
didaskalia

Gazeta Teatralna

luty 2025 nr 185



TR Warszawa, Orkus; fot. Karolina Józwiak

Nuda cudzego cierpienia
Psujzabawy
Dzieci wolnej republiki

Spis treści

UKRAINA

Nuda cudzego cierpienia. Teatr w Polsce wobec Ukrainy, Ukraińców i Ukrainek u progu czwartego roku pełnoskalowej inwazji

Witold Mrozek Maria Jasińska

ROZLICZENIA

Krytyka i nostalgia. O problematyczności przełomu w rosyjskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych

Katarzyna Osińska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

I byłoby to wszystko śmieszne, gdyby nie było takie smutne. „Sprawa teatralna” w Rosji

Julia Głębocka

WOLNA REPUBLIKA WIEDEŃSKA

Dzieci wolnej republiki

Justyna Landorf

Wiener Festwochen 2024

Deklaracja Wiedeńska

ÅSA SONJASDOTTER

Kultywowanie sprzeciwu. Analiza wystaw Åsy Sonjasdotter w kontekście plantacjocenu

Martyna Dziadek

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Ufność córek drogą ocalenia

Wiktoria Krzywonos

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Czy da się nie psuć zabawy?

Zofia Dąbrowska

Teraz Polisz: *Przewodnik feministycznej psujzabawy*, reż. Mira Mańka

REPERTUAR

Miłość do śmierci

Stanisław Godlewski

TR Warszawa: *Orfeusz*, reż. Anna Smolar

Między słowami. O spektaklu „Amoroso”

Monika Świerkosz

Teatr Klucz w Poznaniu: *Amoroso*, reż. Janusz Orlik

Spoiler alert

Marcelina Obarska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie: *Susan Sontag*, reż. Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman

Sztuka przetrwania

Jowita Mazurkiewicz

Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21: *Przetrwają silniejsi? Filoktet survival*

Czy coś nas może jeszcze przestraszyć?

Zuzanna Piekarska

TR Warszawa: *Laguna*, reż. Paweł Sakowicz

Kontrolowana interakcja z publicznością

Szymon Golec

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Australia*, reż. Tadeusz Pyrczak

FESTIWALE

Wyznania

Paweł Schreiber

23. Festiwal Prapremier w Bydgoszczy

ZAGRANICA

Trylogia z obłączenia

Magdalena Hasiuk

Teatro dei Venti: *Trylogia z obłączenia – Król Edyp, Siedmiu przeciw Tebom, Antygona – work in progres*, reż. Stefano Tè

Frank Castorf i demony Hansa Fallady

Marek Podlasiak

Berliner Ensemble: *Kleiner Mann – was nun?*, reż. Frank Castorf

TEATR W KSIĄŻKACH

Brzmiące materie. Czytając „Teatr dynamiczny” Emila Františka Buriana z perspektywy audialnej

Antoni Michnik

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Opowieść o teatrze Lidii Zamkow

Joanna Walaszek

Ewa Łubieniewska, *Teatr niepokornej myśli i wyobraźni. Jestem Zamkow*, Kraków 2024

Ale komu ja to opowiadam?

Marta Bryś

Noty o książkach

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/nuda-cudzego-cierpienia-teatr-w-polsce-wobec-ukrainy-ukraincow-i-ukrainek-u-progu-czwartego>

/ UKRAINA

Nuda cudzego cierpienia. Teatr w Polsce wobec Ukrainy, Ukraińców i Ukrainek u progu czwartego roku pełnoskalowej inwazji

Witold Mrozek

Maria Jasińska

„Zacznę od tej złej [wiadomości]” – rozpoczyna rozmowę telefoniczną z aktorką Oksaną Czerkaszyną producent filmowy imieniem Maciek. Oksana nie dostała roli w filmie, choć na castingu wypadła podobno świetnie. Maciek ma jednak inną propozycję:

Bo nie wiem, czy pamiętasz scenariusz, ale tam jest też rola, nomen omen, Oksany, takiej kobiety z Ukrainy, która przyjeżdża do Polski. Nie wiem, czy to jest dokładnie twój profil, bo to, może pamiętasz te scenariusze, to jest po prostu osoba sprzątająca. Ty jesteś jednak taką bardziej wyrafinowaną osobą. Ale być może cię ta rola zainteresuje. Tylko że tam jest jeszcze jeden problem, taka wątpliwość polegająca na tym, że na zdjęciach próbnych po prostu

mówisz po polsku. Ty świetnie mówisz po polsku, ale się zastanawiamy, czy też potrafisz mówić taką bardziej łamaną polszczyzną. Z takim bardziej wybitym ukraińskim akcentem. Bo jakby do tej roli to bardzo byłoby wymagane. Co ty w ogóle o tym sądzisz i możesz w ogóle teraz nawet spróbować?

To jedna z pierwszych scen *Słuchowiska z Polską w tle*, wspólnego projektu Oksany Czerkaszyny, dramaturga Wojtka Zrałka-Kossakowskiego i kompozytora Marcina Lenarczyka. *Słuchowisko...* powstało w prowadzonym przez Krytykę Polityczną centrum kultury Jasna 10, wyemitowane zostało przez niszowe niezależne Radio Kapitał (premiera: 19 grudnia 2024).

Sytuacja ze słuchowiska ma charakter fikcyjny, albo przynajmniej sfikcjonalizowany, rolę producenta gra Igor Stokfiszewski – animator kultury i teoretyk związany z Krytyką Polityczną. Jednak udokumentowane są rzeczywiste analogiczne sytuacje. Tak o jednej z nich opowiadała Olga Trembach, aktorka, która – podobnie jak Czerkaszyna – zaczęła pracować w Polsce jeszcze przed pełnoskalową inwazją:

W zeszłym roku nagrałam taśmę na casting do produkcji związanej z Ukrainą. Potrzebowali kogoś z ukraińskim akcentem. Dostałam odpowiedź, czy nie mogłabym nagrać się jeszcze raz, bo nie dość słychać, że jestem Ukrainką (Mrozek, 2024).

Rozpoznanie kondycji uchodźcy czy migranta jako pewnej formy (samo)teatralizacji powraca w dyskursie bardzo często. Sama Czerkaszyna udzieliła w 2019 roku wywiadu zatytułowanego *Casting na Ukrainkę*. Jeden z ważniejszych nowych głosów na temat teatru migranckiego w Polsce

zatytułowany jest *Przebrać się za migrantkę*. Ukraińska dramaturżka i performerka Vera Popova oraz polska badaczka i aktywistka Ada Tymińska zwróciły w nim uwagę na specyficzny „podział pracy” związany z przydzieleniem „roli” osoby reprezentującej społeczność migrancką:

Zaryzykujemy tezę, że liczba osób z Ukrainy i Białorusi, które pojawiły się w Polsce w ostatnich latach, w pewnym sensie onieśmieliła polskie twórczynie i twórców, którzy zrezygnowali z samodzielnego podejmowania tematów wschodnich. Ukraińcy opowiadają o wojnie, imperializmie, dekolonizacji. Białorusini o protestach, więźniach politycznych, walce o tożsamość. Osoby polskie – o wszystkim innym. Tworzy się pewna granica, subtelna, ale wyczuwalna. Samocenzura – bo jakim prawem mówić o Ukrainie, nie będąc stamtąd, kiedy obok są ci, którzy mogą mówić za siebie?

Ostatecznie często te tematy są podejmowane wspólnie, co jest w porządku, ale czy zawsze jest konieczne? Zbyt często, z powodu nierówności strukturalnych, takie współprace kończą się instrumentalizacją. Polscy twórcy nie powinni czuć obowiązku, by mieć osobę migrancką w projekcie, aby mówić o Ukrainie czy Białorusi. Więcej perspektyw to zawsze wartościowa sprawa, ale niech nie będzie to konieczność ani bariera. Zwłaszcza jeśli ma wiązać się z tokenizacją i „odhaczaniem” angażowanej osoby „stamtąd” jako przedstawicielki konkretnej grupy i niewiele poza tym (2024).

Warto tu dodać, że „nierówności strukturalne”, o których piszą Popova i

Tymińska, przekładać się mogą nie tylko na pozycję ukraińskich współtwórców w ramach konkretnych współprac artystycznych, ale też na niewielką obecność „tych tematów” w polskim teatrze. Bo sylogizm z cytowanego artykułu można odwracać. Skoro tematy wojny czy dekolonizacji są zastrzeżone dla osób migranckich, a miejsca dla osób migranckich w polskim teatrze jest mało, to mało będzie też w nim o wojnie, uchodźcach czy dekolonizacji. Ale też: skoro osoby migranckie muszą mówić o wojnie i dekolonizacji, a polski teatr ma dosyć tematu wojny, uchodźców i dekolonizacji, to nie ma miejsca dla osób migranckich w polskim teatrze.

Sytuacja castingu była podstawą instalacji wideo *Comfort Work* prezentowanej w ramach ukraińskiego pawilonu na Biennale Sztuki w Wenecji 2024 (z udziałem polskich artystów). Andrii Dostliev i Lia Dostlieva poszukiwali aktorów z paszportem Unii Europejskiej do odegrania dziesięciu „typów” ukraińskich uchodźców, oczekiwanych – według samych uchodźców – w krajach UE.

Dostlievowie mówili o tym, jaką funkcję pełnią te oczekiwania i stereotypy dla społeczeństw, w których powstają – poniekąd zatem również o ryzyku instrumentalizacji. Nie oni jedni: „Zastanawiam się, czy jestem teraz zapraszana do współpracy, bo ktoś docenia moją sztukę, czy tylko dlatego, że jestem postrzegana jako ofiara wojny” – stwierdziła Wiktoria Myroniuk w rozmowie z Agatą Siwiak w pierwszym roku pełnoskalowej inwazji (Siwiak, 2022, s. 48). Trzy lata później tamte obawy czy wątpliwości zdają się odległe. Polski teatr mniej już interesuje się wojną – a Ukraińcami i Ukrainkami w Polsce chyba jeszcze mniej.

Nowi aktorzy, stare dekoracje

„Fiasko, jakie ponosi teatr publiczny, próbując wykroczyć poza symboliczne gesty wobec miejscowych społeczności imigranckich, jest dojmujące, uporczywe, trudne do odwrócenia i politycznie kompromitujące” – pisał Dragan Klaić (2014, s. 43), zadając pytanie o to, czy misja teatru publicznego faktycznie jest powszechna. Książka Klaić *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją*, choć jeszcze niedawno traktowana była w Polsce jako jedno z najnowszych opracowań tematu, dziś zdaje się pochodzić z innej epoki. Przez ostatnią dekadę temat migracji wysunął na pierwszy plan polskiej i europejskiej polityki wzrost znaczenia skrajnej prawicy. Pełnoskalowa inwazja Rosji na zachodniego sąsiada i przybycie setek tysięcy uchodźczyń i uchodźców z Ukrainy, obok dziesiątek tysięcy imigrantów zarobkowych z Azji, zmieniły Polskę w kraj znacznie bardziej wielokulturowy niż w momencie wydania *Gry w nowych dekoracjach*. Zarazem zacytowane rozpoznanie Klaić pozostaje aktualne, a nawet nabrało aktualności. Fiasko teatru wobec społeczności migranckich pozostaje dojmujące, uporczywe, trudne do odwrócenia i politycznie kompromitujące. Dotyczy to zarówno budowania publiczności, jak i współpracy z twórcami.

Trzeba jednak odnotować te rozwiązania, które istnieją – i wychodzą naprzeciw potrzebom migranckim i uchodźczym osobom artystycznym. *Słuchowisko z Polską* zostało zrealizowane przez uczestniczkę programu specjalnych rezydencji, utworzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Program polega na wspieraniu instytucji – tak teatrów, jak i organizacji pozarządowych czy np. uczelni – które zdecydują się przyjąć rezydentów z Ukrainy i wystosują list intencyjny o gotowości ich przyjęcia. W ramach rezydencji uczestnicy otrzymują – od Instytutu

Teatralnego, czyli ze środków placówki prowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego – „kieszonkowe”, jak ujmuje to regulamin konkursu, w kwocie stu złotych na dzień pobytu. Do tego dochodzi maksymalnie tysiąc pięćset złotych miesięcznie dodatku na zakwaterowanie.

Projekt rezydencji jest skierowany do indywidualnych twórców – nie może go otrzymać poprzez jedną aplikację na przykład grupa. Spełnia bardziej funkcję badawczą, edukacyjną, socjalną czy charytatywną niż twórczą. Instytucje goszczące były dobierane szybko, niejako po omacku. Wynikało to ze słabego rozeznania ukraińskich ludzi teatru w polskim środowisku teatralnym i instytucjach, podobnie jak w innych propozycjach stypendialnych i grantowych. Projekt Instytutu miał charakter interwencyjny, jednak stał się stałą – i zasadniczo bezkonkurencyjną – formą wspierania artystów zza wschodniej granicy. Pierwsza edycja była skierowana do osób z Białorusi, odbyła się po zastrzeniu przez reżim Alaksandra Łukaszenki represji po sfałszowanych wyborach prezydenckich – jej grupą docelową były „osoby działające twórczo, dotknięte skutkami białoruskiego kryzysu politycznego”. Ostatnia jak dotąd, czwarta edycja, skierowana została już tylko „do ukraińskich przedstawicielek i przedstawicieli zawodów teatralnych, zajmujących się w szczególności: aktorstwem, reżyserią, dramaturgią, dramatopisarstwem, scenografią, kostiumografią, reżyserią światła i dźwięku, produkcją, opieką kuratorską nad wydarzeniami teatralnymi, pedagogiką teatru, teatrologią”.

Ograniczenie ukraińsko-białoruskiego wcześniej programu wyłącznie do osób z Ukrainy spotkało się zresztą z krytyką, choć nieszczególnie zauważoną. Irina Lappo na łamach „Teatru” stwierdziła:

W 2024 roku z programu rezydencji artystycznych wyłączono

Białoruś, co zapewne było wyrazem jakiejś szerszej polityki kulturowej i zmiany punktu widzenia promującego spojrzenie na Białoruś jako współagresora. W stosunku do wygnanych i wyklętych przez własne państwo twórców ten unicestwiający gest jest skrajnie niesprawiedliwy (2024, s. 19-20).

Trudno zgodzić się z Lappo, by decyzja o wyłączeniu Białorusi z programu rezydencji była „wyrazem [...] szerszej polityki”, bo szerszej polityki dotyczącej współpracy z ukraińskimi artystami niestety nie ma. Z kolei brak szerszej dyskusji wokół tego tematu sprawia, że ważne decyzje dotyczące losu migranckich artystów zapadają mimochodem, podobnie jak te dotyczące współpracy kulturalnej z Ukrainą.

„Jeżeli pytasz, co ma robić teatr w obecnej sytuacji, to wydaje mi się, że najpierw trzeba ze wszystkich fasad zdjąć banery «Solidarność, troska, empatia» i zastąpić je realnymi solidarnościowymi praktykami. Należy przenieść hasła z fasad do kulis, bo jeśli tego nie zrobimy, dalej będziemy reprodukowali przemoc, która bezpiecznie chowa się za tymi dekoracjami” – mówiła Roza Sarkisian, ukraińska reżyserka armeńskiego pochodzenia, niedługo po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji w 2022 roku. Jak przedstawia się dziś bilans solidarnościowych praktyk?

Żadna z dziewięćdziesięciu sześciu publicznych scen dramatycznych (dane GUS za 2023 rok) działających w Polsce, w tym czternaście w samej Warszawie, nie opracowała stałej formuły współpracy z mniejszością ukraińską (ani białoruską zresztą też). Wyjątkiem w ramach publicznych instytucji jest Scena Ukraińska prowadzona przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, przy której działa Niezależny Ukraiński Teatr GAS. Instytut nie jest teatrem repertuarowym, jest jednak publiczną

instytucją kultury prowadzoną przez miejski samorząd.

Co to jest polski teatr?

Na pierwszy rzut oka aktorka Nina Batovska może uchodzić za przykład udanej integracji z polskim systemem teatralnym. Przybyła do Polski z Charkowa. Jako etatowa aktorka Teatru Śląskiego w Katowicach zagrała w spektaklach czołówki polskich reżyserów: Mai Kleczewskiej, Jana Klaty, Krzysztofa Garbaczewskiego, Marcina Wierchowskiego czy Roberta Talarczyka. Pracowała też jako choreografka - m.in. z reżyserem Maciejem Podstawnym.

Batovska jest też wraz z Kateryną Vasiukową współautorką jednej z najciekawszych migranckich wypowiedzi scenicznych w polskim teatrze ostatnich lat. *Czuję do ciebie miętę*, wychodząc od niejasnej relacji modernistycznych pisarek Łesi Ukrainki i Olhi Kobylańskiej, wpisuje się w zwrot w stronę poszukiwań nieheteronormatywnych wątków w literaturze ukraińskiej, który porównywać można z fermentem, który wywołały w Polsce takie publikacje, jak *Homobiografie* Krzysztofa Tomasika czy *Dezorientacje: antologia polskiej literatury queer* pod redakcją Błażeja Warkockiego, Alessandro Amenty i Tomasza Kaliściaka. Jednocześnie przedstawienie Batovskiej i Vasiukovej łączy wątki LGBT+ z biografiami samych artystek-uchodźczyń, problematyzacją polskiego i zachodniego spojrzenia na uchodźstwo czy dylematami związanymi z czynieniem uchodźczego losu tematem wypowiedzi artystycznej.

W ukraińskim teatrze trudno znaleźć tak ironiczną, zmysłową i jednocześnie intelektualną grę na temat instrumentalizacji i wykorzystania medialnych skandali wokół zagadnień tożsamości seksualnej. I tak na przykład w

prowokacyjnej scenie kobiecej masturbacji nie możemy być pewni, czy autorki spektaklu doprowadzają do groteskowej ilustracyjności temat domniemanej intymnej relacji między ikonicznymi postaciami ukraińskiego modernizmu, czy raczej zwracają uwagę na ekscytację tym tematem w ukraińskich mediach.

Jako pierwsza hipotezę o intymnym wolnym związku pisarek wysunęła w doktoracie w latach dziewięćdziesiątych ukraińska badaczka Sołomija Pawłyczko, co nazwano najgłośniejszym skandalem w ukraińskim literaturoznawstwie od czasu uzyskania niepodległości. Szersza publiczność zainteresowała się tym tematem, gdy o relacji między założycielkami ukraińskiego feminizmu zaczęli pisać tacy dziennikarze i kontrowersyjni autorzy jak Ołесь Buzyna. Tymczasem, pomimo prowokacyjności niektórych scen w *Czuję do ciebie miętę*, jej głównym tematem pozostaje *xpynkicть*, kruchość, podatność na zranienie, a zarazem - niełatwe poddawanie się opisowi. Takie właśnie - delikatne, migotliwe, jakby w zawieszeniu - jest nie tylko życie, zwłaszcza w trakcie wojny, ale też relacja między artystkami.

Wpisując swoją obecność w pole polskiego teatru, Batovska zapisała się też poniekąd do rzeczywistości, w której częste są tego typu wypowiedzi: performatywne, oparte bardziej na pracy z obecnością niż linearnie opowiedzianej historii, zderzające różne tryby obecności na scenie - od storytellingu, przez grę z autobiograficznym performansem i groteskowe odgrywanie fikcyjnych postaci, po taniec fizyczny. Przede wszystkim spektakl pracuje jednak z sytuacją spotkania - zarówno pomiędzy performerkami, jak i performerkami i widownią. Wpisuje się tym samym w powrót do cielesności, materialności i konkretności jako program sprzyjający kulturowej mobilności teatru, który, odwołując się m.in. do Marco de Marinisa i Eriki Fischer-Lichte, opisała Ewa Bal:

Performatyzowanie teatru – podobnie jak myślenie dekolonialne – przywróciło wagę ciałom, ponieważ polegało na zakwestionowaniu fikcyjnego statusu rzeczywistości scenicznej (i zasad teatralnej inscenizacji) na rzecz uwspólnienia doświadczenia ciał, czasu i przestrzeni między widownią i sceną. Innymi słowy semiotyczny porządek scenicznego świata przedstawionego został zastąpiony porządkiem fenomenalnym samego spotkania/wydarzenia.

Widzowie nie tyle oglądali aktorów odgrywających jakieś postacie, ile doświadczaali materialności ciał i przedmiotów tworzących przedstawienia, łącznie z możliwością zamiany ról między grającymi i oglądającymi. Przedmiotem, najczęściej afektywnego, doświadczenia widza i wykonawców było zatem obcowanie z ciałami, głosami i fizycznością osób znajdujących się w specyficznie zaaranżowanych okolicznościach (2023, s. 87).

Znamienne, że ostentacyjnie niespójną, heterogeniczną, afabularną formę przedstawienia Batovskiej i Vasiukowej recenzent dziennika „Washington Post”, w relacji z festiwalu Boska Komedja, uznał za typową dla polskiego teatru:

W *Mięcie* trzymano się koncepcji teatru poświęcającego więcej uwagi nieskrępowanej ekspresji niż strukturze. W przeciwieństwie do teatrów w Nowym Jorku czy Londynie, to reżyser, a nie autor dramatu, jest odpowiedzialny za intencje i znaczenia spektaklu. Proces prób, jak mówią polscy ludzie teatru, zwykle rozpoczyna się bez scenariusza. To wywrotowy produkt narodu, który przeszedł przez zniszczenia II wojny światowej i wyszedł z niej jako inne społeczeństwo, pod sowiecką dominacją (Marks, 2023).

Ale czy zasłyszane przez amerykańskiego autora od „polskich ludzi teatru” deklaracje rzeczywiście opisują polską rzeczywistość teatralną?

To samo, tylko bardziej

Z dziesiątek rozmów wynika, że twórcynie i twórcy z Ukrainy doświadczają, oprócz psychologicznych i społecznych konsekwencji sytuacji uchodźstwa, tych samych problemów, których doświadczają w Polsce twórcynie i twórcy z Polski. Tych samych – jednak zazwyczaj w większym nasileniu.

Weźmy prekaryzację: twórcom z Ukrainy, jako że nie są obywatelami UE, nie przysługują chociażby stypendia z Krajowego Planu Odbudowy – takie jak to, w ramach którego powstał ten artykuł. Trzeba jednak dodać, że już regulaminy stypendiów ministra kultury nie przewidują wymogu posiadania obywatelstwa. Co do uzyskiwania prawa stałego pobytu czy prawa do pracy, sytuacja jest skomplikowana: zależy, czy dana osoba przybyła z Ukrainy w związku z działaniami wojennymi po 24 lutego 2022, czy też wcześniej. W tym drugim przypadku wymagany będzie tytuł pobytowy. Dla osób, które nie są zatrudnione w oparciu o umowę o pracę, czyli np. artystów pracujących projektowo, jest on trudny do uzyskania. W praktyce oznacza to podział ukraińskiej społeczności, również artystycznej, na dwie grupy o różnych prawach.

Artystki z Ukrainy silniej doświadczają też konsekwencji estetycznego i instytucjonalnego backlashu, mającego właśnie miejsce w polskim teatrze. „Kontrrrewolucja teatralna”, by posłużyć się określeniem z manifestu Teatru im. Modrzejewskiej w Legnicy pod kierunkiem Jacka Głomba (2012), trwa już dłużej niż rzekomy triumfalny pochód teatru postdramatycznego, na który miała być odpowiedzią – „kryzys odwiecznego modelu opowiadania historii,

które zastępuje się luźnymi kolażami obrazów, klisz, performansów, [który] ma fatalne skutki”, diagnozowany przez autorów manifestu trzynaście lat temu. Podobnie jak spojrzenie amerykańskiego recenzenta, tak i spojrzenie polskiego „oświeconego konserwatysty” bierze wycinek za całość, niszę za krajobraz.

