocieplenie oraz przedostające się w głąbiny toksyny. W Santarcangelo performans Meddy rozegrał się w wyschniętym korycie rzeki. Publiczność stała na malowniczym wzniesieniu, które otulał blask zachodzącego słońca. Ciała performerek zdawały się malutkie i odległe, ale ich kolektywne zawodzenie i tak w moim odczuciu było przejmujące. Czas przepięknie zmierzchającego dnia stał się czasem spóźnionych pożegnań żyć i miejsc, które odchodziły cicho i bezszelestnie.

Lato

Lipiec w Santarcangelo di Romagna był upalny. Oblepiał półprzytomne ciała, odurzone gęstym oddechem majestatycznego lata, którego żar przenikał skórę, rozpuszczając myśli i łaskocząc rozleniwioną wyobraźnię. Letnie dni, tak łapczywie pożerające nieśmiałe powiewy wiatru, niespiesznie przeistaczały się w gorące wieczory, a te w spocone, duszne noce, które

zdawały się podlegać władzy słońca, nie księżyca. Taka zmysłowo-otumaniająca sceneria sprzyja romansom, nocnym biesiadom czy kryminałom czytany pod oliwnym drzewem, ale chyba niekoniecznie teatrowi, a już na pewno nie takiemu, który uporczywie przypomina o tym, że słodko-namiętne lato nie zatrzymało koła ludzkiej oraz więcej niż ludzkiej historii ani nie zniechęciło śmierci do zbierania swoich żniw. A jednak właśnie w niej znalazło się miejsce dla ciał zranionych i kruchych, buntowniczych i nieposłusznych; dla tych, którzy umarli, i tych, którzy przetrwali.

W programie festiwalu, w moim odczuciu, nie było ani prac hermetycznych i stawiających dyskursywno-kognitywny opór, ani takich, które miały tylko widowiskową czy formalno-estetyczną jakość. W kuratorskich wyborach Kireńczuka dostrzegam wysiłek włożony w afektywne programowanie. Rozumiem przez to skupienie na spektaklach i performansach, które eksplorują i dowartościowują przede wszystkim cielesną energię, somatyczne poruszenia czy alternatywne wobec logo- i okulocentrycznych strategie współbycia, nie uznają prymatu symbolicznego nad semiotycznym, języka nad rytmem ani melodii nad szumem; które zapraszają raczej do zmysłowych poszukiwań sensów przesączających się przez skórę i angażowania kinestetycznej empatii niż do zdystansowanego podążania za linearnymi narracjami czy abstrakcyjnymi konceptami. Nie przypadkiem w Santarcangelo wiele było spektakli i performansów o zabarwieniu rave'owym i rytualno-ceremonialnym, a więc form nawiązujących do kolektywnych praktyk oporu z jednej i wspólnego przeżywania z drugiej strony.

Wyjazd na Santarcangelo Festival 2024 został zorganizowany dzięki wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Lato i śmierć*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/lato-i-smierc>.

Autor/ka

Alicja Müller – badaczka tańca i choreografii, doktorka nauk humanistycznych. Jest członkinią kolektywu redagującego „Didaskalia. Gazetę Teatralną” i adiunktą w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Opublikowała książki: *Sobotańczenie. Między choreografią a narracją* (2017) oraz *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2023).

Przypisy

1. O tym, jak tytuł tego spektaklu stał się przewodnią myślą festiwalu i o samym procesie kuratorowania Kireńczuk opowiada w rozmowie z Marceliną Obarską (2024).
2. Spektakl *null & void* Agaty Siniarskiej na 54. edycji Santarcangelo Festival był współorganizowany przez Instytut Adama Mickiewicza. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Bibliografia

Obarska, Marcelina, *Tomasz Kireńczuk: programowanie festiwalu to przywilej*, „Culture.pl”, 20.06.2024,
<https://culture.pl/pl/artykul/tomasz-kirenczuk-programowanie-festiwalu-to-przywilej-wywiad>
[dostęp: 25.07.2024].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lato-i-smierc>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/podroze-spacery-migracje>

/ ZAGRANICA

Podróże, spacery, migracje

Maciej Guzy

Monachijskie Biennale Nowego Teatru Muzycznego, 31 maja - 10 czerwca 2024

Przedstawicielka biura prasowego Monachijskiego Biennale Nowego Teatru Muzycznego (MB), wydając mi akredytację, sprawiała wrażenie nieco zdziwionej obecnością polskiego widza. Dopytywała, skąd dowiedziałem się o wydarzeniu, tak jakby jego skala nie rokowała w perspektywie zagranicznego odbioru. Wahanie w jej głosie okazało się słuszne. Festiwal sprawia wrażenie niezdecydowanego, czy wysuwać pretensje do zajęcia istotnej pozycji na mapie europejskiego teatru (wpływania na międzynarodowe trendy kształtowania teatralnych form muzycznych), czy raczej kierować się ku lokalnej, niemieckiej scenie i rodzimemu odbiorcy.

Biennale stawia na kreację: oglądamy realizacje, które w przeważającej części są premierami. Przegląd twórców zaproszonych do przygotowania spektakli, a zwłaszcza instytucji je współprodukcujących, zdradza natomiast, że deklarowana światowość („one of the leading festivals in the world for

world premieres of contemporary music theater” – pisano¹⁾) ma swoje granice, które obejmują przede wszystkim niemieckojęzyczny region Europy. Taki kontekst geograficzny nie powinien zresztą dziwić. Wspomniany obszar to przecież matecznik współczesnego *Musiktheater*, zjawiska oscylującego między reformą klasycznych form operowych a umuzycznieniem teatru dramatycznego; naznaczonego praktyką takich twórców jak Heiner Goebbels czy Christoph Marthaler. I choć w lokalności widzę pozytywy (ekologiczne z ducha samoograniczenie, szansa dla młodych twórców, angażowanie najbliższej społeczności), mam obawy, czy w przypadku MB nie zbliża się ona niebezpiecznie do kuratorskiej wsobności. Uczestnictwo w pojedynczej edycji uprawnia jednak wyłącznie do formułowania wątpliwości, nie do stawiania wyrazistych diagnoz.

O aspektach terytorialnych MB wspominam także dlatego, że nie były one dalekie od hasła przewodniego tegorocznej edycji, „On the way”, które zaproponowali kuratorzy Daniel Ott i Manos Tsangaris. „Droga” miała kojarzyć się z ruchem, ale i przełomem: zmianą, która zachodzi niezależnie od człowieka, dzięki niemu lub przez niego. W prezentowanych pracach dominowało drugie podejście: szeroko pojmowana tematyka migracji, kryzysu klimatycznego, kontaktów międzykulturowych, konfrontacji z coraz bardziej przesiąkniętą technologią rzeczywistością.

Festiwal otworzył dość konwencjonalny spektakl *Searching for Zenobia* oparty na historii emigracji do Niemiec syryjskiej archeolożki Zeiny, którą poznajemy poprzez pamiętnikowe zapiski pozostawione córce. Rzeczywistość tej drugiej – należącej do pokolenia wychowanego w Europie – nawiedza przeszłość: antyczna, niemal mitologiczna, ale i bliższa, bardziej realna, zapośredniczona w dramatycznych doświadczeniach matki (Zenobia była w III wieku królową Palmyry, o której ruiny w latach 2015-2017 toczyły się

walki między armią syryjską a państwem islamskim). Reżyserka Isabel Ostermann dramaturgicznie intrygującą historię (kompozycja: Lucia Ronchetti; libretto: Mohammad Al Attar) rozegrała jednak głównie na nieco skostniałych antagonizmach. Dźwięki włoskiej opery dialogują z motywami muzyki syryjskiej, a pomnikowo-operowa Zenobia – z Zeiną ukazaną w nieco żywszej konwencji aktorstwa dramatycznego. Nawet w scenografii odnajdujemy symboliczną grę przeciwieństw: piach pustyni, z którego wyłaniają się elementy zbroi tytułowej królowej, zestawiono z imitującą morską toń wodą w niewielkim basenie, na której powierzchni unosi się sugestywny substytut napierśnika – pomarańczowy kapok. Migracyjny kontekst, który w oczywisty sposób narzucał się tym obrazem – niestety obecnie już oswojoną kliszą – przysłał dramaturg córki Zeiny, bohaterki o potarganej tożsamości. Jak sądzę, ze szkodą dla realizacji.

Doświadczenie kulturowej mobilności było także trzonem *Territorios Duales/Doppelter Boden* kompozytora i reżysera Carlosa Gutiérreza Quirogi. Boliwijski twórca, wykorzystując przedmioty codziennego użytku – niektóre przerobione na chałupnicze instrumenty – stawiał publiczność w centrum sensualnej i mutującej audiosfery, która oferowała zmienne poczucie bliskości i oddalenia, samotności i natłoku, bezpieczeństwa i zagrożenia. Ciała widzów poproszonych, aby rozsiedli się przy różnych stanowiskach muzycznych i zamknęli oczy, stawały się polem starcia uderzających z różnych stron fal dźwięków. Stukot kamyków wypierał świst obiektów zawieszonych na sznurkach lub odwrotnie. Prostota instrumentów (rurki z PCV, piszczałki, drobne naczynia ceramiczne i kilka instrumentów dętych), które można było obejrzeć przed spektaklem i po jego zakończeniu, nie współgrała z bogactwem dźwięku, jakie udawało się z nich wydobyć. Efekt podkreślał ruch wykonawców, lokalnych amatorów, wykonywany od czasu do

czasu we współdzielonej z widzami przestrzeni wedle ściśle wyliczonej (biorąc pod uwagę zwłaszcza kierunek rozchodzenia się i barwę dźwięku) choreografii. Gutiérrez Quiroga starał się powyższymi środkami stworzyć audiosferę nieco obcą monachijskiej metropolii. Z kakofonicznych, choć paradoksalnie logicznych ciągów brzmieniowych wyłaniały się bowiem klasterki, mogące imitować odgłosy parady, karnawału, z elementami boliwijskiej muzyki etnicznej. Ów bardzo teatralny efekt nie budował jednak sonicznego obrazu dalekiej ojczyzny twórcy, raczej nieśmiało nawiedzał europejską rzeczywistość na zasadach pogłosu po epoce kolonializmu.

Territorios Duales/Doppelter Boden miało także mieć drugą część, pokazywaną nad niedalekim brzegiem Izery, ale zrezygnowano z niej z uwagi na trudne warunki atmosferyczne: w trakcie MB południowe Niemcy zmagaly się z gwałtownymi opadami i powodzią. W perspektywie całego festiwalu wymuszona fragmentaryczność spektaklu znalazła jednak nie do końca zamierzone dopełnienie. Jeśli stan hydrologicznego zagrożenia traktować jako przyczynę odwołania części tej realizacji, poświęcone wodzie *Shall I Build a Dam?* (kompozycję Kai Kobayashi wyreżyserowała Simone Augtherlony) można uznać za komentarz do sytuacji o wyraźnie ekokrytycznym zabarwieniu. Przestrzeń przedstawienia Kobayashi i Augtherlony była pulsującym i nieustannie zmieniającym stany skupienia hydrosystemem, pod który wykonawcy podłączali się niczym pod kroplówkę (co zresztą dosłownie czyniła jedna z performerek). Pojedyncza scena przybrała formę czterech mniejszych, krzyżowo dzielonych układem widowni. Między nimi krążyli artyści, niekiedy przesuwając po ziemi znacznych rozmiarów bryły lodu lub krusząc je na coraz mniejsze części. Te repetytywne czynności przeplatały krótkie arie lub recytatywy dwóch wokalistek (Noa Frenkel, Chiara Feldmann), bądź muzyczne wtrącenia

rozproszonego po sali zespołu tworzono przez fortepian, skrzypce, puzon, akordeon, kontrabas. Nad wszystkim zwiślała konstrukcja z plastikowych rur. Kłębowisko co pewien czas napełniało się barwioną fluorescencyjną cieczą, która krążyła ponad głowami widzów, aby wreszcie wylać się im pod nogi. Niemal każdy ruch poszczególnych obiektów, każde ich użycie było obliczone na wygenerowanie dźwięku o nawiązującej do wody jakości. Łoskot upadających, pokruszonych cząstek lodowego bloku płynnie przekształcał się w szmer w rurach i wreszcie w plusk wody spadającej z wysokości. Część instrumentów poddano działaniu wilgoci. Choćby puzon stawał się pistoletem na wodę, wydając z siebie raczej agonalne bulgoty niż pełne, pociągłe tony. Dźwięki wtapiały się w krople, które nierzadko spadały na ciała uczestników performansu; osiadały na skórze razem z mokrą mgiełką wypełniającą pomieszczenie. Z dość chaotycznych tekstów można było z kolei wyłuskać kilka kontekstów sugerujących interpretację tej sensualnej, udźwiękowionej hydrealności. Pozbawiona cech imitacyjnych scenografia mogła być widziana jako przeciekająca ruina wojenna, zarys kanalizacji (infrastruktury, od której zachodnia kultura jest już uzależniona), bądź metaforyczne odwzorowanie klęski żywiołowej, systemu, nad którym nikt i nic do końca nie panuje. Biorąc pod uwagę to, co działo się za oknem monachijskiego teatru, trudno było nie pomyśleć o aktualności *Shall I Build a Dam?*. Kuratorski fart spotykał się tu ze smutną konstatacją, że skutki zmian klimatycznych, o których zauważenie dopominają się również artyści, dają o sobie znać, paralizując także działalność twórczą.

Motyw ruchu, który proponowali organizatorzy MB, bywał też rozumiany bardziej trywialnie i dosłownie. Twórcy performansu *RÜBER* opisywali swoją propozycję jako „operę na ruch uliczny”, w czym można doszukiwać się podobieństwa do twórczości Wojciecha Blecharza, starającego się

reformować konwencję opery w takich utworach jak *Body-Opera* czy *Park-Opera*, których tytuły zdradzają, na jaką „obsadę” były przeznaczone. Nico Sauer, kompozytor i reżyser monachijskiej produkcji, inaczej niż Blecharz, postawił na rozwiniętą akcję i jej znaczną dynamikę. Przedstawienie przeznaczone było dla trzech widzów, których zabierano na krótką przejażdżkę niemiecką limuzyną. Krążąc po ulicach Monachium, pasażerowie mieli doświadczyć dziwności świata za oknem. Podążająca za autem grupa aktorów-muzyków w różnych lokalizacjach wykonywała mikrodziałania, układające się w groteskową intrygę kryminalną. Niektórzy z nich dosiadali się do widzów, szukając zgubionej peruki, inni uczestniczyli w strzelaninie na pistolety wypełnione żółtą substancją. Samo miasto z jego tętniącą warkotem samochodów i choreografią pieszych uliczną tkanką schodziło tu jednak na dalszy plan, stając się wyłącznie urbanistyczną ramą dla precyzyjnie skoordynowanych, ale zamkniętych we własnej precyzji działań. Mijane przestrzenie były także obojętne dla dźwiękowo-muzycznego wymiaru *RÜBER*, który zdawał się przecież najistotniejszy z punktu widzenia artystycznego profilu MB. Twórcy miksowali w czasie rzeczywistym muzykę wykonywaną na niewielkich instrumentach (syntezatorach, trąbkach), ze wstawkami z napotykanymi w podróży wykonaniami (np. solo na schowanej w ciężarówce perkusji), a także radiowych sampli (imitujących rzeczywiste programy w komediowo-absurdalny sposób). Do uszu uczestników performansu dźwięki dochodziły za pośrednictwem dostępnego w samochodzie systemu nagłośnieniowego. W istocie jednak wyłącznie konwencja audycji nawiązywała do zasugerowanego zakorzenienia muzyczności *RÜBER* w ruchu ulicznym. Liczne zjawiska soniczne, które kształtują jego akustyczne doświadczenie – jak choćby pomruk silnika (powoli odchodzący zresztą w niebyt za sprawą silników elektrycznych), stukot tramwaju po szynach, pisk hamulców – były dla kompozycji obojętne.

Mobilności od widzów oczekiwało natomiast *Wie geht's, wie steht's. A Happyning in 3 Parts*. Wyreżyserowana przez Georga Schütky'ego koprodukcja MB i Theater Basel oparta na kompozycji Andreasa Eduardo Franka i Patricka Franka była czterogodzinnym muzyczno-teatralnym esejem o szczęściu i radości w realiach, w których wyrzut dopaminy staje się efektem technologicznego uwikłania w logikę mediów społecznościowych lub skutkiem farmakoterapii, a niemal zawsze przedmiotem transakcji ekonomicznej. W przestronnym, wielopoziomowym foyer monachijskiej filharmonii (kompleksu Gesteig) zaplanowano szereg wydarzeń, niekiedy odbywających się równocześnie, które na wiele formalnie odmiennych od siebie sposobów opowiadały o poczuciu zadowolenia lub same ów efekt miały wywoływać. Formuły wykładu, koncertu (klubowego lub zespołu kameralnego), festynowych zabaw, wspólnego posiłku czy teatralnych etiud splatano w kabaretowej konwencji, nie ograniczając się jednak do jednej sceny. Twórcy sprytnie manipulowali przeznaczeniem poszczególnych części budynku. Bar okazywał się didżejką (z muzyką w słuchawkach zamiast trunkami), szatnia ciasnym klubem rockowym, a kasy centrum zarządzania całym przedstawieniem. Dźwięk pełnił także funkcję przewodnika po zakamarkach potężnego foyer. Głos mistrza wydarzenia kierował publiczność w różne miejsca, jednak dochodzące zewsząd urywki śpiewu, debat czy koncertów pozwalały ułożyć własną trasę – wybierać to, co akurat akustycznie bardziej kusiło. Choć muszę przyznać, że po czasie pamięć o poszczególnych z tych działań przygasła, co jest pewnie skutkiem ich partykularnej przeciętności, niezobowiązujący charakter *Wie geht's, wie steht's. A Happyning in 3 Parts* niezwykle cenię. Mimo że na podobny projekt z pewnością trudno byłoby namówić teatr repertuarowy (poza obiegiem festiwalowym), swoboda i dowolność, którą „happyning” pozostawiał uczestnikom, były się niezwykle odświeżające. Zwłaszcza gdy pod uwagę

weźmie się jego ociążały i skostniały punkt odniesienia: praktyki na przecięciu teatru i muzyki poważnej. Teatr, być może nawiązując do swojej przeszłej funkcji jako przede wszystkim miejsca gromadzenia się ludzi, na chwilę rezygnował tu z aparatów dyscyplinowania publiczności, które zwłaszcza w przypadku muzyki klasycznej wciąż jeszcze często o sobie przypominają (kto choć raz wstrzymywał kaszlenie do przerwy, ten wie, o czym mowa).

Na koniec chciałbym zwrócić uwagę na płaszczyznę, która realizacyjnie łączyła formalnie bardzo różne przedstawienia i – jak sądzę – można w niej widzieć przejaw szerszej charakterystyki praktyk teatru dźwiękowego. Choć „drogę” z przewodniego motywu festiwalu rozumiano odmiennie, na MB powtarzała się tendencja, aby przedstawienia teatru muzycznego wpisywać w bardzo konkretne realia ich prezentacji. Ów ruch, w kierunku *site-specific*, przenosił produkcje ze scen pudełkowych do foyer, parku, na miejski bruk, a nawet do maszynowni przerobionego na klub muzyczny statku. Wpływał też na podejście do akustyki pomieszczeń: te nie miały służyć utworom, gwarantując ich pełne wybrzmienie, ale to utwory czerpały w swoich założeniach z architektonicznych jakości. Żadna z tych strategii nie budziła większego zdziwienia. Zadanie, które stawiali sobie przed kilkoma laty Daniel Ott i Manos Tsangari, aby wyprowadzić teatr muzyczny ku przestrzeniom nieoczywistym (zwłaszcza publicznym) – co łatwo wyczytać w niemieckiej prasie podsumowującej poprzednie edycje – wydaje się więc spełnione. Ich kuratorska kadencja dobiegła właśnie końca. Jak „nowość” teatru muzycznego będą rozumieć następczyni kuratorów, Katrin Beck i Manuela Kerer? Odpowiedź dopiero za dwa lata.

Relacja z festiwalu powstała w związku z pobytem autora na badaniach terenowych realizowanych podczas przygotowywania rozprawy doktorskiej w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Wyjazd został sfinansowany ze środków otrzymanych w module RESEARCH SUPPORT w ramach ID UJ.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Podróże, spacery, migracje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/podroze-spacery-migracje>.

Autor/ka

Maciej Guzy - absolwent prawa i teatrologii na UJ. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontki 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”.

Przypisy

1. <https://muenchener-biennale.de/en/ueber-biennale/> [dostęp: 20.09.2024].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/podroze-spacery-migracje>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lubrykant-z-domieszka-wody-swieconej>

/ ZAGRANICA

Lubrykant z domieszką wody święconej

Maria Magdalena Ożarowska

Florentina Holzinger/Spirit, neon lobster, Mecklenburgisches Staatstheater, Staatsoper Stuttgart

Sancta

reżyseria i choreografia: Florentina Holzinger, reżyseria muzyczna: Marit Strindlund, kompozycja i aranżacja: Johanna Doderer, kompozycja i superwizja muzyczna: Born in Flamez, kompozycja i reżyseria dźwięku: Stefan Schneider, kompozycja i produkcja: Nadine Neven Raihani, reżyseria chóru: Aki Schmitt, dramaturgia: Felix Ritter, Fernando Belfiore, Judith Lebiez, Michelle Rizo, Miron Hakenbeck, Philipp Amelungsen, Renée Copraij, Sara Ostertag, scenografia i kostiumy: Nikola Knežević, reżyseria światła: Anne Meeussen, Max Kraußmüller, wideo: Maja Čule

premiera: 30 maja 2024

Tuż przed wejściem do wiedeńskiej hali, w której prezentowana będzie opera *Sancta*, przechadza się performerka (Annina Machaz) ubrana w strój zakonnicy. Trzyma czarną niewielkich rozmiarów skrzynkę z otworem, długopisy i kartki papieru. Zagaduje widzów i widzki, zachęcając do podzielenia się najmroczniejszymi sekretami. „To czas wyznania grzechów” – zaprasza. Anonimowo można podzielić się swoimi wstydliwymi historiami –

tymi, które my uważamy za nieetyczne, bądź tymi, które rozpatrywane są w tych kategoriach przez instytucje religijne. Niektóre z nich zostaną odczytane podczas widowiska, choć nie będzie to jedyna okazja do spowiedzi tego wieczoru.

W głębi sceny rozpościera się ogromna ścianka wspinaczkowa, u góry wisi metalowy dzwon kościelny oraz mobilna konstrukcja, która za pomocą kilku ruchów może przemienić się w krzyż – chrześcijański lub odwrócony do góry nogami, uznawany za symbol satanistyczny (scenografia i kostiumy – Nikola Knežević). W oddali widać również podzieloną na pół rampę oraz metalowe kraty ze stojącymi na nich długimi świecami. Po lewej stronie znajduje się wielofunkcyjny robot, który służy między innymi jako stojak na kielich Krwi Pańskiej czy, w kolejnych aktach, nosidło dla niskorosłej lesbijskiej papieżycy. W tym dziwacznym gotycko-futurystycznym krajobrazie dwie śpiewaczki operowe ubrane w habity prowadzą dialog o wierności, celibacie i pożądaniu w chrześcijaństwie. Siostra Susanna (Cornelia Zinc) ulega erotycznym fantazjom, dojrzała i bardziej doświadczona Clementia (Andrea Baker) próbuje pomóc wrócić jej na „właściwą” drogę życia. Jako przestrożę opowiada legendę o nieżyjącej już zakonnicy, Beacie, którą z powodu wyzwolenia seksualnego dosięgła kara – została zamurowana za ołtarzem. Podczas śpiewanej dyskusji na scenę wkraczają dwie performerki, tworząc nowy plan sceniczny. Całują się, a następnie symulują (a może nie?) erotyczne doznania – ocierają się o siebie cipkami, penetrują palcami, doświadczają dużej przyjemności cielesnej. Akt jest długi i dzieje się w różnych częściach sceny – tuż przy orkiestrze, przy ścianie wspinaczkowej i na wysokości, u podnóża podniesionego krzyża. Choć widowisko sygnowane jest tytułem opery Paula Hindemitha, to w dalszych częściach Holzinger nie sięga już po tekst libretta Augusta Stramma i nie kontynuuje opowieści o Świętej Susannie. Część operowa kończy się wraz z odmurowaniem

zakonnicy Beaty – performerka rozbija swoim ciałem konstrukcję złożoną z kilkunastu pustaków. Wraz z symbolicznym gestem wyzwolenia seksualnego choreografka porzuca tradycyjalistyczną formę muzyczną. Kolejne sceny są splotami różnych historii – osobistych, fikcyjnych i biblijnych – opowiadanymi za pośrednictwem różnych środków wyrazu.

