

---

# didaskalia

Gazeta Teatralna

grudzień 2024 nr 184



Cia Converger, VAGABUNDUS; fot. Mariano Silva

Teatr dla robotników  
Zawód: fotograf teatralny  
Teatr w Ukrainie

# Spis treści

---

## FOTOGRAFIA TEATRALNA

---

### **Zawód: fotograf teatralny w XIX wieku**

Agnieszka Wanicka

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## TEATR DLA ROBOTNIKÓW

---

### **Rybałt – teatr wędrowny Stanisławy Wysockiej**

Barbara Michalczyk

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## TEATR W UKRAINIE

---

### **Pokoleniowa zmiana warty**

Ewa Bal

VI Festiwal Premia Gra we Lwowie, Iwano-Frankiwsku i Kijowie

### **Opowiadać o wojnie**

Z Natalią Woróżbyt rozmawia Natalia Jakubowa

## JELINEK

---

### **Rachunki fiskalne i (ob)rachunki historyczne**

Marek Podlasiak

*[artykuł recenzowany / peer-reviewed]*

## ROZMOWY O DOSTĘPNOŚCI

---

### **Audiodeskrypcja: między opisem a interpretacją**

Z Agnieszką Misiewicz i Katarzyną Peplinską-Pietrzak rozmawia Julia Hoczyk

## Sztuka eksploracji

Z Patrycją Jarosińską rozmawia Jakub Studziński

### KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

---

## Non-Ocularcentric Theater: Blindness as a Resource in the Work of Teatro Ciego MX

Monika Dubiel

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

### PABLO MESSIEZ

---

## Potrzeba wzajemnego porozumienia

Z Pablo Messiezem rozmawia Kamila Łapicka

## Objawienia i złudzenia

Kamila Łapicka

Teatro Español w Madrycie: *La voluntad de creer*, reż. Pablo Messiez; Centro Dramático Nacional w Madrycie: *Los gestos*, reż. Pablo Messiez

### REPERTUAR

---

## Hate Haus, Love Haus

Hanna Raszewska-Kursa

Hertz Haus, Stowarzyszenie Córy Kultury, Gdański Teatr Szekspirowski, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca: *Hate Haus*, choreogr. Ramona Nagabczyńska

## Odpominanie kobiecej pracy

Katarzyna Ojrzyńska

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi: *Brakarki*, reż. Jacek Owczarek

## W imię ciała

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Bielsku-Białej: *Diabły*, reż. Maja Kleczewska

## **Przesady światło cmiące**

Stanisław Godlewski

Teatr Narodowy w Warszawie: *Faust*, reż. Wojciech Faruga

## **Przyjemnie konsumować, tylko pracować nie ma komu**

Szymon Golec

Wrocławski Teatr Współczesny: *Przemiana*, reż. Michał Kmiecik

## **„Drzewa do lasu!” i zasada złotego środka**

Justyna Kowal

Teatr Polski w Podziemiu: *Jesień*, reż. Katarzyna Minkowska

## ZAGRANICA

---

### **Do tańca!**

Alicja Müller

Internationale Tanzmesse NRW w Düsseldorfie

### **Dowody zbrodni**

Zuzanna Berendt

Metro Gestão Cultural, Carolina Bianchi, Cara de Cavalo: *Siła Suki – Trylogia. Rozdział 1: Panna młoda i Śpiący Kopciuszek*, reż. Carolina Bianchi

### **Oskarżony Franz Kafka**

Marek Podlasiak

Maxim Gorki Theater w Berlinie: *Proces*, reż. Oliver Frljić

## OPERA

---

### **Jazgot w czyścucu**

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium: *Le Grand Macabre*, reż. Krzysztof Warlikowski

## **Patrząc w przestrzeń pod różnymi kątami**

Maciej Guzy

*Rollercoaster 2024. Przestrzeń w Krakowie*

## **Organizmy autoironii**

Alicja Stachulska

23. Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie

## TEATR W KSIĄŻKACH

---

## **Ku peryferiom awangard**

Maryla Zielińska

Małgorzata Dziewulska, *Awangarda podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych*, Warszawa 2024

## **Milczące dobro**

Igor Stokfiszewski

Waldemar Rapior, *Moralność milcząca. Odślanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr*, Kraków 2024

## **Noty o książkach**

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

DOI: 10.34762/xbxw-g127

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zawod-fotograf-teatralny-w-xix-wieku>

/ FOTOGRAFIA TEATRALNA

## Zawód: fotograf teatralny w XIX wieku

### Pierwsza próba (uporządkowania faktów)

Agnieszka Wanicka | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

#### **Profession: theater photographer in the 19th century. First attempt (to organize the facts)**

The article deals with the profession of theater photographer and the question of its tradition in Poland. Starting from a brief discussion and listing of the first theater photographers by Ignacy Płazewski in his book *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939* (The History of Polish Photography 1839-1939; 2003), the text verifies and develops Płazewski's findings. Based on source research of the collection of Polish theater photography up to about 1918, scattered in many museums, libraries and archives in Poland and Ukraine, an overview of the most important theatrical photographers and photographers in the 19th century and their connections to professional theater in the Polish lands has been proposed. An additional research question is an attempt to determine the date of birth of the profession of theater photographer based on source material.

Keywords: theater; photography; 19th century; theater photographer

Dziesiąty, jubileuszowy Konkurs Fotografii Teatralnej, organizowany przez Instytut Teatralny w Warszawie, wystawa *Pamięć teatru. Polska fotografia teatralna od początku istnienia do dziś*<sup>1</sup> oraz własne badania nad sztuką

fotografowania teatru w XIX wieku to główne powody nurtującego mnie pytania o początki zawodu fotografa teatralnego. Pierwsze badania nad fotografią teatralną w Polsce datowane są na 1959 rok. Miały one związek z wystawą *Polska fotografia teatralna 1840-1959*, prezentowaną w ciągu dwudniowej sesji (14-16 września 1959) Rady Międzynarodowej Federacji Związku Bibliotekarzy (Sekcja Bibliotekarzy i Archiwistów Teatralnych), staraniem Państwowego Instytutu Sztuki i Muzeum Teatralnego.

Organizatorzy podkreślali dokumentacyjną wartość fotografii teatralnej o czym szczegółowo pisali Ewa Makomaska („Fotografia”, 1960) oraz Jerzy Got w jedynym do dzisiaj całościowym omówieniu zagadnienia, zatytułowanym *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce* („Pamiętnik Teatralny”, 1960). Koncentracja na dokumentacyjnej roli fotografii teatralnej sprawiła, że osoba autorska fotografii została ukryta pod zdjęciem, które najczęściej pełniło funkcję ilustracji wydarzenia teatralnego. Punktem zwrotnym w dziejach fotografii teatralnej w Polsce był rok 2015, kiedy zorganizowano pierwszą edycję Konkursu Fotografii Teatralnej. Od samego początku konkursowi towarzyszą dwa wydarzenia – organizowanie wystaw nagrodzonych prac fotografów i fotografek (w Instytucie Teatralnym, a następnie w różnych miastach w Polsce) oraz wydawanie książek fotograficznych. Do tej pory ukazały się cztery publikacje: *Hueckel/Teatr* (2015), *Plewiński. Na scenie* (2018), *Tomek Tyndyk/Teatr* (2018) i *Bartek Warzecha/Przedstawienia* (2021). Refleksja nad współczesnym zawodem fotografa teatralnego/fotografki teatralnej zainspirowała pytania o historię.

Kim byli pierwsi fotografowie teatralni? Czy możemy wskazać datę narodzin tego zawodu na ziemiach polskich? Brak badań biograficznych oraz monografii dotyczących polskich fotografów i fotografek w XIX wieku, oprócz kilku ważnych wyjątków<sup>2</sup>, sprawiły, że postanowiłam rozpocząć od samego początku, próbując uporządkować podstawowe fakty.

Punktem wyjścia stały się dla mnie *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939*, wydanie z 2003 roku, gdzie Ignacy Płażewski wyodrębnia fotografię teatralną obok portretowej, ilustracyjnej i krajoznawczej, podkreślając jej narodziny ze zdjęć portretowych – portretów aktorek i aktorów wykonywanych w atelier (s. 94). Wymienia również nazwiska fotografów „uprawiających fotografię teatralną”: z Warszawy – Karol Beyer, Jan Mieczkowski oraz duet Karoli i Pusch, którzy posiadali „oficjalny tytuł” fotografów teatralnych; z Krakowa – Antoni Mrażek [!], Awit Szubert, Walery Rzewuski; ze Lwowa – J. Stahl, Józef Eder, Edward Trzemeski; z Wilna – Władysław Strauss „z teatrem [...] mocno związany”; z Poznania – Maurycy [!] Seyfried, który „zajmował się przez kilka lat wyłącznie fotografią teatralną”; z Łodzi – E. Stumann. Jedynie wspomina mniejsze ośrodki, jak Kalisz czy Płock, gdzie wykonywano fotografie w rolach (tamże). Wiadomo zatem, że od samego początku rozwoju fotografii na ziemiach polskich istnieli fotografowie wykonujący zdjęcia teatralne oraz tacy, którzy posiadali oficjalny tytuł „fotografa teatralnego”.

Materiał badawczy stanowią fotografie do około 1918 roku, poznawane podczas badań własnych oraz pracy nad pierwszą częścią wspomnianej wystawy *Pamięć teatru*. Zbiory polskiej fotografii teatralnej są rozproszone po wielu muzeach, bibliotekach i archiwach; tylko nieliczne zostały zdigitalizowane. Wśród najważniejszych instytucji należy wymienić: Muzeum Teatralne w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie<sup>3</sup>, Muzeum Krakowa<sup>4</sup>, Bibliotekę Narodową<sup>5</sup>, Lwowską Narodową Bibliotekę Naukową Ukrainy im. W. Stefanyka (zbiory Działu Sztuki w Muzeum Baworowskich)<sup>6</sup>, Bibliotekę Jagiellońską w Krakowie, bibliotekę Instytutu Sztuki PAN oraz Archiwum Państwowe w Warszawie.

Analiza materiałów źródłowych pozwoliła wyłonić właścicieli – i jak



zobaczymy, również właścicielki – XIX-wiecznych zakładów fotograficznych, gdzie fotografowali się ludzie teatru, głównie aktorzy i aktorki. Grupa osób fotografujących okazała się duża i różnorodna, więc zdecydowałam, po pierwsze, przedstawić jedynie najistotniejsze przykłady, a po drugie, zaproponować podział na cztery mniejsze grupy, przyjmując za kryterium dalsze i bliższe związki z teatrem. Poszukiwania odpowiedzi na pytanie o historię zawodu fotografa teatralnego stało się okazją do przywrócenia pamięci o osobach, które jako pierwsze zatrzymały na fotografiach obraz teatru.

## 1.

Do pierwszej, najliczniejszej grupy zaliczam właścicieli renomowanych zakładów fotograficznych, cieszących się popularnością wśród arystokracji i zamożnego mieszczaństwa, najczęściej położonych w centrum miasta, blisko budynków teatralnych. Za Ignacym Płazewskim przytaczam przykłady z największych ośrodków teatralnych oraz fotograficznych, czyli Warszawy, Lwowa i Krakowa, ze śladowymi przykładami z Wilna, Łodzi i Poznania. W tej grupie, przy aktualnym stanie badań, nie potrafię wskazać bezpośrednich związków ze światem teatru. Prywatne fotografie ludzi teatru oraz ich zdjęcia w rolach należały do codziennej pracy zakładów fotograficznych, wykonujących portrety.

Listę rozpoczyna **Karol Beyer**, którego można nazwać już nie tylko „ojcem polskiej fotografii”, ale także „ojcem polskiej fotografii teatralnej”. To on jako pierwszy uwiecznił na dagerotypie na przełomie 1849 i 1850 roku Leontynę Halpertową, największą gwiazdę sceny warszawskiej lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku (zob. Mossakowska, 2003; Wanicka, 2015). To w

jego zakładzie fotografowała się wielka gwiazda włoskiego teatru Adelaide Ristori podczas występów gościnnych w Warszawie w 1856 roku<sup>7</sup>. W jego atelier wykonano najprawdopodobniej pierwsze fotografie w roli, około 1860 roku. Sfotografował m.in. popularnego aktora epizodycznego Ludwika Panczykowskiego w stroju ludowym jako tytułowego *Janka spod Ojcowa* J.K. Gregorowicza<sup>8</sup>. Czy rola była wyborem fotografa? Może znał się z aktorem? Panczykowski słynął z ról ludowych, które odtwarzał realistycznie. Pochodził ze Starego Sącza i do końca życia utrzymywał kontakty z góralami, rzemieślnikami, chłopami przybywającymi do Warszawy, którym pomagał (zob. Krogulski, 2015, s. 119-133). Znamy takie fotografie Beyera, jak *Grupa wieśniaków z Wilanowa przy kościele Wizytek* oraz portrety chłopów i chłopiek w atelier (zob. Jackiewicz, 2012, s. 30). Czy te połączenia były tylko przypadkowe, czy też można doszukiwać w nich wspólnych zainteresowań fotografa i aktora? Wraz ze zmieniającą się technologią oraz większymi możliwościami finansowymi Beyer, jak większość fotografów, zmieniał lokalizacje i powiększał zakłady – od zakładu dagerotypowego przy ul. Senatorskiej (niedaleko placu Teatralnego), przez ul. Warecką, aż do zakładu fotograficznego przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie fotografował Panczykowskiego. W 1872 roku Beyer sprzedał atelier wraz z wyposażeniem i negatywami **Julianowi Kostce** i **Ludwikowi Mulertowi**, którzy prowadzili zakład pod nazwą „J. Kostka i Mulert”, kontynuując współpracę z aktorkami i aktorami. Powstały tam portrety m.in. Romany Popiel, występującej w emploi „naiwna”, ulubienicy Warszawy w epoce gwiazd. Warto też wspomnieć o atelier **Maksymiliana Fajansa**, litografa i fotografa. Jego Zakład Artystyczno-Litograficzny i Fotograficzny mieścił się początkowo przy ul. Długiej, a od 1868 roku na Krakowskim Przedmieściu. Fajans był szczególnie ceniony za eleganckie, wielkoformatowe (pięćdziesiąt na czterdzieści centymetrów) odbitki. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

zachowały się m.in. portrety śpiewaczki operowej Marii Kwiecińskiej (zob. Jackiewicz, 2014, s. 64-65) oraz kolorowany farbą olejną portret Heleny Modrzejewskiej „w sukni balowej z tiurniurą i koronkami” (tamże, s. 68).

Przenosząc się do Lwowa, trzeba rozpocząć od **Józefa Edera**, mistrza i „nestora fotografii zawodowej” (Żakowicz, 2014, s. 17). W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku prowadził atelier w Hotelu Angielskim przy ul. Karola Ludwika i tam najczęściej fotografowali się aktorzy i aktorki Teatru Skarbkowskiego oraz przyjezdne gwiazdy na występach gościnnych. W zakładzie fotograficznym Edera pracował **Edward Trzemeski**, który kształcił się w zawodzie we Włoszech, a w 1869 roku otworzył własne atelier przy ul. Kopernika. Po ośmiu latach przeniósł się do Hotelu Europejskiego przy placu Mariackim. Zakład, który prowadził od 1887 roku z córką **Zofią**, stale się rozwijał. Trzemeski cieszył się opinią dynamicznego przedsiębiorcy i innowatora, prowadził także światłodrukarnię. Od lat siedemdziesiątych XIX wieku to w jego atelier zaczęli coraz częściej fotografować się aktorzy i aktorki. Zofia kształciła się pod kierunkiem malarza Tadeusza Rybkowskiego oraz w atelier ojca, które odziedziczyła w 1905 roku i prowadziła razem z mężem – fotografem **Rudolfem Huberem**. Tradycję zakładu kontynuowała ich córka Zofia jeszcze w latach trzydziestych XX wieku (zob. Płażewski, 2003, s. 398 i 424). Na przełomie XIX i XX wieku wiele fotografii w rolach powstawało w atelier **Dawida Mazura**, aktywnego we Lwowie od lat osiemdziesiątych do 1914 roku. Fotograf był popularną postacią w mieście, czynnym członkiem „Towarzystwa dla rozwoju i upiększania miasta”, zaangażowanym w urządzenie Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku. Mazur wyróżniał się dobrym gustem i zmysłem estetycznym, takimi kategoriami opisywano również jego pracownię, które często zmieniały lokalizacje (zob.

Żakowicz, 2004, s. 21-22). W jego atelier wiele razy pozowała słynna z urody Konstancja Bednarzewska, którą sfotografował m.in. jako Marię w *Popychadle* Jana Szutkiewicza (1901) i Rusałkę w *Dzwonie zatopionym* Gerharta Hauptmanna (1902).

Wspomniany przez Płazewskiego krakowski fotograf „Mrażek”, to **Ignacy Mażek**, wędrowny dagerotypista, działający w Krakowie w 1844 roku. W 1856 roku otworzył stały zakład fotograficzny przy ul. Stolarskiej, następnie przy ul. św. Jana, a od 1860 roku w pałacu Wielopolskich przy placu Wszystkich Świętych (zob. Koziński, 1978, s. 132). Wśród zachowanych portretów z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku nie udało się zidentyfikować ani jednej fotografii człowieka związanego z teatrem. Ze wspomnianego artykułu Jerzego Gota z 1960 roku wiemy jedynie, że fotografowała się tam Antonina Hoffmann. Jej „piękny mały portrecik [...], wykonany w Krakowie przez J. Mażka ok.1860-1861 roku” (Got, 1960, s. 79) pochodził ze zbiorów prywatnych, o których dzisiaj nic już nie wiemy. Największe i najważniejsze krakowskie atelier Walerego Rzewuskiego, ze względu na liczne związki z teatrem, zostanie omówione w dalszej części tekstu, ale w tym miejscu trzeba koniecznie wspomnieć o **Awicie Szubercie** i jego studiu przy ul. Krupniczej, które prowadził od 1867 roku, a w 1893 przekazał synowi. Szubert był z wykształcenia malarzem, uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, zawód fotografa zgłębiał w Wiedniu oraz w Warszawie, m.in. u Karola Beyera. Utrzymywał kontakty ze środowiskiem artystycznym Krakowa, na fotografiach portretowych zatrzymał obraz zespołu teatru krakowskiego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, czyli za dyrekcji Stanisława Koźmiana (zob. Kudłacz, 2009). Portrety ludzi teatru powstawały także w atelier **Stanisława Bizańskiego**, który w latach 1880-1890 był czynnym fotografem. W 1884 roku przeniósł zakład fotograficzny z ul. Siennej na plac Szczepański, blisko

teatru (dzisiejszego Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej). Po śmierci Bizańskiego do 1900 roku zakład prowadzili żona **Maria** i syn **Władysław** (zob. Żakowicz, 2008, s. 14).

W Łodzi dużym i popularnym atelier od lat siedemdziesiątych XIX do 1903 roku był zakład fotograficzny założony i prowadzony przez **Eliasza Stumanna** przy ul. Piotrowskiej. Tam zaglądali aktorzy i aktorki, m.in. Michał Tarasiewicz, który został uwieczniony jako Franz Moor w *Zbójcach* Schillera. Tarasiewicz, jeden z najśłynniejszych aktorów przełomu XIX i XX wieku, opracował rolę bardzo starannie, ale wystąpił w niej tylko trzy razy (zob. Makomaska, 1968, s. 24-26). Mimo wielu późniejszych propozycji od krakowskiego dyrektora Józefa Kotarbińskiego już nigdy do Franza Moora – jednej z najważniejszych ról w repertuarze tragików – nie powrócił. Fotografia Stumanna musiała powstać w okolicach 29 maja 1898 roku, kiedy odbyła się łódzka premiera.

Wymieniony przez Płazewskiego poznański fotograf teatralny **Seyfried** miał na imię **Nepomucen** i był z wykształcenia malarzem. Monika Piotrowska zalicza go „elity fotografów lat pięćdziesiątych XIX wieku” (2019, s. 10). Seyfried był uczestnikiem powstania styczniowego i w jego atelier powstało wiele portretów powstańców, jednak przy aktualnym stanie badań nie potrafię wskazać jego zdjęć ludzi teatru.

## 2.

Do kolejnej grupy zaliczam fotografów bezpośrednio związanych ze światem teatru, świadomie wykorzystujących temat teatru również w celu reklamy atelier. Nie sposób nie rozpocząć od **Jana Mieczkowskiego**, jednego z najbardziej „ruchliwych” – jak najczęściej pisano – przedsiębiorczych i

innowacyjnych fotografów XIX wieku. W zawodzie od 1847 roku, cieszył się renomą jednego z najwybitniejszych portrecistów europejskich, popartą dwunastoma medalami otrzymanymi na najważniejszych światowych wystawach fotograficznych (zob. Garztecki, 1975, s. 729). Mieczkowski jako pierwszy wyczuł, i to w trudnych czasach przedpowstaniowych, że teatr, aktorzy i aktorki to doskonałe tematy dla reklamy i upowszechniania fotografii. Oczywiście, jak większość polskich fotografów miał kontakty, doświadczenie i rozeznanie za granicą, ale swoje obserwacje wykorzystał z ogromnym rozmachem na gruncie warszawskim. W 1861 roku otworzył nowy zakład fotograficzny na rogu ulic Senatorskiej i Miodowej, blisko gmachu Teatru Wielkiego.

Był to pierwszy zakład w Warszawie o komfortowo wyposażonym atelier i poczekalniach, o altanie fotograficznej żelaznej konstrukcji. Przy zakładzie Mieczkowski prowadził wielki skład chemikalii i przyrządów fotograficznych, poradnię dla fotografujących, zakład ramiarski i introligatorski. W latach 1863-1870 zatrudniał 23-28 pracowników, osiągając 40 000 rubli rocznego przychodu z fotografii (tamże, s. 728).

To Mieczkowski wykreował modę na handel fotografiami „biletowymi”, formatu dziewięć na sześć centymetrów, zwanymi *carte de visite*. Najpierw zgromadził fotografie z portretami „znanych u nas osobistości wszelkiego rodzaju, tysiące kopii i reprodukcji” (Wiślicki, 1863, s. 378), a następnie wprowadził je do sprzedaży. „Wkrótce więc po prawie wszystkich księgarniach, sklepach papieru i galanterii zaczęto sprzedawać fotografie biletowe [...]” (tamże). Skalę tego przedsięwzięcia ilustrują liczby - w 1862 roku zakład Mieczkowskiego wyprodukował dwieście trzydzieści siedem

tysięcy fotografii tylko w formacie biletowym. Wśród tych zdjęć były portrety ludzi teatru, a także - zapewne - seria fotografii tancerzy i tancerek baletu „w główniejszych rolach i strojach narodowych, gdzie nie zapomniano i o krakowiaku” („Kurier Warszawski” 1862, nr 66, z 21.03, s. 382), które m.in. wysłał na Wystawę Powszechną w Londynie w 1862 roku, gdzie otrzymał wyróżnienie. Mniej więcej do końca lat siedemdziesiątych XIX wieku w zakładzie Mieczkowskiego fotografowała się zdecydowana większość aktorek i aktorek rządowych Teatrów Warszawskich, teatrzyków ogródkowych oraz przyjeżdżających na występy gościnne. Kiedy w 1868 roku Helena Modrzejewska po raz pierwszy przyjechała do Warszawy, zaczęła fotografować się u Mieczkowskiego. To w jego atelier powstały ikoniczne zdjęcia aktorki w rolach m.in. Anieli, Adrianny Lecouvreur, Ofelii, Frou-Frou, Donny Diany, Kleopatry<sup>9</sup>. Mieczkowski znakomicie operował światłem i cieniem, tworzył harmonijne kompozycje, oświetlone miękkim światłem, uwydatniającym piękno pozy, co było spójne ze sztuką aktorską epoki gwiazd, czyli idealizmem realistycznym. Jest autorem pierwszej zbiorowej fotografii (preludium do późniejszych fotografii scenicznych!), która powstała na zamówienie „Tygodnika Ilustrowanego” i ukazała się w prasie za pośrednictwem techniki drzeworytu sztorcowego (wówczas była to jedyna możliwość reprodukcji fotografii). W 1870 roku sfotografował Alojzego Żółkowskiego (Margrabia de Rochepeans), Adolfa Ostrowskiego (Fromental) i Wincentego Rapackiego (Leonidas Vauclin) w scenie szóstej aktu pierwszego sztuki *Safandudy* Victoriena Sardou, tworząc jedną z najpopularniejszych fotografii epoki gwiazd<sup>10</sup>. W lipcu 1876 roku, w samym środku sezonu teatrzyków ogródkowych, fotograf założył „Antrakt. Gazetę teatralną”. „Kantor główny i ekspedycja czasopisma” mieściły się w jego zakładzie fotograficznym. W grudniu 1876 roku w ramach *premium* dla prenumeratorów na kolejny rok, Mieczkowski dołączył „fotodruk dużych

rozmiarów, przedstawiający grupę tancerek warszawskiego teatru” („Antrakt” 1876, nr 181, z 30.12., s. 1). Kiedy w następnym roku gazeta zmieniła nazwę na „Kurier Poranny i Antrakt”, powtórzył pomysł fotodruku (1877, nr 3, z 31.03, s. 1), tym razem przedstawiając kompozycję portretów aktorów i aktorek zespołu dramatycznego Teatrów Warszawskich wraz z fotografią gmachu Teatru Wielkiego, wspomnianym zdjęciem z *Safandulów* oraz ujęciem Romany Popiel i Wiktoryny Bakałowicz w *Grzeszkach babuni* Charles’a Honoré Remy’ego<sup>11</sup>. Mieczkowski zmarł w październiku 1889 roku podczas kuracji w Wiedniu, w czasie kiedy jego zakład fotograficzny zmieniał lokalizację na pałac zakupiony na nowym przedłużeniu ulicy Miodowej pod numerem 3. Zakład prowadził dalej jego syn, również Jan, aktywny na rynku do około pierwszej dekady XX wieku, kontynuując sesje z aktorami i aktorkami w rolach.

Przyglądając się twórczości **Konrada Brandla**, można zauważyć, że w karierze wybitnego fotografa i wynalazcy „fotorewolweru” (ręcznego aparatu umożliwiającego szybkie wykonywanie zdjęć) fotografia teatralna była jedynie epizodem, związanym z chęcią reklamy nowego zakładu. Od 1858 roku pracował w zakładzie Beyera i po siedmiu latach, wraz bratem Władysławem oraz Michałem Olszyńskim, założył atelier przy ul. Nowy Świat pod szyldem „Zakład Fotograficzny Konrad Brandel i Spółka”. Jednym z pomysłów na reklamę była sesja fotograficzna słynnego tragika Jana Królikowskiego w dwunastu rolach oraz cenionego aktora drugoplanowego i epizodycznego Michała Chomińskiego (zob. więcej: Ziętkiewicz, 2016). Wybór aktorów był powiązany z relacjami towarzyskimi – rodzice fotografa przyjaźnili się z Michałem Chomińskim, który z kolei był zaprzyjaźniony z Janem Królikowskim. W lutym i kwietniu 1866 roku odbyły się dwie sesje fotograficzne, najpierw Królikowskiego, a następnie Chomińskiego. Fotografia tragika w roli Franza Moora w *Zbójcach* znalazła się w formie



drzeworytu sztorcowego na okładce kwietniowego numeru czasopisma „Kłosy”, gdzie kierownikiem artystycznym był współpracownik Brandla – Olszyński. Pod drzeworytem widniała informacja, że zdjęcie zostało wykonane specjalnie dla czasopisma<sup>12</sup>. Fotograf brał także udział w projekcie fotograficznym Chomińskiego, który planował wydać tzw. Galerię Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich, wielki fotomontaż zdjęć ludzi teatru, na kształt wydawanych przez Brandla kalendarzy fotograficznych. Projekt niestety nie został zrealizowany (zob. Wanicka, 2021). Z notatek Chomińskiego wiemy, że fotografie z sesji aktorów nie przyniosły atelier korzyści finansowej, ale znacznie przyczyniły się do reklamy nowego zakładu. Warto podkreślić, że chociaż fotografie aktorów powstały w 1866 roku, były wielokrotnie przypominane w prasie, również przy okazji śmierci obu artystów w 1886 roku i do dziś stanowią ikoniczne wizerunki epoki gwiazd.

W przypadku krakowskiego fotografa **Walerego Rzewuskiego** można zaryzykować stwierdzenie, że był związany z teatrem najprawdopodobniej już od urodzenia. Według Emila Orzechowskiego, badacza życia i twórczości Heleny Modrzejewskiej, mógł być spokrewniony z rodziną aktorki (zob. Orzechowski, 2017, s. 13), której starsi przyrodni bracia, aktorzy Feliks i Józef, byli synami Szymona Bendy, krakowskiego kupca. Rzewuski również pochodził z kupieckiej rodziny. Domy rodzinne aktorki i fotografa znajdowały się bardzo blisko siebie, Bendowie zamieszkiwali w kamienicy na rogu ul. Grodzkiej i placu Dominikańskiego, a Rzewuscy kilkanaście metrów dalej, przy ul. Grodzkiej 30. Rzewuski od młodości grał w teatrze amatorskim i był współautorem statutu Towarzystwa Teatru Amatorskiego w roku 1852, podczas studiów w Instytucie Technicznym w Krakowie (zob. Kleczewski, 1895, s. 11). Studia fotograficzne kontynuował w Wiedniu i po powrocie do Krakowa zajął się fotografią zawodowo. Od 1860 roku robił zdjęcia

portretowe, początkowo na podwórku rodzinnej kamienicy, stopniowo otwierając coraz większe zakłady aż do roku 1867, kiedy wybudował imponujący pałac (istniejący do dzisiaj) przy ul. Westerplatte 11, gdzie mieściły się jego prywatne apartamenty oraz okazałe atelier wraz z laboratorium i licznymi pracownikami. W dziejach teatru krakowskiego rok 1865 był datą przełomową: to początek nowej dyrekcji i nowego zespołu, w którym do już znanych i cenionych aktorów i aktorek, jak m.in. Feliks Benda, Antonina Hoffmann dołączyli m.in. Wincenty Rapacki, Bolesław Ładnowski i Helena Modrzejewska. Rzewuski, żywo zainteresowany teatrem, zaprzyjaźniony z dramatopisarzem Władysławem Ludwikiem Anczycem (synem aktora Zygmunta Anczyca) w naturalny sposób włączył się w proces tworzenia środowiska artystycznego wokół sceny krakowskiej, która przez kolejne dwadzieścia lat rozwijała się pod dyktando Stanisława Koźmiana. Rzewuski uchwycił w swoim atelier pierwszą dekadę rozwoju sceny krakowskiej, fotografował wielu ludzi teatru, szczególnie wymienionych powyżej wybitnych aktorów i aktorki w licznych rolach. Zdjęcia wykonywał także w celu publikacji teatralnych książek fotograficznych, z których do dzisiaj zachowała się jedna – *Album sceniczne A. Hoffmann Artystki Teatru Krakowskiego z 1868 roku*<sup>13</sup>. Jest to książka formatu dwadzieścia trzy na piętnaście centymetrów, ma dwadzieścia osiem stron i zawiera dwadzieścia osiem drukowanych fotografii (w formacie trzynaście na dziewięć centymetrów) z dwunastu ról Hoffmann. Pod każdą fotografią aktorki w kostiumie i pozie scenicznej znajduje się tytuł i autor sztuki, numer aktu i sceny oraz cytaty z wypowiedzianej kwestii. Na przykład *Balladyna* z dramatu Juliusza Słowackiego, jedna z najważniejszych ról aktorki, zaprezentowana jest w sześciu ujęciach, w różnych kostiumach z II, III i IV aktu.

Fotografie p. Rzewuskiego nie są prostym odbiciem i oddaniem

podobieństwa, lecz są one prawdziwymi w swoim rodzaju przedmiotami sztuki, tak trafnie umie on uchwycić najkorzystniejszą chwilę i oddać estetyczną pozę, wyraz twarzy, a nawet grę fizjonomii”. [...] Pan Rzewuski fotografuje nie tylko pojedyncze sytuacje, ale także całe sceny z najznakomitszych utworów dramatycznych

- pisano w prasie („Dziennik Poznański” 1868, nr 118, z 23.05, s. 2-3).

Fotograf jest autorem pierwszych zdjęć Heleny Modrzejewskiej w rolach, które tworzą drogocenny zbiór pięćdziesięciu pięciu szklanych negatywów z lat 1865-1869, przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej<sup>14</sup>. W 2024 roku negatywy Rzewuskiego zostały zdigitalizowane w Muzeum Fotografii i możemy dzisiaj obcować z materiałem wizualnym najbliższym oryginałowi<sup>15</sup>. W fotografiach Rzewuskiego można dostrzec jego znajomość teatru i sztuki aktorskiej. Jego fotografie teatralne zyskały uznanie badaczy (zob. Got, 1960, s. 88-90), osobiście cenię je za umiejętność uchwycenia emocji w trzech ważnych rolach aktorki, w których grała sceny szaleństwa i cierpienia - obłąkanie Praksedy, szaleństwo Ofelii i cierpienie Małgorzaty<sup>16</sup>. Wszystkie trzy role zostały sfotografowane w zbliżeniach, co przypomina spojrzenie przez teatralną lornetkę. Rzewuski fotografował aktorkę na neutralnym tle, co pozwalało na koncentrację na mimice i gestach. Ujęcia są albo w planie amerykańskim, albo, jak w przypadku roli Małgorzaty, w jeszcze bliższym kadrze, w planie średnim, gdzie zadziwia kąt ustawienia aparatu, dostosowany do aktorki, która siedzi lub klęczy. Zbliżenia pozwalają doświadczyć emocji aktorki, które odczytujemy z jej twarzy, ale także napięcia w jej ciele. Rzewuski dostrzegł i zatrzymał na szklanych negatywach jej pierwotny, jeszcze nieoszlifowany talent, grę bardziej niż w późniejszych latach realistyczną, opartą na intuicji i obserwacji.

Upodobanie do teatru dostrzegam także w portretach zbiorowych Rzewuskiego, komponowanych często z kilkunastu osób, z dbałością o relacje między pozującymi, grę spojrzeń i gestów, jakby zostali uchwyceni w ruchu<sup>17</sup>. Jego grupowe portrety przypominają żywe obrazy, które wielokrotnie fotografował w atelier. Żywe obrazy były rodzajem parateatralnego widowiska o długiej tradycji, w którym odpowiednio upozowane osoby w kostiumach, charakteryzacji i z rekwizytami, rekonstruowały obraz lub scenę z literatury. W drugiej połowie XIX wieku żywe obrazy, popularne szczególnie w kręgach arystokracji, zyskiwały drugie życie w atelier fotograficznym. Rzewuski fotografował m.in. grupy i osobne portrety z *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza czy *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (zob. Mossakowska, 1981, s. 169-173). Rzewuskiego pochłaniały jednocześnie obowiązki społeczne: był aktywnym radnym miejskim i jednym z jego ważniejszych projektów była budowa nowego gmachu teatru. Warto pamiętać, że dzisiejszy Teatr im. Juliusza Słowackiego wiele zawdzięcza jego staraniom. Rzewuski jest jedynym XIX-wiecznym fotografem, w którego pośmiertnym biogramie podkreślano upodobania teatralne. „Rzewuski był prawdziwym zwolennikiem teatru; zwykle siadywał na balkonie i rzadko którą sztukę opuścił, gdy mu jeszcze zdrowie służyło” – pisano 20 listopada 1888 roku w „Czasie”.

Uczniem Rzewuskiego był **Józef Sebald**, początkowo student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W latach 1890-1893 prowadził razem z Juliuszem Mieniem zakład fotograficzny przy ul. Sławkowskiej, a od 1893 roku pracował samodzielnie, przejmując atelier dawnego mistrza, które zakupił razem z archiwum szklanych negatywów. W 1901 roku zmienił adres na ul. Batorego 12, gdzie do willi „Pod Stańczykiem” przeniósł zakład i działał do 1914 roku (zob. Grychowski, 1995, s. 111). Sebald przejął klientów Rzewuskiego oraz kontynuował związki z teatrem przez okres trzech słynnych dyrekcji przy pl.

św. Ducha. To w jego atelier fotografowali się aktorzy i aktorki, pracujący pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego (1893-1899), Józefa Kotarbińskiego (1899-1905) i Ludwika Solskiego (1905-1913).

Wytworny, zawsze nienagannie ubrany starszy pan, inteligentny, o wielostronnych zainteresowaniach, znawca sztuki, teatru i muzyki, był postacią powszechnie znaną w Krakowie. Przyjazne stosunki łączyły go z wieloma artystami, naukowcami, inteligencją urzędniczą. Wielu z nich przychodziło do zakładu tak po prostu, na pogawędkę, niektórym stryj świadczył bezinteresowne przysługi: robił zdjęcia aktorom w ich znanych rolach, plastykom sporządzał reprodukcje obrazów itp. Byli to klienci mili, zawsze uprzejmi i niekrepujący -

pisał o stryju Stanisław Szeybal, fotograf i pracownik atelier przy Batorego 12 (Szeybal, 1984, s. 107). Sebald jest autorem ikonicznych obrazów teatru przełomu XIX i XX wieku, m.in. sfotografował Wandę Siemaszkową jako Julkę z dramatu *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego, Michała Tarasiewicza jako Kordiana w sztuce Juliusza Słowackiego, sceny zbiorowe z *Dziadów* Adama Mickiewicza w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego czy Helenę Modrzejewską jako Laodamię w *Protesilasie i Laodamii* Wyspiańskiego (był to ostatni występ aktorki na ziemiach polskich).

**Teodozy Bahryniewicz** to jeden z najbardziej tajemniczych fotografów. Wiemy jedynie, że miał status „fotografa Teatru Miejskiego we Lwowie” (Żakowicz, 2004, s. 30), ale nie znamy szczegółów tej współpracy - fotograf nie odnotowywał tej informacji na rewersach zdjęć. O jego bliskich związkach z teatrem świadczą liczne fotografie wykonywane w atelier przy

ul. Jagiellońskiej, mniej więcej w latach 1902-1915 (także we współpracy z Bolesławem Statkiewiczem). Fotografie Bahrynowicza wydawane były również w formie pocztówek. W jego atelier pozowali w rolach aktorzy i aktorki zatrudnieni w teatrze za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego w latach 1900-1906.

Trzeba jeszcze wspomnieć o znakomitym poznańskim fotografie **Romanie Stefanie Ulatowskim**, który miał zostać fryzjerem, ale wybrał inny zawód. Najważniejsza część jego działalności przypada na lata po 1918 roku, ale praktykę rozpoczął bardzo wcześnie, jako czternastolatek, w 1895 roku w zakładzie fotograficznym założonym przez Balbinę Mirską. Tradycję zakładu kontynuował od 1899 roku wujek przyszłego fotografa - Bolesław Samoliński. Ulatowski spędził przełom XIX i XX wieku w Niemczech, praktykując w Dreźnie i Berlinie. Był to dla niego czas poznawania sztuki, którą pasjonował się całe życie. Odwiedzał teatry, słuchał muzyki, rozszerzał wiedzę z dziedziny malarstwa, rzeźby i architektury, gromadząc książki i albumy do powiększanej przez całe życie biblioteki. W 1905 roku powrócił do Poznania i do 1908 pracował w Atelier Rubens (dawnym zakładzie Mirskiej), gdzie powstawały portrety ludzi teatru. Kolejne lata spędził w Bydgoszczy, zyskując samodzielność, ale tuż przed wybuchem I wojny światowej powrócił do Poznania, założył własny zakład fotograficzny, który stał się „miejscem spotkań malarzy, rzeźbiarzy, literatów, aktorów i śpiewaków; jego właściciel znał się bowiem nie tylko na sztukach plastycznych, ale interesował się także literaturą i teatrem, a szczególnie muzyką” (Kondziela, 1964, s. 10).

Ulatowski został nazwany „«nadwornym fotografem» poznańskich teatrów”. Mieszkanie fotografa przy atelier, wypełnione kostiumami i rekwizytami, przypominało garderobę, a nie prywatne lokum. „W tym czasie Teatr Polski odstąpił mu sięń wejściową na stałą ekspozycję jego prac, umożliwiając poznańskiej publiczności zapoznanie się z jego dorobkiem i osiągnięciami”

(tamże, s. 11).

### 3.

Osobną grupą fotografów teatralnych są twórcy zawodowo związani z teatrem, którzy albo zmienili zawód, wybierając praktykę fotografa, albo wykonywali oba zawody równolegle.

**Ignacy Gołębiowski** był związany ze sceną mniej więcej w latach 1836-1857, pracując przede wszystkim jako aktor. Miał także talent malarski, który wykorzystywał w rolach charakterystycznych. Był chwalony za dbałość o kostiumy, pracował także w teatrze jako dekorator. Debiutował w Krakowie i przez pierwszą dekadę prowadził żywot aktora wędrownego: w latach 1846-1851 był w zespole krakowskim, a następnie – podobno z powodu kłótni z ówczesnym dyrektorem – przeniósł się do Lwowa, gdzie grał niewielkie role. „Scenę skarbkowską rzucił dla intratniejszego wówczas zawodu fotografa” (Żakowicz, 2004, s. 10), otwierając atelier przy ul. Pojezuickiej. Nie wiadomo, kiedy dokładnie otworzył pracownię, ale najprawdopodobniej początkowo łączył oba zawody. Zaczynał od dagerotypów, miał też renomę dobrego rysownika i litografa. Znamy współczesną fotografię jego grafiki, przedstawiającą aktora Stanisława Skwarczyńskiego w roli Hamleta, granej na pożegnanie lwowskiej publiczności podczas występu gościnnego w marcu 1852 roku<sup>18</sup>. Zajmował się również kolorowaniem fotografii (tamże, s. 13), m.in. kolorował gwaszem i akwarelą fotografię aktora i dyrektora teatru Zygmunta Anczyca, którą zrobił **Ignacy Stahl**, najprawdopodobniej w latach pięćdziesiątych XIX wieku<sup>19</sup>. Stahl był początkowo wędrownym dagerotypistą i około 1860 roku otworzył na Rynku we Lwowie atelier, gdzie fotografowali się aktorzy i aktorki, m.in. Barbara Linkowska, Jan Nepomucen Nowakowski i Helena

Modrzejewska. Zakład fotograficzny Gołębiowskiego działał do około 1864, aktor-fotograf zmarł w styczniu 1865 roku, co ustaliła Jurija Biriulowa (tamże).

**Aleksander Władysław Strauss** pochodził z ziemiańskiej rodziny od pokoleń związanej z Wilnem. Kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie najprawdopodobniej zainteresował się z fotografią. Studia ukończył w 1857 roku z bardzo dobrym wynikiem. Jest autorem wielu portretów, m.in. Herkulana Abramowicza, prezesa teatru polskiego w Wilnie w latach 1849-1861. W 1858 roku objął stanowisko dekoratora w teatrze. W dziejach teatru wileńskiego zaczynało się wówczas krótkotrwałe ożywienie. Od 1859 roku dyrektorem został ceniony aktor i wykształcony reżyser Kazimierz Szlagier, który wprowadził na tę scenę twórczy ferment. Strauss chwalony był m.in. za dekoracje do opery *Wolny strzelec* Carla Marii Webera. Wiemy także, że pomagał przy charakteryzacji popularnego aktora charakterystycznego Józefa Dombrowskiego, z którym się przyjaźnił (zob. Skrejko, 2013-2024, s. 274-275). Teatr polski został oficjalnie zamknięty w 1864 roku, ale już około 1860 rozpoczął się proces zamierania życia teatralnego (Hernik-Spalińska, 2016, s. 98). Najprawdopodobniej Strauss odszedł z teatru już wtedy, wiadomo, że od 1860 roku uczył rysunków w Instytucie Szlacheckim w Wilnie. W roku 1864 roku wraz Jarosławem Brzozowskim założył zakład fotograficzny, który prowadził samodzielnie od 1880 roku. Z racji pochodzenia oraz artystycznych umiejętności uczestniczył w życiu społecznym Wilna, był ławnikiem magistratu, zasiadał w komitetach do spraw upiększania miasta, renowacji dzieł sztuki, angażował się w działania parateatralne – „inscenizował prywatne bale kostiumowe oraz żywe obrazy” (Bułhak, 1939, s. 49). Zmarł w 1896 roku. Omawiając środowisko wileńskich fotografów, Jan Bułhak nazwał Straussa „pierwszym prawdziwym fachowcem fotografiki” (tamże). Wykształcił pokolenie wileńskich



fotografów, którzy praktykowali w jego atelier. Zaliczając Straussa do polskich fotografów teatralnych, należy to jednak czynić z dużą ostrożnością, gdyż jego działalność fotograficzna przypadła na czas zamknięcia sceny polskiej. Po śmierci Straussa zakład prowadziła jego żona **Katarzyna**, kontynuując tradycję atelier „A. Strauss”. Kiedy w 1906 roku reaktywowano teatr polski w Wilnie, to w zakładzie „A. Strauss” zaczęto wykonywać portrety aktorów i aktorek w rolach, robiono fotografie sceniczne w teatrze, firmowane nazwą atelier. Jedną z piękniejszych prac fotograficznych zakładu „A. Strauss” jest bogaty zestaw zdjęć z *Lilii Wenedy* Juliusza Słowackiego w inscenizacji Ferdynanda Ruszczyca z 1909 roku, składający się z portretów w rolach wykonanych w atelier oraz fotografii scenicznych w teatrze<sup>20</sup>. Wykonał je ktoś z zakładu, być może Katarzyna Strauss<sup>21</sup>. Przy aktualnym stanie badań nic o niej nie wiemy. Omawiając fotografię teatralną w Wilnie, trzeba więc pamiętać, że portretów aktorów i aktorek oraz fotografii scenicznych teatru polskiego w Wilnie po 1906 roku, sygnowanych „A. Strauss”, nie wykonał Aleksander Strauss (a tak są podpisywane), ale osoba z jego zakładu, być może żona Katarzyna.

Ostatni fotograf w tej grupie to postać wyjątkowa. Był aktorem i śpiewakiem, który zafascynował się fotografią, został fotografem teatralnym, ale nigdy nie zrezygnował z zawodu aktorskiego. **Wacław Szymborski** urodził się w 1866 roku i w wieku dwudziestu lat zadebiutował w jednym z warszawskich teatrzyków ogródkowych. Do 1905 roku prowadził życie aktora wędrownego, należąc do licznych zespołów i występując w wielu miastach. Był aktorem drugoplanowym, grającym role charakterystyczne o odcieniu komediowym, czasami śpiewał w operetkach. Niski, korpulentny, cechował się podobno „słonecznym optymizmem” (Poskuta-Włodek, 2014, s. 221). W sezonie 1905/1906 zaczął pracę w zespole Tadeusza Pawlikowskiego w Teatrze Miejskim we Lwowie, a w 1906 roku przeniósł się do Krakowa, do

dzisiejszego Teatru im. Juliusza Słowackiego, gdzie pracował do końca kariery. W 1927 roku obchodził jubileusz czterdziestolecia pracy artystycznej; grał coraz rzadziej, zmarł w 1932 roku i został pochowany w Krakowie. Nie wiadomo dokładnie, jak i kiedy rozpoczęła się jego fotograficzna pasja. Z pewnością na jego zainteresowanie wpłynęły zmiany techniczne w fotografii, jej dostępność i rozwój fotografii amatorskiej. Szymborski występował m.in. w Warszawie i we Lwowie, w dwóch najważniejszych ośrodkach upowszechniania wiedzy o fotografii. Jego najważniejszy dorobek fotograficzny przypada na dwudziestolecie międzywojenne, ale początki jego twórczości to czas przed 1918 rokiem.

Od ok. 1910 roku uprawiał amatorsko fotografię i w tej dziedzinie doszedł z czasem do doskonałości profesjonalisty. Wykonał liczne autoportrety, zdjęcia swojej rodziny oraz kilka tysięcy fotografii teatralnych, m.in. z krakowskich teatrów, im. Słowackiego, Miejskiego Powszechnego i Bagateli. Eksperymentował z fotografią, używając luster, techniki wirażowania, przedłużonego czasu naświetlania, fotomontażu, nakładania obrazów

- pisała autorka biogramu aktora-fotografa (tamże, s. 220). Jego osoba i dorobek zasługują na osobne opracowanie. Zbiory fotografii Szymborskiego przechowywane są m.in. w Muzeum Krakowa, Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz Bibliotece Jagiellońskiej, która posiada trzy tysiące sześćset siedemdziesiąt cztery fotografie zakupione od żony artysty. Przyglądając się jedynie wczesnym fotografiom Szymborskiego, można zaobserwować, jak fotografia amatorska w rękach człowieka teatru nadała nową jakość fotografii teatralnej. Tworząc

zdjęcia sceniczne, Szymborski nie fotografował tylko w szerokim planie, z pierwszych rzędów, ale podchodził blisko aktorów, szukał ciekawych perspektyw. Robił zdjęcia dekoracji. Tworzył portrety w rolach, chwytając ujęcia grających blisko sceny, w podobnym świetle. Fotografował aktorów i aktorki prywatnie, w naturalnej scenerii – na spacerze, w lesie, w prywatnym mieszkaniu, w gabinecie, nadając portretom bliższy, intymniejszy charakter.

## 4.

**Aleksander Karoli**, współzałożyciel marki „fotografia teatrów”, według Płażewskiego „jeden z najwybitniejszych fotografów zawodowych w Warszawie” (2003, s. 399) był także zawodowo związany z teatrem. Pracował w Teatrach Warszawskich na stanowisku mistrza oświetlenia, ale próbując zrekonstruować jego biografię – jego biogramu nie ma nawet w *Polskim Słowniku Biograficznym* – można zauważyć inne teatralne powiązania. Jego ojciec Jan Karoli był z wykształcenia farmaceutą, prowadził aptekę, a następnie z Janem Elsnerem założył zakład fotograficzny „Elsner i Karoli” przy ul. Krakowskie Przedmieście. Jan Elsner był synem słynnego kompozytora i działacza muzycznego Józefa Elsnera, współpracownika Wojciecha Bogusławskiego i nauczyciela Fryderyka Chopina. Elsner komponował opery do tekstów „ojca polskiego teatru” i pracował jako dyrektor opery w Teatrze Narodowym. Młody Aleksander dorastał więc w otoczeniu ludzi związanych ze środowiskiem teatralnym. Być może ta okoliczność zdecydowała, że podjął pracę w teatrze.

Wiemy, że w latach młodości lubił odwiedzać pracownię Karola Beyera, z którym przyjaźnił się ojciec, wspominał, jak z tekturek i „małych szkieł” otrzymanych od Beyera skonstruował własną kamerkę i wykonał pierwsze zdjęcia (zob. Karoli, 1899, s. 302). Najprawdopodobniej już od lat

sześćdziesiątych XIX wieku pracował w zakładzie fotograficznym ojca, pogłębiając również, jak możemy się domyślać, zainteresowanie światłem. W podręczniku fotograficznym, który napisał znacznie później (wygrywając konkurs i zdobywając w 1893 roku nagrodę ufundowaną z pośmiertnego zapisu Walerego Rzewuskiego) wymienił „zasadę światłocienia, czyli właściwego zastosowania oświetlenia” jako podstawę sztuki fotografii (Karoli, 1893, s. 7). Od 13 lipca 1870 roku pracował w dziale „służba oświetlenia” jako „fajerwerkiem”, kierując ekipą składającą się ze „starszego iluminatora”, siedmiu „iluminatorów” oraz dwóch „iluminatorek” (Goślicki, 1871, s. 27). Była to bardzo wymagająca praca. Karoli wraz z dziesięcioosobową ekipą obsługiwali dwa teatry działające cały rok w gmachu przy placu Teatralnym (Teatr Wielki i Teatr Rozmaitości) oraz od 1870 roku Teatr Letni w Ogrodzie Saskim. W repertuarze teatrów były przedstawienia operowe, baletowe, tragedie, dramaty, komedie i różnego rodzaju wydarzenia, m.in. koncerty charytatywne. Od 1864 roku Teatry Warszawskie były oświetlane lampami gazowymi. Karoli interesował się możliwościami elektryczności i około 1872 roku miał złożyć projekt oświetlenia teatrów światłem elektrycznym (zob. Maciesza, 1972, s. 81). Bardzo możliwe, że efektem tej propozycji było zastosowanie nowego typu oświetlenia w balecie *Meluzyna* na scenie Teatru Wielkiego w kwietniu 1873 roku. Fakt ten odnotowali krytycy, pisząc m.in. „Nie żałują też nam tyle tego światła aż w oczach się ćmi, aż gaz biedny blednie z zawiści i chowa się po kątach” („Kurier Warszawski” 1873, nr 81, z 22.04, s. 1). Niestety projekt nie doczekał się realizacji, oświetlenie zmieniono dopiero podczas remontu gmachu między 1890 i 1891 rokiem. Nie wiadomo, do kiedy Karoli pracował w teatrze, najprawdopodobniej otwarcie atelier i działalność fotograficzna były na tyle absorbujące, że tylko im poświęcił czas, wykorzystując kontakty teatralne do stworzenia marki „fotografia teatrów”. Prawdopodobnie to

Aleksander Maciesza pierwszy wskazał rok 1882 jako datę powstania zakładu fotograficznego „Karoli i Pusch” z tytułem „fotografia teatrów” (czasem „fotografia teatrów rządowych”) i ta informacja była powtarzana w kolejnych publikacjach (zob. Maciesza, 1972, s. 82) . Trzeba podkreślić, że zakład „Karoli i Pusch” przy ul. Miodowej 4 został otwarty pod koniec 1876 roku. Wiemy, że zaraz na początku 1877 roku był reklamowany w „Echu” (w numerze 1 z 2 stycznia) jako „nowo otworzony” zakład fotograficzny. Rok 1876 potwierdza także informacja w liście fotografa w zbiorach Archiwum Państwowego w Warszawie<sup>22</sup>. 26 lutego 1877 roku na łamach wspomnianego czasopisma „Echo” ukazała się informacja:

Panowie Karoli i Pusch zamianowani zostali przez dyrekcję Teatrów Warszawskich, stałymi fotografistami tychże teatrów. Z powodu tej nominacji, tylko panowie Karoli i Pusch będą mogli fotografować artystki i artystów Teatrów Warszawskich, w kostiumowych rolach („Echo” 1877, nr 45, z 26.02, s. 4).

Na rewersach fotografii zaczął funkcjonować oficjalny tytuł, rozpoznawalna marka „fotografia teatrów w Warszawie”. Partnerem Karolego był **Maurycy Pusch**, ceniony fotograf warszawski, starszy od Karolego o dziesięć lat, uczeń Jerzego Giwartowskiego, po którym przejął zakład fotograficzny. Obaj zdobywali doświadczenie w najstarszych warszawskich zakładach fotograficznych. Monopol na fotografowanie aktorów i aktorek w rolach wyrażony w notatce prasowej był jednie intencją życzeniową. Powstanie marki wiązało się także z chęcią wyróżnienia się na tle innych zakładów fotograficznych, skorzystania z wysokiej pozycji społecznej, jaką cieszył się teatr na ziemiach polskich, a szczególnie Teatry Warszawskie. Był to przede

wszystkim mocny gest skierowany przeciwko największej konkurencji, czyli atelier Jana Mieczkowskiego. Dopiero niedawno uświadomiłam sobie, jak wysokie napięcie musiało panować na króciutkim odcinku ulicy Miodowej, gdzie pod jedyneką działał Mieczkowski, a pod czwórką powstał zakład „Karoli i Pusch”. Ludzie teatru wciąż fotografowali się u Mieczkowskiego, ale to duet fotografów teatralnych otrzymywał ciekawe zlecenia z teatru, m.in. zdjęcia portretowe artystów i artystek wszystkich zespołów, fotografie dekoracji oraz zamówienia na fotografie w teatrze.

Pierwsze fotografie we wnętrzu teatru zostały wykonane w Teatrze Wielkim na ostatnim przedstawieniu przed remontem w poniedziałek 26 maja 1889 około godziny trzynastej. Karoli i Pusch zrobili dwa zdjęcia – pierwsze (zachowane do dziś)<sup>23</sup> przedstawia widownię, „zdjęte” zostało ze sceny, a następnie po wyjściu publiczności przestawiono aparat na widownię i zrobiono drugą fotografię (do dziś nieodnalezioną) – grupy artystów na scenie. Zdjęcia powstały „sposobem migawkowym, przy świetle proszku magnezyowego. Światło to zupełnie słonecznej siły, pozwala zrobić zdjęcie w ciągu pięćdziesiątej części sekundy. Oślepienie światłem osoby fotografowane zamykają oczy, ale nim się zdążą skrzywić, już fotografia jest zdjęta” – tłumaczono w prasie („Kurier Poranny” 1890, nr 146, z 28.05, s. 2-3). Podkreślano wagę tego wydarzenia, dodając: „tego rodzaju zdjęć sali wykonano parę na świecie. Stanowi ona wielki postęp w sztuce fotograficznej i z czasem dozwoli zdejmować widoki podczas nocy tak dobrze jak podczas dnia” (tamże). Inauguracyjne przedstawienie po remoncie, które odbyło się 11 września 1891 roku, również zostało uwiecznione na fotografii i szczęśliwie zachowało się do naszych czasów<sup>24</sup>.

Duet „Karoli i Pusch” działał do 1892 roku, kiedy to dokonano symbolicznego podziału marki, co świadczyło o jej popularności. Zaczął jej samodzielnie

używać Maurycy Pusch, zostając przy ul. Miodowej 1 (dokąd zakład przeniósł się w 1890 roku<sup>25</sup>) i wykonywał oprócz portretów także zlecenia dla teatrów, np. wachlarz z fotografiami artystów i artystek oraz fotografie sceniczne (zob. Kędziora, 2018, t. 1, s. 349-350).

Aleksander Karoli w latach 1892-1893 pracował w duecie z **Edwardem Troczewskim**. Podczas tej współpracy, dokładnie 11 lutego 1893 roku, wykonano pierwszą sceniczną fotografię z przedstawienia, która trafiła na okładkę „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” (1893, nr 490, z 18.02)<sup>26</sup>. Zdjęcie znamy niestety tylko z reprodukcji, oryginał do tej pory nie został odnaleziony. Karoli i Troczewski sfotografowali ostatnią scenę z cieszącej się ogromnym powodzeniem komedii *Fredzio* Stanisława Grajbnera, która miała premierę 6 lutego 1893 roku w Teatrze Rozmaitości. Sesja odbyła się w sobotę 11 lutego, po wieczornym przedstawieniu, kiedy publiczność opuściła teatr. Łoże zasłonięto kotarami, aby uwagę skoncentrować na scenie. Zdjęcie zostało wykonane ze środka drugiego rzędu, w pełnym planie. Z zachowanego opisu znamy nazwiska wszystkich aktorów i aktorek oraz fragment wypowiedzanego tekstu, dokładny moment, w którym zatrzymano akcję sztuki<sup>27</sup>. „Zdjęcie zostało dokonane sposobem migawkowym, przy pomocy proszku magnezyowego wybuchowego. Proces eksponowania trwał 1/20 sekundy i tylko tej bajecznej szybkości zawdzięczać należy wierność tego zdjęcia”<sup>28</sup> – pisali autorzy fotografii. Należy podkreślić, że to Aleksander Karoli, fotograf z doświadczeniem mistrza oświetlenia teatru, był inicjatorem i współwykonawcą pierwszych fotografii we wnętrzu teatru oraz pierwszej fotografii scenicznej z przedstawienia. Od 1894 roku pracował samodzielnie, kontynuując twórczość fotograficzną, rozwijając ją w stronę fotoreportażu, będąc przedsiębiorcą, wynalazcą oraz zajmując się działalnością publicystyczną i wykładową. Zmarł w 1915 roku.

Edward Troczewski, z wykształcenia malarz, kontynuował tradycję podzielonej marki samodzielnie, dodając na rewersach fotografii informacje o reprodukowaniu dzieł sztuki - „Edward Troczewski Fotografia Teatrów oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie”. Szyld Troczewskiego „Fotografia Teatrów” możemy dostrzec na zdjęciu z pogrzebu hrabiego Ludwika Krasińskiego w 1895 roku. Fotograf zadbał o wyeksponowanie własnego atelier przy Krakowskim Przedmieściu 42. Dwa numery wcześniej można wypatrzyć wspomniane atelier „J. Kostka i Mulert”, czyli dawny zakład Karola Beyera.

Okolo 1898 roku Troczewski odsprzedał zakład i markę **Jadwidze Golcz**, która działała do 1910 roku. Płażewski nazwał Golcz „czołową postacią warszawskiej fotografii, organizatorką ruchu fotograficznego w Warszawie przełomu wieku” (2003, s. 394), współczesne badania coraz szerzej przypominają krótką, ale niezwykle intensywną działalność fotografki (zob. Gębarowska, 2019). Należy do nich dołączyć także jej pracę jako fotografki teatralnej. Golcz zainteresowała się fotografią najprawdopodobniej w szkole rysunku i malarstwa Wojciecha Gersona, gdzie poznała zaprzyjaźnionego z nim Troczewskiego, który wprowadził ją w świat fotografii.

Najprawdopodobniej to Troczewski doradził jej dalsze studia za granicą, na które, jako osoba zamożna, mogła sobie pozwolić. Po powrocie z Wiednia, Paryża i Berlina, w wieku trzydziestu dwóch lat, stała się właścicielką zakładu, kontynuatorką marki teatralnej, wykonywała też reprodukcje i fotografie z wystaw w Zachęcie. Na rewersach jej fotografii możemy przeczytać: „Jadwiga Golcz dawniej E. Troczewski i Ska. Fotografia Teatrów oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie”. W latach 1898-1901 na działce zakładu Troczewskiego przy Krakowskim Przedmieściu 42 budowano hotel Bristol i w tym czasie zakład działał przy ul. Erywańskiej



3 (dzisiaj ul. Kredytowa). Następnie Golcz przeniosła atelier do studia na parterze w hotelu Bristol, które w pierwszej dekadzie XX wieku stało jednym z najmodniejszych miejsc Warszawy, gdzie bywał „cały świat” kultury. Jej portrety ludzi teatru oraz fotografie sceniczne znane są przede wszystkim z reprodukcji w prasie, głównie w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1899-1908 (zob. Kędziora, 2018, t. 1, s. 354-355) oraz w „Świecie”, z którym współpracowała od samego początku (dokładnie od drugiego numeru) w latach 1906-1908. Jedyną oryginalną odbitkę fotografii scenicznej jej autorstwa udało się odnaleźć w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>29</sup>. Golcz fotografowała na warszawskich ulicach, w Zachęcie, w teatrze, w atelier, wykonywała reprodukcje, wydawała i współprowadziła czasopismo „Światło”, organizowała konkurs fotograficzny, wystawę i współprowadziła warszawską szkołę fotograficzną, która - czynna od 1906 roku - w latach 1908-1913 działała w gmachu Teatru Wielkiego. Okazało się, że uczniowie i uczennice szkoły studiowali także fotografię teatralną, o czym świadczą ich publikacje w „Świecie” (zob. „Świat” 1907, nr 43, s. 17-19). Historia marki „fotografia teatrów” (posługiwał się nią duet Malarski i Tavrell, czyli Jan Malarski i Karol Tavrell) oraz działalność fotografów i słynnej fotografki, którzy ją współtworzyli i rozwijali, zasługują na rzetelne badania i omówienie.

\*\*\*

Teatr na ziemiach polskich do 1918 roku funkcjonował w wyjątkowej sytuacji kraju nieistniejącego na mapie świata, pełniąc, oprócz oczywistej roli rozrywkowej, ważną rolę społeczną: zachowania pamięci o polskiej kulturze. Fotografia, która narodziła się na tym gruncie, trafiła we wrażliwy punkt: potrzebę zachowania pamięci o polskim teatrze. I zaczęła ten świat współtworzyć wraz ze zmieniającą się techniką fotograficzną: najpierw w

atelier, później w teatrze, na scenie. Polska fotografia teatralna od samego początku pełniła – co zauważył Płażewski – „służbę społeczną” (2003, s. 93). W latach sześćdziesiątych XIX wieku, kiedy do powszechnego użytku weszły *carte de visite*, narodziło się pierwsze pokolenie publiczności teatralnej, które nie tylko zachowywało obraz teatru i ukochanych aktorów i aktorek pod powiekami, ale mogło kupić ich fotografie z rolą odtworzoną w atelier, trzymać w dłoni, włożyć do albumu, przybić gwoździkiem do ściany, położyć na półce obok łóżka czy pod poduszką. Aktorzy i aktorki po raz pierwszy mogli nie tylko oglądać swoje odbicie w lustrze, ale zobaczyć się na fotografii w pozie odtworzonej w studiu. Fotografowie i fotografki, uczestniczący w życiu teatralnym, mogli po raz pierwszy odtworzyć sytuację znaną ze sceny, oglądaną w zbliżeniu teatralnej lornetki, przed obiektywem aparatu, zatrzymać na negatywie, a następnie na pozytywowej odbitce. Ewa Partyga w książce *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, zaproponowała szeroko rozumiany termin „dziewiętnastowieczny teatr fotografii” (2016, s. 38), wskazując również na teatralność atelier. Podobnie jak pracownie malarskie, zakłady fotograficzne, wypełnione różnymi tłami oraz rekwizytami, czyniły z fotografa reżysera, operatora kamery oraz pozera, odpowiadającego za ułożenie pozy osoby fotografowanej (albo, co praktykowano w większych zakładach, korzystającego z pomocy tych kluczowych pracowników). Pozowano do zdjęć, szukano odpowiedniej pozy lub utrwalano upozowanych – wszyscy byli uczestnikami „dziewiętnastowiecznego teatru fotografii”. Większość wymienionych w tym artykule fotografów i fotografek miało wykształcenie malarskie, co zakorzeniało ich w świecie artystycznym, współtworzącym teatr. Zakłady fotograficzne, oprócz pierwszej funkcji zarobkowej, stawały się miejscem łączącym świat sztuk plastycznych i teatru, rodzajem „instytucji kultury”. Nawet krótka i szkicowa prezentacja sylwetek najważniejszych fotografów i

fotografek teatralnych w XIX wieku pozwoliła zobaczyć ich często wszechstronne i społecznie zaangażowane osobowości. Silna pozycja polskiego teatru sprawia, że nie da się opowiedzieć dziejów polskiej fotografii do 1918 roku bez szeroko zakrojonych badań dotyczących fotografii teatralnej. Początki zawodu fotografa teatralnego można wskazać już w działalności Karola Beyera oraz kolejnych portrecistów, ale oficjalnie zawód narodził się w 1877 roku, wraz z powstaniem marki „fotografia teatrów w Warszawie”. Pierwszymi fotografami teatralnymi byli Aleksander Karoli i Maurycy Pusch.

Pierwsze zdjęcie sceniczne z przedstawienia, które trafiło na okładkę czasopisma, jest symbolem zmian. To moment narodzin fotografii scenicznej. Czas zmian technologicznych. Fotograf teatralny do lat osiemdziesiątych XIX wieku był uzależniony od atelier z powodu techniki mokrego kolodionu. Szklane płytki polewano roztworem kolodionu, naświetlano i od razu wywoływano w celu stworzenia szklanego negatywu, z którego później mogła powstać odbitka pozytywowa na papierze. Kolodion zachowywał czułość przez krótki czas i wymagał szybkiego dostępu do laboratorium. Dopiero w latach osiemdziesiątych XIX wieku wprowadzono tzw. suche płyty, które można było zabrać ze sobą, wykonać zdjęcie i wywołać je później, co umożliwiało wyjście z atelier do teatru i zrobienie tam zdjęcia. W teatrach dopiero w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pojawiło się światło elektryczne, które pozwoliło na mocniejsze oświetlenie wnętrza. To także początek zmiany odbioru fotografii, czas, kiedy publiczność zaczęła tracić kontakt z oryginalną odbitką fotograficzną oraz z jej autorem i autorką. Światłodruk upowszechnił pocztówki i sprawił, że fotografie teatralne – portrety prywatne, portrety w rolach, fotografie sceniczne – trafiały przede wszystkim do prasy. Stawały się anonimowymi ilustracjami, które towarzyszyły prezentacji sylwetki aktora czy recenzji. Pocztówki zostały

wyparte przez fotosy aktorów i aktorek filmowych. Oryginalne odbitki fotografii scenicznych wisiały długo w witrynach teatrów, aż w końcu przejął je internet. Punkt zwrotny w roku 2015, kiedy powstał Konkurs Fotografii Teatralnej, widzę również w przywróceniu znaczenia zawodu fotografa teatralnego i fotografki teatralnej, który ma – jak starałam się pokazać – długą i bogatą tradycję. Warto ją dokładnie zbadać i opisać.

Wzór cytowania:

Wanicka, Agnieszka, *Zawód: fotograf teatralny w XIX wieku. Pierwsza próba (uporządkowania faktów)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, DOI: 10.34762/xbxw-g127.

## Autor/ka

**Agnieszka Wanicka** (agnieszka.wanicka@uj.edu.pl) – pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu UJ na stanowisku adiunkta. Prowadzi badania dotyczące fotografii teatralnej oraz historii teatru polskiego w XIX wieku. Wykłada również w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Laureatka stypendium artystycznego m.st. Warszawy (2014) oraz stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2015, 2020). Autorka książek, edycji źródłowych oraz artykułów, m.in. *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880* (2011), Władysław Krogulski, *Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wyb. i oprac. Dorota Jarzabek-Wasył, Agnieszka Wanicka (2015), „*Kołysałem się tą myślą*”. *Historia niezrealizowanego projektu fotograficznego Michała Chomińskiego*, „Pamiętnik Teatralny” (2021, nr 1). ORCID: 0000-0001-8359-1501.

## Przypisy

1. Autorka artykułu jest kuratorką pierwszej części (lata 1839-1918) wystawy *Pamięć teatru. Polska fotografia teatralna od początku istnienia do dziś*, <http://pamiecteatru.pl/> [dostęp: 10.12.2024].
2. Mowa o czterech monografiach: Mossakowska, 1981 (Walery Rzewuski); Jackiewicz, 2012 (Karol Beyer). 2014 (Maksymilian Fajans), 2015 (Konrad Brandel). Cenne informacje o działalności fotografów i ich związkach z teatrem zawiera dwutomowa monografia Alicji Kędziory, 2018. Informacje o działalności Konrada Brandla znajdziemy w: Lejko, 2009, s. 55-57; Ziętkiewicz, 2016, Wanicka, 2021. Zob. także rozdział *Fotografie słynnych*

osobowości, sław i celebrytów w książce Marty Ziętkiewicz, 2024, s. 98-103.

3. Zob. także: Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/strona-glowna> [dostęp: 10.12.2024].

4. Zob. także: Cyfrowy Thesaurus, Muzeum Krakowa, <https://ct.mhk.pl/wps/portal/> [dostęp: 10.12.2024].

5. Zob. także: Polona, <https://polona.pl/> [dostęp: 10.12.2024].

6. Kwerendy zostały przeprowadzone w latach 2012-2018 podczas pracy w projekcie badawczym *Teatry we Lwowie 1789-1945* (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, kierowniczką projektu – Agnieszka Marszałek).

7. Fotografia aktorki znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zob. Adelaide Ristori del Grillo, fot. Karol Beyer, Warszawa, 1856, 17,6 x 12,5 cm, DI 103389 MNW, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/8922> [dostęp: 12.12.2024].

8. Fotografie aktora znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie oraz w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN.

9. Mowa o rolach ze sztuk: *Śluby panięskie* Fredry; *Adrianna Lecouvreur* Scribe'a i Legouvė; *Hamlet* Szekspira, *Frou-Frou* Meilhaca i Halėvy'ego, *Donna Diana* Moreto, *Antoniusz i Kleopatra* Szekspira. Zob. także *Kleopatra Modrzejewskiej w fotografii*, [w:] *Helena Modrzejewska...*, 2021, s. 273-189 oraz Wanicka, 2021.

10. Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1870, nr 123 (7.05), s. 221 oraz „Kłosy” 1870, nr 253 (5.05), s. 269. Zob. więcej: Kędziora, 2018, t. 1, s. 133-134.

11. Zob. *Artyści dramatu warszawskiego*, tableau z m.in. fotografią z *Safandulów* Sardou, fot. Jan Mieczkowski, 1877, 33,1 x 21,3 cm, bezpłatne *premium* dla prenumeratorów pierwszego półrocza „Kuriera Porannego i Antraktu” 1877, MHK-Fs1078/VI, Zbiory Muzeum Krakowa,

<https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={6E8FDF6D-E99D-496C-9150-8B148AA62C78}> [dostęp: 12.12.2024].

12. Zob. Strona tytułowa czasopisma „Kłosy” 1866, nr 40 (4.04) z drzeworytem (rysował F. Tegazzo, rytowany w pracowni J. Minheymera) Jana Królikowskiego jako Franciszka Moora w *Zbójcach* Schillera według fotografii Konrada Brandla i Ski „wyłącznie dla Kłosów wykonanej”, <https://polona.pl/item-view/f2e19078-df51-40f4-93da-4b992d22a1eb?page=1> [dostęp: 10.12.2024].

13. *Album sceniczne A. Hoffmann, Artystki Teatru Krakowskiego*. Fotografował z natury W. Rzewuski, Kraków 1868, Zbiory Muzeum Krakowa, zob. m.in.

<https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={7254BC26-8747-4C4A-8048-259A88F2A429}> [dostęp: 10.12.2024].

14. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygnatury BJ Graf. I.F. 17127-17187.

15. Digitalizacja została zrealizowana w ramach projektu MiniGRANTY POB Heritage (edycja specjalna: Humanistyka Cyfrowa) *Kolekcja fotograficzna krakowskich ról Heleny Modrzejewskiej. Digitalizacja szklanych negatywów z lat 1865-1869* pod kierunkiem Agnieszki Wanickiej, na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

16. Mowa o rolach w sztukach: *Karpaccy górale* Korzeniowskiego, *Hamlet* Szekspira oraz *Faust* Goethego.

17. Np. *Portret niezidentyfikowanych osób z otoczenia Stadnickich pochodzących z Radawca Wielkiego i Osmolic*, fot. Walery Rzewuski, ok. 1865, <https://polona.pl/preview/debbf065-5f1f-485e-b410-215dc209966c> [dostęp: 10.12.2024].

18. Zob. Stanisław Skwarczyński jako Hamlet Szekspira, rys. I. Gołębiowski, Lwów, 1852, MHK-Fs479/VI, Zbiory Muzeum Krakowa, <https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={6E4B147C-74EC-427B-A885-CEDD84F57C10}> [dostęp: 10.12.2024].
19. Zob. Zygmunt Anczyc, fot. Ignacy Stahl, Ignacy Gołębiowski, Lwów, lata 50. XIX wieku, fotografia kolorowana gwaszem i akwarelą, 36,5 x 32 cm, MHK-Fs2236/VI, Zbiory Muzeum Krakowa, <https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={2E729864-92EA-459D-852E-C9A0718FADA3}> [dostęp: 10.12.2024].
20. Zbiór fotografii i pocztówek przechowywują Muzeum Krakowa i Muzeum Narodowe w Warszawie.
21. Chociaż w biogramie Magdaleny Skrejko możemy znaleźć informacje, że Katarzyna prowadził atelier tylko do 1908 roku. Zob. Skrejko, 2013-2024, s. 275.
22. Zob. 72 - Archiwum Państwowe w Warszawie, Zbiór Korotyńskich, nr zespołu 201, seria 7, sygn. 16, s. 15-16.
23. Zob. Widownia Teatru Wielkiego, ostatnie przedstawienie przed przebudową teatru w dniu 26 maja 1890, fot. Karoli & Pusch, 1890, 16,2 x 22,2 cm, F.12727, <https://polona.pl/preview/ef0d0687-34d9-4bda-85db-6d572b320e80> [dostęp: 10.12.2024].
24. Zob. Scena Teatru Wielkiego, inauguracyjne przedstawienie po przebudowie teatru, prolog Mariana Gawalewicza w dniu 11 września 1891, fot. Karoli & Pusch, 1891, 19,3 x 25,2 cm, DI 103719 MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/63919> [dostęp: 12.12.2024].
25. Za: 72 - Archiwum Państwowe w Warszawie..., dz. cyt.
26. Zob. <https://polona.pl/item-view/485905fe-e420-4be9-8bb0-ff06db83c0d2?page=0> [dostęp: 12.12.2024].
27. „Jest to kapitalny moment, w którym Jan Skibiński (p. Rapacki), oburzony niegodziwym zamiarem wnuka - sądowego pozbawienia dziadka woli - zwraca się do przyjaciela swego, Bujalskiego (p. Ostrowski) z tymi słowy: «Przyjacielu, powiedz temu panu, że od tej chwili nie znam go, że od tej chwili niech się nie waży przestąpić progę mego domu, że jako wyrzutek uczciwej rodziny, niechaj będzie przeze mnie prze...» Wyraz przekleństwa przerywa błagalna prośba babki (p-ni Niewiarowska), która pada do nóg mężowi”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 490 (18.02), s. 2.
28. Tamże. W tym samym dniu, kiedy ukazało się „Echo...”, wydano również „Tygodnik Ilustrowany”, gdzie zamieszczono fotografię ze sceny kończącej II akt, w mniejszym formacie, w ciaśniejszym planie, zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1893 nr 164 (18.02), s. 101.
29. Nierozpoznana scena z przedstawienia na scenie warszawskiej, lata 1901-1910, fot. Jadwiga Golcz, 22,9 x 29,6 cm, DI 103714 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie.

## Bibliografia

Buĥak, Jan, *O pierwszych fotografach wileńskich z XIX wieku*, „Fotograf Polski” 1939, nr 4.

*Dawna fotografia lwowska 1839-1939*, red. naukowa Aleksander Źakowicz, „Centrum Europy”, Lwów 2004.

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

Gębarowska, Katarzyna, *Jadwiga Golcz (1866-1936): zapomniana popularyzatorka i krytyczka fotografii przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet: sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX-XXI wieku*, red. naukowa B. Łazarz, J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

Goślicki, Stanisław, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich*, nakładem Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich, Warszawa 1871.

Got, Jerzy, *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1.

Grychowski, Michał, *Józef Sebald*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t.cXXXVI/1, z. 148, Instytut Historii PAN, Warszawa-Kraków 1995.

Hernik-Spalińska, Jagoda, *Największa legenda teatru w Wilnie, czyli o zamknięciu sceny po powstaniu styczniowym*, [w:] *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, rok IX (LI), Zarząd Główny Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza przy współpracy Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

Jackiewicz, Danuta, *Karol Beyer 1818-1877*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2012.

Jackiewicz, Danuta, *Konrad Brandel 1838-1920*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2015.

Jackiewicz, Danuta, *Maksymilian Fajans 1825-1890*, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Narodowe, Warszawa 2014.

Karoli, Aleksander, *Podręcznik dla fotografów i amatorów fotografii*, Kraków 1893.

Karoli, Aleksander, *Wspomnienie o ś.p. Karolu Beyerze*, „Światło” 1899, nr 7.

Kędziora, Alicja, *Ikonografia teatralna „Tygodnika Ilustrowanego” (1859-1939)*, t. 1 i 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

Kędziora, Alicja, *Kleopatra Modrzejewskiej w fotografii*, [w:] *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Arte et ratione, Wydawnictwo Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, Kraków 2021.

Kleczkowski, Antoni, *Walery Rzewuski. Obywatel m. Krakowa, Radca miejski. Rys jego życia i działalności publicznej na podstawie dokumentów i zebranych materiałów*, nakładem Lesława Rzewuskiego, Kraków 1895.

Kondziela, Henryk, *Roman Stefan Ulatowski*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1964.

Koziński, Jerzy, *Fotografia krakowska w latach 1840-1914. Zarys historii*, Wydawnictwo

Literackie, Kraków 1978.

Kudłacz, Katarzyna, *Awit Szubert, krakowski fotograf drugiej połowy XIX wieku*, „Dagerotyp” 2009, nr 18.

Lejko, Krystyna, *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz Warszawy w latach 60. XIX wieku*, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, Warszawa 2009.

Maciesza, Aleksander, *Historia fotografii polskiej w latach 1839-1889*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1972.

Makomaska, Ewa, *Michał Tarasiewicz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

Makomaska, Ewa, *Wystawa fotografii teatralnej w Warszawie*, „Fotografia” 1960, nr 1.

Mossakowska, Wanda, *Nieznany wizerunek Leontyny Halpertowej*, „Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 3-4.

Mossakowska, Wanda, *Walery Rzewuski (1837-1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981.

*Odludek. Ludwik Panczykowski*, [w:] Władysław Krogulski, *Notatki starego aktora: Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i oprac. D. Jarząbek-Wasył, A. Wanicka, Kraków 2015.

Orzechowski, Emil, *Helena Modrzejewska. Biogram*, Arte et ratione, Wydawnictwo Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, Kraków 2017.

Partyga, Ewa, *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.

Piotrowska, Monika, *Życie alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku*, Fundacja Pix.house, Poznań 2019.

Płazewski, Ignacy, *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939*, „Książka i Wiedza”, Warszawa 2003.

Poskuta-Włodek, Diana, *Wacław Szyborski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. L/1, z. 204, Instytut Historii PAN, Warszawa-Kraków 2014.

Sheybal, Stanisław, *Wspomnienia 1891-1970*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Skrejko, Magdalena, *Strauss Aleksander Władysław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, XLIX, Instytut Historii PAN, Warszawa-Kraków 2013-2024.

Ś.p. *Walery Rzewuski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 309, z 1.12.

Wanicka, Agnieszka, *„Kołysałem się tą myślą”. Historia niezrealizowanego projektu fotograficznego Michała Chomińskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, z. 1.



Wanicka, Agnieszka, „Pożerali ją oczyma”. *Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 166.

Wanicka, Agnieszka, *Fotografia i teatr. Pierwsze spotkanie*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. M. Ziętkiewicz, M. Biernacka, Stowarzyszenie Liber pro Arte, Warszawa 2015.

Wiślicki, Adam, *Fotografia w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 209.

Ziętkiewicz, Marta, *Michał Chomiński i Jan Królikowski w obiektywie Konrada Brandla: Spojrzenie na polską fotografię teatralną 2. połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 2016, z. 1-2.

Ziętkiewicz, Marta, *W służbie nowoczesności. Fotografia w Warszawie w latach 1864-1883*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2024.

Żakowicz, Aleksander, *Fotografia galicyjska do roku 1918. Fotografowie Galicji, Tatr oraz Księstwa Cieszyńskiego*, Instytut Plastyki Akademii Jana Długosza, Wydawnictwo Centrum Europy, Częstochowa-Lwów 2008.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/zawod-fotograf-teatralny-w-xix-wieku>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

DOI: 10.34762/yk7k-d644

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rybalt-teatr-wedrownny-stanislawy-wysockiej>

/ TEATR DLA ROBOTNIKÓW

## Rybalt - teatr wędrowny Stanisławy Wysockiej

Barbara Michalczyk | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

### **Rybalt - Stanisława Wysocka's touring company**

The article presents the history and significance of the Rybalt Theater, the first professional theater for working-class audiences directed by a woman in interwar Warsaw. Stanisława Wysocka, an established director and actress, initiated this activity as a response to the theatrical crisis, offering an alternative to naturalism and traditional repertoire. The author discusses how the theater functioned in 1925-1926, analyzing its repertoire, its activities in various districts of Warsaw and its tours around Poland. Wysocka shaped a new type of actor and spectator, emphasizing aesthetic and emotional education of the audience. The article highlights Rybalt's financial and organizational difficulties, as well as its relationship with other theater projects of the era, such as Leon Schiller's Teatr im. Bogusławskiego and Witold Wandurski's initiatives. Based on rich source material, including letters, reviews and memoirs, the author reconstructs the theater's activities and points to its unique contribution to the development of Polish theater.

Keywords: Rybalt; Stanisława Wysocka; touring company; working-class; interwar period; theatre for workers; Warsaw

Teatr Rybalt był w międzywojennej Warszawie pierwszym zawodowym teatrem dla robotniczej publiczności prowadzonym przez kobietę. Jego

genezy należy szukać przede wszystkim w uporze Stanisławy Wysockiej, której nie wystarczała ugruntowana pozycja wybitnej aktorki i reżyserki. W polemikach toczonych na łamach prasy artystka przedstawiała problemy teatru, szukała przyczyn kryzysu i wskazywała drogi, które pozwolą na wyprowadzenie go z tego stanu. Brak odzewu na jej postulaty popchnął Wysocką do działania. Punktem wyjścia do reformy rozumianej jako wyrugowanie naturalizmu, wychowanie nowego aktora i nowego widza miał być między innymi Teatr Rybałt.