Podobnie wkrótce oburzenie ruchem #metoo w polskim teatrze będzie trwać dłużej niż trwało zainteresowanie mediów głównego nurtu przemocą w szkołach i instytucjach artystycznych, składających się na tenże polski teatr. Nie można tu nie wspomnieć, że jedna z najważniejszych spraw w ramach #metoo w polskim teatrze ma ukraiński wątek. Głos Mariany Sadovskiej o przemocy, do której miało dochodzić w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, opublikowany został najpierw po ukraińsku, w portalu Povaha.org.ua (Sadovska, 2020). Od 26 maja do 6 października 2020 roku, przez sto trzydzieści trzy dni, aż do opublikowania polskiego przekładu przez „Dwutygodnik” i omówienia przez „Gazetę Wyborczą”, nikt w Polsce nie podejmował publicznie tematu przemocy w jednej z najsłynniejszych placówek teatralnych, bo przemoc ta została opisana po ukraińsku.

Również sposoby pracy i teatralne poetyki inne niż te przyjęte w głównym nurcie mają jeszcze mniejsze szanse zaistnienia, jeśli mają ukraiński punkt wyjścia. Tym intensywniej działa wtedy mechanizm opisany przez Weronikę Szczawińską jako „niewidzialna cenzura” – przejawiający się w tym, że teatry publiczne lekceważą „pracę inną niż praca na podstawie tekstu (dramatycznego, adaptowanego, powstałego na potrzeby spektaklu)”, „pracę inną niż ta kierowana przez reżysera czy reżyserkę” czy właśnie „pracę, która jest efektem długotrwałej współpracy lub została zainicjowana przez twórców czy twórczynie z grup, których dostęp do teatru jest tradycyjnie utrudniony” (Szczawińska 2024, s. 26). Ten ostatni przykład, choć w

napisanym w 2021 roku tekście Szczawińskiej odnosi się do osób z niepełnosprawnościami, można zastosować też do migrantów.

Widzimy, że hierarchie, na których opiera się funkcjonowanie teatru w Polsce, w przypadku osób spoza Polski działają jeszcze mocniej. Nie tylko dlatego, że łatwiej przychodzi polskiemu teatrowi, jako instytucji, przyjąć do pracy ukraińską aktorkę niż ukraińską reżyserkę. To, co twórcy z kręgu Komuny Warszawa i Instytutu Sztuk Performatywnych określili jako „teatralną monokulturę” (2020), pozostawiającą wszystkie inne zjawiska teatru w Polsce „na marginesie”, pozostawia teatrowi osób migranckich z Ukrainy jeszcze węższy margines niż zazwyczaj.

Jeśli Popova i Tymińska zauważyły, że problem z „teatrem migranckim” wiąże się często z faktem, iż jest on postrzegany jako „[u]żywający przestarzałego języka wizualnego, estetyki i tematów, które polski teatr «przepracował» co najmniej dekadę temu i które w kontekście współczesnego europejskiego teatru już nie są interesujące”, dodać trzeba, że teatr tworzony przez osoby z Ukrainy ma zarazem jeszcze mniejszą szansę na skorzystanie z zasobów publicznych instytucji po to, by podejmować poszukiwania w obszarze nowych języków, poetyk i sposobów pracy.

Jednocześnie, mimo deklarowanego przywiązania do klasyki i pomimo finansowego wspierania jej wystawień przez program „Klasyka żywa”, w polskich teatrach instytucjonalnych po 2022 roku nie pojawiło się żadne nowe wystawienie sztuk chociażby Łesi Ukrainki czy innych autorów (w konkursie „Klasyka żywa” znalazła się za to *Wojna i pokój* według Lwa Tołstoja z Teatru Śląskiego, w reżyserii Janusza Opryńskiego). I choć intensywna dyskusja o tym, jak i na ile bojkotować czy przepisywać na nowo kulturę rosyjską i radziecką, toczy się również intensywnie wśród Ukraińców i Ukrainek, w Polsce raczej nikt nie pyta ich w tej kwestii o zdanie.

Interesującym i odświeżającym wyjątkiem byłaby tu wystawa *Rzeka ryczała jak zraniona bestia* w szczecińskiej Trafostacji Sztuki. Związani z Kyiv Biennale kuratorzy Alona Penzii, Stanislav Bytiutskyi, Oleksandr Teliuk zderzyli obrazy katastrofalnej powodzi po wysadzeniu w 2023 roku przez rosyjską armię zapory wodnej w Kachowce z kinowymi obrazami radzieckiej industrializacji Ukrainy w okresie stalinowskim i u początków ZSRR.

Kijowska wystawa w Szczecinie przeszła jednak bez większego echa. Po okresowej mobilizacji polski teatr wraca tymczasem do *business as usual*. Tym także można wytłumaczyć zaproszenie do dyskusji w ramach ostatniej Boskiej Komedii – najważniejszego polskiego festiwalu teatralnego – rosyjskiej artystki i teatroložki Maryny Dawydowej, zwolnionej z pracy przy festiwalu w Austrii, przy jednoczesnym braku zaproszenia kogokolwiek z ukraińskich ludzi teatru do publicznych dyskusji na festiwalu.

W polu sztuk performatywnych próbą refleksji nad radzieckim dziedzictwem był wspólny projekt Katarzyny Szyngiery i Zoyi Laktionovej *20 hektarów* – niewielki, niskobudżetowy, jednorazowy i wyprodukowany przez centrum kultury Jasna 10. W zainscenizowanej formie konkursu, prowadzonego przez aktorkę Oksanę Czerkaszynę, widzowie mogli zagłosować w sprawie przyszłości cmentarza i pomnika żołnierzy radzieckich w Warszawie, wybierając jeden z pięciu scenariuszy. Wygrała koncepcja zatytułowana „Okres połowicznego rozpadu okupanta”¹.

Długi cień kolonizatora

Jednym z nielicznych przykładów pracy ukraińskich twórczyń z polskimi aktorami po 2022 roku było z kolei *Powiem ci jutro / Скажу тобі завтра* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, zrealizowane w ramach Sceny Nowe

Sytuacje za dyrekcji artystycznej Jakuba Skrzywanka (premiera 23 czerwca 2023). Tak, to był spektakl o wojnie, ale reżyserka Nina Khyzna z dramaturżką Liubą Ilnytską ostentacyjnie pozostawiły rosyjskie okrucieństwo i ukraińskie cierpienia poza sceną, skupiły się na konfuzji Zachodu, przedstawionego tu w ekspresjonistycznym wyostrzeniu jako kilka postaci-typów, w tym przywódczynię przypominającą nieco była niemiecką kanclerkę Angelę Merkel. Spektakl grał z poczuciem konfuzji, niepewności, dezorientacji, towarzyszącym w Polsce pierwszym miesiącom pełnoskalowej inwazji; zarazem był odczytany jako wypowiedź o rozczarowaniu Ukrainy reakcją Europy Zachodniej na wojnę; lekturę tę wspierały wypowiedzi autorki.

Nina Khyzna z Liubą Ilnytską kontynuują dziś praktykę artystyczną między Grazem w Austrii a Lwowem, gdzie Ilnytska tworzy niezależne Jam Factory Art Center, i Charkowem, gdzie działa wciąż Teatr Nafta Khyznej. Pokazywały swoje prace m.in. na włoskim festiwalu w Santarcangelo di Romagna, którego dyrektorem jest Tomasz Kireńczuk. Nie pracują za to już w Polsce. Ostatni jak dotąd pokaz spektaklu *Powiem ci jutro / Скажу тобі завтра* odbył się 3 marca 2024 roku.

Najgłośniejszą i największą premierą ukraińskiej artystki w Polsce była jednak *Haga* Saszy Denisowej w Teatrze Polskim w Poznaniu, teatralna wizja procesu sądowego Władimira Putina i jego współpracowników (premiera: 24 lutego 2023). Pewne kontrowersje w kręgach ukraińskich twórców wzbudziło to, że do pełnoskalowej inwazji Denisowa mieszkała i pracowała w Moskwie. „Nigdy nie ukrywałam, że mieszkałam w Moskwie i jestem świadoma, że niektórym Ukraińcom moja przeszłość przeszkadza. [...] Oczywiście, możecie mnie nienawidzić, ale to nie powstrzyma mnie od tego, co mogę robić dla Ukrainy” – mówiła Denisowa w wywiadzie dla ukraińsko-polskiego portalu

sestry.eu (Syruczyna, 2023).

Z perspektywy przyjętej dla tego artykułu kluczowe jednak nie są rozważania o motywacjach czy o odbiorze życiowych decyzji konkretnej osoby, ale sposób funkcjonowania teatru z jego hierarchiami. Niedawna obecność w rosyjskim systemie teatralnym jest, jak się wydaje, dla teatrów w Polsce i na zachodzie Europy poważniejszą rękojmią jakości niż doświadczenia ukraińskie (ta rękojmia działa również przy twórcach z Białorusi). Choć z perspektywy ekonomii prestiżu oraz kapitału symbolicznego, zakumulowanego od XIX wieku przez rosyjski teatr, nie jest to trudne do zrozumienia, to brakuje rozpoznania i nazwania wprost tego faktu w polskiej dyskusji o teatrze. Możliwe do zrozumienia jest też zróżnicowanie biografii ukraińskich twórców – jednak bezrefleksyjne przechodzenie nad tym wszystkim do porządku dziennego jest gestem reprodukcji kolonialnej przewagi, która źródło ma w wielowiekowej rosyjskiej przemocy.

Krytycy nie zgadzali się co do tego, czy w ramach scenicznego świata sąd nad Putinem jest w *Hadze* jedynie zapowiedzianą, a nie zrealizowaną wizją, fantasmagorią (Bednarek, 2023) czy jednak faktycznie Putin staje przed sądem (Mrozek, 2023). Jako osoby piszące ten tekst różnimy się też w ocenie, na ile *Haga* zanurzona jest bardziej w rosyjskiej niż ukraińskiej wyobraźni politycznej, na ile przemawia w niej tęsknota za jakąś „inną Rosją” – dziewczynka z Mariupola, która jest bohaterką tego spektaklu, rozmawia z Putinem, próbuje go zrozumieć, podczas gdy Ukraińcy raczej po prostu życzą mu śmierci. Jednak niezależnie od tych sporów, pokaz *Hagi* w sercu Warszawy, w Teatrze Studio, z udziałem przedstawicieli polskiego i ukraińskiego rządu, przeszedł prawie bez echa. Można zaryzykować tezę, że przyczyniły się do tego polityczne ryzyko i uwikłanie wykraczające poza spory teatralnych kręgów diaspory ukraińskiej. Badania również liberalnego

elektoratu w Polsce wskazują na niechęć do uchodźców i imigrantów. Nietrudno wyciągnąć wniosek, że u progu wyborów prezydenckich w Polsce także przedstawiciele nowego, liberalnego rządu nie chcą być zbyt kojarzeni ze społecznością ukraińską.

Można wręcz zaryzykować odwrócenie wniosku, które w przywoływanej tu wcześniej analizie klęski teatru publicznego w pracy z migrantami przeprowadzał Dragan Klaić. „Prawo, o którym decyduje przecież fakt, iż jest on instytucją powszechną” – pisał Klaić o państwowej subwencji dla teatru publicznego. W obecnym krajobrazie politycznym zasada ta ulega odwróceniu – wsparcie z „naszych podatków” dla „obcych” jest politycznie kontrowersyjne (nawet jeśli przybysze też płacą w Polsce VAT, PIT czy składki ZUS). Teatr publiczny ma być teatrem „narodowym”, a przymiotnik ten zyskuje coraz to nowe odcienie znaczeniowe, konotujące zarazem prestiż i związek z hermetycznie rozumianą wspólnotą.

Jutro jest już dziś

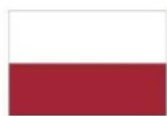
„Jutro” z tytułu szczecińskiego spektaklu Khyznej i Ilnytskiej jest właśnie dziś – od premiery niebawem miną dwa lata. Trudno oprzeć się wrażeniu, że poczucie niepewności, towarzyszące wojnie tuż za miedzą, i skrępowania nieszczęściem i cierpieniem sąsiadów zostało oswojone.

Czy w licznie odbywających się teraz w Polsce konkursach na dyrektorów teatrów znajdują się aplikacje, których autorzy, pretendenci do kierowania instytucjami, uwzględnią obecność największej dziś mniejszości narodowej w Polsce i wywodzących się z niej twórców i twórczyni, ale i po prostu widzów i widzki?

Czy teatry, które z godną podziwu energią i zapałem podjęły działania solidarnościowe wobec twórców i twórczyń z Ukrainy zimą i wiosną 2022 roku, zdobędą się teraz na odwagę autorefleksji, dokonania podsumowań i wymyślenia nowych form działania, z wykorzystaniem własnych doświadczeń i w otwarciu na głosy tych, których tak chętnie zdecydowały się kiedyś wspierać?

Wreszcie, czy polityka instytucji prowadzonych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego uwzględni systemowe wsparcie działań tych osób z polskiego teatru, którzy już w tej chwili, z własnej woli, pracują czy przymierzają się do pracy w Ukrainie?

Tekst powstał dzięki stypendium ramach Programu wspierania działalności podmiotów sektora kultury i przemysłów kreatywnych na rzecz stymulowania ich rozwoju (Krajowy Plan Odbudowy i Zwiększania Odporności).



Rzeczpospolita
Polska

Sfinansowane przez
Unię Europejską
NextGenerationEU



Wzór cytowania:

Mrozek, Witold; Jasińska Maria, *Nuda cudzego cierpienia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nuda-cudzego-cierpienia>.

Autor/ka

Witold Mrozek – teatrolog, dziennikarz, czasem dramaturg. Stale współpracuje z „Gazetą Wyborczą” i „Dwutygodnikiem” oraz „Berliner Zeitung”. W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW przygotowuje rozprawę doktorską o performansach wykorzystujących wizerunek Jana Pawła II.

Maria Jasińska – ukraińska badaczka teatru, dramaturżka, tłumaczka, producentka teatralna i filmowa. Przetłumaczyła z języka polskiego książki *Święty Artaud* Leszka Kolankiewicza i *Teatra polskie. Historie* Dariusza Kosińskiego. Współpracowała m.in. z GogolFest w Kijowie, Eastern European Performing Arts Platform, pismami „Ukraiński Teatr” i „Dwutygodnik” oraz portalem OKO.press. Ukończyła Kijowski Narodowy Uniwersytet Teatru, Kina i Telewizji im. Iwana Karpenki-Karego.

Przypisy

1. Zob.

<https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/wmw/wmw2024/szyngiera-laktionova/> [dostęp: 10.02.2025].

Bibliografia

Bał, Ewa, *Rozszczelnianie pola językowej uznawalności: O mobilności kulturowej dramatu ukraińskiego w Polsce po 24 lutego 2022*, „Pamiętnik Teatralny” 2023, nr 4 (72). DOI: 10.36744/pt.1585.

Bednarek, Joanna B., *Haga. Wielkie zmyślenie*, „Czas Kultury” 2023, nr 5, <https://czaskultury.pl/artykul/haga-wielkie-zmyslenie/> [dostęp: 10.02.2025].

Instytut Sztuk Performatywnych. Komuna Warszawa, *O bioróżnorodność w teatrze*, „Dwutygodnik” 2020, nr 284, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8992-o-bioroznorodnosc-w-teatrze.html> [dostęp: 10.02.2025].

Klaić, Dragan, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją*, tłum. E. Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lublin 2014.

Lappo, Irina, *Prawdziwy białoruski teatr*, „Teatr” 2024, nr 12.

Marks, Peter, *Theater at the edge of war: Laughs, brutal truths and a Zelensky spoof*, „Washington Post”, 6.01.2023, <https://www.washingtonpost.com/theater-dance/2023/01/06/zelensky-play-festival-ukraine-p>

oland/ [dostęp: 10.02.2025].

Mrozek, Witold, *Putin stanął przed sądem. Na razie w teatrze*, Wyborcza.pl, 26.02.2023, <https://wyborcza.pl/7,112395,29504104,putin-stanal-przed-sadem-na-razie-w-teatrze.html> [dostęp: 10.02.2025].

Mrozek, Witold, *Zagraj z mocniejszym akcentem. Rozmowa z Olgą Trembach*, „Dwutygodnik” 2024, nr 397, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11579-zagraj-z-mocniejszym-akcentem.html> [dostęp: 10.02.2025].

Павличко, Соломія [Sołomija Pawłyczko], *Дискурс модернізму в українській літературі (2-е вид)*, Київ 1999.

Popova, Vera; Tymińska, Ada, *Przebrać się za migrantkę*, „Dwutygodnik” 2024, nr 397, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11530-przebrac-sie-za-migrantke.html> [dostęp: 10.02.2025].

Sadovska, Mariana [Мар'яна Садовська], *Coming out*, 26.05.2020, <https://povaha.org.ua/ya-schodенno-pryjmalа-zaspokijlyvi-zasoby-schob-zasnuty-ta-lyky-dlya-s-hudnennya-schob-unyknyty-tsynichnyh-komentariv/> [dostęp: 10.02.2025].

Siwiak, Agata, *Ocalenie. Rozmowa z Lubą Ilnycką, Wiktoria Myroniuk i Rozą Sarkisian*, „Notatnik Teatralny” 2022, nr 88-89.

Syrzyna, Maria, *Sasza Denisowa: W mrocznych czasach trzeba rozpałić wielkie ognisko*, „Sestry.eu”, 3.11.2023, <https://www.sestry.eu/pl/artykuly/sasza-denisowa-haga-to-nadzieja> [dostęp: 10.02.2025].

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

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artukul/nuda-cudzego-cierpienia-teatr-w-polsce-wobec-ukrainy-ukraincow-i-ukrainek-u-progu-czwartego>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/krytyka-i-nostalgia-o-problematycznosci-przelomu-w-rosyjskiej-kulturze-lat>

/ ROZLICZENIA

Krytyka i nostalgia. O problematyczności przełomu w rosyjskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych

Katarzyna Osińska | Instytut Sławistyki PAN w Warszawie

Criticism and Nostalgia: The Complexity of Change in Russian Culture of the 1990s

This article examines key political and artistic trends in Russia during the 1990s, as well as the shifting perspectives on that decade - ranging from nostalgia to criticism. Today, critical views seem to dominate, especially regarding the political elites of that time, whom opposition leader Alexei Navalny accused of "selling Russia." However, his critique sparked opposition from some contemporary dissidents, who view the 1990s as a period of freedom. The cultural scene of the decade also resists simple classification, partly due to the surprising connections between the underground movement and the National Bolshevik ideology, which is now considered far-right. Debates about the 1990s remain unresolved: Was it a time of transformation, the conclusion of the 20th century, or the beginning of new possibilities?

Keywords: Russia; 1990s; transformation; underground; National Bolshevik Party

„Czarne dziewięćdziesiąte” (*лухие девяностые - lichije diewanostyje*) - tak

potocznie nazywana jest w Rosji ostatnia dekada XX wieku. W określeniu tym (przymiotnik *lichoj* oznacza zarówno dziarski, jak i zły albo czarny – w ludowych porzekadłach; związek frazeologiczny *lichije diewianostyje* nacechowany jest negatywnie) wyraża się stosunek znacznej części społeczeństwa do dziesięciolecia, które zamiast oczekiwanych postępów w rozpoczętej pieriestrojką transformacji przyniosło polityczną i ekonomiczną niestabilność¹. Stąd narastająca z biegiem lat krytyka tego okresu, a jednocześnie jego mitologizacja w literaturze, teatrze i filmie. Stał się on tematem bądź tłem akcji w wielu filmach i serialach². Pierwsze odcinki popularnego serialu *Ulica razbitych fonariej* (Ulica rozbitych latarni), kręcone w połowie dekady, ukazywały realia ówczesnego zubożałego, zaniedbanego, niebezpiecznego Petersburga, w którym pełne ręce roboty mieli śledczy milicjanci zajęci rozwiązywaniem kryminalnych zagadek (serial zaczął być emitowany w telewizji w roku 1998). W latach dziewięćdziesiątych toczy się akcja mających status kultowych filmów, jak *Brat Aleksieja Bałabanowa* (1997) czy *Bumier* (Beema), kryminalne kino drogi w reżyserii Piotra Busłowa (2003). Sceny z ulic Moskwy lat dzikiego kapitalizmu można zobaczyć w ekranizacji najbardziej bodaj znanej powieści Wiktora Pielewina *Generation P* w reżyserii Wiktora Ginzburga. Powieść opublikowana została u schyłku dekady – w 1999 roku, film wszedł na ekrany w roku 2011. W kolejnych latach eksponowanie i zarazem eksploatawanie w sztuce „burzliwych dziewięćdziesiątych” stało się jeszcze częstsze. W dekadzie tej umieszczali akcję swoich powieści i opowiadań m.in. Aleksiej Iwanow, Paweł Sanajew, Wiktor Szenderowicz (pomijam tu książki historyczne i dokumentalne, dotyczące epoki Jelcyna). Jako temat i jako kontekst dla ukazania trudów życia Rosjan epoka ta nadal pojawia się w spektaklach teatralnych, ostatnio w takich jak: *Skazka pro posledniego anieli* (Baśń o ostatnim aniele) na motywach utworów pisarza i matematyka Romana

Michajłowa w reżyserii Andrieja Moguczego (Teatr Narodów, Moskwa, 2019), *Polarnaja bolezń* (Choroba polarna) Marii Małuchiny w reżyserii Mariny Brusnikiny (MChT im. Czechowa, Moskwa, 2022), czy „spektakl-verbatim” zatytułowany po prostu *Dziewięćdziesiąte* (2022) w reżyserii Daniila Obuchowa (wywodzącego się ze Studia Sztuki Teatralnej Siergieja Żenowacza) grany na nowej moskiewskiej scenie impresaryjnej Prostranstwo „Wnutri” – Przestrzeń „Wewnątrz”³. Do politycznej rzeczywistości początku lat dziewięćdziesiątych odnosił się po części spektakl Alvisa Hermanisa *Gorbaczow* wystawiony w Teatrze Narodów (2020)⁴, po rozpoczęciu wojny – zgodnie z wolą reżysera – już nie grany. A do społeczno-obyczajowego kontekstu epoki – „dokumentalny audiospektakl-promenada” przygotowany przez grupę Stereo Story do tekstów Jurija Kławdijewa *Marszrut pieriestrojen* (Trasa zmieniona, 2024) – można w nim uczestniczyć za pośrednictwem aplikacji, dzięki której spacer po moskiewskim Arbacie i okolicznych zaułkach pozwala – jak głosi reklama spektaklu – zanurzyć się w rozmyślenia o Rosji tamtych czasów. „Burzliwe, szalone, głodne – do dziś nie ma jednej opinii na temat tych lat. Rock i maniacy, guma do żucia i wódka, kioski i piramidy finansowe, kasyna i gwałtownie tracący na wartości rubel...” – tak brzmi opis na stronie internetowej⁵).