Sancta sięga po historie biblijne, dogmaty i symbolikę chrześcijańską, obnażając ich brutalność i przypominając, jak obfita w przemoc jest historia Kościoła katolickiego. To również wariacja na temat postrzegania cielesności i seksualności w religii, ukazująca obsesyjność duchownych i ich uwielbienie stygmatów, okaleczania w imię świętości i dyscyplinowania ciała, głównie kobiecego. Jak w innych spektaklach Holzinger, widowisko budowane jest na kontrastach: opera zderza się z heavymetalowym koncertem, cuda biblijne z magicznymi sztuczkami, temat kontroli cudzego ciała i seksu ograniczonego do prokreacji z manifestacją totalnej swobody seksualnej. Śpiewaczki operowe i chórzystki wtórują didżejkom i eksperymentalnym artystkom dźwiękowym. Jezus wapuże, zakonnice jeżdżą na wrotkach, a papież jest kobietą, nieheteronormatywną i z niepełnosprawnością.

Spektakl naśladuje praktyki religijne w sposób prześmiewczy. Performerki dokonują rekonstrukcji gestów, ruchów i zwyczajów w sposób pokraczny, groteskowy i transgresywny. Sceniczny świat tworzony jest bez udziału mężczyzn, sterowany nie „ręką Boga”, a decyzją kolektywnego forum. W rolę przywódców religijnych – papieża, kardynałów, Jezusa Chrystusa – wcielają się kobiety i osoby niebinarne. Nazywają się świętymi ze względu na tożsamość seksualną czy czyny bohaterskie, które przez wspólnotę religijną zostałyby zakwalifikowane jako grzeszne czy wulgarne. Mówią z poczuciem zadowolenia i dumy: „Jestem święta, bo dokonałam aborcji”, „Jestem święta, bo jestem lesbijką”, „Jestem święta, bo przeżyłam gwałt”, „Jestem świętx, bo

mam dar przemieniania osób hetero w queer, a queer w hetero”. Zdarzają się również bardziej abstrakcyjne deklaracje: „Jestem święta, bo po tym, jak mojemu ojcu przyśniła się katastrofa lotnicza, następnego dnia nie wsiadłam na pokład samolotu, który się rozbił” czy „Jestem świętx, bo raz w miesiącu zarabiam niemało na dokamerowym wypróżnianiu się”. Osoby performerskie dekonstruuja religijne hierarchie i tworzą alternatywną historię Kościoła katolickiego. Papieżycza wydaje rozkaz zburzenia Kaplicy Sykstyńskiej, która i tak „wymagała remontu”. Święte atrybuty zostają przejęte, stają się elementami scenografii i muzycznego krajobrazu – dzwon zacznie bić, poruszony ciałem performerki ukrytej w kloszu.

Feeryczne szaleństwo widowisk austriackiej choreografki opiera się na zapraszaniu do współpracy osób performerskich niezwiązanych wcześniej z teatrem i włączaniu ich praktyk (zazwyczaj niekonwencjonalnych i awangardowych, takich jak cyrk, muzyka eksperymentalna, body art, sztuki walki, motocross) w ożywianie materii teatralnej, co przekłada się na spektakularne efekty sceniczne, nazywane przez niektórych badaczy magią teatru. W *Sancta* podziwiać można występy znanych już ze wcześniejszych spektakli Holzinger artystek: połykaczkę mieczy Fibi Eyewalker, piercerkę dokonującą rytualnych podwieszeń na własnej skórze Lunę Duran, akrobatkę i artystkę cyrkową Sophie Duncan oraz nowe współpracowniczki, między innymi chińską projektantkę dźwięku i kompozytorkę filmową Lane Shi Otayonii, gitarzystkę metalową i tancerkę Blathin Eckhardt, didżejke Born in Flamez. Tak intrygująca obsada wzbogaca widowisko, zmieniając je w ucztę muzyczną, w której klasyczny śpiew chóralny i muzyka orkiestrowa spotykają się z hitami musicalowymi, atonalnymi utworami i eksperymentami głosowymi. Ekstaza religijna zostaje oczyszczona z metafizyki, pozostając wyłącznie doświadczeniem cielesnym, skupionym na osiągnięciu przyjemności poprzez praktykowanie bolesnych praktyk.

Odważne praktyki pozwalają również urozmaicić sposób opowiadania dziejów nowotestamentowych. Jedną z rekonstrukcji jest odtworzenie cudu w Kanie Galilejskiej, gdzie Chrystus miał przemienić wodę w wino. Magiczka wykonuje sztuczkę, która polega na tym, że zamienia miejscami dwa obiekty i w ten sposób doprowadza do „rozmnożenia” butelek z czerwonym winem. Na początkowo pustym stole w przeciągu kilku minut pojawia się kilkadziesiąt butelek. Cudowne rozmnożenie potraw przemienia się w rytuał kanibalistyczny. Wspomniana już piercerka Duran wycina niewielki fragment skóry jednej ze świętych – Xany Novais. Novais wnosi na scenę elektryczny grill, na którym obok bekonu smaży ową część ciała, a następnie częstuje inną artystkę sobą. Ciało Chrystusa przybiera niepokojąco naturalistyczno-turpistyczną formę. Przed spektaklem i po nim oprócz klasycznych gadżetów, jak koszulka czy plakat, można zakupić osobliwe dewocjonała: lubrykant z domieszką wody święconej i „Ciało Chrystusa”.

Sancta kończy się naukowo-fantastycznym miraklem – na scenę zstępuje niczym *deus ex machina* wielki dmuchany balon w kształcie UFO. Ruby Kale, która identyfikuje się jako osoba niebinarna, zachęca publiczność do wstania i wspólnego śpiewania „don’t dream it, be it”. Słowa, jak i element scenograficzny nawiązują do finału queerowego musicalu *Rocky Horror Picture Show* z 1975 roku. Kale zachęca publiczność do gapienia się na jej niewpasowujące się we wzorzec normatywnej kobiecości ciało i daje przyzwolenie na zaspokojenie ciekawości. Na scenę zstępują po kolei performerki i osoby performerskie – śpiewaczki operowe, muzyczki eksperymentalne, chórzystki i artystki performance’u. Niektóre z nich zdejmują habity, inne pozostają ubrane. Wszystkie śpiewają i tańczą, zrzucając z siebie brzemię katolicyzmu.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Lubrykant z domieszką wody święconej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/lubrykant-z-domieszka-wody-swieconej>.

Autor/ka

Maria Magdalena Ożarowska - absolwentka wiedzy o teatrze UJ, studentka AT w Warszawie.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/lubrykant-z-domieszka-wody-swieconej>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/oczekujac-wydarzajacego-sie-jutra>

/ ZAGRANICA

Oczekując wydarzającego się jutra

Magdalena Kubacka

Julia Siwy

Alicja Stachulska

Ruhrtriennale Festival der Künste, 16 sierpnia - 15 września 2024

Ruhrtriennale Festival der Künste to interdyscyplinarne wydarzenie dające możliwość wymiany doświadczeń i nawiązywania relacji nie tylko ze sztuką, ale także z częścią aglomeracji w północno-zachodnich Niemczech.

Wydarzenia festiwalowe odbywają się w kilku lokacjach Zagłębia Ruhry. Te, w których uczestniczyliśmy podczas tegorocznej edycji, mieściły się w industrialnych, surowych i pokopalnianych przestrzeniach w Bochum (Jahrhunderthalle), Essen (UNESCO-Welterbe Zollverein, Museum Folkwang) i Duisburg-Nord (Landschaftspark, Kraftzentrale, Gießhalle).

Ogromne, chłodne hale, gdzie ruch i dźwięk rezonują z blaszanymi konstrukcjami, a także poprzemysłowe tereny przywołują postapokaliptyczne skojarzenia. Od tego roku dyrekcję artystyczną festiwalu objął belgijski reżyser Ivo van Hove, który przez następne dwa lata będzie realizował swoje

programowe założenia pod hasłem „Longing for Tomorrow”. Jest to kontrowersyjna decyzja, biorąc pod uwagę, że w sierpniu tego roku zwolniono go z funkcji dyrektora International Theatre w Amsterdamie ze względu na oskarżenia o stosowanie przemocy fizycznej i psychicznej wobec osób współpracujących. Ivo van Hove, przedstawiając swoją wizję w tegorocznym programie, zaznacza, że Zagłębie Ruhry jest dla niego ważnym odnośnikiem w artystycznych poszukiwaniach. Co za tym idzie, planuje festiwal jako wydarzenie nie tylko międzynarodowe, ale przede wszystkim lokalne. W ramach Ruhrtriennale obejrzałyśmy *Bérénice* Romea Castellucciego, *I Want Absolute Beauty* w reżyserii Ivo van Hove’a oraz *Y* z choreografią Anne Teresy De Keersmaeker, a także uczestniczyłyśmy w ballroomie *Pump Into The Future Ball*, który prowadziła matka The House of St Laurent – Georgina Philp.

Tegoroczne Ruhrtriennale trwało ponad miesiąc. W jego ramach zorganizowano międzynarodowy kampus, którego kluczem tematycznym była „komunikacja o/w sztuce”. Celem kampusu jest integracja osób zajmujących się sztuką zarówno od strony praktycznej, jak i teoretycznej. Za organizację odpowiadali Carla Gesthuisen i Philipp Schulte, którzy aktywnie uczestniczyli w życiu festiwalowym i opiekowali się uczestnikami. Kampus został podzielony na trzy grupy warsztatowe, które stacjonowały w jednym z budynków PACT Zollverein w Essen. Profesor Anna Róża Burzyńska prowadziła zajęcia „Keeping a sound diary”, dotyczące dźwięku. Osoby uczestniczące prowadziły pamiętniki, w których zapisywały swoje doświadczenia z naciskiem na audialny odbiór spektakli, ale też szerzej – otaczającego świata. Założeniem warsztatu „Stop communicating” prowadzonego przez Paula Normana była porażkowa idea w tworzeniu sztuki. My brałyśmy udział w zajęciach „Somatic Communication: Deviations from talking”, prowadzonych przez Tinkę Avramovą z Prague Theatre

Academy DAMU. Podczas warsztatów zajmowaliśmy się relacją naszych ciał ze sztuką – staraliśmy się odtworzyć proces ich rezonowania z oglądanymi spektaklami. Nie tylko rozmawialiśmy o odczuciach, ale także przeprowadzaliśmy praktyczne ćwiczenia eksplorujące somatyczny odbiór sztuki. Zarówno industrialny charakter przestrzeni, jak i cielesne doświadczenia pomogły nam w znalezieniu klucza interpretacyjnego do czterech wydarzeń performatywnych.

W *Bérénice* Romeo Castellucci przeobraził XVII-wieczną tragedię Racine'a w kobiecy techno-lament. W tytułowej roli wystąpiła Isabelle Huppert, gwiazda festiwalu – kadr przedstawiający ją w roli Bérénice widniał na okładkach gazety festiwalowej, plakatach i folderach informacyjnych. W poetyckim świecie zdominowanym przez słowo Huppert gra rolę szaleńczo rozpaczającej kobiety. Jej teatralizowane i hiperbolizowane do granic emocje mogą zamiast empatii uruchamiać dystans, irytację i zobojętnienie. Tak przynajmniej było w naszym przypadku.

Spektakl grany był w wielkiej hali – Kraftzentrale w duisburskim Landschaftsparku. Hangar jest częścią kompleksu postindustrialnych budynków. Razem z setkami osób wtłoczyliśmy się do zaaranżowanej artystycznie przestrzeni niczym dawni pracownicy kopalni, a tam zastał nas zaduch. W pomieszczeniu było okrutnie gorąco, a poczucie dyskomfortu łączyło widownię. Prawie wszyscy wachlowali się i odklejali eleganckie ubrania od spoconych ciał. Do tej pory zastanawiamy się, czy te warunki były świadomą decyzją Castellucciego. Czy chciał, abyśmy wspólnie smażyli się w piekle tytułowej bohaterki?

W przestrzeń hangaru wstawione zostało teatralne pudełko otoczone pofalowanym materiałem kurtyn, będących podstawowym elementem scenografii. Widowisko rozpoczęło się od nagłych, szpitalnych dźwięków kardiomonitora, przy których pojawiała się podana w procentach informacja o chemicznym składzie ciała pacjentki-Bérénice, np. o zawartości tlenu czy wodoru. Muzyka, w której pobrzmiewają zmodyfikowane oddechy aktorki, tak jak przestrzeń, ilustruje koszmar wnętrza ciała bohaterki, karmiącej się nieszczęśliwą miłością. Zależnie od jej kondycji emocjonalnej modyfikuje się cały świat sceniczny. Zaczynamy od ciemnego, martwego obrazu w kolorze chłodnego granatu, a kończymy na krwistej, piekielnej czerwieni, w której ostatecznie spłonie wszelka nadzieja. W kontraście do statycznej Bérénice pojawią się tańczący mężczyźni. Ich obnażone ciała dopełniają wizualno-audialną historię, w której Huppert tka sieć lamentów o nieszczęśliwej miłości oraz nadchodzącej władzy imperium rzymskiego. Każdy jej monolog jest wykrzykiwany z coraz większą siłą lub modyfikowany efektami dźwiękowymi; tworzy się wiele przeplatających się ze sobą dźwiękowych warstw.

Przestrzeń sceniczna przysłonięta jest czarną siatką, przez co ma się wrażenie rozmytego obrazu. Nie możemy złapać ostrości ani całkowicie przebić się do świata bohaterki. Wszystko widać przez mgłę, akcja rozgrywa się na niewyraźnym horyzoncie, a poczucie niepokoju spotęgowane jest mroczną muzyką. Oprócz metalicznych dźwięków, które brzmią ostro, jakby chciały przeciąć mgliste, ciężkie powietrze, cały czas słychać pulsacyjne drgania syntezatorów oraz rytm wybijany przez metronom. Można odnieść wrażenie dysocjacji i bycia zanurzonym pod wodą.

Osamotnioną aktorkę otaczają przyziemne przedmioty – metalowy pręt, kaloryfer, pralka. Bohaterka desperacko wyjmuje z pralki kilkunastometrowy

materiał lub przytula się do kaloryfera. To właśnie dzięki tym przedmiotom może odzyskać kontrolę i łąpczywie uchwycić się rzeczywistości. Bérénice otaczają także zdeformowane dźwięki barwą zbliżone do fletu i przywodzące na myśl drzenia. Muzyka wchodzi w relację z przedmiotami: techno-dźwięki odpowiadają techno-sprzętom. Na początku efekty wizualne imitujące burzowe chmury i błyski podtrzymują atmosferę niepokoju i mroku. Kiedy scena zamienia się w gorące, buchające czerwienią piekło, z sufitu zjeżdża neonowa czerwona rama i jakby przygniata bohaterkę. Z kolei pod koniec spektaklu z tyłu sceny pojawiają się olbrzymie kwiaty, które w połączeniu z głosami ptaków dają chwilę wytchnienia. Jednak zaraz rośliny zaczynają obumierać, kolejne płatki opadają, łodygi więdną, a scenę znów ogarnia przytłaczająca beznadzieja.

Narastający w trakcie spektaklu lament i poczucie wyobcowania stają się na tyle nieznośne, że każde zejście Bérénice ze sceny przynosi ulgę i odpoczynek. Wtedy możemy obserwować choreografię, do której Castellucci zaangażował statystów – grupę mężczyzn, których zadaniem było wcielenie się w społeczność Rzymu i stworzenie tła dla dwóch tancerzy (Cheikh Kébé, Giovanni Manzo). Ich młode, bardzo szczupłe ciała wyginają się według wymyślonego na potrzeby spektaklu alfabetu ruchu – zastygają na chwilę w dynamicznych pozach kojarzących się z musztrą wojskową. W precyzyjnie zsynchronizowany sposób tworzą podwojoną figurę Titusa, będącego dla Bérénice odzwierciedleniem ideału. W kontraście do duetu sytuuje się tłum mężczyzn – wspólnie imitują ciało ciężkiej materii, pełzającej po ziemi niczym rozdeptany karaczan. Ich taniec przywołuje odrzucające, obslizgłe i jednocześnie poetyckie skojarzenia. Symbolizują polityczne zaplecze utworu – nieokiełznaną męską masę władającą Rzymem.

W czasie rozmowy z osobami uczestniczącymi w kampusie Castellucci mówił,

że bohaterka uwięziona jest w swego rodzaju klatce poezji, a po całym spektaklu musi uciec od języka – dlatego pod koniec ma problem z wypowiedaniem słów, jąka się i zacina. Spektakl był grany w języku francuskim z angielskimi i niemieckimi napisami, co tworzyło wiele wersji zapośredniczonego przekazu. Ze względu na rozmiar przestrzeni, niejednokrotnie trzeba było dokonać wyboru, czy skupiamy się na tłumaczonym tekście czy na oglądaniu tego, co dzieje się na scenie. Ostatecznie uwaga przenosi się na kreowane obrazy – tym, co najsilniej oddziałuje, jest ruch i dźwięk, a nie słowa.

Pod koniec mglista czarna siatka opada, a my możemy wreszcie dokładnie przyjrzeć się sytuacji. Bérénice rozpaczliwe i atakująco wrzeszczy, powtarzając w stronę publiczności: „Ne me regarde pas!”. To demaskacja sytuacji podglądania, a zapośredniczony przekaz się urywa. Ostatnie słowa nie są tłumaczone, ale przytłaczająca ekspresja aktorki sprawia, że ma się ochotę zamknąć oczy lub wyjść. Jeśli nie zna się francuskiego, to dopiero po opuszczeniu hangaru można sprawdzić, że aktorka krzyczała „Nie patrzcie na mnie!”. W ten sposób reżyser umieszcza zarówno postaci, jak i widownię w niekończącej się pętli opresjonowania i fetyszyzacji lamentujących kobiecych ciał. Jednak robi to świadomie, sytuując osoby oglądające w pozycji męskiego spojrzenia, a także odsłaniając krzywdzące stereotypy i patriarchalne mechanizmy. Castellucci zostawia nas z pesymistyczną myślą, którą wypowiedział na spotkaniu – „Tragedia jest przeciwko wszelkiej nadziei”.

Spektaklem wyprodukowanym specjalnie dla Ruhrtriennale jest *I Want Absolute Beauty* w reżyserii dyrektora festiwalu. Przenosimy się do Jahrhunderthalle w Bochum i znowu wchodzimy do wielkiej hali, tym razem z

pięknym przeszklonym dachem, przez który widać ciemniejące niebo. W hangarze ustawiono pnącą się w górę widownię. Na dole przestrzeń sceniczną wyznaczają dwa rzędy krzeseł z prawej i lewej strony oraz pasy stojących lamp. Na środku rozsypana jest ziemia, a z tyłu znajduje się lustro, które iluzyjnie wydłuża przedstawiony świat. Mamy do czynienia z pomieszczeniem scenerii mrocznego ogrodu i oświetlonego wybiegu lub pasa startowego. Nad sceną rozciąga się wielki kinowy ekran, na którym będą widoczne zbliżenia z kamery rejestrującej obrazy na żywo oraz wcześniej przygotowane projekcje majestatycznych krajobrazów ośnieżonych gór czy monumentalnych klifów. W głębi sceny, przy lustrze siedzą muzycy, którzy przez cały spektakl będą grać utwory PJ Harvey.

Do spektaklu Ivo van Hove wybrał dwadzieścia osiem piosenek, które dotyczą kobiecej relacji z mężczyznami. Ułożył z nich linearną historię dojrzewania artystki w niebezpiecznym świecie miłości, sławy i konfliktów moralnych. W piosenkarkę wciela się Sandra Hüller, długowłosa blondynka o wysportowanej sylwetce, która wirtuozersko wykonuje kolejne utwory, a wokół niej możemy podziwiać mistrzowski taniec osób z kolektywu (LA)HORDE, działającego przy Ballet National de Marseille. Każdej piosence odpowiada osobna etiuda choreograficzna z aktorską manierą i koncertowymi efektami – światłami, projekcjami na ekranie i gwiazdorskimi pozami. Jak możemy przeczytać w programie, osoby tworzące spektakl chcą nas zabrać w „fantastyczną podróż poprzez ekstremalne emocje i mentalny krajobraz”. Jednak mamy poczucie, że nasz odbiór na wielu płaszczyznach rozbiegał się z reżyserską wizją.

W czasie oglądania widowiska afekty działają bardzo silne i poniekąd przejmują nad nami kontrolę. Dochodzi do czegoś w rodzaju wirtuozerskiej manipulacji. Patrzymy i słuchamy trochę jak zaczarowane, po plecach

przebiegają dreszcze fascynacji, a z oczu ciekną łzy wzruszenia. Trudno jest uciec od zachwytu nad mistrzostwem muzycznym i choreograficznym. Dopiero po opuszczeniu hali mamy szansę zastanowić się nad tym, co wydarzyło się na scenie. Kiedy nabierzemy dystansu, możemy nazwać metody artystycznej manipulacji, za którą kryje się wybiórczość tematów i dominacja męskiej perspektywy.

Od początku spektaklu podawane nam są obrazy przedstawiające silną kobietę w sytuacjach kryzysu – rozstania z ukochanym, przemocy seksualnej czy próby odnalezienia się w obcym mieście. Widowisko rozpoczyna piosenka *Grow Grow Grow*, co sugeruje, że mamy do czynienia z opowieścią o dorastaniu. Ważnym elementem scenografii są trzy drzewa różnej wielkości. W trakcie spektaklu zostają one wniesione na scenę kolejno od najmniejszego do największego, symbolizując etapy stawania się dorosłą kobietą. Już na tym poziomie mogą pojawić się wątpliwości co do tego, czy nie jest to infantylizowanie początków twórczości PJ Harvey. Następnie van Hove przeprowadza nas przez swoją wizję odczytania na nowo twórczości artystki. W broszurze promującej spektakl reżyser tłumaczy, że w utworach PJ Harvey uderzyła go dominacja męskiego bohatera („Men are very central”) i właśnie przez męski pryzmat opowie swoją wersję życia piosenkarki. Naszym zadaniem jest empatyzowanie i kibicowanie protagonistce w pogoni za odnalezieniem samej siebie w okrutnym i przemocowym świecie. Wręcz ironicznie jawi się rzeczywistość, w której ta jedna kobieta ma siłę, aby przenosić góry, pięknie śpiewa, a do tego tańczy – jest niewyczerpalna. Gdy już chce się poddać, z ekranu mówi do niej babcia (Isabelle Huppert), śpiewająca podnoszącą na duchu piosenkę. Nie ma tutaj miejsca na bezsilność, a każda trudna sytuacja musi zamienić się w triumf. Bohaterka zabija swoje słabsze wersje, musi przeć naprzód, zwyciężać i zdobywać. W jednej ze scen dusi młodsze alter ego węzem ogrodowym –

obmywa się ze słabej siebie.

Wszystkie etapy podróży naznaczone są reprodukcją przemocy i przechwytywania patriarchalnych wzorców zachowań. Piękne choreografie przedstawiają Sandrę Hüller w centrum zainteresowania agresywnego tłumu. Romantyzując krzywdę i utrapienie, reżyser kreuje sceny szlachetnego cierpienia, z którego bohaterka zawsze wychodzi silniejsza. Przykładem scena zbiorowego gwałtu, w której pojawiają się piosenki dotyczące sytuacji pracownic seksualnych (*Angelene, The Dancer*). Wówczas protagonistka jest rozbierana przez tancerzy - spod eleganckiej, dziewczęcej białej bluzki wyłania się półprzezroczysty czarny biustonosz. Seksowna ofiara walczy z kolejnymi oprawcami za pomocą piruetów i podskoków. W tym świecie nie ma miejsca na ból, który nie jest erotyczny. Do spoconych ciał przykleja się coraz więcej ziemi, która oblepia je tak, jak męskie spojrzenie oblepia cały spektakl.

Spektakl kończy piosenka *We Float*, dająca nadzieję, że przyjdzie lepsze jutro. Patetyczna narracja nie ustępuje na rzecz czułego przyjrzenia się sytuacji kobiet w dzisiejszym świecie. I choć prawie cała sala wstaje w ekstazie, by klaskać, i choć nie można odmówić kunsztu i wirtuozerii temu teatralno-muzycznemu przedsięwzięciu, to po wyjściu z Jahrhunderthalle zostajemy z poczuciem rozczarowania. W tekście promocyjnym spektaklu podkreślona zostaje optymistyczna idea słów „Take life as it comes”, jednak my zarówno od życia, jak i od teatru domagamy się sprawczości.