Celem artykułu jest opisanie losów tej instytucji oraz umieszczenie jej na tle biografii twórczej Wysockiej, jej poglądów oraz teatrów Witolda Wandurskiego i Leona Schillera. Dotychczas Teatr Rybałt nie doczekał się szczegółowego opracowania historycznego, co wynika przede wszystkim z trudności, jakie wiążą się ze znalezieniem informacji na jego temat; wiele dokumentów zaginęło lub uległo zniszczeniu. Ponadto jego wędrowny status poważnie utrudnia poszukiwania ocalałych strzępków informacji. Pisząc o Rybałcie, wykorzystałam listy Wysockiej do Emila Zegadłowicza, przeprowadzone z nią wywiady, recenzje oraz informacje prasowe i wspomnienia. Odnosiłam się też do biografii artystycznej Wysockiej – zawarte w niej tropy prowadzą do Rybałta, co może wspomóc próbę odtworzenia brakujących fragmentów jego historii.

## **Rybałt - historia działalności**

Teoretycznie działalność Rybałta da się zamknąć pomiędzy dwoma datami – oficjalną premierą *Balladyny* Juliusza Słowackiego 20 grudnia w 1925 w siedzibie Towarzystwa Pracowników Handlowych przy ul. Siennej 16 w Warszawie, a ostatnim zapowiadany w prasie pokazem *Nadziei* Hermana Heijermansa w Teatrze Odrodzonym na Pradze 27 czerwca 1926 roku.

Trzeba jednak pamiętać, że pierwszą premierę poprzedzały próby, najprawdopodobniej rozpoczęte jeszcze we wrześniu, a zniknięcie ze szpalt gazet informacji o pokazach wcale nie musi oznaczać końca działalności. Upadek teatru został jednak odnotowany w satyrycznym numerze „Wiadomości Literackich”, czyli „Jadomościach Literackich” z lipca 1926 roku, gdzie nad godłem czasopisma, w miejscu standardowej informacji o „opłacie uiszczanej ryczałtem”, pojawił się tekst: „Wysocka kresowa wyniszczona ryczałtem” – przełom czerwca i lipca wyznacza więc koniec działalności teatru.

W początkowej koncepcji Rybałt był instytucją przeznaczoną dla robotników, celowo działającą bez stałej siedziby, teatrem wędrownym. „Chcę stworzyć zespół, który będzie grał robotnikom warszawskim. We wszystkich dzielnicach kolejno”, tak swój teatr określiła Wysocka dla „Kuriera Poznańskiego”, i dodała: „robotnik nie będzie potrzebował szukać teatru. Teatr przyjdzie do niego” („Kurier Poznański”, 1925). Rybałt miał więc czynnie szukać widzów i docierać do nich, grając w różnych salach w Warszawie. W pierwszym okresie działalności, który trwał od grudnia 1925 do marca 1926 roku, urządzano pokazy na Ochocie, Woli i Pradze.

Idea poszerzenia dostępu do kultury łączyła teatr Rybałt z teatrami dzielnicowymi, przykładowo Teatrem Praskim, Teatrem Dramatycznym czy Teatrem Powszechnym, których cele przede wszystkim były wychowawcze – miały podnieść poziom kultury wśród najuboższych warstw społecznych, odciągając je tym samym od bezmyślnych i ogłupiających, obliczonych jedynie na zysk imprez teatralnych (Kraśiński, 1973). Stałym problemem scen dzielnicowych okazały się jednak właśnie pieniądze, których brakowało na wszystko – zaczynając od kostiumów i dekoracji, na gażach kończąc.

Artyści Rybałta chcieli docierać do tej samej, dzielnicowej publiczności.

Pewną przewagę nad konkurentami dawała im mobilność, pozwalająca na granie w niemal każdych warunkach. O rozmowach z kierownictwem Teatru im. Fredry (Śniadeckich 5) Wysocka informowała, zapowiadając powstanie Rybałta („Kurier Poznański”, 1925). Rybałci grali także na scenie Teatru Popularnego (Wolska 32), a po raz ostatni prezentowali się przed warszawiakami na gościnnych deskach Teatru Odrodzonego (Zygmuntowska 3). Zespół Wysockiej wystąpił także na dwóch scenach popularnych - w Teatrze Wodewil (Nowy Świat 43) oraz w Teatrze Kazimierzy Niewiarowskiej (Jasna 5). Być może lokalizacji było więcej, nie zostały jednak odnotowane w prasie. Zespół dotarł także na Ochotę, do jedynej dzielnicy pozbawionej instytucjonalnego życia teatralnego - występował w kinie przy Grójeckiej. Za miejsce do gry z równym powodzeniem służyły też szkolne sale czy aule - jak wówczas, gdy teatr wystawił spektakl w Gimnazjum im. Władysława IV na Pradze.

Wysocka nie była pierwszą działaczką, której zależało na zapewnieniu masowemu odbiorcy kontaktu z wysoką kulturą. Wcześniej głośno postulowali to socjaliści i komuniści. Zainteresowanie Wysockiej robotnikami nie miało charakteru „robotnikomani” - nie fascynował jej sposób życia pracowników fabrycznych, nie chciała się do nich upodabniać. Pragnęła stworzyć teatr dla robotników, a nie teatr robotników. Założycielka Rybałta nie koncentrowała się na aktorze-robotniku, jej teatr nie prezentował też problemów socjalno-materialnych tej grupy, nie był jej rzecznikiem. To miał być krok w kierunku pozyskania nowego widza, przy pełnej świadomości, że łatwiej jest wychować widownię od podstaw, niż potem przełamywać jej złe nawyki. Być może to (a nie na przykład wrażliwość społeczna) było koronnym argumentem za tym, aby nowy teatr otworzyć z myślą o publiczności z peryferii.

Ze względu na brak stałej siedziby, w prasie przekazywano dokładne informacje o miejscu i czasie pokazów, co spychało teatr Wysockiej na koniec rubryk z repertuarem, do sekcji imprez niecyklicznych. Mogło to przypisać mu łatkę przedsięwzięcia o mniej poważnym charakterze niż działania innych stołecznych teatrów. Duża liczba odbiorców, do których teatr docierał, podważa jego marginalny status, zmuszając do zastanowienia się nad kwestią prestiżu. Wysocka musiała być świadoma, że Rybałtowi automatycznie zostanie przypisana niższa ranga, niż gdyby teatr grał w stałym budynku i dla typowej, mieszczańskiej publiczności. Skupienie się na nadrzędnym celu, wbrew środowiskowym hierarchiom, wydaje się ważnym składnikiem myślenia o Rybałcie w pierwszym okresie jego istnienia.

„Śmieszny jest taki wędrowny teatr - rozpakowują przed przedstawieniem swoje manatki - prasują - przyszywają - ubierają się - grają - i znów czym prędzej składają wszystko - aby jutro jechać dalej” - pisała o stylu pracy swoich aktorów Wysocka (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 147). Relacja dyrektorki to wgląd od wewnątrz w założoną przez nią placówkę, a jednocześnie próba sformułowania różnic między teatrem stałym a wędrownym. Kluczowa była tu możliwość łatwego przenoszenia spektaklu z miejsca na miejsce, dzięki zaprojektowanej przez Tadeusza Gronowskiego scenografii, którą Wysocka nazywała „portatywną”, co w dawnej polszczyźnie oznaczało „przenośną”. W obliczu trudności z finansowaniem i braku stałego mecenasa (zarówno instytucji, która wspierałaby teatr, jak i prywatnego sponsora) koncepcja taniego miejskiego teatru dla robotników musiała ulec rewizji - same bilety nie pokrywały kosztów eksploatacji *Balladyny*. W związku z trudnościami, jakich teatr doświadczał na Ochocie, dyrektorka postarała się o list polecający z Kuratorium Oświaty, który otworzył przed Rybałtem drzwi szkół.

W pierwszym okresie Rybałt grał jedynie *Balladynę* w reżyserii Wysockiej. Recenzje spektaklu były różne, ale powtarzało się w nich uznanie dla idei sceny dla niewyrobowanej publiczności z przedmieść i prowincji. Już podczas inauguracji informowano o planowanych wyjazdach poza Warszawę. Drugi okres działalności teatru Wysockiej to czas objazdu wschodniej i południowej Polski, który trwał od 27 lutego do końca marca 1926 roku („Echo Warszawskie” 1926, nr 81A). Zespół grał *Balladynę* (trzydzieści dwa pokazy) i *Starego kawalera* Józefa Korzeniowskiego w reżyserii Wysockiej (trzynaście pokazów). Korzeniowski był dramaturgiem bliskim Wysockiej, wystawiała jego teksty z powodzeniem, odświeżając komizm dzięki rezygnacji ze stylizacji na rzecz naturalności gry (Horbatowski, 2009). W przypadku *Starego kawalera* uwspółcześnienie utworu mogło być kluczem do sukcesu – liczba przedstawień wskazuje, że często grano tę sztukę dwa razy dziennie. Zespół odwiedził dziewiętnaście miejscowości: Siedlce, Kobryń, Pińsk, Łuniniec, Baranowicze, Lidę, Nieśwież, Słonim, Białystok, Brześć, Chełm, Krasnystaw, Zamość, Hrubieszów, Włodzimierz, Kowel, Łuck, Równe i Sarny (Wilski, 1982). Rybałt w tym okresie przestał być teatrem tylko dla robotników, poszerzył profil i stał się teatrem popularnym, występującym przed mieszczańską publicznością. Dzięki staraniom Wysockiej objazd poprzedziły listy polecające wysłane do jednostek wojskowych i szkół, dla których organizowano dodatkowe popołudniowe pokazy. Trzeci okres – pomiędzy powrotem teatru z objazdu a jego ostatecznym upadkiem pod koniec czerwca – jest najtrudniejszy do opisanego. Trupa Wysockiej prawie nie pojawia się w prasowych rubrykach z repertuarem. Na początku maja 1926 roku Rybałt dał ostatnią premierę – *Nadzieję* Hermana Heijermansa, żelazny tytuł repertuaru teatrów robotników. Wilski podaje jako datę premiery 21 czerwca, ale w świetle korespondencji Wysockiej to nieprawdopodobny termin, ponieważ wzmianki o graniu tego spektaklu pojawiają się w listach z

maja. Z tego samego źródła wynika, że w momencie przewrotu majowego, pod wpływem chwili, grupa Wysockiej powróciła do idei teatru dla robotników. Tym razem pokazy organizowano w siedzibach związków zawodowych – nie wiadomo jednak, których ani kiedy dokładnie.

*Nadzieja* była najbardziej zaangażowanym politycznie spektaklem w repertuarze Rybałta, stanowiła komentarz do bieżących wydarzeń, z którymi wielu wiązało nadzieję na zmianę sytuacji w Polsce. Wysocka czytała ten dramat przez pryzmat pism Marksa, a do inscenizacji włączyła *Marsyliankę*, czyli pieśń z rewolucyjnego repertuaru. W liście do Zegadłowicza z 27 maja 1926 roku Wysocka pisała:

Wystawiłam teraz *Nadzieję*, grają ją po związkach socjalistycznych [zawodowych – przyp. B.M.] – *Marsylianka* entuzjastycznie oklaskiwana – sztuka dwóch klas wyzyskiwanych i wyzyskiwaczy – już teraz jestem zupełnie czerwona – z tamtym światem skończyłam – nie cierpię burżujów – nie znoszę panów od wyścigów – którzy w hotelu chowają swoją cenną skórkę – gdy krew się leje – ci zawsze w ten czas zdołają się przenieść w wygodne miejsce – nie znoszę wszelkiego rodzaju pięknoduchów – nicość – egoizm i pustka duchowa się pod tym kryje (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, s. 178)<sup>1</sup>.

To moment, kiedy Rybałtowi najbliższym do modelu teatru robotników w jego polityczno-agitacyjnym wymiarze – teatr wytwarza zaangażowany komentarz do rzeczywistości. Prawdopodobnie właśnie ten spektakl mógł być najbliższy robotnikom zrzeszonym w związkach zawodowych. *Nadzieję* pokazywano później także na scenach stałych teatrów, niestety nic nie wiadomo o reakcjach publiczności (która miała najprawdopodobniej inny profil



społeczny) w zmienionych okolicznościach politycznych, po opadnięciu najsilniejszych emocji.

Ostatnie informacje o działalności Rybałta dotyczą gościnnych występów w Teatrze Odrodzonym na Pradze, gdzie zespół zagrał trzy spektakle. Mimo starań Wysockiej – podjętych wspólnie z Ireną Solską i Witoldem Hulewiczem – o przejęcie budynku po Teatrze im. Bogusławskiego, miasto odmówiło powierzenia im tej instytucji. Zrezygnowana Wysocka wyjechała z Warszawy, a jej teatr zakończył działalność.

## **Rybałt w biografii Wysockiej**

Teatr Rybałt był summą dotychczasowych doświadczeń Stanisławy Wysockiej. Artystka urodziła się w Warszawie w 1877 roku, karierę teatralną rozpoczęła w teatrach objazdowych, gdzie doksztalała się w toku prac zespołu, ale także pod wpływem recenzji teatralnych piętnujących jej niedociągnięcia. Jej formalna edukacja teatralna zamykała się w studiowaniu przez rok w Klasie Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, w środowisku była jednak uznawana za samouczkę, której jedyną szkołą był wędrowny zespół (Grzymała-Siedlecki, 1957).

Najważniejszy okres jej kariery aktorskiej to dziesięcioletni pobyt w teatrze krakowskim (1901-1911), gdzie święciła największe triumfy w rolach tragicznych i była postrzegana jako następczyni Modrzejewskiej. Ambicje pchały ją do dalszego rozwoju, w tym samym okresie po raz pierwszy rozpoczęła pracę pedagogiczną (w szkole dramatycznej Kazimierza Gabryelskiego). Przełomowym rokiem był 1913, kiedy wyreżyserowała swój pierwszy spektakl – *Makbeta* Williama Szekspira w Teatrze Popularnym w Łodzi.

Te trzy elementy: praca pedagogiczna, praca reżyserska i aktorstwo zostały ze sobą połączone w pracach Teatru Studya w Kijowie w latach 1915-1917. U źródeł kijowskiej inicjatywy Wysockiej znalazły się jej kontakty z Konstantinem Stanisławskim. W 1915 roku była w Moskwie, gdzie z bliska przyglądała się kształceniu aktorów w Pierwszym Studiu MChT. Efekty tej pracy wzbudziły zachwyty Wysockiej oraz potrzebę, aby powołać podobne studio w Polsce, do czego Stanisławski ją zachęcał. Początki Studya w 1915 roku wyznaczają lekcje dykcji i deklamacji, których artystka udzielała we własnym domu. Wyłoniła się z nich grupa młodych ludzi, gotowych do podjęcia poważniejszych wyzwań aktorskich. Zrealizowany w 1916 roku *Świerszcz za kominem* Charlesa Dickensa miał być hołdem dla Stanisławskiego, ale jednocześnie okazją dla Wysockiej do porównania swoich osiągnięć pedagogicznych z tym, co widziała w Moskwie. Podobieństwo obu inscenizacji ściągnęło na nią jednak krytyczne uwagi i zarzut o kopiowanie Rosjanina (Horbatowski, 2009).

Stanisławski może być także uznany za inspiratora Rybałta. Irena Schiller, pisząc o genezie teatru Wysockiej, zwraca uwagę na list, który reformator napisał do artystki w 1922 roku (Schiller, 1965). Nie było w nim bezpośredniej zachęty do utworzenia przez Wysocką własnego teatru, artysta opisywał jednak rozwój swojej działalności: „Moje Studia rozmnożyły się, mam ich obecnie dziewięć [...]. Co do techniki w sztuce, wypracowano w ciągu tych lat bardzo wiele w dziedzinie rytmu, fonetyki, umuzykalnienia, także strony dykcji, jak i w znaczeniu ruchowym. Bardzo dużo interesującego” (tamże, s. 243). Być może już samo podtrzymanie po wojnie kontaktu ze Stanisławskim oraz świadomość jego konsekwentnych poszukiwań popchnęły artystkę do podjęcia jeszcze jednej próby twórczej. Dzięki dobremu opracowaniu losów Teatru Studya możemy odtworzyć elementy praktyki w Rybałcie.

Podstawowym celem Wysockiej w Kijowie było stworzenie podwalin pod nowoczesny teatr narodowy (Horbatowski, 2009). Dyrektorka za pośrednictwem Studya chciała kształcić nowych aktorów (stąd przedkładanie pracy warsztatowej nad pokazy), a także nowych widzów (z czego wynikło założenie Teatru Kameralnego). Piotr Horbatowski, pisząc o jej osiągnięciach, traktuje kolejne premiery jako etapy ilustrujące rozwój obu tych grup (2009). Wysocka inspirację dla swojego teatru czerpała z praktyk przeszłości: antycznego teatru greckiego, średniowiecznych misterii i teatru epoki elżbietańskiej, które według artystki angażowały widza i jednocześnie poruszały jego wyobraźnię (Wysocka, 1916).

Rybałt miał zrzeszać bezrobotnych aktorów oraz adeptów szkół dramatycznych, którzy stanowili „giętki materiał, przez kulisy jeszcze nie nadpsuty” („Kurier Poznański” 1925). Dzięki temu Wysocka mogła szkolić ich pod swoim okiem, stworzyć nowy typ aktora. W przedstawieniach Rybałta zacierala się różnica statusu między artystami o różnym doświadczeniu i przygotowaniu – wszyscy mieli szansę wystąpić przed publicznością. Z czasem mniej ważnym stało się dla Wysockiej doskonalenie aktorów „teatru przyszłości”, skupiła się na wychowaniu nowego widza przez regularne występy trupy, choćby i nierównej aktorsko.

W dokumentach z archiwum Janiny Wysockiej-Ochlewskiej, córki artystki, znajduje się program z *Balladyny*. Dzięki niemu możemy ustalić personalia członków zespołu. Byli to: Izabela Rowicka-Kunicka, Mira Łaniewska, Gustawa Błońska, Zofia Kosińska, Klara Malinowska, Tadeusz Żelski, Jan Lenczewski, Izabella Kalitowicz, Irena Orzecka, Helena Wilamowska-Meglicka, Józefa Inatowicz-Łubiańska, Janusz Powalski, Henryk Szletyński, Alojzy Kaszyn, Raul Rychter i Ralf Gotart<sup>2</sup>. Jako członkinię zespołu należy także potraktować Wysocką, która zaczęła występować w trakcie objazdu. Z

tego zestawienia siedem osób, według *Encyklopedii teatru polskiego*, nie miało wcześniejszych doświadczeń teatralnych lub ukończonych studiów. Wśród dziesięciu pozostałych znajdują się takie osoby, jak Izabella Kalitowicz, która aktorstwo studiowała w Moskwie przed 1905 rokiem i była tylko pięć lat młodsza od Wysockiej, czy Izabela Kunicka, która debiutowała w Teatrze Studya, a później należała do Reduty. Przeważająca część aktorów była jednak znacznie młodsza, urodziła się na przełomie wieków, a ich debiuty teatralne odbywały się na scenach niepodległej Polski. Nie da się ukryć, że był to zespół nierówny, jeśli chodzi o doświadczenie sceniczne, fakty jednak przeczą przekonaniu o jego całkowicie amatorskim charakterze<sup>3</sup>.

Rybałt pod pewnymi względami był zbliżony do Teatru Studya - podobieństwo to wyrażało się przede wszystkim w zaangażowaniu członków zespołu w rozwój teatru. Jak mówiła dziennikarzowi „Kurierowi Polskiego” w 1925 roku Wysocka: „Od października cały nasz zespół pracuje bez żadnego wynagrodzenia, studiując i opracowując szereg utworów scenicznych, ponadto zaś własnoręcznie szyjąc kostiumy i przygotowując dekoracje” (Liński, 1925). Charakter pracy w Rybałcie przywodzi na myśl spółdzielnię, jednak w zachowanych dokumentach nie ma żadnych wzmianek sugerujących inną niż zwyczajowa formę organizacji teatru. Nie ma też potwierdzenia, że artyści partycypowali w kosztach i równo dzielili zyski. Z listów Wysockiej wynika, że to przede wszystkim ona się zadłużała (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008). Przyjęty w teatrze system wspólnej pracy mógł częściowo wynikać z problemów finansowych, ale można go potraktować także jako element wychowania aktorskiego, wpojenia świadomości, ile trudu wymaga praca za kulisami.

Wysocka w obu przypadkach była inicjatorką przedsięwzięcia, reżyserką i

jedyną nauczycielką aktorstwa. Już w Kijowie ujawniła swój żelazny charakter, narzucając surowe zasady intensywnej pracy – łagodzone przez retorykę (i autentyczne gesty) współpracy, solidarności i przyjaźni wewnątrz teatru (Horbatowski, 2009). Młodzież aktorska ze studia zajmowała się teatrem od strony organizacyjnej – kasą biletową, bufetem. Można podejrzewać, że Rybałt opierał się na podobnych zasadach. Jak Wysocka pisała w październiku 1925 roku: „co dzień 6 godzin daję ludziom – pracują dobrze – czy będzie coś z tego – zobaczymy” (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 135), co wskazuje na intensywność prób i wkładanego wysiłku. Samej siebie Wysocka także nie oszczędzała:

Bo oprócz pracy czysto teatralnej, trzeba dodać, że wglądała w każdy szczegół. Była inspicjentem, maszynistą, dyrektorem, administratorem, nauczycielem, elektrotechnikiem. Z namiętnością odtwarzała za kulisami dźwięk ostrzenia kosy w sztuce Maeterlincka lub wykonywała za sceną polkę finałową *Świerszcza za kominem*, wówczas gdy jej uczniowie tańczyli ją na scenie (Iwaszkiewicz, 1963, s. 54).

Ten opis pracy w Studiach można zestawić z wypowiedzią Wysockiej z grudnia 1925 roku o pierwszej premierze Rybałta: „pracowałam jak prosty robotnik, i na drabinie, i pod drabiną – z uporem maniaka – który musi rzecz zaczęta doprowadzić do końca” (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 140).

Teatry, które prowadziła Wysocka, całkowicie ją pochłaniały.

Teatry Rybałt i Studya różniły się jednak formą działalności. W Kijowie aktorka rozdzieliła pedagogikę i teatr, w 1916 roku zaprosiła zawodowych artystów i otworzyła Teatr Kameralny. Problem podziału na teatr zawodowy

oraz adeptów stał się zarzewiem konfliktu, w wyniku którego w 1917 roku wprowadzono zmiany statutowe i usunięto Wysocką ze stanowiska kierowniczego w Teatrze Studya. Na długo zapamiętała ten dotkliwy cios, a kiedy przyszło do tworzenia Rybałta, drugi raz nie popełniła tego błędu - została jedyną osobą decyzyjną w zespole, nie oddzielała już pracy pedagogicznej od teatralnej.

Sytuacja Teatru Studya, mimo wojennych trudności, była o wiele stabilniejsza niż położenie Rybałta. Kijowski teatr miał mecenasa - Stanisława Dunin-Karwickiego - dzięki któremu mógł się rozwijać i rozszerzyć swoją działalność na Teatr Kameralny. Położenie Rybałta pod tym względem było o wiele bardziej skomplikowane. Na rozpoczęcie działalności Wysocka otrzymała od Departamentu Sztuki i Kultury dwa tysiące złotych, które okazały się jednak sumą niewystarczającą (Ceysingierówna, 1926). W odrodzonej Polsce brakowało przyjaciół teatru z kręgu bogatej szlachty, pojawiła się za to nowa możliwość pozyskiwania funduszy w urzędach, a raczej od urzędników. Wysockiej udało się uzyskać pomoc finansową z kilku źródeł - po pierwsze już w styczniu „wychodziła” w Kuratorium Oświaty okólnik do szkół, polecający *Balladynę*, co otworzyło nowe perspektywy. Na czas objazdu zdołała także zdobyć rekomendację swego zespołu dla wojska, co zapewniało komplety na dodatkowych przedstawieniach, a tym samym stały zysk. Pozyskała też bezpośrednie wsparcie finansowe od Jana Skotnickiego, dyrektora Departamentu Kultury i Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Na tym nie kończyły się jej peregrynacje po urzędach, a wręcz nasiliły się w okresie poprzedzającym objazd; udało jej się uzyskać dodatkowe środki, wagony kolejowe oraz zniżki na przejazdy. Wykorzystywała więc swoją pozycję, aby uzyskać wsparcie dla Rybałta.

Praca w Teatrze Studya oraz namysł nad samą istotą teatralności doprowadziły Wysocką do krytyki współczesnego teatru, wypaczonego przez naturalizm. Zdaniem artystki problem leżał zarówno w przeładowaniu widowisk efektami wizualnymi, jak i rozleniwieniu aktorów, którzy w pędzie za odtwarzaniem życia zrezygnowali z intelektualnej pracy nad rolą. Z tego też względu celem Studya stało się przywrócenie scenicznej prostoty i harmonii, które miały się przejawiać w grze scenicznej, ale również w dekoracjach. W efekcie Wysocka w kijowskim teatrze zrezygnowała ze scenicznej rampy rozdzielającej aktorów i widzów, suflera oraz z braw na zakończenie spektaklu<sup>4</sup>. Nie tylko fizycznie zbliżyło to do siebie scenę i publiczność, ale także wpłynęło na sposób gry: aktorzy musieli utrzymywać wysoki poziom skupienia, a widzowie nie byli wytrącani ze stanu iluzji. Dyrektorka stawiała przed artystami wysokie cele moralne, odrzucała gwiazdorstwo. Od widzów zaś oczekiwała punktualności – na salę nie można było wejść po rozpoczęciu przedstawienia (Horbatowski, 2009).

Aktor był dla Wysockiej centralnym punktem teatru, dlatego jego kształceniu poświęcała wiele energii. Uczyła wypowiedzania kwestii w sposób, który miał przekonać widza o wewnętrznej prawdzie granej postaci. Adeptci wiele czasu poświęcali ćwiczeniom ciała oraz umysłu. W harmonogramie studiów – jak pisze Horbatowski – znajdowały się wykłady z literatury, plastyki scenicznej oraz rytmiki według zasad Dalcroze'a (2009). Aktor musiał nie tylko umieć sprawnie się poruszać, ale także inteligentnie skomponować rolę. Na bazie kijowskiej praktyki Wysocka wypracowała kontrowersyjny pogląd, że aktorstwa można się nauczyć jedynie przez pracę na scenie. Niestety, nie zachowały się żadne świadectwa pracy pedagogicznej w Rybałcie, które pozwoliłyby ją porównać do pracy Studya.

Wiele wskazuje na to, że kiedy Wysocka powróciła do Polski w grudniu 1919

roku, marzyła o odtworzeniu Studya, jednak nie miała ku temu odpowiednich warunków (Michalczyk, 2021). Legendę, która narosła wokół faktu, że Juliusz Osterwa ubiegł Wysocką, otwierając Redutę, należy traktować z dużą dozą ostrożności. Aktorka po przyjeździe do stolicy nie obserwowała biernie wydarzeń. W okresie 1919-1922 pozostawała, w miejsce nieobecnego Aleksandra Zelwerowicza, główną reżyserką Teatru Rozmaitości – mogła więc nadawać ton najdłużej działającemu teatrowi dramatycznemu w Warszawie. Ponadto prowadziła działalność pedagogiczną – to ona była założycielką i pierwszą dyrektorką Państwowej Szkoły Dramatycznej przy Konserwatorium Muzycznym, a opracowany przez nią program nauczania na wiele lat zaważył na kształceniu aktorów w Polsce (2021). To wszystko dowodzi przenoszenia przez nią kijowskich zdobyczy na polski grunt – zarówno osiągnięć artystycznych, jak i pedagogicznych.

## **Teatr dla robotników w optyce Stanisławy Wysockiej**

W przeciwieństwie do wielu innych twórców i twórczyń teatru, Wysocka angażowała się w polemiki prasowe, co pozwala na wejrzenie w ewolucję jej poglądów na przestrzeni lat dwudziestych i trzydziestych. Do 1925 roku i ankiety na temat teatru popularnego, którą ogłosiło „Życie Teatru”, nie poruszała w swoich zachowanych wypowiedziach zagadnienia teatru dla robotników czy nawet teatru popularnego. We wspomnianej ankiecie padły trzy pytania: „1. Jaki repertuar powinien mieć teatr popularny (nie dzielnicowy)? 2. Jaka różnica powinna i czy powinna być między teatrem popularnym a innym? 3. Czy teatr popularny może być propagatorem nowych form w dramacie i jego inscenizacji?” („Życie Teatru” 1925, s. 134).

Artystka swój wywód rozpoczyna od konstatacji dotyczącej współczesnego



życia teatralnego oraz dostrzeżenia wpływu Wielkiej Wojny, która przytępiła emocje i wrażliwość społeczeństwa, co wpłynęło na sposób przyswajania sztuki. Jako najpoważniejszy problem artystka diagnozuje chłód emocjonalny oraz obojętność widzów na to, co wydarza się na scenie. Obok kontekstu wojennego wskazuje dwa zjawiska, które czyni odpowiedzialnymi za ten stan: naturalizm i kino. Ten pierwszy jej zdaniem zniszczył teatr. Stanowisko to wyraziła słowami: „Teatr jest teatrem, a nie kopiowaniem życia” (Wysocka, 1920). Aktor w teatrze naturalistycznym przestał pracować twórczo i intelektualnie, skupiony na wiernym odtwarzaniu życia. W konsekwencji widz jest znudzony, ponieważ teatr nie prezentuje mu niczego interesującego, i przestaje swoją uwagę współtworzyć widowisko. Kryzys trwa więc po obu stronach rampy, pogrążając teatr w marazmie, z którego sam nie jest w stanie się wyzwolić. Kino zaś jest groźnym konkurentem, artystka uważa je za bardzo negatywne zjawisko, które niszczy widzów, ponieważ ich rozleniwia, przesuwając oczekiwania ku utworom nastawionym na efekty wizualne, oducza słuchania i analizowania – widz chłonie tylko szybko zmieniające się obrazy, których teatr, ze względu na swoje możliwości techniczne, nie jest w stanie dostarczyć (Wysocka, 1925)<sup>5</sup>. Artystka preferuje teatr, widzi jednak, że to właśnie film rozwija nowych, lepszych aktorów, którzy są w stanie porwać swoją grą, nawet jeśli repertuar ich środków aktorskich, ze względu na brak możliwości mówienia, jest znacząco ograniczony.

Dlaczego film mógł lepiej przemawiać do szerokich mas? W porównaniu z teatrem był rozrywką o wiele tańszą, na którą mogli sobie pozwolić właściwie wszyscy (z różnym natężeniem wizyt oczywiście), bez dodatkowych kosztów w postaci na przykład nowego ubrania. Jak zauważała w wywiadzie dla „Bluszczu” sama Wysocka: „Do teatrów w śródmieściu publiczności tej się nie ściągnie. Odstraszy ją wspaniałość strojów, na których tle zbyt

smutno i upokarzająco wyglądałyby ich wytarte marynarki i ubogie sukienki, odstraszy wysokość cen itd.” (Ceysingierówna, 1926, s. 99). Kino rozpałało emocje widzów, którzy głęboko przeżywali filmowe doświadczenia.

Jednocześnie w powszechnej hierarchii było traktowane jako gorszy rodzaj sztuki, dobry dla pracowników fizycznych, ale już nie dla ludzi z klas wyższych. Dychotomiczne traktowanie rozumu i afektów – od starożytności obecne w kulturze, zawsze wyżej ceniącej ten pierwszy (Burzyńska, 2015) – odbijało się także tutaj. Tak jakby intelektualna rozrywka całkowicie rozmijała się z możliwością odbioru afektywnego. Odbioru, bez którego zdaniem Wysockiej nie mogło być mowy o dobrym teatrze. A ten, od czasu wojny pogrążony w kryzysie, nie wzbudzał emocji, nie był w stanie stanąć do wyścigu o swoją publiczność (Wysocka, 1925). Być może dlatego artystka zapragnęła stworzyć taką formę teatru, która byłaby odpowiedzią na te same potrzeby co kino, jednocześnie przewyższając je dzięki grze żywych, mówiących aktorów.

W tekście taka deklaracja nie pada wprost. Można ją jednak wywnioskować z wypowiedzi Wysockiej oraz praktyki artystycznej Rybałta. W wypowiedzi dla „Życia Teatru” Wysocka odnosi się do dwóch wzbudzających silne uczucia typów utworów: bajki i melodramatu, w przypadku teatru waloryzuje je pozytywnie, zaś kina – negatywnie. Pragnienie zaproponowania w teatrze gatunków, których nie poważała w kinie, może być gestem wskazującym albo na paradoks jej myślenia, albo – co o wiele bardziej prawdopodobne – na próbę zawłaszczenia ich, aby spożytkować na korzyść teatru silny ładunek afektywny, który niosły.

Melodramat był gatunkiem, który do kina przywędrował z teatru. Opowiadał zazwyczaj tragicznie kończące się historie dwojga kochanków, na których drodze stawały przeciwności losu, takie jak rodzina, status majątkowy lub

wielka historia. Kino przekuło go w swój sztandarowy gatunek, poruszając do głębi widzów i wywołując silne emocje, takie jak radość lub smutek, a w konsekwencji śmiech lub łzy. O wiele bardziej zaskakujące jest odwołanie do bajek<sup>6</sup>, które w pierwszym odruchu kojarzą się z dziecięcym odbiorcą, a więc infantylizacją widza z klasy robotniczej. Czy jednak rzeczywiście o to chodzi artystce? „Piękne, wzniosłe bajki [opowiadane] dużym dzieciom” odnoszą się raczej do tęsknoty za utworami zaspokajającymi emocjonalne potrzeby widzów, zdaniem Wysockiej ignorowane przez teatr. Motywem łączącym oba wyróżnione gatunki staje się kwestia oddziaływania na widza za pomocą poruszających historii, angażowanie go w widowisko. Pragnieniem Wysockiej staje się zarządzanie afektami. Kluczowa jest kwestia zaangażowania widza – o powodzeniu spektaklu decydował aktywny udział publiczności, która współtworzyła go swoją wyobraźnią. Wysocka nie życzyła sobie widza, który tylko patrzy, co wykazywała, punktując przywary kina – dzięki afektywnemu oddziaływaniu spektakl miał uruchomić wyobraźnię. Drugie pytanie redaktorów „Życia Teatru” dotyczyło kwestii odróżniania się teatru popularnego od innych teatrów i zostało przez Wysocką w toku wywodu właściwie pominięte. Być może należy przyjąć, że skoro teatr miał oddziaływać na widza w polu afektywnym oraz rywalizować z kinem o jego względy, to właśnie tu leży różnica – miał stać się atrakcyjniejszy od przeciętnego teatru dramatycznego. W świetle poglądów Wysockiej istnieje jednak jeszcze inna linia, zgodnie z którą można zinterpretować to pytanie. Skoro teatr miał być inkluzywną przestrzenią dla wszystkich, to dyrektorka Rybałta nie chciała budować żadnych hierarchii, a co za tym idzie pominięła to pytanie.

Na trzecie pytanie, o formy artystyczne, Wysocka umieściła taką odpowiedź: „Co do samego kierunku teatru popularnego, myślę, że takowy nie powinien przybierać żadnego zdecydowanego oblicza; można w nim pokazać tzw.

nową formę, tylko nie za często, bo nowe formy są przeważnie zimne, wyrozumowane, przemawiają do intelektu wyrobionego widza, a szersze masy wymagają przemówienia do serca” (Wysocka, 1925, s. 83). Artystka jest w tej kwestii zachowawcza, zgadza się na pokazywanie nowych form, ale jako dodatku, nie głównego pola zainteresowania. Zagadnienie to dotyczy zarówno inscenizacji, jak i aktorów oraz reżyserów. Wysocka kilka akapitów wcześniej adresuje problem reformowania teatru w duchu wybranej konwencji, widowisk stylizowanych lub tonalno-plastycznych. Jej zdaniem reformator na chwilę przykuje uwagę swoim geniuszem, jednak z czasem sprzykrzy się publiczności, ponieważ forma nie istnieje bez treści (Wysocka, 1925). Przez nią zaś artystka rozumie duszę (tamże), a więc wewnętrzną prawdę o życiu oraz głębokie emocje, które artyści chcą ukazywać. Formalne widowiska wykluczały afektywny odbiór.

Idąc po linii myślenia Wysockiej o teatrze popularnym jako o ulepszonym kinie, interesujący jest sposób, w jaki przeprowadzono pierwsze pokazy *Balladyny* na Ochocie. „Żeby nie zrażać przychodzącej do teatru publiczności [...], wpuszczaliśmy ją, jak na kino, w środku przedstawienia, a przedstawień dawaliśmy po dwa z rzędu. Charakterystyczne były potem zwroty niektórych osób z publiczności do przedsiębiorcy kinowego: «Czemu to pan takich rzeczy nam nie pokazujesz [...]?»” (Ceysingerówna, 1926, s. 99). Wysocka wykonuje tu gest w kierunku publiczności, którego nie zrobił żaden z twórców zainteresowanych teatrem dla masowego odbiorcy. Żeby zrozumieć jego wyjątkowość, należy wrócić do kwestii przyzwyczajień odbiorczych, jakie wytwarzało kino w dwudziestoleciu międzywojennym: w dziennym repertuarze był tylko jeden film, na który monopol miało wybrane przedsiębiorstwo<sup>7</sup>. Na seans filmowy w droższym kinie, obok filmu, składał się także szereg atrakcji: krótkometrażówki, animacje czy popisy na żywo. W kinie tańszym film był wyświetlany bez przerwy, widz mógł przyjść w

dowolnym momencie i zobaczyć wcześniejsze fragmenty podczas kolejnego seansu.

Wysocką wyróżnia decyzja o uwzględnieniu przyzwyczajzeń widowni, która chadzała do kina, ale niekoniecznie do teatru. *Balladyna* była grana dwa razy z rzędu, dzięki czemu wszyscy ci, którzy nie zobaczyli początku, gdyż się spóźnili, mogli go obejrzeć podczas kolejnego pokazu. Oswajanie widza z nową formą w warunkach, które zna i czuje się w nich bezpiecznie, pozwala myśleć o Wysockiej jak o twórczyni o dużej wrażliwości na potrzeby osób mniej uprzywilejowanych niż ona. Dyrektorka musiała przeprowadzić rozeznanie wśród robotników i zastanowić się, w jaki sposób może ich do siebie przekonać. Rybałt nie był teatrem, który przyszedł „cywilizować” czy „edukować” masy, które od tego momentu miały pojąć wyższość teatru nad kinem. Szanuje widzów, chce, aby widzowie docenili sztukę, którą im proponuje. Wysocka zabiega o widza nie tylko dlatego, że od niego zależy finansowe powodzenie, ale dlatego, że wierzy w nowego odbiorcę, który uratuje teatr swoimi emocjami i zainteresowaniem.

Tkwi w tej sytuacji pewien paradoks. We wspomnianym wywiadzie dla „Kuriera Poznańskiego” Wysocka traktowała potencjalnego widza bardzo poważnie, mówiąc o planowanym wysokim poziomie artystycznym oraz dojrzałości odbiorców: „dawno już ktoś powiedział, że «to, co najlepsze, to dla ludu dopiero w sam raz dobrem»” (1925, s. 8). Jednocześnie jednak stawiała się w pozycji osoby wszystkowiedzącej – nie pozwalała wypowiedzieć się „ludowi”, ale mówiła w jego imieniu: „tego ów lud chce, dla takiego teatru będzie najwdzięczniejszym widzem” (tamże). W pasji odnajdywania drogi do widza spoza regularnego kulturalnego obiegu, najprawdopodobniej nie dostrzegała tej sprzeczności. Warto także nadmienić, że wizja potrzeb widowni była pewnego rodzaju projekcją – nie

zachowały się żadne dokumenty, które potwierdziłyby rzeczywiste kontakty Wysockiej z robotnikami z okresu przed otwarciem teatru.

## **Rybałt a teatralne projekty Leona Schillera i Witolda Wandurskiego**

Rybałt kształtował się pod wpływem osobistych poglądów dyrektorki, warto jednak naświetlić jego działalność przez pryzmat Teatru im. Bogusławskiego oraz twórczości Witolda Wandurskiego. Z tym ostatnim Wysocka współpracowała w Krakowie jako reżyserka prapremiery *Śmierci na gruszy* (15 stycznia 1925). Jeśli zaś chodzi o warszawski Teatr im. Bogusławskiego, Wysocka najuważniej obserwowała drugi sezon (1925/1926) jego działalności, kiedy heroicznie walczył o widzów oraz dofinansowanie, pozostając pod wspólnym kierownictwem Leona Schillera, Wilama Horzycy i Aleksandra Zelwerowicza.

Schillerowi przyświecały podobne co Wysockiej ideały, chciał dawać „repertuar ludowy, ale na najlepszym poziomie artystycznym”<sup>8</sup>. Dyrektor nie bał się, jak widać, wyrażenia „ludowy”, z jego ciężeniem ku egalitarności i przystępności. Twórczyni Rybałta prawdopodobnie zgodziłaby się z Schillerem w niektórych ideowych założeniach, problemem była raczej droga, którą oboje podążali do tego samego celu. Teatr Wysockiej to teatr aktora, w którym wszystko, co wykraczało poza kreację aktorską, było sprawą drugorzędną. Teatr Schillera zasadzał się wówczas na rozmachu, dynamice i rytmie wielkiego widowiska, w którym scenografia, ruch sceniczny grup statystów, muzyka i światła stanowiły elementy równie ważne jak kreacje aktorskie.

Na tym nie kończą się różnice. Oboje interesowali się najstarszymi

rodzimi tradycjami teatralnymi, nawiązując do nich w swojej praktyce teatralnej, podchodzili jednak do nich zupełnie inaczej. Dla Wysockiej przeszłość była wzorcem, enklawą teatru niezeepsutego przez naturalizm, w którym widzowie i aktorzy aktywnie współtworzyli spektakl; właśnie pod tym kątem interesował ją teatr rybałtowski. Schiller jako reżyser, nie zaś teoretyk czy teatrolog, traktował historyczne modele i formy teatru jako rezerwuar ciekawych idei, skarbnicę zapomnianych tekstów dramatycznych, które można odświeżyć, zredefiniować i ponownie przedstawić publiczności, a nie jako utracone wzorce.

Odmienność zainteresowań, mimo pewnej wspólnoty celów, zdecydowała o tym, jaką pozycję zajęła Wysocka wobec krytykowanej i atakowanej zewsząd sceny Schillera. Spektakle Teatru im. Bogusławskiego były dla artystki przede wszystkim przedmiotem krytycznego odniesienia, swoistym negatywem w myśleniu o własnym teatrze.

Wysocka należała do twórców, którzy choć niechętni realistycznej imitacji życia, zasadniczo pozostawali wierni wizji dramaturga. Samo przeprowadzane przez Schillera uwspółcześnienie dramatów przez kostiumy, wstawki kabaretowe czy typ ruchu scenicznego być może nie wywierałoby na niej tak negatywnego wrażenia, gdyby zostało przeprowadzone w sposób bardziej umiarkowany, było mniej „schillerowskie” w swoim wyrazie. Choć Wysocka widziała teatr jako „dawanie rzeczy efektownych, przystępnych – działających silnie” (Wysocka, 1925, s. 81-82), to nagromadzenie efektów wizualnych, zbyt komplikujących widowisko, gubiło w jej oczach sens i ideę przedstawienia. Antytezą miała być prostota, inscenizatorski umiar – rzecz arcytrudna do osiągnięcia, ale równocześnie niezbędna dla wyrażenia głębszych, a nie jedynie powierzchniowych sensów spektaklu. Prostoty w polskim teatrze, zdaniem Wysockiej, brakowało. „Dla tych ludzi potrzebny

jest teatr – który by do nich przychodził – teatr czysty – dający dobry repertuar – ale to musi zrozumieć rząd i dać na to pieniądze” (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2008, s. 146) – pisała na temat teatru dla robotników. Wydaje się, że w perspektywie poglądów Wysockiej możemy mówić o pokrewieństwie terminów „prostota” i „czystość”, oznaczających teatr skupiony w swojej formie, oczyszczony z nadmiaru efektów i bodźców.

Wysocka krytykowała Teatr im. Bogusławskiego z pozycji estetycznych i ideowych, jednocześnie jednak była pewna, że jest potrzebny, choć wymaga reformy, która mogłaby się odbyć pod jej kierunkiem. Latem 1926 roku wspólnie z Ireną Solską i Witoldem Hulewiczem podjęła starania o przejęcie budynku teatru przy Hipotecznej 8 (Zagórski, 1926). Trudno dziś stwierdzić, czy chciała w nim osiedlić Rybałta, czy może powołać nową placówkę pod rozpoznawalnym już adresem, a może i szyldem. Nie udało się jednak przekonać magistratu, który miał już dosyć teatralnych prób przy Hipotecznej – zdecydowano o przebudowaniu gmachu na potrzeby mieszkań dla miejskich woźnych (Szczublewski, 1961).

Choć chronologicznie pierwsze, spotkanie i wymiana doświadczeń z Witoldem Wandurskim są o wiele trudniejsze do uchwycenia. Wysocka jesienią i zimą 1924 roku korespondowała już z Zegadłowiczem, nie poświęciła jednak w listach wiele miejsca pracy nad krakowską *Śmiercią na gruszy*. Wspomina o niej jedynie mimochodem, właściwie tylko po to, aby zdecydowanie odciąć się od przedstawienia: „Mieliśmy tu grube awantury ze sztuką Wandurskiego – wycofałam się zawczasu z tej sprawy – och, wszystko jest okropne” (*Bo Ty jesteś moje Fatum*, 2009, s. 87). Polityczno-społeczny, drapieżny charakter dramatu i jego realizacji zaowocowały ocenzurowaniem wybranych scen tuż po premierze, a wobec dalszych prawicowych nacisków zdjęciem spektaklu po zaledwie sześciu przedstawieniach. Czy jednak



rzeczywiście „wycofała się zawczasu z tej sprawy”? Wydaje się, że nawet jeśli uchyliła się od odpowiedzialności za spektakl w jego wypracowanym wówczas kształcie, to sama praca przygotowawcza i kontakt z Wandurskim miały duże znaczenie dla jej refleksji o powinnościach i możliwościach teatru dla robotników, a tym samym krakowski epizod miał wpływ na dalsze działania Wysockiej w tym nurcie.

Wobec braku konkretnych informacji na temat przebiegu całej współpracy (znane są tylko relacje o jej burzliwej końcówce), możemy jedynie założyć, że Wandurski opowiadał Wysockiej o studium teatralnym i amatorskiej Scenie Robotniczej w Łodzi, z którymi był związany od 1923 roku. Wandurski, podobnie jak Wysocka, uważał, że współcześni aktorzy są „przeżarci” manierą gry naturalistycznej, a teatr wymaga gruntownej przemiany – którą zapewni mu jedynie nowy typ aktora (Filler, 1967). Podobnie jak ona, chciał wykształcić wszechstronnych artystów o dobrze postawionych głosach i wyszkolonych ciałach, gotowych do żywej i rytmicznej gestykulacji. Kluczowe było dla niego jednak podejście klasowe, ponieważ to aktor wywodzący się wprost z klasy robotniczej był fundamentem nowego teatru.

Nowy typ aktora (zarówno z nowej klasy, jak i z nowym zestawem umiejętności) mógł odmienić teatr, zapewnić mu świeży początek. Wandurski podporządkowywał teatr działaniom cielesnym, ruch sceniczny stanowił dla niego główny nośnik treści dramatycznej – stąd potrzeba dobrze wytrenowanego artysty-akrobata. „Tworzył teatr oddziałujący poprzez skrót, poprzez wyolbrzymienie, poprzez ujęcie chaosu i energii w twarde ryzy rytmu” (Filler, 1967, s. 93). Jednocześnie łódzki twórca wyznawał zasadę, że „forma teatralna wynika całkowicie z potrzeb widowni, nie zaś z widzimi się autora lub kierownika widowiska” (tamże, s. 85-86). Teatr miał odpowiadać na potrzeby widza, stanowić przestrzeń aktywizacji umysłowej głównego

odbiorcy, czyli klasy robotniczej. Oznaczało to rozwiązania bliskie widzowi teatru plebejskiego czy jarmarcznego, ale nieobecne w teatrze mieszczańskim. Wandurski szybko zrozumiał, że transpozycja na scenę szarej codzienności zupełnie widza nie interesuje. Operetka, błaha komedia czy kino przyciągały robotniczą widownię, ponieważ oferowały żywe kolory, tani blichtr i ekscytujące zmiany emocji. Teatr dla robotników musiał dostarczyć równie silnych wrażeń, by móc z nimi konkurować. Myśl Wysockiej wyrastała z bardzo podobnego podłoża.

Pod względem techniki teatralnej Wandurski nie mógł lepiej trafić z reżyserką swojego dramatu, choć – jak pisze Helena Karwacka – na ostatnim etapie prac debiutujący dramatopisarz wielokrotnie ingerował w opracowaną przez reżyserkę koncepcję. Jego zdaniem dramat mógł w pełni wybrzmieć dopiero jako dzieło sceniczne, z czego brała się potrzeba kontroli nad kształtem inscenizacji (1966).

Przyjmuje się, że niechęć krakowskiej krytyki wynikała przede wszystkim z pacyfistyczno-komunistycznej wymowy dramatu, jednak to jedynie część prawdy. Jak wskazuje Diana Poskuta-Włodek (2012), silne emocje wzbudzało także burzenie tradycyjnego podziału na scenę i widownię, a więc eliminacja czwartej ściany i bezpośrednie interakcje aktorów z publicznością, które zostały wpisane w dramat. Wysocka nie bała się podobnych eksperymentów – jeszcze w latach wojny w Kijowie wprowadzała aktorów na widownię, każąc im grać pomiędzy widzami. Była więc idealną kandydatką do wystawienia tego dramatu, wobec czego przekonanie, że to Wandurski opracował krakowską *Śmierć na gruszy*, a Wysocka jedynie dała swoje nazwisko, jest błędne<sup>9</sup>.

Reżyserski styl Wysockiej opierał się na głębokim wczytaniu się w sztukę – poszukiwaniu głównej myśli, którą interpretowała w oparciu o własną

wrażliwość i przekonania, podkreślając aspekty przez innych reżyserów niedostrzegane lub pomijane. Z tego powodu wielokrotnie spotykała się z krytyką i niezrozumieniem. Słowo stało w jej inscenizacjach na pierwszym miejscu – co mogło przyczynić się do uwypuklenia treści politycznych, a tym samym zelektryzowania krytyków i publiczności. Wysocka, znana z tego, że już na pierwszą próbę przychodziła z drobiazgową koncepcją całej inscenizacji, nie mogła dobrze reagować na ingerencje autora w spójność widowiska, co odbijało się w zmęczonym tonie jej listów do Zegadłowicza.

Wydaje się, że uwrażliwienie Wysockiej na potrzeby teatralne robotników czy szerzej, osób na co dzień wykluczonych z obiegu kultury, jest zasługą Witolda Wandurskiego. Jako aktorka, która ostrogi zdobywała w teatrze wędrownym, była bez wątpienia świadoma istnienia takiej widowni, jednak to spotkanie z kierownikiem łódzkiej Sceny Robotniczej mogło wpłynąć na decyzję o założeniu teatru dla niej przeznaczonego.

## **Rybałt jako teatr dla robotników**

Teatr założony przez Stanisławę Wysocką nosi znamiona zarówno teatru artystycznego – jego celem, przypomnijmy, było odmienienie oblicza teatru w Polsce – jak i teatru dla robotników. Ważny wyznacznik samookreślenia pojawia się w wypowiedziach prasowych dyrektorki, gdy zapowiadała powstanie i pierwszy etap działalności placówki. Nie można jednak pominąć problemu zmiany oblicza tego teatru, podyktowanego w pierwszej kolejności trudnościami finansowymi – pomimo tego, że warszawscy robotnicy stanowili liczną grupę odbiorców, byli także tą najmniej zamożną, a co za tym idzie niezbyt skłoną do wydawania dużych sum na teatr. Ceny biletów były więc niskie, co w połączeniu z brakiem dotacji i koniecznością płacenia podatku od widowisk na rzecz magistratu sprawiło, że teatr w obliczu groźby

zamknięcia musiał poszukiwać nowej publiczności. Stała się nią najpierw młodzież szkolna, a w czasie objazdu także mieszkańcy małych miejscowości oraz wojsko, co w efekcie doprowadziło do zmiany profilu teatru na popularny czy też masowy – czyli model, który nie ograniczał się do konkretnej grupy odbiorców.

Teatr Rybałt był teatrem zawodowym, ponieważ jego dyrektorka oraz ponad połowa zespołu miały za sobą formalne debiuty teatralne. Obecność w zespole osób, które dopiero kształciły się, aby zostać profesjonalistami, była podyktowana przede wszystkim potrzebą Wysockiej, aby doprowadzić do powstania nowego typu aktora teatralnego. Nie rekrutowała jednak adeptów z klasy robotniczej (choć wśród nich mogły być osoby o takich korzeniach) i nie stawiała sobie za cel stworzenia aktora-robotnika, który rozumiałby potrzeby tej warstwy społecznej i był ich wyrazicielem. Robotnicy interesowali Wysocką jako grupa, która do tej pory nie miała za dużej styczności z teatrem – więc raczej nowy widz, który po prostu nie zna teatru i może poznać jego lepszą odsłonę proponowaną przez dyrektorkę, niż widz z klasy robotniczej i jego problemy na scenie.

Wysocka chciała, aby repertuar w tworzonym przez nią teatrze silnie oddziaływał na publiczność – nie planowała jednak robić za pomocą teatru rewolucji społecznej, co najwyżej estetyczną. W pierwszym okresie szła za myślą Romain Rollanda o teatrze jako przestrzeni odpoczynku, oderwania od codzienności – stąd na scenie pojawiają się baśnie dla dorosłych i tak stylizowana *Balladyna*. Wysocka chciała wychować nową publiczność dla swojego teatru przyszłości – ale tylko za pomocą działań stricte scenicznych, nie budowała wokół teatru społeczności, nie prowadziła działalności odczytowej ani edukacyjnej. Teatr w jej optyce był sztuką zupełnie niezależną i musiał bronić się sam. Potrzebowała nowego widza, ale nie

traktowała go jako kogoś, kto się musi czegoś nauczyć, aby być w stanie kompetentnie odbierać proponowane przez nią widowiska.

Z klasycznym modelem teatru robotników łączy Rybałta wielokrotnie opisana kwestia mobilności i gotowość do poszukiwania widzów, docierania do nich poza utartym szlakiem. Przyglądając się wypowiedziom Wysockiej, trudno jednak wyrokować o jego doraźnym charakterze – teatr miał być zacznem wielkiej zmiany, więc nie tyle komentować współczesność, ile raczej odciskać niezbywalne piętno. Żeby jednak to się udało, potrzeba było znacznie więcej niż tylko jeden wędrowny zespół, czego Wysocka była doskonale świadoma. Wysocka po tej „klęsce” nigdy już nie zdecydowała się na tworzenie zespołu teatralnego w Warszawie.

Artykuł jest fragmentem rozprawy doktorskiej *Teatry dla robotniczej publiczności kierowane przez kobiety w dwudziestoleciu międzywojennym w Warszawie: od edukacji do eksperymentu*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Wandy Świątkowskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Rybałt – teatr wędrowny Stanisławy Wysockiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, DOI: 10.34762/yk7k-d644.

## **Autor/ka**

**Barbara Michalczyk** (bh.michalczyk@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Członkini grantu badawczego HyPaTia – Historia Polskiego Teatru. Feministyczny Projekt Badawczy. W swoich zainteresowaniach badawczych skupia się

przede wszystkim na dziejach teatru w dwudziestoleciu międzywojennym oraz perspektywie feministycznej w badaniach historii teatru. Ich efekty publikowała m.in. w takich czasopismach jak „Pamiętnik Teatralny”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, „Performer”. W 2019 roku otrzymała stypendium m. st. Warszawy na stworzenie *Kalendarium teatrów dla dzieci i młodzieży w międzywojennej Warszawie*. ORCID: 0000-0003-1256-3620.

## Przypisy

1. Ten interesujący fragment oddaje nastroje społeczne wśród zwolenników Piłsudskiego, do których Wysocka się zaliczała – postrzegano wówczas przewrót jako zdarzenie bliskie rewolucji, która dokonała się w Rosji.
2. Henryk Szletyński w swoich wspomnieniach jako aktorów tego zespołu wspomina także Irenę Perkowską i Janusza Dziewońskiego (1979). *Słownik biograficzny teatru polskiego 1800-1980* podaje taką informację także przy nazwisku Jana Budzyńskiego.
3. Studya różniły się pod tym względem od Rybałta, ponieważ początkowo zrzeszały zupełnych amatorów. Bardzo niewielu spośród nich zrobiło zresztą kariery aktorskie czy odznaczyło się mocniej w historii teatru. Jak twierdzi Horbatowski, przy doborze aktorów „ważniejszy niż talent był potencjał intelektualny i kulturalny” (2009, s. 181). Ewa Hevelke (2017), pisząc dla *Encyklopedii teatru polskiego* hasło *Teatr Rybałt*, posługuje się określeniem „półamatorska grupa”, co w gruncie rzeczy odzwierciedla faktyczny skład zespołu.
4. W swoich wspomnieniach, poświęconych artystce i jej kijowskiej inicjatywie, Jarosław Iwaszkiewicz zwraca uwagę, że w wojennym Kijowie takie urządzenie sceny nie wzbudzało zdziwienia wśród recenzentów. Dopiero gdy zdecydowała się na nie Reduta, to warszawscy konserwatywni krytycy z Władysławem Rabskim na czele odsądzały Osterwę od czci i wiary (1963, s. 16-17).
5. Wysocka pomimo tak negatywnego waloryzowania kina docenia je. Widzi w nim przestrzeń rozwoju nowych talentów aktorskich, a także rozwoju środków aktorskich innych niż deklamacja. Jak pisała w 1936 roku: „W teatrze odgrywa dominującą rolę słowo, w filmie ruch i gest. Sztuki sceniczne w ogóle chorują na przerost słowa; utwór sceniczny musi bowiem wypełnić cały wieczór i dlatego często akcję, na odtworzenie której wystarczyłaby godzina, rozwadnia autor za pomocą nadmiaru słów do wymaganego dla spektaklu czasu. To niepotrzebne słowo niszczy wyrazistość aktora teatralnego, powodując przyrost niepotrzebnego gestu. Aktor podświadomie czuje zbędność niektórych słów – stara się je „podeprzeć” gestem. Wydaje mu się, że w ten sposób umniejsza nudę (zbędne słowa są zawsze nudne). To stwarza jedynie nadmierną gestykulację (oto powody jej powstania). Aktor filmowy zaś musi być oszczędny w geście”. Wysocka karierę filmową rozpoczęła w 1929 roku, do wybuchu wojny zagrała w osiemnastu filmach.
6. Anna Czabanowska-Wróbel zwraca uwagę na to, że w Młodej Polsce brakowało terminologicznego rozróżnienia bajki i baśni. Dopiero z czasem dochodzi do zmian w postrzeganiu słowa „baśń”, które przeszło nobilitację i przestało określać bujdy i kłamstwa. Po pierwszej wojnie jednak młodopolska baśń traci swoje wysokie znaczenie, przejmuje je za to bajka – która powraca do łask w poezji i literaturze, a także szerzej w kulturze. Może stąd (a także z analogii między kinem a światem iluzji baśniowej) bierze się również częstotliwość tego terminu w pismach Wysockiej (1996).

7. Wśród nich także istniała hierarchia, droższe kina dla bogatszej klienteli ze śródmieścia pierwsze otrzymywały nowości, które dopiero po okresie eksploatacji trafiały na przedmieścia. Warto dodać, że do Polski trafiała ograniczona liczba kopii, które niszczyły się w toku eksploatacji, co wpływało na jakość seansów w tańszych kinach powtórkowych, czyli tych, do których filmy trafiały po pokazach w kinach z pierwszeństwem wyświetleń, tzw. zeroekranach (Świdziński, 2015).

8. Jednocześnie jednak taka formuła spektakli nie wystarczała twórcom sceny, teatr dla uboższej publiczności miał być zarazem placówką „organizującą wyobraźnię narodową”, poszukującą polskiego stylu oraz nowych form teatralnych (Kraśiński, 1973). Taką samą misję można by z powodzeniem powierzyć teatrowi narodowemu.

9. W ten sposób sprawę stawiał m.in. Witold Filler, pierwszy badacz biografii Wandurskiego: „[...] nominalnym reżyserem była Stanisława Wysocka, ale [...] [przedstawieniu] ton narzucił obecny na wszystkich próbach autor” (1967, s. 56). Podobne stanowisko przyjęła także współcześnie Katarzyna Dudzińska, która pisząc o Wandurskim, całkowicie wymazała obecność i znaczenie Stanisławy Wysockiej w procesie tworzenia prapremiery *Śmierci na gruszy* – nazwisko reżyserki ani razu nie pada w tekście, pojawia się za to stwierdzenie, które stawia dramaturga w pozycji głównego twórcy: „Po krakowskiej aferze Wandurski postanowił wystawić *Śmierć na gruszy* jeszcze raz, tym razem kilka miesięcy później, na swojej Scenie Robotniczej” (2017, s. 169).

## Bibliografia

*Bo Ty jesteś moje Fatum. Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza*, opr. M. Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2008.

Burzyńska, Anna, *Afekt – pożądany i podejrzany*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Ceysingerówna, Helena, *Czarodziejstwem sztuki*, „Bluszcz” 1926, nr 4.

Czabanowska-Wróbel, Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1996.

Dudzińska, Katarzyna, *Jak „wypaczyć” teatr? Budowa teatru proletariackiego w „Dźwigni”*, [w:] *Robotnik. Performanse pamięci*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017.

Filler, Witold, *Na lewym torze (Teatr Witolda Wandurskiego)*, PIW, Warszawa 1967.

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Świat aktorski moich czasów*, PIW, Warszawa 1957.

Hevelke, Ewa, *Teatr Rybałt* (2017), [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1222/teatr-rybałt> [dostęp: 2.12.2024].

Horbatowski, Piotr, *Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Iwazkiewicz, Jarosław, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Karwacka, Halina, *O działalności teatralnej Witolda Wandurskiego*, „Prace Polonistyczne/Studies in Polish Literature” 1966, t. 22.

Kraśński, Edward, *Warszawskie sceny 1918-1939*, PIW, Warszawa 1973.

Liński, Henryk, *Inauguracja Teatru „Rybałt”*. Rozmowa z dyr. Wysocką, „Kurier Polski” 1925, nr 350.

Michalczyk, Barbara, *Warszawskie teatry Stanisławy Wysockiej*, „Pamiętnik Teatralny” 2021, nr 70.

*Nowy teatr p. Wysockiej*, „Kurier Poznański” 1925, nr 217.

Poskuta-Włodek, Diana, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918-1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

*Powrót Rybałta z Kresów Wsch.*, „Echo Warszawskie” 1926, nr 81A.

Schiller Irena, *Stanisławski a teatr polski*, PIW, Warszawa 1965.

*Spuścizna po Janinie Wysockiej-Ochlewskiej*, Gabinet Dokumentów Życia Społecznego, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Wy(Dk)-15/57.

Szczublewski Józef, *Artyści i urzędnicy*, PIW, Warszawa 1961.

Szletyński, Henryk, *Siedem gawęd z czasów młodości*, PIW, Warszawa 1979.

Świdziński, Wojciech, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015.

Wilski, Zbigniew, *Wielka tragiczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Wysocka, Stanisława, *Aktor filmowy i aktor teatralny*, „Kino” 1936, nr 6.

Wysocka, Stanisława, *O teatrze Studya*, „Kłosa Ukraińskie” 1916, nr 19-22, [w:] też, *Teatr przyszłości*, red. Z. Wilski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Wysocka, Stanisława, *Teatr popularny*, „Życie Teatru” 1925, nr 17, [w:] też, *Teatr przyszłości*, red. Z. Wilski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Wysocka, Stanisława, *Tylko aktor*, „Życie Teatru” 1920, nr 1, [w:] też, *Teatr przyszłości*, red. Z. Wilski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Zagórski, Adam, *Zabawa w kręćka*, „Przegląd Wieczorny” 1926, nr 171.



---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rybalt-teatr-wedrownny-stanislawy-wysockiej>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pokoleniowa-zmiana-warty>

/ TEATR W UKRAINIE

## Pokoleniowa zmiana warty

Ewa Bal

VI Festiwal Premia Gra we Lwowie, Iwano-Frankiwsku i Kijowie, 23 listopada - 2 grudnia

Na przełomie listopada i grudnia tego roku odbyły się w trzech miastach Ukrainy - Lwowie, Iwano-Frankiwsku i Kijowie - pokazy finałowego etapu ogólnokrajowego festiwalu teatralnego Premia Gra, który już po raz szósty organizuje Narodowy Związek Artystów Teatru w Ukrainie (NSTDU, *Nacjonalna Spilka teatralnych dijacziw Ukrainy*, <https://nstdu.com.ua/>). Festiwal, do tej pory organizowany wyłącznie w Kijowie, gościł w tym roku jeszcze we Lwowie i Iwano-Frankiwsku, gdzie oprócz lokalnych produkcji pokazywano spektakle z mniej bezpiecznych stron kraju, jak Charków i Odessa (tam ostrzały artyleryjskie są zbyt dotkliwe). W Kijowie pokazy trwały tylko dwa dni i zakończyły się ceremonią wręczenia nagród. Miałam przyjemność być członkiem międzynarodowego jury tego festiwalu, razem z Henriką Lindquist z Finlandii, Jørgenem Knudsenem z Norwegii i Meelisem Oidsalu z Estonii. Ktoś pewnie zapyta od razu: sześć edycji to dużo czy mało? I jakie znaczenie ma ten festiwal dla ukraińskiego teatru oraz na ile pozwala

zagranicznym gościom i rodzimej publiczności zorientować się w teatralnych trendach panujących w Ukrainie?

Zanim odpowiem, muszę wyjaśnić polskim czytelnikom, którzy nie podróżowali po Ukrainie od czasu rozpoczęcia pełnowymiarowej napaści Rosji na ten kraj, że życie teatralne na terenach dalekich od linii frontu toczy się w miarę normalnie. Oczywiście organizacja festiwalu obecnie jest dla wszystkich wielkim wyzwaniem, głównie z powodu przerw w dostawach energii elektrycznej (wtedy przedstawienie grać trzeba na generatorach prądu, co znacznie ogranicza możliwości techniczne sceny) albo alarmów bombowych (kiedy trzeba przerwać spektakl i zejść do schronu, po czym dograć go do końca po odwołaniu alarmu). Taka sytuacja na szczęście nie zdarzyła się ani razu, a do schronu schodziliśmy tylko w nocy, na kilkanaście minut lub kilka godzin, w zależności od długości trwania „powitryjanoj trwohy”. Ten względny spokój nie byłby możliwy rzecz jasna bez nienagannie działającej ukraińskiej obrony przeciwrakietowej, która rozpościera ochronny parasol nad głównymi miastami Ukrainy. Odnieśliśmy nawet wrażenie, że w warunkach pokoju i dobrobytu nie można byłoby przygotować tego festiwalu lepiej.

Pomysł na Festiwal Premia Gra zrodził się sześć lat temu w ramach odnowionej struktury NTSDU, związku, który można uznać za odpowiednik polskiego ZASP-u - czyli organizacji branżowej o niemal stuletniej tradycji, która w ostatnich latach w Ukrainie przeszła gruntowną reorganizację. Cele działalności NTSDU wydają się zbliżone do ZASP-u, choć ukraiński związek nie zajmuje się na przykład ochroną pośrednich praw autorskich ludzi sceny. Funkcjonuje raczej jako gildia zrzeszająca praktyków, pedagogów i krytyków teatru, a także teatralne instytucje, by działać na rzecz rozwoju rzemiosła scenicznego. Dlatego zwykle organizuje warsztaty i szkolenia dla młodych

adeptów sztuki scenicznej, wspiera twórcze projekty wykraczające poza obieg państwowych teatrów, promuje rozwój niezależnych zespołów, a także zajmuje się rozwijaniem współpracy ukraińskiego teatru z zagranicą i ze środowiskiem lokalnym. Przede wszystkim jednak organizuje co roku ogólnokrajowy konkurs ukraińskich produkcji teatralnych różnych gatunków i estetyk.

To pod wieloma względami zjawisko nie do przecenienia, gdyż w kraju tak rozległym i jednocześnie tak wewnętrznie zróżnicowanym pod względem językowym, kulturowym, finansowym, politycznym i społecznym jak Ukraina, najwyczejniej potrzebna była inicjatywa, która umożliwiałaby widzom i praktykom teatru zobaczenie, co istotnego dzieje się na tym polu w całym kraju. Musimy pamiętać, że do 2014 roku, pomimo odzyskanej niepodległości, teatr ukraiński pozostawał nadal pod silnym neokolonialnym wpływem Rosji, która nie tylko izolowała Ukrainę od Zachodu, odgrywając rolę kanału filtracyjnego płynących stamtąd nowości, ale i podtrzymywała swoją imperialną pozycję artystycznego i pedagogicznego centrum po to, by „naturalnym” dążeniem twórców z Ukrainy było zdobycie uznania w Moskwie lub Petersburgu (Harbuziuk, 2023a, s. 73). I nawet jeśli po 2014 roku – czyli po Rewolucji Godności na Majdanie, aneksji Krymu i początku wojny w Donbasie – ukraińskie środowisko twórcze postawiło na budowanie własnej podmiotowości w kontrze do rosyjskich wpływów (do głosu doszło młode pokolenie urodzone już w wolnej Ukrainie), to jednak wciąż do 2018 roku widzowie we Lwowie na przykład mieli niewiele okazji, by zobaczyć na własne oczy, co dzieje się na charkowskich scenach, zaś kijowska publiczność nie jeździła regularnie do teatrów w Odessie, Równem czy w Sumach. Festiwal Premia Gra to zmienił, pełniąc funkcję narzędzia kreowania ukraińskiej wyobrażonej wspólnoty i przecierania szlaków dla nowych estetyk, co nie udało się wcześniejszym efemerycznym inicjatywom

festiwalowym o charakterze kuratorskim, jak choćby Gogol Fest (Harbuziuk, 2023a, s. 57-80). Po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę, która, jak wiemy z relacji prasowych, wycelowana była także w instytucje kultury i teatru, okazało się, że widzowie, na przekór zagrożeniu, ze zdwojoną siłą zapragnęli gromadzić się i wspólnie przeżywać to, co na scenie. W ostatnim tylko roku teatru w głównych miastach Ukrainy zanotowały wzrost sprzedaży biletów o sto sześćdziesiąt procent<sup>1</sup>.

Zatem skala i ranga tego festiwalu też jest ogromna. Zgodnie z jego regulaminem, do konkursu w siedmiu kategoriach teatru mogą zgłosić po jednym przedstawieniu. Na pierwszym etapie komisja ekspertów, złożona z ukraińskich badaczy teatru i krytyków, zapoznaje się z nagraniami wideo zgłoszonych spektakli (w tym roku było ich aż osiemdziesiąt pięć), następnie wybiera z nich trzydzieści (ustalając tzw. długi ranking), które ogląda na żywo, jeżdżąc od jednego miasta do drugiego. Na koniec ukraińskie jury w anonimowym głosowaniu przyznaje każdemu ze spektakli odpowiednią liczbę punktów w kategoriach, do których zostały nominowane, i po ich zsumowaniu ustala tak zwaną krótką listę czternastu przedstawień. Spośród tych czternastu przedstawień, pokazywanych na ostatnim etapie konkursu we Lwowie, Iwano-Frankiwsku i Kijowie, międzynarodowe jury wybiera najlepsze spektakle teatru dramatycznego (na dużej scenie), na scenie kameralnej, teatru dla dzieci, najlepszy spektakl operowy lub operetkowy, baletowy, eksperymentalny, oraz traktujący o wojnie rosyjsko-ukraińskiej. Przyznaje także nagrody indywidualne za najlepszą rolę męską, najlepszą rolę kobiecą, najlepszą reżyserię, scenografię, choreografię, oprawę muzyczną i dla autora najlepszej sztuki dramatycznej. Decyzję o zwycięstwie w konkursie NTSDU podejmuje międzynarodowe jury, którego członkowie nie są związani z lokalnym środowiskiem branżowym, co ma zapewnić sprawiedliwy werdykt. Ukrainie chodzi o to, by stworzyć jak najbardziej

odporny na manipulacje system selekcji i oceny przedstawień, co, jak wiadomo, w żadnym kraju nie jest łatwe.

Największą bodaj trudnością dla zagranicznego jury okazała o się rodzajowa rozpiętość kategorii w zderzeniu z liczbą nominowanych do nich spektakli na ostatnim etapie konkursu. Na przykład w ramach kategorii najlepszy spektakl dla dzieci do ostatniego etapu dostało się tylko jedno przedstawienie, *Żyrafa Mons* w reżyserii Oksany Dmitrijewej, podobnie stało się w przypadku najlepszego przedstawienia o wojnie rosyjsko-ukraińskiej, gdzie jury oceniało tylko jeden spektakl – *Córka* w reżyserii Ihora Bilyca. Wynik był zatem właściwie przesądzony na wstępie (choć mogliśmy tych nagród nie przyznać wcale). Poza tym w poszczególnych kategoriach ujawniały się krytyczne dysproporcje zamożności poszczególnych teatrów, wpływające na ich możliwości inscenizacyjne. Na przykład wtedy, kiedy musieliśmy nagrodzić spektakl eksperymentalny, mając do wyboru niskobudżetowe, offowe *one man show* Teatru Nafta z Charkowa pod tytułem *Tęcza nad Saltiwką* oraz *Dziady. Дзяду* w reżyserii Mai Kleczewskiej, będące koprodukcją Teatru im. Słowackiego w Krakowie i Narodowego Akademickiego Teatru w Iwano-Frankiwsku. Jury *de facto* nie wybierało więc zwycięzców z puli czternastu przedstawień, a jedynie spośród dwóch, albo czasem nawet jednego zgłoszonego w poszczególnych kategoriach. Dlatego zamiast próbować wyjaśniać polskiemu czytelnikowi ten system selekcji, postanowiłam, że na podstawie tegorocznej edycji festiwalu naszkicuję subiektywną mapę ukraińskiego teatru, z której wyłaniają się dwa pokolenia twórców i twórczyń.

## **Pokolenie dwóch matek: zależnej i niezależnej**

# Ukrainy

Ukraińscy reżyserzy średniego pokolenia, mający dzisiaj czterdzieści parę i pięćdziesiąt lat (świadomie mówię tylko o mężczyznach, bo kobiet w tym pokoleniu jak na lekarstwo), to osoby, które urodziły się w latach siedemdziesiątych lub wczesnych osiemdziesiątych XX wieku, wykształcone jeszcze za czasów Związku Radzieckiego lub niedługo po jego rozpadzie. Dzisiaj pracują w dużych państwowych teatrach lub nimi zarządzają. To pokolenie przyzwyczajone do konstruowania linearnego, wręcz chronologicznego porządku akcji dramatycznej w obrębie zamkniętego świata przedstawionego. Spektakle te zwykle chcą na różne sposoby widza olśnić lub wzruszyć – czy to scenografią, czy muzyką, choreografią albo psychologicznym aktorstwem. Maja Harbuziuk (2023b), analizując praktykę sceniczną mainstreamowych teatrów w Ukrainie, mówiła o potrzebie zrewidowania niewygodnego dziedzictwa scenicznego realizmu oraz tekstocentrycznego teatru dramatycznego opartego na modelach kształcenia oraz praktyce scenicznej z czasów sowieckich. Oczywiście ten rodzaj realistycznego teatru i aktorstwa psychologicznego jest nadal częścią programów kształcenia aktorów w wielu krajach europejskich, także w Polsce. Jednak, jak podkreślała Harbuziuk, w Ukrainie ma ono dodatkowe ideologiczne zaplecze:

W XX wieku w Ukrainie ten naturalistyczny, pozytywistyczny światopogląd stał się jedynym dopuszczalnym sposobem konstruowania świata scenicznego w totalitarnym/kolonialnym teatrze rosyjskim. Ta *episteme*, nowoczesna w swojej genezie i zamknięta w teatralnej ramie, zaszczepiona na rosyjskim gruncie, okazała się idealnym narzędziem kolonialnym w procesie

imperialnej rosyjskiej ekspansji kulturowej, która promieniście objęła rozległe terytoria od Azji po kraje bałtyckie i od Lwowa po Władywostok (2023b).

Innymi słowy, twórcy z tego pokolenia rzadziej traktują teatr jako narzędzie krytycznego myślenia i poznania, a częściej jak pole twórczego rozmachu, okazję do wymyślania lepszych lub piękniejszych światów, które zwykle oglądamy w tradycyjnych teatrach operowych lub baletowych. Do tego pokolenia zaliczyłabym twórców takich przedstawień jak *Wizyta* z Narodowego Akademickiego Teatru im. Iwana Franki w Kijowie, na podstawie *Wizyty starszej pani* Friedricha Dürrenmatta, w reżyserii i opracowaniu muzycznym Dawida Pretrosjana, *Wrogowie. Historia miłości* z Narodowego Akademickiego Teatru im. Marii Zankoweckej we Lwowie w reżyserii Maksyma Holenki, według powieści Isaaka Bashevisa Singera w adaptacji scenicznej Oleksija Doryczewskiego, przedstawienie baletowe *Cienie zapomnianych przodków*, do którego muzykę napisał Iwan Nebesnyj, dyrygentem był Jurij Berweckij, choreografem Artem Szoszyn, a reżyserem Wasyl Wowkun, będący równocześnie autorem libretta oraz dyrektorem Lwowskiego Narodowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu imienia Sołomiji Kruszelnickiej, czy wreszcie dwa *stricte* musicalowe przedstawienia: *Pinokia* z Kijowskiego Miejskiego Akademickiego Teatru Opery i Baletu w reżyserii Witalija Palczykowa, z muzyką Borysa Sewastionowa według libretta Dmytra Todoruika i *Łowcy tygrysów* z Kijowskiego Narodowego Akademickiego Teatru Operetki w reżyserii Serhija Pawljuka, z muzyką Kyryła Beskorowianego, współautora libretta razem z Antonem Humaniukiem.

Status tych teatrów widać nie tylko w nazwie, ale i w architekturze sięgającej czasów cesarstwa austro-węgierskiego albo rosyjskiego i



sowieckiego imperium. Wszystkie one przeszły kosztowne remonty, jeśli popatrzyć na złocenia, ornamentykę, obicia foteli, a nawet szykowne toalety. Budżet tych teatrów pozwala na wystawną oprawę scenograficzną i muzyczną. Imponująca jest także wielkość zespołów artystycznych złożonych z orkiestry, baletu, aktorek i aktorów oraz chóru. Robi to rzeczywiście ogromne wrażenie.

Nasuwa się więc palące pytanie, na ile i w jaki sposób te fikcyjne światy, tworzone za pomocą tak bogatego instrumentarium, można odnieść do dzisiejszej wrażliwości i doświadczeń lokalnych widzów oraz jak sytuują się one ze swoim przekazem w trudnych czasach wojny. W nagrodzonym przez jury przedstawieniu *Wrogowie. Historia miłości* w reżyserii Maksyma Holenki na podstawie powieści Singera głównym bohaterem jest żydowski pisarz Herman Broder, któremu udało się uciec z Europy przed II wojną światową do Stanów Zjednoczonych. Podobnie więc jak dzisiejsi uciekinierzy z Ukrainy – którzy wyjeżdżają z ojczyzny czasem w strachu przed mobilizacją lub i w trosce o własny byt – Herman Broder żyje bezpiecznie na emigracji, w oderwaniu od tragicznych wydarzeń w kraju, skupiony wyłącznie na swoim losie pisarza. Trzon akcji stanowi zaś jego uwikłanie w trzy równoczesne związki z Rosjanką, Polką i amerykańską Żydówką, w których bohater przegląda się jak w lustrze. Ten ciekawy temat przedstawiany jest jednak za pomocą psychologicznego i do bólu stereotypowego aktorstwa: kobiety na scenie odgrywają role ofiar lub kobiet fatalnych (czyli typowych męskich wyobrażeń). Akcja rozgrywa się na kręcącej się jak karuzela obrotowej scenie, na której ustawiono pnące się wysoko regały z książkami. Jest dużo muzyki, tańca, zmiany scen są wartkie, jakby reżyser bał się, że publiczność się znudzi albo na chwilę niepotrzebnie odetchnie. Dążenie do oszołomienia widza bierze więc górę nad potencjałem intelektualnym tkwiącym w fabule.

W strachu przed nudą inni twórcy ingerują w znane kulturowe scenariusze, jak w przypadku *Pinokii* (czyli żeńskiej wersji Pinokia: zamiast chłopca, Gepetto wystrugał sobie dziewczynkę). To musical kierowany do dzieci, zrobiony z przepychem, z ogłuszającą, żwawą popową muzyką i przepięknymi kostiumami Arlekina i Kolombiny. Zamiana płci głównej postaci wręcz idealnie nadawałaby się do opowiedzenia dzieciom historii o emancypacji dziewczynek spod władzy patriarchy, który kształtuje kobiety od wczesnych lat życia. Tak przecież przewrotnie przeczytał Pinokia/Frankensteina Jorgos Lantimos w filmie *Biedne istoty* (2023). Kijowska *Pinokia* nie dąży jednak wcale do przeformułowania norm rządzących płcią, a na dodatek, kiedy po okresie buntu i pracy w cyrku drewniana lalka wraca do ojca, musi przeprosić go za nieposłuszeństwo i błagać o ponownie przyjęcie pod jego patriarchalne skrzydła. I dopiero wtedy z zabawki może stać się człowiekiem – kobietą. Bardziej antyfeministycznej historii nie można chyba było opowiedzieć.

Czasem jednak bogactwo oprawy i scenicznych możliwości czołowych państwowych scen pracuje skutecznie na rzecz budowania świadomości historycznej Ukraińców i rodzimego kanonu kultury. Od 2014 roku w ukraińskim teatrze trwa bowiem nadrabianie zaległości w dekolonizacji ukraińskiej historii i prostowania rosyjskich i sowieckich przekłamań, które wymazywały lub zamazywały odrębność narodową Ukraińców. Dlatego teatr sięga często po trudne tematy, jak hołodomor, katastrofa w Czernobylu, zesłania i forsowane wysiedlenia do łagrów na Syberię. Przykładem takiej historycznej rewizji jest przedstawienie *Łowcy tygrysów* oparte na fabularyzowanej autobiografii Iwana Bagrjaniego z 1944 roku, zbiegłego z łagrów sowieckich Ukraińca, inżyniera lotnictwa, któremu udało się przeżyć dwa lata w tajdze dzięki wsparciu ukraińskiej rodziny zajmującej się

polowaniem na tygrysy. Polowanie na dzikie zwierzęta, ta niecodzienna umiejętność głównego bohatera, będąca metaforą partyzanckiej walki ze znacznie silniejszym przeciwnikiem, stała się natchnieniem dla innych ukraińskich więźniów łagrów do wzniecenia rewolty przeciwko sowieckim oprawcom.

Musical opowiada więc linearnie tę historię za pomocą wpadających w ucho songów i układów choreograficznych, które wykonują aktorzy grający zesłanych na Syberię więźniów. Ale ta gładkość i sprawność zamienia przedstawienie w rodzaj syberyjskiego westernu (a właściwie easternu). Przy okazji przekonałam się, jak różnie każdy naród kształtuje poprzez sztukę, teatr i literaturę swoją pamięć historyczną, biorąc pod uwagę swoją wrażliwość i odbiorcze przyzwyczajenia. W zetknięciu z tymi formami musiałam wyjść poza sferę własnego komfortu, gdyż trudno byłoby mi jako Polce wyobrazić sobie na przykład musical z tańczącymi radośnie więźniami obozów koncentracyjnych. Tymczasem w Ukrainie, oprócz *Łowców tygrysów*, istnieje wiele przykładów musicali o stalinowskich biopolitykach, jak chociażby spektakl o hołodomorze, *Spichlerz* według dramatu Natalii Woróżbyt, w reżyserii Maksyma Holenki, który w 2023 roku zdobył główną nagrodę Festiwalu Premia Gra, czy rapowy musical *Mur* o tzw. Rozstrzelanym Pokoleniu artystów i intelektualistów ukraińskich, zamordowanych przez NKWD w 1937 roku.