Krytyczna ocena epoki Jelcynowskiej (Boris Jelcyn sprawował funkcję prezydenta Rosyjskiej Federacji w latach 1991-1999; 31 grudnia 1999 roku po rezygnacji Jelcyna obowiązki prezydenta Rosji przejął Władimir Putin) – to jedna strona medalu. Bowiem część społeczeństwa, zwłaszcza przedstawiciele opozycyjnych elit politycznych, skłonna była postrzegać to dziesięciolecie jako czas wolności, a negatywne efekty reform gospodarczych – jako cenę, jaką trzeba było zapłacić za przejście od gospodarki planowanej do kapitalizmu. W ostatnim czasie za sprawą Aleksieja Nawalnego (1976-2024) spory rozgorzały na nowo. Duże poruszenie, zwłaszcza w

środowiskach opozycyjnych, wywołał list napisany przezeń w sierpniu 2023 roku, po procesie zakończonym bezprecedensowym wyrokiem dziewiętnastu lat pozbawienia wolności w kolonii karnej. W pierwszych akapitach listu opublikowanego na łamach opozycyjnej „Nowej Gazety” pod tytułem *Mój strach i nienawist’* (Mój strach i nienawiść) Nawalny, mierząc się z własnymi negatywnymi emocjami, ogłosił, że choć stara się przewyciężyć nienawiść w sobie, zwłaszcza kiedy siedzi w więzieniu, to zdarza mu się nienawidzić niektórych sędziów, „efesbeszników” (czyli funkcjonariuszy Federalnej Służby Bezpieczeństwa), Putina, ale jeszcze bardziej tych, których „kiedyś kochał” i „siebie [...] za to, że tak ich kiedyś kochał”. Najkrócej rzecz ujmując, Nawalny oskarża liberałów, czyli otoczenie Borisa Jelcyna, nie tylko o to, że nie wykorzystali szansy na przeprowadzenie głębokich zmian, jaką jego zdaniem stworzyły lata dziewięćdziesiąte, ale też, że w imię własnych interesów dopuścili do władzy dawne służby bezpieczeństwa, w tym samego Putina. Nawalny w liście tym nie przebiera w słowach:

[...] nienawidzę tych, którzy zaprzędali, przepili, roztrwonili tę historyczną szansę, jaką nasz kraj miał na początku lat dziewięćdziesiątych. Nienawidzę Jelcyna z „Tanią i Wałą”, Czubajsa i całą pozostałą sprzedajną rodziną⁶, która wyniosła Putina do władzy.

Nienawidzę aferzystów, których z jakichś powodów nazywaliśmy reformatorami. Teraz jest jasne jak dzień, że nie zajmowali się niczym innym poza intrygami i własnym dobrobytem. W jakim jeszcze kraju tylu ministrów „rządu reform” stało się milionerami i miliardami? Nienawidzę autorów głupiej autorytarnej konstytucji, którą nam, idiotom, wciskali jako demokratyczną, a która nadawała już wówczas prezydentowi pełnomocnictwa legalnego monarchy

(Nawalnyj, 2023)⁷.

Radykalizm ocen Nawalnego wywołał u większości (choć nie u wszystkich) jego sojuszników, w tym dziennikarzy i przedstawicieli świata sztuki, konsternację, a nawet gniew, łagodzony w publicznych wypowiedziach⁸ z uwagi na fakt, że słowa te napisał więzień polityczny z długoletnim wyrokiem. Nawalny zadawał bowiem cios nadal pokutującemu wśród części opozycyjnego establishmentu przekonaniu, że pod względem politycznym lata dziewięćdziesiąte były złotym okresem demokracji: zniesienia cenzury, powstania wolnej prasy, wycofania wszechobecnej kontroli państwa. Jednak zarówno wówczas, jak i dziś optymistyczną ocenę tamtej epoki zaciemniają takie powiązane z nią zjawiska, jak spowodowana radykalnymi reformami ekonomicznymi, tzw. szokową terapią Jegora Gajdara, pauperyzacja dużej części społeczeństwa, a co za tym idzie narastanie podziałów społecznych oraz uaktywnienie się zorganizowanej przestępczości.

Już na przełomie wieków niektórzy uważni komentatorzy życia publicznego i artystycznego zaczęli zadawać pytania, czym było owo dziesięciolecie? „Czy można mówić o fenomenie lat dziewięćdziesiątych? Tak, jak to było w przypadku *roaring twenties*, rozmytych (lub mglistych) pięćdziesiątych, czy roku '68, który naznaczył całą tamtą dekadę i nie tylko tamtą? Czy da się powiedzieć, że te lata stanowiły etap z wyraźnie zaznaczonymi granicami?” – pytała filozofka i kulturoznawczyni Jelena Pietrowska w przedostatnim roku XX wieku (Pietrowskaja, 1999, s. 13). Wówczas próba podsumowania kończącej się dekady zderzała się nie tylko z trudnością wychwycenia jej istoty (co zrozumiałe w sytuacji braku czasowego dystansu), ale też z niepewnością co do jej usytuowania w historycznym *continuum*: czy było to dziesięciolecie kończące epokę, czy też zwiastujące nową? Kreśląc „mglisty obraz lat dziewięćdziesiątych” (tak zatytułowany był artykuł), Pietrowska

przywoływała „twarde” fakty, które sprawiły, że pełna sprzeczności epoka rozczarowała tych, którzy liczyli na nowy początek.

I kiedy zdaję sobie sprawę, że zaczęły się one [lata dziewięćdziesiąte - K.O.] trwającym jeszcze optymizmem pieriestrojki, a potem, przeciągnąwszy nas przez wszystkie kręgi „disnejowskiego” kapitalizmu (kapitalizmu na wskroś irrealnego, opartego na jedynej produkcji, a mianowicie spekulatywnym obrocie ogromnych mas pieniędzy), naraziły nas na strach i rozpacz, zderzając w finale z nową realnością *brave new world* (i nie była to antyutopia), to wówczas odbieram ten czas jako kolosalny sprasowany blok, który wchłonął w siebie także energię mojego świadomego życia (Pietrowskaja, 1999, s. 13).

Postrzeganie lat dziewięćdziesiątych jako złowieszczej, zasysającej ludzką energię otchłani znalazło potwierdzenie w artykule politologa Siergieja Prozorowa z 2012 roku: „Okres ten często określany jest jako bezczas, czarna dziura między upadkiem radzieckiego systemu a ustanowieniem rosyjskiego «liberalno-biurokratycznego państwa»” (Prozorow, 2012). Według politologa krytyczna ocena, dominująca w debatach politycznych po 2000 roku, utrzymywała przekonanie, że po okresie chaosu nastąpiła Putinowska epoka stabilizacji (*stabilnosti*). Jednak wielu komentatorów dekadę tę nadal postrzegało jako czas wolności, a upadek instytucji, krytykowany przez jednych, w opinii innych sprzyjał wyzwoleniu energii społecznej i indywidualnej inicjatywy. Zatem próby podsumowania dziesięciolecia cechuje krańcowa rozbieżność ocen: od radykalnej krytyki po idealizację. Lata te wspomniane były (i są do dziś) bądź jako okres niezwykle bogaty w zdarzenia, bądź jako czas zmarnowany.

Dla jednych dziewięćdziesiąte to okres *nieprzerwanej* [tu i dalej – podkreślenia autora cytatu] aktywności politycznej, niekończących się przemian i wiecznego kryzysu; okres, kiedy czas przyspieszył na tyle, że tempo zmian stało się nieznośne, w związku z czym polityczna stabilizacja epoki Putina rozpatrywana zaczęła być jako „zdrowy” symptom powrotu do normalności po sennym koszmarze. Dla innych dziewięćdziesiąte – to epoka pozbawiona treści; epoka, w której albo do niczego nie dochodziło, albo wszystko, co się działo, działo się po nic (Prozorow, 2012).

Jeśli zestawić te opinie, to nie były lata dziewięćdziesiąte ani czasem końca, ani nowego początku. Rzeczywiście dużo się wówczas zdarzyło, jednak to, co się zdarzyło nie miało – według Prozorowa – konsekwencji:

Diagnozę bezczasu odnieść należy nie do samej temporalności, lecz do ostatecznego wyniku zdarzeń. Lata dziewięćdziesiąte były czasem potężnych zmian bez końca i bez celu: nie istniały cele, ponieważ zmiany ciągnęły się bez końca, a nie kończyły się, ponieważ nie miały celów (Prozorow, 2012).

Autor tych słów wyjaśniał, że właśnie z powodu braku określonych celów przejściowość lat dziewięćdziesiątych przedłużała się, zatem nie były też one dekadą transformacji. Metaforycznie ujmował ten okres tytuł zbioru opowiadań Wiktora Pielewina *Dialektika Pieriechodnogo Pierioda iz Niotkuda w Nikuda* (Dialektyka Okresu Przejściowego Znikąd Donikąd, 2002). W efektownej figurze retorycznej, a zwłaszcza w owym „donikąd”, kryła się myśl, że w latach dziewięćdziesiątych nie dokonał się przełom: nie pojawiły się nowe idee, nie zostały wypracowane nowe praktyki społeczne i polityczne, które doprowadziłyby do gruntownej zmiany w ramach demokracji w rozumieniu zachodnim, traktowanej przez znaczną część klasy

politycznej, a także wielu przedstawicieli środowisk artystycznych jako jedyna alternatywa dla upadłego systemu.

Dzisiejszy kontekst, jakim jest tocząca się w Ukrainie wojna, zachęca do przyjrzenia się na nowo sytuacji w życiu artystycznym i sztuce lat dziewięćdziesiątych w Rosji. Czy istotnie okres ten charakteryzował się amorficznością; czy nie należałoby zweryfikować owego znikąd donikąd? Czy perspektywa 2025 roku pozwala na dostrzeżenie w tamtym okresie ziaren, które przyniosły owoce (zarówno zdrowe, jak i zatrute)? Zarazem owo „przyjrzenie się” może być tylko fragmentaryczne – nie sposób ująć zjawisk ówczesnego życia, ówczesnej sytuacji całościowo, poddając je generalizacji. Zresztą nie o generalizację i ocenę chodzi. Na pewno nie o przykładanie zwierciadła: projektowania na dzisiejszą sytuację ówczesnych zdarzeń. Lecz o próbę uchwycenia, jak świat sztuki zareagował na upadek Związku Radzieckiego, ów „koniec historii”, jak niektórym się wówczas zdawało. Inaczej mówiąc, jakie, niekiedy paradoksalne, konsekwencje dla postaw artystów przyniosło krążące po Rosji „widmo wolności”?

Epoka wolności i etyka beczynności

Paradoksalnie, wraz z narastającą po 2000 roku krytyką lat dziewięćdziesiątych opisywanych jako dekada zmarnowanych szans na przeprowadzenie politycznych zmian, w środowiskach artystycznych nasilała się nostalgia za epoką wolności w sztuce. Już w 2008 roku Michaił Gołynko-Wolfzon zauważył (w recenzji książki o Timurze Nowikowie, jednym z najważniejszych reprezentantów undergroundowego środowiska artystycznego Leningradu/Petersburga⁹), że stało się dlań oczywiste wytracanie eksperymentalnego potencjału, jaki cechował poszukiwania artystów poprzedniej dekady:

Stąd tradycyjne już nostalgiczne „wspominki” lat dziewięćdziesiątych w petersburskich galeriach, gdzie ta miniona, przełomowa epoka nie tyle zostaje przemyślana na nowo, bez emocji, ile opłakuje się ją i idealizuje, jako że wielu utożsamia ją z sytuacją maksymalnej samorealizacji (Gołynko-Wolfzon, 2008).

Do dziś w wypowiedziach niektórych przedstawicieli środowisk twórczych tamten pełen sprzeczności czas oceniany jest pozytywnie – jako sprzyjający artystycznemu fermentowi. Kuratorka Irina Gorłowa, do niedawna kierująca oddziałem sztuki najnowszej Galerii Trietjakowskiej, w 2024 roku wspominała:

Lata dziewięćdziesiąte [...] – to okres wstrząsów i radykalnego przekraczania granic. Były to dzikie lata – nietrudno sobie wyobrazić, w jakich warunkach żyli wszyscy, nie tylko artyści. Z jednej, materialnej strony życie było niezwykle trudne, z drugiej – było w nim dużo wesołości i bez troski, wypełniało je poczucie wolności, nadziei i radość nieustannych odkryć. To były czasy moskiewskiego akcjonizmu i przewartościowania moskiewskiego konceptualizmu, poszukiwania wewnątrz malarskich stylów, pojawienia się wielkich instalacji (Gorłowa, 2024).

Również w środowiskach teatralnych, szczególnie powiązanych ze sztuką nieoficjalną, z artystycznym undergroundem lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte były czasem wielkiego wyzwolenia energii twórczej (trzeba tu bowiem przypomnieć, że okres wielkich przemian rozpoczął się od pieriestrojki – w połowie lat osiemdziesiątych). Założenie grupy teatralnej nie wymagało już pokonywania biurokratycznych przeszkód, a do tego

zawieszeniu uległy wymogi formalnie traktowanego profesjonalizmu: legitymowania się odpowiednim wykształceniem. I nawet jeśli większość małych grup, zajmujących piwnice i strychy w kamienicach Moskwy czy Leningradu/Petersburga zakładali absolwenci szkół teatralnych, to dołączali do nich muzycy, przedstawiciele awangardy i rocka, artyści sztuk wizualnych. W internetowym archiwum Borisa Juchananowa (<https://www.borisyukhananov.com/>), jednego z najbardziej wyrazistych przedstawicieli generacji, która debiutowała w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, można znaleźć wiele świadectw tamtej epoki, w tym fotografie i rejestracje wideo, które wraz z ustnymi i pisemnymi relacjami uczestników i obserwatorów ówczesnych zdarzeń stanowią materiał potwierdzający rewolucyjny charakter dokonujących się przemian. Uczestnicy ruchu „nowej kultury”¹⁰, jak ją niekiedy określano, angażowali się w poszukiwania już nawet nie tyle „nowego języka teatralnego”, ile nowego rozumienia, i co ważniejsze – praktykowania teatru. Mimo że słowo „performatywny” w odniesieniu do teatru jeszcze wówczas nie funkcjonowało, to eksperymenty polegające nie tylko na wyjściu poza przestrzeń sceny, lecz na przeniesieniu akcentu z funkcji przedstawieniowej teatru na zdarzeniową i relacyjną, inaczej mówiąc – na przejściu od dzieła do działania lub od reprezentacji do prezentacji, oznaczały odejście od dotychczasowego paradygmatu sztuki teatralnej. Poszukiwania podejmowane były rzecz jasna nie tylko w kręgu Juchananowa (zob. Osińska, 2021), ale też w innych grupach teatralnych, szczególnie aktywnych w Leningradzie/Petersburgu, jak Derevo, Teatr Inżynieryjny AKHE, Teatr Formalny Andrieja Moguczego, Do-Teatr Jewgienija Kozłowa (zob. *Fenomien pietierburskiego niezawisimogo teiatra 90-ch*, 2018), a także w działalności artystów starszego pokolenia, choćby w Szkole Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa otwartej w Moskwie w 1987 roku. Trudno zaprzeczyć, że

miało wówczas miejsce „bogactwo zdarzeń”, nie powinno zatem dziwić, że budzą one dziś u wielu nostalgiczne wspomnienia.

Wraz z nasilającą się polityką dokręcania śruby (zwłaszcza po masowych protestach z lat 2011-2013 nazywanych „błotną rewolucją” od miejsca największych demonstracji – placu Błotnego w Moskwie), odczuwaną w coraz większym stopniu przez środowiska teatralne (do czego przyczyniło się aresztowanie Kirilla Sieriebriennikowa¹¹), ocena lat dziewięćdziesiątych zaczęła się zmieniać, a nostalgia ustępować krytyce. I tak, Marina Dawydowa w wypowiedzi z 2016 roku dla internetowego pisma „Polit.ru” zaznaczała, że choć dekada ta w środowiskach inteligenckich wspominana jest z nostalgią jako dziesięciolecie wolności, to teatr w tych „nowych okolicznościach założonych” zawisł między przeszłością a teraźniejszością, zamiast wychylać się w przyszłość. Jej zdaniem widać było, jak w męce próbuje znaleźć jakieś swoje ścieżki. Krytyczka konstatowała, że był to czas stagnacji, że nic ciekawego i nowego wówczas się nie zdarzyło, że w konfrontacji z teatrami z Zachodu, które dopiero na przełomie wieków zaczęły docierać do Rosji, m.in. dzięki festiwalowi Nowy Teatr Europejski (NET), rosyjski teatr jawił się jako miejsce naznaczone eskapizmem, ucieczką od rzeczywistości. Brakowało nowej krwi, nowych nazwisk, polemiki z poprzednim pokoleniem¹². I choć Dawydowa podkreślała, że istniały wyjątki, jak Lew Dodin, Anatolij Wasiljew, Kama Ginkas, że właśnie wówczas narodziła się Pracownia Piotra Fomienki, to jednocześnie pominęła inne topowe nazwiska ówczesnego mainstreamu, jak Walerij Fokin czy Siergiej Arcybaszew, a także zjawiska nie sytuujące się w centrum rosyjskiego życia teatralnego, a przy tym rozpoznawalne poza jej granicami, odbierane dotąd jako nowe oblicze rosyjskiego teatru, jak choćby petersburskie teatry Derevo czy AKHE. Kilka lat później krytyczka określiła teatr tamtego czasu jako „mieszczański i asocjalny, gerontofilski, niezainteresowany cyrkulacją krwi”; jej zdaniem, mimo podejmowanych prób

eksperymentowania, kiedy już „kurtyna opadła, wszyscy zobaczyli, jak beznadziejnie jesteście zacofani, YouTube’a jeszcze wówczas nie było, a festiwale międzynarodowe dopiero zaczęły powstawać” (za: *Obszczij urowień tusowki...*, 2020).

Z tak negatywną oceną Dawydowej nie zgodzili się aktywni w latach dziewięćdziesiątych twórcy, między innymi Olga Muchina, autorka dramatu *Tania-Tania* wyreżyserowanego przez Piotra Fomienkę w jego teatrze Pracownia Piotra Fomienki (1996), Oleg Żukowski (aktor teatru Derevo, reżyser, założyciel teatrzyku La Pushkin w Nowosybirsku w 2000 roku), Maksim Isajew (twórca Teatru Inżynieryjnego AKHE założonego w Leningradzie w 1989 roku) czy Oksana Mysina – aktorka i reżyserka (grała między innymi w słynnym monodramie *K.I. ze Zbrodni* wg Dostojewskiego w reżyserii Kamy Ginkasa, prezentowanym w roku 1995 w Ośrodku Grotowskiego we Wrocławiu). Przypomnieli nazwiska, spektakle, zdarzenia. Dla twórców związanych wówczas z Leningradem/Petersburgiem (jak Żukowski i Isajew) kluczowym wydarzeniem stało się powstanie w 1989 Centrum Artystycznego Puszkinskaja-10. Koncentrowało się w nim życie niezależnych grup artystycznych, życie biedne w sensie materialnym, ale pod względem twórczym niezwykle bogate – wspominał Isajew.

Było nas ze stu artystów, trzydzieści grup muzycznych, pięć wydawnictw. Z jednej strony – wolność, z drugiej – nędza. Czy możecie sobie wyobrazić atmosferę twórczego squata? Zupełne szaleństwo. [...] Grupa SWOI¹³ urządziła performanse; [...] działał tam teatr „OF”, art-grupa „Rieczniki”¹⁴. Sytuację tę można porównać z Berlinem po upadku muru: taka sama jak tam atmosfera w tym jednym jedynym budynku. A jeśli Centrum Puszkinskaja-10 porównać z normalnymi kulturalnymi squatami, to

było to takie berlińskie Tacheles albo Köpi (*Obszczij urowień tusowki...*, 2020).

Ze wspomnień Isajewa i innych wynika, że młodzi – i nie tylko młodzi – Rosjanie, mimo rozmaitych ograniczeń, szybko nadrabiali zaległości. Oleg Żukowski podkreślał, jak ważny dla niego była możliwość zapoznania się z tekstami Grotowskiego czy Artauda (krążyły w świecie teatralnym w odbitkach, wydań książkowych jeszcze nie było¹⁵), a pierwsze kontakty z grupami zachodnimi, między innymi z Teatrem Nucleo czy brytyjskim Footsbarnem nawiązywał w 1989 roku podczas zorganizowanego przez Sławę Połunina (z teatru klaunów Licedej) festiwalu Karawana Pokoju. Olga Muchina z kolei przypominała Festiwal Młodej Dramaturgii Lubimowka założony w 1990 roku jako laboratorium nowego dramatu oraz moskiewskie Centrum Dramaturgii i Reżyserii powołane do życia pod koniec dziesięciolecia – w 1998. To właśnie ta instytucja stworzona przez dwóch dramaturgów starszego pokolenia – Aleksieja Kazancewa i Michaiła Roszczyna umożliwiła zaistnienie wielu młodym reżyserom i reżyserkom, dramaturgom i dramaturżkom, jak wspomniany już Kiriłł Sieriebriennikow, jak Wasilij Sigarijew, Olga Subbotina, Jelena Isajewa, Michaił Ugarow, Marat Gacałow i inni – odmienili oni oblicze rosyjskiego teatru w następnym dziesięcioleciu.

Jeśli zatem w ocenie Mariny Dawydowej w latach dziewięćdziesiątych w teatrze rosyjskim niewiele lub zgoła nic ciekawego się nie zdarzyło, to z punktu widzenia innych uczestników i świadków tamtego czasu działo się bardzo dużo. Rozbieżność ocen do pewnego stopnia można uzasadnić subiektywnym spojrzeniem i osobistym doświadczeniem. Dawydowa spogląda na teatr lat dziewięćdziesiątych przez pryzmat własnych doświadczeń krytyczki, a z jej wypowiedzi wynika, że kluczowym momentem

w przewartościowaniu własnych ocen było powstanie – przy jej udziale – festiwalu Nowy Teatr Europejski (z czasem została jego dyrektorką artystyczną – wraz z Romanem Dołżańskim). Festiwal NET nie tylko odegrał znaczącą rolę w przybliżeniu Rosjanom najnowszych dokonań teatru światowego, ale też pozwolił spojrzeć na rosyjski teatr z innej, przede wszystkim zachodniej perspektywy. I to właśnie ta perspektywa sprawiła, że w opinii Dawydowej lata dziewięćdziesiąte okazały się dziesięcioleciem zmarnowanym. Natomiast w opinii jej adwersarzy, nie porównujących się z Zachodem (choć przecież dążących do kontaktów ze światem), był to okres pełen ekscytujących odkryć i nowych możliwości.

Czy teatr rosyjski lat dziewięćdziesiątych uciekał od rzeczywistości, jak twierdziła krytyczka? Jeśli mieć na uwadze kategorię teatru politycznie zaangażowanego, to istotnie, w teatrze tamtego czasu niewiele pojawiło się przedstawień wprost podejmujących tematykę polityczną czy społeczną, nie mówiąc już o teatrze interwencji. Teatr nie wypracował jeszcze języka i środków, pozwalających mierzyć się z traumatycznymi aspektami przeszłości i rozczarowującą terażniejszością. Dopiero lata dwutysięczne przyniosły zmianę, czemu sprzyjało pojawienie się potężnego nurtu teatru dokumentalnego. Jednak kwestię zaangażowania lub nieangażowania się twórców teatralnych – ale też przedstawicieli innych dziedzin sztuki – trzeba rozpatrywać w szerszej perspektywie.