Kolejne wydarzenie odbywało się nie w pofabrycznej hali, ale w budynku przeznaczonym dla sztuki: Museum Folkwang w Essen. Doświadczyliśmy performansu *Y* w choreografii Anne Teresy De Keersmaecker, w którym wzięli

udział Synne Elve Enoksen, Nina Godderis, Robson Ledesma i Nassim Baddag. Tancerze i tancerki tworzyli konstelacje pól i ruchów na stałej wystawie przy pracach Barnettta Newmana, Marka Rothko czy Caspara Davida Friedricha. Tańczące ciała jednoczyły się z przestrzenią ekspozycji, wypełniając ją obecnością. Tworzyły sieć powiązań i relacji pomiędzy sobą nawzajem, muzealnymi obiektami, a także zwiedzającymi. Dosłownie i w przenośni prowokowały do reakcji i działania, badając tym samym granice między tym, co jeszcze jest na miejscu, a tym, co już wprawia w dyskomfort.

Przestrzeń działała niczym labirynt bez określonego kierunku zwiedzania. Każda z nas siłą rzeczy obejrzała inny spektakl, ponieważ cztery etiudy zawsze działały się symultanicznie, rozrzucone po różnych miejscach wystawy. Pierwszym zadaniem oglądających było odnalezienie się na ekspozycji i obranie własnej ścieżki. Przede wszystkim trzeba było zdecydować, kogo oglądamy i za kim podążamy – lub czy w ogóle za kimś podążamy. Można było np. wybrać jakąś salę i czekać, aż w niej zacznie się działanie. Formy uczestnictwa nie były w żaden sposób sankcjonowane ani określone. Niektóre osoby stawiały krzeselko dla zwiedzających i siedziały, rezygnując z biegania za tancerzami. Rytm wydarzenia wybijał metronom, a co dziesięć minut głos z głośnika informował, w której części jesteśmy – ostatecznie akcja zapętliała się po dziesiątej sekwencji. Na wystawę ludzie wchodzili przez cały czas, a wydarzenie nie miało określonego początku ani końca; sytuacja była otwarta i demokratyczna – nie trzeba było dostosowywać się do przestrzeni, ale działać w niej według własnych potrzeb. Z jednej strony oznaczało to decyzyjność, z drugiej jednak wewnętrzną walkę z poczuciem, że niezależnie od wybranej drogi, zawsze coś tracimy.

Niektóre choreografie w konkretnych miejscach odtwarzane były ponownie przez więcej niż jedną osobę. Ruchowe interpretacje dzieł sztuki miały

wyznaczoną ramę, w obrębie której dozwolone były przesunięcia, wynikające z osobistej ekspresji ruchu osoby tańczącej oraz reakcji publiczności.

Powstawało także pole do improwizacji, ponieważ osoby oglądające mogły zajmować dowolne miejsce wobec osób performujących, wymuszając na nich zmianę układu choreografii, prowokując dodatkowe ruchy lub rezygnację z nich. W labiryncie performatywnych zdarzeń odnalazłyśmy wiele kontrastów. Niektóre etiudy były powolnym i dokładnym wchodzeniem w relację z obrazem. Na przykład choreografia Nassima Baddaga przy obrazie przedstawiającym górski krajobraz była medytacyjnym tańcem, podczas którego performer w skupieniu zmieniał kolejne pozy – stawał na głowie, wykonywał przewrót w tył czy zastygał, stojąc na rękach podparty o ścianę. Inne sekwencje luźniej wchodziły w relacje z dziełami sztuki na rzecz intensywniejszej ekspresji tanecznej. Tutaj przykładem będzie etiuda, w której Robson Ledesma stał naprzeciwko abstrakcyjnego obrazu i chwilę się w niego wpatrywał. Nagle zaczął wykrzykiwać w stronę dzieła agresywne pytania: „Why?! Was ist das?!” i tak dalej. Wówczas zrezygnował z tańca i stworzył bardziej aktorską sytuację, podważając sens przedsięwzięcia, a także budząc dyskomfort widowni – stawał się coraz bardziej agresywny, w końcu krzyczał na oglądających, jakby chciał wymusić od nich odpowiedź.

Ciekawie było także obserwować reakcje oglądających. W trakcie tańczenia niektórych etiud performerki i performerzy ściągali ubrania, np. Synne Elve Enoksen odtwarzała fotografię chłopców w strojach kąpielowych i przybierała pozy, stojąc w samych majtkach. Niejednokrotnie mocniej działało na nas męskie spojrzenie z widowni niż choreografia. W momencie odsłonięcia nagich piersi część osób z zażenowaniem wychodziła, a inni zostawali, aby wpatrywać się w performerkę. Prowokacyjną relację tańczących z publicznością można było więc uznać za zamierzony efekt. Spojrzenia zarówno performujących, jak i oglądających nie są niewinne.

Szczególnie można było to odczuć, gdy performerki i performerzy zmieniali stanowiska – odnosiło się wówczas wrażenie, że na chwilę wychodzą ze swoich ról. Dopiero wtedy uświadomiliśmy sobie, że od dziesięciu minut wgapialiśmy się w nich, jakby byli muzealnymi eksponatami. Odczuliśmy dyskomfort i poczucie winy – odwzorowanie póz z rzeźb i obrazów oraz wchodzenie z nimi w relacje budziło w nas refleksję na temat komercjalizacji sztuki, a także zrównania dzieł i tańczących ciał z produktem. Kiedy osoby performujące znajdowały się w zawieszeniu pomiędzy sekwencjami, schodziłyśmy im z drogi, a spojrzenie im w oczy nagle stawało się dziwnie trudne. Kiedy przebierały się na naszych oczach i niedbale odkładały ubrania na muzealną podłogę, hakowały czystą i sterylną przestrzeń. Kolejnym poziomem swoistej paranoi było doszukiwanie się performansu w zachowaniach innych osób, a w szczególności ochroniarzy – momentami miałyśmy wrażenie, że ich działania są choreografowane. Z biegiem akcji stawałyśmy się nieufne wobec przestrzeni oraz ludzi.

Decyzja o opuszczeniu miejsca działania należała do nas, a kiedy zaraz po performansie na pozostałych wystawach przyglądałyśmy się obrazom Pollocka, Van Gogha czy Moneta, uderzał nas brak. Labirynt, w którym widziałyśmy żywe, spocone ciała, dostarczał namacalnej obecności, której nie był w stanie zrekompensować powidok ruchu czyjejś ręki.

Ostatnie wydarzenie festiwalu, w którym uczestniczyłyśmy, *Pump Into The Future Ball*, odbywało się w Jahrhunderthalle w Bochum. W festiwalowym programie znalazło miejsce zjawisko wyrastające z amerykańskiej subkultury ballroomowej z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Mimo że wydarzenie było biletowane i część widowni została ustawiona tradycyjnie na podwyższeniu, to nie sposób traktować *Pump Into The Future Ball* jako

przedstawienia teatralnego.

Podczas spotkania z Ivo van Hovem i Krystianem Lada rozmawialiśmy o potencjale otwarcia publiczności Ruhrtriennale na niemiecką scenę queerową. Lada powiedział, że całe przedsięwzięcie oddał w ręce Matki Domu St Laurent – Georginy Philp, aby sprawczość została po stronie społeczności queerowej. Mówił także, że pomysł zorganizowania ballroomu wyszedł od osób organizujących festiwal: „To my potrzebujemy ich, a nie oni nas”.

Ballroom odbył się w innej części budynku, w którym dzień wcześniej oglądaliśmy *I Want Absolute Beauty*. Osoby oglądające mogły, trochę jak na koncercie, wybrać miejsca siedzące lub stojące, co zdecydowanie wpłynęło na odbiór. Część publiczności siedziała więc na trybunach, co pozwalało na oglądanie wydarzenia z dystansu. Te miejsca były wyraźnie oddzielone od tego, co działo się na dole. W centralnej części sceny, bez żadnego podwyższenia, ustawiono wybieg, który kończył się w miejscu, gdzie zaczynały się trybuny. Na jego końcu pozostawiono miejsce dla jury. Po dwóch stronach wybiegu ustawiono krzesła VIP, na których zasiadały osoby występujące. Za nimi znajdowały się schodkowe podesty dla osób z biletami na miejsca stojące, co wiązało się z (prawie) aktywnym uczestnictwem w ballroomie. Przez ustawienie wybiegu na tym samym poziomie, co podestów dla osób oglądających, widoczność często była ograniczona.

Przed rozpoczęciem konkurencji MC (Main Character) Gerogina Philp opowiadała o historii niemieckiej sceny ballroomowej i rozdawała nagrody osobom, które w minionych latach przyczyniły się do jej rozwoju. Później Matka przedstawiła didżejkę i osobę komentującą, a następnie kolejno wywoływała i zapraszała na miejsca osoby z jury. Po około półtorej godziny

rozpoczęła się część z prezentacjami, a jury przyznawało punkty i nagrody, tak jak zwykle dzieje się podczas ballroomu.

Przez następne prawie trzy godziny mogliśmy doświadczać catwalków w różnych konkurencjach. Jednak w każdej chwili można było opuścić salę i do niej wrócić. Osoby stojące przy samym wybiegu wchodziły ze sobą w interakcje, żywo reagując na wyniki poszczególnych dyscyplin oraz tańcząc do stale wybijającej rytm muzyki. Pochłonięte mocnymi bitami house'u i R&B klaskały i dopingowały osoby biorące udział w konkursie. Mimo że język ballroomu zawiera dużo kodów, potocyzmów, onomatopei, które nie zawsze są zrozumiałe dla ludzi spoza środowiska, to i tak trudno było nam usiedzieć w miejscu. Wydarzenie było prowadzone w języku angielskim, ale MC często przechodziła na niemiecki, zachęcając do żywszego reagowania i wspierania osób na wybiegu. Warto zaznaczyć, że znaczną większość osób na widowni stanowiły białe niemieckie małżeństwa po sześćdziesiątce, które wydawały się zaskoczone sytuacją. Duża część publiczności opuściła ballroom przed jego zakończeniem.

Wydarzenie traktujemy jako gest polityczny i ważny moment w historii Ruhrtriennale. Kiedy zastanawiamy się nad celem i konsekwencjami ballroomu na Ruhrtriennale, mamy poczucie, że uczestnicząc w nim, balansowałyśmy na cienkiej granicy pomiędzy fascynacją a zawłaszczaniem.

Reprezentacja queerowego środowiska jest ważna i musi się ujawniać, żeby tak jak w tym przypadku zapoczątkować dyskusję, pozwolić na nazwanie mechanizmów, które uruchamiają się w społeczeństwie – i w nas. I choć osobliwe było patrzeć na tę część publiczności, która przygląda się wydarzeniu z nieufnością i dystansem, to piękne było obserwowanie, jak inni angażują się w konwencję i współuczestniczą, ucząc się choreografii gestów¹.

Podczas Ruhrtriennale niepowtarzalna przestrzeń Zagłębia Ruhry nasyciła się ruchem i dźwiękiem. Wykorzystanie atutów industrialnej infrastruktury do tworzenia miejsc wypełnionych sztuką nadało wydarzeniom konkretne sensory. Co za tym idzie, zrodziła się wyjątkowa relacja między teatrem a przestrzenią poszczególnych miast. Mimo wątpliwości związanych z nowym dyrektorem Ruhrtriennale i jego spektaklem, festiwal był dla nas inspirującym wydarzeniem. Tytułowe oczekiwanie wydarzającego się jutra zachęca do zadawania pytań i poszukiwania odpowiedzi w somatycznym odbiorze sztuki.

Dziękujemy Annie Róży Burzyńskiej za zaproszenie do uczestnictwa w festiwalowym kampusie.

Wzór cytowania:

Kubacka, Magdalena; Siwy, Julia; Stachulska, Alicja, *Oczekując wydarzającego się jutra*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/oczekujac-wydarzajacego-sie-jutra>.

Autor/ka

Magdalena Kubacka - studentka teatrologii UJ.

Julia Siwy - studentka performatyki UJ.

Alicja Stachulska - studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Tym, którzy mają ochotę zgłębić wiedzę na temat kultury ballroomowej w Polsce, polecamy lekturę rozmowy Izabelli Tyborowicz z Bożną Wydrowską. Znaleźć można tam także przydatny słowniczek: *Co łączy Nowy Jork z Sarmatami? O ballroomie i queerowaniu polskiej kultury klubowej*, z Bożną Wydrowską rozmawia Izabella Tyborowicz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/co-laczy-nowy-jork-z-sarmatami-o-ballroomie-i-queerowaniu-polskiej-kultury-klubowej> [dostęp: 30.10.2024].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/oczekujac-wydarzajacego-sie-jutra>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/gdy-dusza-drzy>

/ OPERA

Gdy dusza drży

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele 2024

Mieczysław Weinberg

Idiota

libretto: Aleksander Miedwiediew na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego *Idiota*,
kierownictwo muzyczne: Mirga Grażynytė-Tyla, reżyseria: Krzysztof Warlikowski,
scenografia i kostiumy: Małgorzata Szcześniak, światło: Felice Ross, animacje: Kamil Polak,
choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp

premiera: 2 sierpnia 2024

Narracja tej parnej jak letnia noc opowieści przypomina najpierw wytaczający się niespiesznie ze stacji pociąg. Sunie wolno, to znów zwawiej, w takt coraz gorętszych emocji rozpędza się prosto w nieuchronną katastrofę... Skojarzenie z jazdą pociągiem łatwo się nasuwa, bo opowieść rozpoczyna podróż koleją właśnie. Tu, w wygodnym wagonie, na czerwonych, obitych gładką skórą kanapach, spotykają się obaj protagoniści. Pierwszy to powracający z kuracji w Szwajcarii księżę Myszkina (niezrównany Bogdan

Volkov), który – wedle jego słów – dość ma sanatoryjnego odosobnienia i pragnie kontaktu z ludźmi. Drugi to udający się do bogatej ciotki kupiecki syn, utracjusz Parfien Rogożyn. Przejmujący w tej roli Vladislav Sulimsky jest jak niebezpieczny, nieprzenikniony żywioł, przeciwieństwo subtelnego księcia, głoszącego rychłe zwycięstwo rządzącej światem miłości. W przedziale podróżuje też gadatliwy i wszędobylski Lebediew z (milczącą) żoną. Lebediew będzie obecny niemal nieustannie, jako – często wścibski – obserwator i komentator, a w końcu też prowokator dramatycznych wydarzeń.

Intensywną czerwień foteli wydobywa dopiero światło. Jesteśmy na dworcu o pięknie, kasetowo przeszklonych drzwiach wejściowych do poczekalni. Myszkina, drobny, niepozorny młodzieniec z blond czupryną, wszedł, ciężko dysząc. Może po prostu ze zmęczenia, ale może to astma.

Po lewej stronie otworzyła się tymczasem ściana. Poznajemy wnętrze mieszkania Rogożyna. Skromnie umeblowane: stół, krzesła, łóżko, ale wzrok przyciąga bajecznie barwny kilim, którego głównym akcentem są dwa kolorowe pawie, a może inne rajskie ptaki. Na łóżku leży kobieta w bieli. Domyślamy się, że to antycypacja i że oglądamy zwłoki Nastazji, bo pierwszy obraz inscenizacji to wersalikami nakreślone słowa: „Nastazja, 25 lat; ona go opuszcza; on ją zabija”. Streszczenie fabuły jak ponure haiku.

Fenomenalną pracę wykonała Małgorzata Szczęśniak, zagospodarowując całą czterdziestometrową szerokość gigantycznej sceny, jednocześnie kreując kameralne przestrzenie adekwatne do charakteru wyciszonych, intymnych scen. Warto na przykład porównać oba prostokąty wycięte w ścianie sceny. Ekran po prawej to nie tylko okno przedziału kolejowego pozwalające na wygląd na zewnątrz. To przede wszystkim też to, co racjonalnie postrzegamy i rozumiemy: tu będziemy czytać wzory

matematyczne, litery układające się w zdania. Zaś wzorzysty kilim wypełniający całą ścianę pokoju po lewej to wgląd w symboliczne wnętrze duszy: gorące, duszne, pełne tajemnic i kolorów. Pokój Rogożyna bywa zasnuty ażurową firanką. Białą, gdy spod niej wyłania się Nastazja Filipowna, tak że tiulowa mgiełka zamienia się przez moment w ślubny welon. Czarną, gdy tragedia się w końcu dokona... Ale na razie przed nami długa droga.

Pociąg więc rusza. Powoli przesuwać się obrazy jak ten z kolejowego okna. Ale to okno to nie tylko rama ekranu po prawej stronie sceny: to byłaby perspektywa postaci dramatu. My jednak widzimy na całej szerokości sceny równinę porośniętą bezlistnymi, burymi drzewami, z gdzieś leżącymi płatami śniegu. Wszak nie siedzimy w przedziale, nasza perspektywa jest szersza. Naszym „widokiem z okna” jest cała scena. Okno pociągu, czyli to, co widzimy w ramie ekranu, jest czarno-białe. To, co poza ekranem, czyli nasza, widzów, rzeczywistość jest w sepiowym kolorze starej fotografii. Przesuwający się powoli obraz sugeruje jazdę pociągu. Dodatkowo oprócz tego, że przed naszymi oczami pociąg mknie do Petersburga (bo migają drzewa), w ruch wprowadzony jest też sam przedział, czyli naprzeciw siebie umieszczone fotele, na których siedzą Myszkin i Rogożyn. Te dwa połączone ze sobą siedziska przesuwać się powolnie, ledwie zauważalnie, ale konsekwentnie wzdłuż sceny, odjeżdżając od nas. Nakładają się tu więc na siebie płaszczyzny: widok za oknem (ruchomy), przedział dwóch protagonistów (też ruchomy) i my – obserwatorzy, niby nieruchomi, ale przecież współpodróżujący świadkowie wydarzeń. Szczególna to demonstracja einsteinowskiej teorii względności ruchu!

Nazwisko genialnego uczonego pojawi się zresztą wkrótce na szkolnej (uczelnianej?) zielonkawej tablicy, w którą przeistoczy się okno pociągu. Na niej, niczym podczas wykładu, będzie pisał Myszkin wzory matematyczne,

zestawiając teorię grawitacji Newtona i jej współczesną, dopasowaną do wiedzy o wszechświecie przez Einsteina wersję.

Zanim jednak to się stanie, najpierw ujrzymy tam w całej okazałości portret magicznie pięknej, ciemnowłosej kobiety. To Nastazja Filipowna. Obiekt miłości, pożądania, zazdrości, nienawiści indukujący emocje zalecających się do niej mężczyzn i obserwujących ją kobiet: O uczuciu do Nastazji opowiada wszak Myszkinowi zaraz w pociągu Rogożyn. Pożąda jej także Tocki, opiekujący się nią od sierociego dzieciństwa, a zarazem będący jej kochankiem. Na jej osobę i posazne pieniądze dybie Gania Iwołgin. Wreszcie i książę Myszkin poddaje się jej urokowi, zastrzegając się jednak, że kocha ją „z litości”. Nastazja budzi pożądanie, polaryzuje, ale to nie ona, lecz nowo przybyły okaże się podmiotem, wokół którego ogniskują się oczy i serca wszystkich. Trochę przypomina to urzeczenie Jochanaanem na dworze Heroda w operze Richarda Straussa, gdzie przedmiotem erotycznych westchnień króla jest wprawdzie piękna pasierbica Salome, ale i on, i jego żona, a przede wszystkim sama Salome nie umieją ukryć fascynacji charyzmatycznym więźniem – Jochanaanem. Podobnie jest i tu: z chwilą gdy obecni poznają księcia, to on, nie piękna Nastazja jest w centrum uwagi, niejako mimochodem sterując uczuciami otaczających go ludzi, uzależniając ich od siebie.

Lew Myszkin! Cóż za nieoczekiwane, antynomiczne zestawienie imienia z nazwiskiem, podkreślające dwoistość natury głównego bohatera, jego pozorną tylko słabość i niepozorność. Postać zjawiającego się nieoczekiwanie księcia przywołuje również skojarzenia z głoszącym hasła o miłości i pięknie Pasterzem z opery Karola Szymanowskiego, który oczarowuje i króla Rogera i jego żonę Roksanę. Narzuca się też podobieństwo do sytuacji z *Teorematu*: tak jak Przybysz w filmie Pasoliniego samą swoją obecnością opanowuje

uczucia wszystkich domowników i stawia na głowie życie rodziny, u której zamieszkuje, tak Myszkina staje się obiektem zainteresowania i ekscytacji wszystkich niemalże postaci z Nastazją Filipowną, Agłają Jępanczyzną i Rogożynem na czele. Już w pociągu Rogożyn nazywa księcia „jurodiwyj”, boski szaleniec.

Od asocjacji z Przybyszem z *Teorematu* i jego „boskich” odwiedzin już tylko krok do porównania księcia z Chrystusem. Zresztą taką sugestię zawiera już powieść Dostojewskiego: Myszkina, uosobienie łagodności i dobroci, prawi o miłości, która powinna zapanować nad światem, o dobru, jedynym remedium na ból i konflikty, o nadziei, bez której nie sposób żyć. W jednej z kluczowych scen powieści pojawia się figura umęczonych zwłok Chrystusa z obrazu Holbeina. Kopia tego malowidła wisi w domu Rogożyna. Dostojewski słowami Myszkina, który dostrzegłszy je w mieszkaniu towarzysza wspomina, że widział to arcydzieło w Szwajcarii, opisuje przy tym potężne wrażenie, jakie na nim wywołało. Wstrząs, jaki pisarz wówczas przeżył, nie uszedł uwadze towarzyszącej mu żony: „Gdy po jakichś piętnastu, dwudziestu minutach wróciłam, zobaczyłam, że Fiodor Michajłowicz wciąż stoi przed obrazem jak przykuty. Na jego wzburzonej twarzy malowało się przerażenie, które nieraz zdarzało mi się obserwować w pierwszych chwilach ataku epilepsji. Ostrożnie wzięłam go pod rękę, przeprowadziłam do drugiej sali i posadziłam na ławce, spodziewając się lada moment ataku. Na szczęście atak nie nastąpił. Fiodor Michajłowicz uspokoił się nieco i wychodząc z muzeum nalegał, abyśmy jeszcze raz poszli popatrzeć na obraz, który wywarł na nim tak wstrząsające wrażenie” (Dostojewska, 1974, s. 175).

Obrazu Holbeina nie mogło więc zabraknąć w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego. „Najzwyklejszy trup człowieka, który jeszcze przed przybiciem do krzyża zniósł nieskończone męki, rany, tortury, bicie przez

tłum, kiedy dźwigał na sobie krzyż i upadał pod jego brzemieniem, wreszcie mękę ukrzyżowania. [...] Prawda, że jest to twarz człowieka dopiero co zdjętego z krzyża, [...] nic jeszcze nie zdążyło zeszywnieć, więc w obliczu zmarłego przebija nawet cierpienie, jak gdyby jeszcze teraz przez Niego odczuwane” (Dostojewski, 1984, s. 243-244).

I tak oto umęczone, wyszarzałe ciało Chrystusa leży wciśnięte w drewnianą ramę podłużnego obrazu, niczym Myszkin spętany przez narzuconą samemu sobie opresję, cierpiący za wszystkich, próbujący leczyć bratnie i siostrzane dusze miłością i dobrocią. Książę w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego leży prawie nagi pod obrazem, jakby na stole prosekcyjnym. Znieruchomiały i bezwładny po ataku epilepsji, którego wówczas uniknął Dostojewski w genewskiej galerii, a który oto dopadł poranioną duszę niedawnego pacjenta sanatorium.

Skoro mowa o tropach i asocjacjach, nie sposób nie myśleć o *Czarodziejskiej górze* i Hansie Castorpie, skoro Myszkin przyjeżdża ze Szwajcarii po kilkuletniej kuracji (jakże pasują dywagacje Manna na temat względności poczucia upływu czasu do zapisanej wzorami Newtona i Einsteina tablicy). Książę będąc w odwiedzinach u generałostwa Jepanczynów opowiada o swoim pobycie w sanatorium, pokazuje swoje zdjęcie z górskiej wycieczki (hipnotycznie intrygująca, subtelna animacja Kamila Polaka) i wzbudza zachwyty trzech córek generała: trudno nie skojarzyć ich z trzema siostrami Czechowa (notabene też generalskimi córkami). Z pewnością nie przypadkiem ich suknie – biała, niebieska i czerwona – to kolory rosyjskiej flagi symbolizujące kolejno wiarę, nadzieję i miłość. Krzysztof Warlikowski, podrzuciwszy czechowowski trop, sugeruje jednocześnie zgoła inne losy siostr. Podczas gdy Olga, Masza i Irina tkwią w beznadziei i tęsknocie za wielkim światem i za jedyną możliwością wyrwania się z prowincji uważają

małżeństwo, wyemancypowane panny Japanczyn inicjują samodzielność i zdobycie wyższego wykształcenia. Początkowo posługują się językiem migowym (co łatwo zinterpretować jako symbol braku prawa do głosu i równouprawnienia). Zmieniają stroje na nowocześniejsze. Jako pierwsza wyrywa się najaktywniejsza z nich – Agłaja (teraz w minispódniczce i z krótszymi włosami) podąża za księciem może niekoniecznie z miłości, ale czując w nim moralne wsparcie, jeśli chodzi o zgłębianie wiedzy, bo przecież to on, Myszkin, zainfekował panny naukowymi tezami. Zobaczymy ją w rzędach audytorium sali wykładowej. Mędrca szkiełko i oko ważniejsze niż czucie i wiara?