Przy tej okazji warto zaznaczyć, że tocząca się wojna nie wysuwa się na pierwszy plan większości konkursowych przedstawień. Po wysypie dramaturgii dokumentującej pierwsze miesiące pełnoskalowej inwazji Rosji – oddającej głównie poczucie szoku i przerażenia tym, co się wtedy działo – w tej chwili reżyserzy i reżyserki oraz dramatopisarze i dramatopisarki unikają raczej pokazywania wprost na scenie efektów wojny, mając na uwadze

psychiczny dobrostan jej weteranów i ofiar. Ewentualne leczenie traum musi odbywać się z fachowym psychologicznym wsparciem, o czym w Ukrainie wszyscy już wiedzą. Zaś teatr nie powinien nachalnie pokazywać tego, o czym na co dzień ludzie słyszą w mediach, znają z własnych doświadczeń i relacji najbliższych członków rodziny. Na tym polega między innymi problem z ukraińskimi *Dziadami* Mai Kleczewskiej, w których reżyserka w sztampowy, by nie powiedzieć efekciarski sposób pokazuje Ukraińcom, jakimi to zombie i wampirami są Rosjanie (co nie znaczy wcale, że spektakl nie porusza do głębi polskiej publiczności). Tutaj raczej każdy wie, czym jest Rosja i żaden reżyser z Polski nie musi Ukraińcom tego wyjaśniać.

Pozytywnym przykładem szczególnego wyczulenia na wrażliwość widza jest spektakl dla dzieci *Żyrafa Mons* Charkowskiego Państwowego Teatru Lalek imienia W.A. Afanasjewa w reżyserii bardzo cenionej w Ukrainie, a dla mnie absolutnie najlepszej reżyserki teatralnej w tym kraju – Oksany Dmitrijewej. By wyjaśnić dzieciom, co dzieje się obecnie w Ukrainie i jaką rolę odgrywają w tej sytuacji żołnierze, Dmitrijewa sięgnęła po bajkę Olega Mychajłowa pod tym samym tytułem, opowiadającą o bombardowaniu przez Niemców charkowskiego zoo podczas II wojny światowej. W tej historii mała żyrafa, którą do Charkowa przywieziono kiedyś z Niemiec i dlatego mówi czasem po niemiecku, jest szczerze zdziwiona, gdy dowiaduje się, że zagrożenie może przyjść ze strony kogoś, kto posługuje się tym samym co ona językiem. Ta alegoryczna historia oddaje zatem emocjonalny stan dzieci w tej części Ukrainy, mówiących często w języku rosyjskim, którym trudno pojąć zło przychodzące do nich z pobliskiej granicy. A fakt, że narratorem, zarówno w książce, jak i w spektaklu jest mała żyrafa (siedząca w dziecięcym łóżeczku), pozwala przedstawić wojnę nie wprost, a za pomocą dostępnych dziecku skojarzeń. Wydarzenia przywoływane przez nią odgrywane są równocześnie na scenie przez mniejszych rozmiarów lalki, którymi poruszają

animatorzy na metalowych podestach imitujących architekturę Charkowa. Dlatego w opowieści Żyrafy spadają nie bomby, a kamienie, które ktoś niedobry zrzuca z nieba. Zaś największym jej zmartwieniem jest poczucie osamotnienia, gdy wszystkie inne zwierzęta uciekły z zoo. Żyrafie dziecko szuka więc przede wszystkim wsparcia i znajduje je w ramionach ukraińskiego żołnierza, który w odróżnieniu od wrogiej armii nie rzuca kamieni, i choć ma w ręku karabin i mówi nieco innym językiem, przytula żyrafę, przynosząc ukojenie.

To historia z morałem, ale przedstawiona za pomocą zaskakująco metaforycznych obrazów, tworzonych przez Konstantyna Zorkina z drewnianych lub metalowych chropowatych figur, lalek, masek, plansz, prętów, które składają się na osobną, paralelną do słownej narracji, plastyczną wizję opartą na niedosłowności. Z metodą pracy Dmitrijewej polscy widzowie mogli się zapoznać w Łodzi w 2023 roku na festiwalu Retrospektywy, gdzie reżyserka pokazywała swoje wojenne jasełka *Wertep*. W tamtym spektaklu centralnym wydarzeniem poprzedzającym przyście na świat zbawiciela, który pokona zło, była rzeź niewiniątek, do których strzelały czołgi. Mowa tu o skojarzeniowym efekcie scenicznej animacji, gdyż aktorki jedynie układały w kształt przypominający czołg drewniane klocki wielkości ludzkiej dłoni. I chcąc oddać żal matek po stracie dzieci, spuszczały pojedynczo po sznurku czerwone koraliki długiego czerwonego naszyjnika, niczym krople łez albo krople krwi, po czym zwijały naszyjnik w kłębek i kołysały jak dziecko do snu. Spektakl cały czas jest dostępny na platformie streamingowej Dramox. Te dwa krótko omówione przeze mnie przykłady pokazują, że teatr Dmitrijewej cechuje wyjątkowa uważność i czułość wobec widza, czy to dorosłego, czy dziecka, a także kameralny, wręcz intymny charakter komunikacji między sceną a widownią i

rzadka w Ukrainie umiejętność przeciwstawiania się dominującej realistyczno-psychologicznej konwencji teatru dramatycznego.

Nieco inny rodzaj czułości wobec ukraińskiego widza i kulturowego kanonu proponuje przedstawienie Narodowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu we Lwowie *Cienie zapomnianych przodków*. To adaptacja powieści Michaiła Kociubińskiego z początku XX wieku, zafascynowanego kulturą Huculów (górali Zakarpacia). Przedstawia ona historię nieszczęśliwej miłości Iwana i Mariczki, huculskich Romea i Julii, pochodzących z dwóch zwaśnionych rodów. Ich romans osadzony został w lokalnych ludowych wierzeniach i praktykach kulturowych Zakarpacia, gdzie na równi z istotami ludzkimi żyją istoty nadprzyrodzone, na przykład leśna nimfa Mawka, w którą przemienia się Mariczka po tragicznym utonięciu w rzece. Właśnie ta fantastyczna i nawiązująca do folkloru historia stała się podstawą znanego dobrze również w Polsce filmu Siergieja Paradżanowa (1964) pod tym samym tytułem.

W inscenizacji Lwowskiego Narodowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu postawiono głównie na scenografię (w której dominuje kolor zielony i niebieski) i choreografię (która układem i ruchem ciał tancerzy naśladuje na przykład wzburzone wody rzeki pochłaniające Mariczkę). Oba środki wyrazu służą oddaniu tego fantastycznego i jednocześnie uduchowionego związku świata ludzkiego z naturą (jeden z toposów ukraińskiej kultury). Elementy folkloru huculskiego uproszczono, zhieratyzowano i zmonumentalizowano poprzez geometryczne kostiumy tancerzy i chóru, utrzymane rygorystycznie w odcieniach bieli, oraz zbiorowe układy choreograficzne nawiązujące do motywów huculskich wyszywanek krzyżykowych, co wizualnie przyniosło efekt naściennych hieroglifów. Trudno jednak oprzeć się czarowi tego przedstawienia i atmosferze podniosłości, zwłaszcza że pokaz rozpoczynał

się od odsłonięcia kurtyny Henryka Siemiradzkiego oraz odegrania hymnu Ukrainy (co stało się codziennym zwyczajem w tym teatrze od 2022 roku).

Podsumowując, można powiedzieć że teatralne pokolenie dwóch matek, choć dość niejednorodne, uczestniczy w tworzeniu specyficznego performansu normalności: za pomocą przedstawień konstruuje dla ludzi otulającą warstwę bezpieczeństwa, dzięki której widzowie mogą żywić nadzieję, że ich życie toczy się jak dawniej, że Ukraina istnieje, pracuje, bawi się, wzrusza, zachowując swoje nawyki i społeczne rytuały. Taki teatr jest po prostu potrzebny.

## **Pokolenie self-made**

Teatr młodszego pokolenia, bliższy mojej wrażliwości, w odróżnieniu od wspomnianych wyżej twórców, jest bardziej wyczulony na palące kwestie społeczne oraz nieheteronormatywną i niepatriarchalną perspektywę postrzegania świata. Po Rewolucji Godności w 2014 roku nowe okoliczności spowodowały zmiany w sposobie myślenia, pracy w teatrze i potrzebę testowania europejskich estetyk z nurtu teatru postdramatycznego i politycznie zaangażowanego, ale ze świadomością przepaści między realiami życia Ukrainy a zamożnych zachodnioeuropejskich krajów. Ten kierunek zmian przyciągnął do siebie dzisiejszych trzydziestolatków, którzy urodzili się już w wolnej Ukrainie i wchodzili w dorosłość w 2014 roku. To najczęściej artyści i artystki z niezależnych teatrów, takich jak Teatr Nafta w Charkowie, lub z tzw. teatrów akademickich, o znacznie niższej randze i budżecie niż teatry narodowe: Akademicki Teatr Dramatyczny Łesi Ukrainki we Lwowie, czy Akademicki Teatr Zołoti Worota w Kijowie. Twórcy i twórczynie z tego nurtu odcięli się radykalnie od postsowieckich standardów kształcenia, „cuchnących naftaliną” (jak powiedziała kiedyś Olena Apczel) i swoją

teatralną edukację uzupełniali lub budowali na własną rękę poprzez lekturę zagranicznych tekstów dramatycznych, pracę nad ich tłumaczeniami, rezydencje twórcze czy długofalowe projekty organizowane w kraju i za granicą przez British Council i Polski Instytut Kultury (na przykład *Mapy strachu, mapy tożsamości*, którego liderką była Joanna Wichowska). Dlatego uprawnione wydaje mi się nazwanie tego pokolenia „self-made”, gdyż swój teatralny język kształtowało często poza oficjalnym obiegiem. Artyści ci, kolektywnie albo każdy z osobna, pracują nad własnym scenicznym językiem. I to właśnie najbardziej przykuło uwagę tegorocznego międzynarodowego jury, które nagrodiło przede wszystkim twórców młodych, nieznanymi dobrze szerokiej publiczności.

Niemal jednogłośnie przyznaliśmy nagrody tym spektaklom, które unaoczniały tę pokoleniową zmianę warty. Najlepszym przedstawieniem na kameralnej scenie okazał się *Cortés. Niemal epicka historia* według sztuki Leny Laguszonkowej – dramatopisarki na stałe rezydującej w Polsce, ale często pracującej też w innych europejskich krajach – w reżyserii Tetjany Hubrij z teatru Złoti Worota w Kijowie. Reżyserka i autorka sztuki umiejętnie zestawiają ze sobą dwie historie: dzieje Cortésa i podbicia przez niego stolicy Azteków Tenochtitlan oraz skutki rosyjskiej i sowieckiej kolonizacji Europy Środkowo-Wschodniej. Osią sceniczną akcji są etapy konkwisty Cortésa, przeplatane dygresjami na temat dziejów naszego regionu świata. Autorki konsekwentnie budują dystans do scenicznej akcji: wszystkie działania aktorów na scenie ujęte są w kognitywną ramę teatralnej próby, podczas której reżyser, a jednocześnie aktor wcielający się także w postać Cortésa, najpierw rozdziela arbitralnie poszczególne role, czasem wbrew płci postaci, a także interweniuje w akcję swoimi uwagami. Dla widzów jest oczywiste, że cały świat przedstawiony na scenie jest tu tylko makietą, polem do performatywnego odgrywania historii.



Umowność i aktorski dystans do scenicznego świata służy tu więc przeciwstawieniu się zakorzenionej w Ukrainie szkole realistycznego teatru oraz pełnej patosu wersji narodowej kultury. To ostatnie widać już w pierwszej scenie, kiedy na ekranie telewizora oglądamy sfingowany wywiad z reżyserem spektaklu w telewizyjnym studiu państwowego kanału, co czytelnie parodiuje styl mainstreamowego ukraińskiego dziennikarstwa. Prowadząca program, mówiąca ze swadą, ubrana w narodowy strój ukraiński, czyli wyszywaną lnianą bluzkę, przewraca oczami na dźwięk słów: dekolonizacja, grant, projekt, dyskurs, co chwilę zwraca się do onieśmiałego gościa innym imieniem, aż w końcu wpada we wściekłość, nie mogąc znieść faktu, że autor zamiast po wybitnych ukraińskich klasyków, takich jak Taras Szewczenko, sięga po jakieś zamorskie, obce historie kolonizacji.

Ten ironiczny, dowcipny i mądry spektakl miał początkowo nosić podtytuł *Komedia o ludobójstwie*, ale autorka ostatecznie uznała, że w Ukrainie to by jednak nie przeszło. Chodziło jej o to, by pokazać, że proces kolonizacji ziścił się nie tylko dlatego, że konkwistadorzy mordowali rdzenną ludność, ale też dlatego, że umieli zawierać sojusze z lokalnymi grupami interesów i wykorzystywać ich wpływy. W zamian obiecywali zaś przywileje i materialne korzyści. Poza tym dzięki pracy tłumaczy, takich jak chociażby kochanka Cortésa, przedstawicielka rdzennej ludności Malinche (tragiczna w sumie postać zniewolonej kobiety), skutecznie nauczyli się rozpoznawać i rozgrywać na swoją korzyść intencje, nastroje, resentymenty i słabości lokalnej ludności. I jeśli popatrzeć tylko na powojenne dzieje Europy Środkowo-Wschodniej oraz dzisiejszą transakcyjno-hybrydową wojnę Rosji, która wypracowuje sobie daleko idące wpływy, ingerując w politykę wewnętrzną krajów na całym świecie, to przesłanie spektaklu brzmi

niezwykle aktualnie.

Dwa kolejne spektakle twórców z pokolenia self-made, o których chciałam jeszcze wspomnieć, to *Klub „Rozpaczy”*. *Chimeryczny wieczór na motywach „Intermezza” Mychajła Kociubińskiego* z Akademickiego Dramatycznego Teatru im. Łesi Ukrainki we Lwowie oraz wspomniana już *Tęcza nad Saltiwką* Artema Wusyka z Teatru Nafta w Charkowie. Ich twórcy sięgają po nieco inną niż w *Cortésie* strategię dramaturgiczną, bo odwołują się do autoetnograficznych badań aktorów, którzy są współtwórcami dramaturgii przedstawienia. W *Klubie „Rozpaczy”* autorami scenariusza są członkowie aktorskiego kolektywu: Władysław Bilolenko, Nazar Bonjaszczuk, Anna Hetmanowa, Rostysław Kołanczyk, Andrij Krawczuk, Serhij Łytwynenko, Tetiana Szeleło, Mychajło Ponzel.

Tytułowa rozpacz albo zwątpienie (ukraińska *znewira* albo greckie *akedia*), jest stanem, w jakim znajdują się aktorzy, straciwszy entuzjazm do aktywnego kształtowania swojego życia, w którym nie widzą większego sensu. Mają bowiem świadomość, że na drodze do realizacji jakichkolwiek celów stoi dzisiaj ogrom przeszkód. Scena teatralna staje się dla nich, jak głosi napis na kawałku tektury opartym o perkusję, „gettem idiotów”, w którym mogą do woli ogrywać swoje cierpienie i brak wiary w siebie. Oczywiście to klub smutnych kłownów, pozornie nikomu niepotrzebnych komediantów, którzy śpiewają na scenie durnowate piosenki. Mamy tu zatem do czynienia z „teatrem idiotycznym” (od the Ridiculous Theatre, jednej z queerowych nowojorskich grup teatralnych), jak określiła go Joanna Krakowska (2020), którego cechą wyróżniającą jest specyficzna outsiderska perspektywa twórców. Rządzi nim postdramatyczny montaż numerów, kabaretowych songów, zafiksowanych improwizacji. Im bardziej ostentacyjnie aktorzy odgrywają swoje cierpienia, jęcząc i zwijając się z bólu

na scenie, podczas gdy jeden z nich czyta rozprawy na temat greckiej akedii, tym głośniej publiczność rechoce, dostrzegając absurd tej sytuacji. Zdradzane erotycznym teatralnym szeptem intymne zwierzenia aktorów sprowadzają się, na przykład, do dźwięku otwieranej butelki, wążania benzyny i rozpuszczalnika albo odpowiedniego składania płatka do demakijażu. Z czasem jednak swoje marzenia zaczynają formułować coraz śmieiej, jak w chwili, gdy aktorka zdradza, że chciałaby zdobyć siedemdziesiąt pięć (!) Oskarów, podczas gdy pewien aktor marzy o wymazaniu z ludzkiej pamięci wszystkich zasłyszanych dotąd anegdot, po to, by mógł je wszystkie sam powiedzieć raz jeszcze. „Dalekosiężne” cele kontrastują jednak ze skrzeczącą rzeczywistością, w której aktorów nie stać na nowe buty, a papierosy muszą gasić w atrapie tortu, bo brakuje pieniędzy zarówno na tort, jak i na popielniczkę. Wisielczy humor dobrze się komponuje z czasami zagrożenia i świadczy o tym, że najlepszym antidotum na wojnę lub stan beznadziei jest właśnie śmiech.

Chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na charkowski Teatr Nafta w kontekście znaczenia, jakie miasto to ma dla twórczego fermentu pokolenia self-made. Z Charkowem byli lub są związani najważniejsi dzisiaj ukraińscy twórcy teatralni młodego pokolenia, jak mieszkające w Polsce Roza Sarkisian czy Olena Apczel, która po okresie pracy w naszym kraju, a następnie w Berlinie jako kuratorka Theatertreffen, zdecydowała się dołączyć do ukraińskiej armii i walczy dzisiaj na froncie. Stamtąd pochodzi Oksana Czerkaszyna, dzisiaj aktorka Teatru Powszechnego w Warszawie, czy reżyser Konstantyn Wasjukow, również mieszkający i pracujący w Polsce, twórca politycznie i społecznie zaangażowanego Teatru Publicyst (gdzie zajmował się sprawami przemocy rodzicielskiej wobec dzieci oraz tematem ofiar gwałtów na początku rosyjskiej inwazji). W Teatrze Nafta pracuje też Nina Chyżna, współautorka, z Liubą Ilnycką, przedstawienia *Ktoś taki jak ja* pokazywanego

na festiwalu Santarcangelo dei Teatri we Włoszech w 2024 roku. To twórcze środowisko Charkowa, ze względu na bliskość rosyjskiej granicy i ryzyko częstych ataków raketowych, musiało opuścić miasto lub działać piwnicach, gdyż teatrom zakazano grania spektakli. Niegdyś bujne akademickie życie zamarło zaś w chwili, gdy studenci i wykładowcy przenieśli się w bezpieczniejsze miejsca i uczestniczą w zajęciach online. Charkowscy twórcy, w tym wspomniana wcześniej Oksana Dmitrijewa, by przetrwać, muszą zatem grać gościnnie w kraju lub za granicą, albo przygotowywać spektakle dosłownie undergroundowe, na przykład w metrze (jak na początku inwazji). To dla nich bardzo trudna sytuacja.

Mając na uwadze powyższe uwarunkowania, entuzjazm publiczności wzbudził spektakl Artema Wusyka z Teatru Nafta w Charkowie, zatytułowany *Tęcza nad Saltiwką*. To autobiograficzny monodram o *genius loci* jednej z dzielnic Charkowa, Saltiwki, straszego blokowiska, jakich wiele w postsowieckich krajach. Niewarte niczyjej uwagi miejsce staje się tłem opowieści o sukcesie lokalnego niezależnego performerera – Artema, który czeka na swój pierwszy występ na wielkiej scenie przed tłumami widzów. Wusyk, podobnie jak kiedyś Dario Fo we Włoszech, bawi widzów pantomimiczną i dźwiękonaśladowczą grą, przemieniając się na ich oczach z jednej postaci w drugą. Krótkie dialogi z wyimaginowanym wielkim cenzorem i przedstawicielami ukraińskiego establishmentu, próbującymi powstrzymać niesfornego idola młodzieży, mającego za nic prawidła tradycyjnego teatru, przerywane są raz po raz punkowymi i rockowymi utworami, granymi na żywo przez zespół muzyczny.

*Wesełka* jest przykładem opisywanego przeze mnie kiedyś zwrotu ku lokalności (Bal, 2015, s. 137-147) w teatrze, a tym samym schodzenia teatru z piedestału wielkiej dramatycznej sztuki na rzecz działania dla społeczności

i kultur regionalnych, środowisk wykluczonych lub zmarginalizowanych, niebędących beneficjentami politycznej transformacji kraju. Przyznanie mu nagrody w kategoriach: najlepszy spektakl eksperymentalny i najlepsza oprawa muzyczna było czytelnym gestem przemieszczenia teatralnego centrum z państwowych teatrów Kijowa i Lwowa do Charkowa, wynikającym z potrzeby zwiększenia inkluzyjności ukraińskiego teatru.

Warto odnotować też jeszcze jedną istotną zmianę wynikającą z obecności w panoramie ukraińskiego teatru pokolenia self-made. Chodzi o przeciwstawienie feministycznej perspektywy głosom patriarchy i zmianę sposobu istnienia i pokazywania na scenie kobiet. Jak wspominałam, na narodowych i państwowych scenach aktorki zwykle obsadzone są w rolach dość stereotypowych, jako obiekty pożądania mężczyzn i wytwory ich wyobraźni: kochanki, matki, opresyjne żony. Najczęściej widzimy je w strojach podkreślających ich cielesne kształty, co budzi, przynajmniej we mnie, zasadniczy sprzeciw. Wyjątkiem od tej reguły są wspomniane już przedstawienia *Żyrafa Mons* Oksany Dmitrijewej, *Cortés* Leny Laguszonkowej i Tetiany Hubrij, czy spektakl nagrodzony za najlepszą kobiecą rolę i refleksję na temat rosyjsko-ukraińskiej wojny – *Córka*. *Świadectwo* na podstawie powieści Tamary Horichy Zernii (pseudonim: Tamara Duda) w adaptacji i reżyserii Ihora Bilyca.

Spektakl mówi o początkowej fazie wojny w Donbasie, pokazując, jak skomplikowana i złożona była w tym regionie sytuacja zwolenników Majdanu i ukraińskiej Rewolucji Godności. Donbas, industrialny region Ukrainy podobny do Górnego Śląska w Polsce, pozostawał w ostatnim dwudziestoleciu pod silnym wpływem rosyjskiej propagandy. A zwolennicy Majdanu, zwłaszcza po powstaniu Separatystycznej Republiki Donbasu, byli tu prześladowani bądź uważani za zdrajców. Tytułowa *Córka*, pochodząca z

nieco innego regionu Ukrainy, ale mieszkająca w Donbasie, poświęca się partyzanckiej walce i próbuje w swoim ograniczonym zakresie naprawiać wielkie krzywdy, jakie poczyniła Rosja w ukraińskim społeczeństwie. Chodzi głównie o gwałty na kobietach. W tej wojnie dziewczęta, zwłaszcza niepełnoletnie, stały się walutą przetargową lub towarem, którym separatyści kazali sobie płacić za drobne ustępstwa wobec ludności cywilnej (o tym samym problemie mówił już dramat oraz film Natalii Woróżbyt *Złe drogi*). Córce udaje się właśnie ocalić jedną z takich dziewcząt.

Spektakl ten jest w zasadzie rockowym koncertem Sołomiji Kyryłowej, aktorki o bardzo niesztampowej, androginicznej urodzie, która dysponuje potężnym głosem o ogromnej skali. Swoją cielesnością, grą i chropowatym śpiewem w zasadzie rozsadza całkowicie stereotyp przedstawiania kobiecego ciała na teatralnej scenie. Ubrana raz w zgrzebną tunikę, kiedy indziej robocze spodnie i czarny podkoszulek, bez makijażu, z niedbale związanymi włosami jest przykładem zaradności i skuteczności działania, jakich wiele w tej chwili, chociażby w ukraińskiej armii, gdzie służy coraz więcej kobiet i to bez taryfy ulgowej. Wierzę więc, że na dłuższą metę ta wojna zmieni radykalnie relacje władzy w Ukrainie, odsunie lub nadszarpnie autorytet patriarchy, a już na pewno zmieni pod tym względem ukraiński teatr.

## **Na zakończenie**

Festiwal Premia Gra na pewno może być papierkiem lakmusowym przeobrażeń zachodzących w ukraińskim teatrze. Pokoleniowa zmiana warty staje się tu faktem, co pociąga za sobą korzystanie z nowych artystycznych strategii, konstruowanie intymnej i bezpośredniej relacji z widzem. Młodzi twórcy traktują teatr jak diagnostyczne i naprawcze narzędzie w dążeniu do

społecznej i politycznej zmiany, w tym uwzględniania głosów mniejszości, rozmontowywania patriarchy, reagowania na bieżące kulturowe wyzwania. Nie oznacza to, że pokolenie dwóch matek zniknie z pola widzenia, gdyż na razie zajmuje znaczącą pozycję w instytucjonalnym teatrze i też wypełnia swoją społeczną rolę w ramach performansów normalności, które są antidotum na strach i zmęczenie wojną. Ukraiński teatr młodego i starszego pokolenia ma dzisiaj potencjał do budowania sieci współpracy, także międzynarodowej, gdyż po prostu przemawia głośno z perspektywy wschodnioeuropejskiej, stanowiąc przeciwwagę dla zachodniej *episteme*.

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *Pokoleniowa zmiana warty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artypokoleniowa-zmiana-warty>.

## Autor/ka

**Ewa Bal** – profesorka Uniwersytetu Jagiellońskiego i kierowniczka Pracowni Badań nad Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na Wydziale Polonistyki. Jej wczesne badania koncentrowały się na teatrze i dramacie włoskim i zaowocowały dwiema monografiami: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Mobilność kulturowa i lokalność teatru* (wyd. polskie 2017, wyd. angielskie Peter Lang 2020) oraz *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (2007). Była także redaktorką i tłumaczką na język polski trzech antologii włoskiego dramatu współczesnego (w tym wielu pisanych w regionalnych dialektach) oraz antologii polskiego dramatu współczesnego w języku włoskim (2007). Obecnie zajmuje się głównie kwestiami niesprawiedliwości epistemicznej i lokalnych wiedz oraz praktyk twórczych w Europie Środkowej i Wschodniej. Jej badania obejmują dekolonialne praktyki performatywne na Globalnym Wschodzie, globalne i lokalne wymiary mobilności kulturowej w sztukach performatywnych oraz dramaturgie i performanse mniejszości kulturowych. Ostatnio kierowała pracami międzynarodowej polsko-ukraińskiej grupy badawczej na Uniwersytecie Jagiellońskim „Wiedze lokalne w teatrze i performansie ostatnich dwóch dekad w obliczu niesprawiedliwości epistemicznej. Perspektywa polska i ukraińska”, której efekty naukowe można znaleźć w czasopiśmie „Critical Stages” (2023/28). Obecnie pracuje nad monografią *Feminist Imagining in Polish and Ukrainian Theatres* (jako współautorka, publikacja w 2025) oraz *Against Groundlessness. Ethnostalgias and Ethnofuturism in 21st-Century Theatre and Performance* (tytuł roboczy). Współredagowała

również kilka zbiorowych monografii poświęconych teorii performansu, w tym ostatnio z Mateuszem Chaberskim: *Situated Knowing: Epistemic Perspectives on Performance* (2021) oraz kilka tomów z serii Nowe Perspektywy – Performatyka.

## Przypisy

1. Źródło:

<https://blog.youcontrol.market/kultura-na-chasi-dokhodi-ukrayinskikh-tieatriv-znachno-zrosli-na-drughii-rik-viini/> [dostęp: 12.12.2024].

## Bibliografia

Bał, Ewa, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 137-147.

Harbuziuk, Maja, *'We Could Have Ventured in the Opposite Direction': Exploring the Legacy of Polish Theatre on The Festival Map of Independent Ukraine*, „Pamiętnik Teatralny” 2023a, nr 72 (4), DOI: 10.36744/pt.1550.

Harbuziuk, Maja, *Поставити себе у центр: локальність як пер(е)форматування простору. Довгий вступ докоротких текстів*, 2023b, nieopublikowany artykuł w maszynopisie; z prywatnego archiwum autorki.

Krakowska, Joanna, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2020.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/pokoleniowa-zmiana-warty>



Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiadac-o-wojnie>

/ TEATR W UKRAINIE

## Opowiadać o wojnie

Z Natalią Woróżbyt rozmawia Natalia Jakubowa

**Kanadyjski Instytut Ukrainistyki przy Uniwersytecie Alberty zorganizował niedawno seminarium online pod hasłem „Historians and the War: Rethinking the Future”, poświęcone teatrowi i kinu, i moje pytania będą po części związane z tym, co sobie samej podczas tego seminarium uświadomiłam. Innymi inspiracjami do tej rozmowy były dla mnie: lektura twojej sztuki *Heichyuchi* (Nieistniejący) oraz twoja opowieść o projekcie zrealizowanym na dworcu kijowskim. Podczas seminarium amerykańska badaczka Mayhill C. Fowler zaproponowała rozpatrywanie teatru jako ekosystemu: obecnie, w czasie wojny, w Ukrainie mamy do czynienia z boomem teatralnym, a o wartości poszczególnych spektakli nie sposób orzekać w oderwaniu od realiów - trzeba porzucić utarte kryteria estetyczne (sytuujące dane dzieło na absolutnej skali wartości) i rozpatrywać je w odniesieniu do potrzeb publiczności tu i teraz. Chciałabym jednak pójść w nieco innym kierunku: w moim przekonaniu twoja sztuka z**

**jednej strony, a z drugiej - te zaangażowane społecznie projekty, o których opowiadasz, także składają się na ekosystem i nie można każdego z nich rozpatrywać z osobna. Drugi temat, który również pojawił się na seminarium, to pytanie o to, czy artyści w Ukrainie powinni dla dobra sprawy uprawiać rodzaj autocenzury. Można mówić o poczuciu misji: reprezentować swój naród, nawet jeśli się widzi, co podlegałoby w nim krytyce, co można by nawet ośmieszyć. Wydaje mi się - i jest to dla mnie uderzające - że ty siebie nie cenzurujesz i widzę w tym wielką odwagę. Jak to godzisz: z jednej strony w pełni włączasz się w tragedię swojego kraju, a z drugiej - potrafisz napisać farsę czy, powiedzmy, tragifarsę o swoich rodakach?**

Tak naprawdę ostro siebie cenzuruję. Prawdą jest, że dla mnie zwycięstwo Ukrainy jest ważniejsze niż sztuka. Bezdyskusyjnie. Mam to zawsze pod skórą. Ale to nie oznacza, że europejskiemu widzowi chcę pokazywać wyłącznie dobrego i sympatycznego Ukraińca. Na pewno pomaga mi to, że staram się tworzyć opowieść uniwersalną: to samo może się przydarzyć wam, więc postawcie się na miejscu bohaterów. W mojej najnowszej sztuce celowo nie używam w ogóle nazwy „Ukraina”. Staram się trzymać jak najdalej od ukonkretnień, ponieważ utrata domu rodzi bardzo uniwersalny lęk i może dotknąć kogokolwiek. I może właśnie to mnie ratuje, pomaga być uczciwszą niż wtedy, gdybym pisała o Ukraińcach wprost.

### **Czyli to ci się pomaga wyzwolić?**

Z pewnością tak. Pomaga mi to uzyskać swobodę w sytuacji, gdy próbuję patrzeć szerzej niż wyłącznie na tragedię ukraińską. O tym są *Złe drogi*. Wydaje mi się, że to jedna z moich lepszych sztuk. Wystawiano ją wiele razy,

ale zawsze sporo traci, kiedy jest traktowana jako realistyczny spektakl traktujący o Ukraińcach. Natomiast Tamara Trunowa wystawiła ją w Szwecji – dla Szwedów. Zrozumiałe, że pozostawiła wszystkie imiona, wszystkie realia, ale cały teatralny *entourage* jest szwedzki, a zasadnicze przesłanie brzmiało, że to samo przydarza się Szwedom. I okazało się, że odległość z Rosji do Szwecji jest niewiele większa niż z Rosji do Ukrainy. Widzowie wychodzili pod silnym wrażeniem (w pozytywnym sensie). Spektakl stał się ważnym wydarzeniem. I na pewno tak właśnie teraz trzeba mówić o Ukrainie, dlatego że w świecie poziom empatii, z jakim mieliśmy wcześniej do czynienia, teraz znacznie opadł. Ostatecznie sztuka to przecież również swoista manipulacja. Wciąż szukasz języka: jak wytłumaczyć ludziom spoza Ukrainy, co czujemy? Jak sprawić, żeby nas wspierali? Metoda „was to też dotyczy” działa. Ale i tak pełna uniwersalność nie jest osiągalna z powodu różnic mentalnych – np. Brytyjczycy nie rozumieją, jak można z tego wszystkiego się śmiać i żartować.

### **O to i ja chciałabym zapytać. Jak można z tego śmiać się i żartować?**

Cóż, po pierwsze, to w pewnym stopniu jakby demonstracja naszej siły, tego, że potrafimy zdystansować się wobec własnej tragedii i mówić o niej z pewnej perspektywy. Oznacza to, że jesteśmy w stanie wyprowadzić z tego refleksję. Nie chodzimy z wyciągniętą dłonią i nie ronimy łez. Chciałabym pokazać, że jesteśmy świadomi własnych słabości, że potrafimy się z siebie śmiać, że znamy nasze wewnętrzne problemy. Można się z nami dogadać, bo jesteśmy narodem myślącym, zdolnym do refleksji i samorozwoju. Nie jesteśmy słabeuszami. Bez wątplenia teraz jesteśmy ofiarami, ale... walczyliśmy i warto też walczyć w naszej sprawie. Jesteśmy godni zainteresowania. Możemy do waszego uporządkowanego świata wnieść coś nowego.

Chciałabym pokazać, że nasza sztuka nie koncentruje się wyłącznie na naszych sprawach. Nie da się w teatrze karmić wciąż wszystkich tragedią, szczególnie tragedią ukraińską – to blokuje recepcję. Kiedy zaczynasz mówić całkiem inaczej, kiedy posługujesz się komizmem, wskazujesz na pewne paradoksy, używasz groteski, farsy – włącza się, jak sądzę, inny rodzaj uwagi. I to pomaga, poszerza diapazon możliwości opowiadania o Ukrainie z różnych perspektyw. Czuję, że taka prowokacja się sprawdza.

**Jeśli wziąć pod uwagę tradycję zachodnią, to za prekursorów takiej okrutnej farsy można uznać z jednej strony Alfreda Jarry'ego, a z drugiej - Sarah Kane. Na tę ostatnią, jak wiadomo, silnie wpłynęły obrazy medialne przedstawiające wojnę w byłej Jugosławii. Podczas naszego seminarium była nawet mowa o tym, że właśnie teraz w Kijowie grają *Zbombardowanych* i że przez ten tekst wyraża się ukraińskie doświadczenie wojny. Ale język *Zbombardowanych* opisywał człowieka, który jest w niebezpieczeństwie, a ten język i te obrazy są wytworem fantazji. Ty natomiast mieszkasz w Kijowie, gdzie każdego dnia ludzie oglądają okropności wojny, a własne życie muszą traktować jako część walki, która toczona jest przez masy żywych ludzkich ciał. To znaczy, że każdy człowiek, zwłaszcza mężczyzna, musi traktować siebie jak żywy materiał dla tej wojny, musi być gotów do ofiarowania własnego ciała, własnego życia, a na inne ofiary również patrzeć z dystansem. To straszne - i to z pewnością przenika do języka i do sposobu myślenia. A ty zaczynasz mówić tym samym językiem, ale czyniąc go przedmiotem czarnego humoru. Jak to sobie tłumaczysz: czy robisz to celowo, czy po prostu podchwytyjesz żywy język i funkcjonujący w nim komizm?**

Ten czarny humor rodzi się właśnie z codziennego życia, z paradoksów, których wiele przestaliśmy już w Ukrainie dostrzegać. Codziennie odbywają się pogrzeby, codziennie kogoś żegnamy, a jednocześnie robimy remonty, kupujemy mieszkania, samochody, znów organizujemy pogrzeby, świętujemy urodziny, odprowadzamy dzieci i krewnych wyjeżdżających na wojnę. To stało się już codziennością, weszło w nawyk. Ja to jednak dostrzegam, widzę, jak rozmawiamy, jak żartujemy, jak nasz humor z dnia na dzień robi się mroczniejszy. Znajduje to bezpośrednio odzwierciedlenie w moich dramatach. Często podróżuję, spędziłam trochę czasu za granicą, mam pewien dystans, który pozwala mi zrozumieć, co jest normą, a co nie. Wracając do Ukrainy, zaczynam postrzegać cały ten kontekst od środka, staję się taka jak wszyscy, staję się taką samą fatalistką, przestaję wychodzić podczas nalotów na korytarz, nawet synka przestałam wyprowadzać na korytarz, nie mam po prostu sił: śpię, chcę spać, bo organizm odmawia współpracy; nie słyszę już alarmów, często śpię nawet mimo hałasu. Przecież to nienormalne! Nie powinno się tak żyć, nie powinno się tak reagować! W zasadzie tragikomedia, kiedy jest zarazem strasznie i śmiesznie, to mój ulubiony gatunek – ale nigdy nie przypuszczałam, że przyjdzie mi żyć w takiej rzeczywistości.

**Myślałam też o tym, że ta wojna, wywołująca poprzez obrazy zniszczeń bolesne asocjacje z II wojną światową, jest zarazem przeciwieństwem tego, co odziedziczyliśmy jako mit wojny ojczyźnianej<sup>1</sup>, wojny w ogóle. Dochodzi do tragedii, ale ludzie wciąż żyją w „świecie konsumpcji”. Dla Ukraińców to nawet jakiś wyraz protestu przeciw atakom na ich życie. Co o tym myślisz?**

W 2022 roku wielu ludzi wszystkiego sobie odmawiało – prawa do radości,

zakupów, robienia planów, nawiązywania nowych relacji. Ale z czasem włączał się inny mechanizm: być może mamy przed sobą niewiele czasu, a skoro tak, to chcemy go przeżyć jak najintensywniej. Czasem jest jak w czasach zarazy, a czasem to prawidłowe i pozytywne podążanie naprzód w poszukiwaniu przyszłości – zawsze jednak chodzi o to, żeby się nie pogubić. Wydaje mi się, że pisząc, podświadomie szukam wyjścia, chcę, żebyśmy przetrwali. I myślę, że tworzone przeze mnie postacie i sytuacje zawsze podtrzymują życie. Istnieje przecież takie poczucie, że wszystko, co piszemy, przenosi się gdzieś dalej. Trzeba „zamówić chorobę”, żeby przetrwać! Choć w moich sztukach od czasu do czasu zdarza się też koniec świata. To drugi biegun: przepisuję też własne lęki. Może, jeśli o nich napiszę, to nic złego się nie wydarzy?

**W maju 2022 roku rozmawialiśmy o tym, że kiedy pisałaś scenariusz *Cyborgów*, twoje doświadczenie kontaktu z realiami wojennymi było znacznie bardziej bezpośrednie. Jeździłaś w pobliże miejsc, w których toczyły się walki, zetknęłaś się z tym, co nazywamy wojną.**

**Powiedziałaś wtedy, że o ile miałaś wówczas prawo pisanie o tym, o tyle teraz jest inaczej – i na początku pełnoskalowej wojny więcej pisałaś np. o doświadczeniu utraty domu. Nawet jeśli galeria postaci w twojej nowej sztuce jest bogata, to i tak sięgasz najczęściej po figurę przeciętnego obywatela. Czym tłumaczysz takie wybory? W tej sztuce nawet wojskowy okazuje się tym, który „udaje żołnierza”: na użytek córki przebywającej za granicą przedstawia siebie w mundurze na wirtualnym tle okopów. A przecież wiem też o twoich projektach dokumentalnych, gdzie pokazujesz doświadczenia ludzi, którzy przeszli przez piekło wojny całkiem dosłownie.**

To akurat łatwo uzasadnić: dlatego, że tak jest źle. I nie tak przerażająco. Mnie już często brakuje rezerw emocjonalnych, żeby brać się do takich naprawdę strasznych tematów, jakie podejmowałam w latach 2014-2015. One są wyniszczające. Czuję, że nie mam do tego prawa, bo moje doświadczenie wojny jest zbyt nikłe w porównaniu z doświadczeniami innych ludzi. Swoją drogą, jest dziś tylu tych świadków, tyle strasznych historii – ma się wrażenie, że one jakoś tracą wartość dla sztuki. Nie wiem, czy w ogóle zostaną wysłuchane. Wciąż mam przekonanie, że trzeba szukać nowych form opowiadania o wojnie. Choć sama z nieposkromioną ciekawością słucham historii naocznych świadków. Sama nigdy bym tego tak nie wymyśliła. Ale żeby pisać dramaty? Nie wiem. Kiedy dostaję zamówienia od zagranicznych teatrów, to czuję, że oni o tym nie chcą. Pragną zobaczyć siebie samych, współodczuć, a w tych opowieściach siebie nie rozpoznają – nawet się im nie śniły tak tragiczne przeżycia, to wszystko jest od nich tak odległe jak tragedia antyczna, ale ponieważ dzieje się to tu i teraz, trzeba jakoś na to zareagować, odpowiedzieć, a to dla widza niewygodne.

**Opowiedz o projekcie na dworcu. Co dał kobietom, które w nim uczestniczyły? Jak one same się do niego odnosiły? Jak reagowała publiczność? Dlaczego uważasz, że tych ludzi już się nie słucha?**

Dlatego, że przygniotła nas lawina tych historii. To nawet w jakimś stopniu poniżające – opowiadać wciąż na nowo o własnym cierpieniu, kiedy nikt już tego nie słucha. Ale opowiem o tym projekcie. Jest taka organizacja Weteranhab – zajmuje się rehabilitacją weteranów i pomaga ich rodzinom. Z założycielką Weteranhabu, Iwoną Kostiną, poznałyśmy się jeszcze na Majdanie, kiedy ona miała szesnaście lat. Należała do tych studentów<sup>2</sup>, których pobił Berkut<sup>3</sup> i od których to wszystko się zaczęło. Kiedy robiliśmy

*Dzienniki Majdanu (Dnewnyky Majdana)*, była jedną z osób, z którymi rozmawialiśmy. Teraz walczy jej mąż. A ona założyła wielką, bardzo fajną organizację. To właśnie przykład młodzieży ukraińskiej, do której należy przyszłość. Podobny projekt robiłyśmy obie już w 2017 roku, z weteranami. Oni robią to wszystko z myślą o organizacjach międzynarodowych, o dyplomatach, ambasadorach, żeby przyciągnąć ich uwagę takimi osobistymi historiami. Był to też projekt bardzo trudny emocjonalnie. Jeden chłopak stracił ręce i nogi – to byli prawdziwi inwalidzi wojenni. Teraz ta sama organizacja wymyśliła inny projekt: o kobietach, które czekają. Wszyscy mówią o żołnierzach, którzy walczą, ale nikt nie opowiada o tych, które czekają na nich w domach, ich doświadczenia są niedoceniane. Zaczęto szukać bohaterek – powstała spora baza. Wybrałam dziewięć. Wymyśliliśmy taki format, że wszystko dzieje się na dworcu, w wagonach sypialnych, bo teraz wiele w naszym życiu wiąże się z pociągami: wszyscy dokądś jeździmy, po kogoś wychodzimy. Nasza Ukrzaliznyca<sup>4</sup> jest otwarta na podobne projekty. Wzięliśmy pod uwagę trzy grupy: żony poległych, żony jeńców wojennych i żony tych, na których się czeka, ale którym nic jeszcze się nie stało. Dużo rozmawiałam z tymi kobietami, potem, jak zwykle, sporządzałam im plany monologów, wybierając to, co wydawało mi się najistotniejsze. W wagonach robiliśmy już reżyserię, starając się zachować realizm: byli prawdziwi wagonowi, którzy roznosili pasażerom pościel i herbatę, bohaterki i widzowie byli jakby pasażerami tego pociągu i w pewnej chwili kobiety zaczynały sobie nawzajem opowiadać swoje historie. Miały mikroporty, więc słyszeli je inni „pasażerowie”. Na koniec zwracały się do widzów: nazywam się tak a tak, jestem żoną takiego a takiego, znajduję się w tym wagonie, ponieważ... – każda uczestniczka mówiła, dlaczego zgodziła się na udział w projekcie. Pytała też widzów, kim są i dlaczego zdecydowali się tu przyjść. Żałuję bardzo, że pokazano to tylko raz. To coś niepowtarzalnego, a



publiczności mieści się tam niewiele – w każdym wagonie jakieś pięćdziesiąt osób; tak więc obejrzało to bardzo mało widzów. Można więc postawić sobie pytanie: po co tyle wysiłku? Może po to, żeby coś ważnego przeżyło tych dziewięć kobiet. Pisały potem do mnie na czacie: jak się denerwowały, jak się ze sobą zaprzyjaźniły, jak to wszystko działało na ich emocje. I o tym, że wszystkie chodzą do psychologów, że biorą tabletki, ale u żadnego psychologa ani po żadnym leku nie odczuły takich efektów, jak przy tym przedsięwzięciu.

### **Dlatego, że nawet po wizycie u psychologa ostatecznie zostaje się sam na sam z własnym doświadczeniem?**

Na pewno. A tu można się nim podzielić z innymi. Dla mnie wszystko, co wiąże się z teatrem dokumentalnym, z wyjściem do ludzi, jest bardzo kosztowne fizycznie i emocjonalnie. Ale mam poczucie winy, bo spędziłam rok w Oksfordzie i dlatego nie od razu zgodziłam się na podjęcie tego projektu. Teraz zamierzam to kontynuować, ponieważ może to być istotne społecznie, a poza tym po zakończeniu każdego projektu myślę: jakie to szczęście, że poznałam tych ludzi! Jak bardzo mnie oni wzbogacili!

Przefiltrowałam ich doświadczenia przez siebie i teraz bez porównania lepiej ich rozumiem, w ogóle lepiej rozumiem całą tę sytuację. Wcześniej nie znałam, na przykład, żadnej z kobiet, które były w niewoli i które broniły Azowstalu – dla mnie to było niedostępne doznanie. A one mi te doświadczenia powierzyły. Moje zadanie polegało na tym, żeby pomóc im opowiedzieć ich historie, a nie, żeby stanąć i powiedzieć: „A może napisałabym o tobie dramat?” – bo to niemożliwe. Każda z nich sama powinna pisać własną książkę, opowiadać własną historię.

**Mam pytanie, które się z tym wiąże. Kiedy rozmawialiśmy w maju 2022 roku, mogliśmy sądzić - wierząc, że wojna skończy się wkrótce - że wojna pozostanie w pamięci w postaci obrazów medialnych. Wczoraj rozmawialiśmy o filmie dokumentalnym Jurija Reczynskiego *Dear Beautiful Beloved* (2024), który pokazuje, do jakiego stopnia wróciły nawyki właściwe tradycyjnemu społeczeństwu, np. chłopskiemu, w odniesieniu do śmierci. We współczesnym społeczeństwie miejskim już nie wiemy, jak obmywa się i ubiera zmarłego. W filmie Reczynskiego widzimy, że ludzie w Ukrainie nauczyli się tego na nowo; i choćby dlatego można powiedzieć, że nie ma tam już ludzi, którzy nie zetknęli się z wojną w elementarnym, fizycznym sensie. A mimo to żyjemy w świecie, w którym władają nami obrazy medialne. Pamiętam, jak w 2022 roku powiedziałaś, że kiedy pracowałaś nad *Cyborgami*, nie było to dla ciebie istotne, bo znałaś te realia bezpośrednio, ale że teraz może ci się to okazać potrzebne. I rzeczywiście tak właśnie się stało - kiedy oglądałam *Zielone korytarze* w Monachium, to niemal jedynym zarzutem, jaki mogłabym zgłosić pod adresem reżysera, był ten, że nie był uwrażliwiony na ten aspekt twojej sztuki - moim zdaniem, jeden z fundamentalnych. Jak to czujesz dziś? Pod pewnymi względami wojna cofnęła nas w średniowiecze, ale jednocześnie toczy się w świecie nowoczesnych gadżetów.**

To część tej realności, część tej wojny. Obecna wojna tym się różni od wszystkich poprzednich, że możemy, z jednej strony, bezpośrednio przesyłać reportaże z okopów, a z drugiej - uprawiać seks na Skypie. No tak, zgadzam się z tym, co powiedziałaś.

## **Krótko mówiąc: czy to celowo wydobywasz, kiedy piszesz, czy to już po prostu element życia, na który nie reagujesz?**

Robię to i niecelowo, bo to część życia, i celowo, żeby podkreślić absurd współistnienia takich „równoległych rzeczywistości”. Mogę pić kawę w Wiedniu, a tu dzwoni do mnie przyjaciel z Kramatorska<sup>5</sup> i mówi: „oj, coś tam poleciało” i słyszę wybuch... Wciąż mnie zdumiewa, że to wszystko jest możliwe. A przy tym nie można przekonać świata, że to się dzieje naprawdę i że jest nam potrzebna pomoc, że ginimy, że nie dajemy rady. I to pomimo tylu oczywistych dowodów, nagrań wideo. „Włączyć wojnę” można w dowolnym momencie; mogę teraz dzwonić jednocześnie do dwóch krewnych – jeden będzie w obwodzie sumskim<sup>6</sup> na szkoleniu, a drugi gdzieś na froncie w okolicy Pokrowska – i powiedzieć: „pokażcie nam wojnę”. I pokażą, można ją będzie zobaczyć, poczuć niemal fizycznie. Gdyby pięćdziesiąt czy nawet dwadzieścia lat temu powiedziano nam, że coś takiego będzie możliwe, to pomyślelibyśmy: no tak, to byłaby zupełnie inna sprawa, mielibyśmy dowody, łatwo byłoby wtedy wszystko wytłumaczyć. Ale tak naprawdę okazuje się, że to tak nie działa, że w ogólnym rozrachunku nie pomaga.

## **Czy to dlatego, że pierwszy szok minął?**

Pierwszy szok już minął i to, co się dzieje, stało się już częścią jakiegoś materiału wideo, czegoś, co dzieje się gdzieś tam, daleko. O wszystkim można powiedzieć, że to fejk, i machnąć na to ręką, nawet jeżeli autentyczność nagrania jest oczywista. Ale to jednak dobrze, że tym dysponujemy. Zbieranie informacji, pomoc wojsku i cywilom sprawnie działa

właśnie dzięki tym technologiom.

**Skończyłaś teraz realizować serial o latach dziewięćdziesiątych.**

**Dlaczego uznałaś, że to dziś ważny temat?**

My w Ukrainie nie zdążyliśmy wystarczająco przemyśleć tamtego czasu. Niepodległość spadła na nas łatwo, jak nieoczekiwany prezent. Nikt wtedy nie musiał za nią ginąć. Dosłownie dostaliśmy naszą niepodległość. Ciekawe było prześledzenie tych naszych początków, przypomnienie, jak to było, jaką przeszliśmy drogę, jak bardzo się zmieniliśmy. To był czas mojej bezrefleksyjnej młodości, okres dorastania, który z ciekawością wspominam. Pamiętam, że wtedy wszyscy żyliśmy mitami „wielkiej wojny ojczyźnianej”, „naszego zwycięstwa”, jak wszystko to było linią przewodnią w naszym życiu, jak bawiliśmy się w „faszystów” i „ruskich” – trudno w to dziś uwierzyć. W Rosji ludzie do dziś tym żyją i w to się bawią, ale nas dziś dzieli od nich wielki cywilizacyjny dystans, a rozłam zaczął się właśnie w latach dziewięćdziesiątych. Analizując tamten czas, po prostu widzę, jak rozchodziły się nasze drogi, jak zdobywaliśmy samoświadomość, jak szukaliśmy własnej ścieżki, choć, oczywiście, mimo wszystko wciąż pozostaje w nas wiele mentalnej „sowieckości”, od której bardzo trudno się wyzwolić.

Tłumaczenie: Agnieszka Marszałek

Wzór cytowania:

*Opowiadać o wojnie*, z Natalią Woróżbyt rozmawia Natalia Jakubowa, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/opowiadac-o-wojnie>.

## Przypisy

1. Tak określało się II wojnę w ZSRR (wszystkie przypisy pochodzą od tłumaczki).
2. W Ukrainie młodzież rozpoczyna studia w wieku szesnastu lat.
3. Jednostka specjalna milicji ukraińskiej, podlegająca bezpośrednio Ministerstwu Spraw Wewnętrznych. Nazwa „Berkut” oznacza orła przedniego - pol. birkut.
4. Państwowe przedsiębiorstwo kolei ukraińskich.
5. Miasto w obwodzie donieckim.
6. Obwód sumski - rejon administracyjny Ukrainy Lewobrzeżnej i Słobodzkiej, ze stolicą w Sumach.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/opowiadac-o-wojnie>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

DOI: 10.34762/zkz9-qg36

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rachunki-fiskalne-i-obrachunki-historyczne>

/ JELINEK

## Rachunki fiskalne i (ob)rachunki historyczne

„Angabe der Person” Elfriede Jelinek w reżyserii Jossiego Wielera w Deutsches Theater w Berlinie

Marek Podlasiak | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

### **Fiscal accounts and historical reckonings. Elfriede Jelinek’s *Angabe der Person* directed by Jossi Wieler at the Deutsches Theater Berlin**

The aim of this article is to analyse the stage adaptation of Elfriede Jelinek’s theatre text *Angabe der Person*, directed by Jossi Wieler in 2022 at the Deutsches Theater in Berlin. An important research problem addressed in the article is the genre classification of Jelinek’s text. The article outlines the text’s origins and Jelinek’s artistic cooperation with the director Jossi Wieler. The study focuses on Jelinek’s reflections on death and historical reckonings with the German state. The latter were strongly verbalized in what could be called an “indictment” against the von Schirach family, who was involved in the criminal system of the Third Reich. An important point in this discussion is Jelinek’s polemic with the attitude represented by the writer Ferdinand von Schirach, who denied his own sense of guilt for the criminal activity of his grandfather, Baldur von Schirach, during the Third Reich.

Keywords: Elfriede Jelinek; theatre text; Jossi Wieler, historical reckonings; the von Schirach family

# Sprawa podatkowa

Opublikowane w listopadzie 2022 roku w Rowohlt Verlag dzieło Elfriede Jelinek *Angabe der Person* już miesiąc po ukazaniu się zostało zaadaptowane na scenę przez Jossiego Wielera w Deutsches Theater w Berlinie (premiera: 16 grudnia 2022 roku). Inscenizacja spotkała się z uznaniem krytyków i publiczności. Została uhonorowana austriacką nagrodą Nestroy Theaterpreis za najlepszy spektakl na scenach niemieckojęzycznych w 2023 roku. W tym samym roku Fritzi Haberlandt otrzymała nagrodę „Der Faust” za wybitną kreację aktorską w tym spektaklu<sup>1</sup>. Przedstawienie odniosło także sukces na tegorocznej edycji (2024) Wiener Festwochen. Roland Pohl w „Der Standard” uznał je za największą atrakcję wiedeńskiego festiwalu (Pohl, 2024).

W Polsce stosunkowo szybko – we wrześniu 2024 roku – książka Jelinek w tłumaczeniu Agnieszki Kowaluk ukazała się w wydawnictwie W.A.B. Polski przekład tytułu – *Dane odosobowe* – należy uznać za dobrą decyzję tłumaczki, która musiała zmierzyć się z zadaniem trafnego oddania niejednoznacznego sformułowania, jakim posłużyła się autorka znajdująca upodobanie w grach językowych.

Impulsem do napisania *Angabe der Person* było toczące się przez sześć lat śledztwo podatkowe wobec Elfriede Jelinek, prowadzone przez bawarski fiskus. Podstawę jego wszczęcia stanowiły powzięte przez niemieckich urzędników wątpliwości co do rozliczeń skarbowych pisarki posiadającej dom w wiedeńskiej dzielnicy Hütteldorf, ale rezydującej okresowo także w Monachium, z którym zawodowo związany był jej mąż. Wbrew twierdzeniom noblistki, że właściwym miejscem jej zamieszkania jest Wiedeń, w toku dochodzenia skarbowego usiłowano wykazać, że na stałe mieszka ona w

Bawarii i do kasy tego landu powinna odprowadzać podatki. Od początku problemów z bawarskim fiskusem Jelinek stawiała się w roli ofiary opresyjnej jej zdaniem maszyny urzędniczej państwa niemieckiego, próbującej wymusić na niej podwójne opodatkowanie, a ponadto brutalnie naruszającej jej sferę prywatną. Na poczet śledztwa, które ostatecznie zostało umorzone, policja fiskalna zabezpieczyła nie tylko akta z rozliczeniami podatkowymi, ale także dokumenty i materiały osobiste autorki: skopiowano twarde dyski jej komputera, zawierający między innymi pliki z nieopublikowanymi utworami literackimi, wspomnieniami czy notatkami dotyczącymi rodziny, ponadto skontrolowano skrzynkę e-mailową z prywatną korespondencją. Jelinek, która poczuła się prześladowana przez państwo niemieckie, wytoczyła przeciwko niemu najpotężniejsze działo literackie, pisząc *Angabe der Person*. Sprawa podatkowa została w tym utworze w sposób hiperbolizujący wpisana w szerokie konteksty historyczne, sięgające okresu Wiosny Ludów (tragiczne losy spokrewnionego z pisarką wiedeńskiego rewolucjonisty Hermanna „Herschela” Jellinka), ale przede wszystkim obejmujące rozważania na temat tragicznych kart historii XX wieku: nazizmu, II wojny światowej, Holokaustu. Problemy z fiskusem wyzwoliły również lawinę sarkastycznych komentarzy autorki dotyczących aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w Niemczech, w szczególności polityki władz wobec uchodźców, a także bulwersujących opinię publiczną w ostatnich latach skandali finansowych (m.in. oszustwa księgowo Wirecard, afera podatkowa cum-ex; pisarka na wielu stronach dzieła powraca też do skandalu podatkowego związanego z tenisistą Borisem Beckerem). Ze względu na liczne przypadki zakrojonych na szeroką skalę malwersacji finansowych Jelinek nazwała państwo niemieckie „oazą podatkową i jedną wielką pralnią brudnych pieniędzy”<sup>2</sup> (Jelinek, 2023, s. 146).



## ***Dane odosobowe jako tekst teatralny***

Utwór, któremu autorka nie nadała oznaczenia gatunkowego, na wielu portalach księgarskich i w katalogach bibliotecznych jest klasyfikowany jako powieść autobiograficzna (na skrzydełku oraz tylnej okładce polskiego wydania książka Jelinek także jest określona jako „powieść”). Jednak *Angabe der Person* należy traktować jako tekst teatralny (Theatertext)<sup>3</sup>. Tego rodzaju formy literackie, reprezentatywne dla teatru postdramatycznego, od dawna zajmują kluczowe miejsce w twórczości Jelinek. W *Angabe der Person* „ja” prowadzące monolog określa komponowany przez siebie tekst „sztuką teatralną” (Theaterstück, s. 44), ale oczywiście nie w znaczeniu tradycyjnej formy dramatycznej, gdyż w tekstach teatralnych Jelinek brak wyodrębnienia *dramatis personae*, podziałów na akty, didaskaliów czy innych elementów strukturalnych dramatu. W tekstach teatralnych język nie manifestuje się poprzez mowę postaci, ale jako „autonomiczna teatralność” (Lehmann, 1999, s. 14). Jelinek kreuje w swoich tekstach nacechowane muzycznością „płaszczyzny językowe” (Sprachflächen) (*Wir leben auf einem Berg*, 1992, s. 4; zob. także: Schmidt, 2000, s. 65-74) zamiast dialogów (zob. Lehmann, 1999, s. 14; Poschmann, 1997, s. 199, 204). Wyraźnym przykładem radykalnego zerwania przez autorkę z tradycyjnymi formami dramatycznymi był tekst *Wolken.Heim*, w którym nastąpiło zanegowanie postaci scenicznej znajdującej się w sytuacji dialogu. Konsekwencją kreowania przez Jelinek płaszczyzn językowych, jak dowodzi Gerda Poschmann, jest „oderwanie się języka od mówiącego, a tym samym mowa staje się nieosobowym, ponadindywidualnym dyskursem, który nabiera własnej dynamiki” (Poschmann, 1997, s. 276). Ze względu na tego rodzaju kreacjonizm językowy Bernd Sucher nadał pisarce miano „Textflächenfrau” (kobieta tworząca płaszczyzny tekstowe) (Sucher, 2004). W najnowszym wydaniu

*Jelinek-Handbuch* utwór *Angabe der Person* został określony jako sztuka mająca kompozycję płaszczyzny tekstowej („Textflächenstück”) o charakterze autofikcji oraz jako tekst teatralny (Lücke, 2024, s. 272). Jossi Wieler i Bernd Isele, dramaturg Deutsches Theater w Berlinie, także definiują dzieło Jelinek jako tekst teatralny. W kontekście odbioru berlińskiej inscenizacji *Angabe der Person* zdecydowanie należy zgodzić się z tezą Franziska Schößler, że teksty teatralne Jelinek przybierają formę „instalacji”. Tekst staje się „krajobrazem”, a jego „elementy wchodzą wzajemnie w relację przestrzenną” (Schößler, 2015, s. 8). O tym, że autorka planowała szybkie doprowadzenie do wystawienia *Angabe der Person* świadczy fakt, iż jeszcze przed opublikowaniem w wydawnictwie Rowohlt przesłała utwór Wielerowi, aby rozpoczął prace nad jego adaptacją teatralną (*Sprache schaffen*, 2022). O powierzeniu tekstu szwajcarskiemu reżyserowi zdecydowało to, że wcześniej dokonał on bardzo dobrze przyjętych przez krytykę inscenizacji utworów Jelinek, jak zrealizowany w 1993 roku w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu spektakl *Wolken.Heim* (przedstawienie otrzymało w 1995 roku nagrodę główną na festiwalu teatralnym Kontakt w Toruniu) czy *Rechnitz (Der Würgeengel)* w Münchner Kammerspiele (2008; spektakl prezentowany na Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi w 2009 roku). W poświęconym Wielerowi eseju *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)* noblistka wysoko oceniła jego warsztat reżyserski, w szczególności umiejętność doskonałego „ekstrahowania” z jej tekstów teatralnych postaci, które wypowiadają te teksty na scenie (Jelinek, 2011, s. 114). Hajo Kurzenberger specyfikę relacji artystycznych między pisarką a reżyserem określił następująco: „konstelacja Wieler/Jelinek jest idealna, ponieważ ta para – poprzez wzajemne oddziaływanie wyobraźni mentalnej i obserwacji zmysłowej – uzupełnia się i obopólnie inspiruje” (Kurzenberger, 2011, s. 97).

Nie bez znaczenia dla autorki podejmującej w *Angabe der Person* wątek wojennych losów żydowskiej linii swojej rodziny było pochodzenie Wielera, któremu ze względu na żydowskie korzenie jego rodziny temat Shoah jest bardzo bliski i który – co sam reżyser podkreślił w wywiadzie udzielonym Berndowi Isele – w gronie najbliższych krewnych niejednokrotnie konfrontował się z podobnym jak w tekście Jelinek sposobem opowiadania o czasach III Rzeszy, łączącym ból i cierpienie z elementami czarnego humoru (*Sprache schaffen*, 2022). Z relacji dramaturga Deutsches Theater wynika, że po przekazaniu utworu Wielerowi autorka regularnie dopytywała, jak przebiegają prace nad inscenizacją, ale nie udzielała żadnych wskazówek adaptacyjnych i nie ingerowała w proces twórczy.

*Angabe der Person* to niewątpliwie najbardziej osobisty tekst teatralny Jelinek, w którym monologujące „ja” można utożsamić z autorką. Zabiegi adaptacyjne Wielera we współpracy z Iselem zostały podporządkowane uwypukleniu autobiograficznego wymiaru dzieła. Polegały one na znacznym okrojeniu tworzywa literackiego (do około połowy) i wyodrębnieniu z niego partii tekstowych dla trzech postaci kobiecych, kreowanych przez Linn Reusse, Fritzi Haberlandt i Susanne Wolff, mających uosabiać różne strony osobowości autorki. Przyjęta koncepcja ukształtowania ról protagonistek wiązała się z ucharakteryzowaniem ich na Elfriede Jelinek. Kostiumy sceniczne aktorek – czarne spodnie (różniące się jedynie detalami), białe bluzki, kamizelki w tonacji niebieskiej, które w ostatniej części spektaklu zastąpiono czarnymi marynarkami – odwzorowywały stroje, w jakich noblistka pojawiała się w przestrzeni publicznej. Ich fryzury również nawiązywały do charakterystycznego dla Jelinek uczesania – długich blond włosów; ważnym akcentem w makijażu scenicznym były preferowane przez pisarkę różowe cienie na powiekach.

Aktorki najpierw występowały pojedynczo, wygłaszając około czterdziestominutowe monologi. Jako pierwsza pojawiała się Reusse, która swój statement poprzedziła ostentacyjnym gestem rzucenia na scenę opasłych teczek z dokumentami, zdekodowanymi przez widzów jako akta sprawy podatkowej autorki *Angabe der Person*. W grze Reusse objawiała się introwertyczna strona natury Jelinek. Zagubiona w zbiurokratyzowanej rzeczywistości i straumatyzowana śledztwem policji fiskalnej protagonistka swoje skargi rozpoczęła od wyznań, że mogłaby dobrze żyć bez państwa i chciałaby sama istnieć na świecie. W jej postawie przejawiały się subtelność, niepewność, wycofanie, a także wybrzmiewały nuty filozoficznej zadumy.

Przeciwnieństwem postaci granej przez Reusse była protagonistka kreowana przez Haberlandt. Wkraczała na scenę z impetem i – powtarzając, ale w sposób wzmocniony, gest poprzedniczki – rzucała na podłogę akta sprawy podatkowej, które następnie z wściekłością przydeptywała. W jej atakach na państwo niemieckie i jego machinę urzędniczą manifestowały się arogancja i jadowita ironia, znakomicie oddane przez aktorkę uhonorowaną za tę rolę nagrodą „Der Faust”.

Z kolei „Jelinek” grana przez Susanne Wolff jako jedyna pojawiała się na scenie bez akt sprawy i już na wstępie proponowała widzom intermezzo – utrzymany w konwencji kabaretu występ, podczas którego grała na pianinie i śpiewała. W jej monologach przewijały się treści obsceniczne, wzmocnione dynamiczną gestykulacją. Jawnie rozrywkowy charakter występów nieoczekiwanie przechodził w opresyjny performans, gdy przyjmując rolę urzędniczki skarbowej, „Jelinek” próbowała wejść w interakcje z publicznością, zadając wytypowanym widzom pytania o dane personalne typu: „Gdzie urodziła się pani/pana mama?”.

W ostatniej części przedstawienia aktorki razem pojawiały się na scenie, a

ich wypowiedzi częściowo nakładały się na siebie. Doskonale zorkiestrowane monologi sprawiały wrażenie partii chóralnych, przechodzących niekiedy w unisono. Po zejściu aktorek ze sceny ich tyrady gniewu nie milkły, lecz niczym echo powracały z offu, odtwarzane z nagrania.

## **Ostatnia z rodu Jelinek**

Muzycznie ustrukturyzowane „płaszczyzny tekstowe” w berlińskiej inscenizacji *Angabe der Person* są skoncentrowane wokół kwestii rozrachunkowych, sprowadzonych do trzech pól tematycznych: sprawy rozliczeń podatkowych, obrachunków historycznych oraz bilansu życiowego, dokonywanego przez autorkę snującą rozważania nad kresem swojego istnienia i końcem rodu Jelinek. Tym trzem obszarom problemowym została podporządkowana koncepcja ukształtowania przestrzeni scenicznej.

Berlińskie przedstawienie odznaczało się minimalistyczną scenografią, którą zaprojektowała Anja Rabes. W spektaklu wykorzystano scenę obrotową. Pośrodku niej na podwyższeniu ustawiono niewielką platformę, na której umocowano dwie ściany domu, będące umownymi znakami dwóch miejsc zamieszkania Jelinek. Dłuższa ze ścian – o surowej fakturze i z wyciętymi otworami: okiennym i drzwiowym, a także z przylegającymi do niej schodami zewnętrznymi – sugerowała wiedeński dom pisarki. Natomiast druga ściana – odznaczająca się metalicznym połyskiem i tworząca eleganckie tło dla ustawionej przy niej porcelanowej muszli klozetowej ozdobionej subtelnymi wzorkami – w sposób ironiczny nawiązywała do monachijskiego mieszkania pisarki. Klozet stanowił aluzyjne odniesienie do często stosowanej w toku śledztw skarbowych procedury kontrolowania stanu zużycia wody w toalecie w celu wykazania, że osoba podejrzana o uchylanie się od płacenia podatków zamieszkuje pod danym adresem. Tego rodzaju praktyki, naruszające

prywatność, Jelinek w *Angabe der Person* podsumowała, stosując kreatywną grę słowną: „licznik wody liczy i opowiada” (gra słów: „zählen” i „erzählen”, Jelinek, 2023, s. 27). Autorka przypomniała przy tym sprawę Borisa Beckera, któremu udowodniono przestępstwa podatkowe, a podczas śledztwa policja skarbową przeprowadzała dokładne badania zużycia wody w WC w jego monachijskim mieszkaniu (Jelinek, 2023, s. 21 i 32). Będąca w spektaklu jedynym wyposażeniem niemieckiego mieszkania Jelinek muszla klozetowa została ponadto sfunkcjonalizowana w sekwencjach przynoszących ostrą rozprawę z krytykami twórczości noblistki – skierowane przeciwko nim w monologu Fritzi Haberlandt tyrady gniewu nieprzypadkowo punkt kulminacyjny znalazły w manifestacyjnym skorzystaniu przez protagonistkę z toalety. Klozet pełnił zarazem funkcję znaku scenicznego, w którym unaoczniało się wszystko to, co Jelinek sądzi o Niemczech. Szczególnie obrazowała to scena, w której trzy aktorki paliły nad muszlą klozetową papierosy, chóralnie pomstując na państwo niemieckie.

Z kolei pojawiający się w spektaklu wątek obrachunków historycznych, związanych z okresem nazizmu i II wojny światowej, podkreślały wykonane białą farbą na czarnych deskach sceny oraz proscenium napisy (często na pół zatarte), przywołujące represyjny system III Rzeszy, takie jak: „Kennkarte”, „Lager” (obóz), „verantwortlich” (odpowiedzialny). Ponadto na schodach i podeście przylegającym do frontowej ściany wiedeńskiego domu noblistki leżały trzy lalki ucharakteryzowane – na podstawie zachowanych fotografii – na krewnych Jelinek będących ofiarami Holokaustu. Uwagę widzów szczególnie przykuwała pozbawiona ręki kukielka przedstawiająca wuja pisarki, Adalberta Felsenburga, którego żonę naziści zamordowali w obozie koncentracyjnym, a on sam stracił ramię w Dachau. W 1952 roku popełnił samobójstwo. Podany przez Jelinek tragiczny bilans ofiar nazizmu z jej rodziny obejmuje czterdzieści dziewięć osób z linii ojca (*Ich bin*

*Liebesmüllabfuhr*, s. 23). Formą upamiętnienia przodków – ofiar obozów zagłady była scena przebrania się przez aktorki w wyjęte ze starego kartonu ubrania, takie same, w jakie były ubrane lalki przedstawiające antenatów pisarki. Ten symboliczny akt oznaczał próbę odczucia tragicznego losu generacji unicestwionej przez nazistowską maszynę śmierci.

W tekście wielokrotnie powraca motyw odrazy do Niemiec za okrucieństwa III Rzeszy. Duże wrażenie wywoływały bezkompromisowo wypowiedziane na scenie słowa: „niemieckie państwo: nienawidzę cię” (Jelinek, 2023, s. 149). Pisząc w *Angabe der Person*, że pojęcie „niemieckość” było znienawidzone w jej rodzinie (s. 176-177), autorka przyznała: „Nic na to nie poradzę, ale przyłączam się do tego odczucia” (s. 177). Stwierdziła zarazem, że ma świadomość, iż ta opinia jest niesprawiedliwa, bo są też „dobrzy Niemcy”, a ponadto istnieje „dobry język niemiecki” – tworzywo jej pracy: „Tyle słów, wspaniale, żyję z tego języka” (s. 177), ale skala okrucieństwa Niemiec nazistowskich nie pozwalała jej stłumić w sobie uczucia awersji i wzdargy dla tego państwa. „Nienawiść jest moją siłą napędową” – wyznała Jelinek w jednym z wywiadów (*Ich bin Liebesmüllabfuhr*, s. 23).

Próby ucieczki Niemców od ich win historycznych autorka *Angabe der Person* porównała do gestu umywania rąk przez Poncjusza Piłata. Ogromną siłę rażenia miało wypowiedziane z drwiną przez Susanne Wolff zdanie: „od częstego umywania rąk na znak niewinności zabraknie tak czy owak wkrótce wody w Niemczech” (Jelinek, 2023, s. 13). We wprowadzonym w książce dyskursie dotyczącym odpowiedzialności Niemiec za Holocaust autorka podjęła kwestię polityki rasistowskiej III Rzeszy, snując rozważania, że gdyby „wieczne Niemcy” z „czystym pod względem rasowym nowym pokoleniem” istniały nadal, to na tym świecie nie byłoby Elfriede Jelinek, gdyż ze względu na żydowskie korzenie „jej rasa jest nieczysta”, co skwitowała z ironią: „moja

rasa, tak mi przykro” (s. 161).

Wyniesienie przez autorkę tyrad gniewu wobec Niemiec do jednego z głównych wątków *Angabe der Person* skłoniło Jossiego Wielera do konstatacji, że Deutsches (podkr. M.P.) Theater w Berlinie był bardzo dobrym miejscem do prapremierowego wystawienia rozrachunkowego dzieła noblistki (*Sprache schaffen*, 2022).

Książka Jelinek, zawierająca bardzo osobiste refleksje pisarki na temat zbliżającego się kresu jej egzystencji, przybiera formę bilansu życiowego. Już na początku tekstu teatralnego autorka zaznacza, że ma do „przebiegnięcia ostatnie kilka metrów” na swojej „bieżni życia” (*Lebenslaufbahn*) (Jelinek, 2023, s. 7). W polskim przekładzie czasowniki związane z biegnięciem: „langlaufen”, „entgegenlaufen” oddano za pomocą czasowników: „rysować”, „dorysować”. Zamiast „przebiegnięcia ostatnich kilku metrów” jest mowa o „dorysowaniu par[u] ostatnich kresek” (Jelinek, 2024, s. 5). Cieniem na schyłkowej fazie życia pisarki kładzie się myśl o tym, że wraz z jej śmiercią nastąpi kres rodziny Jelinek. W kontekście tematu śmierci autorka przywołuje Thomasa Bernharda<sup>4</sup> i jego słynną wypowiedź, że gdy „pomyśli się o śmierci, wszystko wydaje się śmieszne” (s. 34) oraz Heideggerowskie pojęcie „bycia ku śmierci” (s. 34). Rozważania Jelinek o kresie życia cechuje czarny humor i autoironia<sup>5</sup>. Autorka żartobliwym tonem wyjawia, że w trumnie chciałaby mieć zamontowany telewizor działający dzięki energii solarnej, dzięki któremu mogłaby „na tamtym świecie” nadal oglądać swoje ulubione seriale. Dodaje, że w celu realizacji tego marzenia wykonała już kilka projektów miejsca swojego pochówku (s. 156).

Za ważny akcent w inscenizacji Jossiego Wielera, odnoszący się do sytuacji osobistej pisarki, należy uznać wprowadzenie czwartego aktora – Bernda Mossa, którego rola w spektaklu była formą upamiętnienia zmarłego 2



września 2022 roku, czyli na krótko przed rozpoczęciem prób do realizacji teatralnej *Angabe der Person*, męża Jelinek – Gottfrieda Hünsbergera<sup>6</sup>. Mężczyzna siedzący przed komputerem w wydzielonym na scenie obrotowej stanowisku przypominającym studio nagrań – połączonym za pomocą żelaznych rurek z platformą, na której umieszczono dwie ściany domów – miał w przedstawieniu status na ogół milczącego świadka monologów aktorek. Pozostając niejako na uboczu akcji scenicznej, sporadycznie komentował – zwykle jednym zdaniem – wygłaszane przez nie kwestie. Pełnił funkcję swoistego ducha opiekuńczego, gdyż w lakonicznych wypowiedziach przestrzegał, doradzał, uspokajał rozemocjonowane kobiety. Ze sceny można było usłyszeć „wyekstrahowane” z tekstu teatralnego przez Wielera i Isele rady „męża” Jelinek typu: „Elfi, znowu zaczynasz z tym. Zostaw to. Zostaw martwych w spokoju” (s. 112). Do Bernda Mossa należały także ostatnie słowa w spektaklu. Po zejściu aktorek ze sceny, a następnie wyciszeniu płynących z offu monologów protagonistek, mężczyzna opuścił swoje „studio”, po czym od siedzącej na proscenium suflerki wziął egzemplarz *Angabe der Person* i odczytał końcowe passusy utworu. Wypowiedziane przez niego zdanie: „I nic się z tym nie da zrobić” (s. 189) było pesymistycznym ostatnim akordem spektaklu.

## **Jelinek oskarża rodzinę von Schirachów**

Wątkiem o rozbudowanej strukturze w tekście Jelinek, uwypuklonym w inscenizacji Wielera i wzbudzającym duże emocje odbiorców, jest frontalny atak na rodzinę von Schirachów, której noblistka zarzuca brak rozliczeń za zbrodniczą działalność w okresie III Rzeszy. Głównym adresatem gniewnych tyrad, wyartykułowanych na scenie z niesamowitym impetem przez Fritzi Haberland, jest Baldur von Schirach – zbrodniarz wojenny, przywódca Hitlerjugend, gauleiter Wiednia, odpowiedzialny za deportację stu

osiemdziesięciu pięciu tysięcy austriackich Żydów do obozów koncentracyjnych. W formułowanych w *Angabe der Person* oskarżeniach dotyczących nazistowskiej przeszłości Baldura von Schiracha<sup>7</sup> została podjęta zarówno kwestia winy za Holocaust, jak i sprawa dokonanego na szeroką skalę przez gauleitera rabunku dzieł sztuki, których właścicielami byli między innymi Żydzi. Na celowniku autorki znalazła się również żona Baldura von Schiracha, Henriette – córka osobistego fotografa Hitlera. Jelinek odnosi się na przykład do operacji finansowych, jakie była małżonka zbrodniarza (rozwód nastąpił w 1950 roku; w tym czasie von Schirach odbywał karę za zbrodnie przeciwko ludzkości w więzieniu w Spandau) przeprowadzała po wojnie w celu zachowania zagrabionego mienia i dalszego bogacenia się na nielegalnie pozyskanych aktywach. Autorka wyraża się z oburzeniem o skandalicznych regulacjach prawnych powojennego państwa niemieckiego, umożliwiających Henriette odkupienie za bezcen w 1955 roku posiadłości von Schiracha w Kochel am See, którą skonfiskowano w 1946 roku. Po dziesięciu miesiącach Henriette von Schirach sprzedała posesję z ogromnym zyskiem (Rathkolb, 2020, s. 288-289). Bulwersująca transakcja została podsumowana przez Jelinek z sarkastyczną ironią (w spektaklu znakomicie oddaną przez Fritzi Haberlandt) za pomocą gry słów związanej z jeziorem Kochelsee, którego nazwę autorka przewrotnie powiązała z „Knochensee”<sup>8</sup> (dosłownie: „jezioro kości”, prawdopodobnie aluzja do zbrodni nazistowskich, gdyż Jelinek pisze, że „całkiem siniego jeziora nikt nie zadusił ani nie pobił”, Jelinek, 2023, s. 57), dodając, że na myśl o chciwości Schirachów „gotuję się ze złości” („ich kochele vor Wut”). W tym przypadku Jelinek kreatywnie eksperymentuje z językiem, nawiązując do nazwy jeziora Kochelsee – poprawny zwrot brzmi: „ich koche vor Wut”<sup>9</sup>. Pisarka z irytacją skomentowała pobłażliwe traktowanie Schirachów przez władze landu bawarskiego (którego urzędnicy

skarbowi stawiali noblistce zarzuty o rzekome przestępstwa podatkowe): „dumne państwo bawarskie zwróciło Schirachom ich majątek przy pięknym jeziorze alpejskim” (s. 38), „zbrodnia i kara. Nic z tych rzeczy” (s. 57). Sarkastycznie stwierdziła, że rząd niemiecki powinien był „podarować” żonie zbrodniarza wojennego posiadłość w Bawarii „za dobre uczynki jej męża dla państwa i jego obywateli” (s. 68).

Jelinek wyraziła także oburzenie z powodu odzyskania przez Henriette von Schirach znacznej części zbiorów sztuki, które znalazły się w posiadaniu rodziny w wyniku rabunkowej działalności Baldura von Schiracha w okresie II wojny światowej. Udało się ustalić, że zbiory Schirachów obejmowały sto trzydzieści dwa obiekty (ponadto meble i bogaty księgozbiór), wśród nich także dzieła sztuki należące do Żydów (Rathkolb, 2020, s. 261).

Noblistka z ironią skwitowała także fakt, że większość członków rodziny Schirachów parało się lub nadal się para pisanie książek: „w tej rodzinie piszą chyba wszyscy” (Jelinek, 2023, s. 61). I rzeczywiście: Baldur von Schirach w 1967 roku wydał swoje wspomnienia zatytułowane *Ich glaubte an Hitler* (Wierzyłem w Hitlera), a Henriette von Schirach opublikowała kilka książek, m.in. w 1982 roku w prawicowo ekstremistycznym wydawnictwie Türmer Verlag *Anekdoten um Hitler* (Anegdoty o Hitlerze), w których nazwała dyktatora „przyjemnym Austriakiem” (s. 61). Z kolei syn Baldura i Henrietty, Richard von Schirach, profesor sinologii, napisał książkę autobiograficzną *Der Schatten meines Vaters* (Cień mojego ojca). Autorami dzieł literackich są także jego dzieci: Ariadne von Schirach i Benedict Welles. Uznany pisarzem, wykonującym wcześniej zawód adwokata, jest wnuk Baldura von Schiracha – Ferdinand von Schirach. To właśnie z tym przedstawicielem rodziny Schirachów noblistka podejmuje w swojej książce ostrą polemikę. Zarzuca autorowi poczytnych utworów prozatorskich i

dramatycznych, których problematyka koncentruje się wokół zagadnień związanych z kategoriami winy i kary za popełnione przestępstwa, że – jako „advokat dzisiejszych” (s. 52) – koncentruje się on wyłącznie na współczesnych przypadkach kryminalnych i skupia na konstrukcjach myślowych dotyczących życia i śmierci kreowanych przez siebie bohaterów. Nie podejmuje natomiast kwestii związanych z nazistowską przeszłością Niemiec i swojego dziadka Baldura von Schiracha. Jelinek podsuwa nawet autorowi *Terroru*<sup>10</sup> temat, który mógłby stanowić kanwę jego kolejnego dzieła literackiego, a mianowicie: „uratowanie pamięci” (s. 56) jej kuzyna Waltera i wujka Adalberta Felsenburga, dodając z ironią, że przecież dla pisarza będącego z zawodu adwokatem nie stanowiłoby to żadnego problemu. Noblistka krytycznie odnosi się do zdystansowanej postawy Ferdinanda von Schiracha wobec mrocznej nazistowskiej przeszłości jego antenatów. Wnuk gauleitera Wiednia poinformował opinię publiczną, że jego familia nie posiada już żadnych zagrabionych dzieł sztuki z kolekcji zebranej podczas wojny, gdyż Henriette von Schirach szybko je sprzedała. Ponadto niezwykle łatwo zanegował on kwestię poczucia winy za zbrodniczą działalność dziadka w czasach III Rzeszy. Swoje stanowisko przedstawił w opublikowanym w „Der Spiegel” eseju, w którym skonstatował: „Wina mojego dziadka jest winą mojego dziadka” (Schirach, 2011, s. 142). Sposób myślenia Schiracha o nazistowskiej przeszłości rodziny pisarza skomentowała za pomocą następującej tyrady gniewu i gorzkiej ironii: „Odziedziczył pan coś innego niż pańską winę, wiem o tym, pana niewinność zostaje niniejszym zaświadczona, co nawet nie byłoby potrzebne, gdyż każdy o tym wie. A więc pana dziadek, za którego pan nie odpowiada, ten to wiedział, co można zrobić z ludźmi” (Jelinek, 2023, s. 54). Powyższy passus stanowi nawiązanie między innymi do szokującego wywodu Baldura von Schiracha o tym, że przeprowadzone pod jego nadzorem deportacje Żydów z

Wiednia stanowiły „jego aktywny wkład do europejskiej kultury” (Schirach, 2011, s. 142).