Po upadku Związku Radzieckiego samo pojęcie upolitycznienia stało się problematyczne. Już w latach poprzedzających pieriestrojkę odrzucanie politycznego zaangażowania stało się postawą dominującą wśród artystów, a konceptualiści wprost odżegnywali się od jakiegokolwiek mariażu z polityką. Podobna postawa charakteryzowała znaczną część artystów, którzy wyszli z undergroundu (por. artykuł o Borisie Juchananowie – Osińska, 2021). Na

początku lat dziewięćdziesiątych większość środowisk artystycznych odżegnywała się od jakichkolwiek związków z polityką, bowiem kojarzyły się one z przymusami minionego reżymu. W środowiskach tych nie stawiano pytań o to, jak można myśleć o polityczności, w jaki sposób można byłoby uprawiać politykę? Jednak odmowa zaangażowania, czy szerzej – wyrażania za pośrednictwem sztuki swojego stosunku do bieżącej rzeczywistości – również jest polityką. Stąd w refleksji na temat ówczesnych zjawisk w przestrzeni społecznej i artystycznej pojawiły się takie określenia, jak: „bezczytność” czy „etyka nieuczestniczenia”.

Pojęcie drugiego końca historii, końca historii we właściwym rozumieniu, pozwala przyrzeć się na nowo przysłowiowej depolityzacji społeczeństwa rosyjskiego (po krótkim okresie wzlotu politycznej aktywności w okresie pieriestrojki) po rewolucji sierpniowej 1991¹⁶. Mimo że radykalną depolityzację ocenia się negatywnie, upatrując w niej dziedzictwo autorytaryzmu i paternalizmu oraz dowód na pasywność ogółu ludności, słabość społeczeństwa obywatelskiego, niedostatek kultury politycznej, brak nawyku angażowania się w politykę, to można ją również oceniać jako szczególną formę polityki – polityki fundamentalnej pasywności, bądź *bezczytności*

– pisał Siergiej Prozorow (2012) i dalej objaśniał:

Pojęcia *bezczytności* (*inoperosita*), centralne dla etyczno-politycznej myśli Agambena, nie należy rozpatrywać jako czystej niezdolności do działania, czyli *apraksji*, a raczej jako sposób na aktywność pozbawioną jakiegokolwiek celu. To, co dzieje się w jej

ramach zachodzi bez żadnej przyczyny i nie może być włączone w jakikolwiek projekt.

Tyle politolog o sytuacji społecznej w ostatniej dekadzie XX wieku. W świecie sztuki jednak, mimo dominacji postaw apolitycznych wśród artystów i artystek, działały inne mechanizmy, nie da się bowiem w sztuce całkowicie zlekceważyć celów estetycznych, a zatem „projekty” artystyczne czemuś jednak służyły. A poza tym, w środowiskach artystycznych ujawniły się, początkowo u jednostek, jednak z czasem ogarniając większe kręgi, polityczne postawy, jednak nie zawsze takie, jakich można byłoby się spodziewać po upadku żelaznej kurtyny i zbliżeniu Rosji do Zachodu.

Kontrkultura¹⁷ z nacjonalistycznym obliczem

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w sztuce (zarówno w jej nurcie głównym, jak i na obrzeżach) raczej nie składa się politycznych deklaracji, a przynajmniej nie czyni się tego wprost. A są to lata, w których powoli dochodzą do głosu nie tylko liberalne tendencje, co wydawałoby się oczywistym skutkiem obalenia poprzedniego systemu, lecz także radykalnie antyliberalne. Pojawiają się wówczas sygnały o przystępowaniu do ruchów nacjonalistycznych znanych i cenionych artystów, przede wszystkim reprezentujących muzykę rockową. W 1993 roku powstaje Partia Narodowo-Bolszewicka. Partię tę, łączącą w swoim programie ideologie prawicowe z lewicowymi¹⁸, czyli nacjonalizm z komunizmem (w 2007 roku została ona uznana za ekstremistyczną i zdelegalizowana), założyli: pisarz Eduard Limonow, filozof, socjolog i politolog Aleksandr Dugin – główny ideolog rosyjskiego neoimperializmu, kojarzony z obecną polityką Kremla – oraz muzyk rockowy Jegor Letow (1964-2008). Ten ostatni był twórcą

legendarnego zespołu Graždanskaja oborona (Obrona cywilna; zespół został założony w Omsku w 1984 roku); nazywano go patronem rosyjskiego punk rocka. Tendencje nacjonalistyczne to w Rosji nie nowość, jednak podczas gdy w środowiskach literackich tego okresu pisarze, określający siebie jako patrioci, nawiązują do zjawisk z poprzednich epok (choćby do tzw. prozy wiejskiej, rozwijanej od lat sześćdziesiątych XX wieku przez takich pisarzy, jak Fiodor Abramow, Walentin Rasputin czy Wasilij Biełow), to pojawienie się nacjonalistycznych, a niekiedy wręcz ksenofobicznych postaw wśród przedstawicieli grup rockowych może zaskakiwać¹⁹. Przy czym sygnały o zwrocie na prawo w tych środowiskach pojawiły się już w schyłkowym okresie Związku Radzieckiego. Jednym z pierwszych był Siergiej Żarikow, założyciel zespołu DK powołanego do życia w Moskwie w 1980 roku. Ukształtowany przez moskiewski konceptualizm, ewoluował w stronę skrajnego nacjonalizmu połączonego z antysemityzmem; z czasem stał się działaczem politycznym, doradcą osławionego polityka Władimira Żyrinowskiego. A trzeba tu dodać, że autorytet artystyczny samego Żarikowa, jak i grupy DK – pionierów muzyki eksperymentalnej, rozciągał się na inne obszary młodzieżowych subkultur. W latach dziewięćdziesiątych, nie tylko zresztą pod wpływem Żarikowa, w środowisku muzyki rockowej postawy reakcyjne nie należały już do rzadkości; poza Jegorem Letowem, wymienić tu trzeba innego charyzmatycznego artystę – awangardowego muzyka, scenarzystę, aktora, twórcę kolektywu artystycznego Pop Mechanika – Siergieja Kuriochina (1954-1996). Literaturoznawca Ilja Kukulin w obszernym artykule z 2007 roku nazwał rozpowszechnianie się skrajnie prawicowych idei w tych środowiskach „imitacją nonkonformizmu”. Co ciekawe, Kukulin przekonująco argumentował, że wbrew utartym wyobrażeniom, faszystowskie ideologie mogły występować w formach awangardowych i postmodernistycznych estetykach (Kukulin, 2007; zob. też:

Lipowieckij, 2018).

Wśród twórców teatralnych aktywnych i podziwianych w latach dziewięćdziesiątych napotykamy na Siergieja Kurginiana, założyciela moskiewskiego studia „Na Deskach” (Na doskach). Kurginian (rocznik 1949), z wykształcenia historyk, obecnie jest rozpoznawalny przede wszystkim jako politolog, reprezentujący ideologię nacjonalistyczną. Za poparcie wojny przeciwko Ukrainie trafił na sankcyjne listy krajów Unii Europejskiej. Do dziś prowadzi teatr „Na Deskach”, na którego stronie internetowej możemy przeczytać deklaracje w duchu idei uniwersalistycznych: „[Nasz] teatr bada wieczne problemy bytu, stanowienia człowieka i otaczającego go świata. A jednocześnie każdy [nasz] spektakl wyróżnia się głęboką więzią z politycznymi procesami, dokonującymi się w kraju i na świecie”²⁰. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w okresie, gdy o studiu było naprawdę głośno, nie było ono kojarzone z reakcyjnym programem. Wręcz przeciwnie - przy studiu powstało Laboratorium Współczesnej Kultury prowadzone przez Michaiła Epsztejna, znanego filozofa i kulturologa (znany jako Mikhail Epstein, od 1990 mieszka i pracuje w USA); na afiszu z 1988 roku, zapowiadającym spotkania w ramach Laboratorium widnieją nazwiska artystów, uczonych i pisarzy dalekich od wszelkich radykalizmów, zwłaszcza prawicowych czy narodowo-bolszewickich, wśród nich: Wiktor Jerofiejew, Tatiana Tołstaja, Siergiej Awierincew, czy uczestnicy wieczoru poezji konceptualnej: Dmitrij Prigow, Lew Rubinstein, Timur Kibirow, Michaił Suchotin²¹.

Dodać tu trzeba, że dopiero w latach dwutysięcznych zaczęły być słyszalne głosy artystów lewicujących - w duchu lewicy zachodniej. W 2003 powstał w Petersburgu kolektyw Czto diełat' (Co robić) oraz platforma internetowa pod tą samą nazwą²². Również w teatrze można obserwować większy wpływ idei

lewicowych, a przede wszystkim powstanie zespołów realizujących programy politycznej i społecznej interwencji (jak Teatr.doc). Rozpowszechnianie lewicowych idei i prospołecznych praktyk ograniczało się jednak zazwyczaj do wąskiego kręgu przyjaciół i zwolenników.

Nie od dziś, a co najmniej od czasów greckich wiadomo, że politykę i poetykę łączy skomplikowane relacje. Czy omawiane dziesięciolecie było czasem przełomu? Trudno o jednoznaczną odpowiedź na to pytanie, choć wygląda na to, że stanowiło ono jedynie odcinek czasowy w historycznym *continuum*, że zasiane wówczas ziarna (dobyte z przeszłości – z dawnych zapasów), które dały pozytywne, niekiedy rewelacyjne efekty w dziedzinie estetyki, zrodziły również zatrute owoce w sferze ideologii i etyki.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *Krytyka i nostalgia. O problematyczności przełomu w rosyjskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, DOI:

Autor/ka

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

Przypisy

1. O latach dziewięćdziesiątych w Rosji pisała – nazywając je „fatalnymi” – Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, 2020.

2. Spisy niektórych filmów i seriali z ostatnich lat, których akcja toczy się w latach dziewięćdziesiątych, znaleźć można m.in. tu: <https://www.afisha.ru/selection/10-novyh-russkih-filmov-pro-90-e-v-kotorye-ubivali-lyudey-i-v-se-begali-absolyutno-golye/> (ankieta z 2023 roku) lub tu: <https://www.kp.ru/putevoditel/serialy/vihodnie/lihie-90-v-kino-i-serialah/> (opublikowane w 2021).
3. Na scenie tej jeszcze w styczniu 2025 roku grane były spektakle grupy Córki SOSO w reżyserii Żeni Berkowicz, skazanej na sześć lat kolonii karnej za rzekome wspieranie terroryzmu w sztuce autorstwa Swietłany Pietrijczuk (która otrzymała taki sam wyrok w tym samym procesie) *Finist, jasny sokół*, zob. <https://vnutri.space/> [dostęp: 21.01.2025].
4. Zob. Osińska, 2020.
5. <https://stereostory.ru/stereostory#team> (dostęp: 3.02.2025).
6. Tania – imię młodszej córki Jelcyna, Tatiany Jumaszewej (później – Diaczenko); Wala – zdrobnienie imienia zięcia Jelcyna, polityka Walentina Jumaszewa. Anatolij Czubajs – polityk, ekonomista i przedsiębiorca, jeden z ideologów reform ekonomicznych w Rosji lat dziewięćdziesiątych. Zaliczany do najbliższego otoczenia Borisa Jelcyna nazywanego „rodziną” – do tej nieformalnej grupy najbardziej wpływowych w państwie osób należeli, oprócz wyżej wymienionych, między innymi późniejsi oligarchowie: Boris Bieriezowski, Aleksandr Mamut, Roman Abramowicz.
7. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki.
8. Reakcje na wypowiedź Nawalnego – zob. <https://meduza.io/feature/2023/08/14/navalnyy-obvinil-eltsina-i-ego-sovremennikov-v-tom-cto-rossiya-poluchila-putina-mnogie-prinyali-eto-na-svoy-schet-i-vydvynuli-vstrechnye-pretenzii> [dostęp: 20.01.2025].
9. Leningrad zmienił nazwę na Petersburg w 1991 roku, dlatego gdy piszę o przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, używam podwójnej nazwy.
10. O „rewolucji kulturowej”, dokonującej się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pisał m.in. badacz leningradzkiego undergroundu Andriej Chłobystin, 2017.
11. Jeden z najbardziej znanych i cenionych w Rosji i poza jej granicami reżyser Kirill Sieriebriennikow został aresztowany w 2017 roku pod zarzutem uczestniczenia w machinacjach finansowych, które doprowadziły do defraudacji środków wydzielonych przez państwo na projekt „Platforma” realizowany w ramach kierowanego przezeń Siódmego Studia. Przez półtora roku reżyser przebywał w areszcie domowym. Za twórcą ujęli się liczni przedstawiciele rosyjskich środowisk artystycznych, w tym artyści uznawani za sojuszników Kremla, jak na przykład Władimir Urin, ówczesny dyrektor Teatru Bolszoi w Moskwie czy aktor Jewgienij Mironow, a także społeczność międzynarodowa (w tym Thomas Ostermeier, Cate Blanchett, Elfriede Jelinek). W 2019 Sieriebriennikow i pozostali pozwani w tej sprawie (czwórka współpracowników artysty) zostali zwolnieni z aresztu. W 2020 sąd ogłosił wyrok: Sieriebriennikow (nie przyznający się do winy) został uznany za winnego zdefraudowania dużej sumy pieniędzy i skazany na trzy lata więzienia w zawieszeniu oraz wypłacenie kompensacji. W marcu 2022 roku sąd zwolnił reżysera z reszty kary, uznając ją za wykonaną; jeszcze w tym samym miesiącu artysta wyjechał za granicę.
12. Strona „Polit.ru”, z której pochodzi wypowiedź Dawydowej, została zablokowana przez rosyjskie władze w 2024 roku. Wypowiedź Dawydowej, która stała się podstawą przywoływanego tekstu, można znaleźć na YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=4KLRWn_Nx8U; materiał zatytułowany jest *Teatr lat 90*.

[dostęp: 25.01.2025].

13. SWOI - grupa artystów malarzy, działała w Leningradzie/Petersburgu w latach 1987-1992, znana z oryginalnych performansów urządzanych wraz z teatrem Derevo Antona Adasińskiego. Uznawana za jeden z najbardziej twórczych kolektywów artystycznych tamtego okresu. Szerzej zob. <https://www.maksa.de/ru/maksa/svoi-ru> [dostęp: 20.01.2025].

14. Grupa Rieczniki, z czasem przekształcona w Klub Rieczników (nazwa pochodzi od słowa rieką - rzeka), powstała w Leningradzie w 1989 roku, skupiała artystów działających w wielu obszarach sztuki: malarstwie, wideo, filmie, poezji, „teatralnych misteriach”; grupa odwoływała się do XX-wiecznych tradycji awangardowych, a także do dokonań słynnych leningradzkich grup rockowych z lat osiemdziesiątych, jak Pop-Mechanika Siergieja Kuriochina. Członkowie grupy od początku lat dziewięćdziesiątych konsekwentnie manifestowali przywiązanie do praktyki skłotingu. W 1993 roku stali się pierwszymi studentami Nowej Akademii Sztuk Pięknych założonej przez Timura Nowikowa; w twórczości wideo i filmowej za swoich nauczycieli uważali Borisa Juchananowa, braci Igora i Gleba Alejnikowów, Siergieja Dobrotworskiego. Szerzej zob. <https://bogemnyipeterburg.narod.ru/vocabulare/alfavit/persons/r/rechniki.htm> [dostęp: 20.01.2025].

15. W 1993 ukazało się pierwsze wydanie *Teatru i jego sobowtóra* w przekładzie Siergieja Isajewa (wcześniej - od 1977 w czasopiśmie publikowane były pojedyncze teksty twórcy „teatru okrucieństwa”). W 2000 wyszło nowe wydanie *Teatru i jego sobowtóra* uzupełnione o inne teksty Artauda (w przekładzie wielu tłumaczy), artykuł Martina Esslina i komentarz filozofa Meraba Mamardaszwilego. W 2019 opublikowany został nowy (wysoko oceniany) przekład książki autorstwa Natalii Isajewej z przedmową Anatolija Wasiljewa. Pierwsze książkowe wydanie tekstów Jerzego Grotowskiego w przekładzie Natelły Baszyndżagian ukazało się dopiero w 2003 roku; wcześniej jego teksty publikowane były w czasopiśmie, a zbiór tekstów poświęconych Grotowskiemu opublikowała w 1992 roku Jelena Chodunowa.

16. Rewolucja sierpniowa, nazywana także puczem moskiewskim - nieudany zamach stanu przeciwko prezydentowi ZSRR Michaiłowi Gorbaczowowi; zamachowi przewodził ówczesny wiceprezydent ZSRR Giennadij Janajew.

17. O rosyjskiej kontrkulturze tamtego okresu pisał w Polsce Konstanty Usenko, 2012, 2018.

18. Pojęcia „prawica” i „lewica” (podobnie, jak „liberalizm” czy „konserwatyzm”), używane dziś w zachodnim dyskursie (także w polskim), jeśli w ogóle mają cokolwiek znaczyć, domagają się precyzyjnych wykładni, ponieważ w dużej mierze wyczerpały swój potencjał i niewiele mają wspólnego ze znaczeniami ukształtowanymi w czasach, kiedy powstały (w okresie rewolucji francuskiej). W Rosji określenia „prawica”, czy „lewica” odbiegają nie tylko od ich pierwotnej semantyki, ale też często używane były (i są nadal) w znaczeniach innych, niż przyjęte na Zachodzie. Na przykład, w latach dziewięćdziesiątych prawicowymi nazywali sami siebie liberałowie (jak byliby określani wedle zachodniej terminologii) Boris Niemcow, Siergiej Kirijenko, Irina Hakamada, założyciele partii Sojusz Sił Prawicowych (Sojuz prawych sił). W wyniku ewolucji pojęć i chaosu w ich stosowaniu podejmowanie dziś refleksji na temat sytuacji politycznej w Rosji, nie tylko w odniesieniu do lat dziewięćdziesiątych, wymaga obszernych komentarzy i uściślenia terminologii (co wykracza poza zadania tego artykułu).

19. Choć może zaskakiwać nie powinno, nie tylko z powodu „długiego trwania” rosyjskiej idei, ale też, paradoksalnie - z uwagi na rozpowszechnianie się podobnych, lewicowo-prawicowych ideologii w muzycznym undergroundzie lat osiemdziesiątych w innych krajach, również na Zachodzie. W Stanach Zjednoczonych w latach osiemdziesiątych: „Zespoły takie,

jak Youth Defense League [założony w 1986 w Nowym Jorku – K.O.] z jednej strony opowiadały się po stronie robotników i walczyły (często zresztą dosłownie) z próbami gentryfikacji Lower East Side, a z drugiej strony flirtowały ze skrajną prawicą, a nawet nazizmem, śpiewając utwory takie jak *Old Glory* czy *Skinheads'88*” (Błaszczak, 2024, s. 87-88). Związek Radziecki mimo żelaznej kurtyny nie istniał w próżni.

20. Zob. <https://na-doskah.ru/#about> [dostęp: 21.01.2025].

21. Afisz znajduje się na stronie internetowej Teatralne Muzea i Archiwa Rosji i Rosyjskiej Zagranicy (Театральные& музеи и архива России ирусского зарубежья) – zob. <https://theatre-museum.ru/exhibit/11540719> [dostęp: 15.01.2025]. Dodam, że sama uczestniczyłam w (prowadzonym przez Epsztejna) spotkaniu z Aronem Guriewiczem na temat „Religijne aspekty kultury średniowiecznej” (8.05.1988 roku).

22. Zob. <https://chtodelat.org/?lang=ru> [dostęp:15.01.2025]; Wilenski, 2003.

Bibliografia

Błaszczak, Jan, *Dzielnica w stanie wrzenia*, [w:] Miłosz Benedyktowicz. *Prawie niebo* [katalog wystawy], Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2024, s. 66-91.

Chłobystin, Andriej, *Szizorewolucja. Oczerki pietierburgskoj kultury wtoroj połowiny XX wieka*, Borej-art, Petersburg 2017.

Fenomien pietierburgskogo niezawisimogo tieatra 90-ch, dyskusja z udziałem: Żanny Zarieckiej (moderatorka), Andrieja Moguczego, Nikołaja Piesoczinskiego, Jewgienija Kozłowa, Maksima Isajewa, Aleksandra Płatunowa, „Tieatr” 2018, nr 35, s. 76-99, <https://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezawisimogo-teatra-90-h/> [dostęp: 20.01.2025].

Gołębiowska-Suchorska, Agnieszka, „Fatalne lata 90.” *Od doświadczenia, przez mit polityczny, do e-folkloru*, „Czas Kultury” 2020, nr 3, https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/2021/03/AGolebiowskaSuchorska_FatalneLata90_CzasKultury_3_2020.pdf [dostęp: 20.02.2025].

Gołynko-Wolfson, Dmitrij, *Strategija i polityka wsiego nowogo. Kak siegodnia pisat' konceptualnuju biografiju Timura Nowikowa i pietierburgskogo iskusstwa 90-ch*, „Chudożestwiennyj żurnał” 2008, nr 70, <https://moscowartmagazine.com/issue/22/article/353> [dostęp: 10.10.2024].

Gorłowa, Irina, *Kak intuicija pomagajet razobrat'sia w sowriemennom iskusstwie*, „Snob”, 21.10.2024, <https://snob.ru/art/irina-gorlova-kak-intuitsiia-pomogaet-razbiratsia-v-sovremennom-iskusstve/> [dostęp: 21.01.2025].

Kukulin, Ilja, *Altiernatiwnoje socyjalnoje projektirowanije w sowietsom obszczestwie 1960-1970-ch godow, ili: Poczemu w sowriemiennoj Rossii nie priżylis' lewyje politiczeskije praktyki?*, „Nowoje litieraturnoje obozrienije” 2007, nr 88 (artykuł obecnie nie jest już

dostępny na stronie internetowej).

Lipowieckij, Mark, *Pseudomorfoza: Reakcyjnyj posmodernizm kak problema*, „Nowoje literaturnoje obozrienije” 2018, nr 3,
<https://magazines.gorky.media/nlo/2018/3/pseudomorfoza-reakcyjnyj-postmodernizm-kak-problema.html> [dostęp: 25.01.2025].

Nawalnyj, Aleksiej, *Moj strach i nienawist' . Pierwoje pis'mo Aleksieja Nawalnogo posle prigowora*, „Nowaja gazieta”, 11.08.2023,
<https://novayagazeta.ru/articles/2023/08/11/moi-strakh-i-nenavist> [dostęp: 16.10.2024].

Obszczij urowień tusowki był powysze, czem siegodnia. Olga Muchina, Maksim Isajew i inni o rosyjskim teatrze lat 90. (wywiady przeprowadziła Anastasija Fołomiejewa), „Teatralij”, 2020, <https://teatralium.com/interviews/devyanostye/> [dostęp: 20.01.2025].

Osińska, Katarzyna, *Boris Juchananow, czyli teatralna wieża Babel*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 166,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/boris-juchananow-czyli-teatralna-wieza-babel> [dostęp: 20.01.2025].

Osińska, Katarzyna, *Rosyjski teatr w covidzie i wokół niego*, „Didaskalia” 2021, nr 163-164,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/rosyjski-teatr-w-covidzie-i-wokol-niego> [dostęp: 20.01.2025].

Pietrowskaja, Jelena, *Etot smutnyj obraz diewanostych*, „Chudożestwiennyj żurnal” 1999, nr 25, s. 13-15.

Prozorow, Siergiej, *Wtoroj koniec istorii: polityka bezdiejatielnosti ot pieriestrojki do Putina*, „Nieprikosnowiennyj zapas” 2012, nr 2 (82),
https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnowennyj_zapas/82_nz_2_2012/article/18687/ [dostęp: 17.01.2025].

Usenko, Konstanty, *Buszujący w barszczu. Kontrkultura w Rosji sto lat po rewolucji*, Czarne, Wołowiec 2018.