Agłaję, o której urodzie ksiązę się nad wyraz niezręcznie wypowie, że jest „prawie tak piękna jak Nastazja Filipowna”, poznajemy najpierw w półmroku, słuchając jej wspaniałego, bogatego w niuanse, ciepłego głosu o niewysłowionej słodyczy. Ksiązę w tym czasie pisze na tablicy, również śpiewając. Ten specyficzny duet, niebędący rozmową, bo oboje śpiewają naprzemiennie w różnych pomieszczeniach, jest jedną z pierwszych zachwycających muzycznie scen tej opery. Znakomita muzyka Weinberga i mistrzowskie wykorzystanie barw orkiestry to jedno, ale głosy obojga, Agłai (Xenia Puskarz Thomas) i księcia (Bogdan Volkov), są po prostu porywająco piękne. Ale oczywiście to niejedyna taka scena. Wspaniale brzmi ksiązę w (śpiewnej) opowieści dla trzech sióstr.

Oszłamiające, jakby gęste od mrocznej energii są sola Nastazji: wspaniała, kiedy żegna się z księciem i odchodzi z Rogożynem po przyjęciu imieninowym. Zaś w kluczowej scenie IV aktu, w której rozmawia z Agłają, księciem i Rogożynem (scenę tę można by nazwać kwartetem zazdrości i namiętności) jest po prostu olśniewająca. To czwarta znakomita rola Aušrinė Stundytė w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego, po tytułowych kreacjach

w *Lady Macbeth mceńskiego powiatu Szostakowicza*, *Elektrze* Straussa i *Dydonie* Purcella/Schönberga.

Jednak prawdziwym zjawiskiem tej operowej uczty jest ukraiński tenor Bogdan Volkov. Obdarzony głosem o intensywnej, a zarazem miękkiej barwie, w dodatku znakomity aktorsko, jak magnes przyciąga wzrok i nakręca emocje. Jego energia emanuje z dominującą siłą. Scena ataku epilepsji księcia zapada na zawsze w pamięć. Tnące powietrze tutti unisono, kwarta jak posępny sygnał karetki i szeleszczące dysonansami smyczki. Dzwony. Przez scenę w poprzek biegnie długa smuga szarego światła, w którego mętym blasku szamoce się drobne, bezbronne ciało oszalałe z bólu rozedrganej duszy.

Kompozytor postawił w *Idiocie* przed śpiewakami i śpiewaczkami zadanie nie lada. Dzieło Weinberga jest właściwie kameralną sztuką teatralną, której zwaśnione lub konkurujące między sobą postaci, ich pożądanie czy wstręt, miłość czy nienawiść są tak silne, tak intensywne, że słowo mówione nie wystarcza i rozmowa staje się śpiewem. Wybitna umiejętność Krzysztofa Warlikowskiego pracy z aktorami zaowocowała w tym przypadku kapitalnymi kreacjami. Reżyser wydobył ze śpiewających ich możliwości aktorskie w stopniu, jaki rzadko się ogląda na scenach operowych. Żarliwość przekazu, prawda sceniczna przykuwa uwagę, wzrusza, magnetyzuje i długo nie pozwala o sobie zapomnieć.

Kiedy Weinberg pisał *Idiotę* (1986-1989), swoją ostatnią, siódmą operę, dobiegał siedemdziesiątki. Urodzony w 1919 roku w Warszawie, odebrał staranne wychowanie muzyczne i gdyby nie wybuch wojny, zapewne poszedłby w ślady ojca, muzyka rewiewego. Jednak losy wojenne rzuciły go do Związku Radzieckiego, gdzie kontynuował studia muzyczne. Przeżył. Rodziców i młodszą siostrę, którzy zostali w Polsce, pochłonął Shoah.

Życie, a w szczególności tworzenie pod stalinowskie dyktando polityczno-kulturalne, było nieznośne. Pewnie dlatego Weinberg komponował głównie muzykę instrumentalną oraz filmową (m.in. do *Lecą żurawie*, jednego z najbardziej znanych obrazów radzieckiej kinematografii), licząc na to, że uniknie represji. Wielokrotnie krytykowany za zbyt pesymistyczne brzmienie i niedostatecznie obfite czerpanie z tradycji muzyki ludowej, w 1952 roku został na podstawie sfałszowanego dokumentu aresztowany za rzekome propagowanie utworzenia Republiki Żydowskiej na Krymie. Przeżył dzięki wstawiennictwu Dymitra Szostakowicza, choć decydującym czynnikiem była śmierć dyktatora i odwilż.

Weinberga fascynowała najwyraźniej narracja muzyczna spleciona z tematyką literacką, możliwość dopowiadania i potęgowania muzyką emocji zawartych w tekście, gdyż napisał aż siedem oper. Komponując je, posługiwał się – podobnie jak jego przyjaciel i mentor Szostakowicz – stylem konwersacyjnym, czyli właśnie budując frazy muzyczne na wzór dialogu lub swobodnej wypowiedzi. Nadzieje, że czasy w ZSRR się zmieniły i sztuka nie będzie podlegać propagandowemu dyktatowi, okazały się jednak płonne. Z ośmiu oper jedynie dwie wystawiono za życia kompozytora: w 1967 roku w Leningradzie *Madonę i żołnierza* (o miłości młodej Polki i radzieckiego oficera) oraz *Portret* według opowiadania Gogola: utwór powstał w 1983 roku, prapremiera odbyła się w Brnie w tym samym roku (Moskwa pokazała *Portret* dziewięć lat później).

Pierwsza opera Weinberga, *Pasażerka*, napisana w 1968 roku, miała prapremierę w Moskwie dopiero trzydzieści osiem lat później (już po śmierci kompozytora), w wersji koncertowej, ponieważ tematyka obozowa, nawet gdy opowiadano o nazistowskich, nie sowieckich miejscach kaźni, była w ZSRR niecenzuralna, bo „źle się kojarzyła”. Jako spektakl sceniczny

pokazana została po raz pierwszy w Austrii na Bregenzer Festspiele latem 2010 roku¹. *Pasażerka* stanowiła z pewnością wyraz potrzeby konfrontacji z tematem Zagłady, a w szczególności z faktem, że dewastacja wojenna to nie tylko zbrodnia: śmierć milionów ludzi i nieuleczalnie okaleczone dusze tych, którzy przeżyli; to także niedokonana kara dla setek tysięcy oprawców, którzy po wojnie wtopili się w anonimowy tłum, usprawiedliwiając swoją podłość przymusem wykonywania rozkazów przełożonych.

Dlaczego Weinberg wybrał akurat *Idiotę* jako kanwę swojej ósmej, ostatniej opery? Odpowiedź wydaje się prosta. Najwyraźniej zobaczył w tytułowej postaci samego siebie: Dwudziestoletni, u progu II wojny światowej został sam. Niedopasowany, nadwrażliwy, z trudem funkcjonujący w świecie, który był mu obcy. We wspomnieniach tych, którzy go znali, powtarza się opis człowieka wyciszonego, załęcznionego, zamkniętego w sobie. Polak, któremu przyszło żyć w Związku Radzieckim, mówić po rosyjsku, języku, który był i do końca pozostał dla niego obcy. Jednocześnie wyprawa do Polski na Warszawską Jesień w 1966 roku nie okazała się antidotum na nostalgię, wręcz przeciwnie, przyniosła kompozytorowi kolejne rozczarowanie i ból: Warszawa, miasto jego młodości, zmieniło się nie do poznania. W dodatku organizatorzy w ostatniej chwili zrezygnowali z prezentacji jego muzyki².

Żyd Weinberg pod koniec życia przyjął chrzest. Czy chciał w ten sposób „oswoić” obcą religię? Zaasymilować? Czy dał się ochrzcić z głębokiego przekonania, uwierzywszy, że chrześcijaństwo to religia miłości, nie starotestamentowe „oko za oko”, lecz nadstawiony pokornie drugi policzek uderzonego (aż trudno uwierzyć, że w imię chrześcijańskiego Boga mordowano od wieków). Chrystus powiedział: „Takie jest przykazanie moje, abyście się wzajemnie miłowali, jak ja was umiłowałem”³.

Wstrząśnięty obrazem Holbeina, identyfikujący się z Chrystusem, ufny w

ludzką dobroć Myszkin to sam Weinberg. To właśnie utożsamienie się kompozytora z Myszkinem, koncentracja na tytułowej postaci, a wreszcie intensywność wypowiedzi muzycznej sprawiają, że śledzimy losy księcia jak w hipnozie. Zauroczona publiczność w Salzburgu po prostu zachłysnęła się z zachwytu.

Idiota Weinberga jest dziełem niezwykle bogatym muzycznie. W inscenizacji salzburskiej kierownictwo muzyczne objęła utalentowana, umiejająca cyzelować detale, ale i „rozhuścić” orkiestrę Litwinka Mirga Gražinytė-Tyla, wszystko więc wybrzmiało należycie: skomplikowane związki emocjonalne, zawężenia duchowe, konflikty, namiętność i tęsknoty, wszystko to buzuje w orkiestrze od momentów pastelowego wyciszenia po rozbuchaną, mieniącą się barwami dźwięków całą przebogata paletę brzmień. Kompozytor nie stroni przy tym od eklektycznych zestawień, chętnie korzysta z systemu lejtmotywów. Dominująca atonalność sąsiaduje ze zwrotkową piosenką w g-moll (*Ballada o biednym rycerzu* Puszkina, zawarta zresztą już w powieści Dostojewskiego) i z wodewilową wstawką, gdy podczas imieninowej imprezy Nastazji Lebediew (mistrzowska rola Jurija Samoilova) jako dusza towarzystwa zabawia gości, śpiewając z towarzyszeniem keyboardu solo i pokazując sztuczki czarodziejskie, w tym tę najefektowniejszą, w której krzesze palcami ogniki. Historię niedoszłego mariażu księcia i Nastazji opowiada Lebediew parlando z oszczędnym towarzyszeniem orkiestry. Nagle, gdy dochodzi do momentu opowieści, jak to panna młoda, zamiast powiedzieć „tak”, zerwała welon, Lebediew milknie: słyszymy fortissimo trzykrotnie powtórzony motyw jak trzy okrzyki: „Ratuj mnie! Zabierz mnie stąd! Gdzie tylko zechcesz!” – Lebediew powraca do swojego sprawozdania. Tonalna i prosta niczym kozacka dumka jest ostatnia miłosna aria Rogożyna. Pomału, jak na zwolnionych obrotach nieszczęsny zatraceniec podchodzi do łoża, na którym czeka na niego ukochana. Śpiewa miękko, łagodnie, z

wielkim smutkiem. Kiedy Nastazja wyciąga do Rogożyna rękę, czy to w geście zmysłowej tęsknoty, czy troskliwej pociechy, a może błagając o wybaczenie, orkiestra milknie na ułamek sekundy, na dźgnięcie nożem. To jeden szybki cios. Nastazja wydaje krótkie bolesne westchnienie. Są przez moment szczepieni ze sobą jak w akcie intymnym. Potem ona słabnie w jego ramionach. Całą scenę obserwuje obecny w pokoju, odrętwiały z przerażenia Myszkin. Kiedy jest już po wszystkim, wstaje powoli, idzie do łóżka i kładzie się na wznak koło martwej. Z drugiego jej boku układa się Rogożyn. Rywale. Połączeni tajemnicą zbrodni, magnetycznym przyciąganiem dobra i zła. Niewytłumaczalną wzajemną fascynacją. Myszkin miał rację: miłość rządzi światem. Ale przemilczał, jak bardzo bywa destrukcyjna.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Gdy dusza drży*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/gdy-dusza-drzy>.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel - muzykolożka, krytyczka teatralna, tłumaczka i menedżerka kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Przypisy

1. Krótko przed śmiercią kompozytora jego librecista Aleksander Medwiediew obiecał mu, że gdy doczeka wystawienia *Pasażerki*, będzie ją oglądał ze zdwojoną uwagą (w swoim i Weinberga imieniu). Ciężko chory, nie zdołał obejrzeć bregenckiej prapremiery 21 lipca 2010: zmarł pięć dni później.
2. Wykonana miała być VIII symfonia *Kwiaty polskie* do słów Juliana Tuwima, utwór będący symfonią tylko z nazwy. Jest to bowiem cykl pieśni na głos tenorowy, chór mieszany i orkiestrę. Wybór tekstu, a także charakter muzyki wykorzystującej m.in. rytmy polskich tańców ludowych, świadczy o tęsknocie kompozytora za ojczyzną i jego demonstracyjnej autoidentyfikacji jako Polaka. Niestety organizatorzy festiwalu widzieli w nim po prostu

jednego z członków radzieckiej delegacji i potraktowali z chłodnym dystansem.
3. Ewangelia wg św. Jana 15:12.

Bibliografia

Dostojewska, Anna, *Wspomnienia*, tłum. Z. Podgórzec, PIW, Warszawa 1974.

Dostojewski, Fiodor, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, PIW, Warszawa 1984.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/gdy-dusza-drzy>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/statek-milosci-i-smierci>

/ OPERA

Statek miłości i śmierci

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele 2024

Richard Wagner

Tristan i Izolda

reżyseria: Thorleifur Örn Arnarsson, dyrygent: Siemion Byczkow, scenografia: Vytautas Narbutas, kostiumy: Sibylle Wallum

premiera: 25 lipca 2024

„Skoro nigdy w życiu nie zaznałem prawdziwego szczęścia w miłości, chcę postawić pomnik temu najpiękniejszemu ze snów, w którym miłość będzie spełniona od początku do końca” – pisał Wagner do Ferencza Liszta w 1854 roku, rozpoczynając pracę nad *Tristanem i Izoldą*. Kompozytor powziął ten zamiar pod wpływem lektury traktatu Artura Schopenhauera *Świat jako wola i przedstawienie* oraz uczucia, jakie żywił do Matyldy Wesendonck, żony swojego mecenasa i patrona, którą poznał w Zurychu. Uzdolniona muzycznie i literacko Matylda nie była pierwszą ani ostatnią pozamałżeńską fascynacją Wagnera, ale jedyłą, która zainspirowała go do napisania dzieła zajmującego

szczególną pozycję w historii muzyki operowej.

Wagner określił *Tristana i Izoldę* nie jako operę, lecz „fabułę w trzech aktach”. Pisząc libretto, obrał sobie za pierwowzór średniowieczny poemat Gottfrieda von Strasbourga, skracając fabułę i zmniejszając liczbę postaci. Oprócz tytułowej pary kochanków występują tam służąca i powiernica Izoldy Brangena, król Marke oraz dwaj towarzysze broni Tristana: wierny przyjaciel Kurwenal i fałszywy Melot. Pojawiają się też dwie epizodyczne role marynarza i sternika. Akcja sceniczna zredukowana jest do minimum. W pierwszym i trzecim akcie bohaterowie głównie opowiadają o swoich przeżyciach, a prawie cały drugi akt wypełnia duet miłosny obojga kochanków. Tekst libretta i zbliżona do atonalności muzyka zawierają olbrzymi ładunek emocjonalny, dlatego przeniesienie tego utworu na scenę jest wyzwaniem dla reżyserów. Ukończonego w 1859 roku *Tristana* wystawiono po raz pierwszy 10 czerwca 1865 roku w Królewskim Teatrze Narodowym w Monachium, a w Bayreuth w 1886 roku, trzy lata po śmierci kompozytora.

Islandzki reżyser Thorleifur Örn Arnarsson zrealizował wcześniej trzy inne dramaty muzyczne mistrza z Bayreuth: *Lohengrina* w Augsburgu, *Siegfrieda* w Karlsruhe i *Parsifala* w Hanowerze. Jego zdaniem Wagner potrafi zaskakiwać publiczność jak Szekspir; kiedy widz sądzi, że już rozszyfrował intencje autora, ten podsuwa mu nagle inny klucz do interpretacji. „To niewiarygodne, jak ten brutalny, chwilami narcystyczny i tchórzliwy Wagner ukazuje swojego bohatera w jego dramatycznej walce o miłość i śmierć” – powiedział Arnarsson w wywiadzie dla biuletynu festiwalowego. W jego interpretacji Tristan też jest narcystyczny i tchórzliwy, ale miłość do Izoldy otwiera go na drugiego człowieka i czyni zdolnym do najwyższych poświęceń; dodaje mu odwagi, by umrzeć.

Pierwszy akt rozgrywa się na statku, którym Tristan sprowadza do Kornwalii Izoldę jako przyszłą małżonkę dla króla Marke. Miejsce akcji zaznacza kilkanaście zwisających z góry lin okrętowych. Na środku pokładu zajeżdża ogromna dziura, jak po uderzeniu meteorytu. Obok klęczy Izolda w obszernej sukni ślubnej, zabazgranej odręcznym pismem. Spódnica sukni rozkłada się na scenie jak olbrzymi okrąg. Na zapisanej tkaninie widać powiększone słowa klucze: Tantris, Tristan, Kornwalia, Terra, Trank (napój). Reżyser umożliwia widzowi wgląd w psychikę bohaterki, która nie rozumie, dlaczego Tristan zamierza oddać ją innemu mężczyźnie i unika z nią kontaktu. Wylewając swoje żale przed Brangoną, Izolda pisze gęsim piórem po sukni, co jest dla niej formą terapii. Wyraża przy tym całą gamę emocji: złość, wstręt do samej siebie, rozpacz i gniew.

Tristan jest od urodzenia skazany na cierpienie, nawet jego imię tłumaczy się: „przybył na świat poprzez smutek”. Osierocony przez rodziców i wzięty pod opiekę przez króla Marke, zajmuje się zabijaniem wrogów swojego władcy i na tym polega jego bohaterstwo. Spełniając się w służbie królowi, nie dba o szczęście osobiste. Miłość do Izoldy stawia go przed koniecznością zdefiniowania siebie na nowo, na co początkowo nie jest gotowy.

W momencie rozpoczęcia opery tytułowi bohaterowie są już w sobie zakochani. Doszło do tego w Irlandii, kiedy Izolda, opiekując się rannym Tristanem, rozpoznała w nim zabójcę swojego narzeczonego Morolda. Chciała wtedy ugodzić Tristana jego własnym mieczem, ale on spojrzał jej w oczy, co sprawiło, że zrezygnowała z zemsty. Ale na statku, nie mogąc pogodzić się ze swoją sytuacją, Izolda znów podejmuje próbę uśmiercenia Tristana i siebie samej, każe więc Brangenie przygotować truciznę. Ta jednak - przez pomyłkę lub celowo - podaje im napój miłosny, którego działanie sprawia, że pozbywają się zahamowań. Arnarsson rezygnuje z

napoju miłosnego zastępując go trucizną; gotowość jej wypicia stanowi dowód miłości. Kiedy Tristan chce przyjąć śmiertelną dawkę, Izolda wytrąca mu buteleczkę z ręki. Jej wątpliwości zostały rozwiane. Następuje chwila wymownego milczenia, podczas której oboje znowu patrzą sobie w oczy, uświadamiając sobie głębię łączącego ich uczucia. W tym momencie Izolda uwalnia się od traumatycznych przeżyć, a Tristan przestaje być ofiarą okoliczności i podejmuje walkę „o miłość i śmierć”, jak to ujął reżyser.

Podczas gdy scenografia w pierwszym akcie jest oszczędna i przejrzysta, w kolejnych zagęszcza się coraz bardziej – tak samo jak atmosfera wokół kochanków. Statek osiąga cel, ale Tristan i Izolda pozostają na nim i kontynuują podróż, z tym że w głąb samych siebie. W drugim akcie wchodzi do wnętrza okrętu, które przypomina zagracony strych. To rezerwuar przeszłości bohaterów, zbiór ich pamiątek z dzieciństwa, wspomnień i niezaleczonych ran. Widzimy tu zdezelowane meble, krzywo wiszące obrazy, czarno-białe fotografie, fragmenty średniowiecznej zbroi, globus, lustro, posążki greckich herosów i figurkę bogini Wenus, którą Tristan wyjmuje spod klosza. W stojącym na środku kufrze znajdują się suknia Izoldy i buteleczka z trucizną. Tym razem Tristan wypisuje słowa klucze na obnażonej klatce piersiowej. Jego śpiew „pozwól mi umrzeć” brzmi jak wyznanie „kocham cię”. W kulminacyjnym momencie jedno staje się drugim: Tristan woła w uniesieniu „jestem Izoldą” a ona „jestem Tristanem”. U Arnarssona kochankowie okazują sobie bardziej czułość niż namiętność, przez przytulenie i lekki pocałunek. A poza tym krążą wśród tych wszystkich sprzętów, jakby chcieli tu posprzątać, ale nie wiedzieli, od czego zacząć. Porządkowanie przestrzeni miałyby sens, gdyby widzieli szansę na dalsze wspólne życie bez obciążeń. Ale oni postanawiają umrzeć i reżyser podkreśla, że jest to wyłącznie ich decyzja. Kiedy król Marke i jego świta przyłapują kochanków na gorącym uczynku, Melot – jak stoi w libretcie –

powinien zadać Tristanowi zdradziecki, śmiertelny cios. Tutaj Tristan wypija sporą dawkę trucizny, przed czym Melot usiłuje go powstrzymać.

Niektórzy znajomi Wagnera uważali statyczną akcję *Tristana i Izoldy* za wadę. Śpiewaczka Wilhelmine Schöder-Devrient skrytykowała trzeci akt, mówiąc, że „nie ma tam nic prócz umieralni”. Wagner zarzucił jej, że kieruje się w swojej ocenie teatralną rutyną. Ale trzeci akt, w którym bohaterowie umierają jedno po drugim, jest najtrudniejszy do zainscenizowania. W koncepcji Arnarssona stanowi on lustrzane odbicie pierwszego, z tym że tutaj centralną postacią jest Tristan. Według libretta Kurwenal zabiera go do zamku Kareol w Bretanii, dokąd ma też przybyć Izolda, aby ponownie uleczyć ukochanego. Tutaj miejscem akcji jest wnętrze statku w stanie destrukcji. Granice przestrzeni wyznaczają rozsunięte, przerdzewiałe ściany kadłuba, a na scenie poniewierają się części okrętu. Rupiecie z drugiego aktu są zsunięte na środku, a przy ich stosie spoczywa umierający i ledwie widoczny Tristan, którego kostium zawiera skrawki ze ślubnej sukni Izoldy. Bohater oczekuje jej przybycia bynajmniej nie po to, aby go uleczyła, lecz aby umrzeć w jej ramionach. Wypisuje sobie na przedramieniu słowo „sterben” (umrzeć). Po śmierci Tristana Izolda wypija resztę trucizny z buteleczki znalezionej w stojącej z boku łodzi ratunkowej w kształcie trumny, której wymowa symboliczna jest jednoznaczna.

Wielu widzom nie spodobało się nagromadzenie przedmiotów w drugim i trzecim akcie. Odnieśli wrażenie, że bohaterowie zostają wchłonięci przez przeładowaną scenografię, która ma zdecydowaną przewagę nad akcją. Ale owo przeładowanie symbolizuje sytuację obojga kochanków, która ich przerasta, a składają się na nią: obciążenie balastem przeszłości, destrukcyjne działanie terażniejszości i brak widoków na przyszłość. Jedynym wyjściem jest śmierć. Wagner zawarł przesłanie tego dzieła w

jednym zdaniu: „Tam, gdzie nie ma rozwiązania, istnieje wyzwolenie”.
Reżyser podążył tym tropem.

Partię Tristana zaśpiewał tenor Andreas Schager. W pierwszym akcie pozornie zimny i nieprzystępny, w drugim oscylował pomiędzy lirycznością a dramatycznością, a w trzecim jego śpiew przechodził niemal w krzyk rozpacz. Wyrazista była fińska sopranistka Camilla Nylund jako Izolda, zwłaszcza w scenie umierania w trzecim akcie. Christa Mayer po raz kolejny wcieliła się w troskliwą Brangnę, a Günther Groissböck jako Król Marke czarował publiczność głębią swojego basu. Świetnie pod względem wokalnym i aktorskim wypadli odtwórcy ról drugoplanowych, Olafur Sigurdarson jako Kurwenal i Birger Radde w roli Melota. Orkiestra pod batutą Siemiona Byczkova tworzyła pełne ekspresji muzyczne tło dla śpiewaków, imitując miłosne westchnienia, to znów burzliwie prowadząc melodię w najbardziej dramatycznych momentach.