Jelinek swoją rolę w dyskursie o przeszłości kontrastuje z postawą autora *Terroru*, przyjmując funkcję „adwokata” swoich przodków, od której odżegnuje się adwokat Ferdinand von Schirach<sup>11</sup>. Określając kąśliwie oponenta „szanownym pisarzem sądowym”, powołuje ona „literacki” trybunał sprawiedliwości: „ale to my jesteśmy teraz sądem!” (s. 54), podkreślając, że jej zadaniem jest „przemawianie w imieniu ofiar!”, aby wyrównać rachunki historyczne (Jelinek, 2023, s. 50).

W ramach obrachunków z Ferdinandem von Schirachem Jelinek dyskredytuje wartość jego dzieł literackich, między innymi często wystawianej na scenach niemieckich sztuki *Terror*, w której – zdaniem noblistki – autor stosuje prymitywny chwyt pod publiczność, polegający na tym, że widzowie „którzy wykupili bilet do teatru mogą głosować nad życiem fikcyjnych ludzi” (s. 54). Pisarka pogardliwie określa ten utwór jako „bezgustowną [...] sztukę adwokacką” (s. 54). Według Jelinek mogłby przecież Schirach „napisać o wiele więcej książek” (s. 52), w których podjąłby temat prawdziwych losów ofiar III Rzeszy. Wycofana z życia publicznego autorka *Angabe der Person* z dezaprobatą ocenia aktywną działalność lansującego się w mediach Schiracha, który bardzo chętnie bierze udział w programach typu talk-show, aby zdobyć poklask publiczności i rozwijać karierę. Sposób prezentacji osobistych rozliczeń Jelinek z historią rodziny Schirachów należy bez wątpienia do najlepszych partii tekstu, w których autorka wykazała kunszt kreowania gry z językiem.

Dzieło Jelinek to kolejny ważny tekst napisany przeciwko zapomnianiu o zbrodniach nazistowskich i wszelkich przejawach polityki nienawiści i wykluczenia. Autorka akcentuje w tym niezmiernie osobistym utworze, że

nawet „na ostatnich metrach” swego życia – w ramach kultywowanej przez nią „archeologii pamięci” – będzie nieustannie zabierała głos „w imieniu ofiar”, który w kongenialny sposób, dzięki doskonałej pracy reżyserskiej Jossiego Wielera i kwartetu aktorskiego, wybrzmiewa podczas każdego przedstawienia *Angabe der Person* na scenie Deutsches Theater w Berlinie.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Rachunki fiskalne i (ob)rachunki historyczne. „Angabe der Person” Elfriede Jelinek w reżyserii Jossiego Wielera w Deutsches Theater w Berlinie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, DOI: 10.34762/zkz9-qg36.

## Autor/ka

**Marek Podlasiak** (podlas@umk.pl) – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Wykłady gościnne w Niemczech (Berlin, Bonn, Oldenburg, Würzburg, Marburg) i w Austrii (Wiedeń) oraz wystąpienia na konferencjach w Niemczech, Czechach, Rumunii i Estonii. Autor m.in. książek: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.-20. Jahrhundert)*, Berlin 2008; *Spór o teatr w Toruniu. Słowo polskie wobec propagandy niemieckiej (1904-1920)*, Toruń 2023. ORCID: 0000-0003-1721-4841.

## Przypisy

1. Przedstawienie zostało także docenione w corocznej ankiecie dotyczącej najważniejszych dokonań na scenach niemieckojęzycznych w sezonie artystycznym 2022/2023, przeprowadzonej wśród czterdziestu sześciu krytyków teatralnych na łamach „Theater heute”. Uzyskało kilkanaście nominacji w kategoriach: sztuka roku (drugie miejsce z siedmioma nominacjami), inscenizacja roku (drugie miejsce z pięcioma nominacjami), aktorka roku: Fritzi Haberlandt (drugie miejsce z trzema nominacjami), trzy nominacje otrzymało także trio aktorskie z *Angabe der Person* (Fritzi Haberlandt, Linn Reusse, Susanne Wolff). Zob. (*Die Kritiker:innen-umfrage*, 2023, s. 123-138). W 2023 roku spektakl został ponadto zaproszony na ważne festiwale: Hamburger Theater Festival czy 48. edycja

festiwalu Mülheimer Theatertage.

2. Podstawę analizy tekstu Jelinek stanowi trzecie wydanie *Angabe der Person*: Elfriede Jelinek, *Angabe der Person*, Rowohlt Verlag, 3. Auflage, Hamburg 2023. Cytaty z *Angabe der Person* w moim tłumaczeniu – M.P.

3. Odnośnie do pojęcia „tekst teatralny” zob. m.in. kanoniczną już publikację Gerdy Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

4. Thomas Bernhard zostaje przywołany w satyrycznym passusie tekstu Jelinek, w którym autorka spekuluje na temat „tęsknoty” niektórych Austriaków za ostrym, krytycznym językiem austriackiego pisarza, którego – podobnie jak noblistkę – określano mianem „Nestbeschmutzer” (kalający własne gniazdo). W berlińskim spektaklu aktorka Susanne Wolff informowała publiczność o rzekomo sporządzonej liście tematów, którymi mógłby zająć się Bernhard, gdyby dostał drugie życie. Wykonanie tego zadania przez „przywróconego do życia” pisarza zostało jednak uznane w *Angabe der Person* za nierealne, gdyż „w państwie austriackim występuje tak kolosalna liczba problemów, że Bernhard potrzebowałby co najmniej trzech nowych żyć, a i tak nie uporałby się z tym zadaniem. Ja na jego miejscu nie powróciłabym, gdyż oznaczałoby to dla niego ogrom pracy w związku z tym, czego się od niego oczekuje” (s. 120).

5. Przykładem autoironii Jelinek w *Angabe der Person* jest konstatacja odnosząca się do okresu pandemii. Cierpiąca na agorafobię autorka stwierdziła, że w tym okresie nigdy „tak często nie słyszała swojego życiowego motto «Zostańcie w domu»” (s. 167).

6. Gottfried Hüngsborg (1944-2022) był informatykiem. Skomponował także muzykę do dwóch filmów Rainera Wernera Fassbindera.

7. W *Angabe der Person* Jelinek kilkakrotnie odnosi się ponadto do zbrodniczej działalności austriackiego nazistowskiego polityka Arthura Seyss-Inquarta.

8. Geograficznie rzecz ujmując, jezioro o nazwie „Knochensee” znajduje się na terenie gminy Hainburg w Hesji.

9. Wyszukane gry słowne i asocjacyjne Jelinek, związane z nazwami jezior Knochensee i Kochelsee oraz wyrażające wzburzenie mówiącego „ja”, w polskim przekładzie Agnieszki Kowaluk: „Było to jezioro Kocioł, nie, Kochel, gotuję się z wściekłości” (Jelinek 2024, s. 73) oddają tylko w ograniczonym zakresie intencję pisarki.

10. Polska recepcja teatralna dramatów Ferdinanda von Schiracha prezentuje się nader skromnie. W 2017 roku w Teatrze Śląskim w Katowicach Robert Talarczyk wyreżyserował *Terror* (premiera 17.06.2017). Dramat ukazał się w języku polskim w tłumaczeniu Anny Kierejewskiej w wydawnictwie W.A.B. w 2016 roku. 22 i 23 kwietnia 2016 roku w Starym Teatrze w Krakowie odbyło się czytanie performatywne *Terroru* (reż. Aneta Groszyńska) w ramach projektu „Granice zostały przekroczone”. Natomiast w Teatrze Nowym w Poznaniu Piotr Kruszczyński przygotował spektakl *Prawo wyboru* na podstawie sztuki *Bóg* (Gott) (przekład Iwony Nowackiej ukazał się w „Dialogu” 2021, nr 6). Premiera odbyła się 23.04.2022. Zarówno *Terror*, jak i *Prawo wyboru* znajdują się nadal w repertuarach wyżej wymienionych teatrów.

11. Medialnym przypuszczeniem, że Ferdinand von Schirach swój stosunek do nazistowskiej przeszłości dziadka Baldura von Schiracha w sposób literacki „przepracował” w powieści *Der Fall Collini* (2011) (wyd. polskie: *Sprawa Colliniego*, 2013), autor w zdecydowany sposób zaprzeczył. W opublikowanym w „Der Spiegel” eseju pisarz-adwokat dowodził, że nie istnieje „odziedziczona wina” i każdy ma prawo do „własnej biografii”. Ponadto konkludował: „W mojej powieści [*Der Fall Collini* – M.P.] nie piszę o nim [Baldurze von

Schirachu – M.P] ani o jego generacji”. Ferdinand von Schirach jednak zapewnił, że interesuje go zarówno ocena działania powojennego sądownictwa w Niemczech, które wydawało łagodne wyroki na przestępców nazistowskich, jak i funkcjonowanie sądów we współczesnych Niemczech (zob. Schirach, 2011, s. 142).

## Bibliografia

*Die Kritiker: innen-umfrage*, „Theater heute”, Sondernummer 2023, s. 123-138.

*Ich bin die Liebesmüllabfuhr*, wywiad André Müllera z Elfriede Jelinek, [w:] *stets das Ihre Elfriede Jelinek*, „Theater der Zeit”, Arbeitsbuch 2006, s. 21-28.

Jelinek, Elfriede, *Angabe der Person*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2023.

Jelinek, Elfriede, *Dane odosobowe*, przeł. A. Kowaluk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2024.

Jelinek, Elfriede, *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*, [w:] *Jossi Wieler – Theater*, red. H. Kurzenberger, Alexander Verlag, Berlin, Köln 2011, s. 103-124.

Kurzenberger, Hajo, *Archäologie der Gegenwart. Szenisches Erinnern in Jossi Wielers Inszenierungen „Alkestis” und „Alkestes”, „Wolken.Heim” und „Rechnitz (Der Würgeengel)”*, [w:] *Jossi Wieler – Theater*, red. H. Kurzenberger, Alexander Verlag, Berlin, Köln 2011, s. 61-101.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

Lücke, Bärbel, *Angabe der Person*, [w:] *Jelinek-Handbuch*, 2. Auflage, red. P. Janke, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2024, s. 272-275.

Pohl, Roland, *Elfriede Jelineks bejubeltes Theaterselbstporträt als Fahndungsoffer*, <https://www.derstandard.at/story/3000000223264/elfriede-jelineks-bejubeltes-theaterselbstportraet-als-fahndungsoffer> [dostęp: 11.09.2024].

Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997.

Rathkolb, Oliver, *Schirach. Eine Generation zwischen Goethe und Hitler*, Molden Verlag, Wien, Graz 2020.

Schirach, Ferdinand von, *Du bist, wer du bist. Warum ich keine Antworten nach meinem Grossvater geben kann*, „Der Spiegel” 2011, nr 36, s. 140-142.

Schirach, Ferdinand von, *Terror*, przeł. A. Kierejewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.



Schirach, Ferdinand von, *Bóg*, przeł. I. Nowacka, „Dialog” 2021, nr 6.

Schmidt, Christina, *SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen*, „Sprache im technischen Zeitalter” 2000, nr 153, s. 65-74.

Schößler, Franziska, *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften* 2015,  
[https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/proj\\_ejz/PDF-Downloads/Sch%C3%B6%C3%9Fler.pdf](https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Sch%C3%B6%C3%9Fler.pdf) [dostęp: 2.11.2024].

*Sprache schaffen, Menschen machen*. Wywiad dramaturga Berndta Isele z Jossi Wielerem. Program teatralny do *Angabe der Person*, Deutsches Theater Berlin 2022.

Sucher, Bernd, *Die Dramatikerin Elfriede Jelinek. Die Textflächenfrau*,  
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/die-dramatikerin-elfriede-jelinek-die-textflaechenfrau-1.896879> [dostęp: 10.09.2024].

*Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*. Wywiad Petera von Beckera z Elfriede Jelinek, „Theater heute” 1992, nr 9, s. 1-9.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rachunki-fiskalne-i-obrachunki-historyczne>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/audiodeskrypcja-miedzy-opisem-interpretacja>

/ ROZMOWY O DOSTĘPNOŚCI

## Audiodeskrypcja: między opisem a interpretacją

Z Agnieszką Misiewicz i Katarzyną Peplinską-Pietrzak rozmawia Julia Hoczyk

**W Stanach Zjednoczonych audiodeskrypcja (AD) pojawiła się już w latach siedemdziesiątych XX wieku, a w Polsce pod koniec lat dziewięćdziesiątych, przy czym intensywniej zaczęła rozwijać się dopiero w pierwszej dekadzie XX wieku równoległe w kinie<sup>1</sup> i teatrze (*Jest królik na księżycu* w Białostockim Teatrze Lalek w 2007 roku). W polskim prawie wąska definicja AD zaistniała w podobnym czasie, w 2010 roku w *Ustawie o radiofonii i telewizji*, a jej funkcję sprowadzono do pomocy osobom z niepełnosprawnością wzroku. Równoległe Fundacja Audiodeskrypcja opracowała standardy przygotowywania AD. Dwa lata później Fundacja Kultury Bez Barrier wydała broszurę poświęconą audiodeskrypcji. Z czego wynika to, że w Polsce AD rozwinęła się o wiele później niż w Stanach? I jak nasz kraj wygląda na tle całej Europy?**

AGNIESZKA MISIEWICZ: W Polsce dopiero w ostatnich latach zaczęliśmy dostrzegać potrzebę włączania osób z niepełnosprawnościami do życia społecznego i kulturalnego. W Ameryce audiodeskrypcja pojawiła się najpierw w kinie, a dopiero później w teatrze czy tańcu. Zarówno jednak w USA, jak i w Polsce w ciągu ostatnich kilkunastu lat wiele się w tym obszarze zmieniło, łącznie z przywołanymi przez Ciebie standardami. Standardy audiodeskrypcji, czyli reguły pisania i „zawodowe” normy dla audiodeskryptorów, zostały zebrane przez Fundację Audiodeskrypcja<sup>2</sup>. Czerpała ona wzory przede wszystkim z USA, Kanady, Wielkiej Brytanii czy Hiszpanii, a więc krajów, w których udostępnianie treści audiowizualnych osobom z niepełnosprawnością wzroku było bardziej zaawansowane. Trzeba jednak pamiętać, że standardy powstawały tam wiele lat temu, a audiodeskrypcja powinna podążać za zmianami technologicznymi, za coraz szerszym postrzeganiem dostępności, za zmianami w sztuce. Dotyczy to szczególnie sztuk performatywnych, w których powinna reagować na to, co wydarza się „tu i teraz”.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jestem świeżo po nieformalnej dyskusji z udziałem kilkorga audiodeskryptorów, audiodeskrypterek i osób z niepełnosprawnością wzroku, podczas której odnosiliśmy się do standardów AD. Jednym z podstawowych wymogów jest opisywanie wyłącznie tego, co można zaobserwować w warstwie wizualnej. Mówiliśmy o potrzebie spotkania się w większym gronie, aby wspólnie zastanowić się, czy standardy nie wymagają aktualizacji.

**Jak dziś definiuje się audiodeskrypcję i jakie funkcje ona spełnia lub może spełniać?**

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Najpopularniejsza definicja audiodeskrypcji mówi, że jest to przekazywany drogą słuchową opis elementów wizualnych.

AGNIESZKA MISIEWICZ: W tej podstawowej, „klasycznej” formie AD nie uwzględnia tego, że w spektaklu tanecznym czy teatralnym ważne są też emocje i intencje.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Tak, zdecydowanie. A przecież ruch i intencja, z jaką jest wykonywany, oraz związane z nim emocje to ważne elementy budowania postaci. Z mojej perspektywy ta intencja i te emocje są dla odbioru przedstawienia dużo bardziej istotne niż powiedzenie, że ktoś wstaje czy siada, bo jest zirytowany – może na to wskazywać intonacja aktorów, nie trzeba dopowiadać. Środowisko audiodeskrypcyj jest podzielone. Są osoby, które mówią: „tak, musimy zajrzeć głębiej, poza to, co widzimy na pierwszy rzut oka”, ale są i takie, które twierdzą: „nie, to już nie jest rola audiodeskrypcji, my opisujemy tylko to, co widać”, co zgodne jest z jej „klasyczną” definicją.

AGNIESZKA MISIEWICZ: O ile niektóre intencje czy emocje rzeczywiście da się wyczytać z tonu głosu i nie ma sensu dublować tego w audiodeskrypcji, o tyle inne realizowane są wyłącznie poprzez mimikę czy mowę ciała. Są to czasem niuanse, subtelne znaki, które audiodeskrypcyjista przede wszystkim musi najpierw wychwycić, a potem zdecydować, czy ograniczony czas między dialogami pozwoli mu podzielić się nimi z odbiorcą – i czy chce to robić, czy może uzna to już za nadinterpretację. Oprócz dwóch podejść do kwestii, czy w ogóle opisywać emocje, istnieją też dwie szkoły odnoszące się do tego, jak to robić. A więc czy je nazywać i powiedzieć, że ktoś jest np. zirytowany, czy raczej opisać to, co on robi i co wskazuje na jego irytację. Z punktu widzenia ekonomiki audiodeskrypcji pierwsze podejście jest szybsze i łatwiejsze, bo

jeden wyraz dużo ułatwia. Ale rodzi się również pytanie, czy to już nie jest interpretacja, bo być może na scenie, w działaniu pojawia się inna emocja czy inna intencja. Może więc lepiej opisać, co postać robi, żeby widz mógł sam wyobrazić sobie, jaką emocję przeżywa bohater. Przechodzimy tu do roli audiodeskryptora i do pytania o granice między opisem a interpretacją.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Mam te dylematy za każdym razem, zarówno gdy zamawiam audiodeskrypcję do spektaklu, jak wtedy, kiedy sama ją piszę. To trudne wybory. Dlatego lubię zacząć od całościowego spojrzenia na to, co mam opisywać, i zadać pytanie o cele, strategię, znaczenia. Ogromnym wsparciem (rzadszym, niżbym chciała) jest bliska współpraca z zespołem tworzącym spektakl. Cenię możliwość dopytania, co wydarzało się na próbach, jakie są intencje czy założenia roli, jaka praca z ciałem została przeprowadzona. Takie rozmowy poruszają moją wyobraźnię i podpowiadają kierunek audiodeskrypcji.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Zachęcam do takich konsultacji wszystkie osoby, które tworzą audiodeskrypcję do wydarzeń na żywo (w przypadku filmu zazwyczaj nie mamy kontaktu z twórcami). Świetnie byłoby, gdyby można było uczestniczyć w próbach – ale z kolei nie każdy audiodeskryptor ma czas i możliwość, aby tak bardzo poświęcić się zadaniu. Poza tym niektóre instytucje nie są jeszcze tak otwarte na obecność audiodeskryptorów, a co dopiero na postrzeganie ich jako części procesu.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Miałam taką możliwość podczas współpracy z Krakowskim Centrum Choreograficznym przy premierze spektaklu Joanny Leśnierowskiej *Rooms by the sea. Ćwiczenia w słuchaniu* (2024). Po raz pierwszy w trakcie pisania audiodeskrypcji brałam udział w procesie powstawania spektaklu. Audiodeskrypcja tworzona była na premierę, stanowiła integralną część spektaklu, myśleliśmy o niej jako o

rodzaju dramaturgii. Nie była jednak dostępna dla wszystkich widzów, ale dla tych, którzy jej potrzebowali. To był przywilej – móc obserwować tancerzy i tancerki w działaniu, kontaktować się z nimi, oglądać mapy inspiracji, mapy myśli, być częścią procesu, a nie „narzędziem zewnętrznym”, które w pewnym momencie ma coś dodać do gotowego spektaklu. Zespół był również tym tematem zainteresowany. Premierowa audiodeskrypcja była nagrywana i potem osoby performujące mogły ją odsłuchać, były tego ciekawe. Kiedy zastanawiałam się, jak opisać dany ruch, mogłam podejść i porozmawiać z osobami performującymi. Warto zachęcać twórców do takiej współpracy, bo to pozwala tworzyć audiodeskrypcje bliższe spektaklowi.

AGNIESZKA MISIEWICZ: I myśleć o widzach z niepełnosprawnością wzroku już na etapie powstawania spektaklu.

### **Jakie możemy wyróżnić formy audiodeskrypcji? Na jakiej podstawie wyodrębniamy różne szkoły AD, na czym polegają te różnice i ewentualne kontrowersje?**

AGNIESZKA MISIEWICZ: Bardziej niż na rodzaje zwróciłabym uwagę na przeznaczenie audiodeskrypcji, bo to ono decyduje o narzędziach, jakie uruchamiamy. Gdy dostałam od Teatru Wielkiego w Poznaniu zadanie opisanie *Jeziora łabędziego*, pomyślałam, że nie ma w nim dla mnie miejsca, bo cały czas rozbrzmiewa muzyka Czajkowskiego, której nie powinnam zagłuszać. To jedna z zasad AD. Ale zleceńodawczyni wyjaśniła, że mój materiał ma posłużyć do prowadzenia warsztatów dla niewidomych performerów, którzy w następnym sezonie będą przygotowywali spektakl na podstawie tego baletu<sup>3</sup>. Wtedy zupełnie zmieniło się moje myślenie o tej

audiodeskrypcji. To było moje pierwsze zmierzenie się z dziełem baletowym. Z perspektywy kilku lat sporo zmieniłabym w tej AD, bo uważam, że jest przegadana i za mało emocjonalna. Skupiłam się wtedy na ruchu, dokładając dodatkowe informacje w audiowstępie, czyli kilkuminutowym wprowadzeniu do dzieła, odczytywanym przed jego rozpoczęciem. Jestem wielką zwolenniczką tej formy, bo ma nie tylko wymiar praktyczny, ale może także pomóc w nabywaniu nowych kompetencji odbiorczych. Oprócz informacji *stricte* wizualnych, na które często nie wystarcza miejsca w przebiegu spektaklu, jak choćby szczegółowy opis scenografii czy kostiumów i ich zmian, lubię umieszczać tam też informacje tworzące kontekst dla danego dzieła. W ten sposób mogę na przykład „zapowiadać” pewne rozwiązania inscenizacyjne czy choreograficzne, które są charakterystyczne dla danego twórcy czy gatunku, albo przeciwnie – wyłamują się z niego. Mam wrażenie, że mimo tego zapowiadająco-wyjaśniającego wstępu odbiór mojej audiodeskrypcji do *Jeziora łabędziego* musiał być trudny, ze względu na dużą liczbę skumulowanych informacji. Lektorki, które ją odczytywały, twierdziły, że dla nich owszem, ale osoby niewidome chciały tego słuchać. Mnie jednak wydaje się, że ich motywacje wynikały z tego, że był to materiał, z którym miały pracować, chciały więc nauczyć się tych ruchów, których notabene uczyły się potem poprzez ruch, a zatem zupełnie inny kanał percepcji. Najpierw więc usłyszały, jak ten ruch wygląda w wykonaniu profesjonalnych tancerzy, a później doświadczyły go na własnym ciałach. Jest to fantastyczny proces, jednak rzadki – w tym przypadku osoby niewidome były nie tylko odbiorcami, ale i twórcami spektaklu.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Ważne jest też podejście do języka używanego w audiodeskrypcji. Spotykam się z dwiema szkołami – jedna optuje za tym, żeby używać tzw. prostego języka, aby audiodeskrypcja była uniwersalna. Natomiast druga, która jest mi bliższa, jest za tym, aby język

był bliski materiałowi, który się opisuje, oczywiście z zachowaniem poprawności gramatycznej i stylistycznej, które ułatwiają percepcję. Ale jednocześnie ten język nie stroni od pewnej emocjonalności czy poetyckości. Jakiś czas temu podczas międzynarodowej konferencji *Disability Studies in Eastern Europe: Reconfigurations* w Krakowie prowadziłam warsztaty audiodeskrypcji tańca, w których uczestniczyła kursantka z Izraela. Powiedziała mi, że często w jej kraju funkcjonują dwa kanały audiodeskrypcyjne: jeden, napisany językiem prostym, uniwersalny, dla osób, które potrzebują drobnych wskazówek, i drugi, z audiodeskrypcją bardziej poetycką, bliższą spektaklowi, kreatywną. To odbiorca wybiera, której audiodeskrypcji potrzebuje.

**Agnieszko, mówiłaś na swoich zajęciach, że byłoby dobrze, aby podczas spektaklu osoby widzące i niewidzące śmiały się w tym samym momencie. Wpływ na to może mieć dobór słów, ale również intonacja. Zapamiętałam także, że AD zawsze jest subiektywna, przed chwilą Kasia wspomniała o poetyckości. Dużo więc zależy od tego, jak sami podchodzimy do języka. Audiodeskrypcja ma wiele ścisłych zasad, np. opis, już i tak selektywny, nie może nakładać się na partie mówione czy muzykę, powinien być precyzyjny, zwięzły i obrazowy. Nie da się bowiem przekazać wszystkiego, po to mamy audiowstęp, żeby zarysować kontekst spektaklu. Trzeba też uważać na konkretne sformułowania, bo w zależności od tego, czy słuchać nas będą osoby niewidome od urodzenia czy z nabytą niepełnosprawnością, mogą mieć wiedzę czy wyobrażenie na temat barw czy kształtów lub nie mieć jej wcale. AD jest więc pełna pułapek. Na co jeszcze trzeba uważać?**



KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jedna z moich nauczycielek, Krishna Washburn, nowojorska balerina, założycielka Dark Room Ballet<sup>4</sup>, która prowadziła uczestników swojego szkolenia *Audio Description for Dance* przez różne strategie tworzenia audiodeskrypcji tańca, zdawała sobie sprawę, że pociąga nas przede wszystkim AD kreatywna. Poradziła nam jednak, aby uważać z metaforami i porównaniami. Dała przykład ze swojej praktyki tanecznej. Wykonywała kiedyś choreografię, podczas której klękała na scenie. Jedna z osób z zespołu porównała to do modlitwy, ale to nie było właściwe skojarzenie. Krishna zwróciła nam uwagę na kontekst kulturowy – co to znaczy modlić się, czy w każdej religii się klęka i czy wszystko robimy to tak samo. Już te potencjalne różnice mogłyby sprawić, że osoba, która słucha AD, jej nie zrozumie albo zaciekawia się tą informacją, skupi na niej i przestanie śledzić akcję spektaklu. Lepszą decyzją może być opisanie, w jaki sposób wykonawca klęka, co dzieje się z jego mięśniami. Wtedy, jak mówiła Krishna, jest szansa, że osoba słuchająca poczuje to w ciele, a my nie narzucimy jej odbioru tej sceny.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Krishna uwrażliwiła mnie na to, że z pozoru drobne rzeczy mogą mieć znaczenie. Szczególnie zapadły mi w pamięć jej słowa o tym, żeby nie zadowalać się jakąkolwiek audiodeskrypcją. Podawała nam też wiele przykładów AD, które zabijały dzieło. Pod względem technicznym były wykonane poprawnie, ale nie oddawały sensu i sedna, czyli tego, po co dany spektakl powstał. To mnie zmotywowało do działania i do tego, żeby, mając zaplecze teatrologiczne i doświadczenie pracy w instytucji kultury, dać sobie spokój z syndromem oszustki. Gdy masz jakąś wiedzę, korzystasz z materiałów dostępnych w internecie, to po prostu działaj – tak jak umiesz, małymi krokami, jeśli ma się coś zmienić pod względem dostępności tańca dla osób niewidomych. Wspomniane przez ciebie śmianie się w tych samych momentach – pomijając kwestie różnego poczucia humoru

i odmiennych gustów – jest dla mnie synonimem uczestnictwa w wydarzeniu na tych samych prawach. Audiodeskrypcja daje narzędzia do tej zmiany – do współuczestniczenia, ale też edukowania się osób niewidomych w zakresie sztuki tańca, a nawet kształtowania gustów.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Po warsztatach z Krishną czuję się uspokojona i wzmocniona. Też ulegałam syndromowi oszustki. Co ciekawe, często to osoby z niepełnosprawnością wzroku były bardziej zainteresowane nowym podejściem niż inni audiodeskrypcy, którzy bronili swojego stanowiska. Po kilku spotkaniach zrozumiałam, że audiodeskrypcja jest pełna możliwości, które też bywają pułapkami, ale jest to wspaniała, twórcza praca, do której za każdym razem podchodzimy na nowo. To ekscytujące. I dobrze jest budować sojusze, a nie okopywać się na swoich pozycjach.

### **Jak można zostać audiodeskrytorem lub audiodeskrytorką?**

AGNIESZKA MISIEWICZ: W Polsce nie ma wielu możliwości kształcenia w tym zakresie. Wiele lat temu uczestniczyłam w świetnym szkoleniu organizowanym przez Fundację Kultury Bez Barrier, ale najwięcej wiedzy zdobyłam, oglądając spektakle czy filmy i słuchając towarzyszącej im audiodeskrypcji. Miałam też bliski kontakt z osobami niewidomymi czy głuchoniewidomymi i w oparciu o to, jakie pytania mi zadawały, gromadziłam wiedzę o tym, co jest dla nich ważne. Natomiast nie mam profesjonalnego wykształcenia w dziedzinie audiodeskrypcji. W Poznaniu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w ramach studiów magisterskich na anglistyce prowadzone są zajęcia o dostępności mediów, poświęcone właśnie audiodeskrypcji i respeakingowi oraz inne, poświęcone wyłącznie audiodeskrypcji. Dowiedziałam się o tym za późno, kiedy tę wiedzę zdobyłam

już na własną rękę.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Moja droga do tworzenia audiodeskrypcji zaczęła się od spotkania osoby g/Głuchej. W Szpitalu Klinicznym im. dr. Józefa Babińskiego w Krakowie prowadziłam zajęcia skoncentrowane na pracy z ciałem i ruchem. Pojawiła się na nich osoba, która nie posługiwała się ani PJM, ani językiem fonicznym. Zastanawialiśmy się, co możemy zrobić. Próbowałam komunikować się z nią całym ciałem i był to dla mnie przełom. Wyniosłam z tego doświadczenia nie tylko dużą satysfakcję, ale też poczucie niesprawiedliwości i przekonanie o ekskluzywności teatru. Kilka miesięcy później rozpoczęłam pracę w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu. Jako edukatorka chciałam, żeby edukacja poszerzała swój zasięg. Wygooglowałam, czym jest audiodeskrypcja, i pomyślałam, że trzeba to zacząć robić. Przez pół roku odwiedzałam potencjalnych odbiorców teatru w województwie kujawsko-pomorskim. Okazało się, że wiele osób niewidomych nie wie, czym jest audiodeskrypcja. Zaczynaliśmy więc od warsztatów, podczas których wszyscy się tego dowiadaliśmy. W 2019 roku zostałam koordynatorką dostępności, co wiązało się z obciążeniem formalnościami. Był to moment kryzysowy. Poczułam przerażenie, bo rozumiałam, że trzeba mieć tyle wiedzy z różnych dziedzin, a ja przecież nie miałam kiedy jej zdobyć. Przez długi czas zamawiałam audiodeskrypcje, choć miałam już chęć sama się tym zająć. Zaczęłam jednak od pracy w tandemie. Dało mi to poczucie, że wrażenia i obserwacje, które mam w głowie po obejrzeniu spektaklu, mogę przekładać na język. Dużo się dzięki temu nauczyłam, potem zaczęłam pisać sama. Mój proces pracy jako audiodeskrytorki wygląda w skrócie tak, że na początku tworzę tekst, a następnie pracuję nad jego redakcją. Ostatnim etapem są konsultacje z osobami z niepełnosprawnością wzroku, z którymi omawiam kwestie merytoryczne i językowe.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Podjęłam decyzję o tym, że chcę pisać audiodeskrypcję, kiedy po wysłuchaniu dwustu filmów z AD zaczęłam zastanawiać się, czemu audiodeskryptor mówi na przykład, że ktoś nalewa z butelki, skoro nieważne jest, z czego nalewa, a co nalewa. Bo to np. jest wino, a bohater po jego wypiciu robi awanturę. To są ciągi logiczne. Wtedy powiedziałam sobie: dobrze, spróbuj więc sama. Okazało się, że w tym procesie trudniej jest wychwycić usterki niż wtedy, gdy słucha się cudzych audiodeskrypcji. Pisząc AD, nauczyłam się bardzo dużo, także pokory.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Miałam podobnie, zastanawiałam się, czemu jakiś rekwizyt w spektaklu nie został opisany, skoro jest kluczowy. I pomyślałam, że chyba widzów z czegoś się okrada. I to poczucie braku dało mi impuls, żeby samej spróbować i zobaczyć, jak sobie z tym poradzę.

### **Od czego zależy, czy audiodeskrypcje odczytują ich autorzy, czy zewnątrzni lektorzy?**

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jeśli chodzi o teatr, to jest świetnie, gdy do tej pracy włącza się zespół aktorski. To buduje sojusze wewnątrz instytucji – audiodeskrypcja staje się sprawą całego zespołu. Żeby być lektorem, trzeba znać przynajmniej podstawy. Zawsze przecież może wydarzyć się coś nieprzewidzianego. Mnie zdarzyło się, że scena została skrócona o połowę i trzeba było na bieżąco zastanawiać się, co z tym zrobić. Dopiero od roku sama czytam audiodeskrypcje, wcześniej zawsze współpracowałam z aktorami i aktorkami, ewentualnie lektorkami i lektorami. Bardzo dobrze się w tym odnalazłam. Znowu przywołam Krishnę – w pracy lektorki podążam za jej wskazówkami i staram się tak pracować z głosem, żeby nie był tylko neutralny, stwarzam więc sobie pole poszukiwań,

kreacji. Zdarzają się też spektakle, takie jak wspomniany Joanny Leśnierowskiej, gdzie twórcy pracują w oparciu o partytury. Mam partyturę, ale sporą część przedstawienia wypełnia improwizacja. W skrypcie audiodeskrypcji wprowadziłam uwagi dla potencjalnego lektora, ale po premierze stwierdziliśmy, że jednak powinnam czytać ja, gdyż byłam od początku częścią procesu pracy. Na wszelki wypadek przygotowałam także przyzwoitą, minimalistyczną wersję audiodeskrypcji. Zamieściłam w niej wskazówki, gdzie czytać głośniej, gdzie ciszej, czy wolniej, czy szybciej, gdzie pozwolić sobie na pewną intencję w głosie.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Moimi pierwszymi skryptami były audiodeskrypcje filmowe, więc wiedziałam, że nie będę ich lektorką i wszystko, co chcę przekazać, musi zostać zapisane. Czytać swoje audiodeskrypcje zaczęłam w teatrze, ale tylko na premierach. Potem z moimi skryptami pracowali inni, musiałam więc zawrzeć w AD konkretne wskazówki. Zdecydowanie bardziej komfortowe jest dla mnie samodzielne odczytywanie przygotowanej przez siebie AD. Inaczej jest w przypadku baletu, gdzie wszystko musi się wydarzać tak, jak zostało zapisane, chyba że ktoś wykona jakąś figurę niepoprawnie. W teatrze dramatycznym coś może wypaść lub zostać zaimprovizowane. Ktoś, kto zna zasady audiodeskrypcji, jest w stanie ją zaimprovizować na podstawie przygotowanego skryptu. Zdarzało się jednak, że audiodeskrybowałam premierę, a uczestniczyłam wcześniej tylko w dwóch próbach. Dużo zależy zatem od tego, w którym momencie instytucja zaprosi audiodeskryptora do współpracy i w co go wyposaży. Standardem jest to, że audiodeskryptor powinien dostawać gotowy scenariusz, w którym będzie mógł wpisywać swoje uwagi, a zdarzyło mi się nie dostać nic albo same dialogi, w dodatku niekompletne. Twórca i lektor audiodeskrypcji muszą zdawać sobie sprawę z tego, że podczas pracy przy spektaklu, szczególnie teatralnym, wszystko może się zmienić.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Wiem, jak ważne jest to, aby audiodeskryptora wyposażać w odpowiednie materiały. Nawet jeśli decydujemy się na audiodeskrypcję trzy miesiące po premierze, warto zadbać o to, żeby scenariusz był gotowy i przyzwoicie wyedytowany, żeby nagranie było dobrej jakości – to wszystko bardzo ułatwia pracę. Nagranie jest tu podstawą. Oczywiście to wielki przywilej, gdy pracuje się na co dzień w instytucji i można iść na próby, obejrzeć spektakl kilka razy na żywo. Ale bardzo często audiodeskrypcje pracują wyłącznie w oparciu o nagrania. Pomocne bywają tzw. nagrania festiwalowe, po montażu, ale często bazują one na zbliżeniach i pozbawione są planu ogólnego. Przez to niektóre kwestie mogą nie być dla audiodeskryptora logiczne – np. dlaczego ta postać pojawiła się na scenie, a może miało znaczenie, w jaki sposób na nią wchodziła. Dla mnie bardzo ważne jest to, żeby na etapie pierwszej próby generalnej lub pierwszego seta spektakli powstało dobrej jakości nagranie, które, choć bardzo surowe, obejmuje całą scenę.

**Mówiliście, że filmu czy spektaklu nie można zagadać, żeby nie przytłoczyć odbiorców wiedzą, jednak nie da się z niej całkiem zrezygnować, bo wtedy AD nie będzie pełna. Jak zatem znaleźć złoty środek, jak nie pozwolić sobie na pokusę nadmiaru?**

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Czerpię dużą przyjemność z pracy z językiem – gdy np. mam pięć słów i zastanawiam się, czy mogę zamienić je na jedno. Staram się zawsze pamiętać, że pisanie jest też sztuką skracania.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Skracanie to największa bolączka początkujących audiodeskrypcjonistów. Chcą opisać wszystko, a to przecież niemożliwe. Gdy zaczynałam pracę, najważniejszym i zarazem najtrudniejszym krokiem było

wycinanie sporych fragmentów i zastanawianie się, jak te trzy zdania, które usunęłam, można zastąpić trzema wyrazami. Najczęściej się da, ale wymaga to sporej i żmudnej pracy językowej. W AD wszystko musi być precyzyjne, wyczelowane. To także kwestia praktyki – im więcej piszesz, tym lepiej ci to wychodzi. Dla mnie za każdym razem jest to emocjonujące.

**Chciałam was też poprosić o podzielenie się własnymi wpadkami lub trudnymi sytuacjami, dzięki którym nauczyłyście się czegoś nowego. I z drugiej strony - zapytać o to, czy były jakieś budujące wydarzenia, dzięki którym poczułyście, że ta praca naprawdę ma sens.**

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Trudne momenty zdarzają mi się cały czas, szczególnie po pierwszym odsłuchaniu audiodeskrypcji. Przytrafiła mi się też sytuacja, która była jednocześnie trudna i bardzo motywująca.

Współpisałam AD do spektaklu Thoma Luza *Pieśni bez słów*, który był prezentowany na festiwalu Kontakt (2022). Spektakl był bardzo wizualny i muzyczny, z minimalną liczbą słów. Mogłyśmy uczestniczyć w dwóch próbach, a przedstawienie było grane dwa razy. Ale okazało się, że finałowe kilkanaście minut spektaklu na nagraniu było nieaktualne, a zakończenie miało znaczący wpływ na ostateczny wydźwięk. Siedziałam na próbie i myślałam z przerażeniem, że mam tylko kilkanaście godzin, żeby coś z tym zrobić. W dodatku spektakl nie miał scenariusza. Jednak konieczność reagowania tu i teraz ośmieliła mnie do tego, żeby zająć się tymi gatunkami w sztukach performatywnych, które polegają na improwizacji. Było to więc bardzo potrzebne doświadczenie.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Każdy deadline jest trudny, choć dobrze jest też wyznaczyć sobie termin, bo inaczej można siedzieć nad jedną sceną i

dwadzieścia godzin, zastanawiając się, jak ją najlepiej opisać. A bardzo często pierwsza myśl jest najlepsza i warto nie kasować tego, co powstało na początku. Sytuacji motywujących było wiele, np. wspomniane warsztaty z Krishną. Satysfakcję z wymiernego oddziaływania audiodeskrypcji (mimo że nie była moja) dało mi obejrzenie filmowego musicalu z grupą osób głuchoniewidomych. Zapytałam jedną z widzek o to, co najbardziej jej się podobało. Była słabowidząca i nie rozróżniała barw, była też g/Głucha, ale dzięki implantowi słuchowemu mogła korzystać z audiodeskrypcji. Powiedziała, że najważniejsze były dla niej sceny tańca, w którym wirowały kolorowe sukienki. Pomyślałam wtedy, że AD ma sens – właśnie dla tak zapamiętanych detali. Audiodeskrytor mógł przecież po prostu powiedzieć, że jest to scena tańca i nie opisywać szczegółowo, co tam się dzieje, bo była w niej muzyka. Jednak postanowił zrobić inaczej. Uczestniczka dzięki temu doświadczyła przeżycia estetycznego. Takie sytuacje przynoszą poczucie, że warto to robić, szukać, dłubać, działać i zmieniać ten system od środka. Prędzej czy później audiodeskrypcja stanie się bardziej dostępna. Instytucje nie będą już arbitralnie decydować, który spektakl ma być audiodeskrybowany, tylko będą wychodzić naprzeciw realnym potrzebom odbiorców o szczególnych potrzebach. Już teraz, gdy instytucje przyjmują zgłoszenia na dane wydarzenie, pytają, jakiego rodzaju dostępność powinny zapewnić. I jeśli np. na spektakl, do którego planujemy zrobić AD, nie wybiera się nikt niewidomy, a wybiera się na inny, te środki finansowe i moce przerobowe warto przenieść tam, gdzie jest realne zapotrzebowanie. Wymaga to jednak długofalowego planowania i myślenia o publiczności na etapie programowania wydarzeń. Sądzę, że idziemy w dobrym kierunku.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jest też coraz większa ciekawość tego narzędzia. Zauważam, że środowisko osób z niepełnosprawnością wzroku czuje się dzięki temu wzmocnione i coraz bardziej świadome. W Toruniu



motywowało mnie to, że ta społeczność była niezwykle prężna, chodziła na wszystkie warsztaty, pisała recenzje teatralne. Teatr okazał się dla nich ważnym miejscem, o którym chcieli wiedzieć wciąż więcej i więcej. Czuję moc tych grup i to, że zgodnie z tym, co mówi Krishna, audiodeskrypcje nie mogą być byle jakie, bo środowisko domaga się wysokiej jakości. Widzę też, że zaczynają się tworzyć bardzo ciekawe relacje interdyscyplinarne, także w kontekście nowych technologii. To może się przełożyć na narzędzie do nadawania audiodeskrypcji. Warto więc szukać przymierza także w innych obszarach, nie tylko w kulturze i sztuce. Widać, że wiele osób chce w tym obszarze dokonywać zmian.

### **Czy sztuczna inteligencja może wpłynąć na pracę audiodekryptorów albo ich zastąpić?**

AGNIESZKA MISIEWICZ: Sztuczna inteligencja nie napisze za nas audiodeskrypcji. Może napisać tekst alternatywny do jakiegoś zdjęcia, co też nie zawsze będzie trafne, ale AD, szczególnie na takim poziomie, o jakim tutaj rozmawiamy, nie napisze.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Sztuczna inteligencja może dać pewną bazę, ale jednak potrzebny jest aspekt kreatywny, z którym AI na razie sobie w audiodeskrypcji nie radzi. Jest natomiast świetna w wyszukiwaniu i przetwarzaniu danych.

**Wracając do realiów waszej pracy - czy wciąż częściej zatrudnia się audiodekryptorów z zewnątrz, czy pojawiają się już możliwości etatowe? Ty, Agnieszko, współpracowałaś przy tworzeniu AD z**

**Teatrem Wielkim w Poznaniu, w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku na stałe pracują Weronika Łucyk i Anna Augustyniak (jako specjalistki ds. edukacji - koordynatorki dostępności), Kasia - w Teatrze im. Horzycy w Toruniu, a obecnie w Starym Teatrze w Krakowie. Czy są szanse na to, żeby ten zawód stał się pełnoetatowym i docenianym zajęciem? Czy większa świadomość społeczna na temat zróżnicowanych potrzeb i konieczności (ale też coraz częściej chęci) zapewnienia różnym osobom równego dostępu do kultury może w tym pomóc?**

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Zarówno w Toruniu, jak i w Krakowie miałam i mam łączone stanowisko, bo jestem też pedagożką teatru i edukatorką, nie tylko koordynatorką dostępności. Cenię to sobie. Ale uważam, że audiodeskrypcja nie powinna być podstawową kompetencją osób koordynujących dostępność. Chyba że wiąże się to z ich własnymi zainteresowaniami i chęcią rozwoju. Na pewno te osoby powinny wiedzieć, jak pracować ze środowiskiem audiodeskryptorów. Ale założenie, że koordynator dostępności będzie pisał audiodeskrypcje, może prowadzić do wielu nadużyć. Marzy mi się, żeby powstawały zespoły do spraw dostępności. Wtedy mogłoby funkcjonować osobne stanowisko dla osoby zajmującej się audiodeskrypcją. Słyszałam, że we Francji pojawiają się już zawodowi lektorzy, kształceni w audiodeskrypcji. Wtedy przygotowuje się ją do wszystkich wydarzeń.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Często ktoś zostaje koordynatorem dostępności, bo zajmuje się czymś z punktu widzenia dyrekcji pokrewnym. Jesteś pedagożką teatru? To zajmij się jeszcze dostępnością. Jesteś kierownikiem Biura Organizacji Widowni? To dorzucimy ci jeszcze dostępność, bo przychodzą do nas też widzowie z niepełnosprawnościami albo chcielibyśmy,

żeby przychodzili, wtedy skorzystamy ze środków z jakiegoś grantu. Nie wiem, czy istnieje w Polsce jakaś instytucja, w której pracuje osoba zajmująca się wyłącznie dostępnością. W Teatrze Wybrzeże Weronika Łucyk wspólnie z inną osobą zajmuje się pisaniem audiodeskrypcji, ale oprócz tego ma wiele innych obowiązków. Chyba w Polsce jeszcze daleka droga do tego, żeby instytucja mogła sobie pozwolić na zatrudnienie osoby, która zajmowałaby się wyłącznie AD. W innych krajach to się dzieje, więc taka perspektywa jest otwarta.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Dostępność mapuje dużo wyzwań współczesnej kultury, jej braków, problemów i kwestii do poprawienia. Jest dla mnie obserwatorium, dzięki któremu da się zobaczyć, co jeszcze nie działa, a mogłoby działać. Myślę, że w ciągu ostatnich kilku lat wiele instytucji wykonało ogromną pracę w tym zakresie. Kiedyś nie marzyłam o tym, że będziemy dyskutować o tym, jaka dokładnie AD jest potrzebna, a jej konieczności nikt już nie będzie kwestionował. Jest jeszcze wiele pracy do wykonania i niezbędne są rozwiązania systemowe.

**W jaki sposób w instytucjach odbywa się wybór spektakli do audiodeskrybowania? Mimo ustawy o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami (2019) nie jest tak, że każde przedstawienie musi mieć audiodeskrypcję, zawsze trzeba dokonywać selekcji. A więc także wyprzedzać potrzeby i samemu je kreować. To implikuje konieczność pozyskania dodatkowych środków.**

AGNIESZKA MISIEWICZ: Z mojego doświadczenia wynika, że to w dużej mierze zależy od grantów. Grant obowiązuje na konkretny okres i żeby móc skorzystać ze środków na dostępność, trzeba pomyśleć, jaki spektakl

będziemy wtedy produkować – i wpisać go do wniosku. Wtedy na premierze i kilku kolejnych pokazach musimy zapewnić AD czy/i tłumaczenia na PJM. Jest coraz więcej programów związanych z dostępnością<sup>5</sup>, ale ograniczenia czasowe często zawężają zakres tego, co możemy audiodeskrybować. W wielu instytucjach chciałam zrobić audiodeskrypcję jakiegoś spektaklu, ale nie było na to środków ani programów, w ramach których można byłoby takie działania sfinansować.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Za ustawą o dostępności nie poszło zwiększenie środków na dotacje podmiotowe na dostępność. Okazuje się więc, że w ramach dotacji musimy jeszcze wyodrębnić jej koszty. I tu pojawia się pytanie, z czego zrezygnować: z realizacji spektakli, edukacji, a w przypadku bibliotek – z zakupu książek? Pozostaje więc lobbowanie za podniesieniem wysokości dotacji podmiotowych o środki na realizację AD. Jakościowa dostępność jest kosztowna. Jeśli kogoś zmuszamy do jej realizacji za darmo, to on płaci swoim czasem, swoją wiedzą, a często także swoim zdrowiem. Mogłoby pomóc również zwiększenie liczby dotacji celowych. Same granty już wprowadzają te punkty, które mają zagwarantować zapewnienie dostępności, bo jest to warunkiem otrzymania dofinansowania publicznego. Od strony finansowej jest więc jeszcze bardzo dużo do zrobienia. Kiedy wiem, że mam środki na kilka audiodeskrypcji, staram się w ramach konsultacji wypracować minirepertuar – żeby pojawiło się coś lżejszego, ale też coś poważniejszego czy eksperymentalnego. Staram się brać pod uwagę różne gusta widowni, a nie polegać tylko na swoich przeczuciach. Może się okazać, że zapotrzebowanie pojawia się gdzie indziej i w oparciu o nie można budować relacje z nową publicznością. Bardzo ważne są tu konsultacje, bo wiem, że o wielu rzeczach sama nie pomyślę.

**Czy w dziedzinie edukacji audiodeskryptorów w Polsce coś zmieniło się w ostatnich latach? Obie macie już także własne doświadczenia pedagogiczne na polu AD. Skąd ten wybór i jakie są wasze przemyślenia jako osób, które zarówno same zdobywały wiedzę w tym zakresie, jak i przekazywały ją innym?**

AGNIESZKA MISIEWICZ: Pojawia się coraz więcej fundacji i firm, które oferują różne kursy, także audiodeskrypcji. Nie mogłabym jednak za wszystkie poręczyć, bo nie wiem, na czym bazują, jaką wiedzę przekazują czy jest ona aktualna etc. Mam wrażenie, że dopóki nie zaczniesz naprawdę żyć tym tematem, to nie wiesz, czy i jak aktualną wiedzę chłoniesz. Musisz wysłuchać naprawdę wielu AD, żeby wiedzieć, jak się do tego zabrać. Moje stypendium, w ramach którego prowadzę warsztaty z audiodeskrypcji tańca dla osób związanych z tańcem<sup>6</sup>, zaczęło się od wspomnianego *Jeziora łabędziego*. Pomyślałam wtedy, że ideałem byłaby współpraca audiodeskryptora z tancerzami. Osoba, która nie ma zaplecza teoretycznego, mogłaby na bieżąco konsultować swoje wątpliwości z tancerzami. I uznałam, że ciekawie byłoby zrobić warsztaty z audiodeskrypcji dla osób, które zajmują się tańcem nie tylko praktycznie, czyli także dla producentów lub krytyków. Nie miałam na celu wykształcenia audiodeskryptorów tańca, bo po pięćdziesięciu godzinach szkolenia nie jest to możliwe. Chcę zrobić z uczestnikami warsztatów audiodeskrypcyjny słownik pojęć tanecznych, który mógłby być punktem wyjścia do dalszej pracy. Pragnę zwrócić uwagę na obszar, którym musimy się zająć.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Ja z kolei będę prowadziła warsztaty *Ciało mówi. Audiodeskrypcja tańca* w ramach Stypendium Twórczego Miasta Krakowa. Wynika to z podobnego marzenia o współpracy. Projekt będzie łączył środowisko audiodeskryptorów i odbiorców AD, ale także

choreografów, tancerzy, osób zainteresowanych pracą z ciałem w celu dzielenia się praktykami. Czuję, że w choreografii można znaleźć wiele interesujących praktyk bardzo bliskich audiodeskrypcji. Finałem będzie rodzaj zeszytu kreatywnego, zbiór praktyk, które wypracujemy, wskazówek z ćwiczeniami umożliwiającymi przejście od teorii do praktyki w dowolnie wybranym miejscu i czasie. Ma to na celu skrócenie drogi od „chciał(a)bym, ale...” do „zaczynam działać”.

**To ciekawe, co powiedziałaś o bliskości narzędzi w choreografii i audiodeskrypcji. Pomyślałam o praktykach somatycznych, a z drugiej strony o score'ach. Praktyki somatyczne pomagają poczuć ruch w ciele, opierają się na metaforach, ale też na ucieleśnieniu, ruchu intencjonalnym. Może to ciekawie przełożyć się na AD, szczególnie że uruchamia się wtedy wiele zmysłów. Obie wyspecjalizowałyście się w pracy audiodeskrypterek na polu sztuk performatywnych, w tym tańca. Dzięki zajęciom z Agnieszką pamiętam, że język nie powinien być w tym przypadku zbyt fachowy, lepiej poszczególne gatunki, style, figury w tańcu przybliżać opisowo, jednak nie zawsze mamy tyle czasu, więc użycie jednego specjalistycznego określenia może okazać się lepsze. Ważny jest też dobór przymiotników, jak w całej AD. W audiodeskrypcji tańca mocniej przebija się również aspekt emocjonalno-sensualny - poza opisem ruchu i oddaniem struktury czy narracji spektaklu, wpisanych w muzykę czy tło dźwiękowe, dobrze byłoby uwzględnić emocje ewokowane przez artystów. Gdzieś na przecięciu pomiędzy tymi elementami lokuje się bardzo pomocna w waszej pracy kinetografia Rudolfa Labana. Jaka jest jej użyteczność dla audiodeskrypcji tańca? I czy są jeszcze inne metody, którymi**

## **można się posłużyć?**

AGNIESZKA MISIEWICZ: Dla mnie teoria Labana najistotniejsza jest w kontekście wzbogacenia słownictwa na temat tańca, jego precyzji. Przydaje się do nazywania jakości dynamicznych. Skorzystanie z jego sformułowań pomaga zastanowić się nad relacją ciała z przestrzenią. Nie jestem ekspertką od Labana, ale wybieram z jego metody to, co może mi się przydać we własnej praktyce. Interesuje mnie Labanowska perspektywa patrzenia na ruch przez różne pryzmaty i przyglądanie się, na przykład, jakie kształty przybiera ciało, gdzie w ciele inicjowany jest ruch, czy jego intencje są jasne, jaki jest jego rytm, stopień przepływu, siła, czy daje wrażenie wysiłku czy lekkości. Są to czytelne jakości ruchowe, nad którymi możemy się zastanowić, analizując ruch podczas pracy audiodeskrypcyjnej. Staram się zawsze pamiętać o tym, jak wiele czynników wpływa na ruch i o jak wielu rzeczach można napisać w audiodeskrypcji zamiast czasownika „tańczyć”. Nawet chodzenie może odbywać się na wiele sposobów. Charakterystyka ruchu według Labana przydaje mi się do rozwijania słownictwa opisywania ruchu. Wchodzenie głęboko w jego teorię i korzystanie z wypracowanych przez niego schematów mogłoby być niezrozumiałe dla odbiorcy, który nigdy się z nią nie spotkał. Zatem czerpię z niej na najbardziej podstawowym, frazeologicznym poziomie.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Też korzystam z Labana na podobnej zasadzie. Jego teoria jest dla mnie jak mapa, która pomaga mi zaplanować kolejne kroki w audiodeskrypcji tańca. Ośmielona zajęciami z Krishną, sięgam do pisania ciałem, włączając praktyki somatyczne – zastanawiam się, gdzie dokładnie w ciele czuję dany ruch, co dzieje się z moimi kośćmi. Sporo się ruszam, gdy piszę. Sprawdza mi się przepuszczenie ruchu ciała, o którym mam napisać, przez swoje ciało. Bardzo ważne były dla mnie słowa Krishny o

neuronach lustrzanych i o tym, w jaki sposób uruchamiają się one u osób widzących podczas oglądania spektaklu tańca, gdy zaczyna pracować motoryka i pamięć ciała. Osoba niewidoma jest tego bodźca pozbawiona. Krishna otworzyła niezwykłą perspektywę – w jaki sposób za pomocą słów możemy uruchomić neurony lustrzane? Czasami nie wystarczy opis wyłącznie tego, co widać, trzeba wejść głębiej w ciało.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Krishna zwróciła uwagę na jeszcze jedną rzecz, która jest trochę labanowska – mówiła o warstwach osoby tańczącej. Chodzi o odczuwanie ruchu osoby tańczącej w mięśniach, ale też o prozaiczne rzeczy, jak np. to, co odczuwasz na skórze. Czy podczas wirowania masz związane, czy rozpuszczone włosy, które odbijają się od szyi czy twarzy? To również może mieć znaczenie dla odbiorcy. Jest to doświadczanie ciała na bardzo różnych poziomach. Na ciało tancerza i jednocześnie odbiór jego ruchu może wpływać też kostium, podłoga (baletówka, parkiet, beton etc.), to, czy ktoś tańczy bosy, w butach, czy w baletkach. Z pozoru są to drobiazgi, ale niezwykle ważne.

Wzór cytowania:

*Audiodeskrypcja: między opisem a interpretacją*, z Agnieszką Misiewicz i Katarzyną Peplinską-Pietrzak rozmawia Julia Hoczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/audiodeskrypcja-miedzy-opisem-interpretacja>.

## Przypisy

1. Tzw. tylofilmy, polegające na wprowadzeniu stop-klatki pomiędzy scenami i służące ich opisaniu, przygotowywane były dopiero od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku na potrzeby zamkniętych pokazów dla osób niewidomych. Formułę opisywania scen w ramach takich spotkań można uznać za pierwowzór audiodeskrypcji. Dopiero w 2006 roku pojawiły się pierwsze otwarte projekcje filmowe z audiodeskrypcją na żywo.
2. Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych z 2010 roku dostępne



są na stronie Fundacji Audiodeskrypcja:

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji/do-produkcji-audio-wizualnych.html> [dostęp: 14.10.2024]. Można tam znaleźć także bazę skryptów audiodeskrypcji i inne ciekawe informacje, niestety wszystkie nieaktualizowane od kilkunastu lat, więc mapujące wyłącznie ówczesny stan wiedzy i zasobów.

3. Chodzi o spektakl *Łabędzie* w reżyserii i choreografii Tobiasza Sebastiana Berga, którego premiera odbyła się w 2022 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Więcej o procesie pracy można przeczytać w rozmowie Teresy Fazan z artystą:

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/10353-kto-moze-wejsc-do-opery.html> [dostęp: 14.10.2024]. Przedstawienie zdobyło nagrodę publiczności w ramach Federa Prizes Biennale w Paryżu.

4. Więcej informacji: <https://darkroomballet.com/about-krishna/> [dostęp: 14.10.2024].

5. Np. unijny program *Dostępność Plus*, wymogi na temat dostępności pojawiają się w programach MKiDN.

6. Byłam uczestniczką tych warsztatów, co stało się bezpośrednim impulsem do przeprowadzenia niniejszego wywiadu.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/audiodeskrypcja-miedzy-opisem-interpretacja>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/sztuka-eksploracji>

/ ROZMOWY O DOSTĘPNOŚCI

## Sztuka eksploracji

Z Patrycją Jarosińską rozmawia Jakub Studziński

Pomysł wywiadu z niesłyszącą artystką Patrycją Jarosińską powstał w nawiązaniu do pytania Katarzyny Żeglickiej o to, czy niepełnosprawność jest kluczowa w działaniach artystycznych, czy trzeba o niej mówić. Patrycja nie podkreśla w swojej sztuce niepełnosprawności i nie przynależy do żadnej grupy artystek i artystów z niepełnosprawnością; rzadko mówi o tym, że jest niesłysząca. Dla niej liczy się praca i kompetencje, a język migowy jest po prostu językiem jak każdy inny – otwartym na eksplorację.

### **Możesz na początek opowiedzieć o sobie w kilku zdaniach?**

Jestem pedagogką, aktorką, tancerką, osobą niesłyszącą, choreografką PJM (polskiego języka migowego). Pracuję jako wychowawczyni w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Młodzieży Niesłyszącej i Słabosłyszącej w Krakowie przy ulicy Grochowej 19. Prowadzę tam zajęcia teatralno-taneczne dla Głuchej młodzieży i inkluzywne warsztaty teatralno-ruchowe. Oprócz

tego brałam udział jako aktorka w spektaklach: *Kurtyna kobiet*, *Translacje*, *Siostrzeństwo*, *Wojna w niebie*, *PARALIPOMENA – dokąd zaprowadzi nas Mały Książę*. Uczestniczyłam w licznych rezydencjach artystycznych, m.in. podczas Festiwalu Dance Air w Hadze w ramach projektu Europe Beyond Access (Holandia), METAL Chauffeur's Cottage w Peterborough (Zjednoczone Królestwo), a także w laboratoriach takich jak „Taniec i niepełnosprawność – przekraczanie granic” organizowanym przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w Bytomiu (w Teatrze Rozbark) i w Warszawie. Na koncie mam również udział aktorski w filmach *Pióra* i *Afonia*.

### **W jaki sposób stałaś się artystką profesjonalną? Kiedy?**

To dosyć trudne pytanie. Uważam, że jeszcze nie mogę siebie nazywać profesjonalną artystką. Myślę, że potrzeba dłuższego procesu, żeby wykształcić w sobie to poczucie. Na razie pozwalam sobie na eksperymentowanie i odkrywanie swojego artystycznego ja.

**Zgadzasz się z tym, że *Wojna w niebie* (reż. Dominika Feiglewicz, Cricoteka, 2018), która otrzymała główną nagrodę w konkursie na najlepszy spektakl niezależny The Best Off (2019), organizowanym przez Fundację Teatr Nie-Taki, była punktem przełomowym w twojej karierze?**

Nie, nie myślę o tym w ten sposób. Spektakl *Wojna w niebie* był kolejnym wydarzeniem związanym ze sztuką, z teatrem. Sztuka teatralna towarzyszyła mi od najmłodszych lat. Gdyby zacząć wymieniać od początku, uzbierałoby się trochę. Zawsze poszukiwałam i będę poszukiwać różnych sposobów

dojścia do kultury. Nie musi to oznaczać kariery. Wystarczy, jeśli będę po prostu tworzyć, poszerzać horyzonty sceny i widowni dla osób g/Głuchych, słabosłyszących i słyszących. Będę łączyć dwa światy. To mi w zupełności wystarczy. Natomiast taniec jest mi jeszcze bliższy. Punktem przełomowym dla mnie była współpraca z Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca (NIMiT). Dzięki niej miałam możliwość poznania instruktorek i instruktorów tańca, wiele od nich się nauczyłam. Ta współpraca popchnęła mnie do rozwijania się pod względem artystycznym – zostałam zaproszona przez Marca Brewa na rezydencję artystyczną w Holandii. To był dla mnie olbrzymi krok do przodu. Po dwutygodniowej rezydencji miałam tyle pomysłów i inspiracji, że zdecydowałam się skupić na tańcu. Dzięki temu mogłam spełnić swoje marzenia związane z występami artystycznymi.

### **Jakie osoby artystyczne wywarły duże wpływy na twoją sztukę, na twoją perspektywę w działaniach artystycznych?**

Od najmłodszych lat podziwiałam taniec i teatr. Wszystko zaczęło się w Ośrodku dla Słabosłyszących w Szczecinie, tam zaszczepiło się we mnie pragnienie łączenia się ze sztuką, rozwijałam te umiejętności na każdym etapie kształcenia. Bardzo inspirują mnie zagraniczne teatry dla Głuchych (na przykład Manu w Norwegii), Fascynuje mnie język migowy jako mój własny język, chcę wykorzystywać go jako integralny element mojej sztuki, mojego tańca. Zaczęłam eksplorować ten obszar, gdy dorastałam. Staram się łączyć taniec i język migowy w sposób harmonijny. Inspirują mnie i na moją sztukę wpływają osoby choreograficzne pracujące z metodą świadomości ciała i improwizacją, takie jak Marc Brew, Pina Bausch, Rudolf Laban.

**Katarzyna Żeglicka w rozmowie z Izabelą Zawadzką i Barbarą Pasterak (*Jestem jak koń trojański*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178) określa się jako koń trojański o imieniu Token, który odślania fałszywą inkluzywność w instytucjach kultury. Czy też stosujesz podobną technikę? Czy aspekty związane z inkluzywnością są dla Ciebie ważne?**

Przytoczę tutaj sytuację, której doświadczyłam. Pewnego razu zostałam zaproszona na festiwal związany z tańcem jako prowadząca warsztaty. Dostałam informację, że organizatorzy zapewnią tłumaczenie PJM – to było dla mnie bardzo ważne. Zgodziłam się. Dzień przed warsztatami powiadomiono mnie, że organizatorzy pomylili terminy i nie byli w stanie załatwić dla mnie tłumacza PJM. W związku z tym musiałam odmówić. To nie była dla mnie komfortowa sytuacja. Od tego momentu sprawdzam taką możliwość w instytucjach kultury. Ważne jest dla mnie również to, aby instytucje kultury – jeśli zamierzają organizować wydarzenia dostępne dla osób g/Głuchych i słabosłyszących – robiły to razem z nimi. Nie z osobami słyszącymi, które reprezentują osoby g/Głuche, bo nie o to chodzi. Dzięki temu osoby g/Głuche i słabosłyszące mogą mieć poczucie, że są sprawcze i wysłuchane.

**Czy czujesz się artystką z niepełnosprawnością i czy myślisz, że należy o tym głośno mówić? Jak to jest twoim zdaniem?**

To kluczowe pytanie. Myślę, że nie chciałabym mówić o swojej niepełnosprawności. Realizuję swoje marzenia. Nie odgradzam się od rzeczywistości. Tworzę to, co chcę tworzyć. Kocham to, co robię. Poszerzam sztukę i kulturę dla osób g/Głuchych i słabosłyszących, chcę dać im

możliwość wzięcia w niej udziału, rozwoju, odbierania wartości i piękna sztuki. Nie definiuję siebie jako osoby z niepełnosprawnością. Nie pozwalałam, by to określenie wpływało na moją twórczość i pasję. Może właśnie w tym tkwi piękno – w pokonywaniu barier i w prawdziwym byciu sobą na scenie.

**Zauważyłem, że nigdy w swojej sztuce nie podkreślasz własnej niepełnosprawności. Jest ona jakby niewidoczna...**

No tak. Właśnie o to mi chodzi, ta niepełnosprawność nigdy nie była i nie jest elementem mojej sztuki i mojej tożsamości.

**W październiku 2022 roku wystartowała kampania społeczna organizowana przez British Council *I am an artist* (Jestem artystą/Jestem artystką)<sup>1</sup>. Udział w niej brały znane osoby artystyczne, m.in. Filip Pawlak, Katarzyna Żeglicka, Joanna Pawlik, Tatiana Cholewa, Daniel Kotowski. Kampania ma na celu pokazanie przede wszystkim, że osoby z niepełnosprawnością są również profesjonalnymi artystkami i artystami, i ta niepełnosprawność absolutnie ich nie wyklucza. W kampanii udział również wzięły osoby sojusznice, m.in. Dominika Feiglewicz. Czy wzięłabyś w niej udział?**

Było tak... Najpierw promocja kampanii *I am an artist* z udziałem artystek i artystów z niepełnosprawnościami oraz osób sojusznicznych wyświetliła mi się na Facebooku – wówczas nie zostałam jeszcze zaproszona. Spotkałam się z pytaniami i komentarzami, dlaczego nie ma mnie w tej kampanii. Po pewnym czasie zostałam zaproszona, ale ostatecznie podjęłam decyzję o niebraniu w niej udziału ze względu na to, że nie czułam potrzeby pokazania swojej

niepełnosprawności, gdyż, tak jak wspomniałam, nigdy ona nie była elementem mojej sztuki i mojej tożsamości.

### **Jak to się stało, że podjęłaś decyzję o wykorzystaniu polskiego języka migowego (PJM), który jest naturalnym językiem Głuchych, w działaniach artystycznych?**

Polski język migowy (PJM) jest moim językiem. Językiem, którego używam w życiu i w codziennej komunikacji. I właśnie chciałam się nim podzielić ze światem, pokazać mu cząstkę siebie. PJM jest językiem ekspresyjnym, wizualno-przestrzennym i bardzo bogatym, który daje mi pełną możliwość przekazu, dlatego jest obecny w mojej sztuce tanecznej. Jest to część mnie, część mojej tożsamości.

### **W 2023 roku otrzymałaś artystyczne stypendium twórcze Miasta Krakowa w celu wypracowania pokazu *Język (z) ciała* opartego na pracy warsztatowej. Dlaczego zdecydowałaś się na taką formę i nazwę?**

Po licznych konsultacjach z osobami z mojego otoczenia, zdecydowałam się na tytuł *Język (z) ciała*, bowiem jest to sztuka oparta na metodzie głębokiego sensu i świadomości ciała. Dzięki tej metodzie możemy skupić się na wnętrzu i wydobyć z siebie, ze swojego ciała język, emocje. Chciałam na przykładzie pracy warsztatowej pokazać moją metodę, autorską i nowatorską metodę tańca z użyciem języka migowego. Taka forma daje możliwość rozwoju, doświadczania nowych rzeczy, badania, sprawdzenia tej możliwości.

### **Czyli to jest próba stworzenia minilaboratorium? Badacie, szukacie, eksplorujecie język migowy, by połączyć go z ruchem.**

Tak. Te warsztaty były okazją do sprawdzenia, do eksplorowania nowej formy ekspresji tańca z użyciem języka migowego.

**Przy okazji pokazu powarsztatowego *Język (z) ciała* mówiłaś w rozmowach i w reportażu podsumowującym, że jesteś autorką nowej koncepcji - koncepcji łączenia tańca z językiem migowym. Czy mogłabyś o tej koncepcji opowiedzieć?**

Koncepcja ta w głównej mierze umożliwia ekspresję niewerbalną, komunikację bez słów między tancerkami a widownią i światem. Umożliwia przekazanie myśli i uczuć. Idea ta jest bardzo wyrazista i dzięki temu publiczność może zobaczyć, doświadczyć, co ciała osób tańczących mówią, co chcą im powiedzieć, co te znaki migowe oznaczają. Warto tutaj podkreślić, że jeśli korzystamy z PJM w tańcu, to osoby wykonujące choreografię zmieniają swoją ekspresję, swoje twarze, pracują więcej z ciałem, zyskują większą świadomość pracy z ciałem. Znaki migowe pod kątem interpretacji ich prowadzą.

**Wyprodukowałaś pokaz powarsztatowy *Język (z) ciała* (premiera: 14 stycznia 2024 roku w Cricotece w Krakowie). Co było celem tego pokazu? Czy udało ci się przekazać publiczności swoją historię, pokazać siebie?**

Mam poczucie, że w pewnym sensie udało mi się pokazać widzom moją perspektywę na taniec z wykorzystaniem języka migowego. Osobom występującym udało się pokazać publiczności swoje wewnętrzne piękno, opowiadając przy tym swoją historię.

**Po spektaklu pojawiły się pewne wątpliwości ze strony publiczności, dotyczące głównie muzyki (kompozytor: Piotr Roemer), która, ich**



## **zdaniem, nie spaja pokazu w całość. Jaka była twoja wizja umieszczenia muzyki w pokazie?**

Muzyka jest podkładem dla osób tańczących słyszących, w pewnym sensie wspiera je w oswajaniu się z tą koncepcją. Osoby słyszące odbierają świat za pomocą słuchu, za pomocą dźwięków, a tutaj eksplorujemy język migowy. Dzięki muzyce odbiór mojej pracy jest dla nich bogatszy. Natomiast osobom głuchym muzyka daje poczucie rytmu za pośrednictwem wibracji. To też, w mojej opinii, jest pomocne w tworzeniu na scenie relacji z pozostałymi osobami występującymi.

## **Oglądając twoją sztukę, można odnieść wrażenie, że poprzez taniec połączony z językiem migowym próbujesz uczyć widzów konkretnych znaków migowych, próbujesz komunikować się z nimi, coś przekazać. Czy tak jest?**

Nie myślałam o tym jako o nauce. Bardziej chodziło mi o to, że widzowie mają okazję zobaczyć świat osób g/Głuchych, piękno ich języka, zrozumieć go. Chcę przez to włączyć osoby g/Głuche do świata sztuki i kultury – dać możliwość rozwoju pasji, zainteresowania i wzbogacać słownictwo służące wyrażaniu emocji. Tak naprawdę nie mamy wielu okazji do przeżywania emocji w języku migowym. Są dostępne napisy, niekiedy tłumaczenia, a to nie to samo. Po pokazach osoby g/Głuche przychodziły i mówiły, że było pięknie. I że chcą więcej takich spektakli, spektakli w PJM. Natomiast g/Głuche osoby aktorskie występujące w moim spektaklu poczuły się dowartościowane. Dzięki językowi PJM przekroczyły barierę, otworzyły się w relacjach. Tworzę więc teatr, sztukę, taniec głównie z myślą o osobach g/Głuchych. Chciałabym w przyszłości stworzyć teatr dla ludzi, którzy doświadczają barier językowych.

## **Jak miałyby funkcjonować taki teatr?**

Mamy spektakle tłumaczone na PJM i zawierające napisy, ale g/Głusi napotyka pewne bariery. Muszą kierować uwagę na osobę tłumaczącą lub na napisy, tracąc przy tym to, co się dzieje na scenie. A spektakle migane dają osobom g/Głuchym (analogicznie jak osobom słyszącym) możliwość przyjscia do swojego świata. Przykładem takiego teatru jest MANU w Norwegii – jest to jedyny profesjonalny teatr w tym kraju, gdzie pierwszym i najczęściej jedynym językiem scenicznym jest norweski język migowy. Mają stałe miejsce występów i spotkań z g/Głuchymi (w Oslo), gdzie g/Głusi tworzą kulturę, dyskutują o niej i gdzie dostępność dla osób słyszących jest również zapewniona.

**Bardzo często łączysz taniec ze znakami kulturowymi (są to znaki w polskim języku migowym, które nie mają odpowiedników w języku polskim, nie możemy przełożyć ich w dosłowny sposób, nie znając kontekstu). Czy jest to sposób pokazania widowni, że jesteś natywną użytkowniczką PJM?**

PJM jest bardzo bogatym językiem i stosując go jako natywna użytkowniczka, jestem z niego dumna. PJM, jak każdy inny język, ciągle się rozwija, jest coraz bogatszy. Proces ten jest naturalny, tak jak w języku polskim czy w innych językach. PJM jest zupełnie odrębnym językiem, zawiera własne związki frazeologiczne, własne znaki kulturowe, odrębną strukturę gramatyczną. Trzeba pamiętać, że PJM nie jest sztuką, jest językiem. Korzystam ze znaków migowych, które, z racji bycia znakami wizualno-przestrzennym, mogą w ramach spektaklu funkcjonować jako język i taniec jednocześnie.

**W twojej sztuce łączenie światów g/Głuchych i słyszących jest bardzo**

## **ważne.**

Tak. Bardzo mi zależy na tym, żeby świat był inkluzywny. Chodzi o to, by nie bać się siebie nawzajem, tylko razem działać. Będąc razem, bardzo dużo się od siebie uczymy. Łącząc dwa światy, możemy uzupełniać swoje, w pewnym sensie, braki i tworzyć intensywne przeżycia dla różnorodnej widowni.

Przede wszystkim chodzi mi o odkrywanie siebie, poznanie własnych emocji. Nie mówiąc werbalnie, a mówiąc znakami, gestami, mimiką, potrafimy dotrzeć do każdej i każdego. Ważne dla mnie jest to, żeby kultura g/Głuchych mogła się rozwijać, potrzebne jest zwiększenie widoczności g/Głuchych artystek i artystów – i to nie tylko w społeczności g/Głuchych, ale na równi z innymi artystkami i artystami – w teatrach, galeriach etc. jako osób tworzących i osób uczących, dzielących się z innymi swoją praktyką. Nie mamy w Polsce tak porządnej i dostępnej edukacji artystycznej, która umożliwi osobom g/Głuchym rozwijania się w dziedzinach artystycznych takich jak taniec, teatr czy aktorstwo.

Wzór cytowania:

*Sztuka eksploracji*, z Patrycją Jarosińską rozmawia Jakub Studziński, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/sztuka-eksploracji>.

## **Przypisy**

1. <https://www.britishcouncil.pl/en/programmes/arts/i-am-an-artist>

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/sztuka-eksploracji>

From the issue: **Didaskalia 184**

Release date: grudzień 2024

DOI: 10.34762/ddmb-mc97

Source URL:

<https://didaskalia.pl/en/article/non-ocularcentric-theater-blindness-resource-work-teatro-ciego-mx>

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

## Non-Ocularcentric Theater: Blindness as a Resource in the Work of Teatro Ciego MX

Monika Dubiel

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzyńskiej i Moniki Kwaśniewskiej. Cykl publikowany jest od numeru 178. Wybrane artykuły zostaną zredagowane w języku prostym przez Jakuba Studzińskiego w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury. / The article was written as a response to the call for papers *Crippling Performing Arts*, edited by Katarzyna Ojrzyńska and Monika Kwaśniewska. The series is published from issue 178. Selected articles will be edited in plain language by Jakub Studzinski in cooperation with the Malopolska Institute of Culture.

### Abstract

The main aim of this article is to examine the phenomenon of Teatro Ciego MX, a Mexican company composed by blind actors. Based on the study of their work, I argue that actors' blindness can be interpreted as an artistic resource for broadening horizons of traditional theater. I examine the singularity of blind acting and multisensorial performances. The article is based on my own fieldwork, which includes interviews with the actors and their collaborators, as well as observation of rehearsals and performances. It uses disability studies, particularly the concepts of cripistemology and blindness arts, as a theoretical framework for the analysis.

Keywords: Teatro Ciego MX; visual impairment; resource; disability studies; Mexico

# Introduction

The belief that vision is the most important sense, called ocularcentrism (Jay, 1993), has been ingrained in Western culture for centuries. Over subsequent epochs, philosophical reflection identified knowledge with clear vision (Pallasmaa, 2012). Flourishing especially in the Enlightenment, the supremacy of sight has remained prominent in numerous fields, including theory of art, until today. Visuality is an inherent element of performance and visual arts that serves as a tool for constructing a certain cultural norm.

Nowadays, numerous artists and thinkers who aim to deconstruct social and cultural norms have proposed several theoretical and practical strategies to achieve this. In my article, I adopt the perspective of disability studies, in which blindness becomes an epistemic and creative position from which the deconstruction of the hegemony of vision is possible.

What serves as the cornerstone of disability studies is the distinction between impairment and disability, in which the former is understood as ‘an injury, illness, or congenital condition that causes or is likely to cause a loss or difference of physiological or psychological function,’ while the latter is ‘the result of negative interactions that take place between a person with an impairment and her or his social environment’ (Northern Officer Group, 1996, p. 1). In a nutshell, impairment is a physical or mental condition that is seen as pathological from the medical point of view, while disability is understood as a negative social situation caused by it. This distinction is closely related to two different ways of understanding disability: the medical model and the social model. According to the former, disability is understood as an individual problem, and attention is placed on the limitations and deficits that it causes. In this approach, deficit is the central concept, and its

elimination is the main task to be accomplished in the face of disability (Oliver, 1983, 1990). In the latter case, disability is conceived as a socially constructed phenomenon resulting from society not being organized in a manner that takes into account the needs of persons with disabilities. In other words, the main disabling factor is not the physical, cognitive or mental condition, but the society, its structures and institutions. An individual is treated as disabled insofar as she or he experiences harm and exclusion (Oliver, 1983; Barton, 1996).

Although in the beginning disability studies scholars strongly criticized the medical model and postulated adopting the social model, currently numerous researchers indicate that the latter is also insufficient to capture the multifaceted nature of disability. The social model has primarily been criticized for omitting the bodily aspects of disability (Hughes and Paterson, 1997; Shakespeare, 2006). My way of thinking about disability as a resource fits in the ongoing debate on how to maintain the social understanding of disability without excluding the corporeal aspects and individual experiences of living with it.

One of the strategies adopted in the field of disability studies is reclaiming of the disabled perspective, which has been marginalized by the mainstream able-bodied culture. While reflecting on vision and art, what deserves special attention is the concept of 'blindness arts' which contrasts with and complements 'visual arts' (Thompson and Warne, 2018, n.p.). It acknowledges the creative potential of blindness in the fields of artistic expression and access. The concept of blindness arts involves a rereading of blindness as a multifaceted aesthetic position and considers blind people as active cultural creators, consumers, and critics (Thompson and Warne, 2018). In line with the principles of disability studies, blindness arts

recognize blind people as active subjects rather than passive objects of medical and societal curiosity. Furthermore, they reject pathologizing myths and stereotypes of blindness grounded in culture (Thompson and Warne, 2018).

The realm where the functioning of blindness arts is particularly interesting are performing arts. Due to the fact that they are firmly based on visual principles, it seems worth examining how their traditional principles become challenged by artists with visual impairments. It is relatively difficult for a person with a visual impairment to become an actor or a director. As a consequence, although performing arts sometimes use blindness as a theme, they rarely involve artists with visual impairments themselves. However, recently this situation has slowly started to change. Individual examples of performers with visual impairments can be found in various countries. In this study, I explore the concept of visual impairment as an artistic resource in the work of Teatro Ciego MX, a Mexican theater company composed entirely of persons with visual impairments. It has been operating for fifteen years, being one of just two companies of this kind in Latin America. The article is based on the empirical evidence that I collected between 2019 and 2023 as part of research for my PhD dissertation. The research material was gathered during interviews (conducted online and in person) with visually impaired artists and their collaborators, and during observations of my interlocutors' rehearsals and performances<sup>1</sup>.

## **Disability as an Artistic Resource**

The notion of resource has a rich history in the social sciences. In economics, all material and non-material components of the process of production of goods and services are considered resources (Bruce, McConnell, and Flynn,

2013). Although I am far from using the notion of resource in an economic sense, it should be noted that some of the properties related to its economic interpretation are relevant to other disciplines, including those that tackle the problem of subjectivity. As Erich Zimmermann (1933) claims, something can be considered a resource only if it can serve human needs. In other words, it becomes a resource solely when people have needs that can be satisfied by it and people know how to use it in order to satisfy these needs. For example, coal is not a resource per se. It might become a resource when an individual needs energy and knows how to produce it from coal.

Analogically, in sociological theories of social capital (Bourdieu, 1986; Coleman, 1990; Lin, 2001)<sup>2</sup> and psychological theories of stress-coping (Antonovsky, 1979, 1991), adaptation (Hobfoll, 2002), and psychotherapy (Leslie, 2014), a resource is interpreted as any object or characteristic possessed by an individual or any emotion, event or belief experienced by him or her if only the individual can use it and knows how to profit from it.

Taking recourse to the rich history of the concept of a resource in the social sciences, I propose my own definition of a resource as ‘any lasting social circumstance; physical, mental, or psychological characteristic, a property or an ability; personal experience or knowledge; possessed or accessed by an individual that helps him/her in achieving the desired result’ (Dubiel 2022, p. 123). Such a broad definition allows one to recognize a resource in a wide spectrum of characteristics, items, events, and conditions, such as, for instance, disability.

In the field of disability studies, affirmative thinking about disability as a resource already has a certain tradition. Opposing the medical discourse about loss and deficiency, Rosemarie Garland-Thomson (2012) contends that disability should be reread in terms of the value it brings to society. By using



the language of environmental conservation: 'preserving intact, keeping alive, and even encouraging to flourish' (p. 341), Garland-Thomson conceptualizes disability as an essential component of human diversity that offers a significant cultural and material contribution to the world. As a consequence, she calls disability a 'generative resource' (p. 341) and claims that disability supplies the world with critical resources in three areas: cultural narratives, epistemology, and ethics.

The idea of disability as a resource also corresponds with another affirmative concept, namely disability gain, which was first formulated within Deaf Studies as 'Deaf Gain' and was defined as 'unique cognitive, creative, and cultural gains manifested through deaf ways of being in the world' (Bauman and Murray, 2014, p. xv). The concept of Deaf Gain was coined as an identity-based and emancipatory alternative to the common medical term 'hearing loss.' As such, according to the authors, it fits into the shift from an overarching framework of normalcy to one of diversity. The idea was readily picked up by blindness researchers and the concept of blindness gain was coined (Thompson, 2017; Chottin and Thompson, 2021).