Usenko, Konstanty, *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*, Czarne, Wołowiec 2012.

Wilenskij, Dmitrij, *Czto diełat'?*, „Chudożestwiennyj żurnal” 2003, nr 51-52,
<https://moscowartmagazine.com/issue/57/article/1130> [dostęp: 15.01.2025].

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/krytyka-i-nostalgia-o-problematycznosci-przelomu-w-rosyjskiej-kulturze-lat>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artypul/i-byloby-wszystko-smieszne-gdyby-nie-bylo-takie-smutne-sprawa-teatralna-w-rosji>

/ ROZLICZENIA

I byloby to wszystko śmieszne, gdyby nie było takie smutne. „Sprawa teatralna” w Rosji

Julia Głębocka

I.

Dmitrij Muratow, laureat Pokojowej Nagrody Nobla, w reakcji na skazanie Żeni Berkowicz i Swietłany Pietrijczuk stwierdził:

Swieta i Żenia pozostają za kratkami. Adoptowane dzieci Berkowicz zostają osierocone po raz drugi, a rodzina Swiety jest zrozpaczona. Ale ci dziwacy trzymają cały kraj w strachu. Sądy rozpatrują donosy. Rozpatrują donosy, bo jeśli nie rozpatrzyć donosu, to cię zadenuncjują. A jeśli chodzi o oskarżonych, sędziowie uważają, że fakty to tylko opinie. Konstytucja nie ma już zastosowania do przeciwników działań wojennych. Nie ma już zastosowania. Chcę zapytać, czy to jest zamach stanu bez zmiany władzy, kiedy konstytucja przestaje obowiązywać ogromną część naszych

obywateli? A deputowany Dumy Państwowej Gurulew wzywa do zniszczenia dwudziestu milionów, jeśli są przeciwko; chcę wam powiedzieć, że karzący poczuli krew. I muszą ją przelać. Tak, nie są w okopach, nie zajmują Popasnej. Nie są w okopach, a muszą przelewać krew podczas wewnętrznych represji. Są zmobilizowani na froncie wewnętrznym, aby gryźć współobywateli (Muratow, 2024).

Teza Muratowa o wewnętrznych represjach wydaje się zasadna w kontekście opisywanych w poniższym artykule historii. „Sprawę teatralną”, czyli proces karny wszczęty przeciwko reżyserce Żeni Berkowicz oraz dramaturżce Swietłanie Pietrijczuk, obywatelkom Rosji, wielu komentatorów określało jako przekroczenie przyjętych do tej pory przez reżim putinowski granic. Wcześniej niepokornym artystom, którzy odważyli się krytykować działanie państwa, wymierzano raczej krótkie kary aresztu na podstawie mniej lub bardziej pretekstowo użytych przepisów Kodeksu Wykroczeń Administracyjnych. Stało się tak na przykład w przypadku Łarisy Kriwonosowej i Andrieja Neretina, aktorów grających urzędników rosyjskich w filmach o parodystycznym charakterze publikowanych na kanale BARAKuda na YouTube. O sprawie teatralnej napisał między innymi Anatolij Gołubowski:

Wyjątkowe znaczenie i bezprecedensowy charakter sprawy *Finista* polega na tym, że Berkowicz i Pietrijczuk były sądzone tylko i wyłącznie za dramat oraz dzieło sceniczne. I nic więcej. Zdarzyło się to w Rosji po raz pierwszy w jej nowożytnej historii. Najbliżej tej sprawy jest proces Siniawskiego i Daniela (2024; Andriej Siniawski i Julij Daniel byli pisarzami wydającymi swoje utwory w samizdacie

pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku; skazano ich odpowiednio na siedem i pięć lat łagru o zaostrzonym rygorze za „agitację i propagandę antyradziecką”).

Pretekstem do postawienia artystek w stan oskarżenia było podejrzenie, że sztuka *Finist Jasny-cud sokół*, napisana przez Swietłanę Pietrijczuk w roku 2018 i zrealizowana na scenie w Związku Pracowników Teatru Federacji Rosyjskiej (Боярские Палаты) w Moskwie w roku 2020 przez Berkowicz oraz jej kolektyw twórczy Дочери Сосо (Córki Soso), zawiera treści wspierające islamski terroryzm. Spektakl spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem środowiska, zdobywając w sezonie 2020/2021 prestiżową nagrodę Złota Maska w dwóch kategoriach (dramat/kostiumy i dramat/dramaturgia) oraz nagrodę „Сделано в России” („Zrobiono w Rosji”) przyznawaną przez magazyn „Snob”. Po blisko dwóch latach śledczy uznali, że praca Berkowicz i Pietrijczuk zawiera przejawy propagowania ekstremizmu, czyli narusza art. 205.2 Kodeksu Karnego Federacji Rosyjskiej (dalej również: KKFR). Berkowicz i Pietrijczuk zatrzymano i osadzono w areszcie śledczym, a następnie obie wpisane zostały do rejestru „terrorystów i ekstremistów”. W lipcu 2024 roku, po piętnastu miesiącach przebywania w izolacji, artystki usłyszały wyrok skazujący je na sześć lat kolonii karnej, od którego zamierzają się odwołać. Jak pokazują jednak przykłady innych osób oskarżonych o wspieranie terroryzmu, apelacje od wyroków politycznych (czyli w sprawach osób oskarżonych o działania na szkodę reżimu lub przeciwko wojnie w Ukrainie) rzadko mają szansę na uwzględnienie przez sąd.

II. Kobiety zakrywają głowy, czyli krótko o *Finiście Jasnym-cud sokole*

Dwadzieścia dwie strony tekstu – tyle wystarczyło, by skierować akt oskarżenia wobec dwóch kobiet, artystek, matek i zrujnować życie ich rodzin. Dwadzieścia dwie strony, które w Chamowniczewskim Sądzie Rejonowym w Moskwie były analizowane pod kątem „destruktologicznym”. Na biegłych najpierw powołano Romana Anatolijewicza Silantjewa, wspierającego wojnę w Ukrainie, nastawionego antysemitcko (co ujawniło się także podczas procesu, gdy Silantjew wypowiadał się przeciwko Berkowicz) kierownika Laboratorium Destruktologii (stworzonej przez niego samego dziedziny nauki poświęconej terroryzmowi o podłożu religijnym) z Moskiewskiego Państwowego Uniwersytetu Lingwistycznego, a także Rawila Ğaynetdina, naczelnego muftiego Rosji (Mediazona, 2023). Pierwszy z nich dopatrywał się w spektaklu wyreżyserowanym przez Berkowicz „oznak usprawiedliwiania terroryzmu”, a także „ideologii radykalnego feminizmu i walki z androcentryczną strukturą społeczną Rosji” (Meduza, 2023). W mojej ocenie słowa te obie artystki mogłyby właściwie poczytać za komplement. Przyjęcie ich jednak przez sąd jako godnej uwagi opinii biegłego, eksperta w swojej dziedzinie, to skandal i obraza powagi wymiaru sprawiedliwości. By zrozumieć prawdziwe znaczenie dramatu Pietrijczuk, trzeba przecież sięgnąć znacznie głębiej.

Tytuł sztuki to nawiązanie do starej rosyjskiej bajki magicznej *Piórko Finista Jasnego Cud – Sokoła*. Jej główną bohaterką jest Marusia, wiejska dziewczyna zakochana w przystojnym carewiczcu zaklętym w sokoła. Dziewczyna postanawia uratować Finista przed złą czarodziejką, jego żoną, która rzuciła na niego klątwę. Jak to bywa w bajkach, wyrusza w tym celu w

długą podróż, podczas której zużywa trzy pary żelaznych trzewików, zdiera trzy żelazne kostury i zjada trzy żelazne bochny chleba. W sztuce Pietrijczuk Finist jest syryjskim bojownikiem ISIS, z którym „niedoświadczona, naiwna i, niestety, niepotrzebna w swojej ojczyźnie” Marusia nawiązuje kontakt przez internet (Szenderowa, 2023). Pietrijczuk czerpała inspirację z życia. Historie rosyjskich kobiet uciekających do Syrii, by dołączyć do tak zwanego *секс-джихада* (seks-dżihadu) w ostatnich latach zaczęły coraz częściej pojawiać się w mediach. Najgłośniejsza z nich dotyczyła procesu Warwary Karaulowej, studentki skazanej na cztery i pół roku więzienia za przygotowania do współpracy z terrorystami z Państwa Islamskiego (RAPSI, 2020). Karaulowa przez trzy i pół roku utrzymywała kontakt korespondencyjny z Airatem Samatowem, czeczeńskim dżihadystą z grupy Badr. Ostrzegła go o planie aresztowania go przez rosyjskie służby specjalne. Gdy sama została umieszczona w odosobnieniu po nieudanej próbie przekroczenia granicy turecko-syryjskiej, tłumaczyła funkcjonariuszom, że „spakowana koronkowa bielizna stanowi dowód, że nie jechała do Syrii, aby zostać terrorystką lub nawet zamachowcem-samobójcą, ale dlatego, że kochała trzydziestosześcioletniego Samatowa, którego poznała online” (Express, 2016). Pietrijczuk zeznania Karaulowej włożyła w usta Marusi, która w scenie przesłuchania tłumaczy:

Zamówiłam trzy pary żelaznych butów, trzy żelazne kostury, trzy żelazne czepce i wzięłam dwadzieścia dolarów, które trzymałam w skarbonce od ostatnich urodzin. W wyznaczonym dniu skontaktowali się ze mną, przysłali bilet lotniczy i powiedzieli, żebym wyjeżdżała. Napisałam mamie, że jadę na uczelnię, spakowałam do torby drugą spódnicę i nową koronkową bieliznę, którą kupiłam wcześniej w Intimissimi na specjalną okazję, i

wyruszyłam szukać ukochanego Finista Jasnego-cud sokoła. Na lotnisku w Stambule po kontroli granicznej narzuciłam chustę. Włączyłam telefon, a tam już czekały na mnie dalsze instrukcje (Pietrijczuk, 2023).

Pomimo oczywistych podobieństw między Marusią a Karaulową, inspiracją dla tej postaci były historie wielu innych kobiet. Według szacunków administracji Putina w okresie 2014-2019 do Syrii i Iraku wyjechało około czterech tysięcy rosyjskich kobiet oraz pięć tysięcy z krajów byłego Związku Radzieckiego (Roth, 2019). Wiele z nich po powrocie do kraju zostało skazanych z art. 208 lub art. 33 Kodeksu Karnego Federacji Rosyjskiej (odpowiednio: udział w zorganizowanej grupie przestępczej i przestępcze współdziałanie). Był to chociażby przypadek Zagidat (wcześniej Raisy) Abakarowej, której funkcjonariusze obiecali, że jeśli dobrowolnie przyzna się do winy, uniknie odpowiedzialności karnej. Jak nietrudno się domyślić, obietnicy nie spełniono (Smirnowa, 2022) – Abakarowa została skazana przez sąd w Derbencie w Republice Dagestanu.

W roku 2017 dużym problemem natury politycznej były próby powrotu kobiet do ojczyzny. Oczywistym było, że ich obecność na terytorium Federacji Rosyjskiej stanowić będzie zagrożenie dla bezpieczeństwa wewnętrznego – nikt nie wiedział, w jakim celu były żony dżihadystów wracają do domu. Wiele z nich próbowało przekroczyć rosyjską granicę wraz z dziećmi, urodzonymi podczas ich pobytu w obozach syryjskich bojowników. Głośny stał się przypadek Julii Krjukowej, petersburżanki, która podawała się za jedną z pięćdziesięciu Rosjank zaginionych w Syrii w październiku 2019 roku. Na antenie RBC Krjukowa apelowała do Putina o pomoc w powrocie do domu (BBC Russian Service, 2019). Inicjatywę w tym zakresie przejęły służby Republiki Czeczenii.

Kim były te kobiety? Dlaczego zdecydowały się poślubić dżihadystów? Na pytanie o profil statystycznej uczestniczki seks-dżihadu odpowiedzieli rosyjscy eksperci do spraw bezpieczeństwa wewnętrznego: „Do Państwa Islamskiego stale dołączają kobiety z żydowskich, katolickich i ateistycznych rodzin, bogatych i biednych, miejskich i wiejskich” (Gołubickaja, 2014). Jak czytamy w reportażu z 2014 roku:

Dunja Buzar [francuska badaczka - przyp. aut.] nadzoruje obecnie 130 europejskich rodzin, których córki zostały zwerbowane, i wyjaśnia, że działania jej organizacji koncentrują się na ostrzeganiu europejskich dziewcząt przed romantycznymi złudzeniami na temat „świętego dżihadu” i „wielkiego kalifatu” (Gołubickaja, 2014).

Amerykańscy naukowcy z Uniwersytetu Berkeley w Kalifornii zwrócili natomiast uwagę na fakt, że ofiarą bojowników ISIS najczęściej padają kobiety samotne. „Rekrutacją zajmują się specjalnie wyselekcjonowani mężczyźni - postawni, przystojni, szeroko gestykułujący. Są hojni i uprzejmi, Amerykanki nazywają ich wysokimi, chłodnymi, twardymi, przystojnymi. Agent Państwa Islamskiego uosabia kobiecie wyobrażenie o finansowej stabilności i bezpieczeństwie” (Gołubickaja, 2014). Na pytanie sędziego, co wie o Finiście, Marusia z dramatu Pietrijczuk odpowiada:

Że tam, gdzie się urodził, pod koniec marca kobiety zdejmują zimowe buty i wkładają pantofle i to znaczy, że przyszła wiosna. Że wszyscy mężczyźni w jego rodzinie mają oczy albo szare, albo zielone, w zależności od dnia tygodnia. Że on jest bohaterem, a ja nikim, ale on mnie kocha nawet taką. Przedstawiał się różnymi imionami. A jego zdjęcia nigdy nie widziałam, nie wysłał, bo mówił,

że aparat kłamie, a serce nie. Finist zabronił mi rozmawiać z innymi mężczyznami i zrozumiałam, że ma wobec mnie poważne plany (Pietrijczuk, 2023).

Ten fragment pokazuje, jak bardzo Marusia jest podobna do tych wszystkich samotnych, niekochanych kobiet, które zdecydowały się zostać *muhajirah* (cudzoziemkami w szeregach ISIS). O mężczyznach rosyjskich mówi, że „są bez zasad” i „stosują półśrodki” (Pietrijczuk, 2023). Wyraża tym samym emocje, jakie amerykańscy badacze zaobserwowali u kobiet z USA dołączających do Państwa Islamskiego: „[Dżihadyści] mówią to, co zachodnia kobieta, zmęczona równością płci, chce usłyszeć: że jej obowiązkiem jest tylko bycie ukochaną, matką i panią domu. Reszta kobiecych zajęć to zakupy oraz odwiedzanie przyjaciół” (Gołubickaja, 2014). Marusia jest więc ucieleśnieniem kilkudziesięciu historii, opowiadanych w sądach przez kobiety, które pragnęły znaleźć swoje miejsce w patriarchalnym porządku, godząc się tym samym na zniewolenie. Pietrijczuk przypomina o tym w pierwszej części dramatu, w której każdą wypowiedź Marusi poprzedzają słowa: „Imię usunięte” lub „Oskarżona”. Tym samym staje się ona bezimiennym głosem kobiet zagubionych na syryjskiej pustyni. Dramat stawia nas przed dylematem moralnym. Trudno, przyglądając się rozwojowi wydarzeń, sympatyzować z którąkolwiek ze stron: Marusia jest „tępą debilką bez instynktu samozachowawczego” (Pietrijczuk, 2023), a sąd uosabia przecież rosyjskie państwo. „Zamiary są gorsze od czynów. Czyny to czyny, są przeciw ludziom. A zamiary – one są przeciwko całej naszej, jakby to powiedzieć, mitologii” – mówi sędzia (Pietrijczuk, 2023). O jakiej mitologii mowa? Swietłana Aleksijewicz we wstępie do książki *Czasy secondhand*.
Koniec czerwonego człowieka pisała:

Człowiek chce dzisiaj żyć zwyczajnie, bez wielkiej idei. Czegoś takiego nigdy w Rosji nie było, nie zna tego nawet rosyjska literatura. Właściwie to jesteście ludźmi wojny. Albo braliśmy w niej udział, albo się do niej szykowaliśmy. Nigdy nie żyliśmy inaczej. To dlatego mamy psychikę żołnierzy. [...] Człowiek nie dostrzega nawet, że jest niewolnikiem, kocha nawet tę swoją niewolę” (2018).

Marusia jest bohaterką poszukującą tożsamości poza państwem, które nie pozwoliło jej się wystarczająco wyraźnie zdefiniować. Szuka jakiejś prawdy, autentyczności. W ramiona Finista pcha ją patriarchalna, kapitalistyczna Rosja. W tym kraju Marusia nie ma ani przyszłości, ani przeszłości, nie doświadcza pamięci zbiorowej, nie ma wspomnień rodzinnych ani aspiracji. Finist staje się celem dziewczyny i jednocześnie substytutem jej tożsamości. Zapytana przez sąd o motywacje swoich działań, Marusia odpowiada: „Myślałam, że wszystko to przekreślę niczym w brudnopisie i historię własnej rodziny napiszę na nowo. I będzie ona tak silna jak te z poradników małżeńskich” (Pietrijczuk, 2023). Swoją nową tożsamość, którą zyskuje dzięki Finistowi, opisuje kilka stron wcześniej: „Gotować, pracować. Być żoną, tak jak nakazał Najwyższy i moje ciało” (Pietrijczuk, 2023). Marusia jest żołnierzem bez wyznaczonej misji.

Pietrijczuk, korzystając z autentycznych historii kobiet, które uciekły do obozów dżihadystów w Syrii, przedstawia jakby w szkle powiększającym problem permanentnego poczucia marazmu pokolenia, które urodziło się już po upadku ZSRR. Brak odpowiednio ukształtowanej tożsamości prowadzi do ekstremizmu. Kultura wysoka i popularna, reżimowa telewizja, a także ogarnięty dezinformacją internet spowodowały, że Marusi zaczęło się wydawać, że powinna czegoś pragnąć, czuć coś znaczącego. Stała się wzorcową neofitką – pokochała islam szczerze i naiwnie. Jej zrozumienie

prawd wiary pozostawia wiele do życzenia. Marusia z pierwszej części dramatu, jeszcze bezimienna, mówi:

Wychowałam się w rodzinie chirurga, a w szkole uczyłam się w klasie matematyczno-fizycznej, słuchałam punka i hardcore'u, lubiłam filmy na podstawie komiksów DC i Marvela. A potem przeczytałam Koran i to było dla mnie coś niesamowitego – tam jest napisane, że nasz wszechświat się rozszerza, że nasze niebo i ziemia były na początku jednym „obłokiem”, a dopiero potem zostały rozdzielone, opisany jest też tam proces formowania się prapoczątku i wiele innych rzeczy. Poczulałam więc, że ta nauka nie mogła być spisana przez człowieka, że to coś nieporównywalnie więcej. Uwierzyłam, wypowiedziałam szahadę – wyznanie wiary – zostałam muzułmanką, zaczęłam odmawiać salat (Pietrijczuk, 2023).

Pietrijczuk zestawia w dramacie dwa wyraźne symbole zniewolenia: na wstępie umieszcza instrukcję, jak prawidłowo zawiązać hidżab, pod koniec sztuki – jak zawiązać chustę noszoną w kolonii karnej. Instrukcje te celowo wybrzmiewają podobnie:

W hidżabie czuję się bezpieczna, chroniona przed troskami dnia codziennego. Daje mi on poczucie spójności, spokoju. Nie tęsknię za wiatrem we włosach. Głowa nigdy mnie nie swędzi, nawet latem. Czasami jadę metrem i wydaje mi się to niestosowne, że kobiety tak się pokazują bez okrycia. Przecież każda religia głosi, że kobieta powinna być jakby w kokonie, powinna być zakryta. Hidżab chroni kobiety nie tylko przed spojrzzeniami obcych, ale i przed samymi

sobą. Kobieta jest przecież istotą słabą, źródłem wszelkich smutków i niedoli, dlatego to na nas spoczywa ta odpowiedzialność – nie wolno wystawiać swojej urody na pokaz (Pietrijczuk, 2023).

Powstaje więc kontrast między zniewoleniem, które Marusia przyjmuje na siebie z własnej woli, a tym, któremu zostaje poddana siłą. Pietrijczuk tworzy obraz społeczeństwa, w którym kobieta nie może nigdy być wolna, bo zarówno państwowość, jak i religia to jedynie różne formy siły i władzy patriarchy.

III. *Nie boję się, nie jest mi smutno, nie płaczę...* O aresztowaniu Żeni Berkowicz i Swietłany Pietrijczuk

Jak wiele innych procesów karnych w Rosji, i ten zaczął się od donosu. Swoje oburzenie spektaklem na podstawie *Finista* jako jeden z pierwszych wyraził aktor Władimir Karpuk z Niżnego Nowogrodu. Jest nie tylko zwolennikiem reżimu Putina, ale także apologetą stalinizmu (Chitrow, 2024). Karpuk poczuł się szczególnie urażony niepocholebnym przedstawieniem rosyjskich mężczyzn i nazwał dramat „rusofobicznym” (*Берег*, 2024). Opinia Karpuka sprawiła, że Laboratorium Destruktologii Moskiewskiego Państwowego Uniwersytetu Lingwistycznego podjęło się analizy dramatu Pietrijczuk, w konsekwencji czego nastąpiły dwa aresztowania i seria rewizji. Reżyserka *Finista* została zatrzymana 4 maja 2023 roku w swoim mieszkaniu w Moskwie, jednak pierwszą próbę detencji podjęto w Petersburgu, w domu jej matki, Jeleny Efros, gdzie artystka jest zameldowana. Efros była aresztowaniem córki nie tylko przerażona, ale także zaskoczona. „Myślałam,

że jeśli kogoś zamkną, to mnie za te listy” – mówiła w wywiadzie dla agencji AFP Efros, która od wielu lat przewodzi grupie wolontariuszy korespondujących z więźniami politycznymi (France24, 2023). Służby skonfiskowały komputer matki reżyserki, który zawierał szczegóły projektu *Сказкам для политзаключенных*, którego Efros jest koordynatorką (*Настоящее Время*, 2023). W tym samym czasie nastąpiło również przeszukanie w mieszkaniu babci Żeni Berkowicz, pisarki Niny Katerli (która zmarła w wieku osiemdziesięciu dziewięciu lat, nie doczekawszy ani wyroku, ani uwolnienia swojej wnuczki). Natomiast na lotnisku Moskwa-Wnukowo doszło do aresztowania Pietrijczuk, która próbowała opuścić Rosję (Sagijewa, Michantjewa, 2023). Początkowo prawnicy artystek apelowali do rodziny i przyjaciół o powściągliwość w wypowiedziach publicznych, dopiero po przedstawieniu przez prokuraturę aktu oskarżenia zaczęto szerzej komentować aresztowanie na łamach prasy (Reiter, 2023). Media opozycyjne, w większości znajdujące się na tzw. liście agentów zagranicznych, odegrały ważną rolę w nagłośnieniu „sprawy teatralnej”. Jest to jeden z niewielu pozytywnych aspektów tych wydarzeń. Jak stwierdził Siergiej Kowaliow w 2017 roku:

Dzisiejsza opozycja rosyjska ma przed sobą trzy podstawowe cele: wolne wybory [...], niezależne sądownictwo, wolne od nacisków władzy i łapownictwa. I wreszcie trzecia rzecz – niezależny rynek prasy, na którym nie będzie miejsca dla mediów kontrolowanych przez rząd i spółki skarbu państwa. Prasa należąca do państwa zawsze wcześniej czy później staje się propagandową tubą rządu i dlatego zawsze będzie szkodliwa. W tych trzech kwestiach zawiera się istota społeczeństwa obywatelskiego. (Radziwon, 2017).