Wzór cytowania:

Łada-Zielke, Jolanta, *Statek miłości i śmierci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/statek-milosci-i-smierci>.

Autor/ka

Jolanta Łada-Zielke - urodzona w Krakowie dziennikarka kulturalno-muzyczna, badaczka życia i twórczości Richarda Wagnera, autorka tekstów piosenek, wokalistka. Od 2009 roku mieszka w Niemczech, obecnie w Hamburgu. Publikuje w „Ruchu Muzycznym”, dwumiesięczniku polonijnym „Moje Miasto”, na portalu „Kurier Muzyczny” oraz na niemieckojęzycznym blogu „Klassik Begeistert”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/statek-milosci-i-smierci>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/szekspir-swiat-i-teatr>

/ FESTIWALE

Szekspir, świat i teatr

Joanna Targoń

28. Międzynarodowy Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 25 lipca - 5 sierpnia 2024

Zacząło się *Burzą*, zakończyło *Hamletem*. Na pierwszy rzut oka zasób festiwalowych tytułów był dość skromny: trzy *Burze*, dwa *Sny nocy letniej*, dwa *Makbety*, dwa *Romea i Julie*, cztery *Hamlety* (plus *Ofelia. Studium przedmiotu*), jeden *Wieczór Trzech Króli* (pod tytułem *12. noc albo co chcecie*) i jedno *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Poza tym: spektakl wykorzystujący wiele tekstów (*Hardcore*), spektakl inspirowany Szekspirem (*Siedem snów głównych*), inspirowany *Gwałtem na Lukrecji* (*To bitch or not to bitch*), wykorzystujący Szekspirowskie wątki (*Very cheap*).

Ten zestaw w praktyce okazał się szerszy - spora jego część to teksty przepisane, napisane od nowa, wykorzystujące lub podkreślające tylko niektóre wątki czy tematy. Prawie wszystkie przedstawienia odnosiły się do aktualnych tematów - ekologii, kwestii genderowych, przemocy, dyskusji o przemianach we współczesnym polskim teatrze.

Burza, Burza i Burza

Ostatnia sztuka Szekspira posłużyła za materiał spektaklu dla młodych widzów (*Burza. Prequel*), diagnozowania teatru (*Burza. Regulamin wyspy*) i fantazji o użyteczności sztuki w warunkach ekstremalnych (*Ekspedycja „Burza”*). Można powiedzieć, że przepisywanie Szekspira twórcom się opłaciło – *Burza. Regulamin wyspy* zdobyła Złotego Yoricka i Nagrodę Dziennikarzy, a *Ekspedycja „Burza”* – Nowego Yoricka.

Autorką otwierającej festiwal *Burzy. Prequela*, wyreżyserowanej na zamówienie festiwalu przez Joannę Zdradę, jest Malina Prześluga. Nie jest to do końca prequel, gdyż dość szybko na wyspie pojawiają się znani z pierwowzoru przymusowi goście Prospera, więc fabuła należy tu raczej do Szekspira niż do Prześlugi. W każdym razie na początku u Prześlugi była Matka Natura (w tej roli kompozytorka Magdalena Sowul), wszechobecna siła, czyli zmetaforyzowana Szekspirowska wiedźma Sykoraks. Tronuje na umieszczonym w centrum sceny podwyższeniu i zajmuje się wytwarzaniem muzyki (w spektaklu jest dużo muzyki i śpiewania). Oprócz Matki Natury na wyspie mieszkają Kaliban (Aleksander Kaleta) i Ariel (Malwina Czekał). Kaliban jest miłym, energicznym chłopcem w okresie dojrzewania, Ariel zaś stworzeniem sprzed podziałów binarnych. Nie bardzo wiadomo, skąd się na wyspie wzięli – trudno sobie wyobrazić, żeby ta abstrakcyjna Matka Natura tak po prostu urodziła Kalibana, istotę niewątpliwie fizyczną, ale nie wnikajmy w szczegóły genealogii. Na tej nieskażonej wyspie pojawia się Prospero (Sławomir Maciejewski) z Mirandą (Julia Latosińska), a publiczność łąduje w dydaktycznej opowieści o konflikcie natury i cywilizacji, a także problemach rodzicielskich. Natura jest oczywiście dobra (choć przekonuje się nas, że nie jest ani dobra, ani zła, po prostu jest), a reprezentowana przez Prospera cywilizacja – zła. Prospero mieszka w kanciastej przeszklonej

pakamerze, włada siecią (czyli internetem), w którą chwyta Ariela, planuje wyasfaltowanie wyspy, założenie oczek wodnych i kła przyrodę plastikowymi flamingami. Notabene w scenografii Łukasza Błażejewskiego nie widać różnicy między naturą a cywilizacją – tron Matki Natury wygląda jak ustawione na sobie trzy imprezowe stoły z marszczonymi poliestrowymi obrusami, a zwisające z nadszcienia liany też nie są pochodzenia naturalnego. Różowe flamingi Prospera mogłyby więc być równie dobrze znakiem Natury, choć nie taka pewnie była intencja.

Prospero chce zapanować nad wyspą, ale Miranda, uparta nastolatka, jest wyspą zaciekawiona – ciekawi ją też Kaliban, który pokazuje jej cuda natury (Prospero daje córce szlaban, bo uważa zabawy w plenerze za niebezpieczne; nie ma tu mowy o tym, żeby, jak w oryginale, Kaliban próbował Mirandę zgwałcić). Aż dziw, że Miranda zwraca uwagę na Ferdynanda, dość nijakiego, choć efektownego z wyglądu młodzieńca. Na wyspę bowiem docierają w końcu Antonio i reszta kompanii, wystylizowani na mafiosów. Międzynarodowych, bo grający Alonza Mamadou Góo Bâ i Alan Al-Murtatha jako Ferdynand noszą się jak afrykańscy bonzowie, w powłóczystych szatach i lamparcich cętkach (miało być inkluzywnie, wyszło sztamowo). Stefano (Viet Anh Do) i Trynkulo (Kacper Kurcius) to patostreamerzy, którzy dręczą Kalibana i to filmują, choć na wyspie nie ma zasięgu (sieć Prospera jest najwyraźniej jego wyłączną własnością) i nic z prób kompromitacji nie wychodzi. Kaliban zresztą nie ma smartfona, więc i tak by tych filmów nie obejrzał. Uspółcześnienie i umłodziejowanie *Burzy* nie jest takie łatwe – na każdym kroku czyhają pułapki, nie wydaje mi się też, żeby młodzi widzowie koniecznie potrzebowali takiej łopatologicznie przyrządzonej wersji, w której na końcu Matka Natura opuszcza swój tron i wyraża śpiewem troskę o świat i wściekłość na tych, którzy go psują.

Punkt wyjściowy *Ekspedycji „Burza”* w reżyserii Alexandra Dulaka (Teatr Studio w Warszawie) jest dość ekstrawagancki. Otóż polarnicy wyruszający statkiem Miranda na Biegun Północny ugrzęźli w lodach (skromna i udana scenografia z białych zasłon projektu Krystiana Szymczaka, wraz z muzyką Wojtka Kiwera i trzaskami pękającego lodu kreująca sugestywną atmosferę). Dowodzący nimi Nansen (Daniel Dobosz) wpada na pomysł, by w tej beznadziejnej sytuacji poszukali ratunku w sztuce. Grają więc *Burzę* Szekspira. Nansen przyjmuje rolę Prospera, Amundsen (Jupiter) staje się Arielem, Ross (Paweł Smagała) Trynkulem, Franklin (Krzysztof Strużycki) Stefanem, a Inuita (Hiroaki Murakami) zwany Michelem, bo nikt nie umie wypowiedzieć jego nazwiska – Kalibanem. Polarnicy są prawdziwi (wykorzystano fragmenty ich dzienników), ale ekspedycji w takim składzie nigdy nie było. Arteterapia niezbyt się udaje, wydaje się, że chodzi w niej przede wszystkim o umocnienie pozycji Nansena-Prospera jako przywódcy. Najbardziej wyrazisty jest Michel-Kaliban, na swoim miejscu jako dziecko krainy lodów, z ironicznym dystansem traktujący zarządzony przez polarników teatr. Ale sytuacja jest zaledwie zarysowana, niewiele z niej wynika poza ogólnymi spostrzeżeniami na temat odosobnienia, zależności międzyludzkich i szaleństwa dotyczącego ludzi w sytuacji ekstremalnej. Spektakl został nagrodzony Nowym Yorickiem, przyznawanym pracom pokazywanym jako work in progress, więc teoretycznie ma szansę na rozwinięcie.

Trzecia *Burza* – z podtytułem *Regulamin wyspy* (Teatr im. Kochanowskiego w Opolu) – też została przepisana i przystosowana przez Katarzynę Minkowską i Jana Czaplińskiego do głównego pomysłu: wyspa Prospera jest teatrem. Nie jakimś tam, tylko polskim współczesnym, z którym twórcy chcą się rozliczyć, wskazać błędy, wytyczyć nowe drogi. Jest też konkretnym teatrem, gdzie

sławny reżyser o pseudonimie Prospero przygotowuje *Burzę*, która ma mu zapewnić powrót do życia (teatralnego) po nienazwanym skandalu. Prospero (Bartosz Woźny) jest wystylizowany na Krystiana Lupe, który stał się uosobieniem tego, co złe albo uznane za już nieaktualne w polskim teatrze. Jego córka Miranda (Monika Stanek), młoda aktorka, nie zna życia poza teatrem. Ariel (Judyta Paradzińska) jest odwiecznym asystentem, smutnym, udręczonym i kochającym Prospera; wolnością, o której marzy, jest dla niego praca na własny rachunek. Kaliban (Piotr Stanek) z kolei jest tancerzem, zajmującym w hierarchii teatralnej niższe miejsce. Próby toczą się leniwie, Prospero wykazuje cechy, które w ogólnym mniemaniu przypisane są starym mistrzom: jest mistrzem właśnie, apodyktycznym, egocentrycznym, manipulatorskim, jak wąż wślizgującym się pomiędzy aktorów, by im pokazać i podyktować, jak się gra; niebezpiecznie narusza granice prywatności Mirandy i Kalibana, co skutkuje rozbudzeniem ich seksualności. Poza tym za dużo gada, wciąż przeprasza (co tutaj jest rodzajem manipulacji), czasami huknie coś w nerwach i ustawi w szeregu. Miranda i Ariel kochają go i mu współczują, ale traktują go też jako starego dziada, który powinien już się usunąć. Minkowska co prawda wyreżyserowała fragmenty przedstawienia przygotowywanego przez Prospera tak, żeby przemawiały do zmysłów – z tancerzami i fruującymi nad sceną aktorami – ale, sądząc po tych efekciarskich fragmentach, Prospero jest mniej zdolny od swego pierwowzoru, czyli Lupy. Swoją drogą nie wiem, czy takie ustawienie Lupy jako reprezentanta wszystkiego, co złe w teatrze, jest etyczne, a przecież młodzi twórcy tak podkreślają swoją wrażliwość na te kwestie. Można sobie mówić, że to przecież uniwersalna figura, ale ma twarz konkretnego człowieka, któremu przypisuje się wszystkie grzechy – jego, cudze i te wymyślone.

Drugim modelem teatru jest ten, który proponują Stefano i Trynkulo przy

udziale Kalibana. Trafili na próbę *Burzy* przypadkiem, są aktorami, którzy zostali w teatrze po bankiecie (żadnego bankietu nam nie pokazano, do premiery daleko, ale niech będzie). Chcą teatru niehierarchicznego, w którym każdy może być Hamletem – ale wkrótce się okazuje, że równość to iluzja. Kłócą się o to, który z nich ma być Hamletem, a który wice-Hamletem – Kaliban z kolei, który jako tancerz operuje głównie ciałem, chce być koniem, ale odpowiednio docenionym na afiszu. Usiłują też przejąć stolik reżyserski Prospera i egzemplarz sztuki, co kończy się klęską: Prospero rozstawia ich po kątach. Ten model teatru, choć na planie fabuły ma być nieudany, jest zrobiony i zagrany z werwą i poczuciem humoru.

Trzeci model, który twórcy potraktowali z największą czułością, to ten Mirandy i Ferdynanda, młodego aktora mającego wątpliwości co do swej roli i sposobów pracy Prospera. Miranda i Ferdynand chcą teatru innego niż ten Prospera – bez konfliktu dramatycznego, za to z miejscem na nudę. Cóż, Lupa akurat nie jest zwolennikiem konfliktu dramatycznego, a nuda zajmuje wysokie miejsce w jego teatrze, co zresztą wielokrotnie mu wypominano. Chcąc nie chcąc, wróciliśmy do Lupy, tego prawdziwego, a nie niezbyt udanego symulakrum wytworzonego przez Minkowską i Czaplińskiego.

Umieszczenie *Burzy* w teatrze, w konkretnej i realistycznej sytuacji, poskutkowało zepchnięciem na daleki plan wątku rozbitków sprowadzonych na wyspę przez Prospera. Jakiś powód tego sprowadzenia się artykułuje (brat Prospera jest menedżerem, który go zdradził), ale najwyraźniej twórcy nie bardzo wiedzieli, co z nimi zrobić. Umieszczono ich na wszelki wypadek, żebyśmy się nie zagłębiali w ten wątek, w głębi sceny, w szklanej klatce-palarni, przypominającej z kolei konstrukcję Małgorzaty Szczęśniak w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. Tam oddają się knowaniom, jak przejąć władzę, widowiskowo rozrzucają papiery i narzekają na brak zasięgu

(dlaczego? w teatrze zasięg zwykle jest). Realizm sytuacji wyjściowej wymagałby zastanowienia się, czemu ten wątek miałby służyć, przepracowania go i uprawdopodobnienia. Dlaczego rozbitkowie siedzą w palarni? Dlaczego palarnia jest na scenie? Czy to element spektaklu? Kim są te osoby – ludźmi z zewnątrz czy aktorami? Szekspir lepiej sobie z tym wątkiem poradził, może trzeba było go posłuchać.

Co zabawne, w internetowych informacjach o tym proponującym nowe drogi spektaklu nazwiska aktorów wypisane są bez przydziału ról. Taka równość skutkuje niestety anonimowością; powinno być osobne miejsce w piekle dla tych, którzy skazują recenzentów na prowadzenie śledztwa w sprawie, kto kogo zagrał. Za to realizatorzy *Burzy. Regulaminu wyspy* jak najbardziej mają przypisane funkcje, a na stronie opolskiego teatru również zdjęcia. Hierarchia została zachowana, a nawet podkreślona.

Sen i teatr

W swoim *Śnie nocy letniej* (Teatr Nowy w Poznaniu) Jan Klata również odniósł się do dyskusji o kształcie teatru. Z jednej strony pokazał opresyjny dwór ateński i równie opresyjne królestwo Tytanii i Oberona, z drugiej – teatr rzemieślników, którego szef usiłuje sprostać wymogom nowego języka, nowej wrażliwości, nowego sposobu prowadzenia prób, nawet nowego rodzaju fochów aktorskich. Tu opresja, tam opresja. Teatr, za pomocą którego pokazuje się perypetie czwórki kochanków, ateński dwór i królestwo elfów, jest przyrządzony na ponuro – co zresztą wpisuje się w tradycję, bo od kiedy Jan Kott ponad sześćdziesiąt lat temu zakwestionował czytanie *Snu* jako feerii, odkrywając jego mroczną, pełną seksu i przemocy stronę, mało kto w polskim teatrze proponuje *Sen* w wersji miłej.

Klata jedzie wręcz po bandzie, wzorując pierwsze sceny na sytuacji z *Saló. 120 dni Sodomy* Pasoliniego, w którym starzy lubieżnicy wykorzystują seksualnie młodych ludzi. Helena (Julia Rybakowska), Hermia (Marta Herman), Demetriusz (Adam Machalica) i Lizander (Andrzej Niemyt) wypinają więc gołe tyłki, a starzy robią ich przegląd. Za niewłaściwy wybór narzeczonego grozi kara śmierci (to już Szekspir), więc młodzież ucieka do lasu, z którego zostały tylko pieńki. Nie ma tu kojącej i chroniącej - ani nawet groźnej - natury, spektakl rozgrywa się w zaprojektowanej przez Justyną Łagowską klaustrofobicznej, pomniejszonej jeszcze agresywnymi projekcjami przestrzeni z kilkoma parami drzwi. Władcy Aten i władcy lasu (obie pary grają Antonina Choroszy i Ildefons Stachowiak) są starszymi ludźmi, którzy co prawda oddają się sadomasochistycznym praktykom, ale jakby z przyzwyczajenia. Więzy i kneble nie tyle ich ekscytują, ile nudzą. Tytania i jej elfy wyglądają jak personel domu dziwnych uciech, ale zmęczony, kuśtykający i tu i ówdzie pobandażowany. Przemieniony w osła (za pomocą wielkiego sztucznego fallusa) Spodek cierpi i jęczy, a jego sceny z Tytanią są raczej smętnie liryczne niż wyuzdane. Grany przez trzech aktorów Puk owszem pojawia się błyskawicznie raz w jednych, raz w drugich drzwiach, ale wygląda na znudzonego urzędnika, odbębniającego nakazane przez Oberona czary i mylącego ich cele może ze złości, a może z nieogarnięcia.

Młodzi kochankowie mają za to energię, nawet w nadmiarze. Walczą o miłość zaciekle, Demetriusz i Lizander nawet uruchamiają piły spalinowe (Klata cytuje tu siebie ze *Sprawy Dantona*, ale pomysł nadal jest dowcipny). Ten wątek nie jest prowadzony szczególnie subtelnie, dużo tu krzyku, damskiego szarpania się, męskich popisów i prężenia ego; Lizander gwałci śpiącą Hermię, po czym sika zadowolony. Ale czy należy spodziewać się subtelności i dobrego smaku po pensjonariuszach internatu z *Saló*? Na

koniec, gdy już nastąpią zaślubiny, kochankowie posłużą jako chwilowa dekoracja siedziby Tezeusza – podwieszeni za nogi u sufitu, z welonami malowniczo spływającymi w dół.

Trupa rzemieślników na tym tle rysuje się całkiem atrakcyjnie. Owszem, Klata wyżył się na nowych prądach w teatrze, na języku inkluzywnym, horyzontalności, empatyczności i niereprodukowaniu przemocy, ale próby spektaklu o Pyramie i Tyzbe są naprawdę zabawne, a występujący pod własnymi nazwiskami aktorzy tworzą wyraziste postaci. U Szekspira rzemieślnicy również prowadzili dyskusję o kształcie teatru. No i mimo przeszkód, dąsów i demokratycznego wyrażania własnej opinii, czyli torpedowania opinii innych, jakoś dochodzi do premiery. Można się wzruszyć tą koślawą, ale graną z uczuciem autoparodią *Romea i Julii*. Tezeusz, Hipolita i kochankowie nie oglądają spektaklu. Pewnie znów zakładają sobie ze znużeniem kajdanki i kneble.

Co się dobrze kończy?

Wszystko dobre, co się dobrze kończy grane jest rzadko; w Polsce najślawniejszą realizacją tej dziwnej sztuki był spektakl Konrada Swinarskiego z 1971 roku. Szymon Kaczmarek i dramaturg Żeliszław Żeliszławski, którzy zrealizowali *Wszystko dobre...* w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu, chyba o nim czytali – użyli nawet cytatu w postaci dwóch muskularnych półnagich młodzieńców wykonujących masaż hrabinie Roussillonu i Lafeu (który u nich jest kobietą). Swinarski zatrudnił dwóch kulturystów, prężących się na scenie. Podobnie jak u Swinarskiego, Bertrama i Parollesa łączy homoseksualny związek (co prawda gdyby się nie pocałowali, niełatwo byłoby się tego domyślić).

Wszystko dobre... zaliczane jest do tzw. *problem plays* – trudno nazwać je komedią, choć niby kończy się dobrze i nie ma w nim trupów, ale bohaterowie są niezbyt przyjemni, dobre intencje wyrodnieją w zetknięciu z rzeczywistością, a każde działanie jest podejrzane. Główną bohaterką jest Helena, córka wybitnego, nieżyjącego już lekarza, otoczona opieką przez hrabinę Roussillonu. Helena kocha się w Bertramie, synu hrabiny, i robi wszystko, żeby go zdobyć. Bertram nie kocha Heleny i nie chce być zdobyty – ale Helena go sobie kupuje: dzięki jej kuracji umierający król Francji odzyskuje zdrowie i daje jej, zgodnie z jej życzeniem, Bertrama za męża. Bertram nie wypełnia obowiązku małżeńskiego i ucieka do Florencji na wojnę. Helena rusza w pogoń, bo musi zająć z nim w ciążę, żeby uznał małżeństwo.

Kaczmarek przeniósł akcję we niezbyt konkretną, dość prowincjonalną jak na te hrabiowskie i królewskie okoliczności współczesność, ale zachował realia oryginału, co czasami zgrzyta – bo co to za wojna pod Florencją się toczy? Czy na współczesnej wojnie ważne byłoby odzyskanie bębna, który wpadł w ręce nieprzyjaciela? Czy młode kobiety (Diana i jej siostra) mieszkałyby sobie spokojnie w zdezelowanym autobusie tuż obok obozu wojskowego?

Spektakl toczy się niespiesznie, są w nim pomysły i sceny trafne i mniej trafne, ale uwagę przyciąga przede wszystkim Malwina Brych jako Helena. Widzimy ją na początku jako szarą myszkę w bezkształtnej burej kurtce. Przyszła na pogrzeb ojca Bertrama, widzi, jak jej ukochany sika na jego grób, a wobec niej zachowuje się protekcyjnie (wręcza jej laleczkę – swojego sobowtóra). Bertram (Bartosz Cwaliński) nie powinien być mężczyzną jej marzeń, zwłaszcza że najwyraźniej woli Parollesa (Jakub Łopatka). Nie wiadomo, czy Helena kocha Bertrama, czy raczej swoją determinację, a może po prostu chce zdobyć wyższą pozycję społeczną. Ma bowiem świadomość,

że jest w tym hrabiowskim towarzystwie przybłądą; nawet gdy wystroi się w futerko i błyszczący naszyjnik, wciąż wygląda i zachowuje się jak prowincjuszka. Rozkwita dopiero, gdy dotrze pod Florencję i uknuje intrygę mającą na celu oszukanie zalecającego się do Diany Bertrama i podmiany jej na siebie w łóżku. A już gdy przygotowuje Dianę (świetna Aleksandra Lechocińska) do wystąpienia przed królem, instruuje ją, jak grać skromne dziewczę – jest w swoim żywiole. Wyraźnie czuje się lepsza i mądrzejsza od prostej dziewczyny z nizin; rozparta w fotelu pod zdezelowanym autobusem z werwą reżyseruje spektakl jednej aktorki – Diany. Wszystko kończy się po jej myśli – udowodniła, że Bertram jest ojcem jej dziecka, więc musi uznać małżeństwo. Ale on wciąż jej nie chce, stoi zmartwiałą podczas tego niby radosnego finału. Jednak nie kończy się dobrze.