Blindness gain appreciates blind people's inventiveness, imagination, and creativity which result from their multisensory way of being in the world. When speaking about gaining blindness, Georgina Kleege defines blindness as 'an array of nonvisual perception and other forms of acquired knowledge' (2010, p. 61). Similarly, Sarah Böllinger (2019) conceptualizes disability gain as unique knowledge that is generated and passed on to society by persons with disabilities. Notably, it can only be produced in the presence of disability. Thinking about disability as a gain generates 'innovative ways of looking at the world and creativity that moves us past old conceptions of the normate' (Fox, Krings and Vierke 2019, p. 106). Reframing disability as a

gain rather than loss or deficiency is based on the way disability studies perceives disability as an expression of human variation and, as such, a valuable part of human experience. What seems crucial for considering visual impairment as a resource is that this perspective stresses the fact that blindness is a source of nonocularcentric, multisensory knowledge, innovation, and creativity.

Although a resource can be beneficial in various spheres of an individual life, and it can be employed in different kinds of social action or life activity, I focus on using it for artistic purposes. Therefore, I use the term an 'artistic resource.' Furthermore, I argue that visual impairment falls within the definition provided above and can be considered an artistic resource.

The use of disability as a resource is often related to the unique knowledge produced as a result of the experience of living with a disability. As Sunaura Taylor (2017) observes, when living with a disability, one is in a way forced to create completely new and unique ways of interacting with the external world. She states:

I'm an artist, and so I think about creativity a lot. Being disabled gives you a completely new way of having to interact with the world. [...] For instance, I was never taught by anyone how to use my mouth to do things. There is a certain level of creativity and innovation that goes into every single thing, which some people might find really frustrating, but for many of us who are actually living it, it's a very liberating thing to not have every aspect of your body already defined (p. 232).

The creativity that Taylor refers to can be understood on many levels. It can

obviously concern innovative solutions or creative artworks, but it may also refer to completely new and original knowledge. As Taylor admits, nobody has taught her how to use her mouth to do things. She had to invent and develop this on her own, based on her personal experience. This reflection perfectly explains the ways of knowing that Robert McRuer and Merri Lisa Johnson (2014) call *cripistemologies*. For the purpose of the present study, this concept can be narrowed down to *blindistemology*, which can be defined as an alternative epistemology that emerges from the lived experience of visual impairment. It is composed of many diverse elements. In this article, I would only like to address the non-ocularcentric perception, which is a tool in non-ocularcentric cognition and results in producing non-ocularcentric knowledge.

## **Blind Theater: Shifting the Focus Away from the Eye**

‘Blind theater’ (*teatro ciego*), which embraces the idea of performing in complete darkness, is a fundamental concept for this section. The first show of this kind in Latin America was staged in Córdoba (Argentina) in 1991. It was titled *Caramelo de limón* (Lemon Candy) and was directed by Ricardo Sued. The play tells the story of an Argentinian family that abandons the country because of the horrors of military dictatorship. Performing in darkness is a formal intervention with a clear aesthetic aim. It serves as a metaphor of overwhelming fear and uncertainty (Obregón, 2005). All the actors who performed in the play were normovisual.<sup>3</sup> Nevertheless, one of them, Gerardo Bentatti, was so inspired by this experience that he decided to repeat it, but this time in collaboration with people with visual impairments. In 2000, together with the theater director José Menchaca and

persons from the Argentinian Library for the Blind, he founded el Grupo Ojucuro. This project resulted in the staging of *La Isla Desierta* (The Desert Island) by Roberto Arlt in 2001, directed by José Menchaca and starring normovisual and blind actors, again, in complete darkness (Gutiérrez, 2017). El Grupo Ojucuro evolved into a permanent theater company in 2008 and changed its name to Centro Argentino de Teatro Ciego, which continues to operate until now, giving all its shows in complete darkness (Perez Delgado, 2015). Their first performance, analogous to *Caramelo de limón*, was staged in Mexico in 2004. Entitled *Y cerré mis ojos* (And I Closed my Eyes), it was written and directed by Kerim Martínez Flores. Again, the performance starred only normovisual actors. It took place in complete darkness and was based entirely on dialogues and sounds made by the actors, who throughout the whole play remained gathered around the table at the center of the stage. Juan Carlos Saavedra, a Mexican actor and theater director, participated in this event and was very impressed. Inspired by the idea but intending to improve it, Saavedra finally came to a conclusion that persons who will feel safe and comfortable enough to navigate in darkness are blind people.<sup>4</sup>

In 2006, searching for his cast, Saavedra visited a secondary school for the blind in Mexico City and, together with several teenage students, staged a play entitled *Bajo el Puente* (Under the Bridge). Encouraged by its success, Saavedra decided to set up a theater company with his new actors. In 2007, Teatro Ciego MX (Blind Theater MX) was founded and continued staging *Bajo el Puente* on various occasions. Although they had no previous dramatic training, the young blind actors made a significant contribution to the artistic vision of Saavedra. Blindness turned out to be the lacking element that helped him develop the idea of blind theater and make it an original performing technique.<sup>5</sup>

Although the concept of blind theater seems to focus on an exploration of the blind condition, its core principle extends the reflection beyond the loss of sight into a realm of different perceptual and artistic possibilities (Perez Delgado, 2015). Blindness itself is not a common theme of Teatro Ciego MX's performances. It rather serves as a tool that increases the multisensorial depth of theatrical experience. With the exception of the play about Louis Braille, the shows of Teatro Ciego MX do not feature blind characters. The immersion in darkness becomes a means for deconstructing the ocularcentric norm in which traditional theater is grounded. Deprived of images, the spectators are encouraged to discover nonvisual modes of perception.

To some extent, blind theater may resemble initiatives such as Dialogue in the Dark, in which normovisual visitors are guided by blind people in absolute darkness.<sup>6</sup> Unlike them, however, Teatro Ciego MX is not an educational, but an artistic project. Although some performances include educational elements, the focus is on their artistic dimension. In the educational context, the main goal is to raise awareness among normovisual members of society about the ways in which blind people function, and thus increase their empathy and overturn stereotypes. In case of the work of Teatro Ciego MX, these aspects are also present, but they play rather a peripheral role, being a by-product of the main endeavor – a search for new means of artistic expression that arise from personal experience of blindness. Their main principle is acting in darkness and using phonic means of expression. In the dark, actors cannot emphasize their statements with a gesture or facial expression. The entire emotional charge needs to be encapsulated in their voice. Since in the dark the entire process of character building is based on the form and content of the utterances, the actors' vocal dexterity is crucial. However, physical fitness and motor coordination are

also important. It is not that in darkness, stage movement and gestures are not performed. On the contrary, they must be done with double energy to be heard. Furthermore, actors use a wide range of accompanying sounds to represent the world of the play. If they use a prop, they have to do it in a way that allows the audience to recognize the object and action by listening to the sound that they produce. In order to make it easier for the audience to immerse themselves in the fictional world, actors also often engage the other senses.

*Bajo el Puente* tells the story of Sofía who, after the death of her parents, is sent to an orphanage. Lonely and harassed by the headmistress, the little girl withdraws into a private world of fantasy. During the show, actors walk around the performance hall, forcing the audience to listen carefully to the sounds coming from all sides. When a scene takes place in the garden, spectators are showered with rose petals. They can feel the drops of water on their faces when it starts raining in the play. At the very beginning of the show, they are also invited to navigate the performance space in a blind way. The hall is completely dark and they have to find their seats by themselves. In this way, the opening of this performance invites the spectators to rely on nonvisual sensations and use them to the maximum. Their daily sensory experiences are tested and their perceptiveness is heightened.

Another performance that applies the methods of blind theater and was produced by Teatro Ciego MX is *Unplugged en la oscuridad* (Unplugged in Darkness). Staged for the first time in 2013, it was written by Paco Reyes and directed by Juan Carlos Saavedra. This performance has a much more intimate character, and the action does not move from one place to another. Everything happens in the same house, where different stories of people who do not know each other intersect. Everything is commented on by two

talking cats. Again, the scenography is largely acoustic. It is produced by the actors, who use doors, tables, and several recycled objects to create the setting. Although the show is mostly based on sounds, olfactory and tactile elements are also included. The company continues its creative search by experimenting with the performance space. This time, not only actors enter the audience, but also the audience invades the stage. The seats are placed on the stage in the middle of the imagined house, so the audience is at the center of the action. This show develops and perfects the idea of blind theater. The actors' blindness helps explore the multisensoriality of everyday experiences (Perez Delgado, 2015). Interestingly, the ocularcentric concept of theater spectatorship is undermined also on a discursive level. In the description of the show, the audience present at the performance (*el público asistente*) is referred to as a listener (*un escucha*) rather than a spectator (*más que un espectador*) (Teatro Ciego MX 2016).

*La mirada del inventor ciego* (The Gaze of Blind Inventor), the first performance of Teatro Ciego MX for children, which premiered in 2015. Written by Berta Hiriart and directed by Juan Carlos Saavedra, it is based on the life of Louis Braille, the inventor of the tactile system of reading and writing for the blind. Making this show is another step in the process of increasing the involvement of the audience in the performance. *La mirada del inventor ciego* is an interactive show during which children not only learn about the history of probably the most important invention in the history of the blind community but are also invited to perform several tasks without using their sight. Interestingly, although in this show the concept of blind theater is also applied, the entire performance does not take place in darkness. In order to make spectators better understand the experiences of the protagonist, they are put in a situation of changing visibility. Initially, when Braille is still a normovisual child, the stage is illuminated and

perfectly visible. However, when he gains blindness the lights are turned off. Spectators are also encouraged to share some experiences of the young blind boy. Firstly, they accompany him when he experiences the inaccessibility of the school for normovisual children. In complete darkness, they are handed printed maps and packs of crayons and asked to color all the continents in correct colors. Secondly, they accompany him to a gardening lesson in the institute for the blind, where they try their hand at transplanting flowers. On their way to the greenhouse, they are guided by blind actors, forming lines with individuals holding the arm of the person in front of them - a common method used by blind people in Mexico City when they navigate crowded streets or metro stations in a group.

As Teatro Ciego MX has become an independent company, blind theater has ceased to be merely a formal aesthetic approach. It now engages with 'blindistemological' content. Choosing the biography of Louis Braille as a theme of the show was also an important step towards reclaiming the blind historical and cultural heritage. The plot of the play is not limited to the story of the invention of the tactile reading and writing system. It also presents the strong opposition that it met with. It was voiced by the normovisual professors who saw the new system as an impediment to the control they wished to exercise over the blind students. Similarly to sign language, the Braille system was perceived as a threat to the ableist power relations at the time and, as such, was forbidden for several years (Mellor, 2006). Teatro Ciego MX presents the Braille system as a space of emancipation and resistance against oppressive structures.

Over the years, the company's composition has changed many times. However, its core has always been formed by the actors with visual impairments. Currently, the permanent cast members are three blind actors:



Erika Bernal Gallego, Marco Antonio Martínez Juárez, and Jesús Rodríguez. There are also blind and low vision actors, such as Cristian Arias, Cristian Vargas, Maricarmen Grau Huesca, and Luz Adriana Carrasco, who regularly participate or used to participate in the performances. Furthermore, starting from *Unplugged en la Oscuridad*, several normovisual actors have also been invited to contribute to the performances, but their number never exceeds the number of visually impaired actors. For example, in *Unplugged en la Oscuridad* three of six actors and in *La mirada del inventor ciego* two of six actors were normovisual. Jesus Rodriguez interprets the experience of these shows in terms of collaboration and exchange of knowledge and skills, where both blind and normovisual actors are experts:

It is a collaboration, exactly. They [normovisual actors] have to learn how to move in darkness. We teach them how to use podotactile marks and that they are important. And there are some things that we learn from them. We take it as mutual learning.<sup>7</sup>

In this case, blindness of the actors is not only a resource for developing the idea of blind theater, but also a source of specialized knowledge that they can transmit to the normovisual actors.

All of this shows that blindness of the actors is a critical element of the development of the concept of blind theater. In terms of theater practice, their ability to navigate space without using sight helps blind actors move around the performance space in darkness in a confident way. This skill also serves as a catalyst for focusing on sensory experiences that normovisual people tend to disregard. In terms of academic and activist reflection, blindness works as a resource for critical pondering on the ocularcentric and

even ableist paradigms of mainstream culture. Blindness can also be a resource that provides unique expert knowledge that blind actors can share with the fellow normovisual actors.

## **Non-Ocularcentric Work on the Stage**

The idea of blind theater, although conceptually original and practically expanding the scope of theatrical means of expression, is not the only possible performance strategy for blind actors. They also can, and in fact do, act in the light, often sharing the stage with normovisual actors. These situations open up new artistic possibilities, but also create new challenges. How can a blind person learn the visual principles of acting? How can a blind actor effectively navigate the stage so that he or she does not fall off or knock over decorations? These fundamental questions should be addressed when thinking about the presence of blind actors on an illuminated stage. In this section, I examine how actors from Teatro Ciego MX forge their original acting style and how they situate themselves in relation to normovisual actors.

It turns out that some specific skills that one has to develop as a blind person become his or her resource in the stage work. One of them is imagination. According to the principles of psychological acting, which are one of the foundations of the Teatro Ciego MX technique, imagination plays a crucial role in the process of character interpretation. In this context, blindness can serve as a great facilitator in developing acting skills because blind people, and especially those who are congenitally blind, who live imagining everything, so they have to develop this skill to the maximum. In that way, blindness is understood as an indirect resource that enables one to use or develop other resources. Nevertheless, such an assumption may raise

objections from normovisual people, who sometimes doubt whether congenitally blind people are capable of imagining things. This discrepancy may be related to differences in understanding the notion of imagination. While for normovisual people it is usually associated with thinking in images, for blind people it is much more related to embodiment, which is a key element of the Teatro Ciego MX technique. When examining the work of Teatro Ciego MX, it should be noted that over time, searching for new ways of expression, its members decided to act on an illuminated stage. Interestingly, the members of the Mexican company indicate that performing in the light is for them a natural stage in their development and the next step towards professionalization. This is in fact quite a normative perspective that shows how deeply the ocularcentric ideas are embedded in our thinking. Even artists who aim to challenge the visual hegemony are sometimes unable to liberate themselves from ocularcentric mindsets, according to which acting in the light will always be the desired 'norm.'

Over time, Teatro Ciego MX's performances became more demanding, and the actors had to develop their performing skills. As a consequence, the company has become more and more professional in the opinion of its members. Artists constantly educate themselves in such fields as: stage movement, voice emission, improvisation, dance, and cabaret. Yet, the essential question is: how can a blind actor learn to visually interpret his or her role? Although many people consider it impossible, it turns out not to be so. Independence from visual information may even be an advantage in forging an individual acting style. Since blind actors cannot observe and imitate poses and gestures of others, they have to look for their own means of expression. Several of my interlocutors stressed the corporal aspect of embodied feelings. Marco Antonio Martínez Juárez, an actor and current co-director of Teatro Ciego MX, sees the connection between corporal

expression and the idea of experiencing emotions in the following way:

The work of emotions in acting, well, has a lot to do with living the emotion, that your body itself expresses the emotion. It is not that you represent anger, you have to get angry so that your anger can be seen, so that you transmit this emotion to the people in the audience.<sup>8</sup>

Erika Bernal Gallego, a blind actress and the current co-director of Teatro Ciego MX, develops this idea and criticizes ocularcentric methods of theater training as follows:

When they [normovisual actors] work with gestures or corporal expression, with a very specific mobility that they copy from their professors, they do this immediately. And we need to first understand. When I conducted an acting workshop with the blind, it was a challenge to make them - those that have never seen what an annoyed face looks like - understand. So, the point is to make them look angry, which includes touching you or simply leading them to the emotion, to annoyance. And no matter if you frown or not. No matter if you roll your eyes or if you clench your teeth or if you squeeze your cheeks or whatever. It does not matter. The point is that you should be annoyed at that moment and what's on your face. Is it angry? Well, I don't know but your face is not a copy of somebody else whom you observe being annoyed.<sup>9</sup>

It turns out that in the acting of Teatro Ciego MX, contrary to the ocularcentric 'seeing means knowing' paradigm, it is the lack of sight that is

the source of understanding. In my interlocutors' interpretation, sight gives relief, but it is treacherous. It seems to offer a shortcut to interpretation, but this can, in fact, lead to shallow and imitative acting. Visual impairment in this approach becomes a resource that motivates the actor's self-development and results in an in-depth role interpretation. It also contributes to authenticity and originality of expression.

Another important aspect of blind acting is spatial orientation. Over the years, Teatro Ciego MX has developed a whole range of solutions that help blind actors navigate the stage safely and effectively. First of all, there is a system of podotactile signs, made of strings stuck to the floor, which actors can feel under their feet when walking on the stage. Furthermore, small objects are frequently secured in place with pieces of double-sided adhesive tape. In that way, they are more stable. They do not move or tip over when touched, but they can be easily handled if the plot requires it. A mark made with the use of adhesive tape on the surface also helps in localizing the place where a given object should be put back. Obviously, the biggest challenge for blind actors is to learn to navigate the stage in a confident way. In order to do so, they have to spend a lot of time there. On the one hand, this requires a lot more effort from blind actors than from normovisual ones. On the other hand, this additional work rewards them with a deep experience of the stage space. Blind people work out particular ways of embodying space. In the actual performance, this helps build an intimate and multisensory relationship with the space. Erika Bernal Gallego describes this process as follows:

We have a different way of getting to know the space. A normovisual actor comes and that's all. He glances at the stage and that's it. We go and touch, we explore the place, we get to know

how it is. [...] It's all like a ritual that permits us to fit the space, to mimic the space, [...] it's a space that you will inhabit.<sup>10</sup>

In this case, blindness works as an indirect resource on a meta-level. It is a condition that induces certain behaviors in an actor that result in producing a very specific relationship with the stage space and a complex embodiment of it. Presumably, such an approach would be profitable for all actors; however, normovisual actors can easily skip it, and so they do not always give it enough attention.

## Conclusion

As the experiences of the actors of Teatro Ciego MX show, blind acting is an innovative acting technique. It is a non-normative artistic proposal which understands blindness as a resource in many aspects. Blind acting involves developing skills, such as imagination, that are necessary in the work on the stage. Furthermore, it facilitates elaborating unique means of expression, which are far from imitation, and original concepts of performance space. Visual impairment also serves here as a resource that helps create and develop blind theater as a technique that explores the human sensorium. The blindness of the actors is a source of unique embodied sensory knowledge. As such, it has inspired an array of aesthetic strategies used by Teatro Ciego MX. Some of my interlocutors whom I have quoted interpret blindness as a kind of advantage that they have over normovisual artists.

In this context, the juxtaposition of beliefs about blind acting and normovisual acting expressed by the blind actors appears very interesting. Although the members of Teatro Ciego MX declare their willingness to challenge the normative schemes of traditional theater, surprisingly, they

are not free from stereotypical ocularcentric thinking about acting.

I am aware that this article does not exhaust all the topics of blind acting and blind theater. There are many aspects of these cultural phenomena that still need to be addressed. Undoubtedly, one of the most interesting problems to examine further is how the experiences of blind actors influence more general beliefs about acting. For that purpose, however, a much more extensive research on the relationship between blind and normovisual acting is needed.

Wzór cytowania / How to cite:

Dubiel, Monika, *Non-Ocularcentric Theater: Blindness as a Resource in the Work of Teatro Ciego MX*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, DOI: 10.34762/ddmb-mc97.

## Author

**Monika Dubiel** (m.n.dubiel@gmail.com) – holds Masters degrees in Psychology and Spanish Philology. In 2023 she defended doctoral thesis on the topic of visually impaired artists in Mexico at the University of Warsaw in the field of culture and religion sciences. Her research interests focus on the disability studies and Latin American studies, however they also include polish context especially in the field of accessibility studies and broadly understood activism of people with disabilities. At University of Warsaw she taught courses related to accessibility studies and literary disability studies. Out of academia, she also acts as a self-advocate and activist for the rights of people with disabilities especially in the themes of accessibility of culture. ORCID: 0000-0002-8721-2318.

## Footnotes

1. The article is partially based on chapter ten of my thesis, entitled *Visual Impairment as a Resource in Performing Arts*.
2. The relationship between the concepts of resource and social capital is close and yet slightly different in theories proposed by various authors. Sometimes a resources is considered part of social capital, other times social capital is seen as necessary for gaining resources. For Pierre Bourdieu (1986), capital, including social capital, is a tool for access to

resources. According to James Coleman (1990), social capital is a set of resources understood as elements or properties of the social structure that have a practical value for a social actor. Nan Lin defines social capital as 'resources embedded in a social structure that are accessed and/or mobilized in purposive actions' (2001, p. 29).

3. When writing about people who do not have impaired vision, I follow Benjamín Mayer Foulkes (2009) and in most cases use the term 'normovisual.' I prefer using it over other terms such as 'sighted' or 'with no visual impairment' because it reminds us about the concept of the 'norm,' a very arbitrary way of categorizing people.

4. When describing the history of Teatro Ciego MX, I use information received from Juan Carlos Saavedra, whom I interviewed on December 12, 2023, in his house in Mexico City.

5. Obviously, Saavedra is not the only theatre director that is attracted by the potential of multisensory theater. It is worth mentioning at least one example of a similar project: a theatre methodology called Sensory Labyrinth Theatre, created and developed by the Welsh theatre director Iwan Brioc.

6. Dialogue in the Dark is an educational space in which blind guides lead visitors in small groups through different settings, such as an apartment, a restaurant, or a forest, in complete darkness. This experience aims to teach visitors how to interact with the world without using sight and to raise their awareness about blind people. Dialogue in the Dark is a social enterprise operating on a franchise basis. Founded in 1988, it is now present in several countries, such as: China, Japan, Italy, Germany, Greece, and Austria. For some time, it also operated in Mexico.

7. Justo es una colaboración. Ellos (actores normovisuales) tienen que aprender manejarse por la obscuridad. Les enseñamos a usar las marcas podotáctiles y que son importantes. Y hay cosas que nosotros aprendemos de ellos. Lo tomamos como un aprendizaje de ambas partes. All the interviews with the performers of Teatro Ciego MX were conducted in Spanish. When quoting them, I provide the original Spanish fragments and my own English translation.

8. El trabajo de las emociones en la actuación, si tiene mucho que ver con vivir la emoción para que tu cuerpo solito muestre la emoción. No se trata de representar enojo. Sino más bien te enojas, para que se vea tu enojo y que transmitas el enojo pa las personas que están en publico.

9. Cuando trabajan [actores normovisuales) con gestos o con expresión corporal, con movilidad muy específica que ellos la copian de sus profesores, lo hacen inmediatamente. Y para nosotros es entender. Cuando di el taller de formación actoral con ciegos, fue un reto poder les hacer entender a quienes nunca han visto como es una cara de enojado. Entonces es hacerles la cara de enojado hasta hacer que te toquen o simplemente llevarlos a la emoción, a enojo. Y no importa si estas arrugando o no la frente. No importa si estas haciendo los ojos para un lado y para el otro, o si estás apretando los dientes, o la quijada. o lo que sea. No importa. El hecho es que tú estes enojado en este momento y como se dibuja tu rostro. Está de enojado? Pues, no lo sé, pero tu rostro no es una copia de alguien a quien estas viendo enojado.

10. Nosotros tenemos otra forma de conocer el espacio. Un actor normovisual llega y nada más. Le echa ojo al escenario y ya. Nosotros vamos y tocamos, exploramos el lugar, conocemos como es. [...] Es todo como un ritual que nos permite de irnos adecuando al espacio, irnos mimetizando con el espacio [...] Es el espacio que vas a ocupar.



## Bibliography

- Antonovsky, Aaron, *Health, Stress, and Coping*, Jossey-Bass, San Francisco 1979.
- Antonovsky, Aaron, *The Structural Resources of Salutogenic Strengths*, [in:] *Personality and Stress: Individual Differences in the Stress Process*, ed. C.L. Cooper, R. Payne, John Wiley and Sons, New York 1991.
- Barton, Len, *Disability and Society. Emerging Issues and Insights*, Pearson Education, London 1996.
- Bauman, H-Dirksen L., Murray, Joseph J., Introduction, [in:] *Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity*, eds. H.L. Bauman and J.J. Murray, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.
- Böllinger, Sarah, *Broken Beauty, Broken Cups: Disabled Bodies in Contemporary African Art*, [in:] *Beauty and the Norm: Debating Standardization in Bodily Appearance*, ed. C. Liebelt, S. Böllinger and U. Vierke, Springer, Cham 2019.
- Bourdieu, Pierre, *The Forms of Capital*, [in:] *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. J. Richardson, Greenwood Press, Westport 1986.
- Bruce, Stanley L., McConnell, Campbell R., Flynn, Sean M., *Essentials of Economics*, McGraw-Hill, New York 2013.
- Chottin, Marion, Thompson, Hannah, 'Blindness Gain as World-Making: Creative Audiodescription as a new "partage du sensible,"' *L'esprit créateur* 2021, vol. 61, no. 4.
- Coleman, James S., *Foundations of Social Theory*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1990.
- Dubiel, Monika, 'The Blind Side of Art: Visual Impairment as a Resource in the Work of Mexican Artists,' *Przeгляд Socjologii Jakościowej* 2022, vol. XVIII, no. 3.
- Fox, Ann M, Krings, Matthias, Vierke, Ulf, 'Disability Gain' and the Limits of Representing Alternative Beauty, [in:] *Beauty and the Norm: Debating Standardization in Bodily Appearance*, eds. C. Liebelt, S. Böllinger and U. Vierke, Springer, Cham 2019.
- Garland-Thomson, Rosemarie, 'The Case for Conserving Disability,' *Bioethical Inquiry* 2012, vol. 9.
- Gutiérrez, Alejandra, *Teatro ciego: una reflexión estética de los sentidos*, BA Thesis, Universidad Central de Venezuela, Caracas 2017,  
<http://saber.ucv.ve/bitstream/10872/18637/1/TESIS%20Teatro%20ciego%2C%20una%20reflexión%20estética%20de%20los%20sentidos.pdf> [accessed: 19.10.2022].
- Hobfoll, Stevan E., 'Social and Psychological Resources and Adaptation,' *Review of General Psychology* 2002, vol. 6, no. 4.

- Hughes, Bill; Paterson, Kevin, 'The Social Model of Disability and the Disappearing Body: Towards a Sociology of Impairment,' *Disability and Society* 1997, vol. 12, no. 3.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Johnson, Merri L., McRuer, Robert, 'Cripistemologies: Introduction,' *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, 2014, vol. 8, no. 2.
- Kleege, Georgina, 'Blind Faith,' *The Yale Review* 2010, vol. 98, no. 3.
- Leslie, Paul J., *Potential Not Patology*, Karnac Books, London 2014.
- Lin, Nan, *Social Capital A Theory of Social Structure and Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Mayer Foulkes, Benjamin, *Por una ceguera que siegue*, [in:] *Visiones y revisiones de la discapacidad*, ed. P. Brogna, Fondo de Cultura Económica, México 2009.
- Mellor, Michael, *Louis Braille: A Touch of Genius*, National Braille Press, Boston 2006.
- Northern Officer Group, *Defining impairment and disability*, 1996, <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Northern-Officers-Group-defining-impairment-and-disability.pdf> [accessed: 20.09.2023].
- Obregón, Osvaldo, *Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas*, [in:] *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: actas de V Congreso internacional de la AEELH*, ed. E. Valcárcel López, Universidade da Coruña, A Coruña 2005.
- Oliver, Mike, *Work with Disabled People*, Macmillan, Basingstoke 1983.
- Oliver, Mike, *The Politics of Disablement*, Macmillan, Basingstoke 1990.
- Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin*, John Wiley and Sons, Chichester 2012.
- Perez, Delgado; Hitandehui, Margarita, *Del escenario teatral al escenario social: teatro, discapacidad e inclusión*, MA thesis, Universidad Veracruzana, Xalapa-Enríquez 2015, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/46887/PerezDelgadoHitandehui.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [accessed: 25.10.2022].
- Shakespeare, Tom, *The Social Model of Disability*, [in:] *The Disability Studies Reader*. 2nd edition, ed. L.J. Davis, Routledge, New York 2006.
- Taylor, Sunaura, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, The New Press, New York 2017.
- Teatro Ciego MX, *Unplugged en la oscuridad*. 2016, <http://teatrociego.com.mx/unplugged-en-la-oscuridad/> [accessed: 10.12.2022].

Thompson, Hannah, *Reviewing Blindness in French Fiction, 1789-2013*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Thompson, Hannah, Warne, Vanessa, 'Blindness Arts: An Introduction,' *Disability Studies Quarterly* 2018, vol. 38, no. 3, <https://dsq-sds.org/article/view/6480/5071> [accessed: 27.02.2021].

Zimmermann, Erich W., *World Resources and Industries*, Harper and Brothers, New York 1933.

---

**Source URL:**

<https://didaskalia.pl/en/article/non-ocularcentric-theater-blindness-resource-work-teatro-cie-go-mx>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-wzajemnego-porozumienia>

/ PABLO MESSIEZ

## Potrzeba wzajemnego porozumienia

Z Pablo Messiezem rozmawia Kamila Łapicka

**Kiedy miałeś dwanaście lat, zapisałeś się na warsztaty aktorskie po przeczytaniu w pewnym artykule, że tylko pozostając w pamięci innych, można pokonać śmierć. Co dzisiaj byś powiedział temu chłopcu?**

Powiedziałbym mu, żeby był spokojny, że wszystko będzie dobrze. Ten chłopiec był o wiele smutniejszy niż ja.

**Nadal pracujesz jako aktor?**

Przez dłuższy czas nie pracowałem, ale w tym roku wystąpiłem w spektaklu *Miłosierdzie (Misericordia)* Denise Despeyroux w Narodowym Centrum Dramatycznym. Kiedy mi to zaproponowała, bardzo się ucieszyłem, bo lubię od czasu do czasu wrócić do tego stanu, kiedy ciało wkracza do gry, przypomnieć sobie, jak to jest. To było bardzo ciekawe i niesamowite. Byłem

wyczerpany, ale szczęśliwy. Nie mówię, że to jest warunek konieczny, ale sądzę, że postawienie się na miejscu innego, wejście w rolę aktora pracującego z reżyserem wpływa na dbałość o zespół i jego funkcjonowanie. Myślę, że wzbogaca też bardzo reżyserię.

### **Zamierzasz ponownie pojawić się na scenie?**

Teraz wiem na pewno, że reżyseria daje mi o wiele więcej przyjemności niż aktorstwo. Ale nie chciałbym porzucić tego doświadczenia. Nie interesuje mnie granie we własnych spektaklach, choć nie wykluczam, że kiedyś to zrobię. Ale wolę oddać się na służbę innemu spojrzeniu.

### **W wywiadzie z 1995 roku Heiner Müller powiedział, że tylko w jeden sposób można znaleźć odpowiedź na pytanie: po co jest teatr? Trzeba zamknąć na rok wszystkie teatry na świecie. Co o tym sądzisz?**

Uwielbiam ten cytat, tym bardziej po pandemii, bo myślę, że to, co się wydarzyło, pozwoliło nam na nowo zrozumieć specyficzną naturę teatru i utwierdzić się w przekonaniu, że swój najwyższy sens odnajduje on wtedy, kiedy to, co się w nim dzieje – jakby powiedział Grotowski – może się wydarzyć tylko tam, a nie w telewizji czy w innym medium. W tym sensie sądzę, że teatr służy praktykowaniu rytuału spotkania. Przed pandemią odpowiedziałbym, że podstawowym tworzywem teatru jest teraźniejszość, a przez to czas. Okres pandemii, kiedy oglądaliśmy spektakle w tym samym czasie, ale nie dzieliliśmy wspólnej przestrzeni, był dla mnie odkrywczy. Chodzi o przestrzeń, nie o czas! Albo o czas w tej samej mierze, co o przestrzeń, a więc o czas przestrzenny (*tiempo espacializado*).

## **Piękna koncepcja.**

Tak, to kwestia trwania. Czytam właśnie *Poemat do trwania (Gedicht an die Dauer)* Petera Handkego i jestem zachwycony. Klucz do tego, co sceniczne, odnajduję teraz raczej myśląc w kategoriach przestrzennych – lub właśnie trwania – niż czasowych. Rozumiejąc przy tym, że przestrzeń istnieje w czasie, że nie ma przestrzeni poza czasem. Dążę do tego, aby sztuka, którą się zajmuję, znalazła właściwe medium, właściwe środki wyrazu. W przypadku sfilmowanych spektakli medium tak naprawdę nie stanowił już teatr, bo nie oddziaływała realna przestrzeń. Ten mechanizm nie działał.

## **Traktujesz swoje teksty jako utwory literackie czy scenariusze teatralne?**

Uważam teksty sztuk bardziej za świadectwo tego, co zostało powiedziane na scenie, niż za dzieła same w sobie. Długo zwlekam z publikacją. Mój pierwszy zbiór nosił tytuł *Słowa sztuk (Las palabras de las obras)* i był to rodzaj deklaracji: to nie są sztuki, tylko słowa. Teraz ukaże się argentyńskie wydanie moich tekstów zatytułowane *Połamane sztuki (Obras rotas)*, ponieważ czułem, że wykorzenienie słowa i pozostawienie go jako uprzedmiotowionego też nie jest właściwym dziełem. Czuję się przede wszystkim reżyserem.

## **W finale *Gestów* aktorka wygłasza sarkastyczny monolog, konfrontując mity o wysokobudżetowym teatrze europejskim i**

## **niedofinansowanym teatrze argentyńskim. Jakie są realia teatralne w Argentynie?**

W Buenos Aires nigdy nie ma pieniędzy na spektakl, więc tym, co napędza sztukę, jest pragnienie. Ale czasami dostrzegam w Argentynie niedostateczną dbałość o inne elementy poza aktorem. Istnieje rodzaj „aktorocentryzmu”, który z jednej strony generuje bardzo wyrefinowane przedstawienia i potężny teatr aktorów i aktorek, a z drugiej strony powoduje, że moc innych języków scenicznych jest znacznie osłabiona.

## **Jaki widzisz związek pomiędzy spektaklem a miejscem jego powstania?**

Tym, co mi się podoba w teatrze, jest właśnie jego znak pochodzenia. Innymi słowy, im więcej ma unikatowych cech, tym bardziej mnie zachwyca. Dlatego zunifikowany teatr europejski jako idea niezbyt mnie interesuje. Oglądając europejskie spektakle, na europejskie tematy, z europejską scenografią, najczęściej umieram z nudów. Nieco inaczej jest w przypadku przedstawień zachowujących tożsamość konkretnego kraju – niemieckich, polskich czy francuskich, jestem nimi żywo zainteresowany. Ale bywa, że estetyki ulegają standaryzacji. Dużą w tym rolę festiwali, które legitymizują pewne nazwiska, a wraz z nimi określone sposoby pracy.

## **Tworzy się perspektywę quasi-uniwersalną...**

Tak, ustala się, czym jest teatr współczesny, jakie tematy są istotne, jakie estetyki mają sens, co jest klasyczne, a co nowatorskie. Tworzy się

standardy, żeby móc sprzedawać bilety i tworzyć docelowe grupy odbiorców. A to jest sprzeczne z wyjątkowością.

## **Czym jest dla ciebie wiara?**

Wiara ma dla mnie związek z czymś, co jest obecne w każdym moim spektaklu – z potrzebą wzajemnego porozumienia. Z mocą, jaką ma w sobie zgadzanie się na coś. Jest antidotum na samotność. Jak mówi postać o imieniu Felicidad (Szczęście): „Bez wiary jest się bardziej samotnym, dasz wiarę?”. Ona to mówi w odniesieniu do wiary chrześcijańskiej, ale myślę, że człowiek może być razem z innymi, jeśli tylko wierzy w podobne rzeczy. Że coś jest dobre, że jakieś działanie ma sens... To właśnie te małe wiary nas łączą.

**Podczas spektaklu *Wola wiary*, z którego pochodzi przywołany cytat, aktorzy zadają publiczności różne pytania, m.in. „Czy jest na sali ktoś wierzący?”. Kiedy byłam w teatrze, rękę podniosło pięć osób. Ja też to zrobiłam i było to dla mnie duże przeżycie.**

Och, to świetnie! Oglądam przedstawienie, kiedy tylko mogę, i czasami podnoszę rękę, a czasami nie. Są takie dni, kiedy nie jestem w stanie tego zrobić. Lubię ten moment, bo zwykle większość ludzi na sali nie podnosi ręki i podejrzewam, że niejedna osoba wierząca też tego nie robi, bo nie ma odwagi albo nie chce publicznie deklarować swojej religijności. I to również wydaje mi się interesujące jako konflikt, który można zabrać do domu.



## **Jak postrzegasz rolę widzów?**

Bez publiczności nic się w teatrze nie rozpoczyna. Film będzie istniał niezależnie od tego, czy ktoś go ogląda czy nie; film cię nie potrzebuje, ale teatr owszem. Tym spektaklem, który miał premierę już po pandemii – kiedy byliśmy wyłącznie biernymi odbiorcami fikcji – chciałem zwrócić na to szczególną uwagę. Dlatego od momentu wejścia na widownię pojawiają się zwroty do publiczności. Zależało mi na tym, żeby nie były agresywne...

### **Sądę, że widz czuje się dostrzeżony, ale nie odczuwa presji.**

Żeby osiągnąć taki efekt, wypróbowaliśmy tysiąc wersji. Wcześniej na przykład pytaliśmy o wiek i zauważyliśmy, że wiele osób czuło się nieswojo. Więc usunęliśmy to pytanie. Koncepcja była taka, żeby dać widzom do zrozumienia, że naprawdę zależy nam na ich aktywnej obecności, ale jednocześnie nikt ich nie będzie do niczego zmuszał. Zgadzam się z tym, co przeczytałem w eseju *Widz wyemancypowany* Jacques'a Rancièrè'a, że wyrywanie widza z bierności na siłę wytwarza inny rodzaj zniewolenia. To znaczy inny rodzaj pasywności.

### **Próby *Woli wiary* były otwarte dla publiczności od pierwszego dnia. Ile osób w nich uczestniczyło i jaka była ich rola?**

W zależności od sali – mieliśmy próby w różnych przestrzeniach – na widowni znajdowało się od trzydziestu do stu osób. Ich zadaniem było to, co zawsze jest zadaniem publiczności – nadawanie swoim spojrzeniem znaczenia temu, co się dzieje na scenie. Czasami po próbach spotykaliśmy się z widzami, żeby

porozmawiać i podzielić się wątpliwościami.

### **Powtórzyłybyś to doświadczenie?**

Tak, chcę je powtórzyć. Interesuje mnie, żeby spojrzenie publiczności było częścią pracy. Dla całego zespołu było to bardzo ciekawe, ale też wyczerpujące, ponieważ poziom ekspozycji wytwarzał w obsadzie dużo wyższy niż zwykle poziom adrenaliny.

### **Co masz na myśli?**

Prezentowanie niegotowych scen przed publicznością wywołuje w ciele aktora lub aktorki stan, który nie przypomina tego ze zwyczajnych prób. To było dla mnie bardzo pożyteczne w kategorii pracy scenicznej, a poza tym wymazało ideę premiery jako miejsca, do którego się dąży. Bo już nie było tego zawrotu głowy pod tytułem: teraz coś pokazujemy. To tak, jakby proces nigdy się nie skończył. Nigdy nie zamienił się w produkt. Gdybym miał własny teatr, zawsze pracowałbym w ten sposób. Od pierwszego dnia prowadziłbym próby najpierw sam na sam z aktorami, na przykład przez trzy godziny, a przez kolejne trzy z publicznością. Sądzę, że to by nam pomogło zakłócić logikę biernego widza, bo on byłby zawsze obecny, uzupełniając sensy i czując się częścią procesu.

**Punktem wyjścia *Woli wiary* był film *Słowo (Ordet)* Carla Dreyera.**

**Skąd taka inspiracja?**

W ostatnim czasie, robiąc spektakle, zawsze wychodzę od jakiegoś zagadnienia lub działania. Tutaj interesowała mnie praca nad wiarygodnością. Ponieważ nie pracuję przy biurku, zawsze wybieram materiał, który pomaga mi jako przewodnik. *Słowo* pojawiło się, bo przypomniałem sobie, że jako widz – a obejrzałem ten film w telewizji, mając osiemnaście lat i będąc radykalnym ateistą, jak na osiemnastoletniego chłopaka przystało – śledziłem całą akcję aż do sceny finałowej, pragnąc zmartwychwstania i płacząc jak bóbr. Filmowa fikcja kompletnie mnie urzekła. I wtedy pomyślałem: to jest materiał, z którym warto wejść w dialog. Materiał, który ekstremalnie napina strunę wiarygodności; nie tylko za sprawą fabuły, ale także estetyki. Reżyseria nie ma w sobie nic realistycznego, wszystko jest bardzo sztuczne i pozornie zimne, a jednak poruszające.

### **Na czym polegał ten dialog?**

Idea, z jaką zebrałem zespół, była następująca: wychodzimy od tego, w czym wszyscy możemy być zgodni, w co wszyscy wierzymy: na przykład, że ja jestem tu, ty jesteś tam, a pod stopami mamy podłogę. I stopniowo dodajemy fikcję. Działo się to jednocześnie w scenografii, kostiumach i oświetleniu. Punktem kulminacyjnym, do którego chcieliśmy dojść, była końcowa scena filmu Dreyera. Była to zatem podróż od koloru do czerni i bieli, od ruchu do statyczności etc. Kiedy zaczęliśmy próbować tę scenę dokładnie tak, jak wyglądała w filmie, okazało się to niezwykle nudne. Nie wychodziło nam. Była w tym wzniosłość, ale wymuszona. Nie było potrzeby wzniosłości. Więc pewnego dnia powiedziałem aktorom: zostawmy to, spróbujmy to zrobić tak, jakby wam się to przydarzyło. Zachowujcie się, jakbyście byli na pogrzebie i nagle ktoś zmartwychwstał. I wtedy pojawiła się komedia, groteska, prawie

*esperpento*. Estetyki, które aktorzy mają we krwi i które są częścią ich historii.

**Czy moment, w którym *Wola wiary* została wybrana najlepszym spektaklem sezonu, zdobywając Nagrodę Max 2023, był dla ciebie przełomowy?**

Coś podobnego spotkało mnie, kiedy wyreżyserowałem *Ciemny kamień* (*La piedra oscura*) Alberta Conejero [„Dialog” 2020, nr 4]: o spektaklu było głośno i też otrzymał Nagrodę Max 2016. Teraz to było jak powrót do tamtego czasu, ale z własnym tekstem, przez co byłem jeszcze bardziej dumny. Ale w obu przypadkach zdarzyło się to samo – musiałem się otrząsnąć. Dlatego po *Woli wiary* powstały *Gesty*, a po *Ciemnym kamieniu* – *Odległość* (*La distancia*).

**O czym opowiadała *Odległość*?**

To był mroczny spektakl, bardzo zagadkowy i moim zdaniem cudowny, którego nie widział nikt.

**Ja też nie.**

Był grany bardzo krótko. To była adaptacja świetnej powieści Samanty Schweblin *Bezpieczna odległość* (*Distancia de rescate*) [przekład polski 2020]. Thriller polityczny poruszający bardzo delikatny temat, który dotyka niektóre miasteczka w Argentynie. Chodzi o katastrofalne skutki

nieodpowiedzialnego stosowania glifosatu w uprawach położonych w pobliżu zamieszkanym terenów. Pracowałem nad spektaklem z dużą przyjemnością. Kiedy *Ciemny kamień* odniósł sukces, producenci chcieli powtórzyć formułę co do joty, to znaczy, żebym wyreżyserował kolejną sztukę Conejero. Ale ani mnie, ani Alberta nie interesowało bycie formułą. A tym bardziej powtarzalną.

### **Jak wpłynął na Ciebie sukces *Woli wiary*?**

Prawdę mówiąc, bardzo mnie zaskoczył, w ogóle się tego nie spodziewałem. Proces tworzenia tego spektaklu był dość trudny. Oprócz tego, że mieliśmy publiczność na próbach, w życiu członków zespołu zdarzały się także skomplikowane sytuacje. Kiedy doszło do premiery, nagle okazało się, że dotknęliśmy czegoś we właściwym miejscu i czasie. Myśląc o kolejnym przedstawieniu, chciałem podążać w innym kierunku. No cóż, tak jest za każdym razem, ale jeśli poprzednia produkcja jest udana, tym większą mam potrzebę, żeby nie spełnić oczekiwań.

***Wola wiary* miała premierę w 2022 roku i powróciła na afisz Teatro Español w kolejnym sezonie, co zdarza się rzadko, bo w hiszpańskim systemie teatralnym spektakle znikają kilka tygodni po premierze.**

Tak, to okropne. Ale przedstawienie, który teraz widziałas, nie jest takie samo, jak to sprzed roku. Zawsze usuwam albo dodaję teksty, wydarza się coś nowego, przestrzeń generuje nowe rzeczy.

## **Na przykład?**

W oryginalnej obsadzie były dwie osoby, które znały baskijski, więc była scena w tym języku. Po odejściu tych osób scena jest grana po kastylijsku, ale zostało odwołanie do ojca, który jest Baskiem.

## **Jak długo trwają próby w Madrycie?**

Bardzo krótko. Oficjalnie płatne próby trwają czterdzieści pięć dni razem z dniami wolnymi, co daje około trzydziestu siedmiu prób po sześć godzin. Ale staram się mieć co najmniej trzy tygodnie wstępnej pracy, na przestrzeni roku lub dwóch, zanim przystąpię do właściwych prób.

## **W Polsce próby trwają dwa lub trzy miesiące, po osiem godzin dziennie.**

Wydaje mi się, że osiem godzin to bardzo dużo. Nie wiem, czy byłbym w stanie tak intensywnie pracować, bo potrzebuję wolnego czasu na przemyślenia. Ale trzy miesiące to perfekcyjna długość, byłbym zachwycony. Myślę, że idealnie byłoby móc prowadzić próby przez tydzień, potem mieć tydzień przerwy i tak na zmianę. W każdym razie to jest mój ulubiony moment w życiu. André Gregory powiedział w książce Anne Bogart [*Conversations with Anne: Twenty-four Interviews*], że według Grotowskiego idealny czas trwania prób to dwa dni lub dwa lata. Bardzo mi się to podoba, bo to prawda. W dwa dni można stworzyć coś wspaniałego i w dwa lata też. W czasie pośrednim, cóż, to zależy...

## **Skoro poruszyłeś ten temat, co oznacza dla ciebie polski teatr?**

Po pierwsze: Grotowski. Dotarłem do Grotowskiego poprzez Brooka. Tak naprawdę powiedziałbym: Grotowski jako teoria i Lupa jako praktyka.

Również Kantor. Chociaż nie byłem ich świadkiem, wizyty Kantora w Buenos Aires [1984, 1987] miały ogromny wpływ na społeczność teatralną.

Generalnie, kiedy myślę o polskim teatrze, myślę o sposobie gry, o pracy z emocjami, która bardzo mnie interesuje, bo jest intensywna, ale ustrzega się kiczu i sentymentalizmu. Trzeźwa emocja.

## **Czy w Argentynie są figury podobne do Kantora lub Grotowskiego?**

Ricardo Bartís, który wciąż jest aktywny. Sławę przyniosła mu premiera spektaklu *Pocztówki argentyńskie* (*Postales argentinas*) z końca lat osiemdziesiątych. Bartís dużo podróżował, był obecny na najważniejszych festiwalach. Założył szkołę, która miała ogromne znaczenie dla rozwoju sceny argentyńskiej. Proponował nerwowy sposób gry, trochę podobny do polskiego, i uczył dramaturgii aktorskiej. On nienawidzi dramatopisarzy, nienawidzi instytucji, nienawidzi wszystkiego, co nie ma związku z jego poszukiwaniami. Nie uznaje kompromisów. Przez półtora roku kształciłem się u niego jako aktor i mocno czuję jego wpływ. Następnie Cristina Banegas, która jest przede wszystkim niezwykłą aktorką, ale prowadzi też zajęcia. W okresie mojej nauki, w latach dziewięćdziesiątych, jej szkoła była przeznaczona dla nastolatków. Tak się złożyło, że uczyłem się wtedy z kolegą w miejscu, gdzie zadawano nam ćwiczenia Lee Strasberga. Nudziliśmy się okrutnie i poszliśmy zobaczyć *Pocztówki argentyńskie*. Od razu chcieliśmy mieć lekcje z Bartísem. Mieliśmy po siedemnaście lat. Spotkaliśmy się z nim, ale powiedział, że jesteśmy bardzo młodzi, żebyśmy spędzili rok u Banegas, a

potem wrócili do niego. I tak zrobiliśmy. Moim nauczycielem był również Juan Carlos Gené, ale on należy do tradycji latynoamerykańskiej. Do tej pory bardzo często stosuję jego narzędzia aktorskie. Wpływ Bartísa miał raczej charakter poetycki.

**Juan Mayorga mawia, że dąży do teatru, który opiera się na czterech filarach: akcji, emocji, poezji i myśli. Jakie są filary twojego teatru?**

Ciekawe... Powiedziałbym, że przestrzeń, spojrzenie i ciało. I transformacja tych elementów jako specyfika natury scenicznej.

Wzór cytowania:

*Potrzeba wzajemnego porozumienia*, z Pablo Messiezem rozmawia Kamila Łapicka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-wzajemnego-porozumienia>.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/potrzeba-wzajemnego-porozumienia>



Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/objawienia-i-zludzenia>

/ PABLO MESSIEZ

## Objawienia i złudzenia

Kamila Łapicka

Teatro Español w Madrycie

*La voluntad de creer*

tekst: Pablo Messiez (na podstawie *Słowa* Kaja Munka), reżyseria: Pablo Messiez, scenografia: Max Glaenzel, reżyseria światła: Carlos Marquerie, dźwięk: Iñaki Ruiz Maeso, kostiumy: Cecilia Molano, trening fizyczny: Elena Córdoba

premiera: 7 września 2022, pokazy wznowieniowe: kwiecień 2024

Centro Dramático Nacional w Madrycie

Pablo Messiez

*Los gestos*

reżyseria: Pablo Messiez, scenografia: Mariana Tirantte, reżyseria światła: Carlos Marquerie, kostiumy: Cecilia Molano, choreografia: Elena Córdoba, dźwięk: Lorena Álvarez i Óscar G. Villegas, wideo: David Benito

premiera: 1 grudnia 2023

Skrawki biografii wzmocnione fikcją, tak najkrócej można zdefiniować teatr,

który proponuje Pablo Messiez, Argentyńczyk pracujący w Madrycie. Jego spektakle są często związane z rodzinnym krajem – poprzez dialekt językowy, charakter postaci, muzykę popularną czy autoironiczne poczucie humoru. Jeśli inspiruje się powieścią, filmem lub estetyką innych twórców, dba o to, aby nie kopiować tego, co mu się podoba. Na bazie sprawdzonego wykroju tworzy nowy wzór. Ale wyraża w ten sposób nie tylko siebie, elementami tego wzoru są także życiorysy członków obsady, ich doświadczenia, ich ciała, język i akcent, a także tradycja teatralna, w której wyrosł. Choć pisanie i reżyserowanie są dla niego nierozdzielne, Messiez myśli bardziej jak reżyser – tworzy teksty potrzebne do konkretnych sytuacji, które chce zobaczyć na scenie.

Jego dwie ostatnie sztuki powstały dzięki rezydencjom artystycznym. *Wola wiary* (*La voluntad de creer*) została napisana w 2022 roku w trakcie pobytu w centrum eksperymentu teatralnego Sala Beckett w Barcelonie. Tekst wystawiono jednak w Madrycie, w Sali im. Fernanda Arrabala, należącej do niedawna do Teatro Español. Obszerna i wysoka, mieszcząca sześciuset widzów Sala im. Arrabala znajduje się w Matadero, czyli dawnej rzeźni, która została przekształcona w laboratorium kreatywne. Kiedy wybrałam się tam w kwietniu 2024 roku, bilety na wszystkie spektakle były wyprzedane. W międzyczasie *Wola wiary* zdobyła Nagrodę Max dla najlepszego przedstawienia sezonu. Nagrody Max, których nazwa pochodzi od imienia poety Máxima Estrelli, bohatera *Świateł cyganerii* (*Luces de bohemia*) Ramóna Marí del Valle-Inclána, zostały ustanowione w 1998 roku przez Stowarzyszenie Autorów i Wydawców (SGAE) i są najważniejszymi wyróżnieniami w hiszpańskim teatrze. Można się domyślać, że był to jeden z powodów, dla których wznowiono *Wolę wiary*, co generalnie zdarza się rzadko.

Premiera kolejnego spektaklu Messieza, *Gesty (Los gestos)*, odbyła się pod koniec 2023 roku w Teatro Valle-Inclán, należącym do Narodowego Centrum Dramatycznego. Na scenie pojawiły się fototapety z widokami włoskiej stolicy, gdzie powstawał tekst. Pablo Messiez otrzymał bowiem stypendium Królewskiej Akademii Hiszpanii w Rzymie i pisał *Gesty* w zabytkowym budynku na wzgórzu w dzielnicy Zatybrze, gdzie od rana widać piękne, żółte światło. Przytaczam te detale, bo los sprawił, że oglądając spektakl, byłam stypendystką tej samej Akademii i miało dla mnie szczególne znaczenie, że Messiez odtworzył na scenie realia swojej pracy – spotkanie z sympatycznym portierem Pino, który wita wszystkich nowicjuszy; panoramę miasta widoczną, gdy schodzi się ze wzgórza na zakupy; dzieła sztuki, które wypełniają muzea znajdujące się w odległości pieszej wędrówki.

Narodzinom *Woli wiary* patronowali Joanna d'Arc i Carl Dreyer. Joannę d'Arc, która otrzymała posłannictwo od archanioła Michała, zapytano w trakcie przesłuchania, skąd wiedziała, że słyszy właśnie jego głos. Odpowiedziała: „Bo miał głos anioła”. Na kolejne pytanie, skąd o tym wiedziała, odparła: „Bo miałam w sobie wolę, żeby w to uwierzyć”. Ta deklaracja stała się obsesją Messieza i budulcem spektaklu. Jego osnowę stanowił z kolei film *Słowo (Ordet)* duńskiego reżysera i scenarzysty Carla Dreyera (1955), oparty na sztuce luterańskiego pastora Kaja Munka (1925). Kameralny dramat realistyczny z cudownym zakończeniem przedstawia dwie koncepcje wiary – chrześcijaństwo jako radosną pochwałę życia (rodzina Borgenów) oraz chrześcijaństwo jako posępną samoudrękę (rodzina Petera krawca).

Pablo Messiez wydobył na scenie intymny klimat utworu, intensywność uczyć i dylematy wewnętrzne postaci, ale dokonał zmian fabularnych. Akcja jego spektaklu nie toczy się w Danii w połowie lat dwudziestych ubiegłego wieku,

tylko sto lat później w Hiszpanii. Konkretniej w Kraju Basków. To tam znajduje się dom rodzinny czworga rodzeństwa, przypominający farmę Borgenów, przede wszystkim za sprawą Juana, najmłodszego z braci, który uważa się za Jezusa z Nazaretu. Jego filmowym pierwowzorem jest Johannes, były student teologii, któremu nauka pomieszała w głowie. Jako współczesne wcielenie Chrystusa prorokuje i czyni cuda. To w jego modlitwie pojawia się prośba o tytułowe słowo Boga, które wskrzesza martwych. Modlitwa jest skuteczna – szwagierka Johannesesa, zmarła przy porodzie Inger, wstaje z trumny, ponieważ znalazła się osoba, która uwierzyła w moc wiary. Jest nią dziecko, córka Inger.

W spektaklu Messieza wola wiary zostaje przypisana poetce, siostrze Juana o imieniu Paz. Z katafalku wstaje natomiast Claudia, narzeczona innej z sióstr, Amparo. Obie kobiety przyjechały do rodzinnego domu Amparo z Argentyny, ojczyzny Claudii, aby ich dziecko urodziło się w Europie (łatwiej mu będzie podróżować – argumentują). Trzecia siostra, Felicidad, która porusza się na wózku, przez cały czas wygłasza sarkastyczne komentarze na temat pozostałych bohaterów. Znaczące imiona trzech sióstr: Pokój, Ochrona i Szczęście zdają się symbolizować to, czego życie im poskąpiło.

Na przykładzie Juana i jego rodziny, czyli potencjalnego mesjasza i jego wyznawców, Messiez studiuje mechanizm działania wiary. Zastanawia się, dlaczego ludzie są skłonni dać czemuś wiarę, nawet jeśli wymyka się to ich wyobraźni i poznaniu rozumowemu. Reżyser mówił w wywiadach, że pragnął uzyskać efekt, jaki udało się osiągnąć Dreyerowi, którego film oglądał jako nastolatek i mimo że nie był wówczas osobą religijną, pragnął finałowego zmartwychwstania. Starał się zatem sprawić, aby nawet widzowie, którzy znają scenariusz *Słowa* i specyfikę widowiska teatralnego, odczuwali w trakcie ostatniej sceny mieszankę niepokoju, nadziei i ekscytacji, czekając,

czy argentyńska aktorka Marina Fantini wstanie z trumny.

W dramaturgii *Woli wiary* zostali uwzględnieni widzowie. Aktorzy zwracają się do nich bezpośrednio zarówno przed rozpoczęciem przedstawienia, jak i w jego trakcie. Wychodzą z ról i komentują przebieg akcji, opowiadają o tym, które sceny lubią grać i dlaczego. Kiedy widzowie zajmują miejsca, wykonawcy zadają im różne pytania, np. czy jest na sali lekarz, czy jest ktoś z Argentyny. Proszą o podanie imienia i za każdym razem powtarzają wszystkie usłyszane poprzednio imiona i odpowiedzi, trochę jak w dziecięcej zabawie. W programie do spektaklu Pablo Messiez odniósł się do tego momentu, kierując do publiczności następujące słowa:

Szanowna widzko, szanowny widzu: czy czytasz to w Sali im.

Fernanda Arrabala w Matadero przed obejrzeniem *Woli wiary*? Jeśli odpowiedź brzmi „tak”, chciałem cię zapytać: czy spektakl już się rozpoczął? To, co dzieje się na twoich oczach, co to właściwie jest? Prolog? A to, co czytasz? Również? Jesteś zwolennikiem prologów? Jesteś tu? Czy pytali cię o imię? Powiedziałbyś prawdę, gdyby cię zapytali? Podałeś kiedyś nieprawdziwe imię? Skłamałeś kiedykolwiek? Czy teraz kłamiesz? Czy można kłamać bez mówienia?

Największą konfuzję budzi pytanie: czy jest tu ktoś wierzący? Każdy z widzów rozgląda się dyskretnie dookoła i podejmuje decyzję. Zaskoczeniem jest, że w trakcie spektaklu aktorzy, a właściwie już postacie, wracają do udzielonych odpowiedzi i na przykład, kiedy pojawiają się komplikacje u rodzącej Claudii, zwracają się po imieniu do znajdującego się na sali lekarza; później pojawia się postać Doktora napisana przez Messieza. Pytają też

ponownie, kto jest wierzący, ale tym razem nie podnoszą się ręce, co aktorzy komentują, mając w pamięci poprzedni wynik: „Nie możemy stracić tych pięciu!”. Publiczność wytrącona z biernej postawy nie tylko czuje się dostrzeżona, ale także intensywniej odczuwa fikcyjny charakter widowiska. Granica między postacią a wykonawcą ulega zatarciu, ponieważ komunikaty wygłaszane do widowni są półprywatne, żartobliwe i często dotyczą kulis spektaklu (np. aktorka żali się, że nie da się wiarygodnie zagrać nieboszczki w trumnie). Messiez odrzuca zasadę prawdopodobieństwa, szukając emocjonalnego połączenia z odbiorcą i sądząc po reakcjach widzów oraz opiniach krytyków, osiąga bardzo dobry rezultat.

Akcja *Gestów* toczy się w środowisku teatralnym, gdzie w trakcie prób dziesiątki razy powtarza się i wypróbowuje różne ruchy ciała. Na ile mają one związek ze stanami wewnętrznymi? Czy są zrozumiałe dla widza? Czy da się powtórzyć jakiś gest dokładnie tak samo? Wszystkie te pytania zadają sobie nawzajem i publiczności – tym razem nieaktywnej – aktorka Topazia i reżyser Sergio. Topazia ma zamiar urządzić bar połączony z teatrem w sali, którą niedawno odziedziczyła. Chce także oddać hołd włoskiej piosenkarce Minie. Z kolei Sergio pragnie złożyć hołd Pasoliniemu. To sprawia, że jesteśmy świadkami prób wszelkiego typu – muzycznych, tanecznych, aktorskich.

Spektakl nie ma klarownej linii fabularnej. Jest pomyślany trochę jak sen. Postacie wkraczają w zastaną rzeczywistość, odgrywają swój epizod, a potem ją opuszczają. Messiez skupia się na tym, co w teatrze pozaliterackie, co nabiera sensu we wcieleniu, w obecności. Partiom ruchowym towarzyszą sceny dialogowe, tematyzujące realia rynku teatralnego. Choć miejscem akcji są w domyśle Włochy, reżyser odwołuje się także do hiszpańskiej i argentyńskiej rzeczywistości teatralnej. Zapada w pamięć szczególnie

konfrontacja Topazii, granej przez argentyńską aktorkę Fernandę Orazi, z młodym pianistą. Muzyk, będący jedyną w pełni realistyczną postacią, został przedstawiony ironicznie – jako roszczeniowy profan, który wyobraża sobie, że za pracę w świątyni sztuki należy się wynagrodzenie. Topazia szybko sprowadza go na ziemię, szydząc przy okazji z teatru europejskiego, który dysponuje okazałym budżetem w przeciwieństwie do chronicznie niedofinansowanego teatru argentyńskiego, który dysponuje głównie pragnieniem. Ergo: artystą może nazywać się tylko ten, kto odczuwa nieodpartą potrzebę tworzenia i wyzbywa się złudzeń na temat rentowności obranej drogi.

Teraz kilka zdań na temat złudzeń innego typu. Kiedy w trakcie *Gestów* pojawia się na scenie prawie nagi mężczyzna w białych slipach i wygina napięte ciało na podobieństwo Ryszarda Cieślaka ze spektaklu Jerzego Grotowskiego, w duszy krytyczki z Polski rodzi się radosna satysfakcja, że oto dobrze rozkodowała inspirację reżysera. Zwłaszcza że Messiez nie kryje swojej fascynacji Grotowskim. Kiedy krytyczka dzieli się swoim odkryciem z reżyserem, słyszy: „A, *Księżę Niezłomny*, nie myślałem o tym, ale to bardzo mocne. I bardzo mi się podoba, że coś takiego przyszło ci do głowy. To jest wartość *Gestów*. Wszystko już zostało stworzone i kształtują nas te rzeczy, które widzieliśmy, które wywarły na nas wpływ; unoszą się później w powietrzu”. Przynajmniej trop ikonograficzny był dobry. Tak jak Cieślak przyjmował pozy znane z malarstwa pasyjnego, tak bezpośrednią inspiracją dla reżysera był *Święty Sebastian* José de Ribery z Muzeum Prado.

Pablo Messiez niechętnie powtarza swoje strategie twórcze i obydwie opisywane tutaj przedstawienia są na to dobrym przykładem. Oznacza to również, że jego spektakle stanowią ciągle wyzwanie dla widzów. Pomimo otwartej formuły *Woli wiary*, byli oni w stanie zrekonstruować przebieg

wydarzeń i czerpać przyjemność z teatralnej gry, jaka rozgrywała się na ich oczach i po części z ich udziałem. *Gesty* pozostawiły im więcej swobody w interpretacji nieciągłych scen, lecz wymagały także większych kompetencji kulturowych, co wiązało się z ryzykiem znudzenia lub zagubienia. Krytyka przyjęła *Gesty* surowiej niż *Wolę wiary*. Doceniając oryginalną koncepcję, w której tekst nie był pierwszoplanowym elementem, co w tekstocentrycznym teatrze hiszpańskim należy do rzadkości, wskazywano właśnie na możliwe trudności odbiorcze, określając komunikat płynący ze sceny jako enigmatyczny i chłodny. Czyli niezdolny dotrzeć do sfery emocjonalnej widzów, przeciwnie niż to miało miejsce w przypadku *Woli wiary*. Nawet jeśli ostatecznie *Gesty* okazały się labiryntem, którego ścieżki znał tylko reżyser, to nie odmówiono tej propozycji walorów artystycznych ani ambicji.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Objawienia i złudzenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/objawienia-i-zludzenia>.

## Autor/ka

**Kamila Łapicka** – doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa hiszpańskiego, prowadzi badania nad życiem teatralnym Madrytu w XXI wieku, autofikcją teatralną, twórczością Juana Mayorgi oraz teatralnymi relacjami między Hiszpanią a krajami Ameryki Łacińskiej. Publikuje na łamach „Teatru”, „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, „ADE Teatro”.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/objawienia-i-zludzenia>



Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/hate-haus-love-haus>

/ REPERTUAR

## Hate Haus, Love Haus

Hanna Raszewska-Kursa

Hertz Haus, Stowarzyszenie Córy Kultury, Gdański Teatr Szekspirowski, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

*Hate Haus*

choreografia: Ramona Nagabczyńska, muzyka: Jakub Janicki, reżyseria oświetlenia: Jędrzej Jęcikowski, produkcja: Stowarzyszenie Córy Kultury, producentka: Agnieszka Czichy

premiera: 17 listopada 2024

„Spektakl przeznaczony jest dla widzów +12” – czytamy w opisie najnowszej pracy grupy Hertz Haus w choreografii Ramony Nagabczyńskiej. Opatrzanie zapowiedzi takim zastrzeżeniem jest mądrą decyzją, bo *Hate Haus* wymaga koncentracji, umiejętności podążania za niespiesznie rozbudowanymi pejzażami, otwartości na zaproszenie do świata, w którym dajemy sobie czas na przyjęcie obrazu i rozgoszczenie się w nim, a potem na rejestrowanie kolejnych, warstwowo nakładanych elementów. Dziecięcy okres skupienia uwagi może być za krótki na satysfakcjonujące spotkanie ze spektaklem. Choć w drugiej dekadzie XXI wieku i u dorosłych z koncentracją nie jest

dobrze, to dojrzałe umysły mają większe szanse na to, by zawiesić potrzebę dystrakcji i zanurzyć się w spektakl, który plasuje siebie – a tym samym i nas – poza opresyjną kulturą natychmiastowości.

W jakimś stopniu czas jest tu sam w sobie tematem. *Hate Haus* to bowiem autotematyczna wypowiedź o Hertz Haus, trójmiejskim kolektywie twórczym, w którym Magdalena Kowala, Natalia Murawska, Joanna Woźna i Anna Zglenicka od lat wspólnie pracują artystycznie, administracyjnie i na innych polach. A kolektywność wymaga cierpliwości. Wysłuchanie wszystkich propozycji wymaga czasu. Wspólne zmierzanie do celu wymaga zgody na to, że tempo działania i temperamenty poszczególnych członkiń grupy mogą być różne. Jeśli jednak chce się naprawdę działać kolektywnie, a nie tylko pozorować kolektywność w imię podążania za modnymi dyskursami, to w wielu kwestiach działać szybko po prostu nie można – choć czasem by się chciało. Między innymi o tych właśnie napięciach między powierzchownym „chciałoby się” a autentyczną, organiczną wolą jest *Hate Haus*.

Jest też o „nie chce się”, kiedy chce się tylko być, nie robić. Ten stan przedstawiony jest na samym początku spektaklu, gdy tancerki po prostu leżą. Wtulone w siebie, z rękami powplatanymi w nogi koleżanek, nogami przerzuconymi przez głowy, sprawiają wrażenie jednego zwartego organizmu, z rozkoszą bezproduktywności celebrującej swoją wieloczłonowość. Bezwładna masa co jakiś czas wykazuje oznaki życia. Czasem dynamiczne, jak wyrzucenie buta na przód sceny czy zamerdanie palcami dłoni w okolicy cudzej kości ogonowej, czasem senne, jak zsuniecie nogi po konstrukcji z czyichś pleców i własnego boku, uruchomione przy użyciu minimalnej siły inicjalnej, z pozostawieniem reszty pracy do wykonania grawitacji. Potem jednak czas brać się do działania. Z organizmu wyłaniają się cztery ciała w intensywnie kolorowych kostiumach.

Pomarańczowe dresy Murawskiej pasują do topu Kowali, fioletowe spodnie Woźnej tak samo dobrze sprawdzają się z jej różową bluzką, jak zgrywałyby się z czerwonym bezrękawnikiem Zglenickiej – tak jakby postaci korzystały ze wspólnej szafy. Tak uwspólniony wizualnie kwartet podejmuje próbę zbudowania ze swoich ciał konstrukcji, w której uda się wspólnie przebywać poza pionem i dzięki odpowiednio dobranym punktom podparcia i uchwytom zastygnąć na dłużej w pulsacyjnej, ale bezpiecznej stabilności. I nie da się ukryć – i nikt nie planuje ukrywać – że nie jest to łatwe.

Budowanie czteroczęściowej równoważni można interpretować jako cytata z rzeczywistości – przywołanie konkretnego procesu twórczego prowadzącego do powstania któregoś spektaklu grupy; można je postrzegać jako demonstrację metod pracy ruchowej, można też traktować jako metaforę wyzwania, jakim jest współpraca czterech tancerek. Z każdej perspektywy ruchomy obraz może stanowić *case study*: studium porozumienia (ciał lub osób), studium poszukiwania adekwatnego w danym momencie rozkładu sił (fizycznych, umysłowych), studium podnoszenia się po porażce (treningowej czy grantowej) albo po prostu tego, jak trudna i czasochłonna jest (każda) praca kolektywna. Bo nie zawsze przecież wszystko gra, nieraz konstrukcja runie i raz na jakiś czas dojdzie do wybuchu – jak na przykład wtedy, gdy jedna z tancerek po wyplątaniu się z osuwiska po raz kolejny upadających ciał wykrzykuje swoją złość. I jeśli kolektyw ma działać długofalowo, to i na takie sytuacje musi być miejsce. Nie można zakładać utopii, w której wszystko zawsze idzie świetnie. Jeśli dąży się do utopii, trzeba zakładać, że nieraz nie pójdzie, i zapytać: co wtedy zrobimy?

Wykrzyczymy, wypłaczymy, wytupiemy, utulimy i pójdziemy dalej, spróbujemy znowu – zdaje się odpowiadać Hertz Haus. I nie zawsze uda się dobrać takie środki, którymi do celu dotrze się w najprostszy sposób.

Znakomicie obrazuje to moment, kiedy szukające skutecznego rozwiązania architektonicznego budownicze ruchomej wieży mówią o swoich pomysłach jednocześnie. Wtedy wszystkie propozycje są w zasadzie słyszalne, ale sytuacja zmierza donikąd, bo da się zrozumieć tylko pojedyncze słowa i uchwycić drobne strzępki intencji. Żadna nie ma szans być prawdziwie usłyszana i nic się z tego nie urodzi. Pytanie, jak dać wybrzmieć wszystkim głosom, jak nie poprzestać na stworzeniu przestrzeni do mówienia i zapewnić też tę do słuchania, a do tego zdążyć przed takim czy innym terminem – i jeszcze nie znienawidzić całej tej pracy nad pracą – to jedno z najtrudniejszych pytań w działaniach kolektywnych. I Hertz Haus mierzy się z nim nieustępliwie, pokazując próby nieudane i niezmężone podejmowanie kolejnych.

Dramaturgicznie ten godzinny spektakl składa się właściwie z prologu, finału i dwóch bardzo długich, stopniowo rozwijanych scen-krajobrazów, przeciętych krótkim zatrzymaniem. Pierwszy ciąg zdarzeń pozwala prześledzić to, co trudne: poszukiwanie sensownej dystrybucji odpowiedzialności, niestabilność rozkładu zaangażowań, frustracja zbyt małej sprawczości lub zbyt dużego obciążenia, czas, jaki zajmuje dojście do konsensusu. Druga część pozwala zatopić się w kontemplacji świata nasyconego porozumieniem; świata, w którym odróżnia się konsensus od kompromisu, dąży się do współbrzmienia i dzięki konsekwencji osiąga się ten cel, a rezultat jest bogatszy niż suma składowych.

Tym, co pozwala osiągnąć finałową harmonię, w której słyhać wszystkie głosy, jest decyzja o zwiększeniu przestrzeni na indywidualność, przy zachowaniu założenia bycia razem, decyzja o poszukaniu właściwej równowagi między ja a my. Oto tancerki rozpierzchają się i pojedynczo eksplorują różne akcje ruchowe, niepostrzeżenie przeradzające się w

synchroniczny taniec o takim zestrojeniu, że miejscami powstaje wrażenie, że widzi się jedno ciało w czterech egzemplarzach. Synchronizacja w tańcu spod znaku *contemporary* jest o tyle trudniejsza niż w mniej organicznych technikach, że wymaga nie tylko modelowania ciała w określone kształty w idealnie wyliczonych momentach, ale też zgrania pulsu i oddechu; wymaga wyczuwania się, nie tylko widzenia. Odnosząc się do nazwy grupy, można powiedzieć, że wymaga osiągnięcia wspólnej częstotliwości.

Co istotne, współdziałanie nie powoduje unifikacji. Po wyjściu z synchronu cechy jednostkowe, rysujące się w nim dyskretnie i ustępujące miejsca kreacji zbiorowej, wracają do swojej wyrazistości. Wózna wyróżnia się siłą i sprężystością ruchu, Murawską cechuje zarazem introspektywność i opiekuńczość, Kowala jest sympatyczna i wyluzowana, Zglenicka ma szczególną ekspresję, trochę tajemniczą, trochę *drama queen*.

Synchronizacja nie powoduje rozpuszczenia się we wspólnym mianowniku. Wymaga zawieszenia cech dystynktywnych, przy założeniu dopuszczenia ich z powrotem do głosu, gdy będzie na to dobry moment i miejsce. Jest to czymś innym niż poświęcenie siebie na rzecz społeczności – jest wyborem tymczasowym i odwracalnym, jest narzędziem, nie celem.

I to działa, bo w finale Haus osiąga równowagę. Choreografia ruchu płynnie przechodzi w choreografię głosu, by następnie spleść się w jedno, w choreografię ciał w wielu ich wymiarach, nie tylko tych wizualnych czy przestrzennych. Kwartet taneczny staje się także wokalnym, gdy początkowo niepozorna wokaliza pojedynczych samogłosek przekształca się w czysto brzmiący wspólny śpiew z podziałem na głosy. Coraz dłuższe i bardziej przestrzenne dźwięki wydobywają się z czterech krtani, zmieniając wysokości i natężenia, szukając spojeń i kontrapunktów. Barwy spotykają się jak na malarskim płótnie, z którego oświetlenie w reżyserii Jędrzeja

Jęcikowskiego wydobywa coraz to nowe odcienie, jakby kierowało naszą uwagę na kolejne głębie. Powstała abstrakcja to studium akceptacji tego, jak fluktuuje ekspozycja i bycie na drugim planie oraz jak cieszy wspólny rezultat. Jest to zarazem wstęp do komiczno-wzruszającego, szczerzo-autoironicznego odśpiewania fragmentu *Alei gwiazd* Zdzisławy Sośnickiej, utworu o tym, jak zdarzenia sprzyjające i destrukcyjne brukuje życiowe drogi i nie da się mieć jednego bez drugiego. Choreografia tego momentu dodaje ostatnią warstwę do obrazu kolektywu: niekoniecznie chodzi o to, żeby każdy robił to samo i po tyle samo. Najskuteczniej jest może wtedy, gdy w ramach specjalizacji zadania rotują, tak jak chór jest najciekawszy, gdy dwie tancerki na zmianę stosują *lip sync*, a pozostałe kreują własny duet w ramach tej ruchomej rzeźby. Wtedy każda wnosi we wspólną kompozycję unikalny wkład.

Hertz Haus, utrzymując w repertuarze prace tworzone przez członkinie kolektywu, regularnie zaprasza do współpracy artystki spoza grupy. To pozwala nie zastygnąć w jednym stylu i uniknąć przekształcenia się znaków rozpoznawczych w manierę. W jednym z ostatnich hitów, *Hotelu H.* powstałym we współpracy choreograficznej z Dominiką Knapik i dramaturgicznej z Patrycją Kowańską, zespół skręcił ku teatralności miejscami bardziej dramatycznej niż tanecznej. Nurkując teraz w choreografię eksperymentalną w ujęciu Ramony Nagabczyńskiej, odnalazł się w niej równie dobrze. Członkinie Hausu sprawnie przełączają się między paletami środków wyrazu i sposobów istnienia na scenie adekwatnie do potrzeb danego dzieła. Gdyby w *Hotelu H.* nie uruchomiono środków aktorskich, czułoby się brak. Gdyby w *Hate Haus* ich nadużyto i przysłonił nimi autentyczność performansu, byłoby sztywno. A nie jest sztywno, jest dobrze.

W warstwie dźwiękowej jest dużo ciszy, tak potrzebnej w zbyt głośnym świecie, domagającym się życia w ciągłej gotowości do reakcji na nieprzerwany strumień dzwonków, melodyjek, powiadomień. Są tu też długie okresy wypełniania przestrzeni ciągami stuków i plusków, niby zwyczajnych, ale rozplanowanych w zmiennych, interesujących rytmach. Muzyka Jakuba Janickiego wpisuje się w strukturę spektaklu, który rozbudowuje się według logiki niejako akwaticznej: akcja nabudowuje się asymilacyjnie, jak rzeka, do której trafiają dopływy małych i dużych codziennych doświadczeń, setek godzin wspólnych treningów, wspólnych satysfakcji, frustracji i konfliktów.

Czy spektakl mówi, że praca kolektywna to trud i mordęga? Niezupełnie. Mówi, że to trud i mordęga, które warto podejmować, które mają wartość zarówno w rezultacie, jak i w procesie. Nie jest idealnie? Nie jest i nie będzie. Ale jest po stokroć lepiej, niż mogłoby być w innych trybach twórczych. Autorytarne procesy budowane na kulcie hierarchii i wybitnej jednostki czy system demokratyczny, gloryfikujący większościowe narzucanie decyzji mniejszościom, to przeszłość. Lepszą przyszłość zbudują kolektywy – i przydałoby się, żeby świat obecny zdał sobie z tego nareszcie sprawę.

Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Hate Haus, Love Haus*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/hate-haus-love-haus>.

## Autor/ka

**Hanna Raszewska-Kursa** – absolwentka polonistyki UW, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca UMFC, doktorka nauk humanistycznych. Do swoich najważniejszych prac zalicza książkę *Teoria tańca w polskiej praktyce* (2018), monografię pod swoją redakcją *Taniec w*

Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura (2018) i najnowszą pozycję: *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku* (2023). Jako krytyczka regularnie publikuje m.in. w „nietakt!cie”, na portalach taniecPOLSKA.pl czy teatralny.pl. Więcej: <https://hannaraszewska.wordpress.com>.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/hate-haus-love-haus>



Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/odpominanie-kobiecej-pracy>

/ REPERTUAR

## Odpominanie kobiecej pracy

Katarzyna Ojrzyńska

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

*Brakarki*

reżyseria: Jacek Owczarek, asystent reżysera: Kacper Klimczak, choreografia: Krzysztof Skolimowski, dramaturgia: Filip Pawlak, muzyka: Patryk Zakrocki, kostiumy: Anna Adamiak, scenografia: Radosław Pacholczyk

premiera: 5 października 2024

Łódź to miasto fabrycznych kominów, miasto włókniaerek i innych robotnic, miasto „po przejściach” (Górecki, Józefiak, 2020). Przypomina o tym spektakl *Brakarki*, który powstał na podstawie materiałów archiwalnych oraz historii mówionych zgromadzonych przez Łódzkie Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich „Topografie” (miastograf.pl). Operując językiem tańca, przedstawia pracę tytułowych brakarek – kontrolerek technicznych. Ich zadaniem była uważna inspekcja tkanin w poszukiwaniu błędów i braków, które były następnie wycinane, a materiał cerowano. Spektakl jest cielesną opowieścią o kobiecej społeczności, która rozpadła się wraz z upadkiem

przemysłu włókienniczego w Łodzi w czasach transformacji. Pamięć pracy brakarek zostaje na nowo osadzona w kobiecych ciałach i przestrzeni Białej Fabryki Ludwika Geyera, która od lat sześćdziesiątych służy jako siedziba Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Nośnikami tej pamięci są cztery ciało-umysły, każdy o odmiennej, indywidualnej ekspresji. Cztery kobiety: Adrianna Mrowiec, Justyna Olczak, Milena Starzec i Ulyana Zaruba stanęły przed zadaniem odzyskania pamięci pracy i życia brakarek, przyswojenia jej, a następnie przekazania widowni. Ich ciała posłużyły w tym procesie za filtry. To przez nie przesączone opowieści i obrazy, w których gnieźdzą się historie łódzkich miejsc i kobiet. Spektakl pozostawia nas z pytaniami o międzypokoleniowe przekazywanie pamięci ciała zakodowanej w materiałach archiwalnych: jak ten transfer następuje? Co zostaje w nim utracone, a jakie nowe wartości powstają? Ile z choreografii dowiadujemy się o brakarkach z przeszłości, a ile o współczesnych tancerkach? Czy zestawienie pracy brakarek z pracą tancerek, o którym czytamy w zapowiedziach spektaklu, jest zasadne? Czy materiału historycznego nie wykorzystano zbyt instrumentalnie? Czy ze spektaklu można wynieść szerszą refleksję na temat pracy w dobie późnego kapitalizmu? Odpowiedzi na te pytania znajdujemy zarówno w *Brakarkach*, jak i w namyśle osób je współtworzących nad samym procesem ich powstawania.

Muzyka w tle, grana, a czasem wybijana na gitarze elektrycznej przez Patryka Zakrockiego, oddaje rytm życia, który współgra z łoskotem i dudnieniem maszyn. Krzesło, na którym siedzę, momentami lekko drga, choć otaczające mnie dźwięki to wysublimowana aranżacja nawiązująca do huku hali pełnej maszyn, z których każda wytwarzała hałas o poziomie kilkudziesięciu decybeli.

Choreografii grupowej przepleciono układami indywidualnymi. Ruchy tancerki są często zamaszystymi, wyrazistymi i regularnymi wariacjami na temat pracy w fabryce, napięć, pośpiechu, zmęczenia. Wpisano w nie gesty nawiązujące do czynności prania, wyżymania, naciągania, strzepywania, składania oraz uważnej inspekcji tkanin, wycinania i zszywania. Kiedy wszystkie tancerki znajdują się na scenie, dominuje synchronizacja przepleciona rotacyjnością, co nawiązuje do zmienności pracy, która prawie nigdy nie ustaje. Momentami kobiety zatracają się w powtarzalnym, kolektywnym ruchu, w którym zaciera się ich jednostkowość. Czasem można odnieść wrażenie, że ubrane w jednakowe fartuchy tancerki stają się elementami większej całości. Fabryka i brakarki przypominają jeden mechaniczny organizm, którego rytm pracy serca wybijają maszyny. A może są częścią jeszcze większej całości – miasta-maszyny?

Podczas popremierowej rozmowy z osobami zaangażowanymi w tworzenie spektaklu, jej uczestniczka opowiedziała o spotkaniu promującym książkę Marty Madejskiej *Aleja włókniarek* (2018) z udziałem kobiet zatrudnionych niegdyś w łódzkich zakładach produkcyjnych. Jedna z nich przywołała wspomnienie momentu, w którym w zakładach Poltex (obecna Manufaktura) zatrzymano maszyny. Nieustanny, całodobowy huk zastąpiła cisza. Była ona szczególnie złowroga dla licznych łódzkich rodzin, którym praca w przemyśle włókienniczym zapewniała utrzymanie. Cisza oznaczała stagnację, rozpad fabrycznych społeczności, brak poczucia bezpieczeństwa ekonomicznego, śmierć włókienniczej Łodzi.