Zaangażowanie niezależnej prasy rosyjskojęzycznej, często rezydującej za granicą, pozwoliło z pewnością uświadomić wielu osobom niesprawiedliwość wyroku oraz zdać sprawę Zachodowi z trudów życia rosyjskiej opozycji, szczególnie tej, która poprzez sztukę sprzeciwia się agresji na Ukrainę. Jak podkreślała w swoim komentarzu do „sprawy teatralnej” Natalia Piwowarowa, historyczka sztuki:

Teraz, jeśli ktoś chce, może łatwo uzyskać wszelkie informacje: o aresztowaniach, procesach, przestępstwach i tak dalej. W czasach sowieckich niewiele osób znało nazwiska świadków. Domyślali się, że ten czy ów był informatorem, ale nie mogli tego stwierdzić z całą pewnością. [Dzisiaj natomiast] wszyscy czytaliśmy o występie w sądzie Karpuka, na przykład (Chitrow, 2024).

Sprawę Berkowicz i Pietrijczuk chętnie poruszały nie tylko media opozycyjne, ale również reżimowe, szczególnie agencja TASS. Widać było wyraźnie, że z historii artystek postanowiono uczynić przestrogę dla innych twórców, którzy mieliby ochotę zaangażować się w działalność antywojenną. Rodzina i znajomi artystek zaczęli natomiast zachęcać do wysyłania osadzonym listów. Mąż Pietrijczuk mówił: „Piszcie o jakichkolwiek bzdurach – zawsze jest duży niedobór wiadomości ze świata zewnętrznego” (*Настоящее Время*, 2023). Obie twórczynie umieszczono w więzieniu dla kobiet w dzielnicy Pieczatniki, które, ze względu na panujące tam ciężkie warunki, moskwiczanie przewalali СИЗО – 666 (przeróbka skrótu СИЗО – 6, oznaczającego *следственный изолятор* [areszt śledczy] nr 6) (*Дзен*, 2023). Sprawą w pierwszej kolejności zajął się wspomniany już wcześniej Chamowniczewski Sąd Rejonowy, następnie przejął ją Zamoskworiecki Sąd Rejonowy, a w końcu Moskiewski Sąd Miejski. Wszystkie te organy

decydowały jedynie o środkach zabezpieczających, które miały zostać zastosowane wobec oskarżonych. Ostatecznie kwestia wyroku podlegała jurysdykcji sądów wojskowych. Obrony reżyserki podjęła się Ksenia Karpińska, natomiast prawnikami Pietrijczuk zostali Siergiej Badamszyn, Julia Kuzniecowa i Siergiej Grużew (*Дзех*, 2023). 15 maja 2023 roku Berkowicz skierowała podziękowania do wszystkich okazujących jej wsparcie. Zdjęcie notatki zostało opublikowane później w internecie.

Zdaje się, że rujnuję wizerunek prawdziwego więźnia. Nie boję się, nie jest mi smutno, nie płaczę, trzęsę się tylko z wdzięczności dla was. [...] Nie chcę być moralnym tunerem, chcę iść do domu, pić whisky, głaskać koty i dzieci, iść do baru i palić na słońcu. Ale póki tu jestem, nie czuję się źle, przysięgam na ogon Muratowa! [...] Znajomi przysłali mi paczkę z dopiskiem: „Wierzimy, że niedługo wyjdiesz, ale pięćdziesiąt par majtek może się jednak przydać!” (Berkowicz, 2023).

Pietrijczuk podkreślała natomiast: „Wciąż nie mogę uwierzyć, że to się dzieje, uważam to za nagły i zdradziecki atak absurdu”. Deklarowała także, że zamierza bronić swojego prawa do swobodnej ekspresji artystycznej (*Настоящее Время*, 2023). Na jednej z pierwszych rozpraw, 30 maja 2023 roku, adwokat Siergiej Badamszyn zaprezentował sędzi Julii Bobrowej Złotą Maskę, którą Swietłana Pietrijczuk otrzymała w roku 2021. Sędzi nie przekonały jednak argumenty o uznaniu środowiska teatralnego dla twórczości oskarżonych i zdecydowała o kontynuowaniu detencji (Jaczmennikowa, 2023).

Zaraz po aresztowaniu wsparcie dla Berkowicz i Pietrijczuk publicznie

wyrazili między innymi propagandysta Władimir Sołowiow, noblista Dmitrij Muratow, Ksenia Sobczak oraz Ludowy Artysta Federacji Rosyjskiej Aleksandr Rozenbaum (Jaczmiennikowa, 2023). Sprawą zainteresowała się także Amnesty International. 22 sierpnia 2023 roku na stronie internetowej organizacji pojawił się apel do władz Rosji o natychmiastowe wycofanie zarzutów oraz uwolnienie artystek. Natomiast fundacja Write to Russia zamieściła informację o możliwości napisania listu do Berkowicz. Zgodnie z relacją reżyserki, korespondencja zapełniła kilka worków i nie była w stanie przeczytać każdej wiadomości, ale podkreślała swoją wdzięczność za wszystkie wyrazy wsparcia (Jaczmiennikowa, 2023).

Nieco później, 6 września 2023 roku, w wywiadzie udzielonym Bazyłowi Połońskiemu z „НО.Медиа из России”, Berkowicz i Pietrijczuk wciąż pozostawały pełne nadziei i optymizmu. Coraz wyraźniej jednak dało się odczuć ich zdenerwowanie przedłużającym się aresztem, choć Berkowicz podkreślała, że według więziennych standardów wciąż są tam nowicjuszkami, bo „siedzą” na razie relatywnie krótko. Dodała też: „Wszystko płynie bardzo wolno – i to samo w sobie zaczyna wydawać się normalne. Przynajmniej mnie, Swiecie nie” (Razumnaja, 2023).

W styczniu 2024 roku media zarówno zachodnie, jak i rosyjskojęzyczne opublikowały słowa aresztowanych, które padły podczas jednej z rozpraw. Berkowicz swoją wypowiedź skomponowała w formie wiersza. Tak brzmiał jego fragment:

 Za każdym razem, gdy Swieta i ja jesteśmy tu przyprowadzane,
 mamy nadzieję. Ale nic się nie zmienia.

 Jako obywatelki z niecierpliwością czekamy na czas sądu,
 Ale za każdym razem powtarza się Dzień Świstaka.

Jest tylko jedna odpowiedź na jedno pytanie!

I udzielamy jej: czasami na wideo, czasami, jak teraz, osobiście.

O możliwości ucieczki, która nie istnieje, naciskach na świadków, które nie istnieją.

I o tym, że nie uciekam z domu z bransoletką,

I tak jestem w tym dramacie do końca.

I nadal nie mogę kontynuować swojej przestępczej działalności,

Bo to nie ja zaczęłam! (LiveJournal, 2023).

Słowa te wyraźnie wskazują, że po blisko dziewięciu miesiącach aresztu reżyserka ostatecznie straciła wiarę w to, że może liczyć w Rosji na sprawiedliwy proces. Podkreślała w dalszych fragmentach wiersza, że toczące się postępowanie niczego nie dowiodło, a sprawa utknęła w martwym punkcie. Zwracała też uwagę sądu na fakt, że wymiarowi sprawiedliwości jest na rękę więzić kobiety bez wyroku. Pietrijczuk stwierdziła natomiast wprost:

Wysoki Sądzie, moja sztuka nie zawiera żadnego usprawiedliwienia terroryzmu - i nie może tam być niczego takiego. Co więcej, wielokrotnie publicznie wyrażaliśmy nasze całkowicie przeciwne stanowisko. [...] Nie mam zamiaru uciekać, jestem osobą praworządną, mam nieruchomości, nie próbowałabym w żaden sposób przeszkadzać w śledztwie, a tym bardziej uciekać przez podwórka. Dlatego proszę o odrzucenie wniosku i uwolnienie nas (Pavlova, 2024).

Ostatecznie sędzia przedłużyła ich areszt do 10 marca 2024 roku. Jak się okazało, nie miał to być ostatni raz. W kwietniu 2024 roku artystki, podobnie

jak tysiące innych osób i podmiotów sprzeciwiających się łamaniu przez rosyjski rząd praw człowieka, znalazły się na liście „terrorystów i ekstremistów” (Lokshina, 2024).

Na wolności własną walkę z codziennością zmuszeni byli podjąć bliscy kobiet. W liście do redakcji portalu „Правмир” Berkowicz opisała, jak radzą sobie jej dwie adoptowane córki, z którymi pozostaje w kontakcie korespondencyjnym:

Mama jest w więzieniu. 8 marca córka z dumą zaniósła moje najbardziej eleganckie zdjęcie na szkolną wystawę: mama Żenia dostała nagrodę za swój spektakl – nikt takiej nie ma. Ale już 15 maja córka do nocy czeka z nadzieją, że mama Żenia wykona do niej telefon z życzeniami z okazji urodzin. Telefon z więzienia, do którego trafiła właśnie za ten spektakl. Moje dziewczyny w sierocińcach widziały tysiące takich dzieci, do których matki nie mogą zadzwonić z więzienia. Dzieci, których matki są w więzieniu. Z reguły nie wracają do życia dzieci. „Mama w więzieniu” dla dziecka z doświadczeniem sieroctwa to prawie to samo, co „mama umarła”. Piszę do nich listy, rysuję bzdury, daję im jakieś głupie zadania. [...] One z wieloma rzeczami radzą sobie lepiej niż ja (Bożowicz, 2023).

Pod nieobecność matki pieczę nad córkami sprawuje mąż Berkowicz – Nikołaj Matwiejew. Pietrijczuk również ma dziecko. Ona i jej mąż, reżyser Jurij Szechwatow, który przebywa obecnie na emigracji, pobrali się, żeby zyskać prawo do informacji w razie nieplanowanego pobytu w szpitalu lub właśnie aresztowania. Do tej decyzji skłoniło ich zatrzymanie Aleksieja

Nawalnego (Reiter, 2023). Swoje emocje po aresztowaniu żony Szechwatow opisywał tak :

Zauważyłem, że od 24 lutego [od rozpoczęcia pełnoskalowej agresji Rosji na Ukrainę - przyp. aut.] dość trudno jest mi okazywać emocje, nawet w związku z osobą, którą kocham najbardziej. Rozwijasz odporność na emocje do tego stopnia, że po prostu robisz to, co musisz i tyle. Usiadłem przy komputerze i nie wstawałem przez cały wieczór. Drukowałem dokumenty, koordynowałem sprawy, wysyłałem papiery do prawników, zbierałem zeznania od przyjaciół. Po prostu robiłem, co mogłem, nie myśląc i nie licząc na nic. Ale w tle zawsze jest ten ból: to jest moja żona i teoretycznie mogą minąć lata, zanim znów ją zobaczę. Poza tym Swietłana ma dwoje starszych rodziców (Reiter, 2023).

Szechwatow obiecał żonie, że nie wróci do Rosji, ponieważ ciężą na nim zarzuty z tytułu obrazy wojska. Na rozprawie, która odbyła się 20 maja bieżącego roku, Pietrijczuk wskazała, że wątpliwe jest, czy bojownicy ISIS wykorzystaliby do szerzenia swojej ideologii akurat teatr, ponieważ „zdaje się, że zakazują wszelkiej sztuki” (BBC Russian Service, 2024). Natomiast adwokatka Berkowicz przypomniała sądowi, że podczas przeszukania w domu oskarżonej nie znaleziono żadnych materiałów wskazujących na jej związki z islamskim ekstremizmem (BBC Russian Service, 2024).

Ostatecznie 11 lipca 2024 roku sędzia Jurij Messin, funkcjonariusz Sądu Wojskowego Drugiego Zachodniego Okręgu Wojskowego w Moskwie, skazał Berkowicz i Pietrijczuk na sześć lat kolonii karnej. Jak donosi prasa, Pietrijczuk zareagowała na decyzję płaczem. Płakali również bliscy kobiet i

obserwujący sprawę życzliwi im ludzie na sali. Gdy artystki opuszczały salę rozpraw, publiczność zaczęła klaskać (Ałferowa, Gromowa, 2024).

Komentatorzy wskazują, że wyrok jest bardzo surowy, ponieważ ustawa przewiduje za przestępstwo z art. 205.2 ust. 2, czyli wspieranie terroryzmu, pozbawienie wolności maksymalnie do lat siedmiu. Artystki będą mogły ubiegać się o zwolnienie warunkowe dopiero w 2026 roku (TASS, 2024). Jak stwierdziła po wyjściu z sali rozpraw obrończyni Berkowicz, Ksenia Karpińska:

Te dziewczyny są absolutnie niewinne... Oczywiście, nie mamy wyjścia i będziemy się odwoływać. Wierzę jednak, że ci ludzie, którzy są zaangażowani w tę decyzję, będą z tym żyć. I być może pewnego dnia sprawiedliwość zwycięży (Ałferowa, Gromowa, 2024).

Kilkanaście dni po ogłoszeniu wyroku pojawiły się plotki, jakoby to Nikita Michałkow, znany radziecki reżyser, doniósł o sztuce i wierszach Berkowicz Aleksandrowi Bastrykinowi, szefowi Komitetu Śledczego Federacji Rosyjskiej, dając tym samym początek postępowaniu przygotowawczemu. Warto zauważyć, że Michałkow był nauczycielem Berkowicz podczas jej studiów. Na razie nie da się potwierdzić, czy informacja o donosie jest prawdziwa. Sam zainteresowany w prowadzonym przez siebie programie telewizyjnym zaprzeczył, że znał dzieła skazanych (Anisimowa, 2024).

Wiadomo natomiast, że śledztwo rozpoczęło się od prośby o analizę *Finista* skierowanej do Romana Silantiewa. Powołany na biegłego dyrektor Centrum Praw Człowieka Światowej Rosyjskiej Rady Ludowej pod patronatem Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej wypowiedział się o tym w następujący sposób:

Otrzymaliśmy prośbę, aby rozstrzygnąć, czy sztuka [*Finist Jasny-cud sokół* – przyp. aut.] przekonuje, że w Państwie Islamskim jest lepiej niż w Rosji. Rzekomo w naszym kraju żyje się tak źle, że powinniśmy zrozumieć i wybaczyć tym dziewczynom, które wybrały terrorystów zamiast Rosjan. I że są one nieszczęśliwymi ofiarami okoliczności. Historia Warwary Karaulowej, która jest usprawiedliwiona w tej sztuce, jest traktowana jako podstawa – nieszczęśliwa miłość doprowadziła ją do tej sytuacji. Dobrze znam historię Karaulowej. Sama odnalazła werbowników ISIS, zaproponowała, że zorganizuje dla nich atak terrorystyczny, nie było tam nieszczęśliwej miłości, ona chciała zabijać. Zdecydowana większość kobiet, które dołączyły do tej organizacji, nie poszła tam z miłości. Romantyzowanie tej sprawy jest niebezpieczne. To tak naprawdę usprawiedliwianie terroryzmu. Temat ISIS nieco przycichł na tle specoperacji, ale wciąż zapobiegamy atakom i łapiemy terrorystów. Dlatego jest to niedopuszczalne, zwłaszcza gdy przyznaje się za to nagrody teatralne, gdy jest to PR. Nawet gdy, przepraszam, robią to osoby narodowości żydowskiej. To nie pierwszy raz, kiedy widzę Żydów aktywnie popierających wahabitów, jakby na złość Rosjanom (*Настоящее Время*, 2023).

Zarówno w tej, jak i innych wypowiedziach Silantiewa słychać wyraźnie podtekst antysemitki. Choć ostatecznie raportu przygotowanego przez Laboratorium Destruktologii nie uznano za dowód w sprawie, można zaryzykować stwierdzenie, że rosyjski wymiar sprawiedliwości nawet nie próbował zachowywać pozorów obiektywizmu, powołując się na słowa tego rodzaju eksperta podczas procesu karnego. W powagę postępowania sądowego godziło również powołanie przez oskarżenie na świadka

wspomnianego wyżej Władimira Karpuka, który podczas przesłuchania na sali sądowej stwierdził:

Kim jest Finist, Jasny Sokół? To bohater radzieckiej bajki z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, który broni kraju. [...] A ja przychodzę, a one mówią, że Finist - Jasny Sokół to jakiś dobry mudzahedin! A o nas wszystkich rosyjskich mężczyznach mówiły, że śmierdzimy! Nieprzyjemnie było to słyszeć (Берез, 2024).

Na wyrok skazujący dla Berkowicz i Pietrijczuk oburzeniem zareagowały elity intelektualne Rosji. Walerij Fokin, dyrektor Teatru Aleksandryjskiego, nazwał wyrok niesłusznie okrutnym (za te słowa był zresztą krytykowany, jako że po części oznaczały one jego poparcie dla zarzutów wobec kobiet), natomiast pracujący także na Zachodzie reżyser Kiriłł Sieriebriennikow podkreślił, że wyrok w sprawie *Finista* jest wyrokiem za niewinność (Anisimowa, 2024). Artysta zmanifestował swoje wsparcie dla osadzonych również podczas ostatniego festiwalu w Cannes, gdzie pokazywano jego nowy film. Sieriebriennikowa sfotografowano na czerwonym dywanie, trzymającego zdjęcie Berkowicz i Pietrijczuk za kratami (BBC Russian Service, 2024).

IV. Wspieranie terroryzmu, czyli paragraf na każdego

Statystyki wskazują, że szczyt skazań z art. 205.2 KKFR nastąpił w latach 2016-2018 (osiemset pięćdziesiąt przypadków). Natomiast wraz z upływem czasu zwiększyła się liczba wyroków wydawanych nieprawidłowo, tzn. takich, przy których wydawaniu sąd posłużył się nieodpowiednią wykładnią

przepisu lub uchybił prawom gwarantowanym oskarżonym przez Konstytucję i Kodeks Postępowania Karnego. Podczas gdy we wspomnianym wcześniej okresie było to zaledwie piętnaście procent, już w roku 2023 odnotowano skok do trzydziestu pięciu procent (Abramenko, 2024). W maju 2022 roku, a więc mniej więcej rok przed aresztowaniem Berkowicz i Pietrijczuk, na forum *Прабопыб* anonimowy użytkownik, posługujący się pseudonimem „user94395” i podający się za adwokata, opisał sprawę swojego klienta, dziewiętnastoletniego Siergieja, który zamieścił w serwisie *ВКонтакте* wpis wspierający ideologię anarchizmu. Siergieja zabrano na komisariat, gdzie przesłuchiwano go, odmawiając mu snu i pożywienia. W końcu prokurator postawił w sprawie zarzuty z art. 205.2 KKFR. Prawnik przyznany z urzędu radził dziewiętnastolatкови przyznać się do winy, czego ten ostatecznie nie zrobił. Adwokat podpisujący się jako „user94395” pytał na wspomnianym wyżej forum przeznaczonym dla obrońców sądowych, czy któremuś z kolegów po fachu udało się namówić sąd do wysłuchania specjalisty, powołanego z inicjatywy prawnika zatrudnionego przez oskarżonego w miejsce profesjonalnego biegłego. Zadowolająca odpowiedź nie padła. W grudniu 2022 roku „user94395” poinformował, że jego klient został skazany na karę trzech lat pozbawienia wolności. Wpis podsumował stwierdzeniem: „Jak pokazuje praktyka, karzą surowo” (*Прабопыб*, 2022).

Jak wspomniałam w poprzednich rozdziałach, biegli z zakresu analizy psychologiczno-językoznawczej, powoływani przez kolejne sądy zajmujące się sprawą Berkowicz i Pietrijczuk, odegrali znaczącą rolę, jeśli chodzi o ostateczny wynik postępowania. Wątpliwości budzi oczywiście ich legitymacja do uczestniczenia w tego rodzaju procesie karnym. Wyboru Romana Silantiewa na jednego z biegłych trudno było bronić nawet z perspektywy prawnej, biorąc pod uwagę fakt, że zanim zajął się destrukcją, był teologiem, skupionym głównie na badaniu islamu (choć

zatrudnionym na Moskiewskim Państwowym Uniwersytecie Lingwistycznym), nie miał zatem nic wspólnego ani z językoznawstwem, ani z psychologią. Sedno sprawy natomiast nie polegało na ocenie prawidłowego odwzorowania przez autorki *Finista* realiów działalności muzułmańskich bojowników. Zarzut ten podczas jednej z pierwszych rozpraw podniosła Karpińska. Ostatecznie Silantiew nie został włączony do oficjalnego grona biegłych w sprawie *Finista*. O wyroku skazującym przesądziła natomiast ekspertyza autorstwa Swietłany Moczalowej, funkcjonariuszki FSB. Moczalowa stwierdziła, że artystki celowo wykreowały w sztuce „romantyczny obraz terrorysty” (Anisimova, 2024).

V. Nie tylko „sprawa teatralna”

Sprawa Berkowicz i Pietrijczuk nie była jedyną, w której działacze opozycji związani ze sztuką lub publicystyką zostali skazani z art. 205.2 KKFR. To samo spotkało Borysa Akunina, który wyraził swoje wsparcie dla Ukrainy w rozmowie z pranksterami Lexusem (Aleksiejem Stołjarowem) i Wołanem (Władimirem Kuzniecowem), którzy podszyli się pod Wołodymyra Zełenskiego i byłego ministra kultury Aleksandra Tkaczenkę. Pisarz niefortunnie stwierdził na wizji, że rozumie postawę: „dobry Rosjanin to martwy Rosjanin”. Jak później tłumaczył, słowa te zostały wyrwane z kontekstu. Książki Akunina zostały w Rosji wycofane ze sprzedaży. Pisarz skomentował tę kwestię w następujący sposób:

Wydaje się, że to drobne wydarzenie, zakazanie książek, uznanie jakiegoś pisarza za terrorystę, a w rzeczywistości jest to ważny kamień milowy. Książki nie były zakazywane w Rosji od czasów sowieckich. Pisarze nie byli oskarżani o terroryzm od czasów

Wielkiego Terroru. To nie zły sen, to dzieje się w Rosji naprawdę. Zadbaj o siebie, nie zgub się, jeśli jesteś w Federacji Rosyjskiej. A jeśli wyjechałeś, ale jest ci bardzo trudno w obcym kraju i myślisz o powrocie, nie wracaj. Noc będzie coraz czarniejsza. Ale jeszcze zaświta (BBC Russian Service, 2023).

Próbowano skazać także rosyjskiego rapera i blogera Jurija Chowańskiego, który rzekomo podczas jednego z prowadzonych przez siebie streamów w roku 2012 wykonał piosenkę o musicalu *Nord- Ost* (podczas jednego z pokazów tego musicalu czeczeńscy partyzanci zaatakowali teatr na Dubrowce). Chowański zaprzeczył, jakoby był autorem utworu, nie przyznał się także do wykonania go na wizji. Mimo to został wpisany na listę ekstremistów (Радио Свобода, 2021). Do aresztowania Chowańskiego doszło dopiero w 2018 roku, a więc sześć lat po publicznym wykonaniu utworu przez oskarżonego. W momencie popełnienia czynu nie był on penalizowany, ponieważ przepis 205.2 KKFR wszedł w życie o wiele później. Prawnik blogera zaskarżył decyzję o jego aresztowaniu do Europejskiego Trybunału Praw Człowieka. W obronie Chowańskiego stanęły ważne postacie młodego pokolenia rosyjskich twórców, między innymi raper Oxxxymoron, a także politycy opcji libertariańskiej, z którymi oskarżony współpracował: Michaił Swietow i Wasilij Własow. Ostatecznie nie doszło do skazania. Powodem było przedawnienie przestępstwa. Nie zmienia to jednak faktu, że Chowański był przetrzymywany w areszcie przez pół roku na podstawie retroaktywnego zastosowania przepisów kodeksu karnego (co jest, rzecz jasna, niedopuszczalne) (Czikow, 2021).