Dobrze kończy się za to *Wieczór Trzech Króli* wyreżyserowany przez Grzegorza Jarzynę w Teatrze Młodych w Zagrzebiu. Grany jest pod tytułem *12. noc albo co chcecie*, będącym dosłownym tłumaczeniem *Twelfth Night, or What You Will* – może po to, by zaznaczyć, że różni się dość znacznie od oryginału. Jarzyna z dramaturgiem Romanem Pawłowskim poprzestawiali bowiem akcenty i pozmieniali fabułę. Wprowadzili też dodatkowe komplikacje w sferze genderowej. Jesteśmy w luksusowym hotelu Iliria, oszczędnie acz elegancko urządzonego; ciemnobłękitna podłoga, z lewej i prawej długie lady barowe, kanapy i leżanki. Ilirią zarządza Malvolia, kobieta w średnim wieku (Katarina Bistrotić Darvaš). Do hotelu przyjeżdża znudzona sobą para: Olivio (Dado Ćosić) i Orsina (Anđela Ramljak). Szekspirowska Maria jest Mariem (Mateo Videk), służącym Olivia. Błazen Feste (gra go kobieta, Petra Svrtan) ma za zadanie zorganizować imprezę crossdressingową, aby Orsina i Olivio mogli rozpatrzyć się w swoich problemach uczuciowych. Orsina przebiera się więc za mężczyznę, Olivio (Mario również) za kobietę, więc wracają niejako do płci, które przydzielił im

Szekspir. Pojawia się Violx (Mia Melcher) – osoba niebinarna; energiczna, uśmiechnięta, niewysoka, łysa, w garniturku i różowych butach na bardzo wysokich obcasach. Rozbił się jej jacht, więc przyszła do pobliskiego hotelu. Inaczej niż u Szekspira, Violx nie straciła brata (jest Violą i Sebastianem w jednej osobie, no i Cezariem), nie musi sobie poukładać życia na nowo, nie przebiera się za chłopca, więc nie wikła siebie i innych w sieć uczuć. Jej dramat nie jest w centrum. Violx jest jak chochlik, który wprowadza zamieszanie w zastałym światku hrabiostwa i ich świty. Dzięki temu zamieszaniu Olivio, który, jak się okazuje, od lat był w związku z Mariem, decyduje się na coming out, a Orsina wybiera bycie kobietą i rzuca się w ramiona Violx. Jest to rozwiązanie pocziwsze niż u Szekspira, gdzie Orsino dostał niespodziewanie dziewczynę zamiast chłopaka, a Olivia całkiem inną osobę niż ta, którą pokochała, i teraz muszą sobie z tym radzić.

Jest w tym spektaklu pewna nadmiarowość – nie bardzo wiadomo, czemu ma służyć to spiętrzenie przebieranek, bo i Feste, i Chudogęba, i Tobiasz są grani przez kobiety przebrane za mężczyzn. Może ma być po prostu karnawałowo? No i jest karnawałowo – poczucie humoru Jarzyny powoduje, że interesujące i zabawne są różne poboczne wątki i postaci, na przykład milczący barman Zoran (Toma Medvešek), który zawsze jest pod ręką, pocieszy, naleje drinka, a dopiero na końcu powie, że chciałby po prostu zatańczyć. I tańczy. Wracając do głównego wątku: tyle zabiegów teatralnych i tak skromny rezultat, jeśli chodzi o rozwiązanie spraw uczuciowych? Olivio mógłby przecież i bez przebrania się za kobietę wyjść w końcu z szafy, a Orsina zakochać w Violx.

Hamlety

Z kilku festiwalowych *Hamletów* najpierw obejrzałam ten wyreżyserowany przez Declana Donnellana w Teatrze Narodowym w Craiovej, zagrany w Teatrze Szekspirowskim. Spektakl oparto na prostych pomysłach, które przyniosły prostą wersję tego nieprostego dramatu. Siedząca po dwóch stronach miejsca gry publiczność mogła zapoznać się z akcją dramatu, a przede wszystkim z kolejnością gwałtownego odchodzenia na tamten świat jego bohaterów. Jedyłą scenografią był długi biały chodnik i kilka stołków. Chodnik to miejsce dla żywych, stołki – dla martwych, którzy i po śmierci towarzyszyli pozostałym przy życiu. Kostiumy też proste – szare garnitury dla mężczyzn, szare lub białe sukienki ze sweterkami dla kobiet. Jedyne Hamlet w przepisowej czerni; znakiem szaleństwa były krzywo pomalowane krwawą szminką usta i czerwone szpilki (nie doszukiwałabym się tu chęci wprowadzenia interpretacji genderowej). Żywsze kolory i swobodniejsze odzienie zarezerwowano dla aktorów i grabarzy, ludzi z zewnątrz, jedynych, którzy nie stracili życia. W tym wsobnym *Hamlecie* nie było Horacego ani Fortynbrasa, nikogo, kto mógłby coś na tym wszystkim zyskać (Fortynbrason, Horacy – sławę barda, niosącego w świat legendę Hamleta).

Przy tak sztywnej koncepcji trudno mówić o głębokiej czy choć ciekawej interpretacji – owszem, niektóre role były bardziej udane, jak Klaudiusz (Claudiu Mihail), przystojny, miły i coraz bardziej przerażony tym, że rzeczywistość wymyka mu się z rąk, czy Poloniusz (grany przez kobietę, Ralucę Păun), mały, pękaty, z przylizaną fryzurą, zadowolony z siebie i swojej elokwencji. Hamlet (Vlad Udrescu) był przede wszystkim dręczącym otoczenie gadułą; reżyser nie dał mu szans na urozmaicenie czy zniuansowanie postaci. Dla kogoś, kto kiedyś czytał czy widział *Hamleta*,

pozostawało odliczanie, ilu zostało żywych, nieznający oryginału dostali zarys fabuły tej sztuki z trupami, choć mogli się dziwić, czemu jest tak sławna.

Zaraz po tym *Hamlecie* można było obejrzeć na podwórku Teatru Szekspirowskiego spektakl angielsko-włoskiego zespołu English Theatre Company & La Ribalta Teatro, *Hamlet Double Bill*. Jarmarczny teatrzyk na trzech aktorów (Alberto Ierardi, Giorgio Vierda, Adrian Hughes), grany na podeście z trzema kolorowymi kurtynkami. Pierwsza część dyptyku to perspektywa aktorów goszczących w Elsynorze, którzy dowcipnie streścili *Hamleta* (nazywając go „duńską sztuką”, żeby nie przyniósł pecha), bawiąc się konwencją amatorskiego teatru, w którym wciąż coś idzie nie tak, a braki kadrowe rozwiązywane są w ten sposób, że jeden aktor gra dwie postaci, zależnie od tego, który profilem odwróci się do widowni. Potem, przyjmując perspektywę grabarzy, rozgościli się w grobowych nastrojach, monologach duchów (Klaudiusza czy Hamleta, bo przecież wszyscy są już duchami) i smętnych piosenkach. Zapewniło to chwilę oddechu po *Hamlecie* Donnellana. Nie tylko dlatego, że aktorzy bawili się konwencjami i kanonicznym tekstem, ale też dlatego, że przypomnieli, że Szekspir nie napisał dramatu, w którym najważniejsza jest wartka akcja – jest w nim miejsce na niekonsekwencje, dziwność, humor i poezję.

Piotr Mateusz Wach w *Przemianie Hamleta* prowokacyjnie wpisał się w dyskusję o kształcie teatru – nie dość, że na scenie jest ostro i gwałtownie, to jeszcze Hamlet (Leonard Koterski) w pewnej chwili krzyczy: „Trigger warning – osoby wrażliwe wypierdalać, oglądacie na własną odpowiedzialność!”. Nikt z oglądanego przeze mnie spektaklu nie wyszedł, a widzowie, którym Hamlet przyłożył nóż do gardła, przyjęli to ze zrozumieniem (przecież wiadomo, że aktor nikogo nie ukrzywdzi, nie ma ochoty na pozwy i sądy). Spektakl jest bardzo cielesny, fizyczny – z tym że

ciało nie jest tutaj nośnikiem prawdy, ale raczej pułapką, z której trzeba się wyrwać. Więc na początku półnagi Hamlet spazmatycznie trzęsie się i drży – a duch ojca (Jan Marczewski), wyglądający jak jego klon, wbija mu do głowy i ciała słowa o konieczności zemsty. Duch zresztą nie opuści sceny, pragnąc na wszelkie sposoby „rozdmuchać żar twego [Hamleta] zamiaru” (jak mówi u Szekspira); ten Hamlet za towarzysza ma nie Horacja, ale ojca. Wach zdecydowanie zredukował liczbę postaci – obok starego i młodego Hamleta są tylko Klaudiusz (Maksymilian Piotrowski), Gertruda (Małgorzata Zawadzka) i Ofelia (Oliwia Durczak), a spoza *Hamleta* – Mass Media Queen (Wiktoria Wojtczak), operatorka kamery, która jest trochę osobą z zewnątrz, trochę manipulanką (bo decyduje o tym, co oglądamy na ekranie), trochę komentorką-piosenkarką. Hamlet przeistacza się w maszynę zemsty – jak mówi Gertruda: „Trzeba to nazwać przemianą, księżę nie jest podobny do samego siebie”. Tyle że nie widzieliśmy, jaki był Hamlet „podobny do samego siebie”, znamy tylko moment przemiany i Hamleta-maszynę. Wach dodaje do wyimków z Szekspira wyimki z *HamletaMaszyny* Heinera Müllera, co brzmi nieco już archaicznie, choć wizja ruin Europy wciąż jest aktualna.

Ekstrawaganckie kostiumy – Klaudiusz w długim futrze, spod którego wyłania się bielizna, Gertruda i Ofelia w półprzejrzystych sukniach i na niebotycznych obcasach – umiejscawiają spektakl we „wszędzie i nigdzie”, nie tyle bliżej współczesności, ile bliżej teatru. Teatru, który tęskni za czasem, kiedy nie przestrzegano widzów przed brutalnymi scenami. Wach brutalność rozumie fizycznie: Hamlet gwałci Gertrudę, choć robi to właściwie wstydliwie, pod ścianą; Mass Media Queen śpiewa wówczas z duchem ojca liryczną piosenkę ze słowami „nienawidzę cię”. Ale ta pigułka z *Hamleta*, choć efektowna i ciekawie operująca cielesnością, niewiele daje do myślenia. Teatr, za którym tęskni Wach, miał jednak coś więcej do

powiedzenia; myślę tu choćby o *Hamlecie* Warlikowskiego, mniej efektownym, ale nieskupionym na jednym temacie.

Makbet i Makbet

Z dwóch realizacji *Makbeta* – w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (reżyseria Paweł Palcat) i w rzeszowskim Teatrze Przedmieście (reżyseria Aneta Adamska-Szukała) można wysnuć wniosek, że to sztuka o testosteronie. W obydwu spektaklach dużo miejsca zajmują męskie zabawy, pohukiwania, siłowanie się, prężenie mięśni tudzież ego. Teatr Przedmieście jest offowy, więc wygląda to skromniej, tym niemniej półnaczy mężczyźni w szerokich „orientalnych” spodniach i z butelkami wina w rękach wytwarzają pierwotną wspólnotę złączoną testosteronem. Las Birnamski jest tu na scenie od początku do końca – gęsto ustawione drzewka (prawdziwe, choć bez koron) zostawiają niewiele miejsca aktorom, zapowiadając fatalny dla Makbeta koniec. Czas biegnie tu szybko, wyznaczany przez wiedźmę (w tej roli reżyserka) bijącą w bęben i śpiewającą „prymitywne” pieśni, a także uwodzącą Makbeta – w gruncie rzeczy nie jest ważne to, co napisał Szekspir, ale ogólne wrażenie, że cała historia musi się źle skończyć, skoro się źle zaczęła. Trochę więcej uwagi poświęcono Makbetowi (Maciej Szukała) i Lady Makbet (Iwona Błądzińska), ale wydaje się, że reżyserka miała nadzieję, że spektakl będą oglądać ci, którzy coś o tym dramacie wiedzą, bo nieprzesadnie zajmuje się szczegółami fabuły i charakterami bohaterów.

Paweł Palcat przyjrzał się *Makbetowi* wnikliwiej, co nie znaczy, że wszystko mu się udało. Umieścił spektakl w dość szeroko pojętej współczesności, w której jest miejsce i na sanitariuszki z czasów I wojny w rolach wiedźm, i na bliższe naszym czasom sukienki, mundury polowe i galowe. Dodał projekcje –

piękne, hipnotyzujące obrazy morza, plaży, po której wólczą się popijający piwo Makbet i Banko, dobrzy kumple, a także robione ukrytą kamerą nocne zdjęcia zwierząt w lesie. Zwierzęce (sztuczne) truchła są też obecne na scenie, układane i przenoszone czule przez wiedźmy-pielegniarki, towarzyszące ludziom w chwilach śmierci. Według reżysera zwierzęta miały przypominać o naturze, szlachetniejszej od świata ludzkiego. Ale ten trop pozostał jedynie ornamentem – światowi *Makbeta* nie trzeba przeciwstawiać natury, żeby udowodnić jego nieszlachetność i grozę. Widać je gołym okiem.

Spektakl rozpoczyna się po bitwie: sanitariuszki opatrują rannych Makbeta i Banka (dziwnie brzmią ich słowa o niesamowitości tych kobiet – żołnierze chyba powinni być oswojeni z obecnością sanitariuszek). Kończy takim samym obrazem – tym razem wiedźmy-sanitariuszki opiekują się Malcolmem. Świat ludzki nie zmądrzeje, historia będzie się toczyć kołem, Malcolm z pewnością znajdzie kogoś do wyeliminowania. Jest on w tym spektaklu udręczony przez ojca, który wciąż go sztorcuje, popycha i gnębi; Malcolm ojca nie lubi, chciałby zająć jego miejsce, siada nawet ukradkiem na tronie. Duncan nie jest dobrym ojcem ani dobrym królem (przynajmniej dla najbliższego otoczenia), ale samcem alfa, którego rozpięra energia, wyładowywana we wspólnych tańcach z groźnie wybijanym rytmem, poszturchiwaniach i gwałtownych gestach. Ponieważ dwór się do jego stylu dostosowuje, na scenie panuje atmosfera testosteronowa. Dla sprawienia przyjemności mężczyznom na uczcie występuje tancerka w kostiumie niedźwiedzicy, płasząca bardzo erotycznie. Kobiety, czyli Lady Makbet i Lady Makduf, chichoczą bezradnie, za to Duncan dobiera się do niej gwałtownie – a gdy tancerka ściąga maskę i ucieka, widzimy twarz jednej z wiedźm.

Duncan jest nieznośnym tyranem, więc zamordowanie go przez Makbeta

(licznymi ciosami, jak w koszmarze) ma jakby mniejszą wagę niż u Szekspira. Ale śmierć to śmierć, poza tym uruchamia kolejne; śmierć Banka, nie Duncana, wydaje się tu najważniejszą przyczyną popadnięcia Makbeta w obłąd. Reżyser zagęszcza atmosferę kosmaru – ofiary Makbeta z pomazanymi na niebiesko twarzami pojawiają się na scenie jak zombie. W końcu Makbet zostaje pokonany nie przez Las Birnamski, ale przez morze, z którego wyłaniają się żołnierze-płetwonurkowie.

Rzeczy mniejsze

Mniejsze – czyli krótsze, kameralne, offowe, ale wcale nie gorsze od tych pokazywanych na dużej scenie Teatru Wybrzeże czy Teatru Szekspirowskiego. Powiem o dwóch, które z różnych powodów podobały mi się najbardziej. Spektakl kolektywu Herz Haus *To bitch or not to bitch* wygrał konkurs SzekspirOFF. Słusznie, bo to ciekawy choreograficzny komentarz do poematu *Gwałt na Lukrecji*. Pierwsza część (umowna, bo spektakl nie ma przerwy) to zmywanie brudu, uparte czyszczenie białej podłogi przez cztery performerki (Magdalena Kowala, Natalia Murawska, Joanna Woźna, Anna Zglenicka), będące również twórczyniami koncepcji spektaklu. W białych kombinezonach z krótkimi nogawkami, z utensyliami do sprzątania za pasem, bose, na klęczkach, nucąc cicho *Chabadabada*, starannie, popluwając na ściereczki, pucują podłogę. Podłoga wygląda nieskazitelnie, ale performerek to nie zniechęca. Praca jest prawdziwa, fachowa, żadnego udawania. W tle, na ścianie wyświetlane są fragmenty poematu i informacje o tym, co przydarzyło się Lukrecji – zgwałcona popełniła samobójstwo, jej ciało stało się przedmiotem męskich targów politycznych. Ale twórczynie nie zajmują się tym aspektem historii Lukrecji, interesuje je czystość i brud, zbrukanie ciała przez gwałt, usiłowanie wydobycia się z tego stanu, oczyszczenie. Wszystkie są Lukrecjami, ale

wybierają spośród siebie jedną – rozbierają ją, kładą na stole i dokładnie myją, tak jak myje się chorych w szpitalu albo może zwłoki. Długa sekwencja jest przejmująca – niby beznamiętna, wykonana z zawodową precyzją, ale uważnie i empatycznie.

Druga część ma inny charakter – są inne kostiumy (cielista bielizna i białe czepeczki z kryzami), więcej ruchu, sekwencje taneczne w stylu nieco barokowym – odniosłam wrażenie, że to fragmenty jakiegoś innego spektaklu. Szkoda, że tak ciekawie zarysowany temat nie został pogłębiony, że twórczynie nie zajęły się choćby tym, o czym poinformowano nas w napisach – że Szekspirowskiej Lukrecji odmawiano miana bohaterki tragicznej.

W inne rejony przeniósł widzów *Romeo i Julia w krainie fakapu* (reżyseria Ewa Galica i Michał Lazar we współpracy z toruńskim Teatrem im. Horzycy) – spektakl oparty na prostym pomysle, zabawny, ale też wzruszający: w końcu to *Romeo i Julia*. Jesteśmy w przyszłości, a Polska jest podzielona na dwa konkurujące ze sobą dyskonty: Blibla i Stonkę. Bohaterami są pracujący w Stonce Kasia (Ada Dec) z działu mrożonek i Tomek (Michał Darewski) z działu konserw. Na scenie jest jeszcze ochroniarz, znudzony koniecznością nadzorowania, rozwiązujący w wolnych chwilach krzyżówki – w tej roli Michał Lazar, autor i wykonawca muzyki. Będzie dużo muzyki, będą też piosenki. Jedyłą scenografią są ustawione w słupki plastikowe jasnozielone skrzynki. To one oddzielają Kasię i Tomka, ale też będą (jak w *Pyramie i Tyzbe*) ową dziurawą ścianą, która sprzyja rozmowom zakochanych. Świat dyskontowy jest nieco orwellowski – życie pracowników jest podporządkowane nudnym obowiązkom i komunikatom, w przerwach można czytać tylko sklepowe gazetki, rozmowy są źle widziane.

Kasia jednak po pierwsze czyta w przerwie *Romea i Julię*, po drugie rozmawia z Tomkiem, namawiając go do wspólnej lektury. Jest, jak Szekspirowska Julia, osobą zdecydowaną, Tomek to trochę melepeta, nie bardzo chce czytać, nie bardzo też czytać potrafi. Ale Szekspir objawia swą moc: wspólne czytanie *Romea i Julii* powoduje, że niewypowiedziane uczucie znajduje wyraz w słowach dramatu. Być może bez tych słów Kasia i Tomek nie dowiedzieliby się, co do siebie czują. Kochankom nie jest łatwo: szybko okazuje się, że Tomek to agent Blibla, wysłany do Stonki, by ukraść recepty na przebojowe produkty konkurencji. Gdy wraca do Blibla, poddają go procedurze wymazania z pamięci miłości do Kasi. Ale Tomek nie ulega – prawdziwa miłość przetrwa, ale czy przetrwają kochankowie? Chcą uciec kanałami do Czech, ale w końcu trują się przeterminowanym napojem. *Romeo i Julia w krainie fakapu* odróżniał się od przeważającej części festiwalowych produkcji: nie starał się stawiać diagnoz na temat współczesnego świata, nie walczył o nic ani z niczym, był dowcipną (a często był to dowcip niewyszukany) próbą przyjrzenia się skutkom czytania Szekspira.

Skutki mogą być różne: wszyscy biorący udział w festiwalu artyści starali się przeczytać Szekspira po swojemu, z jego pomocą diagnozować świat, teatr i siebie. A sztuki Szekspira, nawet przepisane, pocięte, wkładane w coraz to inne konteksty, dowodziły, że wciąż są żywe i dostarczają paliwa teatrowi.

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/artykul/szekspir-swiat-i-teatr>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lepiej-sie-klocic-w-teatrze>

/ FESTIWALE

„Lepiej się kłócić w teatrze”

Tomasz Raczkowski

III Festiwal Teatru na faktach „Rzeczy zbędne” we Wrocławiu, 20–23 czerwca 2024

Jeszcze kilka lat temu Teatr na faktach był – nikomu nie umniejszając – kolejnym kursem w ofercie edukacyjno-teatralnej Instytutu Grotowskiego. Dziś jest jednym z ważniejszych punktów jego programu, coraz mocniej ugruntowanym na mapie kulturalnej Wrocławia. Świadectwem są chociażby kolejne wyróżnienia dla twórców-koordynatorów projektu, Jakuba Tabisza i Krzysztofa Kopki, nominowanych dwukrotnie do Wrocławskiej Nagrody Artystycznej. Nie o laury jednak chodzi, a o działanie: rok w rok organizowane są kolejne kursy, a ich efekty oglądać można na scenach Instytutu Grotowskiego. Wydarzenia Teatru na faktach pozwalają nie tylko śledzić rozwój projektu zakorzenienia teatru dokumentalnego na lokalnej i krajowej scenie, ale też zmapować aktualny klimat społeczny, nastroje i problemy nurtujące wywodzących się z różnych środowisk kursantów-twórców.

W 2024 roku wrocławska publiczność mogła skonfrontować się z dokumentalnym pulsem życia społecznego dwukrotnie. Pierwszą okazją, w lutym, był półmaraton czytań performatywnych „Obywatelka Rzeka”. Człon „pół” może być tu nieco zwodniczy, bo wydarzenie trwało w zasadzie cały dzień, zaczynając się po południu, a kończąc w późnych godzinach wieczornych. Złożyły się na nie trzy „nurty”, w ramach których pokazano łącznie dwanaście czytań oraz spektakl *Historia Ukrainy* ukraińskiego Teatru GAS, stale współpracującego z Instytutem Grotowskiego i Teatrem na faktach. Celem półmaratonu była prezentacja wstępnych efektów pracy osób uczestniczących w kursie tworzenia teatru dokumentalnego, ukierunkowanego na temat szeroko pojętej ekologii. Choć kontekstem dla kursu była katastrofa ekologiczna na Odrze sprzed dwóch lat, zaledwie trzy spośród zaprezentowanych czytań dotyczyło wprost tytułowego tematu (nie liczę trochę instrumentalnych i wymuszonych nawiązań). Był to sygnał, że teatr na faktach w Instytucie Grotowskiego, nomen omen, płynie w innym kierunku niż tematycznie sfokusowane edycje. Wszystkie kursy oraz obydwie dotychczasowe festiwale miały tematy przewodnie, jednak już podczas zeszłorocznej edycji rama tematyczna była traktowana raczej luźno, co znalazło odzwierciedlenie również w bieżącym sezonie – bardziej przyciąga sama idea teatru dokumentalnego i społecznie zaangażowanej wypowiedzi performatywnej. Dlatego też rzeka i ekologia ustąpić musiały innym, nie mniej ważnym, w wielu wypadkach osobistym, sprawom przyniesionym do projektu przez poszczególne osoby w nim uczestniczące – doświadczeniom osób LGBTQ+, g/Głuchych, migracji, zaangażowania aktywistycznego.

Choć temat rzeki został potraktowany po macoszemu, półmaraton spełnił inne, może ważniejsze zadanie. Robocza, trochę pośpieszna, ale na pewno żywa, formuła pozwoliła osobom uczestniczącym na przetestowanie, jak przygotowane przez nie teksty pracują na scenie, czy ich pomysły

inscenizacyjne się sprawdzają. Część z tych prób przełożyła się na drugie, już pełniejsze wydarzenie Teatru na faktach, czyli „Rzeczy zbędne”.