*Brakarki* zachęcają do refleksji zarówno nad przeszłością, jak i teraźniejszością. Zapamiętałe oddanie się pracy przywodzi na myśl czasy powojenne, kiedy to „heroizm miecza” miał zostać zastąpiony „heroizmem pracy” (Wycech, 1961, s. 45). Jednocześnie nawiązuje do współczesnego

porządku kapitalistycznego, gdzie na rynek pracy należy wchodzić jak najwcześniej i stale rozwijać swoją wydajność, by dawać z siebie coraz więcej. Ten nacisk na produktywność szczególnie wyraźnie widać w układzie indywidualnym Adrianny Mrowiec, kiedy jej ruchy nabierają prędkości. Towarzyszy im głośny, przyspieszony oddech, aż do kulminacyjnego momentu wyczerpania, gdy już dłużej nie można utrzymać szaleńczego tempa.

Choreografie tancerek ukazują jednak znacznie więcej niż tylko eksploatację ludzkich trybików kapitalistycznej maszyny. W ruchach rodzi się bowiem bliskość i wspólnotowość. W ostre, kanciaste rytmy pracy tancerki wplatają gesty siostrzeństwa i troski. W pewnym momencie Milena Starzec zsuwa się z wózka na podłogę, gdzie wykonuje indywidualną choreografię. Wkrótce dołączają do niej pozostałe tancerki. Jednostkowa, alternatywna motoryka staje się wzorcem, do którego dostosowują się pozostałe ciała, porzucając domyślną wertykalność na rzecz horyzontalności. Wprowadzona przez Starzec sekwencja ruchów przypomina chwile leniwej beztroski, ale też delikatnie rozciągającą serię ćwiczeń jogi, podczas której tancerki przetaczają się do kolejnych pozycji. To krótki moment relaksu i zadbania o napięte, spracowane ciało.

Widać tu wyraźnie nawiązanie do jednej z inspiracji, które przyświecały osobom tworzącym *Brakarki*. Podczas rozmowy po spektaklu Kacper Klimczak wspomniał o nieistniejącym już londyńskim DV8 Physical Theatre. Przypuszczam, że inspirację zaczerpnięto w szczególności z części choreografii uwiecznionych w filmie *The Cost of Living* (2004), którego „rytm, scenariusz taneczny, kształt i teksturę” wyznacza „płaszczyzna niepełnosprawnej egzystencji i ruch znacznie niepełnosprawnych ciał” (Mitchell, Snyder, 2016, s. 28). Również w *Brakarkach* alternatywną

motorykę potraktowano jako wzorzec do naśladowania, źródło odrębnej estetyki tańca. Widać to zarówno w jednej ze scen kłamrowych, kiedy wszystkie tancerki wykonują gesty, które przypominają napędzanie wózka przez osobę w nim siedzącą, jak i we wspomnianej choreografii podłogowej, gdzie na pierwszy plan wysuwa się jednak nie tyle atletyczność ciała i ruchu (jak w przypadku DV8), ile potrzeba odpoczynku i wyrwania się z błędnego koła powtarzanych w pracy czynności.

Pod koniec sekwencji prowadzonej przez Starzec pozostałe tancerki podnoszą ją i wspólnie wkładają z powrotem na wózek. To ważny moment siostrzanego wsparcia, który wyraźnie poruszył osoby na widowni. Mając w pamięci słowa jednego z odbiorców, zastanawiam się tylko, czy nie zbyt mocno osadza to tancerkę w roli biernej jednostki wymagającej pomocy, tradycyjnie przypisywanej osobom z niepełnosprawnościami, co pozwala osobom odbiorczym sięgnąć po dobrze znane, utarte schematy interpretacyjne i przysłania moc oddziaływania wcześniejszej choreografii. A może po prostu czasem, jak pisze o swoim doświadczeniu spektaklu Marta Madejska (2024), pewne rzeczy mieszczą nam się w głowach, „ale niekoniecznie w języku”; być może niekiedy brakuje nam języka, aby mówić o nienormatywnych ciałach, ich ekspresji i motoryce, niepełnosprawności i współzależności.

W kontekście budowania kobiecej wspólnotowości bardzo silnie oddziałują również momenty, kiedy tancerki odnajdują w pracy chwile przyjemności. Dzieje się tak choćby wówczas, gdy otulają się pasami pastelowych tkanin, które przez część spektaklu zwisają z sufitu i czasem partnerują im w tańcu. Tkaniny stają się na chwilę improwizowanymi sukienkami lub szalami. Pomagają w pielęgnowaniu własnej kobiecości, a jednocześnie indywidualizują – przełamują uniformizację narzuconą przez fartuchy. Innym

razem pasy tkanin, którymi poruszają tancerki, przypominają trzepocące na wietrze żagle. Przywodzą na myśl ulotne marzenia, których kobietom nie odebrała monotonna praca w fabryce. W jeszcze innej scenie tancerki zaplatają te same fragmenty materiału w ciasny warkocz, przypominając o tym, że fabryka była miejscem, gdzie splatały się nie tylko nitki tkanin, ale też losy kobiet, które właśnie tu znajdowały nie tylko ciężką pracę, ale też poczucie wspólnoty i przynależności.

Na sam koniec pasy materiału służą jako kokony. Otulają zmęczone ciała i dają im ukojenie. Tancerki owinięte tkaniną przypominają nieco mumie, relikty przeszłości miasta, które szczególnie boleśnie dotknął upadek przemysłu włókienniczego. Pod warstwą miękkiej tkaniny kryją się ciała, które przechowują wspomnienia przeszłości i w których zapisane są rytmy życia fabryki. Jednocześnie kokony są zapowiedzą odrodzenia – być może dawnych wspomnień we współczesnych ciałach tancerek i osób na widowni.

W tym miejscu warto choćby na chwilę wrócić do jednego z głównych motywów spektaklu. Jest nim brak rozumiany jako szeroka i pojemna kategoria, która blisko wiąże się z pracą tytułowych brakarek. Namysł nad brakiem był również istotnym elementem procesu pracy nad spektaklem, kiedy na poszczególnych jego etapach uczestniczki i uczestnicy borykali się z trudnymi sytuacjami: chwilowym brakiem kondycji, chorobą (brakiem zdrowia), brakiem sprawności. W rozmowie po spektaklu dramaturg Filip Pawlak podkreślił, że te sytuacje i te braki okazały się istotnymi elementami, które pozwoliły budować poczucie więzi i solidarności w oparciu o poszukiwanie wspólnych rozwiązań i form adaptacji. Kluczową rolę odegrała tu uważność, między innymi na kwestie związane z komunikacją. Odniosłam wrażenie, że przede wszystkim chodziło o uważność na potrzeby własne i innych w duchu tego, co w studiach o niepełnosprawności zwykło się

nazywać kaleką czasowością. Charakteryzuje ją spowolnienie i nieregularność, czyli wartości, które nie przystają do idei „kapitalistycznej produktywności” spychającej „tak wiele osób chorych i niepełnosprawnych [...] na margines społeczeństwa” (*Niepełnosprawność...*, 2024). Ten problem widać również w branży artystycznej, w której to produkt końcowy nadal bywa wartością nadrzędną. To jemu podporządkowane są wszelkie działania, o czym krytycznie w ostatnich latach mówiono choćby w spektaklu *Co się stało w nogę Sarah Bernhard?* (reż. Justyna Wielgus, Komuna Warszawa, 2023) na podstawie scenariusza Justyny Lipko-Koniecznej. Jak wspomina Pawlak, podczas prób do *Brakarek* tempo pracy i zadania do wykonania starano się dostosować do indywidualnych potrzeb. Do nich też starano się dopasować sposoby realizacji zamierzonych celów, choćby po to, aby zsynchronizować ruch osób o odmiennej motoryce i wspólnie wypracowywać sposoby przenoszenia tych samych jakości na różnorodne ciało-umysły, które w procesie twórczym doświadczały różnego rodzaju braków. Pozwoliło to spojrzeć na brak jako potencjalną wartość artystyczną i międzyludzką.

Zastanawia mnie jednak, jaką wartość braki w tkaninie miały dla kontrolerek jakości pracujących w łódzkich fabrykach. Czy ich wykrycie było momentem wyczekiwany, który przerywał monotonię inspekcji? A może braki i niedociągnięcia były postrzegane przez nie zgodnie z systemową interpretacją wyłącznie jako niechciane błędy, które starannie należało usunąć? Czy w szerszej, ponadindywidualnej perspektywie uprawnione byłoby odczytanie pracy brakarek jako metafory normalizacji, która często obejmuje inwazyjne procedury medyczno-estetyczne i wiąże się z silną presją psychiczną? Jak to się ma do tańca jako sztuki, w której dominują (być może pozornie?) hipersprawne ciało-umysły? Podczas rozmowy z widownią Filip Pawlak zadał pytanie o to, co właściwie działo się z wybrakowanymi skrawkami materiałów. Czy je wyrzucano? Czy niektóre były sprzedawane?

Czy te, dla których system nie znajdował dalszego zastosowania, były czasem wykorzystywane na własne potrzeby przez pracownice fabryki? Może historie różnego rodzaju systemowych braków to dobry temat na kolejny spektakl.

Wzór cytowania:

Ojrzyńska, Katarzyna, *Odpominanie kobiecej pracy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artypkuk/odpominanie-kobiecej-pracy>.

## Autor/ka

**Katarzyna Ojrzyńska** – badaczka, nauczycielka akademicka i tłumaczka związana z Zakładem Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu (Instytut Anglistyki, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki). Jej zainteresowania skupiają się przede wszystkim na współczesnych kulturowych studiach o niepełnosprawności. Współpracuje z Fundacją Teatr 21 oraz Centrum Sztuki Włączającej w Warszawie. Jest współredaktorką (z Maciejem Wieczorkiem) tomu *Disability and Dissensus: Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture* (2020) oraz (z Justyną Lipko-Konieczną) mającego ukazać się niebawem zbioru zatytułowanego: *Teatr i niepełnosprawność. Antologia tekstów scenicznych i performatywnych*. Tłumaczyła na język polski książki Rosemarie Garland-Thomson, Tobina Siebersa, Elia Clare’a.

## Bibliografia

Górecki, Wojciech; Józefiak, Bartosz, *Łódź. Miasto po przejściach*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.

Madejska, Marta, *Aleja włókniaerek*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.

Madejska, Marta, *Dobrze jest mieć jakąś tożsamość*, „Dwutygodnik” 2024, nr 398.

Mitchell, David T.; Snyder, Sharon, *Global In(ter)dependent Disability Cinema. Targeting Ephemeral Domains of Belief and Cultivating Aficionados of the Body*, [w:] *Cultures of Representation. Disability in World Cinema Contexts*, red. B. Fraser, Wallflower Press, London 2016.



*Niepełnosprawność jest czasownikiem*, rozmowa Zofii Nierodzińskiej z Sunaurą Taylor, „Dwutygodnik” 2024, nr 391.

Wycech, Czesław, *Dobre i złe tradycje*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1961.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/odpominanie-kobiecej-pracy>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/w-imie-ciala>

/ REPERTUAR

## W imię ciała

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Bielsku-Białej

*Diabły*

reżyseria: Maja Kleczewska, scenariusz: Grzegorz Niziołek, Maja Kleczewska, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia: Zbigniew Libera, kostiumy: Konrad Parol, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Cezary Duchnowski, reżyseria światła i multimedia: Wojciech Puś

premiera: 5 października 2024

W monografii poświęconej opętaniom urszulanek w Loudun w latach trzydziestych XVII wieku Michel de Certeau zwraca uwagę nie tylko na widowiskowy, ale i polityczny charakter egzorcyzmów, jakim poddawane były zakonnice tamtejszego klasztoru (zob. de Certeau, 2000). Ten swoisty teatr opętanych, jak określa ów proceder francuski historyk, odsłonił bowiem szereg mechanizmów, jakie regulowały życie społeczne XVII-wiecznej Francji i innych krajów europejskich, a których reperkusje widoczne są w wielu systemach politycznych do dziś. Relacja władzy i Kościoła jest w tej historii

wątkiem, który wysuwa się na plan pierwszy, choć także inne kwestie domagają się namysłu i rozwinięcia. Z widowiskowością egzorcyzmów wiąże się po pierwsze przekroczenie granicy między sferą prywatną a publiczną, po drugie eksponowanie cielesności – w tym przypadku wystawienie na pokaz (najczęściej w kościele) ciała kobiecego. Po trzecie zaś opętany jawi się jako figura odmieńca, który zagraża zbiorowości i definiującym ją normom – należy go więc wykluczyć bądź zmusić do podporządkowania. W XVII wieku izolacja staje się zresztą powszechnie stosowaną praktyką, zarówno w przypadku opętania, jak i obłądu (zob. Foucault, 1987).

Myśl de Certeau znajduje silne odbicie w bielskim spektaklu *Diabły* w reżyserii Mai Kleczewskiej. Wracając do XVII-wiecznej historii opętań w Loudun, reżyserka wraz ze współautorem scenariusza Grzegorzem Niziołkiem przyglądają się współczesnym relacjom władzy i Kościoła, a także wpisanim w nie ludzkim tragediom. Ich opowieść wykorzystuje materiały faktograficzne (relacje świadków czy wspomnienia matki Joanny od Aniołów), a także prace literackie (powieść historyczna *Diabły z Loudun* Aldousa Huxleya, opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*, dramat *Demony* Johna Whitinga) i filmowe (*Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza, *Diabły* Kena Russella, *W imieniu diabła* Barbary Sass). Na tej podstawie Kleczewska i Niziołek stworzyli spójny scenariusz, który scala dramaturgicznie wątki dotyczące trzech autentycznych postaci, głównych uczestników zdarzeń: księdza Urbaina Grandiera (Przemysław Kosiński), matki Joanny od Aniołów (Oriana Soika) i ojca Jeana-Josepha Surina (Mateusz Trojanowski). Tło dla ich historii tworzy monumentalna, odwzorowująca wnętrze świątyni scenografia Zbigniewa Libery. Jej głównym elementem jest ulokowany w głębi sceny ołtarz z masywnym marmurowym krzyżem. To stały punkt odniesienia dla dialogów i działań aktorskich – zarówno tych, które są przejawem miłosierdzia (stosunek Surina do opętanej

matki przełożonej), jak i tych będących wynikiem nienawiści i religijnego fanatyzmu (spalenie na stosie księdza Grandiera). Klasztorne mury, które oddzielają siostry od świeckiego życia, Libera zastępuje dwiema dużymi przezroczystymi szybami. To rozwiązanie sprawia, że podział na sacrum i profanum jest raczej pozorny, a granica między tym, co demoniczne i tym, co święte nieustannie się zaciera. Szklane elementy pełnią też funkcję ekranów, na których wyświetlane są rejestrowane na bieżąco zbliżenia fragmentów scen, a także symboliczna wideonarracja, skoncentrowana wokół cielesnego dyskursu w filozofii chrześcijańskiej.

Kleczewska i Niziołek są bardzo precyzyjni w przekazywaniu faktów, a jednocześnie nie rezygnują z emocjonalnego podłoża przedstawianych zdarzeń. Ukazują swoich bohaterów jako postaci tragiczne, uwikłane w systemy zależności, dyscyplinowane i ograniczane przez prawo kościelne. Pierwsze doniesienia o opętaniu zakonnicy z Loudun pojawiły się w 1632 roku. Przeorysza klasztoru matka Joanna od Aniołów oraz podległe jej siostry miały być regularnie nawiedzane przez demony. Sprawa opętań zbiegła się w czasie z działalnością księdza Urbaina Grandiera, proboszcza parafii w Loudun, który słynął z liberalnych poglądów, rozpustnego stylu życia i otwartej krytyki instytucji celibatu. To jemu poświęcona jest pierwsza część spektaklu. W jednej ze scen grający Grandiera Przemysław Kosiński wygłasza z balkonu płomienne kazanie na temat instytucji małżeństwa („Małżeństwo nigdy nie stało w sprzeczności z kapłaństwem” – powie, zauważając, że w Biblii nie ma wzmianek o celibacie). Charyzma duchownego i jego brawurowe przemówienia przysparzały mu rzesze kobiecych zwolenniczek – należała do nich także matka Joanna, której zainteresowanie księdzem szybko przerodziło się w obsesję. Przedstawicielom kościelnej władzy Grandier wydawał się jednak niebezpieczny. „Należy wszystkimi siłami bronić Kościoła przed

demokratyczną zasadą, że każdy może wypowiedzieć swoją opinię” – te właśnie słowa kardynała Richelieu (Mateusz Wojtasiński) ostatecznie zdecydowały o tym, że księdza oskarżono o czary i opętanie sióstr urszulanek.

Matka Joanna i pozostałe zakonnice miały wskazywać na Grandiera jako tego, który je nawiedza. Zeznania wymuszano siłą podczas egzorcyzmów, co w spektaklu pokazane zostaje bardzo realistycznie: grupa mężczyzn przy ołtarzu pastwi się nad umęczonymi, maltretowanymi ciałami kobiet. Poskromienie i zdyscyplinowanie ciała wydawało się kluczowe, ponieważ opętanie dawało kobietom moc i sprawczość, której nie miały w życiu codziennym – sprawczość, która budziła lęk i podważała *status quo*. Toteż, jak zauważa Certeau, „najmniejsze fizjologiczne zmiany opętanych kobiet są śledzone z wielką uwagą”, a sam „dyskurs cielesny nabiera obsesyjnego charakteru” (2000, s. 44). Matka Joanna w wykonaniu Oriany Soiki jest doskonałym przykładem tej niebezpiecznej dla patriarchalnego porządku siły pochodzącej z ciała. Jej konwulsje, grymasy, wulgarne gesty, epatowanie seksualnością czy niespodziewane modulacje głosu to nic innego jak manifestacje ciała wyzwolonego z konwenansów – ciała, które odzyskuje władzę i stawia największy opór. Nie dziwi zatem fakt, że w drugiej części spektaklu, kiedy na miejsce zdarzeń przysłany zostaje nowy egzorcysta, matka przełożona powie wprost, że jest dumna ze swoich demonów.

W procesie inkwizycyjnym Grandier nie miał szans na obronę – po okrutnych torturach został spalony na stosie w 1634 roku, choć do zarzucanych mu czynów nigdy się nie przyznał. Scena jego śmierci zamyka pierwszą część spektaklu. Grandier stał się podwójnym kozłem ofiarnym: jego śmierć można postrzegać jako wynik spisku władz kościelnych i miejscowych notabli, ale również jako odwet sióstr za ich niższą pozycję w systemie kościelnej

hierarchii. Sydni Zastre w szkicu poświęconym opętaniom w Loudun tłumaczy to następująco: „Kobiety skorzystały z nowej formy sprawczości oferowanej im przez opętanie. Jak na ironię, użyły tej władzy, rzekomo nadanej im przez Grandiera, aby zdyskredytować, oskarżyć, skazać i ostatecznie pozbyć się go, tym samym symbolicznie (choć tymczasowo) uwalniając się od patriarchalnego systemu, który je uciskał i trzymał tę władzę z dala od nich” (Zastre, 2019, s. 11). Można odnieść wrażenie, że Kleczewska prowadzi spektakl ku takiej interpretacji. W części drugiej – opartej przede wszystkim na opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza – siostry nie czują skruchy. Na tle anielskich chórów matka Joanna prawi o nowych objawieniach, stygmatach i kontaktach z Matką Boską. Szybko okazuje się też, że opętania w klasztorze nie ustały po śmierci Grandiera (publiczne egzorcyzmy urządzano w Loudun jeszcze dziesięć lat później).

W drugim akcie na scenie pojawiają się nowe postaci. Do klasztoru przybywa jezuita, ojciec Surin (twórcy zachowują oryginalne, francuskie nazwisko duchownego – Iwaszkiewicz przekształca tę autentyczną postać w księdza Suryna), którego zadaniem jest ostateczne uwolnienie matki Joanny od dręczących ją demonów. Ponadto w orkiestronie zaaranżowana zostaje karczma z utworu Iwaszkiewicza, w której zasiadają mieszkańcy miasteczka i ciekawscy podróżni. Zbiorowy dialog przy piwnym stole jest zręcznym przetworzeniem fragmentu opowiadania, w którym ksiądz udaje się po radę do miejscowego rabina: w bielskim spektaklu to Surin Mateusza Trojanowskiego jest odpytywany przez biesiadników. Padają pytania: „kto to jest zły duch?”, „kto go stworzył?”, „jeżeli jest Bóg, to dlaczego jest tyle zła?”, „a może Bóg wyręcza się szatanem w czynieniu zła?”, „dlaczego Bóg pozwala na to, żeby dzieci były gwałcone?”, „czy szatan opętuje ludzką duszę za zgodą Boga?”. Kontekstem dla wielu tych pytań stają się niedawne skandale z udziałem polskich księży. Uczestnicy libacji przywołują sprawę

orgii na plebanii w Dąbrowie Górniczej, śmierć mężczyzny w mieszkaniu księdza z sosnowieckiej parafii czy tuszowane przez Kościół przestępstwa związane z pedofilią. Choć dyskusja w karczmie ma charakter pijackich zaczepek, w istocie stanowi rozwinięcie tezy postawionej w pierwszym akcie: o podwójnej moralności kleru i jego hipokryzji w kwestii celibatu. Podkreśla się tu także absurdalność i fałszywość nakazu, który ma wymuszać tłumienie libido, a jest nagminnie łamany. W tym kontekście za uczciwe uznać należy działania Grandiera, który otwarcie mówił o swym pożądaniu. Nieskrywane cielesne impulsy kierują też zachowaniem urszulanek. Już podczas otwierającej spektakl sceny modlitwy i adoracji Chrystusa widoczna jest erotyczna fascynacja sióstr nagim męskim ciałem („To najpiękniejszy mężczyzna na świecie” – wyzna matka Joanna). Ta fascynacja przekształci się w potrzebę uwolnienia popędów, którą umożliwia zakonnicom stan opętania (nawet jeśli jest on jedynie symulowany).

Scena w karczmie – w większym stopniu niż pierwsza część spektaklu – uwypukla związek między celibatem a deprawacją Kościoła i jego przedstawicieli. Buduje też bezpośredni pomost między wydarzeniami w Loudun a dzisiejszymi patologicznymi zjawiskami w obrębie struktur kościelnych. Ojciec Surin nie potrafi udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytania zadawane mu przez biesiadników, toteż odbijają się one szerokim echem w kolejnych scenach spektaklu. Kto był sprawcą zła, które wydarzyło się w Loudun? Diabeł, którego podszepty słychać z głośników ulokowanych w tylnej części sceny, czy może ludzie, którzy posługując się imieniem Boga, dążą do bezwzględного podporządkowania sobie innych?

*Diabły* Mai Kleczewskiej to z pewnością ważny głos w aktualnej debacie na temat nadużyć i przestępstw, których sprawcami są duchowni, relacji państwa i Kościoła, wreszcie ambiwalentnego dyskursu ciała wpisanego w

katolicką naukę społeczną. Niezależnie od wagi tych problemów bielski spektakl ujmuje też estetyką – jako efekt współpracy grona wybitnych artystów (do wymienionych wcześniej dodać należy autora muzyki Cezarego Duchnowskiego, choreografkę Kayę Kołodziejczyk, twórcę kostiumów Konrada Parola i reżysera światła Wojciecha Pusia) jest spójnym dramaturgicznie, wysmakowanym wizualnie i muzycznie dziełem scenicznym.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *W imię ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-imie-ciala>.

## Autor/ka

**Magdalena Figzał-Janikowska** – teatrolożka, kulturoznawczyni, doktora nauk humanistycznych. Adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

## Bibliografia

Certeau, Michel de, *The Possession at Loudun*, transl. M.B. Smith, University of Chicago Press, Chicago 2000.

Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Zastre, Sydney, ‘These Devils That Have Many Uses’: Possession and Liberation in Michel de Certeau’s ‘Possession at Loudun’, „Constellations Undergraduate History & Classics Journal” 2019, t. 10, nr 2.



---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-imie-ciala>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przesady-swiatlo-cmiace>

/ REPERTUAR

## Przesady światło ćmiące

Stanisław Godlewski

Teatr Narodowy w Warszawie

Johann Wolfgang Goethe

*Faust*

reżyseria: Wojciech Faruga, dramaturgia: Julia Holewińska, scenografia, kostiumy, światło: Katarzyna Borkowska, muzyka: Teoniki Rozynek, choreografia, ruch sceniczny: Bartłomiej Gąsior

premiera: 26 października 2024

Lodowiec topnieje, wielka bryła się rozpuszcza. Woda paruje, srebrzystymi strumieniami zalewa ziemię, wydaje się, jakby spływała aż do widowni. Z półmroku, w sinych odbłaskach świateł, dostrzec można Fausta (Cezary Kosiński) w jego pracowni, jak na bezludnej wyspie. Mężczyzna w sile wieku, sfrustrowany, zmęczony i samotny, wywołuje duchy:

Znowu mnie, chwiejne zjawy, nawiedzacie.

Mglisty za młodu pozór wasz widziałem,

Dzisiaj czy trwalsze w was ujrzę postacie?  
Czy serce porwać da się tamtym szalem?  
Dobrze więc, stańcie w pełnym majestacie,  
Z mgiełki wynikłe, obleczcie się ciałem;  
Owiane tchnieniem czarodziejskim cienie  
Młodzieńcze jeszcze niosą mi wzruszenie (Goethe, 1999, s. 5).

Zjawy przychodzą ze sceny i z widowni – zaczyna się przedstawienie.

Można myśleć o *Fauście* w Teatrze Narodowym przez pryzmat katastrofy – zarówno klimatycznej (topniejące lodowce), egzystencjalnej (żał za „dawnym szalem”), jak i teatralnej. Faust w tej inscenizacji niczym historyk próbuje spojrzeć w przeszłość, by nadać sens temu, co przeżywa teraz; stara się zrekonstruować świat, który mu się rozpadł i którego sam jest wytworem. Tym światem jest wiek XX, ale specyficznym rozumiany. Reżyser Wojciech Faruga i dramaturżka Julia Holewińska w wywiadzie przed premierą mówili, że chcieli zrobić z *Fausta* „atlas pamięci XX wieku”, inspirować się *Atlasem Mnemosyne* Aby’ego Warburga (zob. *Atlas pamięci...*, 2024) – co samo w sobie jest ciekawym i niebezpiecznym pomysłem. Ciekawym, bo wiek XX będzie najprawdopodobniej ostatnim do „opowiedzenia”. Z powodu wojen i zmian klimatu gatunek ludzki zapewne nie przetrwa, historii XXI wieku raczej nikt nie napisze. Niebezpiecznym, bo „atlas XX wieku” to pomysł-wytrych, na scenę można wstawić wszystko i każdą bzdurę obronić taką interpretacją.

I wielu uważa, że dzieło, które powstało w Narodowym, jest właśnie taką bzdurą: spektakl zyskuje niepocholebne opinie. Faktycznie jest długi (prawie cztery godziny) i nudny. Choć to ostatnie było dosyć oczywiste – widziały gały, co brały; nikt, kto idzie do teatru na *Fausta*, nie powinien oczekiwać

porywającej fabuły. Można temu spektaklowi zarzucać tandetę intelektualną, przewracać oczami na reżyserskie i dramaturgiczne pomysły, wyzłościwić się na reżyserskie zabiegi – i wszystko to byłoby uprawnione, bo spektakl jest bardzo ciężki w odbiorze na wielu poziomach. Ale dlaczego tak się stało?

Dlaczego nastąpiła katastrofa – nie w sensie artystycznym, tylko komunikacyjnym? Dlaczego to, co proponują Goethe, Faruga i Holewińska, nie trafia do odbiorców?

Twórcy spektaklu korzystali z przekładu Adama Pomorskiego, który swoje tłumaczenie opatrzył bardzo erudycyjnym posłowiem. Wyjaśnia w nim przyczyny niewielkiej popularności dzieła Goethego w Polsce:

Z trzech powodów lektura *Fausta* nastęrcza polskiemu czytelnikowi trudności. Pierwszy – to charakter gatunkowy utworu. Drugi – nieprzystawalność tego dzieła do kanonu naszej tradycji literackiej (co wynika z nierównoległości rozwoju kultury polskiej i wielkich kultur Europy). Trzeci powód to jakość przekładów (Pomorski, 1999, s. 509).

Kwestie te, jak pisze Pomorski, są ze sobą ściśle związane. O ile pierwsza część dzieła Goethego jest w miarę czytelna i zrozumiała (wątek paktu z Mefistofelem i cała miłosna awantura z Małgorzatą), o tyle druga jest już ciągiem scen, niekoniecznie wynikających z siebie bezpośrednio. Pojawiają się w niej nawiązania do kultury antycznej, mitologii, filozofii. Samo znaczenie dziejów Fausta jest niejasne, ponieważ cały dramat przepelnia ironia – wieloznaczność symboliki jest podbijana przez ambiwalentne znaczenie kolejnych przygód bohatera. Owa ironia nie ma odpowiednika w polskiej literaturze – *Faust* to, jak zapewnia Pomorski, „bardzo poważny

żart”, wiele w nim dowcipów, drwiny (co ciekawe, w polskiej tradycji literackiej Pomorski wskazuje jedynie Gałczyńskiego, który wpisuje się w ten charakterystyczny dla Goethego miks powagi, liryzmu i śmiechu). „Faust nie jest bohaterem tragicznym, ale ironicznym. Jego awantury to ciąg kompromitacji, a sama figura ma w sobie marionetkowy komizm” (tamże, s. 531). W Narodowym ironii trochę się znajdzie, komizmu zaś nie ma wcale, spektakl grany jest bardzo serio. W dodatku kompromitacje Fausta w tym spektaklu mają charakter raczej tragiczny niż ironiczny czy komiczny – co wynika po części z założeń reżyserskich (o tym zaraz), po części z decyzji obsadowej. Cezary Kosiński to jeden z najlepszych współczesnych polskich aktorów – na scenie widać jego spokojną pewność siebie, skupienie. W dodatku to aktor, do którego automatycznie czuje się sympatię. Jego Faust jest raczej zgaszony, cicho rozczarowany światem, zmęczony – dlatego niezbyt przekonująco wypada w scenach, w których bohatera ogarnia pożądanie, czy gdy popełnia on ewidentne zło. Pod tym względem bardzo ciekawie (i niekonsekwentnie) prowadzony jest wątek Małgorzaty, który omówię za chwilę, najpierw jednak więcej o samym pomysłe na to przedstawienie.

Wiersz, który wypowiada Faust, otwierając spektakl, to *Dedykacja*. Twórcy pomijają scenę *Prologu w teatrze*, zaś *Prolog w niebie* (czyli scena zakładu Boga z Szatanem) rozgrywa się później. Ten mocny początek spektaklu ustanawia jego ramę, o której sami twórcy mówili przed premierą – nie chodzi im o „duszę ludzką” i jej kuszenie, nie chodzi nawet o teatr, lecz o pamięć. Pytanie, co przeszłość może dać tym, którzy są rozczarowani teraźniejszością. Czy przyjrzenie się temu, czym byliśmy, pomoże nam zrozumieć to, czym jesteśmy i co z nami będzie? To nie jest spektakl o nostalgii – ma raczej charakter chłodnej wiwisekcji.

Działania Fausta przypominają sklejenie kawałków rozbitego lustra – pozornie wszystko do siebie pasuje, ale obraz dalej jest powykrzywiany, pęknięty i niezrozumiały. Można myśleć, że ten spektakl jest o „końcu dziadocenu”, o tym, jak kurczy się świat białych mężczyzn (topnieje jak te nieszczęsne lodowce), jak imaginarium, które owi mężczyźni wytworzyli i którym długo władali, odchodzi. Oczywiście, przy takiej interpretacji należałoby pominąć wyniki wyborów w USA, w ogóle bieżącą politykę, bo tam akurat biali faceci dalej triumfują – i to pocieszenie, że sztuka próbuje dziś opowiadać historie z niereprezentowanych dotąd perspektyw, a Netflix jest cały tęczy. W takiej interpretacji *Fausta* można dostrzec także pewną linię programową: Farugę i Holewińską interesują momenty schyłku, końca, katastrofy, z której być może wyłoni się coś nowego. Robili niedawno w Bydgoszczy *Ostatnie dni Eleny i Nicolae Ceaușescu* – i jak wynika z opisu i recenzji, spektakl opowiadał o końcu dyktatury oraz wyłanianiu się z chaosu nowego porządku. Ich *Matka Joanna od Aniołów* w Teatrze Narodowym w Warszawie rozgrywała się we wnętrzu spalonego kościoła (i w tej scenograficznej metaforze zawierał się sens przedstawienia). *Dekalog*, także w Narodowym, na podstawie serialu Krzysztofa Kieślowskiego, dotyczył, w dużym uproszczeniu, kryzysu norm etycznych. Można założyć, że ostatnio ci artyści próbują opowiedzieć ze sceny o rozpadzie dawnych narracji – scalających i ocalających. To, co dawało kiedyś sens i/lub nadzieję, dzisiaj jest popsute, spaczone.

Zjawy, które przywołuje Faust, to figury z historii i popkultury. W spektaklu pojawiają się Charlie Chaplin i Adolf Hitler, Andy Warhol i księżna Diana, królowa Elżbieta II i Stephen Hawking, Lech Wałęsa i Maria Callas, Sinéad O'Connor i Walentyna Tierieszkowa, Jan Paweł II i Jackie Kennedy. Widać więc wyraźnie, że świat, który Faust bada, jest raczej zachodni, biały, pełen ikon-emblematów konotujących różne, czasem sprzeczne znaczenia. Dla

przykładu, Mefistofeles jest rozbity na pięć postaci: Hitlera (Damian Kwiatkowski), Chaplina (Mateusz Kmieciak), Warhola (Aleksandra Justa), Elżbietę II (Sławomira Łozińska) i Hawkinga (Paweł Brzeszcz). Dlaczego akurat Chaplin, autor, jakby nie było, *Dyktatora*, jest w tym spektaklu tym samym, co Hitler? Nie wiadomo. W dodatku wszystkie te figury-ikony są pozbawione znaczeń, dziwnie puste, a przez to drażniące. Niby odwołują do swoich pierwowzorów, ale niekoniecznie w sposób czytelny. Dlaczego Helena Trojańska (Małgorzata Kozuchowska) wystylizowana jest na księżną Dianę (co od razu da się dostrzec w kostiumie, peruce, specyficznej motoryce, którą operuje aktorka) – i ma długą scenę tańca z maczetą? Nie wiadomo, na ile mamy traktować Dianę-Helenę jako synonim piękna, „wiecznej kobiecości”, na ile jako zagrożenie, figurę skompromitowanej współcześnie monarchii, wyświechtany popkulturowy symbol? A może wszystkie te odczytania są prawidłowe? W obliczu takiego nadmiaru interpretacji ma się wrażenie, że zamiast Diany równie dobrze mogłaby być Britney Spears albo, nie wiem, Izabella Scorupco. Skoro wszystko może mieć dowolne znaczenie, to nic nie ma znaczenia. Goethe w swoim dramacie (zwłaszcza we wspomianej części drugiej, rzadko czytanej, jeszcze rzadziej wystawianej) także przekształcał różne kulturowe toposy, które są dla współczesnego odbiorcy nieczytelne. Ale zamienienie ich na „ikony” XX wieku wcale sprawy nie ułatwia. Te wizualne cytaty, łatwe do zidentyfikowania, niemal odkleiły się od swoich znaczeń w kolejnych popkulturowych reprodukcjach, to właściwie bardziej symulakry niż obrazy z archiwum zbiorowej pamięci. Jest to o tyle paradoksalne, że jak wynika ze spektaklu, pamięć zbiorowa raczej poróżnia niż jednoczy. Nie ma „wspólnego” archiwum XX wieku. Być może przedstawienie w Narodowym jest o bezużyteczności historii? Może tym razem, „narzędziami ratowniczymi”, narracjami scalającymi, których rozpad i gnicie obserwują Holewińska z Farugą, jest właśnie historia i pamięć?

Wątek Fausta i Małgorzaty (świetny debiut Hanny Wójtościszyn) rozegrany zostaje w kostiumie II wojny światowej. Małgorzata jest Żydówką, ma na płaszczu naszytą gwiazdę Dawida. Faust uwodzi ją prezentami i cukierkami. Twórcy bardzo mocno akcentują pedofilski charakter tej relacji. U Goethego Małgorzata ma lat czternaście, o tym wymiarze „zbrodni” Fausta pisał także Adam Pomorski (pewnie, że obyczaje w XVIII wieku były inne i czternastolatki wychodziły za mąż, ale co to właściwie zmienia w wymowie całej historii?). Faruga i Holewińska to pokazują, jednocześnie, jak sami mówili w wywiadzie, najobrzydliwsze teksty Fausta na temat podwiązek Małgorzaty zdecydowali się przypisać Mefistofelesowi (zob. *Atlas pamięci...*, 2024), tak jakby próbowali obronić Fausta w oczach widzów (dlatego Faust nie jest w tym spektaklu zupełnie „skompromitowany”).

Małgorzata ginie w obozie. Po latach syn Fausta (Henryk Simon) zgwałci, na jego oczach, kobietę w hidżabie – Małgorzata jest w tej scenie obecna niczym powidok, stoi z boku i patrzy. Zło, które popełnił ojciec, powtarza potem jego syn, nikt nie uczy się na niczyich błędach. Po Zagładzie dalej masowo morduje się ludzi, na przykład w Gazie. To zdaje się potwierdzać tezę o bezużyteczności historii, choć nie jest to, oczywiście, najsubtelniej poprowadzona myśl w tym spektaklu. Wątek Małgorzaty momentami ociera się o momentami holokaustowy kicz – scena pożegnania Fausta z Małgorzatą rozgrywa się, gdy ona jest już w obozie zagłady, na granicy szaleństwa, świadoma zbliżającej się śmierci przekopując stosy butów (prawie jak z muzeum w Auschwitz). Obok, niczym obozowy muzułman stoi nieruchomo Marta (Anna Grycewicz), ogolona na łyso, patrząca przed siebie niewidzącym wzrokiem. Faust chce ocalić Małgorzatę, wyciąga do niej dłoń, ale umieszczony w zapadni obóz zjeżdża w dół. Bohater zostaje sam. Koniec miłości.



Ten wątek zresztą otwiera pole do różnych interpretacji, niemal psychoanalitycznych. Może Faust w tym całym drugowojennym kostiumie jest Polakiem, skoro Małgorzata to Żydówka, a Mefistofeles to Hitler? Może jego wina jest winą bystandera, gapia, skoro później tylko bezradnie patrzy na zło, które popełnia jego syn? Może trzeba tu przywołać całe instrumentarium *Polskiego teatru Zagłady* Grzegorza Niziołka? Pewnie można, ale wydaje mi się, że to trochę strzelanie z armat do wróbli.

Jest to największy problem tego przedstawienia – gdy w spektaklu pojawia się zbyt wiele cytatów, odniesień, wizualnych nawiązań, to gubi się myśl. Każda interpretacja może być uprawniona i żadna nie jest właściwa. Nie chodzi o to, by widzom oferować dydaktyczne czytanki, by wszystko było jasne i zrozumiałe – ale dialog z dziełem jest niemożliwy, gdy dzieło co rusz samo sobie zaprzecza lub gdy sensy wypływają nie z samego spektaklu, tylko niemal wyłącznie z kontekstów jemu towarzyszących. To przedstawienie, jak chciałbym je rozumieć, jest o bezradności człowieka wobec historii, o zwątpieniu w postęp, w progres. Szkoda zatem, że nie jest lepsze.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Przesady światło cmiące*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przesady-swiatlo-cmiace>.

## **Autor/ka**

**Stanisław Godlewski** – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

## Bibliografia

*Atlas pamięci. Rozmowa z Julią Holewińską i Wojciechem Farugą*, rozmawiała Monika Mokrzycka-Pokora, Teatr Narodowy, 15.10.2024,  
[https://narodowy.pl/aktualnosci,1715,atlas\\_pamieci\\_rozmowa\\_z\\_julia\\_holewinska\\_i\\_wojciechem\\_faruga.html](https://narodowy.pl/aktualnosci,1715,atlas_pamieci_rozmowa_z_julia_holewinska_i_wojciechem_faruga.html) [dostęp: 28.11.2024].

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, tłum. i posłowie A. Pomorski, Warszawa, 1999.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przesady-swiatlo-cmiace>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przyjemnie-konsumowac-tylko-pracowac-nie-ma-komu>

/ REPERTUAR

## Przyjemnie konsumować, tylko pracować nie ma komu

Szymon Golec

Wrocławski Teatr Współczesny

Franz Kafka

*Przemiana*

scenariusz i reżyseria: Michał Kmiecik, dramaturgia: Ida Ślęzak, scenografia: Szymon Szewczyk, kostiumy: Natalia Burzyńska, muzyka i udźwiękowanie: Wojciech Kucharczyk, wideo: Agnieszka Piesiewicz, Filip Wierzbicki

premiera: 14 września 2024

Rysunek autorstwa Richa Johnsona, przedstawiający zrobaczalego już Gregora Samcę leżącego we własnym łóżku, wszedł do kanonu kultury internetowej. Śmieszne obrazki i memy zestawiające ze sobą po jednej stronie Hello Kitty, po drugiej Samcę, opisane są jako: „Girlhood is a spectrum” (dziewczyńskość to spektrum) bądź: „Literally me” (dosłownie ja). Plakat promujący spektakl (autorstwa @kaiklops) przedstawia ten rysunek ze słowami: „Oh Hell Yes. Oh Fuck Yes”, co jasno wskazuje na potrzebę

odpoczynku Samsy. Kultura nie rodzi się w próżni, a jest odpowiedzią na rzeczywistość. Symptomatyczna dla obecnych czasów jest prekaryjna klasa społeczna, zatrudniona na umowach zleceniach, zmuszona do ciągłego stwarzania się na nowo oraz poszerzania swoich kompetencji, by nie zniknąć z oczu rekruterów działających w imieniu nietransparentnego rynku pracy. *Przemiana* czytana w dzisiejszym świecie nie jest historią o tragedii i niezrozumieniu jednostki, ale o realnym zagrożeniu „zrobaczeniem”, czyli utratą własnej wartości. Reżyser i autor scenariusza Michał Kmiecik wraz z dramaturżką Idą Ślęzak zdają się iść podobną drogą, co młodzi ludzie w social mediach, dodając do literackiego pierwowzoru garść odniesień do popkultury i współczesności.

Miejsce akcji podzielone jest na trzy części – scenę właściwą oraz dwa kadry wyświetlane na żywo na prostokątnym ekranie umieszczonym u góry, które przedstawiać będą to, co dzieje się za tylnymi drzwiami widocznymi na scenie. Akt pierwszy zapowiadany jest napisem gotycką czcionką na ekranie. W zestawieniu z pompatyczną muzyką przywodzi na myśl ekspresjonistyczne horrory z lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Dowiadujemy się o miejscu pracy Samsy, którym jest biurowy open space, przypominający muzealny white cube, zaopatrzone w dyspenser do wody i jedną roślinę. Przy biurkach siedzą pracownicy (Zina Kerste, Przemysław Kozłowski, Tomasz Taranta, Tadeusz Ratuszniak), wypełniają sferę dźwiękową maniakałnym stukaniem w klawiatury komputerów. Na ekranie wyświetla się biuro, w którym śpi szef (Miłosz Pietruski). Kiedy pojawia się na scenie, demonstruje swoją władzę, zagrabia całą biurową przestrzeń, patrząc na monitor jednego z pracowników, klepie go po plecach, dominuje gestami, głosem, nadpobudliwymi ruchami, które przypominają finansowych guru reklamujących łatwy zarobek w internecie. Szef nie ma pojęcia o tym, co dzieje się w firmie; interesuje go jedynie, czy pracownicy uderzają w

klawisze, a cyferki się zgadzają. Samsa jest w spektaklu sprzedawcą drzwi. W tym anturazie bezsensownej pracy i pogoni za wynikami wybija się krótka scena zachwytu nad wizytówką nowo przyjętego pracownika. Od razu przywołuje ona ikoniczną scenę z *American Psycho*, w której spocony i roztrzęsiony Patrick Bateman podziwia perfekcyjną wizytówkę Paula Allena. Rozmowa rekrutacyjna jest równie śmieszna, co tragicznie rzeczywista – właściciel firmy pyta o doświadczenie, bo handel drzwiami to bardzo specyficzna branża i nie każdy sobie w niej poradzi.

Gdy szef odkrywa nieobecność Samsy w pracy, wysyła doń Prokurenta (Tadeusz Ratuszniak). Zaczyna się akt drugi, zmienia się scenografia. Biuro zostaje zastąpione pokojem Samsy, a na ekranie wyświetla się rodzinna jadalnia. Główny bohater (Mariusz Bąkowski), już przemieniony w robaka, przebrany jest w brązowy strój, który wyraźnie utrudnia poruszanie, leży w łóżku na środku sceny i prowadzi zacieklą walkę z budzikiem. W jadalni krzątają się Felicja (Lina Wosik) – służąca, która układa zastawę, pan i pani Samsa (Rafał Cieluch i Anna Kieca) i ich córka Greta (Dominika Probachta). Są przekonani, że Samsa jest w pracy, bo w mieszkaniu nie ma jego butów ani płaszcza. Muszą w to wierzyć, ponieważ to on ich utrzymuje (rodzice nie pracują, a siostra się uczy). Sielankę tę rujnuje Prokurent, który odwiedza rodzinę i obwieszcza, że Gregora nie ma w biurze. Dochodzą do wniosku, że musi on być w swoim pokoju, do którego planują wkroczyć siłą. Przekraczając drzwi, znikają z ekranu i pojawiają się na scenie, gdzie widzą leżącego w łóżku przemienionego syna.

Wraz z odkryciem przemiany Samsy wali się rodzinne *status quo*, upada hedonistyczne marzenie o życiu bez obowiązków i odpowiedzialności. Widzimy cały wystrój mieszkania – schludny kominek, bukiet kwiatów, welurowa kanapa w kolorze butelkowiezielonym, stolik i krzesła w stylu

skandynawskim. Z tą scenerią współgra beżowo-biała kolorystyka strojów rodziny, wykończonych przyjemnie wyglądającymi kapciami. Estetyka ta przywodzi na myśl ekskluzywny minimalizm, którym bombardowani jesteśmy przez instagramowe posty czy reklamy Ikei. Cechą charakterystyczną członków rodziny jest nijakość, zostali oni kompletnie wyzuci z energii i charakteru. Ich sposób mówienia, gesty, zwyczaje przypominają wyidealizowany świat, z jakim często spotykamy się w lifestylowych mediach. Teraz to Samsa, jak wcześniej szef, zamknięty jest za drzwiami, możemy go jedynie obserwować na ekranie. W tej historii został pozbawiony głosu. Nie wypowiada żadnego słowa, jedynie dźwięki przypominające „robacze ASMR”, przywodzące na myśl odgłosy, które wydawał Obcy z filmu *Obcy. Ósmy pasażer Nostromo*. Przemiana syna jest początkiem zmian w rodzinie: ojciec musi wrócić do pracy, kwiaty więdną, a na dodatek Felicja wypowiada umowę. Wraz z rozwojem akcji na środku sceny gromadzone są meble zabrane z pokoju Samsy – infekują hermetyczną przestrzeń, uobecniają istnienie innego, wymuszają na domownikach zmianę ścieżek; omijają oni tę swoistą rzeźbę, tak jak unikają kontaktu z Gregorem.

Ślęzak z Kmiecikiem tworzą różne kombinacje sytuacji i postaci, które wypowiadają te same zdania. Za każdym razem te powtórzenia pozostawiają inne wrażenie: „Napiłbym się kawki” wypowiedane przez nadpobudliwego i nieogarniętego szefa brzmi zupełnie inaczej niż w ustach pani Samsy zwracającej się do Felicji. Ta wewnątrztekstowa zabawa jest spójna z zapętlającą się dramaturgią. Zdania takie jak wspomniane „Napiłbym się kawki”, „Greta na pewno nie śpi, kto by spał o tej godzinie”, przewijają się przez cały spektakl, wskazując na schematyczność działań postaci. Widzimy powtarzające się akcje: nakrywanie do stołu, jedzenie śniadań, robienie kawki, wstawanie Grety. Jednakże z każdym zapętleniem zmieniają się detale: tu kwiat więdnie, tam zmienia się strój Ojca, tu zaś Matka nakrywa

do stołu. Jak gdyby Gregor infekował rodzinne rytuały, nie dając tym o sobie zapomnieć. Podczas oglądania nie mogłem pozbyć się wrażenia *déjà vu*. Zastanawiałem się wtedy: czy widziałem to wcześniej tego samego wieczoru, czy może w innym tekście kultury? Jak gdyby wszystkie dni zlały mi się w jedno pod wpływem oglądania monotonnego żywota rodziny Samsów. Nie wiem, czy wywołanie takiego uczucia było zamierzone, ale utwierdziło mnie w przekonaniu, że mamy do czynienia z historią na wskroś współczesną, opowiadającą o prekariuszach, zmęczeniu i konsumpcji. Główny bohater, choć najważniejszy dla utrzymania rodziny, zostaje pozbawiony głosu i staje się niewygodnym urzeczywistnieniem tego, że dla wygod reszty ktoś musi się poświęcić. Jego zmęczenie jest problemem, którego „napicie się kawki” nie rozwiąże. Jediną osobą nieczującą wobec Gregora wstrętu jest druga służąca (Zina Kerste), która przede wszystkim opiekuje się właśnie nim, choć zatrudniono ją po to, by zajmowała się domem. Wyłącznie inna pracująca jest w stanie utożsamić się z Samsą, wejść z nim w relację, gdyż jego forma jej nie przeraża, nie obrzydza.

W tej wersji *Przemiany* zmienia się też instrument, na którym gra siostra Gregora – nie jest już skrzypaczką, lecz gitarzystką. Wzruszająca scena z pierwowzoru, w której pod wpływem gry Grety w Samsie budzą się wspomnienia i wypelza on z własnego pokoju, w spektaklu zostaje zmieniona na piosenkę *Wonderwall* zespołu Oasis. Odczytać to można dwojako. Z jednej strony tekst utworu mówi o kimś, kto chroni nas przed nami samymi. Z drugiej zaś – odsyła do znanego w środowisku gitarowym, zwłaszcza anglosaskim, mema, zgodnie z którym, przyznając się do umiejętności gry gitarze, skazujemy się na granie właśnie *Wonderwall*. Po raz kolejny groteska przykrywa uczucia.

Po wyjściu Gregora wszystko się wali. Rodzina postanawia zabić własnego

syna, ale gdy wchodzi do pokoju, odkrywa, że zmarł. Światło gaśnie, na ekranie widzimy wesołą rodzinę odjeżdżającą tramwajem. Słońce świeci, nikt nie ma krwi na rękach, bo przecież Gregor „sam zdechł”. W tle przygrywa *Born to Die* Lany Del Rey, w którym linię wokalną zastąpiono przesterowanym syntezatorem. Wtem na scenie Samsa wypełza z oświetlonego pokoju, stając się czarną sylwetką osobliwie stojącą w drzwiach. Czyli jednak pozostał żywy? Przetrwał rodzinny rozłam i został sam w opustoszałym domu? Może to jedynie jego duch? Prekaryjna zjawia objawiająca się jako cień spoglądający na nas jak na ciemnościeli? Odczytałem to ostatnie wyjście Gregora jako oświadczenie: „jeszcze nie umarłem, jeszcze się nie poddałem”. Pomimo zmęczenia, którym odznaczał się przez cały spektakl, pomimo nienawiści i niezrozumienia wśród mu najbliższych, Gregor dalej gdzieś jest. Dalej będzie osobliwie obecny w życiu innych, objawiając się w przedmiotach, tak jak był obecny w tych drobnych zmianach przestrzeni i postaci przez cały spektakl.

Wzór cytowania:

Golec, Szymon, *Przyjemnie konsumować, tylko pracować nie ma komu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184,  
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/przyjemnie-konsumowac-tylko-pracowac-nie-ma-komu>.

## **Autor/ka**

**Szymon Golec** – student wiedzy o teatrze UJ.

---

### **Źródło:**

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/przyjemnie-konsumowac-tylko-pracowac-nie-ma-komu>



Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/drzewa-do-lasu-i-zasada-zlotego-srodka>

/ REPERTUAR

## „Drzewa do lasu!” i zasada złotego środka

Justyna Kowal

Teatr Polski w Podziemiu we Wrocławiu

Ali Smith

*Jesień*

reżyseria: Katarzyna Minkowska, dramaturgia: Joanna Połec, adaptacja: Joanna Połec, Katarzyna Minkowska, scenografia: Łukasz Mleczak, reżyseria światła: Monika Stolarska, wideo: Marek Kozakiewicz, kostiumy: Jola Łobacz, muzyka: Wojciech Frycz, choreografia: Krystyna Lama Szydłowska

premiera: 15 listopada 2024 w Centrum Sztuk Performatywnych Instytutu Grotowskiego

W najnowszej premierze wrocławskiego Teatru Polskiego w Podziemiu Katarzyna Minkowska – jedna z najciekawszych reżyserek młodego pokolenia, tegoroczna laureatka Nagrody im. Swinarskiego i kandydatka do Paszportu „Polityki” w kategorii „teatr” – sięga po współczesną literaturę angielską. *Jesień*, zaadaptowana na potrzeby sceny we współpracy z Joanną Połec, to najśłynniejsza i najbardziej poczytna część tetralogii *Pory roku* Ali Smith, szkockiej pisarki, laureatki wielu nagród, kilkakrotnie nominowanej

do Bookera. Na Wyspach krążą plotki, że jest szkocką pretendentką do Nobla, czekającą cierpliwie w długiej kolejce.

*Jesień* w reżyserii Minkowskiej należy uznać za mądry, rzetelny, porządny teatralny projekt. Projekt bardzo wyważony – postrzegam ten spektakl w kategoriach złotego środka, przemyślanego lawirowania pomiędzy różnymi opozycjami: literaturą i oryginalną dramaturgią, prywatnym i publicznym wymiarem historii, formalnym realizmem i oniryzmem, wykorzystywaniem aktorskiego doświadczenia i nowej, młodej, scenicznej energii.

## Literatura i dramaturgia

*Jesień* określana jest mianem „powieści brexitowej”. Na marginesie, ta nomenklatura jest ciekawa z czysto literaturoznawczego punktu widzenia: czy wyjście Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej stanie się w przyszłości historycznoliteracką cezurą, wyznaczającą nową epokę dla literatury Wysp? A może kwestia nazewnictwa dotyczy teorii literatury i powołania do życia nowego podgatunku powieści, rozbijającej realizm świata przedstawionego, mocno rozluźniającej linearność narracji, a mimo to osadzonej na tle społecznym, przestrzegającej przed umacnianiem się nacjonalizmów i medialnym bełkotem? Książka Ali Smith została przełożona na język sceny niemalże wiernie, co nie oznacza, że Minkowska patrzy na teatr jako na maszynkę do wystawiania literatury. Reżyserka ma zresztą wyjątkową umiejętność pracy narracjami powieściowymi. Wystarczy wspomnieć jej poznańskiego *Doktora Faustusa* i *Cudzoziemkę* (choć spektakl *Kiedy stopnieje śnieg*, który przyniósł Minkowskiej Nagrodę im. Swinarskiego, jest oparty na scenariuszu oryginalnym, napisanym wraz z Tomaszem Walesiakiem). Zachowane zostały całe partie tekstu Smith, a także jasna i łatwa do zdekodowania struktura narracyjna – historia w spektaklu

opowiadana jest przejrzyście, mimo licznych (obecnych także w powieści) retrospekcji i odrealnionych fragmentów onirycznych. Dramaturgicznym uzupełnieniem w stosunku do tekstu Smith są między innymi sceny rodem z telewizyjnego talk-show.

## **Prywatne i publiczne**

Tekst Smith i spektakl Minkowskiej rozgrywają się w dwóch planach. Pierwszy z nich, mikrohistoryczny, dotyczy intymnej opowieści o przyjaźni, która nie miała prawa się wydarzyć. W kapryśnej chronologii wspomnień funkcjonuje czas teraźniejszy, „czas zero”, który jest czasem akcji i pewnym punktem odniesienia. Z tej perspektywy poznajemy historię wieloletniej relacji ponadstuletniego Daniela (Tomasz Lulek, w młodszej wersji – Filip Szatarski) i trzydziestoletniej Elizabeth (Justyna Jankowska). Daniel przebywa w domu opieki, przesypia całe dnie, co nie przeszkadza jego przyjaciółce w codziennych odwiedzinach, podczas których odbywa z nim wyimaginowane rozmowy. Obydwoje znajdują się w jakimś momencie granicznym, czy to pomiędzy życiem i śmiercią, czy – jak w przypadku bohaterki – braku stabilnej pracy i partnera, konieczności pomieszkiwania w wynajętym mieszkaniu lub kątem u matki. Elizabeth tkwi w metaforycznym momencie liminalnym, wszak nie posiada przez chwilę obywatelskiej tożsamości – jej paszport stracił ważność, więc usilnie stara się wyrobić nowy.

Publiczna makrohistoria, która osacza bohaterów ze wszystkich stron i nie daje o sobie zapomnieć nawet na chwilę, również zanurzona jest w czasie przemiany – brytyjskie społeczeństwo właśnie zadecydowało w referendum, że chce opuścić Unię Europejską. Pograżone w kryzysie, dzieli się na dwa obozy, z których każdy przekonany jest o słuszności swojego stanowiska.

Minkowska wizualizuje za pomocą różnych środków scenicznych (między innymi dzięki świetnym projekcjom wideo Marka Kozakiewicza) lęk przed narastającym nacjonalizmem i rygorystyczną polityką antymigracyjną. Na wizualizacjach widzimy sceny z marszu narodowców, tak wiele razy transmitowanych w ostatnich latach przez media, że stają się trudne do zidentyfikowania i zlokalizowania – to agresywny pochód z polskiego Dnia Niepodległości, pobrexitowa manifestacja na Wyspach czy przemarsz neonazistów przez któreś z niemieckich miast? Obecna w powieści Smith społeczna ekspresja, chęć odcięcia się od wspólnoty i budowanie opozycji „swoj kontra inny” staje się symbolem europejskiego widma nacjonalizmu. Ten brutalny i masowy zyskuje u Minkowskiej inną twarz, przystojną, inteligentną, sprawną retorycznie, a przez to zdecydowanie bardziej niebezpieczną. W telewizyjnym talk-show Zoe Spencer-Barnes (Agnieszka Kwietniewska) gości w studiu dwóch przedstawicieli ruchu pronarodowego (Matusz Guzowski i Maciej Cwieliuch, którzy z wdziękiem, diabelską logiką i nonszalanckim zwrotem „pani redaktor” sieją demagogię, przekonują, że dotychczasowa polityka migracyjna była naiwna i ryzykowna, a „kunktatorzy boją się odważnych ludzi”).

Z perspektywy opozycji prywatne versus publiczne można spojrzeć także na poboczną ścieżkę narracyjną *Jesieni*. W spektaklu Minkowska powraca do wątku, na którym zbudowała swojego poznańskiego *Doktora Faustusa*: funkcjonowania genialnej osobowości twórczej o wyobraźni wyprzedzającej swoje czasy. Elizabeth jest historyczką sztuki i w trakcie studiów doświadcza powidoku pamięci; odnajduje katalog wystawy Pauline Boty, brytyjskiej pionierki pop-artu. Jednocześnie rekonstruuje go ze strzępków dziecięcych wspomnień, w których Daniel opisywał jej obraz artystki. Elizabeth widzi go po raz pierwszy i wtóry jednocześnie, rozpoznaje i paradoksalnie odkrywa na nowo. Fascynuje ją także sama artystka: przekleństwem Boty był jej

społeczny, publiczny image, uroda, dziewczęcość i wdzięk, a więc to wszystko, co na zewnątrz. Minkowska oddaje jej głos, by opowiedziała o swoich prywatnych motywacjach i artystycznych poszukiwaniach (w roli Boty święta Katarzyna Wnuczko). Mam wrażenie, że teatr jest lepszym (lepszym niż literatura) medium do opowiedzenia historii Boty: Minkowska wykorzystuje do granic możliwości wizualny potencjał tego powieściowego wątku, przemieniając scenę w mieniący się feerią barw kolażowy świat artystki.

## **Realizm i oniryzm**

W świecie wykreowanym na scenie plan realny przenika się z sennymi majakami Daniela, wspomnieniami z dzieciństwa Elizabeth i rzeczywistością powołaną do życia dzięki dziecięcym, imaginatywnym zabawom dwójki przyjaciół (wkomponowanym pudełkowo w pamięć bohaterki). Temu zatarciu granic sprzyja otwarta przestrzeń wrocławskiego Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia i scenografia Łukasza Mleczaka. Sceniczne „dzianie się” rozgrywa się w kilku miejscach jednocześnie, od szpitalnego pokoju Daniela, przez stertę jesiennych liści, po wnętrze mieszkania matki Elizabeth. Głównym elementem scenografii jest ustawiona wzdłuż sceny konstrukcja przypominająca reliefowy szereg średniowiecznych mansjonów. Jeden z nich pełni funkcję pocztowego okienka, przy którym rozgrywa się scena zarówno realistyczna, jak i kafkowska – Elizabeth próbuje złożyć wniosek o nowy paszport, ale dopada ją kuriozalna maszyna biurokracji i pedanteria obsługującego ją pracownika (w tej sarkastycznie komediowej roli Michał Opaliński). Równoważne miejsce, jak prozie życia i wielkiej polityce, na scenie przysługuje szalonej wyobraźni Daniela i ośmioletniej Elizabeth. Starzec ma duszę dziecka, sam jest artystą (ze strzępków informacji widz dowiaduje się, że najprawdopodobniej w młodości zajmował

się pisaniem piosenek). Zaleca swojej przyjaciółce, by zawsze coś czytała, jeśli nie książkę, to obrazy, a jeśli tych obrazów nie widzi, niech tworzy je w głowie. Tu otwiera się szerokie pole dla teatralnej wizualności i nieskrępowanej wyobraźni. Apogeum scenicznego surrealizmu jest scena rozmowy dwóch uzbrojonych mężczyzn z Człowiekiem-drzewem (w tej roli także Michał Opaliński, w fantastycznym kostiumie projektu Joli Łobacz, łączącym realistyczne drzewo z kiczowatym drzewem rodem ze szkolnych przedstawień). Nawet w ten magiczny, irracjonalny świat stworzony na potrzeby zabawy Daniela i Elizabeth wkrada się achronologiczny dyskurs polityczny. Człowiek-drzewo chce tylko żyć, za to żołnierze, chociaż przekonują, że są nastawieni pokojowo, terroryzują go, oświadczają, że jego zachowanie jest nienormalne, nie wszystkim to odpowiada. Miasteczko jest „strefą wolną od drzew”, chcą żyć w miasteczku bez drzew, jak ich rodzice, dziadkowie i pradziadkowie. Człowiek-drzewo opuszcza wymyślony świat zabawy i zostaje okrzyknięty przez media symbolem oporu. Nagle trafia do talk-show Zoe Spencer-Banks, która chce w nim widzieć miłośnika Foucaulta i wielkiego performerę, a w jego sposobie życia – gest społecznej subwersji. A Człowiek-drzewo nie interesuje się polityką, lubi chodzić na grzyby i opowiadać dowcipy. To zaledwie jeden z wątków, które tworzą polifoniczny świat powieści Smith i spektaklu Minkowskiej.

## **Młoda krew i doświadczenie**

Zespół aktorski *Jesieni* tworzy sprawny organizm. W choreografii Krystyny Lamy Szydłowskiej nic nie wydaje się przypadkowe. Na scenie dzieje się bardzo dużo, ktoś zawsze płąsa w tle, ktoś odbywa intymną rozmowę. W dialogach-duetach i powiązanej z nimi kreacji postaci objawia się ciekawa zależność. Co naturalne, w zetknięciu z drugim człowiekiem postaci przybierają maski i role społeczne, ich wzajemne stosunki ewoluują. Matka

Elizabeth (Halina Rasiakówna) podczas nagrania telewizyjnego programu poznaje swoją idolkę z dzieciństwa, którą kiedyś podziwiała na szklanym ekranie, a „teraz”, jako dojrzała kobieta, zaprzyjaźnia się z nią, a właściwie wchodzi w relację romantyczną. Elizabeth-jednostka dorasta i dojrzewa, przeżywa romanse, popada w konflikt z promotorem swojej pracy dyplomowej (Igor Kujawski), kończy studia. Jedynym punktem stałym jest jej przyjaźń z Danielem, ich rozmowy, sposób postrzegania świata, nawet pomimo faktu, że dziewczyna nie ma już ośmiu lat, a starzec pogrążony we śnie nie jest w stanie jej odpowiedzieć. Trudno stwierdzić, czy ich dialogi toczony przy szpitalnym łóżku są wytworem wyobraźni Elizabeth, czy jakimś irracjonalnym sposobem komunikacji pokrewnych dusz. Duet Lulek-Janowska sprawnie oddają wyjątkowość tej relacji, a lekkość, z jaką aktorka lawiruje pomiędzy wcielaniem się w ośmioletnią dziewczynkę, marudzącą mamie, że nie może zrobić zadania domowego, a poważną, trzydziestoletnią wykładowczynią historii prowadzącą zajęcia o kolacjach Boty potwierdza konsekwencję w przygotowaniu roli. Obok Janowskiej na wyróżnienie zasługuje Michał Opaliński, który wciela się w kilka ról drugoplanowych; z niesamowitą płynnością przechodzi od farsy do patosu, nawet wtedy, kiedy przyjdzie mu zagrać Drzewo.

Wracając do myśli o złotym środku i wyważonych proporcjach – Minkowska w *Jesieni* może nie poszukuje nowych środków wyrazu, ale na pewno maksymalnie opracowuje i dopracowuje każdy element scenicznego świata. Spektakl jest zdecydowanie wart uwagi: dobrze zagrany, bardzo ciekawy wizualnie, ostrzegający przed rozrastającym się nacjonalizmem, odchodzeniem jednostki i dotychczasowego porządku społecznego.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, „*Drzewa do lasu!*” i zasada złotego środka, „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/drzewa-do-lasu-i-zasada-zlotego-srodka>.

## Autor/ka

**Justyna Kowal** – doktora nauk humanistycznych, teatrologka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszej inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/drzewa-do-lasu-i-zasada-zlotego-srodka>



Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-tanca>

/ ZAGRANICA

## Do tańca!

Alicja Müller

Internationale Tanzmesse NRW w Düsseldorfie, 28-31 sierpnia 2024

### Praktyka targu

Tanzmesse to największe w Europie międzynarodowe targi tańca współczesnego. Odbywająca się w cyklu dwuletnim impreza, której tradycja sięga 1994 roku, ma charakter platformy networkingowej. W jej ramach odbywają się nie tylko wielokierunkowe wymiany doświadczeń i wiedzy, ale też potencjalne transfery widzialności oraz kapitału. Artystki i artyści pokazują swoje choreografie na prestiżowej, w pewnym sensie globalnej scenie. W jednym miejscu i czasie zjawiają się osoby decydenckie z różnych zakątków świata, które mogą przedłużyć życie istniejących już spektakli albo/i ufundować powstanie nowych. To przede wszystkim one, obok wystawców i wystawczyń prowadzących swoje stoiska w przestrzeni nazwanej Agorą, tworzą publiczność düsseldorfskich targów.

Performatywny program Tanzmesse dzieli się na trzy sekcje: *Performances*, *Open Studios* i *Insights*. W pierwszej z nich prezentowane są pełnowymiarowe spektakle; w dwóch pozostałych twórczynie i twórcy mają dwadzieścia minut na przedstawienie swoich prac (już gotowych lub znajdujących się w fazie *work in progress*) i rozmowę z publicznością. Format *Open Studios* pozwala na pokazanie fragmentu choreografii, a *Insights* tylko na prezentację multimedialną. Dramaturgia tego rodzaju wydarzeń przypomina scenariusz spotkania przedsiębiorczynie z potencjalną inwestorką, co jednak nie oznacza, że w Düsseldorfie ich ramy były sztywne i nikt nie starał się tej formy przekroczyć. Na przykład Dalija Acin Thelander prezentację *Fields of Tender – a durational immersive performance for babies and disabled children* zmieniła w artystyczną opowieść o swoich badaniach artystycznych skupionych na praktyce tworzenia takich performatywnych przestrzeni, które proponują alternatywę dla ableistycznych i ageistowskich strategii organizowania sfery publicznej.

Warto dodać, że wybór performansów, które trafiają do wszystkich trzech sekcji Tanzmesse, odbywa się w specyficznym trybie. Propozycje mogą zgłaszać organizacje zarejestrowane jako wystawcy, co wiąże się z koniecznością wynajęcia miejsca w przestrzeni Agory (koszty są dość wysokie)<sup>1</sup>. Polską choreografię reprezentowało stoisko Poland Dances, współprowadzone przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca oraz Instytut Adama Mickiewicza<sup>2</sup>. Działania obu instytucji były nastawione przede wszystkim na promocję polskich artystek i artystów tańca – tych obecnych w Düsseldorfie oraz tych zarejestrowanych na stronie polanddances.pl. W kontekście programu targów, zasad zgłaszania propozycji oraz wnoszenia opłat istotne jest to, że w 2023 roku z inicjatywy IAM-u w Polsce przeprowadzony został open call „Tanzmesse 2024 – rekomendacje”<sup>3</sup>. Komisja konkursowa wybrała pięć spektakli<sup>4</sup>, spośród których trzy zostały

zaproszone przez jury targów (Julia Asperska, Dan Daw, Natacha Melo, Quito Tembe) do Düsseldorfu. Choć wszystkie te choreografie starały się o miejsce w sekcji *Performances*, ostatecznie tylko jedna z nich została do niej włączona (*Mój ogon i ja* kolektywu Holobiont). *Silenzio!* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej trafiło do *Open Studios*, a *III Symfonia* Janusza Orlika do *Insights*.

Do części *Performances* osoby jurorskie wybrały dziewiętnaście produkcji<sup>5</sup>, które ułożyły się w przegląd różnorodnych estetyk i strategii choreograficznych, materializujących się zarówno w wielkoobsadowych widowiskach tanecznych, jak i w intymnych, autobiograficznych performansach. Program w moim odczuciu odzwierciedlał przede wszystkim heterogeniczną naturę współczesnej choreografii, która nie należy ani do białych, ani do hipersprawnych czy młodych ciał, lecz jest obszarem różnicy. Nie obejrzałam, niestety, wszystkich dziewiętnastu spektakli, bo nie było takiej logistycznej możliwości. W tym tekście piszę o dziewięciu pracach, które udało mi się zobaczyć.

## Sweet dreams

Katherina Radeva, mieszkająca w Wielkiej Brytanii artystka bułgarskiego pochodzenia, w spektaklu *40/40* dzieli się frajdą z tańczenia. Nie jest profesjonalną tancerką, a jej zjawiskowe choreografie wydają się tak samo swojskie jak szalone improwizacje na weselnych potańcówkach. Oglądając ten performans, miałam graniczące z pewnością przeczucie, że moje ciało zaraz nie wytrzyma i rozniesie krzesło, na którym siedzi – albo po prostu poderwie się do tańca. Kilka razy przyłapywałam je na tym, że było już gotowe do rebelii, bo naprężyło się i pochylało tak, jakby zaraz miało wstać i,

choć nikt go do tego nie zapraszał, ruszyć na parkiet.

W 40/40 publiczność siedzi dookoła niewielkiej, pustej sceny, w której rogu znajduje się stolik z laptopem. Białą podłogę baletową pokrywają kolorowe taśmy, dzielące ją na równomiernie rozłożone prostokąty. Nie trafiamy jednak wcale do świata geometrycznego porządku, w którym wszystko trzyma się swojej formy i jest precyzyjnie wymierzone. Na krawędzie poszczególnych figur nachodzą różne wyklejanki, niekiedy przechodząc przez kilka granic – jak psotny bluszcz, który nie uznaje prawa własności i kieruje pędy w sąsiedzkie okna. W „obrazkach” można rozpoznać drabiny, schody, pełzające stworki czy zarysy kobiecych ciał, których stożkowate piersi wyglądają jak te z *Panien z Awinionu* Picassa. Pokrętna mapa, przypominająca nielegalne graffiti wykonane przez kogoś, kto nie potrafił się zdecydować, czy chce być wandalą konceptualnym, czy dzikim, reprezentuje tożsamościową plątaninę, w jakiej porusza się Radeva, nie starając się jednak „wyjść na prostą”, tylko eksplorując miejsca nieprzejrzystości, chłonąc energię bezdroży. W pewnym momencie performerka mówi: „Deal with it, deal with my Balcan body not fitting into your boxes” (Pogódź się z tym, że moje bałkańskie ciało nie pasuje do twoich pudełek), bo 40/40 opowiada właśnie o wzmacnianiu Innej w sobie oraz trudnym, wywrotnym procesie oduczania się przeproszenia za swoją odmienność.

Radeva łączy autobiograficzną opowieść o sobie – czterdziestolatce, migrantce, interdyscyplinarnej artystce – z narracją o procesie twórczym. Choreografii towarzyszy dobiegający z offu głos twórczyni, który w niektórych scenach wspomina jej przeszłość, a do innych jest wprowadzany jako narrator dziennika prób. Performerka monologuje też ze sceny. Te teksty dają z kolei wgląd w „tu i teraz” kobiety, która w czterdziestoletności

odkrywa nie tyle dojrzałość, ile prawo do krnąbrności, niesforności oraz niezdecydowania, wyrażającego się jednak nie w formule „nie wiem, co ze sobą począć”, a w akceptacji tego, że proces stawania się pozostaje niedomykalny.

Wejściu Radevej na scenę towarzyszy nagrany monolog o przywileju i kontekście, który wszystko zmienia. A artystka, w zależności od kontekstu właśnie, to nagradzana twórczyni, tęskniąca za domem młoda migrantka, rozwiedziona kobieta albo doświadczająca fatshamingu dziewczynka, która uprawiała gimnastykę, ale, mimo talentu, nie była dopuszczana do zawodów, bo jej ciało nie mieściło się w kanonie. Głos performerki jest ciepły, dziewczęcy i nawet jeśli opowiada o sprawach trudnych, brzmi, jakby należał do kogoś, kto się nieprzerwanie z czegoś cieszy. Nie oznacza to jednak, że *40/40* staje się naiwną afirmacją życia, prowadzoną z perspektywy osoby, która z czasem przestała być podatna na zranienie. Jest to raczej celebrowanie nomadycznego istnienia, w której uczestniczą wszystkie – te smutne, biedne i kruche oraz te bezwstydnie radosne – „ja” performerki.

Radeva w trakcie performansu przebiera się w różne kostiumy oraz wykonuje choreografie pochodzące z odmiennych porządków, między innymi folku i klubowej improwizacji. Towarzyszą jej bałkańskie pieśni ludowe, ale też popowe hity, takie jak *Rings of Saturn* Nicka Cave’a czy *Sweet Dreams (Are Made of This)* duetu Eurythmics. Performerka w każdej z tanecznych scen jest wspaniała, a jej szalejące niekiedy bez opamiętania ciało zdaje się napędzane energią wszystkich dyskotek świata. Radeva tańczy tak, jakby nikt nie patrzył, jak robi się to w domu przy ścieraniu kurzy albo w klubie, gdy współdzielące dancefloor ciała ruszają się dla samej przyjemności płynącej z doświadczenia rytmicznego transu.

W scenie, w której z głośników rozbrzmiewa *360 Donna* Gnucci, performerka

zadziornie podnosi koszulkę i pokazuje falujące piersi oraz miękki, rozkołysany brzuch, a jej krągłe uda namiętnie wibrują. Na playliście Radevej jest też jej ulubiona bałkańska piosenka: *Maki Maki* Gorana Bregovicia. Artystka nakłada tradycyjne bułgarskie nakrycie głowy, przypominające skrzyżowanie korony i pióropusza, i rozpoczyna celebracyjny taniec korowodowy (*hora*), w którym zwyczajowo przewodzą mężczyźni. Radeva jest na scenie sama, ale jej ciało zachowuje się tak, jakby poruszało się w objęciach niewidzialnej wspólnoty. Celebryje swoją kulturę, jednocześnie dystansując się od jej patriarchalnych reżimów.

Tanec w *40/40* staje się manifestacją dokonanej emancypacji, a także źródłem oraz praktyką przyjemności. Przez cały spektakl przewija się wątek niespełniania oczekiwań innych i wyślizgiwania się z tożsamościowych scenariuszy, jakie dla czterdziestoletniej kobiety z Bułgarii, która osiedliła się na Wyspach, przewidziało zachodnie społeczeństwo. Radeva nie zajmuje jednak pozycji pretensjonalnej artystki, która „brejka wszystkie rule”. Tańczy jako osoba, która dokonała przeglądu swoich zranionych miejsc, ale niekoniecznie zostawiła wszystko, co bolesne, za sobą, tylko dała sobie prawo do nieskrępowanej eksploracji obszarów radości.

## Muzyczne dramaturgie

W *a dance routine* niemieckiego tandemu enzenberger|rieck (Katharina Senzenberger i Miriam Rieck) publiczność zajmuje miejsca dookoła osób performerskich, tworząc nierówny, niekiedy wybrzuszący się okrąg, a cała przestrzeń wibruje pod wpływem głośniejszej, dudniącej muzyki. Zaaranżowana w ten sposób scena zdaje się należeć do porządku danceflooru, ale jasne światło sugeruje, że jesteśmy jednak w tanecznym studiu. Na to wskazuje też

zresztą tytuł performansu, który podpowiada, jak patrzeć na materiał ruchowy.

Senzenberger i Rieck, mimo że tańczą blisko widowni, wydają się poruszać w przestrzeni wyalienowanej z tego, co wspólne. Ruch początkowo przypomina rozgrzewkę z elementami kontakt improwizacji i rozwija się płynnie, w rytmie transowych akumulacji i repetycji, w które stopniowo wdzierają się nieoczekiwane elementy: podnoszenia jak z tańców towarzyskich, quasi-akrobatyczne figury o estradowym polocie czy krótkie, dynamiczne i precyzyjnie skonstruowane układy, które można skojarzyć z viralami z TikToka. Zasada kompozycyjna jest jasna: osoby performerskie w swoją taneczną rutynę włączają elementy znalezione w internetowych i popkulturowych archiwach. Obrazy przychodzące z wirtualnej rzeczywistości wpływają na praktyki codzienności, a bycie jednocześnie w świecie materialnym i cyfrowym staje się podstawowym *modō operandī*.

W pierwszy z tych porządków Senzenberger i Rieck wpisują się poprzez powtórzenia gotowych tańców, w drugi – pokazując to, czego w teledyskach i filmikach nie widać, czyli momenty rozluźnienia. Fuzji różnych jakości towarzyszy otwarcie odmiennych czasowości: tej właściwej rekonstrukjom popularnych choreografii i tej związanej z fizjologicznym rytmem ciał, które „tu i teraz” wykonują intensywne, wysiłkowe układy, a pomiędzy kolejnymi efektownymi popisami muszą zwolnić i uspokoić rozgorączkowane tętno. Performans dzieli się na dwie części. Każda trwa mniej więcej czterdzieści pięć minut, a ciągłość ruchu zostaje przzerwana właściwie tylko w krótkiej pauzie pomiędzy nimi, kiedy Senzenberger i Rieck opuszczają centrum sceny, żeby napić się wody. Długa, metamorficzna choreografia pokazuje, jak to, co wirtualnie współdzielone z innymi, kształtuje jednostkowe pragnienia, ale też tworzy iluzje bliskości. Może dlatego osoby performerskie, choć

rezygnują z tradycyjnego podziału na scenę i widownię, zdają się niedostępne. Problematiczne wydają mi się jednak momenty, w których Senzenberger i Rieck próbują tymczasowo zawiesić dystans i chyba nie tyle otworzyć swój taniec na publiczność, ile dać jej do zrozumienia, że realne wciąż działa i może zniecka zmaterlizować swoje moce.

Przez większą część spektaklu osoby performerskie są skupione wyłącznie na sobie nawzajem. W ich tańcu pojawiają się gesty prywatne, które szczególnej intensywności nabierają w sensualnych scenach, eksplodujących nieheteronormatywnym pożądaniem. Momentami choreografia przypomina grę uwodzenia, a Senzenberger i Rieck łączą się w czułych, namiętnych splątaniach. Można wówczas odnieść wrażenie, że między nimi a nami istnieje przezroczysta szyba, o której kochające się ciała zdają się nie mieć pojęcia. Chociaż wyjściowa sytuacja sugeruje, że publiczność została zaproszona do współbycia z osobami performerskimi w studiu, to w trakcie *a dance routine* zastanawiałam się, czy moją domyślną perspektywą nie ma być jednak spojrzenie podglądaczki.

Jeśli takie było założenie, to pewnie sceny, w których Senzenberger i Rieck nagle, gwałtownie zbliżają się do widzek i widzów, niby przypadkiem muskając ich dłonie czy stopy i zatrzymując się w obscenicznych, prowokacyjnych pozach (rozchylone nogi, zadziorne spojrzenia), należałoby czytać albo jako ironiczne próby przyłapania i zawstydzenia ciekawskich gapiów, albo jako ponowne przypomnienia o tym, że to, co wirtualne, oddziałuje na realne. Równie prawdopodobny wydaje mi się jednak scenariusz, w którym osoby performerskie poprzez te dwuznaczne, bo zarazem intymne i konfrontacyjne, zbliżenia chciały wpuścić pomiędzy ciała widzowskie queerową energię, a tym samym włączyć je w swój świat. Pozornie nieistniejąca granica wydawała się jednak zatrzymywać je w pół



drogi i popychać z powrotem w rejony wsobności.

Sądzę, że niejednoznaczność działań oraz motywacji Senzenberger i Rieck niekoniecznie była wynikiem świadomej decyzji, tylko efektem niefortunnie poprowadzonej dramaturgii: choreograficznej i relacyjnej. Kilkanaście osób wyszło z performansu po pierwszej połowie (część, co wiem z rozmów, myślała, że to już koniec). Publiczność, która została, wyjątkowo intensywnie (jak na sytuację teatralną) kiwała się do rytmu elektronicznych beatów. W moim odczuciu muzyka – niejako pomimo performansu – utrzymywała *flow* zanurzonej w jej intensywności widowni. Być może tandem Senzenberger|Rieck zgubnie uznał, że silne, transowe basy, których wibracje wdzierają się pod skórę, uwspólniając somatyczno-rytmiczne doświadczenie znajdujących się w jednej przestrzeni osób, wypełni też koncepcyjne luki realizowanego na scenie score'u.

W tego rodzaju manowce nie weszła Lisa Vereertbrugghen, choreografka spektaklu *While we are here*, w którym dochodzi do energetycznej fuzji dwóch kultur: ludowej i klubowej, a taniec staje się transowo-ekstacyjną eksploracją afektywno-relacyjnych potencjałów folku i techno<sup>6</sup>. W dramaturgii tego performansu muzyka także pełni istotną funkcję, jednak jest organicznie zrośnięta z choreografią, która bada sam fenomen bycia razem w praktyce hardkorowego, rebelianckiego tańca. Również w *III Symfonii* Janusza Orlika tańczące ciało, przestrzeń i muzyka są ze sobą harmonijne zestrojone. Monumentalna kompozycja Henryka Mikołaja Góreckiego, w której lamentacyjna porywczosć przeplata się z kontemplacyjną zadumą, naprzemienne rozdieraną desperacją i żywiołową afirmacją życia w jego nieprzewidywalnych trajektoriach, prowadzi samotnego performerę. Orlik, który zajmuje swoim tańcem całą pustą, przyciemnioną scenę, zdaje się dosłownie przyjmować sprzeczne, intensywne

energii symfonii, co dobrze widać w momentach zatrzymania ruchu. Jego chwilowo wyciszonym, ale nieprzerwanie skupionym ciałem raz po raz wstrząsa muzyka i niejako wciąga je w swój wir. Wygląda to tak, jakby performer spodziewał się uderzenia tornada i po prostu oddawał się jego mocy. W kompozycji Góreckiego żałobne pieśni i desperackie modlitwy cierpiących kobiet kontrastują z medytacyjnymi melodiami o hipnotycznym potencjale. Orlik również zdaje się poruszać po nachodzących na siebie pięcioliniach smutku i nadziei. Choreografia nie ilustruje jednak trzech lamentacji, które przekazuje solowy sopran, tylko ucieleśnia drżące w nich afekty. Opowiada o życiowej energii, która z jednej strony kurczy się pod wpływem straty, niepewności i bólu, a z drugiej uparcie się odradza. Dlatego w niektórych scenach ciało performerera wygląda na kruche i załamane, w innych tańczy tak, jakby w jego wnętrzu eksplodowała jakaś pozaziemska, transcendentna witalność. *III Symfonia* Orlika jest dotkliwa, ale nie za sprawą samej muzyki, w której drganiach sacrum ściera się z profanum. To taniec performerera intensyfikuje jej siłę.