Rosyjskiemu wymiarowi sprawiedliwości udało się natomiast skazać pskowską dziennikarkę Swietlanę Prokopiewą, pracującą dla Radio Free Europe. Prokuratura w akcie oskarżenia, przedstawionym 20 września 2019

roku, zarzuciła Prokopiewej, że w materiale dotyczącym zamachu na siedzibę FSB w Archangielsku przeprowadzonego przez nieletniego anarchokomunistę Michaiła Żłobickiego, usprawiedliwiała jego działania. Przeprowadzono osiem analiz językowych tekstu. Ostatecznie w wyroku z 6 lipca 2020 roku II Zachodni Rejonowy Sąd Wojskowy stwierdził:

Główne cele komunikacyjne, które są realizowane w materiałach przekazanych do wglądu to: 1) poszerzenie świadomości adresata na temat aktualnego wydarzenia politycznego (zamachu terrorystycznego w siedzibie FSB w Archangielsku w dniu 31.10.2018 r.); 2) wykazanie „odmiennego” poglądu (opinii) autorki na temat tego ataku terrorystycznego, jego przyczyn, motywów działań terrorysty, które nie pokrywają się z poglądem ogólnie przyjętym; 3) kształtowanie pozytywnego nastawienia emocjonalnego i semantycznego do archangielskiego terrorysty (bojownika przeciwko „represyjnemu” państwu, [...] obrońcy praw i wolności obywatelskich, „ofiary” polityki obecnej władzy) i jego działań (wskazanie na „wysokie cele”, „szlachetne motywy”, ważne powody)” (Wikipedia, 2024).

Swietłana Prokopiewa została skazana na karę grzywny w wysokości pięciuset tysięcy rubli, którą zapłaciła dzięki zbiorce na portalu Facebook.

Skazania motywowane politycznie następują jednak nie tylko na podstawie art. 205.2. KKFR. Prokuratorzy posługują się także, między innymi, zarzutem z art. 275 KKFR, to znaczy oskarżają niewygodnych twórców o zdradę stanu. Przykładem skazania z tego przepisu jest sprawa artystki Tatiany Laletiny z lipca 2024 roku. Młoda kobieta przekazała trzydzieści dolarów na rzecz

ukraińskiego funduszu, co zostało odkryte przez funkcjonariuszy FSB, którzy uzyskali dostęp do korespondencji między Laletiną i jej przyjaciółką. Artystka została skazana na dziewięć lat kolonii karnej. Jak sama stwierdziła, ucieszyła się, że wyrok nie okazał się wyższy (*Гласной*, 2024).

VI. Zakończenie

Podsumowując rozważania, warto przytoczyć opinię o spektaklu Berkowicz wygłoszoną przez Olega Lipowieckiego, reżysera, który był członkiem jury festiwalu Lubimowka: „Widziałem sztukę *Finist Jasny-cud sokół*. To analiza. To rozmowa o potrzebie, by kobiety NIE wyjeżdżały z kraju i NIE wychodziły za mąż za terrorystów. To patriotyczna sztuka o Miłości” (*Teampъ*, 2024).

Dlaczego więc reżim wystraszył się *Finista*? Uważam, że między innymi dlatego, iż spektakl okazał się głośną rozmową o kobiecych potrzebach oraz wyzwaniach. W kraju, w którym stosowanie feminatywów uznaje się za przejaw działalności ekstremistycznej i terrorystycznej, bycie feministką jest wyrazem radykalnego sprzeciwu wobec władzy. Jest to tym smutniejsze, że początek XXI wieku był okresem liberalizacji rosyjskiej polityki tożsamości. W roku 2016 media, również te państwowe, wsparły ruch #IAmNotAfraidToSpeak, odpowiednik zachodniego #metoo (Solovey, 2021).

W roku 2021 Rosję na konkursie Eurowizji reprezentowała rosyjsko-tadżycka piosenkarka Maniża, która wykonała feministyczny w przekazie utwór zatytułowany *Russian Woman* (Solovey, 2021). Obecnie zapewne byłoby to niemożliwe.

Widać wyraźnie, że wolność myśli i słowa zagwarantowana Rosjanom w art. 29 ust. 1 Konstytucji jest dziś jedynie pustą deklaracją. Tak jak stwierdził Dmitrij Muratow, wszystko wskazuje na to, że „sprawa teatralna” zwiastuje

początek nowej ery terroru wobec ludzi kultury i sztuki. Wobec okropieństw wojny może to wydawać się sprawą drugorzędną, jednakże jeśli kraj nie zapewnia swojej inteligencji przestrzeni dla swobodnej analizy bieżących wydarzeń, jest skazany na totalitaryzm. Jak podkreślał reżyser Jurij Murawicki: „Jeśli dialog zniknie, będzie jeszcze gorzej. Choć wydaje się, że gorzej już być nie może” (Tokarska-Stangret, 2022).

Wzór cytowania:

Głębocka, Julia, *I byłoby to wszystko śmieszne, gdyby nie było takie smutne. O absurdach odpowiedzialności karnej artystów we współczesnej Rosji na przykładzie „sprawy teatralnej”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/i-byloby-wszystko-smieszne-gdyby-nie-bylo-takie-smutne>.

Autor/ka

Julia Głębocka - studentka wiedzy o teatrze AT w Warszawie oraz Kolegium MISH UW. Była członkini Zarządu Koła Naukowego „Prawo a Płeć” przy WPiA UW, działającego na rzecz osób należących do mniejszości seksualnych oraz płciowych. Zaangażowana w studencką działalność naukową w obszarze teatru (tematy związane z cielesnością, a także z pogranicza teatru i polityki) oraz prawa (szczególnie prawa wyznaniowego). Pasjonatka historii mody i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.

Bibliografia

Abramenko, Olga, *Russia's Terrorism Laws Target Everyone But the Real Threat*, <https://www.themoscowtimes.com/2024/04/03/russias-terrorism-laws-target-everyone-but-the-real-threat-a84729> [dostęp: 30.01.2025].

Anisimowa, Natalia, *Михалков ответил на обвинение в доносе на Беркович на встрече в бане*, <https://www.rbc.ru/society/22/07/2024/669e10259a7947e5e3aab626> [dostęp: 30.01.2025].

Aleksijewicz, Swietłana, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.

Беркович и Петрийчук получают право на УДО в 2026 году,
<https://tass.ru/proisshestiya/21308755> [dostęp: 30.01.2025].

Berkowicz, Jewgienija, Женя Беркович: «я не боюсь, не грущу, не плачу — только жмурюсь от благодарности ко всем вам», <https://echofm.online/documents/zhenya-berkovich-ya-ne-boyus-ne-grushhu-ne-plachu-tolko-zhmuryus-ot-blagodarnosti-ko-vsem-vam> [dostęp: 30.01.2025].

Берег, „Прихожу на спектакль, а там говорят, что Финист Ясный сокол — это какой — то хороший моджахед?!“ Владимир Карпук — актер, после жалобы которого началось преследование Жени Беркович и Светланы Петрийчук. Вот что он рассказал в суде, <https://meduza.io/feature/2024/05/24/prihozhu-na-spektakl-a-tam-govoryat-cto-finist-yasnyu-sokol-eto-kakoy-to-horoshiy-modzhahed> [dostęp: 30.01.2025].

Bożowicz, Marija, Мама в тюрьме. Как дочери Жени Беркович живут без нее, <https://www.pravmir.ru/mama-v-tyurme-kak-docheri-zheni-berkovich-zhivut-bez-nee/> [dostęp: 30.01.2025].

Chitrow, Anton, Актер Владимир Карпук — главный свидетель обвинения по делу Жени Беркович и Светланы Петрийчук Он пишет патриотические стихи, мечтает сыграть Жириновского и поставил спектакль „План Даллеса“, <https://meduza.io/feature/2024/05/30/akter-vladimir-karpuk-glavnyu-svidetel-obviniya-po-delu-zheni-berkovich-i-svetlany-petriychuk> [dostęp: 30.01.2025].

Chitrow, Anton, „Все мы знаем, что случилось с Мейерхольдом“ Жене Беркович и Светлане Петрийчук дали по шесть лет колонии. Мы поговорили с теми, кто помнит, как режиссеров и драматургов точно так же преследовали в советские годы, <https://meduza.io/feature/2024/07/08/vse-my-znaem-cto-sluchilos-s-meyerholdom> [dostęp: 30.01.2025].

„Хочу домой, а не быть знаменем“. Что известно об уголовном деле и условиях ареста Жени Беркович и Светланы Петрийчук, <https://www.currenttime.tv/a/cto-izvestno-ob-ugolovnom-dele-i-usloviyah-aresta-zheni-berkovich-i-svetlany-petriychuk/32421496.html> [dostęp: 30.01.2025].

Czikow, Pawieł, Юрий Хованский обратился в ЕСПЧ с жалобой на свой арест, <https://meduza.io/news/2021/12/21/yuriy-hovanskiy-obratilsya-v-espch-s-zhaloboy-na-svoy-ar-est> [dostęp: 30.01.2025].

Экспертизу в деле об «оправдании терроризма» из — за спектакля «Финист ясный сокол» проводил создатель «деструктологии» Роман Силантьев, <https://meduza.io/news/2023/05/05/ekspertizu-v-dele-ob-opravnani-terrorizma-iz-za-spektaklya-finist-yasnyu-sokol-provodil-sozdatel-destruktologii-roman-silantiev> [dostęp: 30.01.2025].

Gołubickaја, Żanna, Невеста для джихадиста. Как меня вербовали в Исламское государство, <https://www.mk.ru/social/2014/10/24/nevesta-dlya-dzhikhadista-kak->

menya - verbovali - v - islamskoe - gosudarstvo.html [dostęp: 30.01.2025].

Gołubowski, Anatolij, *Дело Беркович и Петрийчук: как военный суд стал инструментом культурной политики*, <https://www.forbes.ru/society/516612-del0-berkovic-i-petrijczuk-kak-voennyj-sud-stal-instrumentom-kulturnoj-politiki> [dostęp: 30.01.2025].

Gromowa, Anna; Ałfierowa, Marija, *„Плакали все”: суд отправил Беркович и Петрийчук в колонию за спектакль*, <https://www.gazeta.ru/social/2024/07/08/19373611.shtml?updated> [dostęp: 30.01.2025].

Jacziennikowa, Polina, *Мосгорсуд получил „Золотую маску”*, <https://www.kommersant.ru/doc/6013871> [dostęp: 30.01.2025].

„Я поставила спектакль с целью профилактики терроризма”. Начался суд над Женей Беркович и Светланой Петрийчук, <https://www.bbc.com/russian/articles/cv22lmr32gko> [dostęp: 30.01.2025].

Lokshina, T., *It Is Our Moral Calling to Stand With Wrongly Imprisoned Russian Playwright and Director*, <https://www.hrw.org/news/2024/05/04/it-our-moral-calling-stand-wrongly-imprisoned-russian-playwright-and-director> [dostęp: 30.01.2025].

Łabuszewska, Anna, *Rosyjska kultura skazana na 6 lat łagru. Dmitrij Muratow: „to początek otwartego terroru”*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/rosyjska-kultura-skazana-na-6-lat-lagru-dmitrij-muratow-poczatek-otwartego-terroru-187650> [dostęp: 30.01.2025].

„Медуза” публикует „экспертизу” по делу об „оправдании терроризма” в спектакле „Финист ясный сокол” В этом документе утверждается, что „радикальный феминизм” так же опасен, как „Исламское государство”, <https://meduza.io/feature/2023/05/05/meduza-publikuet-ekspertizu-po-delu-ob-opravadanii-terrorizma-v-spektakle-finist-yasnyy-sokol?fbclid=IwAR3WHvcBvBHYgsc-r09xyW9Qzx8EzW5Xaj2avwXbMC3FZABIRhQgDubP0WWM> [dostęp: 30.01.2025].

На Бориса Акунина завели дело сразу по двум статьям УК — о „фейках” и „оправдании терроризма”, <https://www.bbc.com/russian/articles/cm50vmpje430> [dostęp: 30.01.2025].

Smirnowa, Jewdokia, *Загидат. История «пособницы террориста*, <https://daptar.ru/2022/04/08/zagidat-istoriya-posobnitsyi-terrorista/> [dostęp: 30.01.2025].

Pavlova, Anna, *„In this drama, I’m here to the final scene”. Theatre director Berkovich and playwright Petriyuchuk speak at a court hearing on their detention*, <https://en.zona.media/article/2024/01/09/courtpoetry> [dostęp: 30.01.2025].

Pietrijczuk, Swietłana, *Finist Jasny-cud sokół*, przeł. M. Małek, [w:] *To jest dramat*, Centrum Mieroszewskiego, Warszawa 2023.

Приговор по делу Светланы Проконьевой, <https://ru.wikisource.org/wiki/> [dostęp:

30.01.2025].

Radziwon, Marek, *Żyliśmy jak ludzie wolni. Rozmowa z Siergiejem Kowalowem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.

Razumnaya, Anna, *Women don't get a life sentence*, [https://meduza.io/en/feature/2023/09/07/women - don - t - get - a - life - sentence](https://meduza.io/en/feature/2023/09/07/women-don-t-get-a-life-sentence) [dostęp: 30.01.2025].

21-летней художнице из Томска дали 9 лет за «госизмену» - в 2022 году девушка перечислила в украинский фонд 30\$, [https://glasnaya.media/2024/07/13/21 - letnej - hudozhnicze - iz - tomska - dali - 9 - let - za - gosizmenu - v - 2022 - godu - devushka - perechislila - v - ukrainskij - fond - 30/](https://glasnaya.media/2024/07/13/21-letnej-hudozhnicze-iz-tomska-dali-9-let-za-gosizmenu-v-2022-godu-devushka-perechislila-v-ukrainskij-fond-30/) [dostęp: 30.01.2025].

Reiter, Swietłana, *„We got married to visit each other in prison”. Svetlana Petriychuk has been jailed for her play about Russian women who convert to radical Islam. Her husband, theater director Yury Shekhvatov, spoke to Meduza the day after her arrest*, [https://meduza.io/en/feature/2023/05/08/we - got - married - to - visit - each - other - in - prison](https://meduza.io/en/feature/2023/05/08/we-got-married-to-visit-each-other-in-prison) [dostęp: 30.01.2025].

Россиянки из сирийских лагерей просят Путина помочь им вернуться домой. Чечня обещает разобраться, [https://www.bbc.com/russian/news - 50200569](https://www.bbc.com/russian/news-50200569) [dostęp: 30.01.2025].

Roth, Andrew, *'We aren't dangerous': Why Chechnya has welcomed women who joined Isis*, [https://www.theguardian.com/world/2019/mar/02/we - arent - dangerous - why - chechnya - has - welcomed - women - who - joined - isis](https://www.theguardian.com/world/2019/mar/02/we-arent-dangerous-why-chechnya-has-welcomed-women-who-joined-isis) [dostęp: 30.01.2025].

Sagijewa, Korieszin; Michantjewa, Marija, *Арест режиссера Жени Беркович: что известно о деле об оправдании терроризма*, [https://www.forbes.ru/forbes - woman/488936 - arrest - rezissera - zeni - berkovic - cto - izvestno - o - dele - ob - opravdanii - terrorizma](https://www.forbes.ru/forbes-woman/488936-arrest-rezissera-zeni-berkovic-cto-izvestno-o-dele-ob-opravadanii-terrorizma) [dostęp: 30.01.2025].

Сегодня в Замоскворецком суде Москвы в стихах выступила Евгения Беркович, <https://fem-books.livejournal.com/2380671.html> [dostęp: 30.01.2025].

„СИЗО 666”. Расследуем, что таится за стенами изолятора, куда попала Елена Блиновская, <https://dzen.ru/a/ZbDEIDTхоjD9I0LF> [dostęp: 30.01.2025].

Следствие попросило суд отпустить из-под ареста блогера Юрия Хованского, <https://www.svoboda.org/a/sledstvie-poprosilo-sud-otpustitj-iz-pod-aresta-blogera-yuriya-hovanskogo/31626770.html> [dostęp: 30.01.2025].

Solovey, Vanya Mark, *The Contemporary Feminist Movement in Russia. Action, Community, and Difference*, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2021.

Student bought lace lingerie to meet 'jihadist' in Syria after falling in love online, [https://www.express.co.uk/news/world/726234/Student - lace - lingerie - jihadist - Syria - love](https://www.express.co.uk/news/world/726234/Student-lace-lingerie-jihadist-Syria-love) [dostęp: 30.01.2025].

Szenderowa, Ała, *Vox populi: что говорят и пишут в соцсетях о спектакле „Финист Ясный Сокол”*, <https://oteatre.info/vox-populi-chto-govoryat-i-pishut-v-sotssetyah-o-spektakle-finist-yasnyj-sokol/> [dostęp: 30.01.2025].

Театральное дело. Продление ареста, <https://zona.media/online/2023/06/30/theater> [dostęp: 30.01.2025].

Tokarska-Stangret, Katarzyna, *Nowe średniowiecze*, <https://teatr-pismo.pl/17861-nowe-sredniowiecze/> [dostęp: 30.01.2025].

Tołstoj, Lew, *Kłamstwo patriotyzmu*, przeł. M. Radziwon, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023.

Toxic masculinity: Russia targets women behind award - winning play, <https://www.france24.com/en/live-news/20231112-toxic-masculinity-russia-targets-women-behind-award-winning-play> [dostęp: 30.01.2025].

Цензура в соцсетях: о рисках быть привлеченным по ст. 205.2 УК РФ, <https://user94395.pravorub.ru/personal/100425.html> [dostęp: 30.01.2025].

Varvara Karaulova put under supervision until 2029 for 2015 attempt to join terrorists, https://rapsinews.com/judicial_news/20200605/305890422.html [dostęp: 30.01.2025].

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/i-byloby-wszystko-smieszne-gdyby-nie-bylo-takie-smutne-sprawa-teatralna-w-rosji>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzieci-wolnej-republiki>

/ WOLNA REPUBLIKA WIEDEŃSKA

Dzieci wolnej republiki

Wiener Festwochen pod dyрекcją Milo Raua

Justyna Landorf

Wiener Festwochen, 17 maja - 21 czerwca 2024

Wiener Festwochen odbywa się nieprzerwanie od 1951 roku (choć pierwszy przegląd pojawił się już w roku 1927), na przełomie maja i czerwca i trwa pięć lub sześć tygodni. Festiwal zaliczany jest do najważniejszych w Europie i ma charakter hybrydowy, łącząc spektakle teatralne, operowe i taneczne z całego świata z działaniami społeczno-politycznymi.

W 2024 roku Milo Rau, nowy dyrektor artystyczny festiwalu (po uprzedniej kadencji Christophe'a Slagmuyldera), proklamował Wolną Republikę Wiedeńską (*Freie Republik Wien*) i ogłosił ją dziełem sztuki totalnej - od ceremonii otwarcia, poprzez różnorodne produkcje i ich tematykę, po Deklarację Wiedeńską (Konstytucję Wolnej Republiki Wiedeńskiej - *Wiener Erklärung*). Kolejne edycje festiwalu były przedmiotem debaty za pomocą

różnych projektów partycypacyjnych, takich jak Rada Republiki wraz z rozszerzoną siecią lokalnych i międzynarodowych partnerów. Bohaterowie bieżących wydarzeń pojawili się podczas trzech Procesów Wiedeńskich (*Die Wiener Prozesse*) – spektaklach wystawianych jako procesy sądowe¹. W kontrze do klasycznego wiedeńskiego modernizmu (elitarnego, czysto europejskiego i prawie wyłącznie męskiego), utworzono Akademię Drugiego Modernizmu (*Akademie Zweite Moderne*) – globalną platformę kompozytorek Festiwalu Wiedeńskiego/Wolnej Republiki Wiedeńskiej, której celem było znaczące zwiększenie udziału artystek w programach koncertów, festiwali i oper na całym świecie. Jej patronką została Nuria Nono-Schoenberg, córka kompozytora Arnolda Schönberga, zajmująca się spuścizną ojca.

Festiwalowe kontrowersje

Zanim rozpoczął się festiwal, doszło do skandali, a Milo Rau był o krok od utraty stanowiska. Przewodniczący Gminy Żydowskiej w Wiedniu, ale i konserwatywna Austriacka Partia Ludowa oskarżyli go o antysemityzm. Otóż wśród gości zaproszonych przez Raura do stuosobowej Rady Wolnej Republiki znaleźli się m.in. grecki ekonomista i były minister finansów Yanis Varoufakis oraz laureatka Nagrody Nobla Annie Ernaux. Francuska pisarka wsparła kampanię bojkotu Izraela przez ruch BDS (*Boycott, Divestment and Sanctions movement*), a Varoufakis nie tylko nie potępił ataku terrorystycznego Hamasu z 7 października 2023 roku, lecz także skrytykował sposób, w jaki przy pomocy aliantów powstało państwo Izrael, przywołując hasło syjonistów: „Ziemia bez ludu dla ludu bez ziemi” (Wilhelmer, 2024; Kirlidokme, 2024). Antysemityzm jest w Austrii nielegalny². Były Przewodniczący Rady Narodowej Wolfgang Sobotka (ÖVP) w swoim oświadczeniu napisał: „Dla mnie jest nie do zniesienia, że pod pretekstem

wolności sztuki i wolności słowa, jak to już miało miejsce w przypadku Documenta w Kassel, antysemityzm jest wprowadzany do naszego kraju tylnymi drzwiami”³.

Ariel Muzicant (Gmina Żydowska) miał również za złe szwajcarskiemu reżyserowi zaproszenie Omriego Boehma do wygłoszenia wykładu inauguracyjnego⁴, który od kilku lat odbywa się na wiedeńskim placu Żydowskim (*Eine Rede an Europa*, 2024). Boehm, niemiecko-żydowski filozof oraz krytyk izraelskiego rządu, przez wiele środowisk oskarżany jest o symetryzm, czy wręcz zrównywanie Holokaustu z palestyńską Nakbą. Muzicant uznał wykład Boehma (pytającego, dlaczego konflikt izraelsko-palestyński stanowi zagrożenie dla tożsamości europejskiej i jak można zapobiec kryzysowi konstytucyjnemu w Unii Europejskiej) za „złe przemówienie w niewłaściwym miejscu”, oraz dodał, że „gdyby był młodszy o trzydzieści lat, poszedłby tam i rzucał jajkami”⁵. Z kolei sponsor wydarzenia, fundacja Erste (Erste-Stiftung), wycofał się ze współpracy.