Tytułowe rzeczy miały z jednej strony być obiektami, wokół których ogniskują się różne, emocjonalne i pamięciowe, procesy ludzkiego życia, i które przywołują konkretne znaczenia i kody, niejednokrotnie zakorzenione w osobistych doświadczeniach. Z drugiej strony, „rzeczy zbędne” były prowokacyjnym pytaniem o znaczenie i ważność sztuki w obliczu wojny i ludzkich dramatów. Tabisz i jego zespół ustawiali się od razu na śmiałej – jak się miało okazać, wręcz ryzykownej – pozycji piewców teatru jako przestrzeni i narzędzia społecznego dialogu, a także idącej za nim przemiany. Ryzyko polegało w pierwszym rzędzie na praktyce oddawania głosu w sprawie napaści Rosji na Ukrainę obywatelom Rosji (co już na ubiegłorocznej edycji wywołało kontrowersje). Podczas otwarcia odbyła się premiera spektaklu *Tłusty czwartek* Anastazji Chariotonowej, zrealizowanego na podstawie zwycięskiego tekstu konkursu czytań performatywnych z poprzedniej edycji festiwalu. Spektakl prezentujący perspektywę Rosjan, którzy wyjechali (lub uciekli) z Rosji do Polski, na inwazję w Ukrainie, a także zawierający wyraziste hasła antywojenne, sąsiedował w programie z zaangażowanym spektaklem *Jutro 10 lat temu* teatru GAS, *Krokodylem* Jany Aleksejenko, Alany Ivory i Nadziei Szejbak oraz *niesamowitą słowiańszczyzną* trójnarodowego tercetu rosyjsko-białorusko-ukraińskiego tworzonego przez Henryka Mazurkiewicza, Katyę Egorovą i Tati Lemeshevą. W Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia czuło się napięcie wynikające ze zderzenia różnych doświadczeń, perspektyw i poglądów. *Tłusty czwartek* prezentował dylematy Rosjan i Rosjanek sprzeciwiających się wojnie, zmuszonych do emigracji realnej i wewnętrznej i obarczanych winą za zbrodnie swojego narodu. Tymczasem *Krokodyl* prezentował emocjonalną, podszytą

młodzieńczym buntem odpowiedź na polityczną opresję w Białorusi, wychodzące od osobistych emocji i doświadczeń opresji w *Jutro 10 lat temu* przybierało formę aktywistycznego performansu, a *niesamowita słowiańszczyzna* uderzała w tony refleksji humanistycznej nad dziedzictwem kulturowym narodów słowiańskich i ich skomplikowanym uwikłaniem w dyskursy tożsamościowe, przecinające się z nierzadko sprzecznymi politycznymi interesami poszczególnych narodów. Ta odmienność perspektyw z jednej strony tworzyła klimat intrygującej polifonii, z drugiej jednak stwarzała nieustanne zagrożenie konfliktem. Ze strony niektórych uczestników festiwalu, przede wszystkim młodzieży ukraińskiej doświadczonej przez wojnę, padały słowa o relatywizacji rosyjskiej winy (sprowokowane przez samą obecność Rosjan, choć ci obecni na festiwalu głośno akcentowali hasło „f*uck Putin”), a w kuluarach mówiło się nawet o protestach czy bojkotach. Na skutek omyłkowego – jak zadeklarowali organizatorzy – użycia rosyjskiej flagi w materiałach promocyjnych (w odniesieniu do warsztatów „Ulice dialogu”, promujących międzykulturowe porozumienie), z udziału w festiwalu wycofał się wycofali się Oleksandr Osipow, którego wystawa *Sztuka wolności: Teatr Nafta* miała towarzyszyć festiwalowi, oraz Nina Chyżna ze spektaklem *Someone like me*. W tej sytuacji organizatorzy mieli niełatwe zadanie przeprowadzenia festiwalu bez większych zakłóceń i zachowania twórczej, inkluzywnej atmosfery. „Nie chcę, by to był festiwal o flagach” – mówił na otwarciu Jakub Tabisz. Te słowa były ilustracją idei projektu, który postawił sobie zadanie budowania wielostronnego dialogu – jednak zarówno sama idea, jak i jej realizacja spotkały się z różnym odbiorem.

„Rzeczy zbędne” zdominowała problematyka wojny w Ukrainie, ale nie był to jedyny temat. Spektakl *Bogiem a prawdą* Jana Wawrzyńca Tuźnika, na podstawie tekstu prezentowanego rok wcześniej w konkursie czytań,

podejmował poruszający temat zderzenia wiary katolickiej z tożsamością queerową. *Pogranica* Jakuba i Ady Tabiszów, zrealizowana również na podstawie tekstu czytanego rok wcześniej, dotyczyła kryzysu humanitarnego wciąż trwającego na granicy polsko-białoruskiej. Do tego pojawił się ważny głos w kwestii prekariatu (*AskAPP* Roberta Traczyka), a także warsztaty dla mieszkańców Wrocławia – w tym mieszkających w stolicy Dolnego Śląska migrantów – w przestrzeni miejskiej, wiążące teatr, politykę i międzykulturowy dialog.

Clou programu był ponownie konkurs czytań performatywnych. Osiem tekstów oceniało jury złożone z ludzi kultury i aktywizmu: Kamila Bujnego (krytyka teatralnego), Magdaleny Chrzczonowicz (dziennikarki OKO.press), Olgi Gitkiewicz (socjolożki i reporterki), Weroniki Szczawińskiej (reżyserki teatralnej) i Aliny Szeptyckiej (działaczki antydyskryminacyjnej). Choć czytania zgrupowane były w bloki tematyczne, lepiej rozpatrywać je jako odrębne, choć korespondujące niekiedy ze sobą wypowiedzi. W przeciwieństwie do pierwszej edycji, w trakcie tegorocznego festiwalu czytania były dużo bardziej wyrównane pod względem formalnym. Już nie było rywalizacji minispektakli czytanych z kartek z klasycznymi czytaniem performatywnymi, wszystkie teksty opracowano w podobnej konwencji realizującej założenia tytułowej formuły. Wszystkie poza jednym – tym, który okazał się zwycięski. *Szpieg z Krainy Głuchych* Edyty Kozub, Marka Śmietany i Łukasza Wójcickiego nie odróżniał się jednak z powodu „przearanżowania”, lecz z powodu oryginalnej inscenizacji oraz adekwatnego do podejmowanego tematu montażu tekstu, równocześnie rapowanego i miganego. Tworzące spektakl trio, w którego skład weszli lektorzy języka migowego (Kozub i Śmietana) oraz niezależny performer i edukator (Wójcicki) zaproponowało montaż fragmentów wywiadów z osobami

głuchymi ujęty w formie przenikających się piosenek rapowych. Tekst został przygotowany na podstawie własnych doświadczeń przez głuchego Śmietanę, przetłumaczony przez niego na Polski Język Migowy i zaprezentowany w formie równoczesnej wypowiedzi Śmietany, Kozub w formie techniki bezsłownej ekspresji inspirowanej *Visual Vernacular* oraz tradycyjnego rapu Wójcickiego. Nie było tu klasycznie rozumianej dramaturgii, pojawił się za to strumień świadomości, zarysowujący spektrum doświadczeń osób odczuwających wyobcowanie, nawet w domowej przestrzeni, ze względu na brak słuchu i będące jego konsekwencją inne uniwersum językowe. W ten sposób widzowie otrzymywali możliwość podejrzenia tego, jak myślą, czują i jak dają temu wyraz osoby głuche, funkcjonujące równocześnie w „naszym”, słyszającym świecie i własnym, operującym innymi kodami językowymi. Użycie konwencji rapu z jednej strony dawało możliwość podkreślenia rodzącego się z takiego doświadczenia żalu i gniewu, z drugiej strony pokazując, jak głusi czują kulturę, wskazując na możliwość komunikowania za pomocą sztuki nawet w tak trudnym kontekście komunikacyjnym. O zwycięstwie przesądziła tu ekspresyjna forma, wyłamująca się z dominującej w Teatrze na faktach konwencji teatru podporządkowanego słowu. Zestawienie *Szpiega* z innymi wyróżnionymi, choćby laureatem nagrody publiczności, czyli czytaniem *Cudownych rodziców* Łukasza Basiaka, przypomina też o różnorodności artystycznej, którą oferuje dokumentalna formuła, nieograniczająca się do prostego cytowania wywiadów.

Zgodnie z tradycją festiwalu, po każdym bloku następowała dyskusja. Nie zawsze były to spotkania udane: zgromadzenie kilku – w krańcowych przypadkach aż dziesięciu – osób na scenie i próba zmieszczenia dyskusji na tematy takie jak migracja, wiara czy zdrowie psychiczne w ramach godziny

czasami przybierało kształt pośpiesznych rozmów, które ledwie sygnalizowały interesujące problemy. Z jednej z takich dyskusji zrodziła się też największa kontrowersja festiwalu. Czytanie tekstu opowiadającego historię zgwałconej w Donbasie przez Rosjan dziewczyny połączono w jednym bloku tematycznym z czytaniem o rozpadzie ukraińsko-rosyjskiego małżeństwa, mobbingu i terapii. Do udziału w dyskusji zaproszono Darię Zymenko, bohaterkę pierwszego czytania, ofiarę gwałtu – nieznającą języka polskiego, w którym prowadzono rozmowę, i skazaną przez to na utrudniające zabranie głosu pośrednictwo tłumacza. W dyskusji, nakierowanej na temat przebaczenia, ze strony prowadzącej padły dwuznaczne w kontekście obecności ofiary rosyjskiej przemocy słowa o możliwości przebaczenia. Choć skierowane do wszystkich twórców bloku, a więc również Łukasza Basiaka, którego czytanie *Cudownych rodziców* dotyczyło procesu terapii, a także Marietty Zakharian, w której *Końcu miłości* chodziło o (nie)możliwość przebaczenia zdrady w kontekście małżeńsko-narodowo-politycznym, przetłumaczone pytanie o przebaczenie zostało przez Darię Zymenko przyjęte jednoznacznie negatywnie i skontrolowane zdecydowanym stwierdzeniem, że nie ma możliwości, by przebaczyła oprawcom. Sprowokowało to żywe reakcje z widowni, na której znajdowali się m.in. artyści związani z festiwalem, zawodowi mediatorzy i aktywiści. Pełne emocji głosy wykluczające możliwość jakiegokolwiek porozumienia z rosyjskim agresorem zderzyły się z – dobiegającymi głównie ze strony polskiej – idealistycznymi wezwaniami do terapeutycznego dialogu lub chociaż refleksji. Kompromis nie był możliwy. Konflikt, który podczas festiwalu udało się załagodzić, wybuchł ze zdwojoną mocą już po festiwalu, gdy sprawę nagłośniła prasa lokalna – w mojej ocenie nie bez dawki dziennikarskiego poszukiwania sensacji. Daria Zymenko przedstawiła debatę jako celową manipulację i działanie opresyjne ze strony organizatorów

(Kaszuwara, 2024), „zmuszających do pojednania” (Maciejewska, 2024). Wykrzyczany podczas debaty ironiczny apel Dariusza Maja, artysty związanego z Teatrem na faktach, który postawę przeciwników Rosji „demaskował” jako wezwanie do „wyrznięcia Rosjan”, przedstawiono jako stanowisko organizatorów (choć skrytykowały go m.in. performerki związane z Teatrem GAS, również działającym pod skrzydłami Teatru na faktach). W reakcji oficjalne stanowisko i przeprosiny wystosowali organizatorzy, Instytut Grotowskiego (Tabisz, Fret, 2024), jak również Biuro Parlamentu Europejskiego we Wrocławiu, patronujące festiwalowi. W tym kontekście warto podkreślić, że całemu festiwalowi towarzyszyła atmosfera manifestacyjnego wsparcia ze strony organizatorów dla Ukrainy i Ukraińców – wyrażana nie tylko słowami, ale też zbiórkami i tworzeniem platformy do nagłaśniania zbrodni najeźdźców.

Organizatorzy starali się zapewnić bezpieczną przestrzeń do dyskusji, dopuszczając do głosu różne perspektywy. Potknęli się – jednak mimo wszystko uważam, że warto docenić ich starania, by realizować idee dialogu poprzez sztukę i wokół sztuki. Teatr na faktach dotyka tematów trudnych, niekiedy polaryzujących i wywołujących skrajne emocje – co zasługuje na pochwałę. Można mieć nadzieję, że doświadczenia tego roku posłużą do uniknięcia potknięć i jeszcze większej uważności. Najlepszym podsumowaniem działań Teatru na faktach w 2024 roku będzie chyba stwierdzenie Jakuba Tabisza, zawarte w jego przemówieniu otwierającym czerwcowy festiwal „Rzeczy zbędne”: „Lepiej kłócić się w teatrze niż poza nim”. To zdanie oddaje i założenia, i praktykę projektu.

Wzór cytowania:

Raczkowski, Tomasz, „*Lepiej się kłócić w teatrze*”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lepiej-sie-klocic-w-teatrze>.

Autor/ka

Tomasz Raczkowski – antropolog społeczno-kulturowy, recenzent. Doktorant w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego. Badawczo zajmuje się społecznymi kontekstami kina i powiązanimi z nim dyskursami. Członek zespołu organizacyjnego festiwalu filmowego Opolskie Lamy, stale współpracuje z portalem Film.org.pl. W latach 2017-2021 współpracownik Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.

Bibliografia

Kaszuwara, Piotr, *Daria Zymenko: Może mam powiedzieć „przepraszam, że mnie zgwałciłeś”?*, Onet.pl, 5.07.2024, <https://www.onet.pl/informacje/ppo2/daria-zymenko-moze-mam-powiedziec-przepraszam-ze-mnie-zgwalciles/27xv42e,30bc1058> [dostęp: 8.10.2024].

Maciejewska, Beata, *Ukrainka zaszokowana tym, jak potraktowano ją w Polsce. „Opowiadałam o zbrodniach wojennych, a oni oczekiwali pojednania z Rosjanami”*, Wyborcza.pl, 28.06.2024, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,31100892,ukrainka-zaszokowana-tym-jak-potraktowano-ja-w-polsce-opowiadalam.html?cta=1pbox-3noac-5Czerwiec2024NW-6m> [dostęp: 8.10.2024].

Tabisz, Jakub; Fret, Jarosław, *Oficjalne oświadczenie Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu*, <https://www.facebook.com/grotowskiinstitute/posts/pfbid0mArT9caPsRjFon71yBHT5HYv3i6FwMfKH1uQRQLhCvtWykkBVwX8R16HPLBPZoxzl>, Facebook, 27.06.2024 [dostęp: 8.10.2024].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/lepiej-sie-klocic-w-teatrze>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/polski-szekspir-xx-i-xxi-wieku>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Polski Szekspir XX i XXI wieku

Joanna Walaszek

Anna Cetera-Włodarczyk, Mateusz Godlewski, Przemysław Pożar, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2024

Pod adresem <https://polskiszekspir.uw.edu.pl> został otwarty dostęp do repozytorium Uniwersytetu Warszawskiego, w którym opublikowano godną polecenia, bardzo interesującą i przydatną monografię polskich przekładów dramatów Szekspira Anny Cetera-Włodarczyk, przy współudziale Mateusza Godlewskiego i Przemysława Pożara *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Zasoby, strategie, recepcja*. Od 2019 roku dostępna jest tam także opracowana według tych samych założeń monografia Anny Cetera-Włodarczyk i Alicji Kosim *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku. Zasoby, strategia, recepcja*. O założeniach projektu informuje we wstępnym artykule repozytorium jego autorka – Anna Cetera-Włodarczyk. W jego ramach pod tym samym adresem została udostępniona imponująca kolekcja polskich przekładów sztuk Szekspira. Wszystkich XIX-wiecznych i

osiemdziesięciu procent XX- i XXI-wiecznych. To w sumie prawie sto przekładów! Niektóre sztuki doczekały się kilku polskich translacji, najpopularniejsze w swoim czasie *Romeo i Julia*, *Król Lear* – kilkunastu, *Hamlet* ponad dwudziestu. Za pomocą aplikacji można je z sobą porównywać. Wyszukiwarka pozwala na łatwe sprawdzanie podstawowych informacji dotyczących tłumaczonych dzieł, przekładów i tłumaczy. Odnośnik „tłumacze i tłumaczki” odsyła do pierwszej sceny przekładu i krótkich informacji o autorach, które można rozwinąć do tekstu rozdziału. Obszerna książka (na razie publikacja elektroniczna, później będzie dostępna w wersji papierowej i jako e-book) gromadzi w układzie alfabetycznym rozdziały poświęcone tłumaczom i ich przekładom, zawiera bibliografię i indeksy, poprzedzona jest wstępem Anny Cetery-Włodarczyk. Warto przeczytać ją w całości.

Monografia, wpisując się w krąg współczesnej opisowej translatologii, skupionej na badaniach relacji między przekładem a kulturą docelową, na zawiłych procesach asymilacji, proponuje niezwykle ciekawe ujęcie tematu. Przedstawia tłumaczy, ich biografie, opisuje okoliczności, uwarunkowania i tajniki procesów twórczych, publikacji i teatralnych realizacji. I to oni, tłumacze i odbiorcy, czytelnicy i widzowie, krytycy literatury i teatru, określają specyfikę przekładów, strategie translatorskie, oceniają ich walory, przesądzają o ich powodzeniu w danym miejscu i czasie, w literaturze i w teatrze. Powracające w indywidualnych portretach tłumaczy i recepcji ich przekładów zagadnienia, konteksty i tematy spajają całość, odsłaniając fascynujący, dynamicznie zmienny obraz Szekspira w polskiej kulturze. Tym samym przedstawiają w nowej perspektywie pewien fragment polskiego życia kulturalnego, literackiego, teatralnego. Toteż monografia może zainteresować nie tylko translatologów i szekspirologów, ale też literaturoznawców, teatrologów, kulturoznawców.

Monografia nie mówi o jednym – jak należy przekładać dramaty Szekspira. Prezentacja strategii i recepcji przekładów poprzez wypowiedzi ich autorów i odbiorców ma ważne konsekwencje – przede wszystkim nie przesądza ani o sensowności tych czy innych strategii translacyjnych i kryteriów oceny, ani o wartości samego przekładu. Udowadnia, że bywają dla każdego inne, a w swoich dziejach kapryśnie zmienne. To wyraźnie widać, kiedy różnią się od siebie znacznie, nawet diametralnie, założenia i opinie tłumaczy, znawców, czytelników, oceny i kryteria oceny krytyków literackich i literatów, artystów i recenzentów teatralnych. Bywają przekłady cenne dla uczonych, niemożliwe do przyjęcia dla teatru. Przekłady, które teatr przyjmuje z entuzjazmem, uznane za bardzo współczesne, a które dosyć szybko okazują się archaiczne. Bywają takie, nie tylko kanoniczne, które nieoczekiwanie po latach wracają na scenę. Autorzy monografii są w swojej pracy konsekwentni – nie narzucają konkretnym tekstom własnych sądów, ocen i preferencji, zachowują naukowy dystans wobec wszystkich opinii i wartości. Referują, czasem bardzo gorące, spory i dyskusje tłumaczy i krytyków, ale nie ulegają ich emocjom.

Poszczególne rozdziały mają tę samą strukturę: sylwetka, strategie, recepcja. Jest ich dwadzieścia pięć, tyle, ilu tłumaczy opublikowało na przestrzeni XX i XXI wieku chociaż jeden pełny przekład sztuki Szekspira. Są znani tłumacze, którzy przełożyli duży korpus dzieł Szekspira: Maciej Słomczyński, Stanisław Barańczak, stosunkowo duży: Jan Kasprowicz, Zofia Siwicka, Jerzy S. Sito, i autorzy kilku przekładów: Piotr Kamiński, Antoni Libera, Ryszard Długołęcki, Krystyna Berwińska i inni. Są wśród nich, poza już wymienionymi, poeci i pisarze tacy jak Czesław Miłosz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Stanisław Dygat, Roman Brandstaetter, ale nawet jeśli ich przekłady bywały często grane w teatrach, tak jak *Sen nocy letniej* Gałczyńskiego, *Jak wam się podoba* Miłosza czy *Romeo i Julia* Iwaszkiewicza,

to ich twórczość translatorska rzadko była przedmiotem szczególnego zainteresowania badaczy. Nie wszystkie publikowane przekłady są powszechnie znane, przeciwnie. O wielu, z różnych względów ciekawych, mało kto słyszał. Jeszcze mniej wiedzieliśmy o ich autorach.

Tłumacze i tłumaczki, osoby często niezauważane jako podmioty przekładów, w świetnie zarysowanych, wielostronnie oświetlonych sylwetkach zyskują w monografii osobowość i należną im rangę współtwórców polskiego Szekspira. Biogramy oparte na rozległych, wnikliwych studiach i materiałach źródłowych, w tym korespondencji, na archiwalnych i prywatnych kwerendach, odsłaniają często nieznane historie i aspekty życia oraz procesów twórczych autorów, a w wypadku mniej znanych postaci są pierwszymi obszernymi portretami. Poszczególne rozdziały tak zostały sprofilowane, by kierować uwagę czytelnika na kwestie mniej i bardziej bezpośrednio związane z tłumaczeniem sztuk Szekspira, ale też tak, by wydobyć niepowtarzalne rysy autora, jego osobowości, zainteresowań, działalności i twórczości. W ten sposób powstała fascynująca galeria portretów nietuzinkowych, często nieznanymi osobami, których historie połączyły tu szekspirowskie translacje.

Wszystkie osoby, koleje ich życia, dzieje przekładów i ich recepcja są mocno osadzone w rzeczywistości historycznej – politycznej, kulturalnej, społecznej, ekonomicznej. Wyznaczają istotne okoliczności mające pewien wpływ na dzieje polskiego Szekspira. Z nich, jak się okazuje, czasem wynikają, przynajmniej częściowo, decyzje o podjęciu tłumaczenia tej czy innej sztuki Szekspira. O pracy nad *Jak wam się podoba* w czasie II wojny Miłosz mówi, że była dla niego „samoleczeniem”. Nie tylko dla niego, zważywszy ówczesne zainteresowanie przekładaniem Szekspira. A może przyszli tłumacze zarazili się wzajemnie Szekspirem, na przykład w środowisku Stawiska, jak

podejrzewa, wcale nie żartem, Anna Cetera-Włodarczyk. Tłumaczenia Szekspira bywały ucieczką czy obroną przed socrealizmem, albo też przed brakiem możliwości innych publikacji w PRL-u, bywały inspirowane przez innych artystów, zamawiane przez reżyserów, teatry, wydawnictwa. Tłumacze mówią też o zupełnie innych motywacjach, o próbie przekładu z „ciekawości i dla nauki”, jak Zygmunt Kubiak, a nawet o „poruszeniu”, jakie wywołał Sonet 33, kojarzący się Ryszardowi Długoleckiemu z jego przeżyciami w Himalajach. Historyczny kontekst mówi nie tylko o rozmaitych okolicznościach i możliwych uwarunkowaniach powstawania przekładów i ich recepcji, także – co rzadko zauważane – ekonomicznych i marketingowych związanych z publikacjami. Korespondencja ujawnia troskę tłumaczy o wynagrodzenie, które bywało ważnym, a nawet podstawowym ich źródłem utrzymania. Można sądzić, że powojenny rozwój rynku wydawniczego i stosunkowo wysokie wynagrodzenia mogły być bodźcem stymulującym pracę zdumiewająco licznych w tym czasie tłumaczy Szekspira. Później istotna bywała inwencja wydawców, redaktorów i dyrektorów Państwowego Instytutu Wydawniczego, Wydawnictwa Literackiego, Znaku, edycje serii przekładów autorstwa wielu lub jednego tłumacza. Na rynku księgarskim nie bez znaczenia bywał wygląd książek, tych zgrzebnych i tych – jak Macieja Słomczyńskiego – efektownie wydawanych. Choć zdarzało się i tak, że skromne książeczki niszowego wydawnictwa cieszyły się dużym powodzeniem, tak jak pierwsze przekłady Stanisława Barańczaka publikowane przez oficynę W drodze. Obecnie tego rodzaju walory książek straciły na znaczeniu. Najważniejszy jest łatwy dostęp do przekładu w sieci – stąd między innymi ogromna wartość i znaczenie upowszechnienia przekładów przez repozytorium UW.

Rozdziały monografii są różnej objętości, najdłuższe – Barańczak, Słomczyński – obejmują około osiemdziesięciu stron, najkrótsze – Zygmunt

Kubiak, Juliusz Kydryński, Czesław Skłodowski, Ryszard Długołęcki – liczą stron kilkanaście, zaś wiele – kilkadziesiąt. Objętość rozdziałów nie jest jednak zazwyczaj wprost proporcjonalna do liczby przekładów danego autora i ich popularności, warunkuje ją, poza dostępnością informacji, znaczenie twórczości i aktywności ich autorów w polskiej kulturze czy też w dziedzinie szekspiologii i krytyki przekładów. Żaden z tłumaczy, nie tylko znani poeci, nie zajmował się wyłącznie Szekspirem. Rozdziały poświęcone Władysławowi Tarnawskiemu, Andrzejowi Tretiakowi, Witoldowi Chwalewиковi, Jerzemu Limonowi, tłumaczom-szekspiologom, autorom niewielu publikowanych przekładów, poszerzają wiedzę o zagadnieniach translacji dramatów Szekspira i dziejach polskiej szekspiologii – akademickiej i popularyzatorskiej. Poświęcone Bohdanowi Drozdowskiemu i Stanisławowi Barańczakowi, poza wszystkim innym i każdy inaczej, mówią o popularyzacji tematu polskich przekładów sztuk Szekspira. Poświęcone Włodzimierzowi Lewikowi – o roli redaktora, znawcy Szekspira (o tym też mówią powracające w różnych rozdziałach opinie Anny Staniewskiej, redaktorki PIW, o przekładach m.in. Sity, Słomczyńskiego, Siwickiej). Rozdziały poświęcone najmniej znanym, prawnikowi Czesławowi Skłodowskiemu (notabene stryjowi Marii Skłodowskiej-Curie) i jego bratankowi Józefowi, lekarzowi, który po latach poprawił i opublikował przekład *Hamleta* stryja; innemu lekarzowi i himalaiście Ryszardowi Długołęckiemu, przywołują najtrudniej uchwytną – a ważną – sferę obecności Szekspira w życiu prywatnym, rodzinnym, w życiu kulturalnym małych środowisk. Sama zaczęłam w liceum czytać sztuki Szekspira dzięki krewnemu, Andrzejowi Sawiczewskiemu, architektowi, który corocznie w swoim mieszkaniu w Sopocie organizował „Urodziny Szekspira”. Zapraszał rodzinę i znajomych, był tort i interesująca pogadanka na różne szekspirowskie tematy.