Spektakle Vereertbrugghen i Orlika na Tanzmesse były prezentowane w sekcji *Insights*, ale znam je z innych festiwali. Piszę o tych pracach w kontekście *a dance routine*, bo w nich wszystkich muzyka jest nie tylko elementem choreografii, ale również współkonstruktorką ich dramaturgii. W *While we are here* ani w *III Symfonii* angażujące kompozycje muzyczne nie stają się jednak, jak ma to miejsce w performansie tandemu enzenberger|rieck, remedium na relacyjno-konceptualne impasy. A jednak to ostatnia z tych choreografii miała w Düsseldorfie największą widzialność.

## Wspólne przestrzenie

Innym spektaklem w programie Tanzmesse, w którym widownia współdzieliła przestrzeń z osobami performerskimi, był *Mój ogon i ja* kolektywu Holobiont. Publiczność (z założenia rodziny z dziećmi w wieku od trzech do sześciu lat) wchodzi w dość tradycyjną sytuację teatralną, stopniowo jednak przez performerki (Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanka Bylka-Kanecka, Dana Chmielewska<sup>7</sup>) rozszczelnianą i transformowaną w demokratyczne spotkanie. Od samego początku zasady są zresztą jasne. Artystki wyjaśniają je przed rozpoczęciem performansu, który dzieli się na dwie części. Pierwsza ma charakter prezentacyjny, w drugiej dzieci oraz osoby opiekuńcze są zapraszane do współdziałania z performerkami.

Ramą performansu jest opowieść o ewolucji, która nie kończy się jednak na etapie przyjęcia przez człowieka wyprostowanej pozycji, lecz zmierza w stronę spekulacji na temat tego, kim mogłybyśmy się stać, gdyby nasze ogony nie zaniknęły. Pierwszą część performerki rozpoczynają w dziwacznych pozach, w których przypominają ruchliwe, śmieszne stworzenia o niejasnym pochodzeniu. Później ewoluują w telepiące się po scenie ryby, które przemieszczają się, falując ciałami, czy w rozkołysane, pełzające niby-salamandry. Choć w choreografii można wyodrębnić ruchy charakterystyczne dla konkretnych kręgowców, strategie mimetyczne nie wydają się dominujące. Performerki skupiają się na eksploracji potencjału ciała, które uwalnia się z codziennej funkcjonalności i testuje nietypowe dla siebie motoryki, na przykład przesuwają się, podskakując na pupie. Stopniowo zbliżają się do lewej, wcześniej nieobjętej działaniem, strony sceny, którą wypełniają nieidentyfikowalne obiekty. Jeszcze nie wiadomo, że czarne kokony po rozwinięciu zmieniają się w lśniące cekinami smocze ogony. Performerki wyciągają je zębami, tarmoszą, obwąchują, a w końcu zakładają

na pupy i zaczynają wspinały popis merdania.

Na tym jednak nie koniec, bo w dalszej części ogony przyczyniają się do kolejnych transformacji ciał: wyrastają z brzuchów, głów, nóg i można odnieść wrażenie, że się w sposób niekontrolowany mutują. Artystki zmieniają się w hybrydy ludzi i bawołów czy w jeżozwierze, bo ogony służą im przede wszystkim do mobilizowania ucieleśnionej wyobraźni. W drugiej – interaktywnej – części performerki rozdają ogony publiczności i zapraszają ją na scenę. Performans nie podąża już za żadną gotową partyturą. Dzieci i osoby opiekuńcze na własną rękę testują możliwości swoich powiększonych ciał. Artystki nie tyle animują grupę, ile jej towarzyszą. Subtelnie proponują różne działania i angażują się we wspólne tańce, ale nie narzucają konkretnych zadań. Nie zapominają o dzieciach, które zdecydowały się tylko na obserwację, i dla nich wykonują specjalne merdania.

Spektakl *Holobiontu* z jednej strony jest choreograficzno-paleontologiczną wariacją na temat procesów transformowania się jednych organizmów w kolejne, poprowadzoną jednak nie z naciskiem na radykalne zerwania między nowo wykształconymi grupami, a na nieoczywiste podobieństwa i zaskakujące kontynuacje. W końcu ryby mają ogonowe płetwy, a ludzie ogonowe kości. Z drugiej strony *Mój ogon i ja* to zaproszenie zarówno do wyobrażania sobie form nieistniejących, jak i do uruchamiania własnych ciał inaczej niż zwykle: wyprowadzania ruchu od zapomnianej kości guzicznej. Twórczynie, odzyskując ogony, w istocie emancypują ciała ze sztywnych ram. Przypominając o witalności pupy i w tańcu szczególnie intensywnie angażując właśnie pośladki, w fikuśno-zawiadacki sposób tymczasowo unieważniają kulturowe sfery cielesnego wstydu<sup>8</sup>.

Do wspólnego tańca publiczność Tanzmesse porwał też spektakl *Vagabundus* w choreografii mozambijskiego artysty Idio Chichavy, który, jak tytułowa

włóczęga, nie ma wyrazistego początku ani końca. Kiedy zajmujemy miejsca, rozproszony zespół już działa, mieszając się z tłumem wchodzącym na widownię. Ktoś gwałtownie gestykuje, ktoś inny nie wie, gdzie się podziąć z tobołami. Słysząc śpiewy i podniesione głosy. W Düsseldorfie spektakl pokazano w wielkiej industrialnej hali (Mitsubishi Electric Halle), a oglądało go kilkaset osób, przez co efekt tego zabiegu był zdumiewający. W choreografii nieco zdezorientowanej, ale poruszającej się w konkretnym kierunku (od drzwi na trybuny) ludzkiej masy wdzierał się ruch radykalnie odmienny: intensywny, nieprzewidywalny, w pewnym sensie obłąkańczy, bo wychodzący z ciał zachowujących się podejrzanie nerwowo albo frywolnie. Tę sytuację można porównać do napięcia w zatłoczonej przestrzeni publicznej, generowanego przez pojawienie się w niej Obcego, który nie wiadomo, co mówi ani dokąd zmierza, i którego podejrzewa się o szaleństwo.

Właściwa choreografia jest rozpisana na trzynaście ciał, które niemalże przez cały czas – nawet w scenach szybkich, pulsujących tańców rytualnych, materializujących potęgę pradawnych duchów – chóralnie śpiewają tradycyjne mozambijskie pieśni. Zdaje się podporządkowana eksploracji fermentu, jaki w sferze publicznej wytwarza obecność włóczęgów, a szerzej – migrantów. Chichava zderza różne perspektywy, tworząc kolaż scen, w których tancerze i tancerki ucieleśniają z jednej strony ksenofobiczne wyobrażenia nie-białych migrantów jako śmiercionośnych żywiołów czy plag, z drugiej – popularne, quasi-baśniowe wizerunki wędrowców jako przeklętych mędrców, których kompulsywnie rozedrgane ciała skrywają wielkie, nierzadko boskie tajemnice. W choreografii pojawiają się więc sekwencje, w których performerki i performerzy chorobliwie się telepią, a ich drgawki są tyleż tanatyczne, co ekstatyczne. Obok kolektywnych scen epatujących horrorem zbiorowego somatycznego obłądka, występują

wstrząsające sola maniakalnie kołyszących się, jakby zaklętych społecznych wyrzutków. Jedno z nich rozgrywa się we wnętrzu sklepowego wózka, atrybutu osób w kryzysie bezdomności.

Choreografa interesuje też wielość nomadycznych historii i motywacji. Włóczędzy z jego opowieści są wielokształtni: próżnują, rozrabiają, robią raban, dopuszczają się zbrodni – także na innych nomadach, których identyfikują jako zagrożenie. W spektaklu choreografowana jest również sama wyczerpująca wędrówka, doświadczenie graniczne, w którym wspólnota ciał z jednej strony staje się warunkiem przetrwania, z drugiej – bywa opresyjnym mechanizmem, piętnującym, a czasem unicestwiającym odmieńców i najsłabsze ogniwa. Te paradoksy dobitnie obrazuje scena, w której grupa najpierw kilkakrotnie podnosi jedno ciało, a przy którymś z kolei powtórzeniu tej sekwencji niespodziewanie, ale celowo pozwala mu upaść.

Kolejną warstwą spektaklu Chichavy jest opowieść o migracji jako sposobie bycia w świecie, nieuwarunkowanym koniecznością czy pragnieniem rzeczywistej wędrówki. Choreograf zużytkowuje metaforę życia jako podróży, zarazem samotnej i współdzielonej z innymi. Ten topos usypnia całą choreografię, od samego początku przesiąkniętą halucynacyjnymi obrazami, w których błędne ciała osób performerskich z jednej strony reprezentują stereotypowe wyobrażenia włóczęgów, z drugiej, dla całego spektaklu zdecydowanie ważniejszej, pochodzą ze świata afrykańskich rytuałów i magicznych wierzeń, z tańców ludu Makonde. *Vagabundus* niesie opowieść o przodkach tancerek i tancerzy, ale też o nich samych, radośnie fetujących życie – pomimo jego, niekiedy potwornej, pokrętności.

Choreografia Chichavy jest wciągająca, widowiskowa, a momentami wręcz spektakularna, przy czym wykonujące ją ciała wcale nie wydają się nadrealne

ani wyobcowane. Jedne są bardzo szczupłe, inne muskularne, jeszcze inne mają obłe, miękkie kształty, a łączy je potęga pieśni. Głosy performerek i performerów nie tylko wokalizują ludowe archiwa, lecz także zastępują rytmy tradycyjnie wybijane przez bębny, grzechotki czy marimby. Ich wibracje, raz dramatyczne i przeszywające, raz eksplodujące witalnością, nieustannie roznoszą się w przestrzeni. W finale do tańca osoby performerskie zapraszają publiczność, a ta na scenę wkracza tłumnie i ochoczo. Zakończenie, tak jak początek spektaklu, nie ma wyraźnie wyznaczonych granic. Zespół kłania się pośród widzek i widzów, ale ukłony szybko przeistaczają się w kontynuację wspólnej zabawy, a cała sytuacja się zapętla. Włóczęga trwa.

W *Vagabundus* żywiołowe ciała tancerek i tancerzy nie tylko śpiewają, ale same stają się porywczymi, transowymi pieśniami. Choreografia Chichavy w wielu momentach jest uroczysta, jak rytuały, do których nawiązuje. Pojawiają się w niej też wirtuozerskie elementy akrobatyczne, wpisane w opowieść o wspólnocie afirmującej bycie razem i wybuchającej radością tak wielką, że aż wprawiającą ciała w salta i niezwykle rotacje. Zespół stale utrzymuje kontakt z publicznością, trochę jak w tańcu ulicznym, napędzanym energią tłumu. Wydaje się, że niektóre popisowe choreografie wykonuje spontanicznie – w odpowiedzi na westchnienia oczarowanej widowni.

Innym spektakularnym widowiskiem w programie Tanzmesse był niemiecki *Trailer Park* w choreografii Moritza Ostruschnjaka, który również pokazano w Mitsubishi Electric Halle. W tym spektaklu wszystko jest skrojone przede wszystkim pod niesamowite efekty: baletowe *grand jetés* przeplatają się z breakdance'owymi obrotami, a warstwę dźwiękową współtworzą dudniące techno beaty i hitowe utwory takie jak *Who Wants to Live Forever* Queen czy *Willkommen*. Tekst wykonywanej przez Joela Greya piosenki otwierającej

*Kabaret* Boba Fosse'a zostaje jednak zmieniony. Zamiast „welcome to cabaret” słyszymy „welcome to internet”, bo *Trailer Park* jest, podobnie jak *a dance routine*, opowieścią o tym, jak digitalne wpływa na realne.

Ostruschnjak czerpie ze znalezionych w sieci obrazów i tańców, a w narrację włącza choreograficzne wariacje na temat praktyk kreowania siebie w mediach społecznościowych. W spektaklu wirtualne światy jawią się jako fascynujące, ale niebezpieczne, bo wpływają na rozpad więzi społecznych. Choreograf ucieka się do rozpoznań znanych i przebrzmiałych, ale stawką jego spektaklu nie jest chyba poważna krytyka społeczna, a samo widowisko.

Kompozycyjnie *Trailer Park* to kolaż kilkunastu choreografii, z których każda mogłaby stać się teledyskiem albo numerem przygotowanym z myślą o programie *Mam talent!*. Ciała dziesięciorga tancerek i tancerzy są szczupłe, młode i bardzo sprawne, a ich pozornie niedbałe sportowe kostiumy to tak naprawdę doskonale przemyślane stylizacje, wykończone perfekcyjnymi fryzurami. Świat, w którym się poruszają, jest ciemny i smutny, a jego witalność zdaje się uwięziona w puszkach z energetykami, będących właściwie jedynym elementem scenograficznym. Napoje, które w składzie mają chemikalia i sztuczne barwniki, stają się *pars pro toto* rzeczywistości, załamującej się pod naporem symulaków. Taniec jest jednak zaskakująco żywotny, co może wynika właśnie z hiperstymulacji jako domyślnej kondycji ciał w późnej ponowoczesności. Chociaż Ostruschnjak zdaje się ironicznie przyglądać kultowi doskonałych wizerunków, sam poddaje tańczące ciała estetyzacji, skupiając się na oszłamiającej formie.



# Słonice

Estetykę tańca klasycznego przywołuje też pochodząca z Republiki Południowej Afryki artystka Lorin Sookool w częściowo autobiograficznym performansie *Woza Wenties!*. W tym spektaklu baletowe imaginarium zostaje jednak poddane radykalnej dekonstrukcji, którą choreografka przeprowadza w kontekście kolonialnej historii swojego kraju i brązowego ciała. Artystka kształciła się w regionie należącym w przeszłości do brytyjskiej kolonii. Choć działo się to już po zakończeniu apartheidu i pierwszych demokratycznych wyborach w RPA (1994), w szkołach i studiach tańca nadal obowiązywał biały, zachodni kanon, niezmiennie utożsamiany z prestiżem. W *Woza Wenties!* Sookool odprawia swoisty rytuał odczarowywania swojego ciała z reżimów, w które wtłoczył je system. Obserwujemy proces odstandardyzowywania ruchu, oduczania się dyscypliny, odkształcania zachodnich norm i habitusów.

Przestrzeń jest zaaranżowana jak na pokaz mody, ale wybieg znajduje się na wysokości twarzy osób widzowskich, przez co Sookool patrzy na nas z góry. To rozwiązanie dodaje ciału performerki niepokojącego, mrozącego majestatu. Artystka wchodzi na scenę jak surowa guwernantka, która kolejne kroki stawia tak, jakby uczestniczyła w paradnej musztrze. W dłoni trzyma starą skórzaną aktówkę, a na sobie ma tylko eleganckie trzewiki i białe skarpetki oraz czarny kapelusz z zaokrągloną główką i szerokim rondem, który przypomina hełm korkowy – jeden z symboli brytyjskiego imperializmu, ale też *porkpie*, w historii angielskiej mody uznawany z kolei za buntownicze, nonkonformistyczne nakrycie głowy<sup>9</sup>. Choć jest prawie naga, wydaje się w pełni umundurowana. Kiedy odstawia teczkę na podłogę, można spodziewać się rozpoczęcia jakiejś strasznej lekcji i tego, że artystka zaraz wyciągnie zza pleców linijkę do bicia nieposłusznych uczennic.

Nic takiego się jednak nie dzieje. Sookool podchodzi do stojącego na drugim końcu wybiegu gramofonu i tam, rozmawiając z publicznością i angażując ją do uruchomienia płyty, rozpoczyna wywrotowy egzorcyzm: proces wypędzania z siebie zachodniej dyscypliny. Jej ciało jest pokryte kremową gliną, tradycyjnie wykorzystywaną przez lud Xhosa (jedna z największych grup etnicznych w RPA) między innymi w rytuałach oczyszczenia. W *Woza Wenties!* ceremonia odnowy zaczyna się od spektakularnej sekwencji, w której performerka wykonuje precyzyjne, szybkie *pas de bourrée* (krzyżowe przestępowanie z nogi na nogę) czy lekkie, ale zdecydowane *piqué* (chodzenie na czubkach palców bez zginania kolan). Nie jest to jednak zwyczajny popis umiejętności. Sookool jednocześnie inkorporuje baletową dyscyplinę i ją dekonstruuje. Artystka wprowadza bowiem efekt dziwności: pod szyją ma kryzę z papieru (kartonowe kostiumy wykonał Lesiba Mabitsela), porusza się na czworakach, a skarpetki i buty wkłada na dłonie, które udają stopy w pointach. Zamiast harmonijnych linii ciała widzimy więc połamaną, kanciastą formę, która ma niewiele wspólnego z klasyczną gracją. W kolejnych scenach Sookool porzuca baletowe kody i wprowadza do choreografii elementy tańców ludowych (na przykład rytmiczne ruchy bioder jak w *umngqungqo*) oraz improwizacji, niesfornej, energetycznej, niedbającej o pozory. Bywa obsceniczna i ekstatyczna. Kiedy seksownie napina pośladki albo kładzie się na podłodze, a jej wstrząśnięte, drżące ciało zdaje się konwulsjami odpowiadać na niewidzialną przemoc, spektakl staje się opowieścią o tym, jak zachodnia kultura zawłaszcza i uprzedmiotawia czarne kobiety.

Sceny, w których nagie ciało performerki emanuje zmysłowością albo uporczywie podskakuje, jakby znajdowało się w protestującym tłumie albo w rytualnym transie, kontrastują z minimalistycznymi, groteskowymi choreografiami grzecznej uczennicy-lalki. Jednym z papierowych kostiumów-

makieta, które na przednią część ciała nakłada performerka, jest biały, dopasowany uniform przypominający szkolny mundurek, który, tak jak wcześniej balet, staje się symbolem systemowego rasizmu w instytucjach edukacyjnych RPA jako pozostałości po kolonialnej władzy. Taką znaczącą resztką jest też w *Woza Wenties!* religia. Sookool ironicznie odczytuje angielski opis winylowego wydania płyty *Soul of Africa* (The Kings Messengers Quartet), w którym osoba autorska wyjaśnia zawilosci afrykańskiej duchowości, w jej sercu umieszczając chrześcijańskiego Boga.

W *Woza Wenties!* taniec jest jednym z agentów kolonialnej władzy, produkującej zdyscyplinowane i ustandaryzowane ciała, ale też medium oporu. Zderzając sztywny baletowy kanon z nieposłuszną mu improwizacją, artystka poniekąd realizuje wpisane w tytuł performansu wezwanie. „Woza” w języku zuluskim oznacza „przyjdź”, a „wenties” to nazwa subkultury i zdrobnienie od Wentworth, dzielnicy Durbanu, w której w okresie apartheidu mieszkali osoby zdefiniowane przez rasistowską politykę jako „coloured” (dla odróżnienia od białych i czarnych). Dekonstruując taniec klasyczny i zrzucając szkolny mundurek, Sookool przywraca swojemu brązowemu ciału to, co instytucje edukacyjne próbowały z niego wygnać. Twórczyni *Woza Wenties!* wprost mówi i tańczy o tym, co niewygodne i niechętnie wspomiane. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że premiera tego spektaklu odbyła się w Wielkiej Brytanii, w trakcie Liverpool Biennial (2023).

Przysłowiowym słoniem w pokoju na Tanzmesse była zaś portugalska artystka Vânia Doutel Vaz, której solo *O Elefante No Meio Da Sala / The Elephant In The Room* pokazano zamiast spektaklu Diany Niepce *Anda, Diana*. Jako że zastępstwo organizowano w ostatniej chwili, artystka, która pierwotnie miała wystąpić w *Open Studios*, przedstawiła surową wersję swojej choreografii (bez rozbudowanej scenografii i warstwy muzycznej).

Performerka niejako powtarza w niej gesty znane z niegdyś skandalizujących, określanych mianem „nie-tańca” przedstawień Jérôme’a Bela z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w których francuski artysta poszukiwał poziomu zero choreografii. Performerka siedzi na krześle, a jej ciało wydaje się tylko niewyraźnym punktem w ogarniającym scenę i widownię mroku. Momentami ledwo ją słyszeć, choć to właśnie słowa wypełniają całą partyturę sola. Tym, co choreografuje Doutel Vaz, jest jej obecność: słaba i punktowa, a jednocześnie niezwykle intensywna, bo skłaniająca widownię do w szczególny sposób ucieleśnionego odbioru: do wyężania wzroku i słuchu tak, jakby przez dziurkę od klucza chciało się podejrzeć i podsłuchać sąsiedzką kłótnię. Taniec trzeba sobie wyobrazić, a okazji ku temu choreografka daje mnóstwo, bo mówi o tym, co zatańczy albo co mogłaby zatańczyć, jednocześnie snując alternatywne scenariusze tego, jak mogłoby się potoczyć jej spotkanie z düsseldorfską publicznością.

Słoniem są tutaj między innymi oczekiwania osób widzowskich, które artystka w końcu zaczyna spełniać, ale robi to w sposób błazeńsko-ironiczny. Wychodzi na przykład na przód sceny i spektakularnie odgrywa serię różnych śmiechów, śmiało wchodząc w rejestry przaśnej komedii czy melodramatu. Pokazuje, że ma potencjał rozbawiania i wzruszania publiczności do łez, ale szybko ten popis urywa. W innej scenie robi striptiz, w każdym kroku pytając widownię o to, co powinna z siebie ściągnąć, ale okazuje się, że pod jedną warstwą ubrań ma kolejną, a za nią jeszcze kilka innych i właściwie cała jest opakowana w kwieciste legginsy, rajstopy i podkoszulki. Kiedy podwija sceniczną wykładzinę i pod nią wchodzi, by uciąć sobie drzemkę, może wydawać się, że spektakl się kończy. Ale nie. Reflektor przez kilka minut oświetla miarowo unoszące się w rytmie oddechów ciało artystki. W finale Doutel Vaz wraca na krzesło, tym razem zanurzone w

jaskrawożółtym świetle. Pięknie, ale cichutko śpiewa piosenkę Tiny Turner *Private Dancer*, domykając opowieść o tańcu jako transakcji i raz jeszcze rozbrajając publiczność targów.

## Powtórzenie i różnica

*Elefante No Meio Da Sala* jest subwersywną (i świadomą własnej niemożliwości) choreograficzną spekulacją o tańcu, który wymyka się zasadom kapitalistycznego systemu produkcji. Napięcie między tym, co spodziewane, a tym, co widziane, choreografują też Minsun Choi i Jinan Kang w performansie *A Complementary Set\_Disappearing with an Impact*, ale robią to w sposób dosłowny. Koreański duet wychodzi od nieszczególnie odkrywczej konstatacji: nie można wierzyć temu, co się widzi, tym bardziej gdy to coś zjawia się nam na ekranie i obiecuje, że jest reprezentacją rzeczywistości. Cały, swoją drogą bardzo zabawny, performans polega na fantazyjnym ukazywaniu rozejść między realnym i wirtualnym.

Na scenie z Choi i Kangiem występuje artystka wideo Taekyung Kim, która trzyma kamerę i wydaje się podążać za choreografią. W stojącym na scenie telewizorze początkowo wyświetla się to, co robią performerka i performer, ale i tak coś się nie zgadza: kamerzystka filmuje ścianę. W kolejnych scenach z ekranu znika jedno z tańczących ciał albo pojawiają się na nim kadry z przeszłości czy obrazy, do których kamera akurat z całą pewnością nie ma dostępu. Iluzje raz pękają, raz się multiplikują, a gra, którą proponują Choi, Kang i Kim, jest niezwykle zajmująca. I to nie tylko dlatego, że kolejne oszustwa ekranu są śmieszne, ale też za sprawą absurdalnego, acz wykonywanego ze śmiertelną powagą tańca. Rytm wybija głośno tykający metronom, a Choi i Kang stają się wahadłami zegarowego mechanizmu. Ona

stoi prosto i miarowo porusza biodrami oraz usztywnionymi rękami. On zdaje się bardziej giętki, krąży wokół niej i przecina swoimi ruchami kinesferę partnerki, wpasowując się w te sekundy, w których się ona otwiera. Ten układ Choi i Kang powtarzają w różnych wertykalnych i horyzontalnych konfiguracjach. Na przykład on kładzie się na plecach i unosi nogi, a na jego stopach opiera się ona w pozycji jaskółki, nieprzerwanie wykonując rękami ruch wahadłowy. Relacja między nimi się nie zmienia: ona jest groteskowo dominująca, a on kuriozalnie poddany. Dobrze obrazuje tę dynamikę scena, w której Choi zniecka wsadza w usta Kanga imprezowy gwizdek, a on po prostu w niego dmucha. W performansie pojawiają się też inne niespodziewane elementy, między innymi pompony i piłeczki, które para włącza w „tykający” ruch. *A Complementary Set* *Disappearing with an Impact* to niebywale precyzyjna choreografia absurdu.

Innym spektaklem, którego dramaturgia opiera się na powtórzeniach ewoluujących w stronę różnicy, jest *Mellowing* w choreografii Christosa Papadopoulou i wykonaniu berlińskiej grupy Dance On Ensemble, zrzeszającej tancerki i tancerzy po czterdziestym roku życia. U Choi i Kanga absurdalne pęknięcia w kolejnych repetycjach wyjściowej partytury są wpisane w sceniczną groteskę o tym, że reprezentacje oszukują, a percepcja za szybko traci czujność. Grecki choreograf rozmiękcza natomiast i podobieństwa, i różnice, tworząc opowieść o komunikacji, której warunkiem zdaje się, czasem ledwie zauważalna, transformacja: siebie w Innego i Innego w siebie. W *Mellowing* nie chodzi jednak o wchodzenie w cudzą skórę, a o współdzielenie wibracji, które wędrują między ciałami i się w nich zadomawiają, ale nigdy na dobre.

Na pustej scenie najpierw zjawia się postać, która w zapętleniu wykonuje minimalistyczne, „zwykłe” ruchy. Choreografia pozornie się nie rozwija:

ciało rytmicznie przestępuje z nogi na nogę, delikatnie poruszając biodrami i rękami; ramiona tylko nieśmiało drgają, utrzymując linię prostą. Nie ma tu żadnych akumulacji ani redukcji, są tylko mikroprzesunięcia niezmiennych choreograficznych frazy w przestrzeni. Po jakimś czasie zaczynają pojawiać się kolejne osoby tańczące. Wchodzą pojedynczo lub w niewielkich grupach i dołączają do tańca: ucieleśniają tę samą partyturę, w której trwa pierwsze ciało. Elektroniczna muzyka (Coti K) hipnotyzuje; to jej miarowym, subtelnym drganiom odpowiadają delikatne pulsacje tancerek i tancerzy. Światło (Eliza Alexandropoulou) jest zaś przydymione. Obserwując scenę z ostatnich rzędów operowej sali, miałam wrażenie, że patrzę na ludzkie sylwetki mające w porannej mgle, jeszcze zanurzonej w niespiesznie rozrzedzającej się ciemności. Transowe brzmienia i ruchy, które wprawiały półmrok w nieostre, płynne wibracje, uspiły moją czujność. Nie od razu zorientowałam się, że na scenie jest już cały zespół (jedenaście osób).

Dramaturgię *Mellowing* można porównać do procesu rozwoju roślin i choreografii ich tropizmów. Niby nic się nie dzieje, ale nagle okazuje się, że jakiś liść się skulił, inny rozprostował. Dotyczy to nie tylko choreografii, która hipnotycznie faluje, powoli, jak śledzący ruch słońca słonecznik, zmieniając kierunki, ale bywa też rozrywana przez niespodziewane pauzy albo nagle, krótkie wybuchy żarliwości, lecz także muzyki, raz zupełnie wytracającej intensywność, a raz ustępującej upiornym gongom, oraz światła tańczącego własny spektakl i delikatnie, niczym zachmurzone niebo, zmieniającego tonacje albo zaskakującego black-outami, trwającymi nie dłużej niż sekundę.

Tancerki i tancerze mają na sobie zwyczajne ubrania w różnych odcieniach szarości i czerni, ale i tu pojawia się element zaskoczenia: niektóre koszulki prześwitują. Chociaż wszyscy przez prawie cały spektakl poruszają się

synchronicznie, niekiedy jako kolektywne zbite ciało, a czasem rozchodząc się na mniejsze grupy albo rozbijając układ na pojedyncze atomy, ich quasi-marszowe ruchy nie są jednakowe. Każda z osób wypełnia choreografię Papadopouloza innymi jakościami: jedne ciała są usztywnione i powściągliwe, inne zdają się rozkołysane, zmiękczone. Jednostkowe różnice nie są tłamszone, ale pod ich wpływem precyzyjna, matematyczna struktura spektaklu nie ulega anarchicznemu rozprężeniu. To, co idiomatyczne dla każdego z ciał, zyskuje autonomię, jednak kolektywna wibracja zespołu również jest stale podtrzymywana.

W *Mellowing* zdumiewają momenty, w których grupa po kilku minutach transowych pulsacji zniemacka robi coś niespodziewanego, doskonale się zestrzajając. Domyślam się, że prowadzenie tego rodzaju gry z percepcją widowni wymaga od osób tańczących utrzymania wyjątkowo wyostrej uwagi, bo pewnie łatwo jest ulec somatyczno-akustycznej hipnozie i stracić kontakt z tym, co wspólne. Choreografia Papadopouloza wydaje się precyzyjna jak niezawodny algorytm, a przy tym bardzo zmysłowa i magnetyczna. Pogodzenie dwóch sprzecznych jakości: matematyczno-architektonicznego kunsztu i sensualności staje się możliwe dzięki temu, że pierwsza z nich jest stale rozmiękczana przez ucieleśnienia odmiennych wrażliwości performerek i performerów, a tańczące ciała zdają się jednocześnie instrumentami dostrojonymi do rytmów przedstawienia i artystycznymi indywidualnościami. Tancerz jest tu zarówno wykonawcą, jak i twórcą. W choreografii stopniowo uwalniają się i akumulują jednostkowe różnice, zapisane w cielesnych archiwach wszystkich osób tańczących. *Mellowing* w moim odczuciu jest spektaklem afirmującym nieoczywiste potencjały tych ciał, które na scenach tańca współczesnego nie są, ze względu na wiek, często widziane.



# Dystrybucje widzialności

W spektaklach takich jak *Mellowing* czy *A Complementary Set Disappearing with an Impact* szczególne znaczenie ma czas, który, tak jak percepcja, jest choreografowany. Cieszę się, że akurat te dwie choreografie mogłam obejrzeć w całości. Prezentacje w *Open Studios* i *Insights* świetnie sprawdzają się w przypadku performansów, które nie krążą jeszcze w teatralnym obiegu, tylko znajdują się w stadium przedprodukcyjnym albo *work in progress*. Kiedy w ich ramach umieszczone zostają gotowe spektakle, pojawia się pytanie o to, do jakiego stopnia dziesięciominutowy skrót jest w stanie oddać złożoność tych choreografii.

W *Open Studios* pokazano na przykład litewski performans *She Dreamt of Being Washed Away To The Coast* w choreografii Lukasa Karvelisa i w wykonaniu Dominyki Markevičiūtė. Choć jest to przepięknie poprowadzona opowieść o cierpieniu bałtyckiej bogini tragicznie zakochanej w rybaku, to myślę, że już sam sceniczny „trailer” pozwala osobom kuratorskim dostrzec organizującą ją choreograficzną zasadę (znam pełnowymiarową wersję tego spektaklu). Markevičiūtė niemalże przez cały czas porusza się blisko ziemi, ale jej ciało w dramatycznych przepływach wzbija się ku górze, niczym grzbiet wzburzonej wiatrem fali. W ruchu performerki materializuje się napięcie między przynależnością do morskich głębin, które ciągną ją w dół, a fantazją o życiu na lądzie, między realnym i wyśnionym. Z kolei dramaturgia *Silenzio!* Nagabczyńskiej (zob. Bosak, 2021; Fazan, 2021; Skrzypek, 2021), choć jest, mówiąc w uproszczeniu, podporządkowana kolejnym stadiom emancypacji operowej divy, ma strukturę kłacza, które stopniowo ujawnia swoją wywrotowość. Prezentacja tego spektaklu w ramach *Open Studios* ledwie więc odkrywała rąbek tajemnicy.

Nie chcę przez to powiedzieć, że spektakli takich jak *She Dreamt of Being Washed Away To The Coast* nie warto byłoby pokazać na Tanzmesse w całości. Mając na uwadze charakter i specyfikę düsseldorfskiego wydarzenia, zastanawiam się jednak nad tym, czy wybór spektakli do głównego programu miał wyłącznie charakter uznaniowy, czy kryło się za nim coś jeszcze.

Rozumiem, że formaty *Open Studios* i *Insights* również dają twórczyniom i twórcom widzialność, a poza tym pozwalają osobom organizatorskim na symboliczne wyróżnienie większej liczby choreografii. Moją wątpliwość budzi jednak implikowana w podziale zaproszonych performansów na różne sekcje hierarchia: jedne są dość dobre, by pokazać je w całości, a inne nie.

Domyślam się, że za decyzjami jury oraz osób dyrektorskich (Isa Köhler, Katharina Kucher), realizujących nie tyle autorską i sprofilowaną na konkretne tematy albo formy koncepcję kuratorską, ile próbujących pokazać taniec współczesny w jego wielościach, stoją nie tylko kwestie estetyczno-dramaturgicznych preferencji, ale też, a może przede wszystkim, polityki reprezentacji. Problematiczne wydaje mi się jednak pozostawienie programu bez kuratorskiego komentarza, a co za tym idzie – wrzucenie go w sferę spekulacji.

Wyjazd na Internationale Tanzmesse NRW w Düsseldorfie (2024) został zorganizowany dzięki wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Do tańca!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/do-tanca>.

## 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. W zależności od rozmiaru stanowiska koszt dla indywidualnego wystawcy (za cztery dni) to tysiąc osiemset albo trzy tysiące sześćset euro; pięćset euro płaci każda z organizacji decydujących się na współdzielenie jednego stoiska (Shared Area); trzysta pięćdziesiąt euro to natomiast opłata dla tych, którzy chcą sobie w jednym ze wskazanych przedziałów czasowych zarezerwować miejsce w tzw. Networking Island. Każdej z tych opłat odpowiada liczba możliwych do zgłoszenia propozycji programowych (trzy, dwie lub jedna); przekroczenie tych limitów jest możliwe, ale za wszystkie kolejne zgłoszenia trzeba zapłacić po dwadzieścia pięć euro. Organizatorzy nie pokrywają kosztów podróży ani zakwaterowania artystek i artystów, których spektakle trafiają do programu. Symboliczne wynagrodzenia otrzymują twórcynie i twórcy z sekcji *Performances* i *Open Studios*.
2. Wśród polskich wystawców znalazły się też dwa niezależne od Poland Dances i realizujące własne cele stoiska (Teatr Tańca Zawierowania i Maciej Kuźmiński Company). Spektakle żadnej z tych dwóch organizacji nie znalazły się w programie.
3. Z zasadami naboru i finansowania udziału zwycięskich projektów w Tanzmesse można zapoznać się na stronie organizatora: <https://iam.pl/pl/open-call-tanzmesse-2024> [dostęp: 27.11.2024].
4. Skład komisji i werdykt: <https://iam.pl/pl/tanzmesse-wyniki-naborow> [dostęp: 27.11.2024].
5. W *Open Studios* znalazło się dwadzieścia siedem prezentacji, a w *Insights* osiemnaście. Łącznie do wszystkich sekcji przesłano dziewięćset zgłoszeń.
6. O tym spektaklu pisałam szerzej w relacji z 54. edycji Santarcangelo Festival (*Lato i śmierć*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/lato-i-smierc> [dostęp: 27.11.2024]).
7. Spektakl ma zmienną obsadę. W Düsseldorfie widziałam go w wykonaniu wymienionych performerek, ale w drugim pokazie na Tanzmesse zamiast Bożek-Muszyńskiej występował Wojciech Furman (przebieg z jego udziałem oglądałam natomiast w Łodzi podczas Polskiej Platformy Tańca).
8. Holobiont, zrównując na scenie pozycje dzieci i dorosłych, zaprasza rodziny do eksperymentowania z nietradycyjnymi formami bliskości. W Düsseldorfie ten wymiar performansu nie był aż tak wyrazisty, bo w pokazie brało udział przedszkole, ale ta sytuacja pokazała też, że praktyki pogłębiające świadomość ciała i na takich samych zasadach uwalniające twórcze energie dzieci oraz dorosłych mogą wzmacniać alternatywne konfiguracje społeczne także poza sieciami rodzinnymi.
9. Za wypowiedzenie mi tego drugiego kontekstu dziękuję Natalii Brajner.

## Bibliografia

Bosak, Pamela, *Piękne i bezpretensjonalne, wytworne i wulgarne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 163-164,  
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/piekne-i-bezpretensjonalne-wytworne-i-wulgarne> [dostęp: 5.10.2024].

Fazan, Teresa, *Heroiny nie umierają*, „Dwutygodnik” 2021, nr 312,  
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/9617-heroiny-nie-umieraja.html> [dostęp: 5.10.2024].

Skrzypek, Agata, *Tylko najlepsze umierają*, „Dialog”, 28.05.2021,  
<https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/tylko-najlepsze-umieraja> [dostęp: 5.10.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/do-tanca>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dowody-zbrodni>

/ ZAGRANICA

## Dowody zbrodni

Zuzanna Berendt

Metro Gestão Cultural, Carolina Bianchi, Cara de Cavalo

*Siła Suki - Trylogia. Rozdział 1: Panna młoda i Śpiący Kopciuszek*

pomysł, tekst i reżyseria: Carolina Bianchi, dramaturgia, research: Carolina Mendonça, reżyseria techniczna, dźwięk, muzyka: Miguel Caldas, scenografia i projekty graficzne: Luisa Callegari, reżyseria światła: Jo Rios, wideo i projekcje: Montserrat Fonseca Llach,

premiera: lipiec 2023, Festival d'Avignon

pokaz w ramach 5. Międzynarodowego Festiwalu Nowa Europa. Głośniej! w Nowym Teatrze w Warszawie

Opowiedziawszy mi tę historię, rzekła: Być może to twoja misja.

Zbieranie kości zabitych kobiet, łączenie ich, opowiadanie historii tych kobiet,

a potem pozwalanie im, by pobiegły swobodnie tam, dokąd muszą pobiec.

Dahlia de la Cerda, *Wściekłe suki*

Cytat jest parafrazą jednego ze zdań książki Selvy Almady *Chicas muertas*

„Dobranoc, Kopciuszk” to określenie, którego w Brazylii – kraju pochodzenia Caroliny Bianchi – używa się w odniesieniu do pigułki gwałtu. Pierwszą częścią trylogii *Siła Suki* otwiera rozbudowany prolog zawierający nawiązania do rozmaitych dzieł sztuki europejskiej (*Piekieła* Dantego, cyklu obrazów Botticellego inspirowanych *Dekameronem*) zawierających przedstawienia przemocy i wyrażających rozpacz. Fragmenty tekstu i obrazy są wyświetlane na umieszczonym z przodu sceny ekranie, który później zostanie usunięty, by odsłonić scenografię. Po nim rozpoczyna się wykład Bianchi dotyczący kobietobójstwa. Reżyserka i performerka siada przy biurku naprzeciwko widowni, przed nią leży kilkusetstronicowy wydruk tekstu, na stole znajduje się też szklanka z płynem. W pewnym momencie Bianchi informuje, że zaraz zażyje „Dobranoc, Kopciuszk” i będzie kontynuować wykład, dopóki substancja zawarta w tabletkach nie odbierze jej świadomości.

Artystka umieszcza ten performatywny gest wewnątrz struktury spektaklu teatralnego, ale to ona zaczyna zarządzać jego strukturą. Sen Bianchi organizuje czasowość przedstawienia i jest kluczowym (sic!) działaniem na scenie. Artystka bardzo świadomie używa teatru jako narzędzia opowiadania o mechanizmach społecznych, politycznych i psychologicznych, które przyczyniają się do tego, że kobiety są zabijane za to, że są kobietami. W prezentowanym w Nowym Teatrze w ramach 5. Międzynarodowego Festiwalu Nowa Europa spektaklu wykorzystuje bogactwo środków performatywnych, muzycznych, wizualnych i z nich – wraz z Caroliną Mendonçą – precyzyjnie konstruuje dramaturgię. A jednocześnie, zażywając tabletkę i zapadając w sen, po pierwsze oddaje kontrolę nad własnym ciałem i przebiegiem działań na scenie pozostałym osobom performującym, a po drugie wpisuje swój akt w tradycję radykalnego (i radykalnie nieteatralnego) feministycznego performansu, która jest jednym z tematów *Panny młodej i*

## **Research jako akt miłości**

Bianchi przywołuje w swoim wykładzie artystki i performerki – Tanię Bruguere, Reginę José Galindo, Anę Mendieta, Marinę Abramović i Ginę Pane. Mówi o ich sztuce, o tym, jak wystawiały swoje ciała na ryzyko, jak je raniły, odsłaniały, oddawały we władzę obcych. Opowiadając o tym wszystkim, pyta jednocześnie, czy rzeczywiście te czynności, postrzegane w obszarze sztuki jako przekroczenie, wystawiają performerki na większe niebezpieczeństwo niż funkcjonowanie w patriarchalnym, mizoginicznym społeczeństwie, w którym życie i zdrowie kobiet jest systemowo zagrożone. Artystka twierdzi, że wszystko, na co mogłyby się narazić w przestrzeni galerii, jest dla nich mniej groźne niż to, co czeka na nie w przestrzeni publicznej.

Bianchi odnosi się do kontekstu południowoamerykańskiego, szczególnie do Meksyku, gdzie w mieście Ciudad Juárez w latach 1993-2008 popełniono ponad pięćset zbrodni kobietobójstwa. Pisał o nich między innymi Roberto Bolaño, którego monumentalna, wieloczęściowa powieść *2666* była jedną z inspiracji dla spektaklu. Reżyserka główną postacią swojej opowieści o przemocy wobec kobiet czyni jednak nie Meksykankę czy Brazylijkę, a Włoszkę – artystkę Pippę Baccę (to pseudonim Giuseppiny Pasqualino di Marineo), która zginęła w marcu 2008 roku w trakcie realizacji swojego performansu *Brides on Tour*. W jego ramach wraz z drugą artystką, Silvią Moro, miała w sukni ślubnej przebyć autostopem drogę z Mediolanu do Jerozolimy. Wytyczona przez nie trasa obejmowała kraje dotknięte w poprzednich dekadach wojnami i konfliktami, a ich działanie – powierzenie swojego losu obcym spotkanym w tych regionach – miało dowodzić, że

jakkolwiek bolesna byłaby przeszłość, czynienie i otrzymywanie dobra cały czas jest możliwe. Moro w pewnym momencie odstąpiła od realizacji planu, a Bacca udała się w dalszą drogę sama. Została zamordowana w Turcji przez kierowcę, który zaoferował jej podwiezienie.

Bacca jest dla Bianchi jedną z kobiet, które odważały się na podjęcie ryzyka w sztuce, symbolem zdradzonego zaufania, bezsensownej i okrutnej śmierci, ale staje się też obiektem miłości wyrażonej zarówno w przeprowadzonym przez brazylijską artystkę pogłębionym researchu, jak i przestrzeni, którą Bacca otrzymuje w spektaklu za każdym razem, kiedy jest on prezentowany.

Sam research staje się zresztą w rękach Bianchi niezwykle narzędziem tworzenia i interweniowania w sferę widzialności. Jest też – co być może ważniejsze – jednocześnie ekspresją jej obsesji na punkcie kultury przemocy wobec kobiet i staje się tej obsesji strukturą – pozwala nadać jej performatywną formę, która umożliwia dzielenie się nią. To, że spektakl zaczyna się od długiej sceny wykładu, nie jest formalnym kompromisem w obliczu chęci wplecenia w sceniczną narrację jak największej liczby faktów. To manifestacja pragnienia, by te fakty przemówiły możliwie bezpośrednio i by dało się z nich zbudować obraz, który zatrważa, wywołuje złość, ale też zmusza do formułowania jednoznacznych wniosków. Ważnym tematem *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka* jest poszukiwanie języka mówienia o przemocy. Języka, który – jak mówi Bianchi – byłby tak okrutny jak sam akt przemocy.

Spektakl Bianchi ogląda się ze świadomością powtarzanych co najmniej od kilku lat pytań o to, w jaki sposób można w sztuce opowiadać na scenie o przemocy, żeby w perwersyjnym geście nie powtarzać jej mechanizmów, nie zamieniać jej w atrakcyjne widowisko. W *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* ofiary przemocy są jednak – jak Pippa Bacca – otoczone miłością,



a ostrze okrucieństwa języka wymierzone jest w publiczność, która nie ma czuć się wygodnie z tymi historiami, z oglądanymi obrazami, z własną – poszerzającą się pod wpływem przedstawionych przez artystkę badań – świadomością.

## **Głos, który nie przestaje mówić**

Istotna gra toczy się w spektaklu Bianchi między językiem a głosem. Gdy performerka zapada w sen, a jej ciało zostaje przeniesione w róg sceny, performowana przez nią narracja się nie zatrzymuje. Na jednym z zawieszonych nad sceną ekranów dalej wyświetla się „wypowiadany” przez nią tekst. Momentami zawiesza się, ale nie milknie całkowicie. Ten sceniczny zabieg wydaje się spełnieniem marzenia o głosie, który nie przestaje mówić – nie może go zdusić traumatyczne doświadczenie przemocy ani nie może zatrzymać go śmierć.

Po zaśnięciu Bianchi na scenie pojawiają się pozostałe osoby performujące – Alitta, Chico Lima, Fernanda Libman, Joana Ferraz, José Artur, Larissa Ballarotti, Marina Matheus i Rafael Limongelli. Ze względów dramaturgicznych postrzegamy ich nie tylko jako indywidualne osoby, które wcielają się w różne role w ramach odgrywanych w spektaklu scen, ale też jako grupę funkcjonującą wobec śpiącego ciała Bianchi. Tak jak jej obecność i początkowy występ oparte były głównie na słowie, tak ich pojawienie się na scenie wprowadza do spektaklu język ciała i ruchu. Na początku działają w parach, rozproszeni w przestrzeni, odgrywając między sobą w tańcu sytuacje o charakterze erotycznym – uwodzenia, dominowania, oddawania się sobie nawzajem. Z kolei w scenach tańca zbiorowego – na przykład po kole – przywodzą na myśl bohatera zbiorowego ze średniowiecznego *danse macabre*.

Śpiąca Bianchi przez większą część spektaklu funkcjonuje jako obiekt działań pozostałych osób znajdujących się na scenie. Przebierają ją, przemieszczają jej ciało, w pewnym momencie umieszczają ją na masce samochodu (na jego tablicy rejestracyjnej widnieje napis „Fuck Catharsis”) i za pomocą wziernika z kamerą przeprowadzają na niej „badanie” ginekologiczne, podczas którego obraz wnętrza jej ciała wyświetlany jest na jednym z ekranów.

Obserwowanie tych działań jest fascynujące, bo – przynajmniej w moim przypadku – towarzyszy mu pewność, że nie dochodzi tu do żadnego nadużycia, że ciało będące w stanie absolutnej zależności wobec innych, w stanie maksymalnej podatności na zranienie, znajduje się pod opieką zaufanych osób i to zaufanie jest podstawą każdego podejmowanego na scenie aktu.

W narracyjnej części spektaklu powraca wątek przyjaźni jako siły zapewniającej kobietom pewien poziom bezpieczeństwa, ale też pozwalającej im przepracować doświadczenia przemocy, na których ich życie często się nie kończy. Relację między Bianchi a pozostałymi osobami na scenie rozumiem właśnie przez pryzmat tej kategorii. Dziewięć osób przyjmuje na siebie ciężar opowiedzenia przywoływanych w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* historii i, mimo wyraźnej lidarskiej pozycji Bianchi, robi to solidarnie.

## **Miejsce zbrodni**

Selva Almada, autorka książki poświęconej wybranym przypadkom kobietobójstwa w Meksyku, pisze o nabudowującej się przez lata w okolicach Ciudad Juárez topografii przestrzeni, w której miejsca, gdzie porzucano kolejne kobiece ciała, tworzą mapę aktów przemocy i pogardy. „Miejsce zbrodni” staje się więc nie tylko określeniem lokalizacji, w której popełniono

przestępstwo, ale też określeniem antycypującym kolejne akty przemocy. Systemowa bierność wobec kobietobójstwa – niewydolność organów ścigania, powiązania między politykami, policją a kartelami narkotykowymi – połączona z mizoginiczną kulturą maczyzmu prowadzą do tego, że śmierć kobiety w wyniku brutalnej zbrodni nie jest ewenementem, a potencjalnością, która zawsze jest o krok od realizacji.

Przestrzeń w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* przypomina miejsce śledztwa w sprawie o zabójstwo. W różnych częściach sceny na plastikowych prostokątnych płachtach ułożone są sztuczne szkielety i szczątki w różnych stopniach rozkładu. W pewnym momencie tworzą one rząd – jego ostatnim segmentem jest materac, na którym śpi Bianchi. Elementy scenografii zaprojektowanej przez Luisę Callegari – szczególnie samochód, za którym umieszczono zapierający dech krajobraz, nad którym zachodzi słońce – przywodzą na myśl jednak również plan filmowy. Jest to o tyle istotne, że twórczynie korzystają z poetyki rekonstrukcji zdarzeń wykorzystywanej często chociażby w filmach typu *true crime*, w których wywiadom i fragmentom materiałów archiwalnych towarzyszą nagrania przedstawiające na przykład hipotezy dotyczące ostatnich chwil z życia ofiary. W jednej ze scen osoby performerskie siedzą ściśnięte w samochodzie. Dzięki kamerze widzimy toczące się wewnątrz pojazdu różne warianty scen, w których podróż staje się niebezpieczna. Czasem wystarczy jeden „żart” o martwych kobietach, czasem seksistowska uwaga kierowcy.

Callegari, Bianchi i Mendonça na poziomie wizualnym i dramaturgicznym posługują się poetyką fragmentu. Na scenie mamy do czynienia z różnorodnymi formami wyrazu – wykładem, performansem, tańcem, grą z kamerą na żywo, storytellingiem – ale też fragmentami obiektów, obrazów, słów, a nawet ciał. I jeśli z tych kawałków wyłaniają się na chwilę jakies

całości, to zawsze w sposób pozwalający nam dostrzegać szwy i łączenia. W pewnym momencie Bianchi nazywa prowadzone przez siebie badania „niepokojącymi ćwiczeniami pamięci”, i rzeczywiście wydaje się, że performatywna praca, którą wykonują osoby zaangażowane w tworzenie *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka*, polega na nieustannych, podejmowanych mimo ryzyka porażki, próbach scalania ze sobą strzępków opowieści, doświadczeń i dowodów zbrodni.

## Potworna pamięć wszystkiego

Pamięć performowana na scenie w pierwszej części trylogii *Siła Suki* jest pamięcią spotworniałą – taką, która wykracza poza doświadczenie indywidualnego podmiotu i poszerza się, potencjalnie w nieskończoność, o kolejne historie, fragmenty i afekty. To przede wszystkim pamięć o traumie i krzywdzie, a czasem pamięć wymazana przez pigułkę gwałtu i zatarta przez te same mechanizmy, z których wynika społeczna dyskryminacja kobiet. Nie jest to pamięć, która mogłaby stać się podstawą jakiegoś projektu społecznego, nowego porządku. Dzieła sztuki, do których twórczynie odnoszą się w prologu, są pierwszymi dowodami zbrodni, mnożonymi aż do końca spektaklu. Oskarżenie formułowane w spektaklu wobec patriarchalnej, nienawidzącej kobiet kultury wydaje się nie mieć granic geograficznych, historycznych i kontekstowych (obejmuje zarówno akty artystyczne, jak i udokumentowane przestępstwa). To czyni je nierozsądnym, ale też bezkompromisowym. Odwaga, z jaką mamy do czynienia w tej pracy, nie ogranicza się do performerskiego gestu reżyserki, narażającej swoje ciało na działanie szkodliwej substancji. Jest ona też odwagą pracy z bólem, dla którego nie da się znaleźć ukojenia, i zbrodnią, której nie da się zadośćuczynić.

Francuska pisarka Nathalie Léger, podobnie jak brazylijska reżyserka, uległa fascynacji Pippą Baccą, a jej wyrazem stała się książka *The White Dress*, która stała się jedną z inspiracji dla Bianchi. Podejmując jedną z wielu prób wytłumaczenia, skąd wzięła się ta fascynacja, Léger napisała, że przyciągnęło ją do tej historii to, że Bacca „chciała, odbywając swoją podróż, naprawić coś, co przekraczało wszelką miarę, i – że jej się to nie udało”. Powtarzane przez Bianchi pytanie o to, jak można poprzez teatr opowiadać o zbrodniach kobietobójstwa, nie znajduje w spektaklu jednoznacznej odpowiedzi, a jednocześnie spektakl ten staje się jedną z możliwych odpowiedzi na to pytanie. Działanie artystyczne funkcjonuje tutaj zarówno wobec pewnego „tematu”, jak i wobec własnej niemożności zmierzenia się z nim – wobec poczucia, że czegokolwiek się w tych warunkach nie uczyni, zawsze będzie to w jakiś sposób nieodpowiednie albo niewystarczające.

Obsesja, którą przedstawia Bianchi w spektaklu, podziałała na mnie zaraźliwie. Pierwsze tygodnie po obejrzeniu *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka* spędziłam, czytając książki i oglądając filmy dokumentalne o kobietobójstwie w Meksyku, czytając o pracach artystycznych, do których odwołania zostały zawarte w spektaklu, robiąc notatki, które coraz dalej odbiegały od tego, co zobaczyłam na scenie. Celem tej pogoni za faktami i ich możliwymi interpretacjami nie było lepsze zrozumienie spektaklu, ale próba pojęcia choćby w ograniczonym stopniu rzeczywistości, do której on się odnosi. *Panna młoda i Śpiący Kopciuszek* jest interesującą pracą artystyczną, ale – co ważniejsze – jest też formą dociekania, rozumowania i dzielenia się nie tylko pytaniami, ale też złością, niezgodą i miłością.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Dowody zbrodni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dowody-zbrodni>.

## 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/dowody-zbrodni>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/oskarzony-franz-kafka>

/ ZAGRANICA

## Oskarżony Franz Kafka

Marek Podlasiak

Maxim Gorki Theater w Berlinie

*Proces*

według powieści Franza Kafki

reżyseria: Oliver Frljić, scenografia: Igor Pauška, kostiumy: Jelena Miletić, Janja Valjarević, choreografia: Evelin Facchini, reżyseria światła: Connor Dreibelbis, dramaturgia: Endre Malcolm Holéczy, Johannes Kirsten

premiera: 21 września 2024

Twórczość Franza Kafki od niemal dekady nie schodzi z pola zainteresowania Olivera Frljicia. W 2016 roku reżyser przygotował w Staatsschauspiel Dresden spektakl *Requiem für Europa*, w którym wykorzystał opowiadanie Kafki *Szakale i Arabowie*. Ze świetnym przyjęciem przez publiczność spotkało się *Sprawozdanie dla Akademii* zrealizowane w 2019 roku w berlińskim Maxim Gorki Theater. W 2023 roku Frljić wyreżyserował *Przemianę* w Lietuvos Nacionalinis Dramos Teatras w Wilnie (spektakl był prezentowany w 2024 roku na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym

„Kontakt” w Toruniu), a rok później *Proces* w Maxim Gorki Theater. Najbliższe plany artysty są związane z wystawieniem *Ameryki* w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie.

Inscenizacja *Procesu* stanowi ważny element strategii repertuarowej przyjętej w Maxim Gorki Theater na sezon artystyczny 2024/2025, zgodnie z którą tematem przewodnim wielu prac scenicznych ma być kwestia praworządności, w szczególności w zakresie poszanowania godności ludzkiej i respektowania praw mniejszości. Ważnym impulsem do podjęcia takiej problematyki przez teatr profilujący się jako scena otwarta na wielokulturowość i zaangażowana społecznie jest obchodzona w 2024 roku siedemdziesiąta piąta rocznica uchwalenia Ustawy Zasadniczej dla Republiki Federalnej Niemiec, której artykuł pierwszy praw podstawowych głosi: „Godność człowieka jest nienaruszalna. Jej poszanowanie i ochrona jest obowiązkiem wszelkich władz państwowych”. Głównymi wydarzeniami artystycznymi w Maxim Gorki Theater, inicjującymi debaty nad praworządnością i systemem sądownictwa, były trzy produkcje teatralne. We wrześniu 2024 roku w teatrze gościła reżyserka Lola Arias (laureatka tegorocznej edycji Międzynarodowej Nagrody Ibsenowskiej), która w ramach koprodukcji wielu instytucji kultury, w tym berlińskiego Maxim Gorki Theater, przygotowała z grupą byłych argentyńskich więźniarek spektakl *Los días afuera / The Days Out There*, prezentujący w formie teatru dokumentu połączonego z elementami musicalu losy kobiet po odbyciu kar w zakładach penitencjarnych. Drugim ważnym projektem dotyczącym działalności wymiaru sprawiedliwości był zrealizowany przez Cema Kayę (reżysera głośnego filmu dokumentalnego *Aşk, Mark ve Ölüm [Liebe, D-Mark und Tod]*, nagrodzonego na dwudziestej drugiej edycji festiwalu Berlinale) spektakl *Pop, Pein, Paragraphen* (Pop, męka, paragrafy), przedstawiający tragiczną historię tureckiego migranta Cemala Kemala Altuna, który w 1983



roku z powodu zagrożenia deportacją z RFN zdecydował się na samobójczy skok z szóstego piętra Sądu Administracyjnego II Instancji w Berlinie. Trzecim ogniwem cyklu tematycznego poświęconego praworządności była bardzo wyczekiwana przez publiczność inscenizacja *Procesu* w reżyserii Frljicia. Spektakl wpisał się także w obchody przypadającej w 2024 roku setnej rocznicy śmierci Franza Kafki.

Niemiecka krytyka teatralna przyjęła dzieło Frljicia z niemałym zaskoczeniem. Od reżysera znanego z subwersywnych produkcji teatralnych oczekiwano bardzo „mocnego” spektaklu. Spodziewano się ostrego i mrocznego *Procesu*, tymczasem Frljić wprowadził i zaakcentował w swojej adaptacji scenicznej powieści Kafki humor, ironię, elementy slapstickowe. Wyrazem dezorientacji po premierze był między innymi wygłoszony przez Barbarę Behrendt w „Deutschlandfunk” komentarz, że mroczne utwory Kafki rzadko kiedy na berlińskich scenach uzyskiwały tak łagodny wyraz jak w spektaklu Frljicia. Recenzenci doszukiwali się w nim między innymi elementów clownady czy też nawiązań do gagów filmowych z dzieł Quentina Tarantino. Twierdzenia, jakoby reżyser przedstawił w swoim ostatnim berlińskim dziele „łagodnego Kafkę”, często były jednak formułowane na podstawie błędnych przesłanek lub powierzchownych rozpoznań, czego przykładem jest zamieszczona na portalu teatralnym „Nachtkritik” po premierze *Procesu* recenzja Gabi Hift, która – myląc wykorzystaną w spektaklu suitę *Klauni i dzieci* Alfreda Schnittkego ze suitą z *Dziadka do orzechów* Piotra Czajkowskiego (ten błąd powieliła także Barbara Behrendt w swoim podcaście radiowym) – zinterpretowała pierwszą scenę przedstawienia jako utrzymaną w konwencji bożonarodzeniowej baśni dla dzieci, po czym po kilku dniach przeprosiła za pomyłkę i wycofała się z niektórych konkluzji.

Bezradność interpretacyjna, ujawniająca się w głosach krytyków po premierze, wynikała z tego, że Oliver Frlić zrobił spektakl niezwykle przewrotny. Czarny humor, groteskowe przerysowania niektórych epizodów z powieści Kafki czy też satyryczne odniesienia do popkultury stanowiły jedynie fasadę wykreowanego na scenie świata, który w swej istocie był mroczny i tragiczny.

Przedstawienie rozpoczynało się utrzymaną w konwencji slapsticku sceną tańca strażników sądowych – Franciszka i Willema – do kompozycji *Klauni i dzieci* Schnittkego, manewrujących w szybkim tempie wytoczonym zza kulis metalowym łóżkiem na kółkach ze śpiącym Józefem K. (w tej roli Edgar Eckert), które zdawało się przeobrażać w szalony wehikuł mający dowieźć prokurenta bankowego przed oblicze sądu. Coraz bardziej opresyjna atmosfera, jaką wprowadzała wizyta nieoczekiwanych gości, łagodniała na moment, gdy wysłannicy tajemniczej władzy sądowniczej przypomnieli urzędnikowi, że właśnie obchodzi urodziny. Przy akompaniamencie radosnej muzyki rozpoczynało się celebrowanie tego święta, które uświetniał taniec protagonisty z sobowtórem (znakomitą choreografię do spektaklu opracowała Evelin Facchini). Zawikłaną tożsamość miały wszystkie postaci sceniczne, co znajdowało odbicie w nakładaniu i ostentacyjnym zdzieraniu przez aktorów masek. Egzystencjalne i instytucjonalne uwięzienie protagonistów *Procesu* w rozlicznych rolach i pozach najlepiej oddawała wyrażona w końcowych sekwencjach spektaklu konstatacja, że życie jest maskaradą. Status poszczególnych protagonistów w obrębie świata przedstawionego również nie rysował się jasno ze względu na unifikujące kostiumy. Funkcjonariusze aparatu sądowniczego mieli włosy przesłonięte czarnymi czepkami; ubrani byli w jasnobrązowe garnitury i koszule odznaczające się białymi kołnierzykami (to pozorny sygnał uczciwości, czystości intencji), ale od wysokości ramion ku dołowi przechodzące

stopniowo poprzez pogłębiające się odcienie szarości i grafitu w głęboką czerń, wskazującą na ciemną, brutalną stronę ich natury. Taką samą koszulę jak jego prześladowcy i podobny garnitur nosił Józef K. W tym scenicznym świecie Kafkowskiego *Procesu* każdy był zarazem oskarżycielem i oskarżonym. Poprzez zunifikowanie postaci Frłjić chciał zwrócić uwagę na współczesną machinę biurokratyczną. Konfrontująca się z nią jednostka, nawet w krajach o ugruntowanej demokracji, może spotykać się z niesprawiedliwością, niehumanitarnym traktowaniem, utratą godności. Problem aparatu biurokracji wkraczającego nadmiernie w życie społeczeństw został udobitniony w spektaklu poprzez skierowane *ad spectatores* słowa: „Wszyscy jesteście urzędnikami!”.

Okrucieństwo zbiurokratyzowanego systemu anonimowej władzy sądowniczej w inscenizacji Frłjicia oddawały sceny tortur. Aresztowanego Józefa K., proszącego o możliwość zatelefonowania, strażnicy sądowi podduszali kablem od telefonu, po czym w zhierarchizowanym świecie *Procesu* oni sami za uchybienia w procedurze aresztowania zostali poddani karze biczowania przez siepacza. Jako narzędzia tortur w spektaklu zostały wykorzystane stojące na biurkach urzędników sądowych stare maszyny do pisania (zadawanie bólu polegało między innymi na wkładaniu palców karanych postaci między dźwignie czcionkowe). Brutalne metody stosowane przez władzę sądowniczą unaoczniała także scena rozgrywająca się w kancelarii adwokata Hulda (perfekcyjnie zagranego z groteskowym przerysowaniem przez Leę Draeger, kreującą także postać Franza Kafki), ukazująca „spsienie” trzymanego na łańcuchu oskarżonego kupca Blocka. Atmosferę grozy przenikającą mroczny świat w berlińskim przedstawieniu w dużej mierze współkształtowała muzyka, między innymi fragmenty kompozycji Briana Williama (pseudonim Lustmord), który jest znanym twórcą gatunku muzycznego dark ambient (w 2010 roku wystąpił w

Krakowie w ramach Unsound Festival). Wśród wykorzystanych w inscenizacji utworów muzycznych znalazły się także kompozycje Alfreda Schnittkego oraz Arnolda Schönberga, być może dlatego, że można w nich odnaleźć elementy refleksji nad totalitaryzmem: w przypadku Schnittkego – sowieckim (na ten aspekt zwrócił uwagę Aleksandr Iwaszkin w monografii *Alfred Schnittke*), a Schönberga – nazistowskim. W ostatniej scenie spektaklu wybrzmiewała muzyka z opery *Mojżesz i Aron* Schönberga, w której eksplorowany jest temat wolności i zniewolenia, mogący stanowić kluczowy kontekst również dla sytuacji, w jakiej znalazł się Józef K.

Niejako na zasadzie kontrapunktów ponure obrazy Kafkowskiego uniwersum zostały umiejętnie przełamane sekwencjami zawierającymi elementy humoru. Niektóre epizody powieści Frlić ukazał w satyrycznie ujętym sztafażu popkulturowym. Leżący w łóżku i kurujący się adwokat Huld, trzymający w ręce ogromną marchew z rozłożystą nacią, wydawał się postacią wyjętą z komiksu. Z kolei dziewczynki z dużymi czerwonymi lizakami w kształcie litery „K”, odprowadzające Józefa K. do pracowni malarza Titorellego, przypominały figury z kreskówek dla dzieci.

Niewątpliwym walorem przedstawienia były sceny balansujące na granicy iluzji i deziluzji, jak epizod związany z wizytą panny Bürstner w teatrze (w tej roli wystąpiła znana aktorka filmowa Christiane Paul, która doskonale wcieliła się także w inne postaci, m.in. Leni, praczkę, siepacza), czy też przebieg pierwszego przesłuchania Józefa K., gdy oskarżony, odpowiadając na pytania sędziów, stał oświetlony reflektorem punktowym pośrodku widowni, która stawała się ławami trybunału sądowego, a widzowie spektaklu występowali w roli publiczności sądowej.

Z surową i tajemniczą atmosferą przedstawienia doskonale współgrała ascetyczna scenografia autorstwa Igora Pauški. Jej stały element stanowiła

podwieszona nad sceną ruchoma żelazna krata, będąca miejscem obrad tajnego sądu. Projekt tej instalacji przestrzennej nawiązywał do opisanej w powieści Kafki działalności „sądu na strychu”, którego pracę oskarżeni mogli obserwować tylko przez drewniane kraty. Z kolei jako odniesienie do przywołanego w powieści „sądu w pałacu sprawiedliwości”, z którym Józef K. daremnie wiązał nadzieje na rozpatrzenie i pomyślne rozwiązanie jego absurdalnej sprawy, można potraktować pojawiające się w spektaklu ogromne białe drzwi z przydającą im majestatyczności klamką zamontowaną na wysokości ramion postaci.

Te „pałacowe” drzwi służyły też jako ekran, na którym wyświetlano projekcje. Najbardziej zapadały w pamięć filmy przedstawiające żywioł ognia. Poprzez wprowadzenie tego motywu Frljić przywołał wiele kontekstów: ostatnią wolę Kafki, aby Max Brod spalił jego dzieła (na drzwiach pojawiała się data: 29 listopada 1922 roku, którą był opatrzony list pisarza do przyjaciela dotyczący tej kwestii); ponadto barbarzyński akt palenia książek przez nazistów w maju 1933 roku na berlińskim Bebelplatz, znajdującym się w pobliżu Maxim Gorki Theater (podczas tych propagandowych akcji organizowanych w całych Niemczech w okresie III Rzeszy niszczone także dzieła Kafki). Najtrudniejsze do zdekodowania były migawkowe obrazy filmowe przedstawiające sylwetkę płonącego człowieka (jak udało mi się ustalić, Frljić nawiązał w tej sekwencji do samospalenia Aarona Bushnella – żołnierza amerykańskiego, który 25 lutego 2024 roku w proteście przeciwko poparciu przez Stany Zjednoczone polityki Izraela wobec Palestyńczyków podpalił się przed ambasadą Izraela w Waszyngtonie, wznosząc okrzyk: „Wolna Palestyna!”).

Kluczowy element scenografii stanowił posąg Temidy – w powieści Kafki pojawiającej się jako figura z tła portretu sędziego, nad którym pracował

malarz Titorelli. Ogromna statua bogini sprawiedliwości i prawa w trakcie spektaklu była poddawana groteskowemu demontażowi. W początkowych sekwencjach stała w lewym rogu sceny, wyposażona we wszystkie przynależne jej atrybuty (wagę, miecz i opaskę na oczach). W epizodach rozgrywających się w kancelarii adwokata Hulda umiejscowiona na pierwszym planie statua zamiast wagi podtrzymywała kroplówkę, do której podłączony był leżący w łóżku prawnik. Gdy po infuzji z werwą wyskoczył z łóżka, Temida nadal pozostawała na scenie z kroplówką w ręce, co sugerowało, że sama potrzebuje zastrzyku energii, gdyż jest osłabiona działaniami tajemniczego aparatu sądowego opisanego w powieści Kafki. Kolejnym etapem demontażu statuy było wyjęcie jej z dłoni miecza przez adwokata, co symbolizowało bezbronność Temidy wobec nieodgadnionych metod stosowanych przez funkcjonariuszy tajnego sądu. W ostatniej fazie dekonstrukcji Temida zamiast kroplówki trzymała powróż, który Józef K. sam sobie zakładał na szyję, wyrażając tym gestem swój status ofiary zdemolowanego prawa. Pętla zaciskająca się na szyi zaszczutego przez wymiar sprawiedliwości Józefa K. stanowiła unaocznienie passusu z powieści, w którym protagonista stwierdził, że figura Temidy na obrazie malowanym przez Titorellego „nie przypominała już wcale bogini sprawiedliwości ani też bogini zwycięstwa, wyglądała teraz raczej zupełnie jak bogini łowów”. Najbardziej wymownym przekształceniem Temida została poddana w scenie wizyty głównego bohatera w pracowni Titorellego. Malarz sądowy, po tym jak stojąc na drabinie wykonał kilka czynności konserwatorskich na posągu Temidy, skierował swoją inwencję twórczą na szukającego u niego pomocy Józefa K., którego ucharakteryzował na karykaturę bogini sprawiedliwości, wkładając mu w dłoń powyginaną metrówkę stolarską, parodię miecza Temidy, a w funkcji wagi przymocowując mu do ramienia kij, na którego końcach zamiast szal

zawieszono zostały krzakiaste torby, kojarzące się nie tylko z estetyką targowisk, ale także z ekwipunkiem migrantów i bezdomnych. Karykaturalne przedstawienie Józefa K. jako figury Temidy miało na celu zwrócenie uwagi na sytuację ludzi wykluczonych społecznie, często pozbawianych godności i równej pozycji wobec prawa, którą w teorii gwarantują zapisy konstytucyjne.

Oryginalnym pomysłem Frlijcia była prezentacja w spektaklu dwóch procesów sądowych. Na scenie przed anonimowym trybunałem występował nie tylko Józef K., ale i sam autor *Procesu* oskarżony o to, że w swojej powieści opisał mechanizmy funkcjonowania tajnego sądu. W mowie obrończej „Kafka” podkreślał, że przedstawiony w jego dziele obraz świata jest fikcją i nie ponosi on odpowiedzialności za to, że odnajdywane są w nim analogie do rzeczywistości. W tej wymownej scenie „drugiego procesu” można doszukiwać się refleksji autotematycznej, odnoszącej się do doświadczeń reżysera często oskarżanego z tego powodu, że kreowane w jego spektaklach fikcyjne sytuacje brano za rzeczywistość, co dobitnie pokazały chociażby reakcje na inscenizację *Kłątwy* w warszawskim Teatrze Powszechnym.

Broniąc się przed oskarżeniami tajemniczego trybunału w spektaklu Frlijcia, „Kafka” wskazywał, że kazał spalić swoje dzieła. Ze zdziwieniem przyjął informację sędziego, że Max Brod nie wykonał jego ostatniej woli i obecnie to sąd w sentencji „wyroku” nakazuje spalenie spuścizny literackiej Kafki. Paradoks sytuacji polegał na tym, że nie tylko autor *Procesu* pragnął zniszczyć swoje dzieła, ale teraz domagał się tego także sąd, choć z innych powodów niż pisarz. W spektaklu Frlijcia Kafka powoływał się na wolność wyboru artysty, który ma prawo decydowania o tym, czy jego twórczość ma zostać zachowana. Natomiast dla sądu decydującą przesłanką wyroku nakazującego spalenie Kafkowskich dzieł było ukrycie metod swojego

działania.

W ostatniej scenie spektaklu zostały przywołane fragmenty zawartej w *Procesie* Kafki przypowieści sędziego sądowego o odźwiernym i wieśniaku, któremu nie dane było stanąć przed obliczem prawa. W inscenizacji Frljicia Józef K. z głębokim poczuciem bezsilności komentował tę parabolę słowami: „nie mogę dojść do ładu (zurechtfinden) w tych rzeczywiście mrocznych czasach (finstere Zeiten)”. Reżyser odniósł się w tym passusie do wiersza Bertolta Brechta *Urodzonym później* (An die Nachgeborenen) oraz do esejów Hannah Arendt zatytułowanych *Ludzie w mrocznych czasach*. Użycie frazy „sich nicht zurechtfinden” oznaczało nie tylko niemożność odnalezienia się Józefa K. we wrogim świecie wykreowanym przez tajemniczy sąd, ale – w znaczeniu dosłownym – brak możliwości odnalezienia drogi do prawa (nicht zu Recht finden), w które bohater na początku spektaklu naiwnie jeszcze wierzył (w scenie aresztowania wygłosił zdanie: „wszak żyję w państwie prawa”). Tak jak bohater powieści, sceniczny Józef K. ginie „jak pies” z rąk oprawców.

Zaakcentowanie doświadczenia „mrocznych czasów” przez Frljicia w inscenizacji *Procesu*, którą zdecydowanie należy uznać za wyróżniającą się adaptację sceniczną powieści Franza Kafki, to także oczywisty komentarz do współczesności. Czy w 2024 roku wszyscy jesteśmy równi wobec prawa (szczególnie gdy należymy do mniejszości społecznej)? Dzisiaj każdy z nas może stać się Józefem K. i nie mamy żadnej pewności, że znajdziemy drogę do sprawiedliwości.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Oskarżony Franz Kafka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/oskarzony-franz-kafka>.



## Autor/ka

**Marek Podlasiak** – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Wykłady gościnne w Niemczech (Berlin, Bonn, Oldenburg, Würzburg, Marburg) i w Austrii (Wiedeń) oraz wystąpienia na konferencjach w Niemczech, Czechach, Rumunii i Estonii. Autor książek: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.-20. Jahrhundert)*, Berlin 2008; *Spór o teatr w Toruniu. Słowo polskie wobec propagandy niemieckiej (1904-1920)*, Toruń 2023.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/oskarzony-franz-kafka>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jazgot-w-czysccu>

/ OPERA

## Jazgot w czyścću

Dorota Krzywicka-Kaindel

Bayerische Staatsoper w Monachium

György Ligeti

*Le Grand Macabre*

kierownictwo muzyczne: Kent Nagano, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szcześniak, światło: Felice Ross, wideo: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp, Olaf Roth

premiera: 28 czerwca 2024

Biały prostokątny ekran wzdłuż sceny powoli zapełnia się sylwetkami ludzi. Część z nich ma walizki: podróżni spieszący się na pociąg, przybysze zmierzający nie wiadomo skąd i dokąd, uchodźcy szukający miejsca do godnej egzystencji. Są nierzeczywiści, jakby zamazani, jakby z prześwieconego zdjęcia, albo jak duchy. Wchodzą i wychodzą przez bramę z grubych, rzadko rozstawionych prętów. To wejście to brama do jakiejś instytucji. A może bramy raju?

Wzrok ogarnia stopniowo całą scenę, więc widzimy rzeczywiście wewnątrz nieprzytulnej poczekalni, może dworca, może jakiegoś urzędu, który próbuje odpychającym wystrojem przepłoszyć petentów. Może to przytułek? Szpital? Zakład zamknięty? Więzienie? Obóz? Na pewno nie raj. Autorką tej wieloznacznej i wielofunkcyjnej scenografii jest Małgorzata Szcześniak, która po raz kolejny zachwyca inwencją i mistrzostwem.

W głębi sceny zbierają się ludzie – podróżni, czy może petenci. Z lewej rząd krzeseł, na których też już siedzą przybysze. Czekają. Po prawej, przed komputerem urzędnik jak z Kafki. Na ścianie z prawej białe plastikowe litery: Justice, Love, Brotherhood.

Kraty. Wszędzie kraty. Najpierw te metalowe sztaby reprezentacyjnego wejścia do gmachu, a potem, na środku scenicznej przestrzeni – klatka z gęstej siatki falistej zwieńczona kołtunem kolczastych zwojów concertiny. Przywodzi na myśl doniesienia z naszej wschodniej granicy? Tak. A walizki, które później, dużo później, kiedy wszystko już się stało, zgromadzono na bezładnym stosie? Auschwitz? Pozostałości po zamordowanych w komorach gazowych? Tak. To już ponad osiemdziesiąt lat, a dzieci, nawet wnuki ofiar odeszły, robiąc miejsce kolejnym pokoleniom, które nadal mają takie skojarzenia. Zbiorowa, wielopokoleniowa trauma.

Niewątpliwie traumatyczną, bolesną zadrę nosił w sobie György Ligeti, który stracił przez Holokaust prawie wszystkich krewnych, w tym ojca (zginął w KZ Bergen-Belsen) i szesnastoletniego brata (zamordowany w KZ Mauthausen). Matce udało się przeżyć KZ Auschwitz-Birkenau, bo – z zawodu okulistka – była przydatna jako lekarka obozowa. On sam uratował się przed deportacją, uciekając z obozu pracy przymusowej i ukrywając się w lesie. Gdy skończyła się wojna, miał dwadzieścia dwa lata.

Dwadzieścia lat później Göran Gentele, przyjaciel i ówczesny szef opery sztokholmskiej, zachęcił kompozytora do skomponowania opery. Ligeti do tej pory pisał niemal wyłącznie muzykę instrumentalną i elektroniczną, fascynował się możliwościami muzyki spektralnej (polegającej, mówiąc w największym skrócie, na rozszczepianiu i penetrowaniu „plam” dźwiękowych), eksperymentował z modną w tamtym czasie muzyką konkretną (*Poème symphonique* na sto metronomów, 1962). Ale Gentelego najwyraźniej zaciekał sposób, w jaki Ligeti wykorzystał głosy ludzkie w powstałych w latach 1962-1965 *Aventures et Nouvelles Aventures*, które wymagają od śpiewających umiejętności aktorskich, pantomimicznych - i poczucia humoru.

Ligeti dał się namówić. Początkowo chciał napisać operę, której niesprecyzowana zrazu akcja umieszczona byłaby w Kyrwilii, „wymagowanej krainie mojego dzieciństwa, miejscu marzeń, mojej «prywatnej mitologii»” (Ligeti, 1978). Ale *Kyrwilii* nie powstała. W 1969 roku kompozytor rozpoczął pracę nad librettem do opery *Oidipus*. Zamierzał napisać muzykę do historii, „którą każdy zna, tak, żeby nie trzeba było nic tłumaczyć, ale opowiedzianą absolutnie nie w greckim, antycznym kolorycie” (tamże). Stylistycznym wyznacznikiem scenograficznej oprawy miały być bowiem rysunki Saula Steinberga. Ale gdy w lipcu 1972 roku Gentele zginął w wypadku samochodowym, zszokowany Ligeti zarzucił komponowanie niemal gotowego *Oidipusa*. Nie zrezygnował jednak z pomysłu stworzenia „komiksowej opery”, zaludnienia sceny groteskowymi, niebezpiecznymi, a zarazem dziwacznymi postaciami. Szukał tekstu, który byłby tragikomiczny, przerażający, który krążyłby wokół tematyki Sądu Ostatecznego, który by, podobnie jak w skomponowanym w 1964 roku *Requiem*, a konkretnie w części *Dies irae*, „eliminował lęki przez groteskowe wykrzywienie rzeczywistości” (tamże). Podczas roboczej rozmowy z reżyserem-lalkarzem

Michaelem Meschke i scenografką Aliutė Mečys, ta ostatnia zasugerowała wykorzystanie *La Balade du Grand Macabre* Michela de Ghelderode'a. Sztuka okazała się idealna do zamysłu kompozytora. Idealni okazali się też współrealizatorzy dzieła: Michael Meschke<sup>1</sup> współautor libretta i reżyser światowej prapremiery dzieła w Sztokholmie w 1978 roku i wymieniana jako autorka scenografii i kostiumów prapremierowej produkcji, prywatnie towarzyszka życia Ligetiego, urodzona w 1943 roku w Koblencji Litwinka Aliutė Mečys. Czytając, co mówiła o sobie, możemy założyć, że jej wkład w powstawanie *Le Grand Macabre* nie ograniczał się do projektów scenograficznych. Świadczy o tym jej styl i sposób percepcji (nie)rzeczywistości: „Nie należę ani do surrealistów, ani do hiperrealistów. Wymyśliłam słowo, które określa moją twórczość: to nierealizm. Czyli to, co nie istnieje w rzeczywistości, ale jest prawdziwe. Maluję realistycznie, ale zobaczenie tych rzeczy w prawdziwym świecie nie jest możliwe. Treść nie jest realna, a jednocześnie jest realna, ponieważ te stany, te procesy, te kierunki istnieją – znajduję je, kiedy maluję i myślę. Dlaczego bohaterowie moich obrazów są kalecy, ślepi, dekadency, złamani, starzy? Ponieważ na tej ziemi nie ma normalnego człowieka, a przynajmniej nigdy go nie spotkałam. Dlatego istnieje rzeczywistość, która jest nierzeczywistością” (Mečys, 1998). Jakże pasują te słowa do świata wykreowanego w wyobraźni Ligetiego! Swoją drogą osobliwy musiał być ten ponaddwudziestoletni związek ocalańca z Holokaustu i córki oficera SS; ignorujący rodzinne obciążenia, najwyraźniej zbudowany na emocjonalnym porozumieniu artystycznych dusz. Kto wie, czy przeczekujący koniec świata w opuszczonym przez Nekrotzara grobie, spleceni w miłosnym uścisku Amando i Amanda nie są alternatywnym portretem tych dwojga?

Komiksowe podejście do fabuły (rysowane grubą, karykaturalną kreską postaci) i do języka (onomatopeje, kalambury itp.) znajdują też odbicie w

kształtowaniu materiału muzycznego, na przykład w ekstrawaganckim instrumentarium. Oto obok tradycyjnych instrumentów w obsadzie orkiestry znajdują się naczynia kuchenne, papier ścierny, dwanaście klaksonów samochodowych gwizdki ślizgowe i fleksatony, których charakterystyczny klekot i wizg znany od dzieciństwa z filmów rysunkowych, gdzie służą do wzmocnienia efektu humorystycznego lub nie z tego świata. Materiał muzyczny zawiera cytaty z muzyki klasycznej – na przykład kankan z *Orfeusza w piekle* Offenbacha podczas sceny miłosnej Mescaliny i Astradamorsa lub motyw z czwartej części *Eroiki* Beethovena podczas apokaliptycznej procesji towarzyszącej Nekrotzarowi, przeglądające się jakby w krzywym zwierciadle atonalności i muzyki konkretnej. Monachijska orkiestra pod pełną elegancji i dystansu dyrekcją Kenta Nagano brzmi znakomicie.