Powyższe uwagi świadczą o tym, że monografię polskich przekładów

Szekspira można czytać na wiele sposobów. Znacznie, znacznie więcej niż tu wspomniane. Niektóre podpowiada Anna Cetera-Włodarczyk we wstępie. Może najciekawsza dla bardziej całościowego obrazu polskiego Szekspira jest lektura chronologiczna, uwzględniająca daty publikacji tekstów. Pokazuje między innymi nieciągłość i zmienność historycznych procesów, opadające i wznoszące się fale zainteresowania przekładami Szekspira.

Po okresie stagnacji pierwszej połowy wieku, przekładach zakorzenionych jeszcze w kulturze przełomu XIX i XX wieku, widać wręcz eksplozję szekspirowskich tłumaczeń w latach powojennych. W większości autorstwa literatów znanych sprzed II wojny, ale też debiutantów. Miłosz, Gałczyński, Iwaszkiewicz, Dygat, Brandstaetter, Siwicka, Berwińska, by wymienić autorów przekładów, które były często, lub dosyć często, grane były w teatrach w latach czterdziestych, pięćdziesiątych, sześćdziesiątych. To zadziwiające zjawisko „szekspirowskiej gorączki” ogarniało też teatr: ogromnym powodzeniem cieszył się Ogólnopolski Konkurs Szekspirowski w 1947 roku. Niektórzy autorzy nie podejmowali się kolejnych translacji sztuk Szekspira, niektóre tłumaczki, Zofia Siwicka i Krystyna Berwińska, z przerwami pracowały nad nimi całe życie. Teatr grał Szekspira w bardzo różnych, także starszych, przekładach. Pod koniec lat sześćdziesiątych przekłady zaczął publikować Jerzy S. Sito, a kilka lat później Bohdan Drozdowski, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych rynek wydawniczy (choć niekoniecznie teatralny) zdominował Maciej Słomczyński. Na przełomie XX i XXI wieku z kolei wydawnictwa i teatry inspirował i zdominował Stanisław Barańczak (ponad dwieście przedstawień). Dopiero w XXI wieku pojawiły się nowe propozycje: Piotra Kamińskiego, Antoniego Libery, Jerzego Limona i Władysława Zawistowskiego. Na scenę powracają też dawniejsze przekłady. I już powstają nowe.

Bardzo cenne w tej monografii jest włączenie teatru w krąg tematyki przekładów, czy szerzej, polskiego Szekspira. Zaświadcza o licznych związkach tłumaczeń i przedstawień. Kilka nowych przekładów powstało z inspiracji reżyserów i aktorów – Leona Schillera, Arnolda Szyfmana, Edmunda Wiercińskiego, Stefana Jaracza, Konrada Swinarskiego, Krystyny Skuszanki, Tadeusza Łomnickiego, Andrzeja Wajdy, Andrzeja Seweryna. Czasami były to pierwsze prace autorów, którzy potem tłumaczyli inne sztuki Szekspira. Niektórzy tłumacze wspominają oglądane w Anglii spektakle, które miały pewne znaczenie dla ich myślenia o Szekspirze i strategiach translacji, niektórzy dłużej współpracowali z polskimi reżyserami. Wybór nie tylko dramatu, ale też przekładu do inscenizacji i pracy z aktorami sporo mówi o reżyserach. W tym samym czasie, w latach siedemdziesiątych, kiedy Adam Hanuszkiewicz grał przekłady Jerzego S. Sity, Krystyna Skuszanka współpracowała z Bohdanem Drozdowskim, a Konrad Swinarski z Maciejem Słomczyńskim. Każdy z nich czego innego szukał i w dziełach Szekspira, i w teatrze. Wybór *Hamleta* Romana Brandstaettera do kilku inscenizacji na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mówi z kolei o zawsze istotnym w teatrze związku translatorskiej interpretacji sztuki z nastrojami widowni, z aktualnym momentem historii. W badaniach recepcji przekładów przedstawienia są wrażliwym sprawdzianem powodzenia scenicznego Szekspira w przekładzie i to one zaświadczać o ich długiej lub krótkiej teatralnej żywotności. Z kolei wzmiankowane tu kompilacje różnych przekładów w jednym przedstawieniu, widoczne w egzemplarzach teatralnych zmiany, skróty w tekście, przetworzenia, przepisywania, mówią tyleż o dalszych dziejach przekładów, co o intencjach realizatorów spektakli. Monografia informuje nie tylko o głosach recenzentów (nie wartościując ich uwag i ocen), które pojawiają się zwykle przy pierwszych realizacjach scenicznych, ale też o dacie, miejscu i reżyserze premiery. Nie zawsze liczba

premier idzie w parze z rangą przedstawień, ale zgromadzone w jednym miejscu podstawowe dane o wystawieniach są znakomitym punktem wyjścia do badań rozmaitych relacji pomiędzy przekładami i teatrem, pomiędzy literacką i teatralną historią polskiego Szekspira. Inspirujących – co ważne – zarówno dla szekspirologów, jak i badaczy teatru. Tkwi tu załączek dalszych interdyscyplinarnych badań tłumaczeń, czy szerzej polskiego Szekspira, do których słusznie namawia Anna Cetera-Włodarczyk. Pionierska monografia stanowi do nich bardzo potrzebną i rzetelną podstawę. Przy tym, sama w sobie, jest bardzo ciekawą, znakomicie napisaną i skomponowaną książką.

Wzór cytowania:

Walaszek, Joanna, *Polski Szekspir XX i XXI wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/polski-szekspir-xx-i-xxi-wieku>.

Autor/ka

Joanna Walaszek – wykładowczyni w Katedrze Teatru i Dramatu UJ od momentu jej powstania do 2021 roku. Jej działalność naukowa, krytyczna i dydaktyczna skupia się wokół zagadnień twórczości wybitnych artystów (reżyserów, aktorów), analizy i opisu przedstawień, scenicznych interpretacji dramatów, procesów przemian idei, estetyki i praktyki polskiego i europejskiego teatru XX i XXI wieku. Autorka książek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (1992), *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele* (2003), *Ślady przedstawień* (2008).

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/polski-szekspir-xx-i-xxi-wieku>

Z numeru: **Didaskalia 183**

Data wydania: październik 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/naukowe-gawedy-profesora-jana-michalika>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Naukowe gawędy (?) Profesora Jana Michalika

Wojciech Dudzik

Jan Michalik, *Gawędy o teatrze krakowskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023

Słownik terminów literackich przytacza dość obszerną definicję gawędy, uznając ją za „gatunek prozy epickiej [...], związany ściśle z tradycyjną kulturą szlachecką [...]. Pierwotnie – pisze dalej autor słownikowego hasła Michał Głowiński – była tylko opowieścią ustną, wygłaszaną w towarzyskich okolicznościach w trakcie biesiady, po polowaniu itp. Do lit[eratury] pisanej wprowadzono ją w I połowie XIX w. G[awęda] tematycznie związana ze szlacheckim życiem i obyczajem, kształtowana była na wzór opowiadania ustnego. Odznaczała się brakiem konturów kompozycyjnych, aintelektualnym charakterem, swobodą w prowadzeniu wątków, powtórzeniami, licznymi zwrotami do słuchaczy, występowaniem wątków fonicznych itd.” (1988, s. 163). Jeśli do takiej definicji przymierzmy najnowszą książkę Jana Michalika, noszącą tytuł *Gawędy o teatrze krakowskim*, i zapytamy, co ją z

taką definicją łączy, odpowiedź będzie brzmiała: niewiele – albo wręcz nic. Okoliczności towarzyskie? Brak konturów kompozycyjnych?? Aintelektualny charakter??? Jak to? Czyżby Jan Michalik nie był świadom przynależności gatunkowej książki, którą właśnie wydał? Czy z jakiegoś powodu wyrzeka się uprawianego przez całe życie stylu naukowego i chce nas przekonać, że napisał coś innego, niż zwykle pisywał? Coś tu się nie zgadza. Wie o tym sam autor – doświadczony przecież jak mało który historyk teatru – bo zaczyna swój tom od wytłumaczenia się z użycia tytułowego terminu. Jak się okaże, słownik nie jest tu naczelnym autorytetem, a kiedy zaczniemy dociekać, co z tą gawędą, okaże się, że Michalik pojmuje ją trochę inaczej, na swój sposób, i za najważniejszą jej cechę uznaje strategię narracyjną, jaką zastosował w większości tekstów, nawiązującą do dawnych opowieści, skomponowanych i stylizowanych inaczej niż klasyczna monografia. Jest to narracja pierwszoosobowa, która nigdzie na kartach tej książki nie maskuje obecności autora względnie narratora. Przeciwnie: „sam gawędziarz – opowiadacz, narrator” porusza się co i rusz zarówno w świecie naukowej prawdy, jak i historycznoliterackiej fikcji.

Przyznam, że nie bardzo mnie przekonuje takie genologiczne wyjaśnienie. Szczególnie że sam autor, nawiązując do wspomnianych na wstępie cech literackiej szlachetczyzny, stwierdza po prostu, że „termin ten kryje w sobie wiele znaczeń” (s. 7). Ale o ile możemy się zgodzić na taki panujący w całej książce synkretyzm semantyczny, to trudno wywodzić go właśnie z gawędy. Jakby autor sam sugerował „mniejszy walor takiej wypowiedzi, [jaki] nie przystoi naukowej publikacji” (s. 7). Trudno byłoby się wszak zgodzić na taką autodeprecjację wybranych przez siebie tematów.

Co zatem trafia do czytelnika pod szyldem gawędy? Najpierw coś *pro domo sua*, sześć szkiców z dziejów krakowskiej teatrologii i o jej ojcach

założycielach (matek założycielek w Krakowie nie było), z których jeden, *Dwadzieścia pięć lat krakowskiej teatrologii*, najlepiej może wytrzymałe gatunkowe przyporządkowanie, w pierwotnej formie (przed pierwodrukiem) został bowiem opowiedziany. Byłem tego świadkiem jako uczestnik konferencji *Teatr – teatrologia w Polsce u schyłku XX wieku* w Osieczanach koło Myślenic, na której Jan Michalik opowiedział to, co zostało potem ogłoszone drukiem, a tym samym straciło walor gawędy, jak ją definiował Głowiński (jako opowieść ustną). I choć osieczkańska gawęda nie jest jedyną transkrybowaną na język pisma opowieścią ustną pomieszczoną w tym tomie, to ona właśnie przeszła do legendy teatrologii w Polsce, pamiętana i cytowana częściej niż inne zebrane tu historyczne przyczynki. Skądinąd wśród tych sześciu tekstów warto zwrócić uwagę także na ostatni, *Gawęda o teatrze krakowskim*, bo w nim znowu pojawia się odautorskie pytanie: „dlaczego gawęda?” z zaskakującą odpowiedzią, godną barona Münchhausena *à rebours*: „bo w istocie nie mam (nie miałem) nic nowego do powiedzenia o szkole krakowskiej” (s. 111). Czy to kolejna *quasi-deprecjacja* gatunku, czy podsumowanie: jakże pożyteczne zebranie tego, co znane, dopowiedziane, niekoniecznie zaś odkrywane?

Odkryciom mieszczącym się w poetyce przyczynków lub dopowiedzeń poświęcony jest drugi zestaw gawęd (?) skupionych wokół jednego z głównych obiektów pasji naukowej Jana Michalika, czyli Tadeusza Pawlikowskiego. Widać to dobrze w całej książce i w indeksie osób, gdzie nazwisko „Pawlikowski Tadeusz” wymieniane jest najczęściej – dokładnie dziewięćdziesiąt cztery razy. Tej częstotliwości dorównuje tylko „Got Jerzy (właśc. J. Got-Spiegel)”, ale już nie jako obiekt badań, tylko tych badań współuczestnik, współtwórca i było nie było przyjaciel autora.

Skądinąd wymieniona wyżej fraza „obiekt pasji” brzmi równie

problematicznie co tytułowa gawęda, ale tak właśnie deklaruje Profesor: „Pasja badawcza jest moją pasją, przyjemnością, sposobem zaspokajania ciekawości ludzi i świata” (s. 8). Oby każdy uczony¹ mógł taką deklarację złożyć! Tytuł tej części książki w każdym razie brzmi prosto i jednoznacznie: *Jeszcze Pawlikowski*.

Następne siedem tekstów krąży wokół emblematycznych postaci teatru krakowskiego: Heleny Modrzejewskiej i Stanisława Wyspiańskiego – i tak też są one łącznie zatytułowane: *Modrzejewska, Wyspiański*. Oprócz wymienionych, dalej w tej części pojawiają się jeszcze trzy *par excellence* krakowskie nazwiska: Karola Estreichera, Józefa Kotarbińskiego i Stanisława Koźmiana – jako widzów, wielbicieli, krytyków, epistolografów – w ich związkach przyjacielskich i teatralnych: Estreicher i pani Helena, Koźmian i Modrzejewska, Modrzejewska i Wyspiański, przy czym związki osobiste przeplatają się z artystycznymi, tak jak w tytule jednej z pomieszczonych tu gawęd (?), czyli *Na pograniczu życia i sztuki*². Stawiam znak zapytania przy gawędzie – jako rzecz do przemyślenia, bo problem genologiczny powraca w całej książce³.

Po raz kolejny i w najsilniejszym wydaniu ujawnia się w dwóch pozycjach: *Propozycja hasła „Trapszo Tekla” do „Polskiego słownika biograficznego”* oraz *Prapremiera „Kościuszki pod Racławicami” Władysława Ludwika Anczyca w teatrze krakowskim*. Oba szkice to hasła słownikowo-encyklopedyczne! Pierwsze napisane dla wymienionego w tytule *Polskiego słownika biograficznego*, drugie dla internetowej *Encyklopedii Teatru Polskiego* w jej nowatorskiej formule opisywania (m.in.) historycznych przedstawień o wyjątkowym znaczeniu dla polskiego teatru. Oba hasła kilkustronicowe (o z góry określonej objętości spowodowanej przyjętym w danym wydawnictwie szablonem), w formie narzuconej przez zewnętrznych

redaktorów, opatrzone bibliografią i przypisami, czyli wszystkimi rygorami naukowymi. Jak więc tu przypisać je do gawędy, choćby i naukowej – bo coraz bardziej po lekturze omawianego tomu zaczyna mi się wydawać, że Jan Michalik stworzył po prostu nowy gatunek wypowiedzi: gawędy naukowej, łączącej rygory z pewną dozą swobody. Widać to najwyraźniej w rozdziale poświęconym Tekli Trapszo, w którym suche, słownikowe, wspomniane wyżej hasło skonfrontowane zostało z najobszerniejszą w całej książce, blisko siedemdziesięciostronicową opowieścią powstałą w oparciu o materiały przygotowane na użytek PSB.

To zresztą dość typowe dla historyków-archiwistów, podążających za przedmiotem swoich badań: „Podczas zbierania materiałów pojawiło się wiele pytań, niejasności, wątpliwości” – pisze Michalik (s. 8). Tak jedno pytanie kazało szukać niejednej odpowiedzi i wywoływać następne, jeden niepozorny przypis wiódł do kolejnego rękopisu, który pasował do układanki, a żadnego nie można było pozostawić samemu sobie, bo znalezione skarbu nie wypuszcza się z rąk. W ten sposób pięciostronicowe hasło biograficzne „Trapszo Tekla” zmienia się w obszerną rozprawę-opowieść-gawędę zatytułowaną *Naiwna? Z podtytułem Krakowskie lata Tekli Trapszówny*⁴. Michalik tłumaczył to zresztą sam: „Penetracja krakowskiej i warszawskiej pracy przełomu wieków, okazjonalnie dzienników Łodzi, Poznania, Lwowa, dostarczyła wielu drobiazgowych informacji niekwalifikujących się do wykorzystania w haśle *Polskiego słownika biograficznego*, a równocześnie wzbogacających wizerunek aktorki jako artystki i jako człowieka, co w tym przypadku zdaje się nadzwyczaj ważne (s. 364-365). Dzisiaj historyk w gruncie rzeczy ima się podobnych metod: poruszając się w internecie od hiperlinku do hiperlinku tworzy (nie)zaplanowaną całość. Publikując zaś obok siebie hasło słownikowe i rozprawkę *Naiwna?* Jan Michalik pokazuje czytelnikowi, jak z tego samego zaczynu powstać mogą różne bochny chleba.

Ale rozprawka-gawęda przynosi nam dużo więcej niż tylko pewną porcję nowej wiedzy biograficznej. Dodatkowo „daje asumpt do refleksji nad statusem i sposobem pracy aktorek przypisanych do *emploi* «pierwszej naiwnej»” (s. 364-365). Pokazuje, jak czytać źródła i odpowiedzieć na pytanie: jak pisać o XIX-wiecznym teatrze.

U schyłku zaś XIX wieku (Tekla Trapszo wstąpiła na scenę w 1890 roku w Łodzi, a rok później pojawiła się w Krakowie) ciągle dominował na tej scenie aktor, częściej zaś aktorka. Opis XIX-wiecznego teatru jest więc *de facto* opisem aktorki czy aktora - ich ról i ich *emploi*. Trapszówna po krakowskim debiucie zebrała dość krytyczne uwagi: „Figura niewyrobona”, „uroda nie wybitna”, „niewytworna dykcja”, „brak dystynkcji w ruchach”, „szwankujący głos”. Ale też komplementy: „doskonała gra oczu”, „głosik miły, o bardzo sympatycznym dźwięku”, „ruchy ma wdzięczne” (s. 372-374). Decyzja ostateczna należała jednak do widzów: „Publiczność polubiła ją od razu” itd., itp. Takich, ale też bardziej rozwiniętych cytatów, wypisów z krakowskiej prasy charakteryzujących pierwsze i późniejsze występy aktorki, przytacza Michalik dużo, pozwalając czytelnikowi uruchomić wyobraźnię przy (re)konstrukcji *emploi* naiwnej, ale też rozsmakować się w stylu ówczesnej krytyki, która jest głównym źródłem naszej dzisiejszej wiedzy o historii teatru. Przy bodaj najdłuższym cytacie przytoczonym na kartach omawianej książki, niemal na pół strony, wydobytym z „Dziennika Łódzkiego” z 1892 roku, autor uznał nawet za stosowne, by się usprawiedliwić (mniejsza o meritum, chodzi o proporcje): „Pozwolono sobie na ten przydługi cytat, bo jest to najobszerniejsze w tamtych latach omówienie twórczości aktorki, próba rekonstrukcji sposobu pracy nad rolą i środków oddziaływania na widza” (s. 397). To nie nadmiar, to niedobór - powiedziałyby pewnie współczesny czytelnik, kartkujący tom Michalika w poszukiwaniu innych źródłowych cytatów, bo przecież w takim tomie można sobie pozwolić na

więcej, nie jest to wszak słownik biograficzny (ten zostawiliśmy dla koneserów innych gatunków pisarstwa naukowego), ale gawęda (?).

Czy taką samą gawędą jest wspomniany wyżej opis przedstawienia *Kościuszko pod Raławicami*, należy już jednak wątpić. Ten zbliża się rzeczywiście do gatunku słownikowego, mniej osobistego, możliwie zobiektywizowanego – przy czym publikacja w internecie ma tę zaletę, że można ją rozwijać, dopełniać w miarę pojawiania się nowych źródeł.

I wreszcie piąta część dzieła i pięć w niej publikacji: *Varia*, a tu – oprócz wymienionego wyżej opisu prapremiery sztuki Władysława Ludwika Anczyca – *Dwa (nieznane) listy Henryka Sienkiewicza*, *Salonik* – również list, tym razem autorstwa literata Michała Rollego, z życzeniami imieninowymi dla aktorki Konstancji Bednarzewskiej z roku 1899. Co w tym drobiazgu ciekawego, objaśnia we wstępie edytor, więc do tego wstępu odsyłam.

Pozostałe *Varia* to scenariusz kabaretowego programu Zielonego Balonika pod tytułem *Odnowienie Wawelu* autorstwa Witolda Noskowskiego i z komentarzem Jana Michalika; wreszcie „*Wielki drobiazg*”(?) *Josepha Conrada w Polsce* – opowiada, jak pisze sam autor – „o jednoaktówce, która swój sceniczny polski żywot mogła rozpocząć w krakowskim teatrze, lecz za sprawą Tadeusza Pawlikowskiego tak się nie stało” (s. 9). Faktycznie różnicowanie duże i trudno zgodzić się tutaj, przy lekturze wszystkich szkiców pomieszczonych w całej tej części, na objęcie ich preferowaną przez Michalika gatunkową formą gawędy (chyba że autor chciałby na teatralnym gruncie pójść w ślady Melchiora Wańkowicza, nazywanego ostatnim polskim mistrzem szlacheckiej gawędy). Są to utwory dość jednoznacznie dające się przypisać do innego gatunku *par excellence* naukowego: przyczynku.

Słownik, od lektury którego zacząłem niniejszy tekst, definiuje ten gatunek krótko i jednoznacznie: „Rozprawa naukowa zwykle o charakterze

materiałowym, dotycząca wąsko zarysowanego problemu, uzupełniająca wiedzę w danej dziedzinie nieznanymi szczegółami” (słownik, s. 412). W tomie *Gawędy o teatrze krakowskim* Jan Michalik przypisał *expressis verbis* do tego gatunku tylko jeden tekst: *Dekoracje Wyspiańskiego w inwentarzach Teatru Miejskiego w Krakowie z 1905 roku (przyczynek)* [podkr. moje - W.D.]. Ale jest ich przecież więcej: te nieznanne listy, programy, przemówienia, inwentarze, raporty kasowe - cisi bohaterowie opisywanych mikrohistorii - czymże są, Panie Profesorze, jeśli nie przyczynkami? Może więc - bez dzielenia włosa na czworo - tom powinien się nazywać „Gawędy i przyczynki”? Jedne i drugie potrafią być fascynujące.

Wzór cytowania:

Dudzik, Wojciech, *Naukowe gawędy (?) Profesora Jana Michalika*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/naukowe-gawedy-profesora-jana-michalika>.

Autor/ka

Wojciech Dudzik - teatrolog i kulturoznawca zajmujący się teatrem i widowiskami XX i XXI wieku, w szczególności karnawałem; profesor w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP i jego kierownik w latach 2009-2020, Członek Rady Wydziału Polonistyki UW oraz Rad Naukowych: IKP oraz Instytutu Literatury Polskiej. Jest także członkiem Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i Międzynarodowego Towarzystwa im. Hermanna Hessego, a w latach 2012-2024 był prezesem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Przypisy

1. Symptomatyczne, że dzisiaj używamy tego słowa coraz rzadziej.
2. O którym to tytule Michalik zaraz w pierwszym zdaniu mówi autokrytycznie, że „jest nieco pretensjonalny” (s. 289).
3. Autor nie ułatwia nam zadania, bo ledwo przeczytamy o wymienionych parach

(platonicznych, rzecz jasna), to w tym samym rozdziale dostajemy zaraz raport o dekoracjach Wyspiańskiego w inwentarzach Teatru Miejskiego w Krakowie z 1905 roku. Raport jako gawęda? A będzie jeszcze mowa o raportach kasowych!

4. A więc to jeszcze nie jest cała biografia, lecz tylko krakowska dekada, która autorowi wydała się bardziej warta opisania niż następne lata warszawskie. Warto dodać, że wspomniane dzienniki nie były jeszcze wtedy zdigitalizowane.

Bibliografia

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński i in., wyd. 2. poszerzone i poprawione, Ossolineum, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1988.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/naukowe-gawedy-profesora-jana-michalika>



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO



UNIWERSYTET
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Czasopismo zostało dofinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na podstawie umowy Nr 86/WCN/2019/1 z dnia 19 lipca 2019 r. z pomocy przyznanej w ramach programu „Wsparcie dla czasopism naukowych”.

„Didaskalia. Gazetę Teatralną” redaguje kolektyw w składzie:

dr Marta Bryś (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2212-9393>

dr Alicja Müller (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3490-1419>

dr hab. Marcin Kościelniak, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8738-9116>

dr Monika Kwaśniewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1913-4562>

Joanna Targoń

Staż:
Szymon Golec, Zuzanna Piekarska

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.