Komiksowa stylistyka dzieła Ligetiego wymaga od zespołu wykonawczego nie tylko nienagannej precyzji i wybitnych umiejętności, ale także talentu aktorskiego i poczucia humoru, czyli tego, czego oczekiwał od śpiewaków „od zawsze”, bo już komponując wspomniane *Aventures et Nouvelles Aventures*. Wysokie wymagania, jakie Ligeti postawił przed wykonawcami, zmusiły go zresztą do daleko idących zmian w librecie i materiale muzycznym: „Śpiewacy operowi potrafią śpiewać i grać, ale nie zawsze odpowiednio mówić. [...] W tradycyjnym gatunku operetki (i jej anglo-amerykańskiej odmianie, musicalu) zatrudnia się śpiewających aktorów, ale tam nie ma tak trudnych technicznie linii wokalnych, jakie przewidziałem i skomponowałem w *Macabre*. Tak więc mój brak doświadczenia nie był związany z operą i operetką jako takimi [...], ale z zadaniem: śpiewający aktorzy nie mogą – z kilkoma wyjątkami – sprostać technicznym wymaganiom wokalnemu *Macabre*” (Ligeti, 1999). Tak więc po dwudziestu latach kompozytor radykalnie poskracał lub „umuzycznił” niektóre,

pierwotnie mówione sceny (np. role obu Ministrów i dialog pijanych Pieta i Astradamorsa). W tym kontekście wypada zaznaczyć, że w monachijskiej inscenizacji wszyscy, dosłownie wszyscy są znakomici, wyposażając postaci we wspaniałe głosy, ale też tworząc stylistycznie świetne, jaskrawo przerysowane charaktery. Nie odmawiając im talentu i umiejętności: nie bez znaczenia jest tu sposób pracy Krzysztofa Warlikowskiego, dla którego zawsze najważniejsza jest opowiadana historia i jej przesłanie, a to zakłada wysoki poziom świadomości aktorskiej śpiewaków.

\*\*\*

Kyrwilia przeistoczyła się zatem w Breughellandię. Tak bowiem nazywa się kraina, w której toczy się akcja groteski Ghelderode'a. Skojarzenie z flamandzkim malarzem jest oczywiste. Wyobraźnia podsuwa wprawdzie powiązanie „Breughelland – Schlaraffenland” i sylwetki rozpitych, flejtuchowatych, pogrążonych w leniwym ośpieniu spaśnych żarłoków z malowidła Breughla portretującego Szlarafię, mityczną krainę szczęśliwości (gdzie „szczęście” oznacza pełny kałdun i poalkoholowy błogostan). Tymczasem powinniśmy raczej myśleć o jego innym obrazie, o ponurym *Tryumfie śmierci*: tu na płowym-jałowym, jakby wypalonym terenie leżą w bezwładnym bezładzie zmarli i konający, obdartus, rycerz, wieśniak czy szlachcic. Wszyscy oni wpadną w ręce armii kościotrupów, w które się zaraz sami przeistoczą, by ruszyć na śmiercionośny żer. Oto sceneria *Le Grand Macabre*, oto dystopiczna historia o końcu świata, opowiedziana na wpeł żartem, jednak przygnębiająca i ponura.

*Dies irae!* – ogłasza Piet vom Fass (wybitny aktorsko i głosowo Benjamin Bruns), przemierzając wspomnianą na początku poczekalnię. Niechlujny, podpity obwieś z siatką, w której telepie się butelka wódki. Nikt nie bierze poważnie tego pijackiego bełkotu. Najmniej – Amanda i Amando, para

kochanków sklejonych pieśczożą tak mocno, że zdają się syjamskimi bliźniętami. W inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego ta parka to kobiety o zabandażowanych głowach. Ale to nie rany wynikłe z wojny czy z przemocy. Nie, to raczej opatrunki po operacji plastycznej. Kiedy już będzie po wszystkim, obie damy wychyną z grobu, śliczne jak spod igły, w identycznych sukienkach: zajęte sobą, robiące zdjęcia za pomocą selfie-sticka nawet nie zauważyły, że przegapiły koniec świata. Także i o tym jest opera Ligetiego: o ludzkim egoizmie i próżności.

Zimne światło z szeregu małych okrągłych lampek umocowanych wzdłuż ściany na wysokości kilku metrów. Na ziemi prostokątne materace sportowe. Po prawej pod ścianą koń gimnastyczny, który okaże się później jak znalazł dla apokaliptycznego jeźdźca. Bo to pełne krat pomieszczenie, które jest poczekalnią i więzieniem, pełni też funkcję obskurnej sali gimnastycznej... Fizycznie umęczone ciała. Niekoniecznie torturowane przez kata lub śmiertelne choroby jak na obrazach Breughla. Zmęczone ostrym seksem. Sportowym treningiem. Cieleśność. Ta apokalipsa pozbawiona jest magii. W tym pokracznym świecie nie ma miejsca na duchowość, na metafizykę, nie ma miejsca na bogów. Bo to my wymyśliliśmy sobie bogów, żeby zrzucić na nich odpowiedzialność za nasze grzechy codzienne i te wielkie. Wojny, kaźnie, terror i intrygi polityczne, wreszcie cynizm i niefrasobliwość wobec klimatu odpłacającego się kataklizmami powodzi, ognia, zarazy i głodu.

Nikt nie przejmuje się pojawieniem Nekrotzara, który niczym zombie wyłania się z grobu (rewelacyjny Michael Nagy bezbłędnie balansujący między grozą i błazeństwem). Nikogo nie porusza jego zapowiedź nadchodzącego końca świata. Nawet gdy astronom Astradamors (niebojący się groteskowego przerysowania postaci, dysponujący efektownym głębokim basem Sam Carl) w przerwie między dwoma numerkami sado-maso z Mescalina (świetna w tej



roli, drapieżna Lindsay Amann) na stosie gimnastycznych materaców, potwierdza, że w kierunku Ziemi zmierza kometa, nikt nie bierze tych słów na poważnie. Swoją drogą: czyż można się przejąć słowami wymocзка gnębionego przez przypominającą wrestlerkę sadystyczną dominę? Mescalinę zresztą absorbuje raczej poszukiwanie jurniejszego niż Astradamors kochanka, którego znajduje dzięki Wenus zjawiającej się w białej sukience uszytej jakby z pierzastego skrzydła łabędzia. Długa szyja i główka ptaka okala niczym szal jej dekolt. Nekrotzar sprawdza się jako nowy kochanek Mescaliny, niestety zagryza ją, raniąc śmiertelnie.

Rząd lampek na ścianie rzuca teraz ciepły, miodowy blask. W głębi sceny jarzy się ogromna złota kula o niejednolitej, połyskującej powierzchni jak mięsista klucha. Życiodajne, śmiercionośne słońce. Autorem wszystkich animacji jest Kamil Polak. Jego talent i wyobraźnia tworzą obrazy, które idealnie stymulują magię toku narracji, czasem stając się bezsłowną dygresją. Na przykład w scenie, gdy wraz z Astradamorsem patrzymy jak w hipnozie na granat nocnego nieba, w pierwszej chwili nie wiedząc, czy to wiecznotrwałe planety w niebieskich przestworzach, czy tylko śnieżne gwiazdki, które stopiwszy się, zgasną w mgnieniu oka.

Korowód karykaturalnych, krzykliwych postaci wzbogaca się o dwóch zakochanego w sobie księcia Go-go (błyskotliwy aktorsko i głosowo kontratenor John Holiday), jego dwóch ministrów i całego tłumu dziennikarzy. Prym wiedzie jednak szefowa tajnej policji Gepopo, miotająca piekielne koloratury (nieprawdopodobny kunszt wokalny Sary Aristidou!), piękna i przerażająca zarazem najpierw w szafirowym mundurze, potem w masce włochatego pająka.

Rząd lampek rozpala się na czerwono. Tu aż gorąco od politycznych żądz. W pełnej krat przestrzeni przybywa jeszcze jeden element: to barieryki broniące

dostępu do rządzących lub prominentów. W Polsce ustawione za rządów PiS wokół Sejmu doczekały się statusu symbolu aroganckiej niedostępności władzy, ale i poza naszym krajem ich obecność oznacza to samo. Do pałacu przybywa Nekrotzar (przez moment pomyślałam o ubiegłorocznej szarży Prigożyna na Kreml i o tym, co by było, gdyby nie poniechał swojego zamierzenia). Ale i tu jego apokaliptyczne zapowiedzi pozostają bez echa.

Co więcej: kometa zderzy się wprawdzie z Ziemią, ale nagi (w deformującym ciału *fat suit*) pijany w sztok mistrz ceremonii, książę ciemności Nekrotzar nie jest w stanie sfinalizować zagłady świata. Jest sukcesywnie upijany, dolewają mu z lewej i z prawej, dziesiąty i enty raz: wino to czy krew? Majestatyczne, piękne planety kontra szamocące się, brzydkie istoty.

Na ekranie film – samotny człowiek idzie przez pustynię. Ta pustynna przestrzeń, która jest przeciwieństwem klatek i krat, nie oznacza jednak wolności, lecz unicestwienie. Rozpoznajemy podobieństwo krajobrazu, po którym błąka się ocalony (wyimek z *Teorematu* Pasoliniego) do uschniętego, pożółkłego, spopielalego pejzażu pustynnego „Breughellandii”. Potem następują krótkie migawki filmów, pędzące wartkim strumieniem świadomości, tak jakby umierająca planeta spoglądała przed śmiercią jeszcze raz na swoje kończące się właśnie istnienie. Z trwogą oglądamy katastroficzne obrazy z niemych filmów dokumentujące krwawe rzezie wojenne: nakręconą w czasie I wojny światowej *Nietolerancję* Davida W. Griffitha(1916)<sup>2</sup> i te późniejsze obrazy z okresu międzywojennego: *Sodomę i Gomorę* Michaela Curtiza (1922), *Pancernika Potiomkina* Eisensteina (1925), *Fausta* Murnaua (1926), *Napoleona* Gance’a (1927). Niszczenie świata w formule *fast forward*. Postacie na scenie są jak potomkowie morderców i ofiar, kontynuacją tego, co na filmowych migawkach.

Nekrotzar rozkazuje z kozła gimnastycznego – nędznej, bezgłowej karykatury

konia apokalipsy. Zapada nieprzyjemny półmrok, woda leje się ołowianymi strumieniami, które wbijają się w ziemię niczym ciężkie od jadu oszczepy. Eksplozja w zamierającym szeleście smyczków. Zagłada.

Ligeti napisał groteskę o końcu świata, który nie nadchodzi, bo spity do nieprzytomności Nekrotzar, czyli personifikacja śmierci, przegapia właściwy moment. Krzysztof Warlikowski bawi się tą surreálną konwencją. Wyostrza żart, nie boi się sprośności jak z obrazów Breughla. I kiedy jest najśmieszniej, kiedy rozbawieni śledzimy żalosne erotyczne wysiłki Astradamorsa, kiedy śmiejemy się z książęcych ministrów, kiedy zachwycamy zabawną, surrealnie przerysowaną sylwetką Gepopo i nagim *fat suit* Nekrotzara, a potem zmartwychwstałej, równie jak on szpetnej w karykaturalno-komiksowej nagości Mescaliny, gdy truchlejąc obserwujemy posępny pochód: dzieci i starców o facjatakach małpiatek, owiec, myszy i innych kłapouchych mutantów, tłumimy świadomość strasznej prawdy, którą sugeruje reżyser: oszukujemy się sami, odczytując tę historię jako komedię, powtarzając frazę o końcu świata, którego nie było z powodu nieudolności antychrysta czy innej złej mocy. Bo apokalipsa już tu jest. Trwa. Codziennie po trochu ginie świat niszczone nonszalancko przez nas samych.

A że to się dokonało, dopowiada ostatnia, niema scena. Naraz w półmroku pojawiają się trzy postaci w srebrzystych ochronnych kombinezonach. Możliwe, że osłaniają się przed promieniowaniem (jeśli zginiemy od atomu), możliwe też, że to nurkowie (o ile unicestwi nas ostatecznie potop). Przybysze uzbrojeni w latarki przeglądają zawartość sterty walizek: to zdjęcia rodzinne. Amatorskie, czarno-białe okruchy naszej zbiorowej pamięci. Jedna z postaci świeci latarką na nas, na publiczność. I jeśli śmialiśmy się rozbawieni, oglądając pełną ironii historię, to najpóźniej teraz uśmiech zamiera. Ten snop światła jest jak przypomnienie Gogolowskiego pytania: „z

kogo się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!”.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Jazgot w czyścću*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/jazgot-w-czysccu>.

## Autor/ka

**Dorota Krzywicka-Kaindel** – muzykolożka, krytyczka teatralna, tłumaczka i menedżerka kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

## Przypisy

1. Urodzony w 1931 roku gdańszczanin żydowskiego pochodzenia, wyemigrował w 1939 roku wraz z rodzicami jako dziecko do Szwecji.
2. Gdy w USA odbywała się premiera *Nietolerancji*, w Europie targanej I wojną światową trwała od miesięcy bitwa nad Sommą, jedna z najkrwawszych w historii ludzkości, która pochłonęła prawie milion ofiar.

## Bibliografia

Ligeti, György, wypowiedź z okazji prapremiery *Le Grand Macabre* w Sztokholmie, 12 kwietnia 1978; „Melos/NZ” 1978, nr 2, s. 91-93.

Ligeti, György, tekst wprowadzający z bookletu do edycji CD Sony Classical (György Ligeti Edition 8, „Opera – Le Grand Macabre” [1997 version], SK 62312), 1999.

Mečys, Aliutė, *Irealizmas ir fantaziją Lietuva*, „Kultūros barai” 1998, nr 11, s. 64; cyt za: Vita Gruodytė, *Le Grand Macabre at the Crossroads of two exiles*, <https://vitagruodyte.wixsite.com/musicology/post/le-grand-macabre-at-the-crossroads-of-two-exiles> [dostęp: 20.10.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/jazgot-w-czysccu>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/patrzac-w-przestrzen-pod-roznymi-katami>

/ FESTIWALE

## Patrząc w przestrzeń pod różnymi kątami

Maciej Guzy

*Rollercoaster 2024. Przestrzeń w Krakowie, kwiecień – październik 2024*

Nową siedzibę Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie postanowiono przywitać nie wernisażem bogatej ekspozycji, ale ruchem. Choreograficzne interwencje były istotną częścią programu otwarcia muzeum, jak gdyby tylko żywe ciało – nie artefakt – mogło nauczyć pierwszych zwiedzających nowej, jeszcze nieoswojonej przestrzeni. Gdy w stolicy szykowano prolog działalności MSN, w krakowskiej Cricotece kończyła się kolejna edycja Rollercoastera. Ten z pozoru przypadkowy splot nabiera sensu wobec faktu, że hasłem przewodnim całorocznego programu prezentacji tańca kuratorowanego przez Pawła Łyskawę i Eryka Makohona była „przestrzeń”. Rollercoaster koncepcyjnie korespondował więc z hucznym *entrée* MSN. Gdyby różnica skali, medialności i dostępności obu wydarzeń nie była tak wyraźna, krakowski przegląd mógłby podpowiadać publiczności warszawskich pokazów sposoby interpretacji choreograficznego obłaskawiania architektury muzealnej. Mnie zaciekał multiplikacją

sposobów rozumienia tytułowego pojęcia. Nie zmieszczę ich wszystkich w tekście, a wielu pewnie nie dostrzegłem. Dzielę się tymi, które najmocniej utkwily mi w pamieci.

## 1.

Nie ma choreografii bez przestrzeni. Choć najnowsza historia tańca współczesnego w Polsce pokazuje, że doskonale odnajduje się on na pozbawionym tożsamości, sterylnie białym tle (wizualnym symbolu chronicznego niedofinansowania choreografii) przy śladowym udziale elementów scenograficznych, od tematu jego przestrzenności nie da się uciec. Nie (tylko) o lokalizację bowiem idzie. Ruch sceniczny organizuje przestrzeń, wytycza jej granice, perspektywy, komponuje układy horyzontalne i wertykalne, a wręcz ją stwarza. Niekiedy proces choreograficznego mapowania zostawia po sobie materialny ślad. Częściej pot lub ślady podeszwy, rzadziej – mniej lub bardziej zaplanowane odzwierciedlenia całego przebiegu spektaklu. Ponad dekadę temu Aleksandra Borys, remiksując w *Unisono* praktyki Anny Halprin, razem z Marią Zimpel znaczyła ścieżkę swojego tańca zagięciami papieru, którymi wyłożono miejsce prezentacji spektaklu. Podczas *Rollercoastera* podobny gest wykonywała choreografowana przez Dominika Więcka grupa performerska w spektaklu *Glory Game*. Wystylizowany niczym w zwolnionym filmie bieg po wysypanej piaskiem scenie – dramaturgiczna dominanta przedstawienia – znajdował odbicie w pociągłych śladach stóp. Przestrzeń stawiała się razem z ruchem tancerzy-biegaczy: nabierała kontekstu (piach przywodził na myśl antyczną arenę olimpijską), ale i ulegała realnym przekształceniom, topograficznie utrwalając zmagania. Choć z początku moją uwagę przyciągały napięte mięśnie i wygięte w komicznych grymasach twarze, zyskujące płynną tożsamość podłoże z czasem coraz bardziej

intrygowało. W końcu odkrywało przed patrzącymi rzeczywisty cel wyścigu, od samego początku dostępny na wyciągnięcie ręki. Mam nadzieję, że *Glory Game* będzie można jeszcze zobaczyć – nie zdradzam więc, czym była meta.

## 2.

Materialna pozostałość nie jest jednak niezbędna, aby zobaczyć, jak ruch wytycza niewidoczne granice. Na podobnej zasadzie co mim dotykający nieistniejącej ściany, trzech wykonawcy *Elevator* Ferenc Fehéra (Zoltán Deák, László Szekrényes, Attila Veres Nagy) tłoczyli się w kabinie tytułowej windy. Choć istnienie pomieszczenia sugerowano jedynie zarysem z białej taśmy przyklepionej do podłogi, żaden z tancerzy nie wychodził poza jego obręb; nawet przy nieco ekwilibrystycznych – momentami efekciarskich – zamachach, ciosach, wyskokach czy figurach rodem z filmu sensacyjnego. Choć spektakl nosił cechy scenicznego żartu, sięgnięcie po estetykę sztuk walki nie wydawało się przypadkowe. Wystylizowanych na yuppies performerów krępowała bowiem nie tylko kubatura windy, ale i wyraźnie poddawane scenicznej refleksji reguły męskości, której heteronorma nie znosi bliskości poza wyznaczonymi miejscami. Gdy winda się zaciągała, maskujący braki pewności siebie garnitur (profesjonalna zbroja, trzymająca emocje w ryzach) przestawał wystarczać i cielesna współobecność kazała zmienić reguły performansu ze współzawodnictwa w pracy na rywalizację cielesną. Buzujący testosteron i prężone mięśnie rozpięły więc ciasne pomieszczenie, obnażając równocześnie śmieszność przesady w ogrywaniu własnej roli płciowej.

### 3.

Charakterystyka przestrzeni nie tylko warunkuje zachowania, w tym ruchy ciała, ale też zmienia jego postrzeganie, weryfikuje powierzchowne oceny. W *Some Things Touch* dwójka tancerzy (Lia Ujčić, András Engelmann) uczyniła z kompaktowej lodówki medium opowieści o intymnej relacji. Co ciekawe, nie jej zawartość odgrywała tu kluczową rolę (jak bywa to w przypadku darzących się uczuciem par), lecz toporna budowa, będąca dla obojga choreograficznym wyzwaniem. Dialog dwójki performerów bazował na animacji nieporęcznego przedmiotu. Prosta alegoryka tego obrazu – przedstawienie związku jako nieprzerwanej dynamiki czułości i mozołu – z początku budziła mój opór. Z czasem zmieniły to skutki decyzji twórców, aby ten niepozorny spektakl pokazywać poza wyciemnionymi salami teatralnymi (w przypadku Rollercoastera – na trawniku campusu Akademii Górniczo-Hutniczej). Niezobowiązująca, piknikowa atmosfera tego miejsca – okraszona ciepłym światłem letniego popołudnia – zmieniała prostotę w dobitność. Uległem okolicznościom, przyznaję. Może to moja podatność na oddziaływanie sentymentalnego banału. A może znak utwierdzający mnie w przekonaniu, że do warunków prezentacji spektaklu choreograficznych powinniśmy przykładać większą wagę, niż zazwyczaj to robimy.

### 4.

W tańcu zostawia się przestrzeń innym. To dbałość o ich bezpieczeństwo, ale i widoczność. Podczas Rollercoastera przypominali o tym twórcy wyłonionego w otwartym naborze *Connected/Disconnected*. Grupowa kreacja oparta na improwizacji, dramaturgicznie ramowana (bo bynajmniej nie układana) przez Patryka Gorzkiewicza, stała w pewnym dystansie od



innych spektakli, bardziej oczywistych z punktu widzenia hasła przewodniego. Nie tematyzowano w niej przestrzeni jako konkretnej lokalizacji, warunków inscenizacyjnych czy nietrwałego efektu przestrzenności, wytwarzanego przez poruszające się ciała. Tu była ona raczej obszarem starcia o uwagę widza – zmienną architekturą, w której miejsca doświetlone i zacienione nie są wyznaczone. Energiczna kakofonia choreograficznych tożsamości performerów, nieustannie żywiących się ruchem scenicznych towarzyszy i miksowanej na żywo muzyki, rodziła poczucie świadomej rezygnacji z konstruowania jądra przedstawienia – wydobywania głosu przewodniego ponad inne, akompaniujące. Ten, kto na chwilę się wychylił – chcąc choćby w ironiczny sposób zyskać na moment status protagonisty – szybko lądował na peryferiach wartkiego nurtu tej tanecznej zabawy. *Connected/Disconnected* nabierał w ten sposób zapętłonej struktury w dwojakim sensie – raczej wciąż na nowo się odnawiał, niż zmierzał do końca, ale i konsekwentnie podważał konieczność teatralnego rozstrzygnięcia o tym, co centralne, a co poboczne.

## 5.

Jeśli w *Connected/Disconnected* sterowano uwagą publiczności, przenosząc skupienie z ciała na ciało, w *Szekspiriach* Eryk Makohon (autor koncepcji) i Daria Kubisiak (dramaturżka) próbowali zaskakiwać dramaturgią ciała widocznego i ukrytego. Przedstawienie przepisujące utarte interpretacje bohaterów Szekspira jako postaci definiowanych przede wszystkim poprzez kontekst szaleństwa, wpisano w prostą scenografię zbudowaną z dwóch geometrycznych brył. Ich z pozoru monolityczna struktura okazywała się systemem napiętych gum, rozciągniętych gęsto na sztywnym szkielecie i umożliwiających swobodne przechodzenie przez ściany konstrukcji. Dzięki

temu dwie performerki (Agnieszka Bednarz-Tyran, Yelyzaveta Tereshonok) mogły błyskawicznie zniknąć z oczu publiczności, równie niespodziewanie pojawiając się w polu widzenia. Elastyczne płaszczyzny pozwalały też dekomponować ciała tancerek. Dzięki koordynacji ruchów scenicznych partnerek z wnętrza brył (niczym z ciemności, jak w pracach wideo Anety Grzeszykowskiej, które także można było zobaczyć podczas Rollercoastera w ramach mikrowystawy) wyłaniały się głowy i kończyny w układach dalekich od anatomicznej zasadności. Szaleństwo tytułowych Szekspirii, często wiązane z utratą władzy nad własnym ciałem (*vide* dłonie Lady Makbet), doprowadzono w ten sposób do granic powagi. Za sprawą sprytnego wykorzystania przestrzeni rozpad ciał stawał się w ten sposób nie symptomem, lecz po prostu trikiem; sztuczką iluzjonistek, które tym samym nie tyle władzę traciły, ile ją przejmowały.

\*\*\*

Temat przestrzeni, który zaproponowali Łyskawa i Makohon, sprowokował mnie do przemyślenia kuratorsko-producencyjnych wyzwań Rollercoastera, które czekają wydarzenie w jego – mam nadzieję – kolejnych edycjach. W relacji sprzed dwóch lat cieszyłem się z poszerzenia formuły przeglądu – jego czasowego rozciągnięcia na niemal cały rok. Swoje zdanie podtrzymuję. Wyżej cenię cykliczną możliwość kontaktu z tańcem niż jej intensywną, ale jednorazową dawkę. Uważam jednak, że w tym roku zabrakło miejsca na dialogowanie ze sobą spektakli. Choćby wieloosobowe praktyki choreograficznego kształtowania przestrzeni w *Connected/Disconnected* i – pokazywanym dużo wcześniej – słoweńskim *Superfluous* EN-Knap Group opierały się na pokrewnych założeniach kładzenia nacisku na improwizację, eksplorowania dramaturgii łączenia różnych charakterystyk ruchowych czy tanecznego dialogowania z muzyką. Mam obawy, czy to zestawienie miało

szansę wybrzmieć z uwagi na kilkumiesięczny okres dzielący oba pokazy. Co prawda publiczność Rollercoastera jest raczej wierna – twarze widziane na widowni się powtarzają. Co więcej, część osób śledząca przegląd chętnie bierze udział w pospektaklowych dyskusjach. Zastanawiam się – bo nie mam dobrej odpowiedzi – jak pogodzić całoroczność Rollercoastera z okazją do jego podsumowania, połączenia wątków, uruchomionych sensów. Czy jest na to przestrzeń?

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Patrząc w przestrzeń pod różnymi kątami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/patrzac-w-przestrzen-pod-roznymi-katami>.

## 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 Świontko 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”.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/patrzac-w-przestrzen-pod-roznymi-katami>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/organizmy-autoironii>

/ FESTIWALE

## Organizmy autoironii

Alicja Stachulska

23. Festiwal Ciało/Umysł w Warszawie, 11-13 października 2024

„Ha ha harmonia” – tak brzmiało tegoroczne hasło Festiwalu Ciało/Umysł. Podczas otwarcia dyrektorka artystyczna Edyta Kozak mówiła o nadziei, jaką wiąże z poszerzającym horyzonty potencjałem humoru w tańcu. Przywołała także słowa Piny Bausch: „Czasem śmiech przychodzi wtedy, gdy słowa zawodzą”. Kuratorska koncepcja festiwalu zakładała badanie pola artystycznego dowcipu w relacji z pełną niepewności i niepokoju rzeczywistością. W ramach Ciała/Umysłu odbyły się takie wydarzenia towarzyszące jak warsztaty jogi śmiechu, poprzedzające pokaz spektaklu *Augusto* w choreografii Alessandro Sciarronego oraz spotkanie z Hanną Raszewską-Kursą wokół jej książki *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*. Rzeczywiście niemal wszystkie propozycje repertuarowe miały wiele wspólnego ze śmiechem, jednak, w moim odczuciu, najsilniej działała wpisana w każdy spektakl wielopłaszczyznowa autoironia. Na program

festiwalu składały się trzy zagraniczne produkcje (pokazywane w Polsce po raz pierwszy) oraz dwa polskie spektakle - *Agon* Dominiki Knapik i *Sport* Patryka Gorzkiewicza. Ponieważ całe wydarzenie miało wyraźnie nazwany klucz interpretacyjny, a spektakle podejmowały temat na różne sposoby, w tekście przyjrę się im wszystkim.

Festiwal otworzył spektakl Sciarronego, który pokazano na Dużej Scenie Teatru Studio. Pomysł przedstawienia Marche Teatro z 2018 roku został zaczerpnięty ze wspólnej praktyki jogi śmiechu. Tytuł nawiązuje do postaci klauna Augusta, czyli ekspresyjnego cyrkowca z białym make-upem i czerwonym nosem. Podczas rozmowy po pokazie Sciarroni przyznał, że *Augusto* jest najbardziej teatralnym projektem w jego choreograficznym dorobku.

Przedstawienie zaczyna się od długiej sceny, podczas której aktorki i aktorzy chodzą po okręgu. Ubrani są w spersonalizowane błękitne kostiumy - eleganckie koszule i jeansy z niewielkimi kolorowymi elementami, na przykład z różowym wykończeniem nogawek. Pudełkową scenę wyłożono białą podłogą baletową, a ścianę białym materiałem, dzięki czemu wszystko prezentuje się bardzo sterylnie. Osoby performujące chodzą dość szybko w równym tempie, a co jakiś czas wyłamują się z koła i przechodzą po przekątnej lub wyprzedzają kogoś przed sobą. Podczas chodzenia zaczynają pobrzmiwać chichranie i rechoty, którymi performerzy i performerki zarażają siebie nawzajem, co przypomina ćwiczenia z jogi śmiechu. Głównym założeniem tej praktyki jest pobudzanie w ciele tych reakcji i hormonów, które uwalniają się podczas szczerego śmiechu. Wymuszony rechot może z łatwością przerodzić się w realne rozbawienie sytuacją. Aktorzy i aktorki chodzą więc skupieni na rytmie i poszerzają zakres śmiechu o jego kolejne rodzaje. Stopniowo zaczynają biegać, bawić się ze sobą i dobierać w pary czy

trójki. Rodzą się między nimi interakcje, a każdej z nich towarzyszy śmiech innej natury – od wspólnego żartowania, poprzez wyśmiewanie się z kogoś, aż po złowrogi rechot. Wszyscy płynnie zmieniają swoje położenie na białej podłodze, budując opozycję między obśmianą jednostką a grupą – pojawia się przemoc. Można powiedzieć, że snują refleksję na temat konsekwencji śmiechu – zaciera się granica między śmianiem się z kimś i śmianiem się z kogoś. Jednak problem polega na tym, że widownia nie śmieje się wcale – nie udziela się jej początkowa pozytywna energia.

Kolejna długa sekwencja staje się opowieścią o wyczerpaniu. Ciała aktorek i aktorów oblewa pot, zmęczone mięśnie tracą siłę, ruch staje się ociężały. Performerki i performerzy wspólnie wykonują choreografię zmęczonego klauna. Zaczynają od powolnych skłonów, następnie pokracznie prostują się i wymachują nogami. Potem z ironicznym uśmiechem zasłaniają oczy, uszy i usta. Łapią się za biodra i za brzuchy, chwiejnie kiwają się na boki, po czym upadają na kolana. Uderzają dłońmi o ziemię w geście rezygnacji. Całość zapętla się z spowolnionym rytmem. Na koniec tańczące i tańczący zamasyście wymachują rękami, balansując na granicy równowagi.

W spektaklu niestety zabrakło choreografii, która zapewniłaby widowni poczucie radosnego współodczuwania. Podczas rozmowy pospektaklowej Sciarroni opowiedział, że produkcja została wznowiona podczas pandemii, która zdecydowanie była momentem osamotnienia. Wspólnotowa praktyka jogi śmiechu wydaje się w tym kontekście okazją do poczucia ukojenia w czasie smutku i braku stabilności. Pytanie, czy przeniesienie tych ćwiczeń na scenę wywoła zamierzony efekt kilka lat po premierze. Siedząc na widowni, czułam gęstą energię znudzenia, a niekiedy nawet zażenowania. Ciche szmery przerywało ziewanie, szelest wyciąganego z torebki telefonu lub soczysty odgłos przegryzanego ukradkiem jabłka. W rozmowie po spektaklu

Sciarroni potwierdził, że w jego odczuciu widownia festiwalowa oglądała *Augusto* w dużym napięciu i skupieniu, co kontrastowało z lekką i przyjemną pracą nad spektaklem. Podczas procesu artystki i artyści odkrywali swoje zasoby śmiechu i otwierali się na nowe możliwości własnego głosu. Pozwalali sobie na okazywanie emocji i dzięki zarażaniu pozytywną energią stawiali czoła własnym lękom. Choreograf podsumował, że dzielili się ze sobą miłością.

Na początku pokazu śmiech jest niewinną zabawą, następnie przeradza się w rodzaj opresji i reakcji obronnej, potem można odnaleźć w nim przejaw żalu czy bezsilności, a ostatecznie nawet oczyszczenia – performerki i performerzy kłaniają się ze śmiechem i poczuciem ulgi. Struktura całości jest przemyślana pod względem technicznym – twórcynie i twórcy dbali o zachowanie rytmów i nateżenia dźwięku. Zatem *Augusto* to zdecydowanie studium dramaturgii śmiechu i empatycznych strategii wykorzystywania go jako narzędzia w pracy teatralnej. Jednak im silniej zacieśniały się więzi między osobami na scenie, tym trudniej było współodczuwać z nimi z widowni. Niejednokrotnie miałam poczucie, że nie mam dostępu do insiderskich żartów, że tak naprawdę wcale nie jestem zaproszona do przeżywania tego, co dzieje się na scenie – do wspólnej zabawy. Nie potrafię wyobrazić sobie sytuacji, w której osoby oglądające zostają entuzjastycznie zarażone śmiechem, dlatego myślę o porażce wpisanej w sam pomysł tego spektaklu. Niepowodzenie w wywołaniu reakcji publiczności wypada autoironicznie, biorąc pod uwagę concept pierwszej sekwencji, w której pozytywna energia nie udziela się widowni – wbrew założeniom. W jednej z ostatnich scen aktor z powagą śpiewa operowym falsetem. Sytuacja jawi się jako dowcipne przełamanie wcześniejszych działań skoncentrowanych na rytmie i usytuowanie w kontraście do grupy, co oczywiście zostaje wyśmiane przez zespół. Być może ten i inne tego typu zabiegi to ironiczny komentarz

do sztuki wysokiej, z którą kontrastowała cyrkowa estetyka postaci klaunów. Ta i inne sceny zostają zwieńczone klęskami jednostek, które następnie z dystansem do siebie angażują się w kolejne działania.

Kolejną propozycją festiwalową był *Agon* Dominiki Knapik, który premierę miał w krakowskim Teatrze Łaźnia Nowa w 2020 roku. W obliczu festiwalowego hasła spektakl nabrał silnego komediowego sznytu. Widziałam go po raz trzeci i zauważyłam, że w tej wersji reżyserka zdjęła nacisk z choreograficznej wirtuozerii i przerzuciła go na autoironiczne, gorzkie i dowcipne elementy. Ponieważ *Agon* był już recenzowany w „Didaskaliach”, skupię się tylko na taneczno-humorystycznym aspekcie.

Choreograficznym climaxem spektaklu jest moment, w którym Knapik tańczy poród. Głos z offu porównuje jej ciało do rodzącej Godzilli, która w rozdarciu emocjonalnym strzela niebieskim laserem. Poród reżyserki trwał trzydzieści siedem godzin i był walką o wydobycie dziecka drogą naturalną. Ostatecznie zakończył się cesarskim cięciem, co Knapik wspomina jako traumatyczną porażkę jej ciała – jak echo pobrzmiwają obelgi związane z za małym rozwarciem. Choreografia porodu Godzilli to zwijanie się z bólu w *slow motion*. Reżyserka z groteskową wściekłością malującą się na twarzy leży na podłodze. Jej nogi są rozchylone, kolana podciągnięte na brzuch, a ręce szeroko rozpostarte. Powolne konwulsje przeplata ironicznym tekstem mówionym przez Pytię, która rzuca obraźliwe komentarze lub odtwarza strumień świadomości ogarniętej szalem rodzącej kobiety. Publiczność na tę scenę reagowała głośnym śmiechem – potworny taniec zdawał się tłem dla dowcipu, odwrotnie niż we wcześniej oglądanych przeze mnie pokazach.

Oglądając *Agon*, poczułam, że powiodło się to, czego nie udało się osiągnąć w przypadku *Augusto*. Można powiedzieć, że publiczność zjednoczyła się,



reagując rozbawieniem na autoironiczną opowieść Knapik. Forma spektaklu angażowała, co przypieczętowała ostatnia scena, w której reżyserka zadaje widowni pytania, na przykład „Cesarka czy poród naturalny?”. Osoby widzowskie reagują nawzajem na swoje odpowiedzi, po czym ciepło komentują, że możemy już zakończyć przedstawienie; rozlegają się oklaski.

Kolejnym spektaklem w programie była *Harmonia* (2022) zespołu Unusual Symptoms, który rezydował w teatrze w Bremie. W spektaklu udział wzięli także tancerze i tancerki spoza zespołu, wybrani drogą międzynarodowego castingu. Dla choreografki Adrienn Hód była to pierwsza współpraca z osobami z niepełnosprawnościami. Głównym założeniem projektu jest laboratoryjna eksploracja różnorodnej cielesności.

Część publiczności umieszczona została na scenie na podwyższeniu, dokoła miejsca akcji, a reszta na widowni. Kiedy zajmujemy miejsca, tancerze i tancerki robią rozgrzewkę, która odbywa się w ciszy. W ten sposób uwypuklony zostaje każdy głęboki oddech i westchnienie. Światło jest surowe, jednolite i ciepłe, jak na próbie. Osoby performujące, ubrane w sportowe różnokolorowe kostiumy, wykonują ćwiczenia rozciągające – skłony, szpagaty i świece w przeróżnych konfiguracjach. Są dobrane w pary i z medytacyjnym skupieniem współpracują przy kolejnych figurach. Na przykład Florent Devlesaver poruszający się na wózku jest podparciem dla Nory Ronge, która w szpagacie turla się przez niego. Inna para namiętnie masuje na zmianę swoje plecy i nogi. Ruchy nabierają coraz bardziej erotycznego charakteru, czego przykładem mogą być Young-Won Song i Paulina Porwollik, które zlepione ze sobą w rozkroku, brzuchami do siebie, powoli dotykają nawzajem swoich ramion i rąk, równocześnie wdychając i wypuszczając ustami powietrze.

W tej intymnej układance stopniowo pojawiają się pęknięcia. Coraz głośniej słyhać pulsujący dźwięk, kojarzący się z biciem serca. Po kolei osoby performujące dostosowują się do drżenia muzyki i wplatają w koliste ruchy momenty pauzy i zawieszenia. Każdy indywidualnie rozwija taniec. Z biegiem akcji choreografia nabiera erotycznego charakteru. Światło na widowni gaśnie, a do pulsacji dołącza bit. Performerzy i performerki w ekstazie zdejmują ubrania i pozostając w bieliźnie, intensyfikują sensualne ruchy. Głęboko i szybko oddychając, stają się mięsistą masą sugestywnego dotyku i potu. Wśród tej mieszanki nie brakuje miejsca na intymność – niektórzy szepczą między sobą, upewniając się, czy druga osoba czuje się komfortowo, wzajemnie się dopingując. Stopniowo erotyzm staje się bezpośrednio seksualny – niemal wszyscy uruchamiają biodra, dotykają się w miejscach intymnych i wykonują ruchy o charakterze kopulacyjnym. Medytacyjny świat dawno zniknął i teraz osoby performujące, pogrążone w namiętnych instynktach, rozmontowują normatywną rzeczywistość. Devlesaver w ekstazie ześlizguje się z wózka, a Ronge rozkłada go na części – odkręca koła i tańczy z nimi, po czym wykonuje solo na samym stelażu. Każdy eksploruje inną estetykę ruchu, na przykład taniec Aarona Samuela Davisa jest rodem z ballroomowego wybiegu, a w kontraście do niego porusza się Song, która czerpie z delikatnego tańca współczesnego. Pulsacja eskaluje, a wszyscy jednoczą się w ruchu, wciąż ilustrując drgania dźwięku. Ustawiają się w okręgu, dzięki czemu ich taniec nabiera rytualnego charakteru, jakby chcieli przywołać jakieś pradawne moce. Ostatecznie zmieniają konfigurację wspólnego ciała i ustawiają się pod skosem w linii prostej. W tym układzie powoli wyciszają ruch, na przykład Ronge perfekcyjnie izoluje poszczególne mięśnie ciała, aż pulsuje tylko jeden jej pośladek. Po uspokojeniu wszyscy rozchodzą się na boki ku ustawionej na scenie widowni.

Teraz osoby performujące tworzą zupełnie inaczej nacechowaną przestrzeń,

w której wyzwalają przeciwny rodzaj energii. Podnoszą ze sceny rozrzucone ubrania, wycierają nimi podłogę z potu, a następnie zakładają je na siebie. Nagle z offu brzmi składanka imprezowych hitów, do których tancerze i tancerki pojedynkują się na sola. Poprzednia sekwencja odbywała się w dużym napięciu, miała charakter dość mroczny i erotyczny. Teraz natomiast osoby performujące bawią się i popisują. Żywo reagują na siebie nawzajem, wygłupiają się, a widownia klaszcze, krzyczy i dopinguje. Występujące i występujący odsłaniają swoje poczucie humoru i w radosnym uniesieniu zdają się tracić kontrolę – ktoś wskakuje jednemu z widzów na kolana, inny tancerz w obrocie przypadkiem spada ze sceny. Dowcipny szal kończy się zabawnym monologiem aktora, który prezentuje możliwości swojego elektrycznego wózka.

Za taką zmianą konwencji kryje się zdystansowane podejście do własnej twórczości i szczególny rodzaj więzi między osobami uczestniczącymi w projekcie. W rozmowie po spektaklu Davis podkreślił, że niektórzy znają się aż dwadzieścia lat. Wykonując ćwiczenia z kontakt improwizacji, powoli budowali zaufanie. Wiele prób polegało na kilkugodzinnym działaniu, z którego Hód wybierała momenty do zafiksowania w przedstawieniu. Początkowa faza rozgrzewki to także element przeniesiony na scenę z prób. Intymna więź widoczna pomiędzy tancerkami i tancerzami udzielała się żywo reagującej publiczności. Mam poczucie, że zespół odsłonił się przed nami w wirtuozerski, ale autentyczny sposób. Udane dowcipy połączone z eksploracją nienormatywnej cielesności i seksualności złożyły się na spójną, autoironiczną opowieść.

Następną propozycją był *Sport* w reżyserii Patryka Gorzkiewicza (2023). Spektakl powstał we współpracy z poznańską szkołą Point Dance Studio, w której Gorzkiewicz prowadzi zajęcia. Inicjatywa narodziła się podczas

wspólnych spotkań osób uczących się w szkole tańca, które czerpały ze swoich improwizacji na tematy podawane przez reżysera. Główną ideą jest tutaj szukanie dialogu między tańcem a dyscyplinami sportowymi, a także przyjrzenie się momentom, gdy taniec wkrada się do świata sportu (np. choreografia faulowanych piłkarzy). Punktem wyjścia dla tej refleksji było włączenie breakingu do programu tegorocznych igrzysk olimpijskich, co usytuowało taniec jako dyscyplinę sportową i wzbudziło wiele dyskusji, entuzjastycznych reakcji, a także konfliktów w środowisku.

*Sport* był grany na kameralnej Scenie Malarnia, dzięki temu z niewielkiej odległości można było przyrzeć się kolejnym sekwencjom. Performerzy i performerki wchodzą na pustą scenę ubrani w kolorowe sportowe stroje – ktoś ma koszulkę z nazwiskiem Ronaldo, a ktoś z zawodów w Kołobrzegu. Scenariusz jest prosty – to opowieść o rywalizacji, teatralizacji i choreografii zachowań w świecie sportu. Na przedstawienie składa się kilkanaście sekwencji, każda dotyczy innej dyscypliny sportowej. Na przykład w scenie meczu koszykówki zespół wykonuje partyturę kozłowania niewidzialnej piłki i biegu w miejscu na nisko ugiętych nogach, a w etiudzie zawodów gimnastycznych tancerze i tancerki po kolei wychodzą na scenę w strumień punktowego światła, aby wykonać coraz bardziej skomplikowane przewroty, salta i footworki. Z zaangażowaniem i humorem tańczą kolejne faule i rozgrywki, na co publiczność reaguje entuzjazmem. Gdy w groteskowej konwencji wieszają na sztychach złote medale lub rozrzucają papierowe banknoty, dotykają tematu zarobków i toksycznej pogoni za sukcesem. Osoby tańczące bez chwili wytchnienia rzucają się w kolejne wyzwania. Działają zespołowo, wydobywając z choreografii dystans do siebie i autoironię. Z każdą sekwencją silniej demaskuje się nierówność ich warsztatu, jednak dzięki humorystycznej formule różnice w umiejętnościach stają się obiektem żartu. Coraz bardziej spocone ciała ujawniają realność wysiłku. W wyraźnym

i powtarzalnym schemacie scenariusza najlepiej wypada rzecz może banalna, ale autentyczna – pasja i miłość do choreografii.

W obliczu powyższej uwagi warto rozwinąć wątek instytucjonalny. Spektakl narodził się na zajęciach w szkole tańca, co wiąże się z pracą bez wynagrodzenia dla osób tańczących – próby odbywały się w ramach lekcji. Performerki i performerzy, mimo braku finansowania, wykonali projekt z profesjonalnym zaangażowaniem. Na rozmowie po spektaklu wspomnieli, że studiują czy uczą się w szkole. Taniec jest więc dla nich budowaniem świadomości własnych ciał, a niektórzy wiążą z nim swoją przyszłość. Tworząc spektakle, myślą o widowni, ale przede wszystkim o tym, co im daje ta praca. Tym samym *Sport* jest nieoczywistą propozycją festiwalową, poszerzającą różnorodność przeglądu.

Muszę przyznać, że podczas spektaklu poczułam spełnienie kuratorskiego założenia, aby szukać w tańcu szczelin dla humoru i komizmu. Nawet jeśli dowcip był jednopłaszczyznowy, a choreografia realizowana w bardzo tradycyjnym wymiarze, zespołowi z Point Dance Studio udało się zaangażować publiczność i otworzyć ją na szczerze reakcje rozbawienia.

Przedstawieniem zamykającym festiwal było *Underdogs* (2021) w choreografii Anne Nguyen. Francuski spektakl skupia się na relacji między tańcem a polityką Ameryki lat siedemdziesiątych. Pozostajemy więc w klimacie hip-hopu, breakingu i soulu, ale podanego w zupełnie innej estetyce. Tutaj mamy do czynienia z eksplozją profesjonalizmu osadzoną w choreograficznej fantazji o historyczno-społecznych przemianach.

Na początku trójka osób performujących rozdaje publiczności afisze z tytułami utworów, do których będą tańczyć – to amerykańska i francuska

muzyka soul i hip-hop. Na pustej Dużej Scenie Sonia Bel Hadj Brahim „SonYa”, Arnaud Duprat „AAron EVO” i Pascal Luce „Scalp” wirtuozersko wykonują choreografię przepelnioną symbolami amerykańskich niepokojów politycznych, związanych z walką o prawa osób czarnych – odgrywają starcia z władzą, która w rękach dzierży karabin, rzucają niewidzialnymi granatami czy ustawiają się w pozycji Statuy Wolności. Osadzają hip-hop w zgodnym z historią społecznym kontekście i tańczą przemocowe sytuacje związane z życiem miejskim, na przykład mobbing szefa względem pracowników czy bójkę na ulicy. Wówczas poruszają się na zmianę w *slow motion* i z nagłym przyspieszeniem, wykonując kolejne uniki i ciosy. Ich twarze wyrażają skrajne emocje, od groteskowej wściekłości po grymas rozpacz. Często ironicznie uśmiechają się i puszczają oczko do publiczności. Duprat jako biały mężczyzna w etiudach sytuuje się w pozycji władzy – to on dzierży niewidzialny karabin lub performuje autorytarnego szefa z teczką. W kontraście do niego stają Hadj Brahim oraz Luce, którzy jako niebiali odgrywają ujęcia wyzwolenia spod jarzma nacisku – ruchem odpowiadają na przemoc. Symbole nabierają nowego znaczenia w kontekście koloru skóry i genderu. W tańcu można rozpoznać nawiązania do różnych odmian street dance. Ruchy Duprata zachwycają umiejętnością nagłej izolacji poszczególnych partii ciała i robotycznością, która charakteryzuje popping. Hadj Brahim tańczy locking – boksuje w przestrzeń, stojąc mocno na nogach, nawiązując do sztuk walki. Za to estetyka Luce’a niejako syntezuje obie wspomniane odmiany tańca i zawiera w sobie elementy funku – zamaszyste, radosne gesty rąk i popisywanie się niebywale szybką zmianą kroków przy ugiętych kolanach i obciągniętych palcach u stóp. Wszyscy cały czas utrzymują pionową pozycję ciała – unikają dropów i footworków, przez co ich taniec wydaje się w pewnym sensie opanowany. Buntownicza natura hip-hopu kojarzy się z ekspresyjnym breakingiem, który w istocie jest precyzyjną

walką z grawitacją. Zamiast tego Nguyen postawiła na skupioną w pozycji stojącej choreografię ilustracyjną, dzięki której ciała osób tańczących zamieniają się w dosłowne symbole historycznego ucisku. Przy takim ujęciu niestety mamy do czynienia z odwrotnym skutkiem niż założyła choreografka. Podana z uśmiechem tożsamościowa wariacja ma w sobie więcej z romantyzacji trudnych korzeni hip-hopu niż z obiecanego w zapowiedzi transgresyjnego i buntowniczego obrazu.

Wysoki poziom warsztatowy tancerzy i tancerki rzeczywiście budzi podziw i był na festiwalu reprezentacją światowej klasy umiejętności. Jednak biorąc pod uwagę kuratorski opis wydarzenia, trudno powiedzieć, czemu tutaj służy taka reprezentacja. Zaproponowana przez Nguyen konwencja raczej nie spotyka się z nowatorskim myśleniem o choreografii jako narzędziu interdyscyplinarnym i transgresyjnym. Wspaniałe show niewiele miało również wspólnego z komizmem, którego szukają w choreografii osoby organizujące Ciało/Umysł.

Muszę przyznać, że zaskoczyło mnie powtarzające się na festiwalu podejście do choreografii jako dosłownego ilustrowania działań scenicznych, a co za tym idzie, niekoniecznie zrealizowano kuratorskie założenia dotyczące komizmu i odkrywania nowatorskich form jego eksploracji. Niemal wszystkie spektakle orbitowały wokół wywoływania śmiechu, ale, w moim odczuciu, tylko *Harmonia* była spełnieniem cytowanych przez Edytę Kozak słów Piny Bausch. Zespół z Bremy udowodnił, że istnieje możliwość finezyjnego połączenia różnorodnych ciał i wydobycia z ich tańca dwóch skrajnych potencjałów - namiętnej erotyki i dowcipu. Niemniej festiwal był miejscem spotkania różnorodnych ciał i umysłów, które wspólnie przeprowadzały fuzję empatii i śmiechu. Wszystkie spektakle reprezentowały odmienne estetyki, co potwierdziło przeglądowną formułę festiwalu. Każde przedstawienie

poprzez komediowe zabiegi rzucało światło na podejmowane w nim problemy, a twórcynie i twórcy podjęli próby usytuowania śmiechu jako narzędzia krytycznego. Można powiedzieć, że przez te trzy dni zarówno osoby performujące, jak i oglądające stały się wspólnym organizmem autoironii.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Organizmy autoironii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/organizmy-autoironii>.

## **Autor/ka**

**Alicja Stachulska** - studentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/organizmy-autoironii>



Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ku-peryferiom-awangard>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

## Ku peryferiom awangard

Maryla Zielińska

Małgorzata Dziewulska, *Awangarda podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2024

Książka *Awangarda podkarpacka. Dziewięć reportaży historycznych* dokładnie wypełnia zadanie postawione w projekcie badawczo-wydawniczym „Odzyskana awangarda. Polska i środkowoeuropejska awangarda teatralna”, realizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego od 2017 roku, w którym to obchodzono stulecie historycznej awangardy. Ukazały się już dwie antologie tekstów źródłowych (autorów z jedenastu krajów, w tym z Polski, i osobno tylko polskich), anglojęzyczne tomy – pokonferencyjny i leksykon, tłumaczenia pism Łesia Kurbasa i Emila Františka Buriana oraz zebrane teksty Ewy Guderian-Czaplińskiej (należała do międzynarodowej platformy badawczej związanej z projektem, zmarła przed czterema laty). Są to prace podstawowe, jeśli chodzi o teksty, które po raz pierwszy ukazały się po polsku, źródłowe, opatrzone krytycznym komentarzem.

Autorka ósmej publikacji, Małgorzata Dziewulska (również należąca do tego zespołu), stworzyła pojęcie „awangardy podkarpackiej”, by objąć transgraniczny obszar z Karpatami w tle, jeśli patrzeć na nie od północy, w znacznym stopniu pokrywający się z Galicją, ale przecież uwzględniający też Kijów czy Charków, a nawet Łódź. Tym samym burzliwe czasy pomiędzy dwiema wojnami światowymi (z wycieczkami w lata po 1945 roku, zwłaszcza w dwóch ostatnich rozdziałach), rewolucji, rozpadu mocarstw, odzyskiwanej i traconej niepodległości narodów, zmieniających się na tym terenie ustrojów i granic, ogarnęła opowieścią o artystach, którzy w tych warunkach poszukiwali nowych form wyrazu dla wyobraźni i gorejącej rzeczywistości. Zmieniali miejsca zamieszkania, zajęcia, języki, poglądy, a nawet tożsamość – byli awangardą w ruchu, w drodze. Powstał na tym obszarze niezwykle tygiel kultur, przede wszystkim ukraińskiej i polskiej, ale też żydowskiej, rosyjskiej, ormiańskiej, niemieckiej... „Buchnęło, zawrzało. I zgasło”? Być może dlatego taka, a nie inna okładka książki – kadr z filmu Siergieja Paradżanowa *Cienie zapomnianych przodków* (1964) – samotne drzewo na wzgórzu, objęte ogniem niczym żagiew. A może to krzew gorejący i obietnica odrodzenia niczym Feniks z popiołów, może ogień ofiarny, może samospalenie – może wszystko naraz. Paradżanow to odpowiedni patron: Ormianin urodzony w Tbilisi, gdzie spędził dzieciństwo i młodość, studiował w Moskwie, znaczną część życia mieszkał w Kijowie, zmarł w Erywaniu, absorbował wszystkie te kultury, a także sąsiedzkie (Krymu, Azerbejdżanu), zwłaszcza ludowe, wreszcie kilkakrotny więzień reżimu, artysta życia, biseksualista, muzyk, tancerz, filmowiec, malarz, lalkarz, autor kolaży, krawiec, kolekcjoner z kupiecką pasją... Autorka naprowadza na pewne tropy, ale nie narzuca odpowiedzi, często zostawia nas z retorycznymi pytaniami, na przykład:

Czy zatem wspólna droga Kurbasa i Kulisza w Berezilu będzie

prowadziła ich ku tematowi ofiary? Dokładniej – samoofiarowania? Czy ono używa ostatecznej symboliki teatrowi tych dwóch artystów, wartych teatralnego tomu *Rozstrzelanego Odrodzenia?* (s. 60).

## Ucieczka na wschód

Zobaczyć twórcę i jego dzieło poprzez geografę, łącznie z przepływami wód gruntowych i ścieków – to zadanie postawił sobie nie tak dawno Przemysław Czapliński, pisząc *Poruszoną mapę: wyobraźnię geograficzno-kulturową polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku* (2016). Obydwie książki są równie inspirujące. Małgorzata Dziewulska lokuje obszar swych zainteresowań w górnych dorzeczach Dniestru i Wisły, rzek płynących na pewnym odcinku równolegle, ale w odwrotnych kierunkach – do Morza Czarnego i Bałtyku. Widzi też na horyzoncie Karpaty. Wyprawa w góry kojarzy się z wolnością, a awangardy bez wolności nie ma. Duch wolności obecny jest w tej książce na różne sposoby. Na promocji w Nowym Teatrze, tłumacząc genezę swej pracy, autorka wspomniała między innymi:

[...] w podświadomości, w takiej sytuacji, w której mój patriotyzm był narażony na takie zranienia w okresie po 2015, że bardzo chciałam uciec do jakiegoś dalszego tematu, jakiś rodzaj ucieczki. Ta ucieczka odbyła się na wschód, właśnie do miejsc, gdzie pełno jest polskości, ale i jest ona bardzo tam dwuznaczna, bywa, i także innych ludzi, niezbyt dostrzeganych<sup>1</sup>.

Pandemia i zaraz potem inwazja Rosji na Ukrainę oznaczały kres pobytów studyjnych. Autorka zdążyła odbyć dwa – we Lwowie i w Kijowie – mając przez półtora roku do dyspozycji tłumaczkę.

Uchwycić wpływ krajobrazu na wyobraźnię artysty. Warto pamiętać o tym wyzwaniu, wertując tę książkę, bogato ilustrowaną – zarówno zdjęciami jej bohaterów, jak i reprodukcjami ich dzieł. Wyprawiając się w niepenetrowane wcześniej przez siebie rejony świata i sztuki, badaczka zachowała w narracji ciekawość podpatrywania i odkrywania, radość szperania, zastanawiania się, a nawet gapienia się i rodzącego się zachwyty. Stąd – rozumiem – gatunkowy podtytuł: „reportaż historyczny”. Neologizm, podobnie jak „awangarda podkarpacka”. Reportaże zazwyczaj opisują tu i teraz, mogą uwzględniać przeszłość czy przyszłość, mają charakter interwencyjny; te dziewięć odnosi się wyłącznie do historii i ma charakter rewizji. Ich autorka nie eksponuje swego ja, raczej pozwala nam zajrzeć do swego raptularza z wyprawy, do cytatów wynotowanych w czasie lektury licznych prac i dokumentów, a także przeprowadzonych rozmów. Nie proponuje nam wykładu, który wyjaśni zjawiska w całej ich złożoności, ale krótkie podrozdziały, składające się na większe całości, portrety artystów, środowisk, przedstawiające ich ze zmiennych perspektyw, w ścisłym związku z historią, w zaskakujących zestawieniach. Że tak można, dowodzi ostatni rozdział, poświęcony Józefowi Chrobakowi jako autorowi kalendariów Grupy Krakowskiej, Teatru Cricot 2, Tadeusza Kantora. Pochwała faktu, cytatu, autorskiego kolażu źródeł, z odniesieniami do innych rejonów, to metoda działająca na wyobraźnię, budząca skojarzenia, pozwalająca odzyskać dla siebie przeszłość, człowieka. Małgorzata Dziewulska zastanawiająco często szuka analogii w doświadczeniu Czesława Miłosza, poety tego samego pokolenia co bohaterowie książki, ale innego pogranicza języków, narodów, religii i kultur. Czy to materiał na następną książkę?

Poszczególne reportaże poświęcone są Łesiewi Kurbasowi, Pawłowi Kowżunowi, Bohdanowi Ihorowi Antonyczowi, lwowskim stowarzyszeniom artystycznym ANUM i artes oraz Grupie Krakowskiej (której geneza była jak

najbardziej podkarpacka), Leopoldowi Lewickiemu, teatrowi malarzy Cricot, Henrykowi Wicińskiemu, Tadeuszowi Kantorowi, Józefowi Chrobakowi.

## **„Nic z tego nie będzie, Łesiu Kurbasie, nic z tego nie będzie!”**

W teatrze Kurbasa Dziewulską interesuje sposób „odzwierciedlenia rzeczywistości” (s. 17), a tym samym zdeszyfrowanie dialogu, jaki reżyser „prowadził z widzami, przekazując im opowieść o ich własnych czasach” (s. 18). Można uznać, że to kontynuacja na innym gruncie tematu jej pierwszej książki – *Teatru zdradzonego przymierza* (1985), w której przyglądała się dialogowi teatru polskiego lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych ze swoją publicznością. Na Podkarpaciu wagę miał już sam język, fakt, że słowa Szekspira czy Sofoklesa wypowiedane są ze sceny po ukraińsku, w języku „niewolników”. Strategia stosowania podwójnego sensu dla ocalenia „młodego teatru” wykuwała się w ogniu historii. Dążenie uczynienia z widza współkreatora zostało zinterpretowane przez totalitarną władzę jako zagrożenie podmiotowością i przez odpowiednie organy ukrócone. Twórcy zostali zlikwidowani. Przytoczone w aneksie do rozdziału fragmenty stenogramu z posiedzenia kolegium Ludowego Komisariatu w 1933 roku, na którym rozprawiono się z Berezilem, obezwładniają cynizmem funkcjonariuszy i bezradnością artysty.

Małgorzata Dziewulska, śledząc poszukiwania Kurbasa, zwraca uwagę nie tylko na historię, ale i na lokalność. Jeśli teatr postrzegał on jako syntezę sztuk, to nie tyle wtórując Wielkiej Reformie, ile pozostając pod wpływem ukraińskiego odrodzenia w poezji, zwłaszcza synkretyzmu liryki Pawła Tyczyny. Autorka przywołuje konkrety, opinię ukraińskiej badaczki, że kostiumy tworzone przez kijowskich futurystów zawdzięczały swą

„kubistyczność” także „przymusowej praktyce zastosowania «postimperialnych» tkanin scenicznych [...] nieznanych nowej widowni, arrasowych materii (np., jak u Wasylki, z «rodowej garderoby hrabiów Branickich»” (s. 75). Nowe kostiumy rozsadzały pudełkową scenę, teatr potrzebował nowej przestrzeni, a inspiracją dla niej był także tradycyjny wertep. To zapętlenie świadczy o oryginalności i organiczności poszukiwań.

Zmiana kodu porozumienia z publicznością jest też jednym z wątków rozważań Małgorzaty Dziewulskiej nad pierwszym Cricotem. Jego ślady tropi w Cricot 2 Kantora, widzi w innych powojennych zjawiskach krakowskiej kultury, jak Piwnica pod Baranami „z otwarciem na przypadek i porwaną akcją «ni w pięć, ni w dziewięć»” (s. 341); jak sposób pracy Konrada Swinarskiego z aktorami, polegający na „konfrontacji różnych osobowości” (s. 349); jak tendencja programowa Starego Teatru – za Stanisławem Radwanem nazywa ją „otwarcie na innego” (s. 349). U Kantora śledzi także Kurbasowski wysiłek wyrażenia rzeczywistości (choć tego tak nie nazywa), zderzenia z realnością, czasem przeszłym – to opowieść o pokazie w 1983 roku *Wielopola, Wielopola w Wielopolu Skrzyńskim*, w kościele parafialnym nieopodal plebanii, gdzie Kantor się urodził, i o klęsce tego utopijnego powrotu.

## **„Niespokojni, ślepi i epoce wierni”**

Czytając *Awangardę podkarpacką*, trzeba sobie przyswoić wiele nazwisk. Mimo że ukraińscy artyści żyli i tworzyli, podróżowali i wystawiali w tych samych miejscach i w tym samym czasie co polscy, nie weszli do naszej historii kultury na podobnej zasadzie jak zachodni – nieanonimowi pozostawali dla grona specjalistów. Narodowość ukraińska była na różny sposób cenzurowana w II RP, jak i w PRL, zazwyczaj bezwzględnie, od

*numerus clausus* na uniwersytetach, przez organizowanie emigracji, przez palenie cerkwi, po Akcję „Wisła”. Małgorzata Dziewulska pisze, że trzeba było dwóch Majdanów, by zachodnia Europa upodmiotowiła sobie Ukrainę; nie wiem, czy dla Polski nie trzeba było agresji Putina.

Przymierze ludzi sztuki rozdzielała i historia, i polityka. Autorka sporządza krótkie biogramy artystów, które zakłócają przenoszenie uogólnień na pokolenie i całe środowisko (tak poznajemy plastyków Mykołę Bukowycza, Ołeksę Hryszczenkę, z polskich o pochodzeniu żydowskim – Ludwika Lillego), ale przede wszystkim stara się odzyskać dla nas głównych zapoznanych.

Pawło Kowżun, malarz, grafik, wydawca pisma „Mystectwo” (Sztuka), organu lwowskiej Asocjacji Niezależnych Ukraińskich Mytciw (Stowarzyszenie Niezależnych Artystów Ukraińskich), wcześniej kijowski futurysta, na koniec twórca cerkiewnych polichromii. Poeta Bohdan Ihor Antonycz – nie da się jego słabej obecności wyjaśnić nieprzetłumaczalnością poezji, którą stworzył podczas krótkiego życia. Mechanizmy zapoznawania, przemilczania, zastraszania, złudnego pamiętania poprzez powielanie niesprawdzanych informacji, mitologizowania są przedmiotem analizy Małgorzaty Dziewulskiej, choćby pogrzeb Antonycza, a nawet pogrzeby, bo podobnie jak Witkacemu, urządzono mu dwa i to w podobnych latach.

Leopold Lewicki/Łeopold Łewycki, malarz, komunista o odchyleniu narodowym, z biografią polską i ukraińską, a także radziecką. Sądzony za postulowanie odłączenia Galicji Wschodniej, Polesia i Wołynia od Polski, w 1936 roku podpisał się pod manifestem utworzenia w Polsce siedemnastej republiki Związku Radzieckiego, co przypieczętowało rozpad Grupy Krakowskiej. Inny członek Grupy – Henryk Wiciński, chronicznie biedny gruźlik: „«Zapomnienie» Wicińskiego przyszło łatwo, bo nie pamięta się tego,

czego się nie rozumie” (s. 369). *Last but not least* Maria Jarema, roztańczona rzeźbiarka, malarka, aktorka Cricotu; w teatrze Kantora postać pięknej damy w skórzanym czarnym płaszczu komisarza.

W obliczu obecnej wojny wydarzenia i losy ludzi sprzed stu czy kilkudziesięciu lat ożywają w dramatyczny sposób. Nie ma końca historii ukraińsko-rosyjskiej, ukraińsko-polskiej. Wojna po raz kolejny niszczy dzieła sztuki, giną twórcy, odbiorcy. Znow trzeba będzie odzyskiwać.

Wzór cytowania:

Zielińska, Maryla, *Ku peryferiom awangard*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/ku-peryferiom-awangard>.

## Autor/ka

**Maryla Zielińska** – absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracowała w teatrach: Starym w Krakowie, Narodowym w Warszawie, Współczesnym we Wrocławiu. Współtworzyła „Didaskalia. Gazetę Teatralną”, pracowała jako dziennikarka i redaktorka w „Gazecie Wyborczej” i miesięczniku „Teatr”. W latach 2001–2010 była członkinią komisji artystycznej Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, a w 2017 i 2021 jego jurorką. Redaktor naczelna „Kolekcji teatralnej” Narodowego Instytutu Audiowizualnego (2015). Prowadziła konwersatorium o teatrze współczesnym w Polsce i na świecie na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz warsztaty pisania o teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. W latach 2021–2022 członkini komisji artystycznej Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”. Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie jako redaktorka Nowej Siły Krytycznej i „Raptularza” e-teatru. Teatr Narodowy w Warszawie wydał jej książkę *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego*, która została uznana przez Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych za najlepszą pracę o teatrze w roku 2023.

## Przypisy

1. *Dźwięki z Nowego Teatru*, odcinek z cyklu „Nowa książka”, z Małgorzatą Dziewulską rozmawia Agata Małodobry, 29 października 2024,



[https://open.spotify.com/episode/4VAtCGQIom4r62SSVOIfXs?go=1&sp\\_cid=69d2b0dc4c866b9655f97b35fabd8c22&utm\\_source=embed\\_player\\_p&utm\\_medium=desktop&nd=1&dlsi=d4cee81694304ecc](https://open.spotify.com/episode/4VAtCGQIom4r62SSVOIfXs?go=1&sp_cid=69d2b0dc4c866b9655f97b35fabd8c22&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1&dlsi=d4cee81694304ecc) [dostęp: 20.11.2024].

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ku-peryferiom-awangard>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/milczace-dobro>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

## Milczące dobro

Igor Stokfiszewski

Waldemar Rapior, *Moralność milcząca. Odślanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2024

Praca Waldemara Rapiora jest próbą sformułowania teorii moralności milczącej na podstawie eksperymentu, który autor, socjolog i kulturoznawca, zaprojektował i zrealizował we współpracy z artystą teatralnym Wojtkiem Ziemilskim, scenografem Wojtkiem Pustołą, performerem Seanem Palmerem oraz reżyserką i pedagożką Urszulą Hajdukiewicz.

Skala przedsięwzięcia budzi podziw. Rapior rozpoczął pracę nad badaniem w roku 2015, przez trzy lata przyglądał się socjologicznym i psychologicznym teoriom moralności wraz z historią eksperymentów dotyczących zagadnień moralnych; teoriom estetycznym i związkom pomiędzy sztuką i nauką; wreszcie – wraz ze współpracownikami i współpracowniczkami – zaprojektował zdarzenie teatralne *Sean powie parę słów o sobie*, składające się z czternastu dylematów moralnych: decyzji, jakie działanie ma wykonać

performer, które wspólnie podejmowały osoby uczestniczące w spektaklu-badaniu.

W roku 2018 zespół zrealizował dziesięć wykonań zamkniętych, które odbyły się w Instytucie Teatralnym w Warszawie i w których udział wzięło sześćdziesięcioro badanych, zrekrutowanych drogą otwartego naboru (starano się skomponować możliwie zróżnicowaną pod względem płci, wieku i zaplecza kulturowego grupę), oraz dwa wykonania z udziałem badanych, lecz otwarte dla publiczności, które zostały powtórzone w Scenie Roboczej w Poznaniu. Po każdym z wykonań Rapior przeprowadzał z badanymi lub z badanymi i publicznością wywiady, stanowiące podstawę do formułowania wniosków odnośnie do tego, jak podejmujemy decyzje moralne.

Dodatkowym kontekstem badania (i książki *Moralność milcząca*) jest opracowanie *Bezkarnie. Etyka w teatrze* pod redakcją Waldemara Rapiora (2018), zawierające rozmowy z twórcami, twórczyniami, kuratorami i kuratorkami teatralnymi o tym, jak etycznie czynić sztuki performatywne, nad którą socjolog pracował równoległe do projektu o moralności milczącej. Książka zawiera również artykuł Rapiora o etyce w nauce i wywiad z twórczyniami i twórcami *Sean powie parę słów o sobie* przeprowadzony przez Zofię Małkowicz-Daszkowską.

Po zrealizowaniu eksperymentu badacz zaczął opracowywać dane i przygotowywać książkę, która została opublikowana blisko pięć lat później i dziewięć lat od zainicjowania projektu badawczego. Jest więc na swój sposób imponującym *opus vitae* o niebywałym rozmachu teoretycznym, erudycji i onieśmielającej metodologii konstruowania zdarzeń performatywnych, polegającej na skrupulatnym budowaniu scenariusza działań performerów w wielu wariantach, dających podstawę do wnioskowania o zachowaniach ludzkich.

Tak obszerny materiał stawia przed osobą piszącą o książce Rapiora nie lada wyzwanie. Publikacja inspiruje do rozważań o moralności, będącej sednem eksperymentu, o teatrze i jego współczesnych funkcjach, a także o sposobach wytwarzania wiedzy (szczególnie poprzez sztukę) i ich implikacjach społecznych. Trudno odnieść się do wszystkich trzech wątków, mając do dyspozycji krótką wypowiedź. Zdecydowałem się zmierzyć z trzecim z nich, ponieważ wywołał on we mnie największe poczucie niewygody, zainspirował do rozmyślań i wątpliwości.

Nawet jeśli moje obserwacje sprawią wrażenie polemiki z książką Rapiora, jest to polemika wynikająca z żywego jej przeżywania. Zapoznanie się z *Moralnością milczącą* było bowiem dla mnie jednym z tych rzadkich doświadczeń czytelniczych, gdzie podziw miesza się z niezgodą, a ta każe łapczywie przewracać kolejne strony książki. Żywię wielki szacunek dla pracy Waldemara Rapiora i rekomenduję zmierzenie się z *Moralnością milczącą* każdej osobie, którą obchodzi świat.

Negatywnym punktem odniesienia dla Rapiora w kontekście relacji pomiędzy sztuką i nauką są m.in. eksperymenty Artura Żmijewskiego – szczególnie praca *Powtórzenie*, gdzie artysta odtwarza eksperyment więzienny psychologa Philipa Zimbardo. Żmijewski umieścił w replice więzienia dwie grupy mężczyzn – jedni wcielili się w role strażników, drudzy osadzonych – i przyglądał się, w jaki sposób zachowują się jednostki, które otrzymały władzę nad innymi. Porównanie pomiędzy *Powtórzeniem* i *Sean powie parę słów o sobie* wydaje mi się uzasadnione, ponieważ – mimo odżegnywania się Rapiora od strategii przyjętej przez Żmijewskiego – w obu eksperymentach widoczne są pewne podobieństwa.

Zacznijmy jednak od różnic. Tłem teoretycznym dla praktyk Żmijewskiego łączących sztukę i naukę była filozofia postsekularna, traktująca sztukę jako

procedurę prawdy, czyli uprawomocnione narzędzie wytwarzania wiedzy. W ramie postsekularnej prawda rozumiana była jako wierność przekonaniom budowanym na fundamencie naszych doświadczeń życiowych, szczególnie tych, które odcisnęły na nas swoje piętno. Sztuka, która pozwala nam skonfrontować się z tym, co myślimy o świecie, w co wierzymy, współkształtuje naszą prawdę o nim, będącą motorem postępowania – w ten sposób sztuka tworzy wiedzę oddziałującą na rzeczywistość. W konsekwencji sztuka z definicji ma wpływ na to, co nas otacza, a więc działanie artystyczne powinno być opracowywane z myślą o skutku, jaki może przynieść. Na tym opierała się ówczesna teoria i praktyka zaangażowania.

Niewygodą, jaka towarzyszyła mi podczas obcowania z eksperymentem Waldemara Rapiora, wiązała się właśnie z brakiem zaangażowania. Wieloletnie poświęcenie się tej pracy, po to, by stworzyć ciężącą ku obiektywności teorię moralną, wedle której nasze decyzje nie są zakorzenione w trwałych wartościach, lecz wynikają z sytuacji, mają wymiar interakcyjny, motywowane są emocjami i reakcjami zmysłowymi w danej chwili, wydaje mi się niewystarczające z punktu widzenia społecznych aspiracji nauki. Czytając książkę Rapiora, zastanawiałem się, co jest tu stawką. Czy nie jest nią po prostu wybitna praca akademicka, która wymaga zaproponowania oryginalnej teorii w dziedzinie, w której się pracuje? To pytanie wracało do mnie w związku z tomem *Bezkarne*, który powstał z myślą o ukierunkowaniu sztuki i nauki na postępowanie etyczne. Czy fakt, że został zredagowany poza kontekstem naukowym, nie sprawia, że może być otwarcie zaangażowany?

Owa ambiwalencja zawarta w *Moralności milczącej* jest wyraźnie dostrzegalna, gdy zespół opracowujący spektakl-badanie rozważa różne warianty scenariuszowe. Miałem wrażenie, jakby twórcy i twórczynie

docierali do pewnych granic zachowania etycznego wobec uczestniczek i uczestników i tych granic nie chcieli przekraczać – jakby część odpowiedzialna za czynienie dobra zwyciężała w nich z tą częścią, która ciąży ku okrucieństwu. „Nie chcieliśmy stawiać nikogo w sytuacji bez wyjścia” – deklaruje autor (s. 48). Z jakichś powodów Rapior nie zdecydował się na eksperyment, który sprawdzałby, jakie warunki są niezbędne, byśmy czyniły i czynili dobro, choć odnosiłem nieustanne wrażenie, że zarówno osoby twórcze, jak i uczestniczące poszukiwały w ramach eksperymentu przestrzeni pielęgnowania w sobie empatii, wrażliwości i czułości. Z punktu widzenia zmiany społecznej te poszukiwania wydały mi się najbardziej doniosłe.

*Sean powie parę słów o sobie* wykazuje podobieństwa z eksperymentami Żmijewskiego, w tym z *Powtórzeniem*, podobnie zresztą jak z eksperymentami Zimbardo i Stanleya Milgrama, który jest dla Rapiora znaczącym punktem odniesienia, w uniwersum myślenia o pozycji i roli osoby sprawczej w procesie wytwarzania wiedzy. Persona badacza, który podczas wykonania spektaklu znajduje się w reżyserce poza (i ponad) polem gry, odsyła do modelu obiektywizmu procesu poznawczego, gdzie (najczęściej) męski podmiot, będący *spiritus movens* sytuacji, w jakiej postawione są inne osoby, lokuje siebie na zewnątrz, wcielając się w rolę podglądacza.

W tym dostrzegam największy zgrzyt projektu badawczego Rapiora. Lektura *Moralności milczącej* (i *Bezkarne*) dowodzi bowiem jego wrażliwości na zwrot feministyczny, dekolonialny i intersekcjonalny w wytwarzaniu wiedzy i jego kompetentne poruszanie się wewnątrz tych dyskursów, lecz w *Moralności milczącej* nie zostają one ucieleśnione. Czy powodem – znów – jest strukturalny wymóg związany z polem wiedzy akademickiej, które nie zinternalizowało innej figury badacza niż zewnętrzny obserwator? A może

czas, który upłynął od 2015 roku, kiedy Rapior rozpoczął swoje badanie, nie obszedł się łaskawie z metodologią, na którą – blisko dekadę temu – badacz postawił? Mając na uwadze podejścia, takie jak badania w działaniu, etnografia zaangażowana czy badania w oparciu o własną biografię, które nabrały rozmachu w ciągu minionej dekady, mam poczucie, że wybrany przez Rapiora sposób wytwarzania wiedzy jest dziś trudny do obronienia.

Gorąco polecając lekturę *Moralności milczącej*, zachęcam więc do znalezienia własnego punktu widzenia na wnioski płynące z eksperymentu Waldemara Rapiora. Dla mnie jest on najśmielszy tam, gdzie bada dobro i gdzie przez skorupę naukowego obiektywizmu przebija zaangażowanie po stronie dobra. Bo milczenie dobra jest nie do zniesienia.

Wzór cytowania:

Stokfiszewski, Igor, *Milczące dobro*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/milczace-dobro>.

## Autor/ka

**Igor Stokfiszewski** – badacz i menedżer kultury od lat związany z Krytyką Polityczną. Autor i redaktor książek z zakresu literatury, teatru, sztuki współczesnej i *cultural studies*. Uczestnik i inicjator działań teatru i sztuki ze społecznością, teatru politycznego i sztuki zaangażowanej. Kieruje Społeczną Instytucją Kultury Krytyki Politycznej w Warszawie Jasna 10.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/milczace-dobro>

Z numeru: **Didaskalia 184**

Data wydania: grudzień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-20>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

## Noty o książkach

### **Agata Kędzia, *Trudna sztuka dorastania*, Wydawnictwo Wiele Kropek, Kraków 2024**

Agata Kędzia łączy w swojej książce teorię pedagogiki teatru ze studiami nad jej praktykami, rozmowami z teatralnymi pedagogami oraz własnymi praktykami pracy z młodzieżą. Już we wstępie autorka podkreśla, że książka nie jest głosem nastolatków, lecz analizą różnych strategii pracy z perspektywy dorosłych szukających sposobów nawiązywania kontaktu z młodzieżą.

Kędzia umiejscawia pedagogikę teatru w krytycznym nurcie edukacji, podkreślając nieautorytarne i równościowe podejście do wychowania, stawiające na rozwój więzi społecznych. Tak rozumiana pedagogika pozwala nastolatkom rozwijać się po swojemu, ale jednocześnie umożliwia zostanie z nimi w dialogu i w realnej przestrzeni – co jest szczególnie ważne dla pokolenia edukacji zdalnej.



W rozdziale: „Strategie współpracy” autorka analizuje metody współdziałania z młodzieżą w teatrze na przykładach pięciu spektakli: *Stan wyjątkowy*, *Słowo na G*, *Dzieci Saturna*, *Grzeczne* oraz *niezgoda.jpg*. Wybór jest nieprzypadkowy – wszystkie te spektakle poruszały tematy ważne dla dorastającej młodzieży. Autorka zauważa, że nie ma jednej uniwersalnej metody pracy z młodzieżą, ponieważ metoda wynika z konkretnego tematu. Kędzia była współtwórczynią spektaklu *niezgoda.jpg*, opisuje przebieg pracy rozpoczynającej się od warsztatów z młodzieżą, które miały na celu pomóc w zrozumieniu zjawiska przemocy w szkole, jak i nawiązaniu bliższej relacji z docelową widownią. Następnie były próby i konsultacje wewnątrz ekipy teatru, a na końcu premiera i towarzyszące jej warsztaty z młodzieżą. Zamysłem projektu było uwrażliwienie młodzieży na zjawisko przemocy, zapewnienie przestrzeni do wspólnych rozmów, dzielenie się emocjami i doświadczeniami. Ważne było traktowanie młodszych na równi z dorosłymi; dobrowolność udziału w ćwiczeniach i eksperymentach scenicznych traktowanych jako forma nauki i dzielenia się przeżyciami.

W rozdziale „Doświadczenia szkolne” autorka omawia teatr jako przeciwieństwo szkoły, opisując różnice w podejściu do młodzieży. Szkołę cechuje uległość, posłuszeństwo, kultura rywalizacji związana z ocenami, brak empatii, a teatr proponuje dobrowolność, wspólnotowość i równość, umożliwiając młodzieży krytyczną analizę rzeczywistości oraz rozwijanie kompetencji komunikacyjnych i społecznych.

Ostatnim rozdziałem jest rozmowa Kędzi z Justyną Czarnotą i Marcinem Drzazgą. Podejmowane są wątki takie jak motywacja dorosłych do pracy z młodzieżą, autentyczność wypowiedzi młodych ludzi w teatrze, preferencje odbiorcze młodzieży i etyka pracy. Z tej rozmowy można wyciągnąć wniosek, że praca z młodzieżą w teatrze jest złożona i trudna, a dużą jej część należy

poświęcić na refleksję nad własnymi metodami i motywacjami.

Szymon Golec

## **Carlos Morton, *Zakłęte w jantarze / Trapped in Amber*, przeł. Julia Skuza, Wydawnictwo Części Proste, Gdańsk 2024**

*Zakłęte w jantarze* opisywane jest przez wydawcę jako „historycznie pierwsza oryginalna sztuka chicanx napisana i wystawiona w Polsce”. Słowo „chicanx” (neutralna genderowo wersja określenia „chicano” lub „chicana”) odnosi się do tożsamości etnicznej osób pochodzenia meksykańsko-amerykańskiego.

Na publikację składają się: angielski (oryginalny) tekst dramatu, tekst polski w tłumaczeniu Julii Skuzy oraz wstęp napisany przez Grzegorza Welizarowicza, w którym znalazły się informacje o procesie powstawania sztuki, a także kontekst historyczny teatru chicanx. Autorem dramatu jest Carlos Morton – jeden z najaktywniejszych dramatopisarzy chicano, a także wykładowca teatru latynoskiego na Uniwersytecie Kalifornijskim. Morton napisał *Trapped in Amber* w 2022 roku, w ramach rezydencji artystycznej odbywającej się w Gdańsku z inicjatywy International Border Studies Center.

*Zakłęte w jantarze* to krótka sztuka o historii Gdańska, wykorzystująca elementy konwencji typowej dla teatru chicano – humor, silny kontekst społeczno-polityczny, a także strukturę opartą na ciągłym akompaniamencie muzycznym. W tekście pojawiają się zarówno postaci historyczne (Anna Krüger, Anna Walentynowicz, Paweł Adamowicz), jak i

wyimaginowane/symboliczne (Kościół, Jantar, Inkwizytor). Morton w pięciu odrębnych scenach (każda dzieje się w innym okresie historycznym) snuje względnie chronologiczną narrację o mieszkańcach Gdańska. Czytamy o Annie Krüger, oskarżonej o czary i spalonej na stosie w XVII wieku, o pięknej Kaszubce Jantar, która nie może wybrać pomiędzy dwoma kochankami – Polakiem Jurkiem i Niemcem Fritzem – a także o Gdańsku czasów drugiej wojny światowej, w którym żydowscy i polscy obywatele zmuszeni są do nieustannej walki o przetrwanie.

Język, którego używają postaci, jest na ogół prosty i współczesny, choć od czasu do czasu w wypowiedzi bohaterów wplatane są regionalizmy i archaizmy. Narratorem sztuki jest Szkiełko, który pojawia się w różnych scenach i epokach, komentując wydarzenia na scenie i grając na bębenku. Postać Szkiełka (Little Glass) jest po części wzorowana na głównym bohaterze powieści *Blaszany bębenek* Güntera Grassa, a po części na samym Grassie – w pewnym momencie Szkiełko zostaje oskarżony o przynależność do SS.

Ostatnia scena ma tytuł „Narodziny Solidarności!” i skupia się na Annie Walentynowicz, która spiera się po kolei z Dyrektorem, Niedźwiedziem (symbol Stalina/Putina) oraz Inkwizytorem, występującym wcześniej w scenie pierwszej. Dramat kończy się optymistycznym śpiewem chóru wychwalającym zmarłego Pawła Adamowicza oraz zapraszającym do celebracji miasta; ostatnia zwrotka brzmi: „Gdańsk zjednoczony – nie będzie podzielony!”.

Przeszłość miasta Gdańsk, interpretowana przez amerykańsko-meksykańskiego artystę, uzupełniona jest pozornie o dodatkowy kontekst transnarodowy i transkulturowy. Tekst dramatu wydaje się jednak przedstawiać bardzo uproszczoną wizję her/historii, nie wchodząc głębiej w

problematykę przemian tożsamościowych ani genezy mitów narodowych. Polskiemu czytelnikowi sztuka Mortona nie oferuje raczej nic odkrywczego.

Zuzanna Piekarska

Wzór cytowania:

*Noty o książkach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184,  
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-20>.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-20>



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.