Milo Rau stanowczo odrzucił oskarżenia o antysemityzm. W jednym z wielu wywiadów, jakich udzielił i w których odniósł się do spornych kwestii (Weiss, 2024), powołał się na zasadę wolności słowa, narzekając jednocześnie na poziom kultury debaty publicznej. Dla Raua termin „antysemityzm” jest instrumentalizowany, zwłaszcza przez austriacką prawicę, a ataki ze strony instytucji oraz mediów niemieckojęzycznych tłumaczy odmiennym podejściem do tematu relacji izraelsko-palestyńskich. „Francja i Belgia definiują się poprzez swoją brutalną przeszłość kolonialną, a Niemcy i Austria – poprzez swoją odpowiedzialność za zbrodnię przeciwko ludzkości, jaką był Holokaust”. Broni zarówno Ernaux, jak i Varoufakisa, podkreślając ich wkład intelektualny oraz zaangażowanie społeczne, jednocześnie zauważając, że „ogólny bojkot jest tak samo szkodliwy jak ogólny zakaz

krytyki”. Przy okazji Rau odnosi się do jeszcze jednej kontrowersyjnej decyzji – zaproszenia, a następnie odwołania koncertu greckiego dyrygenta Teodora Currentzisa, mającego bliskie powiązania z reżimem Kremla oraz rosyjskie obywatelstwo przyznane mu przez Władimira Putina. Po proteście ukraińskiej dyrygentki Oksany Lyniv (występującej na Wiener Festwochen z koncertem *Babyn Yar* Jevhena Stankovycha), organizator wycofał zaproszenie Currentzisa.

Rau nie został odwołany, a prowadzony przez niego festiwal odniósł sukces oraz spotkał się z szerokim odzewem w mediach nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, ale i zagranicznych (o festiwalu pisał m.in. „New York Times”).

Kapitaliści do domu?

Jak co roku Wiener Festwochen rozpoczął się bezpłatnym publicznym koncertem na świeżym powietrzu, odbywającym się na placu przed wiedeńskim ratuszem. Muzyczna zabawa (transmitowana na żywo na kanale ORF2) wielotysięcznego tłumu została przerwana. Na ekranie pojawiło się wideo z grupą zamaskowanych ludzi w kolorowych włóczkowych kominiarkach à la Pussy Riot (w trzech znaczących kolorach: czerwonym, zielonym, fioletowym – ten ostatni to ukłon w stronę osób niebinarnych), przejmujących biuro burmistrza. „Ścigani” przez kamerę, szturmowali korytarze, a za nimi zbierał się tłum z flagami⁶. Troje czołowych miejskich aktywistów-szturmowców: Milo Rau, aktorka Bibiana Beglau i muzyk Herwig Zamernik alias Fuzzmann ogłosili „Wolną Republikę Wiedeńską”. Fuzzman zaśpiewał pierwszy z dwóch hymnów: „Idźcie do domu, kapitaliści! Nic nie osiągnęliście!” (drugi to *Steht auf steht auf* czyli „Powstań, powstań”). Dziennikarka Gabi Hift zgryźliwie pytała, kim mają być owi kapitaliści – czy

może Erste Österreichische Bank, główny sponsor festiwalu, który zaopatrzył uczestników wydarzenia w darmowe napoje i praktyczne pelerynki przeciwdeszczowe, czy może sam Milo Rau, najlepiej zarabiająca osoba z tłumu zgromadzonego na placu, entuzjastycznie wykrzykujący „Kapitalisto precz!” (Hift, 2024). Z krytyką spotkało się również zaproszenie przez Raua do Wolnej Republiki Wiedeńskiej wszystkich ludzi cierpiących z powodu przemocy i ucisku („wszyscy naprawdę są mile widziani”). Mając w pamięci akcję Christopha Schlingensiefela „*Ausländer raus!*” *Bitte liebt Österreich* (Obcokrajowcy precz! Proszę, kochaj Austrię)⁷ na Wiener Festwochen w 2000 roku, można się zastanawiać, czy Rau miał plan na wypadek, gdyby osoby ubiegające się o azyl potraktowały jego zaproszenie poważnie.

Podobnie jak Schlingensiefel, Rau tworzy teatr polityczny, który zajmuje stanowisko w kluczowych kwestiach. Jego akcja miała na celu symulację pewnego rodzaju oddolnej demokracji na czas trwania festiwalu jako (prawdopodobnie) lepszej alternatywy dla istniejącej demokracji parlamentarnej. Czyli pozytywna utopia za pomocą sztuki. W wywiadzie udzielonym „Die Zeit” mówił: „To chyba największa performatywna sprzeczność, że jestem dyrektorem artystycznym Wiener Festwochen i jednocześnie chcę bawić się w rewolucję. To graniczy z absurdem, prawdopodobnie nawet z niedorzecznością” (Kümmel, 2024). Deklaracja Wiedeńska przygotowana podczas festiwalu nawiązuje do manifestu⁸, który Rau opracował za swojej dykcji w teatrze NTGent (dziesięciopunktowy statut stawia na jawność i przejrzystość zasad, brak dyskryminacji, a sam festiwal nazwany jest „festiwalem przyszłości”, tak jak NTGent nazywany był „teatrem przyszłości”; przy okazji warto wspomnieć, że powstał również kontrmanifest – Ghent Manifesto 2.0 „przeciwko arbitralności Milo Raua”, sygnowany m.in. przez Luka Percevala).

Wspomniane *Procesy wiedeńskie* były swoistym sądem teatralnym, przed którym rozliczano instytucje, polityków, przedstawiciele mediów i sztuki – między innymi za pomocą wykrywacza kłamstw. Tytuły kolejnych „rozpraw” to: *Zranione społeczeństwo, Ataki na demokrację, Obłuda ludzi mających dobre intencje*. Na ławie oskarżonych zasiadł sam Milo Rau jako ucieleśnienie „elitarnego systemu sztuki”, ale również Republika Austriacka i wreszcie skrajnie prawicowa partia FPÖ. W pierwszym procesie oskarżono państwo o naruszenie podstawowych praw człowieka w trakcie pandemii. W drugim zastanawiano się, czy głosząca faszystowskie hasła FPÖ jest „zagrożeniem demokracji”, czy może wypowiadać się w duchu liberalnego porządku.

Najciekawszy był chyba trzeci proces dotyczący radykalnego aktywizmu, ale także kontrowersyjnego zaangażowania w polu sztuki. Czy radykalni działacze ruchu klimatycznego Ostatnie Pokolenie należą do „organizacji przestępczej”? Które formy działania są uzasadnione? Czy cel uświęca środki? I wreszcie: czy sztuka polityczna jest istotna, czy może nie istnieć? Największe emocje wzbudziła sprawa eksmisji obozu propalestyńskiego okupującego Uniwersytet Wiedeński. W trakcie procesu zastanawiano się, czy takie działanie jest legalne. Niestety organizatorzy nie przewidzieli następującego przebiegu zdarzeń: dwaj zaproszeni aktywiści propalestyńscy (jeden z BDS) oraz przedstawiciel lewicowej grupy żydowskiej, zamiast przestrzegać ustalonych zasad dyskusji, zaczęli się przekrzykiwać, odczytując własne manifesty. Bezradni organizatorzy nie mieli innego wyjścia, jak tylko wyłączyć im mikrofony. Co oczywiście wywołało krytykę. Czy Milo Rau uważa, że takimi działaniami jest w stanie coś zmienić? „Tak, cytując Bourdieu: każda rzeczywistość była kiedyś utopią” (De Somviele, 2024).

Sztuka Republiki Wiedeńskiej

Wiener Festwochen 2024 przyciągnął tłumy. Według informacji zamieszczonych na stronie festiwalu, frekwencja wyniosła dziewięćdziesiąt sześć procent (sto tysięcy odwiedzających; największą dumą organizatorów było zwiększenie zainteresowania wśród młodych widzów), co sprawiło, że pierwszy rok dyrekcji Raua był najbardziej udaną edycją festiwalu od dziesięcioleci. „Dzięki transmisjom telewizyjnym i mediom społecznościowym udało się dotrzeć do kilku milionów widzów, w 25 krajach na całym świecie pojawiło się ponad 2800 doniesień medialnych, a zainicjowane debaty wstrząsnęły miastem i austriackim parlamentem”⁹. W ciągu pięciu i pół tygodnia (od 17 maja do 21 czerwca) widzowie mogli zobaczyć czterdzieści sześć produkcji teatralnych, operowych, muzycznych, tanecznych, performatywnych i z obszaru sztuk wizualnych, a także cztery projekty własne i czternaście koprodukcji.

Wśród najważniejszych spektakli prezentowanych w Wiedniu znalazły się *Barocco* Kirilla Sieriebriennikowa (połączenie opery, teatru i tańca, w którym rosyjski dysydent przeniósł na scenę panoramę oporu poczynając od Praskiej Wiosny aż do dnia dzisiejszego), *Parallax* Kornéla Mundruczó (opowiadający o problemach tożsamościowych trzypokoleniowej rodziny żydowskiej mieszkającej w Budapeszcie). W spektaklu brazylijskiej reżyserki Christiane Jatahy *Hamlet - dans les plis du temps* najważniejszymi postaciami stają się kobiety: Gertruda, Ofelia, a także i Hamlet, który budzi się we współczesnym świecie jako kobieta i staje twarzą w twarz z przemocą patriarchy oraz z własną przeszłością Hamleta płci męskiej. Bardziej radykalny feminizm prezentowały trzy kolejne artystki: Carolina Bianchi (*A Noiva e o Boa Noite Cinderela. Capítulo 1 da Trilogia Cadela Força*) - *Siła Suki - Trylogia. Rozdział 1: Panna młoda i Śpiący Kopciuszek*), Angélica Lidell (*Liebestod -*

Histoire(s) du Théâtre III) i Florentina Holzinger (*Sancta*). Ich głosy wywołują kontrowersje wśród wielu odbiorców. Wszystkie trzy koncentrują się na radzeniu sobie z przemocą seksualną, a ich dzieła zawierają niezwykle drastyczne elementy (zbiorowy gwałt u Bianchi, samookaleczenie u Liddell, tortury u Holzinger). Leonie Böhm (*Blutstück*) zaadaptowała nagradzane debiutanckie dzieło Kim de L'Horizon *Drzewo krwi*, traktujące o rodzinie i płynności płciowej. Ukłonem w stronę bardziej tradycyjnego teatru było pokazanie ostatniego projektu Petera Brooka – *Tempest Project* – efektu wieloletnich badań nad *Burzą* Szekspira. Widzowie mogli również zobaczyć ostatnie dzieło zmarłego w ubiegłym roku René Pollescha – *Ja nichts ist ok*. Do Wiednia zaproszono polskich twórców: Łukasza Twarkowskiego i jego *Rohtko*, Agnieszkę Polską z *The Talking Car* oraz projekt *JaWa* Jana Turkowskiego i Iwony Nowackiej.

How Goes the World Tima Etchellsa to piąta część serii *Histoire(s) du Théâtre*, czyli osobistego spojrzenia na teatr, zapoczątkowanej przez Raula w NTGent (i kontynuowanej kolejno przez Faustina Linyekulę, Angélikę Liddell i Miet Warlop). Rau zaprezentował dwa spektakle w swojej reżyserii: krytykowaną adaptację opery Mozarta *Łaskawość Tytusa* oraz chwalone *Medea's Kinderen* (*Dzieci Medeji*).

Oczami dzieci. *Medea's Kinderen*

„Mimo że znamy zakończenie, nadal inscenizujemy tragedie” (Baeke, 2024) – dla Milo Raula antyczne tragedie są ciągle aktualne. Oczywiście należy je odpowiednio zaadaptować do naszych czasów. Na zakończenie trylogii poświęconej tragediom greckim, rozpoczętej *Orestesem w Mosulu*, w którym Rau umieścił dzieło Ajschylosa w kontekście walki z ISIS w Syrii i Iraku, kontynuowanej *Antygoną w Amazonii*, gdzie bohaterka Sofoklesa stanęła w

obliczu eksploatacji zasobów i ludobójstwa w Brazylii, szwajcarski reżyser nie poprzestał na adaptacji tekstu bliskiego mu Eurypidesa¹⁰. Spektakl *Dzieci Medei* (*Medea's Kinderen*), którego premiera odbyła się w teatrze NTGent¹¹, a następnie pokazywany był na Wiener Festwochen i weneckim Biennale, powraca do tematu problematycznej obecności dzieci na scenie, łącząc konfrontację pokoleniową z testem odpowiedzialności społecznej. Historia „barbarzyńskiej” Medei, która zabija dwóch synów, aby zlikwidować potomstwo zdrajcy Jazona, rezonuje z przypadkiem Geneviève Lhermitte, która w 2007 roku zabiła pięcioro swoich dzieci i próbowała bezskutecznie popełnić samobójstwo, kiedy jej mąż przebywał za granicą. Historia inspirowana „afery Lhermitte” miała premierę zaledwie kilka lat po tym, jak „afera Dutroux” trafiła na pierwsze strony belgijskich gazet (pokazana została w głośnym spektaklu Raua *Five Easy Pieces*). Zdesperowana matka – która w przeróbce Raua występuje jako Amandine Moreau – zamordowała nożem kuchennym swoje cztery córki i jedyne syna, podczas gdy jej mąż Bouchaib Moqadem (w spektaklu nosi nazwisko Mounir) wracał z rodzinnego Maroka. Aby wyjaśnić swój potworny gest, Lhermitte (która poddała się eutanazji z powodów psychiatrycznych w lutym 2023 roku) wskazała na swoją skrajną samotność spowodowaną częstymi podróżami męża oraz jego dwuznacznym związkiem z przybranym ojcem, doktorem Michelelem Schaarem (w spektaklu zwanym *dr Glas*). Milo Rau nie potrzebował więcej, aby znaleźć analogię między współczesną zbrodnią a mitem o Medei, gdzie podwójne dzieciobójstwo można również tłumaczyć zaniedbaniem kobiety porzuconej przez ukochanego.

W *Dzieciach Medei* Rau po raz kolejny powrócił do badania splotu przemocy i reprezentacji, mieszając historie teatralne i kryminalne, jak zrobił to już w *La Reprise. Histoire(s) du Théâtre (I)* z 2018 roku (spektaklu opowiadającym o zbrodni homofobicznej), oraz we wspomnianych *Five Easy Pieces* (2016)

czy *Familie* (2020, zbiorowe samobójstwo belgijskiej rodziny). W tych dwóch ostatnich przedstawieniach Rau pokazał zaangażowanie dzieci, które w jego najnowszym dziele stanowią centralny element. Tragedię Eurypidesa odczytał przez filtr sprawy współczesnej dzieciobójczyny. Nie jest to nowy materiał dla twórcy, który przede wszystkim oddaje głos dzieciom (co było niemożliwe w dramacie antycznym), aby mogły wypowiedzieć się zarówno na temat samej tragedii, jak i kwestii przemocy, nie występując już jedynie w niemej roli ofiar. To w zasadzie „sprawcze ofiary”, niezależne od spojrzenia dorosłego, które Philippe Ariès opisywał jako *mignotage*, niczym podziwianie ulubionego zwierzątka, gdyż „dziecko wzrusza i śmieszy dorosłego swoją naiwnością i wdziękiem” (1995, s. 131).

Milo Rau jest głęboko przekonany, że dzieci (jego młodzi aktorzy mają od ośmiu do czternastu lat) nie tylko radzą sobie z najtrudniejszymi tematami, ale sam teatr jest (w przeciwieństwie do tego, co dzieje się z przemocą reprodukowaną w mediach elektronicznych, społecznościowych itp.) najlepszym miejscem przepracowania traumy. A pozornie troski tych dorosłych, którzy nie wiedzą lub nie chcą wiedzieć, z czym mogą mieć kontakt dzieci, kontrastuje z medialnym nagłośnieniem sprawy, do której wszyscy mieli równy dostęp. Bo, jak mówi twórca: „przemoc, którą widzimy dzięki jednemu kliknięciu w naszych smartfonach, jest o wiele bardziej traumatyczna niż ta, którą pokazuję na scenie” (De Somviele, 2024). Co więcej, Rau podkreśla, że oddajemy w ręce dzisiejszych dzieci świat, który być może wszedł w fazę końcową. „Jesteśmy ostatnim pokoleniem” powie pod koniec jedna z młodych aktorek współczesnej wersji *Medei*.

Początek spektaklu rozgrywa się na proscenium, tuż przed czerwoną kurtyną. Prolog to właściwie rekonstrukcja „spotkania pospektaklowego” z udziałem dziecięcych aktorów, trenera aktorskiego (Peter Seynaeve lub Lien

Wildemeersch) i publiczności. Moderator zaprasza siedzących na sali widzów do zadawania „prawdziwych” pytań (które nigdy nie padną), a młodzi performerzy dzielą się przemyśleniami na temat właśnie pokazanego spektaklu, przedstawiając własne interpretacje motywów Medei (duma czy zemsta?) oraz kąśliwie opisują proces pracy („spodziewaliśmy się przynajmniej gotowego scenariusza”). Wygłaszają entuzjastyczny wykład na temat greckiej tragedii, przedkładając „boskie prawo” Ajschylosa (którego dramaturgia powraca w Beckettowskim *Czekając na Godota*) nad „dramat psychologiczny” Eurypidesa. Sens niektórych zdań, wypowiedzianych mimochodem, pośród osobistych zwierzeń, zrozumiemy dopiero później: „Moi dziadkowie zawsze przesadzają, kiedy się widzimy. Całują mnie po całym ciele” – mówi jedno z dzieci, a inne ma kłopot z przypomnieniem sobie jednego z siedmiu grzechów głównych, jakim jest nieczystość/pożądanie.

Przede wszystkim jednak dzieci, wbrew woli jedynej dorosłej osoby na scenie, chcą ponownie wystawić spektakl. Jak dotąd wybór Raua mógł wydawać się fortem, rodzajem pretekstu mającego na celu opóźnienie rozpoczęcia spektaklu. Zamiast tego, jak to często bywa w twórczości szwajcarskiego reżysera, pierwsza część utrzymana w lekkim, dowcipnym, nieco ironicznym tonie jest jedynie przynętą, która ma wciągnąć widza w głąb dzieła, którego poziomy interpretacyjne pochłaniają niczym kolejne kręgi dantejskiego piekła.

Proscenium, w którym odbywa się spotkanie, to nie tylko miejsce metateatralnych zabaw, ale swego rodzaju bezpieczna strefa, która ma zapewnić widzom narzędzia niezbędne do zmierzenia się z wizją, a jednocześnie miejsce, w którym mogą złapać oddech pomiędzy jednym a drugim etapem tej podróży w otchłań. Wszak zbrodnia Medei rozgrywała się poza zasięgiem wzroku widza, daleko za murami królewskiego pałacu.

Przekonany usilnymi prośbami dzieci Peter Seynaeve rozsuwa kurtynę: przedstawienie może się ponownie rozpocząć.

Dzieci, ubrane w kostiumy jakby wzięte ze szkolnego przedstawienia, rozpoczynają rekonstrukcję zdarzeń (*re-enactment*), a jednocześnie na gigantycznym ekranie umieszczonym w tle widać prawie identyczne sekwencje jak te, które dzieją się na scenie, tyle że grane przez dorosłych aktorów. Reżyser od początku porusza się po dobrze znanych obszarach: w centrum brutalne wydarzenie, obecność dziecięcych aktorów, podział na zatytułowane rozdziały (cytaty z *Medei*), każdy poświęcony którejś z postaci. Używa też sprawdzonych narzędzi, które stosuje od dawna: nagrań wideo, wykorzystania kamer na żywo i formatu wywiadu. Szczegółowe zbliżenia, które widownia śledzi na ekranie, stwarzają efekt wyobcowania, który można postrzegać jako radykalne rozwinięcie zasad Bertolta Brechta.

Dzieci, którym w tragedii Eurypidesa zarezerwowano zaledwie kilka linijek, wypowiedanych zresztą najprawdopodobniej przez jednego z trzech dorosłych aktorów antycznego teatru, opanowują scenę. „W greckich tragediach nigdy nie ma dzieci. Nigdy. Nie sądzę, żeby to było w porządku” – stwierdza stanowczo jedna z dziewczynek już w prologu. Rau nie tylko oddaje słowo tym, którym go odmówiono; właściwie cała tragiczna forma spektaklu przekłada się na świat dzieciństwa. Estetyka i tonacja już od pierwszych chwil nawiązują do baśni; kolory i światła scenografii oraz nagranych filmów przypominają ilustrowaną książkę lub szkolny teatrzyk. Wybór stylistyczny i językowy reżysera harmonizuje z młodą obsadą zgromadzoną na scenie. W końcu baśń w pewnym sensie pełni w świecie dzieciństwa funkcje podobne do tych, które tragedie pełniły dla greckiej publiczności: przede wszystkim katartyczną i edukacyjną. Lecz odrealniona atmosfera jest tylko pułapką. Dochodzenie w sprawie przemocy przebiega

krok po kroku i nieuchronnie zmierza do tragicznego końca; zaczyna się od wywiadu z matką Amandine, potem z doktorem Glasem, zachowującym się ambiwalentnie wobec przybranego syna, a następnie z Mounirem, mężem dzieciobójczyni. W tym postępującym zwrocie w stronę grozy widz otrzymuje wskazówki na temat zła, które dopiero ma się wydarzyć. Krótkie fragmenty greckiego oryginału zdają się wprowadzać przywołane fakty, uruchamiając dynamikę, dzięki której to współczesna historia rzuca światło na tekst Eurypidesa.

Rozdział poświęcony Amandine najpełniej dotyczy procesu *re-enactment*, niezwykle szczegółowej „filmowej” (niczym gatunek horroru zwany *gore*, lub też, żeby pozostać przy teatralnych porównaniach – *grand guignol*, drastyczny, przerażająco-krwawy spektakl), mimetycznej rekonstrukcji aktu zbrodni – odpowiednik rozdziału *Anatomii przemocy* ze spektaklu Raula *La Reprise*. Dzieci ostrzegają zresztą widownię już na początku przedstawienia, pytane, jak chciałyby opowiedzieć o tej tragedii: „Uważam, że powinniśmy pokazać jak najwięcej. Z dużą liczbą zbliżeń, poderżniętych gardeł i sztucznej krwi”. To, czego w tragedii greckiej nie można było pokazać, jest tutaj kulminacją, centralnym punktem spektaklu. Odtworzenie morderstw będzie odbywać się za pomocą gotowych nagrań, ujęć kręconych na żywo lub przypuszczalnie na żywo, szczegółowych zbliżeń (niczym brakujące informacje z mediów) i rekonstrukcji scenicznych. Zaczyna się od filmu na ekranie, na którym widzimy jedną z młodych aktorek („niewdzięczna rola” czternastolatki Jade Versluys/Bernice Van Wallegghem) spacerującą po supermarkecie i kupującą nóż. Wracając do domu, do pięciorga dzieci obecnych na scenie, zaprasza je jedno po drugim do domku. Udaje, że chce im coś pokazać lub zrobić im niespodziankę. Ale zabija je, dusząc i podcinając im gardła. Długa, sadystyczna sekwencja morderstwa, a także gra dzieci są realistyczne do tego stopnia, że widz odwraca wzrok. Ogląda się to

z przerażeniem, ale i niedowierzaniem, a moralne oburzenie oraz perwersyjna przyjemność są tu blisko siebie. Kolejny raz Milo Rau sprawia, że czujemy się niekomfortowo w roli widza. Bo przecież „obserwacja nie jest neutralnym doświadczeniem, ale aktem współudziału”¹².

Po zakończeniu sceny dzieciobójstwa Peter Seynaeve, pomagając Amandine w przenoszeniu ciała, gratuluje aktorom wiarygodności i pociesza tych z nich, którzy są zszokowani właśnie dokonany przez nich aktem. „Czy posunęliśmy się za daleko?” – pyta któreś z dzieci. To właśnie postać jedynej dorosłej osoby na scenie uosabia kolejny kluczowy wątek w odczytaniu Raua, a mianowicie inną formę przemocy, bardziej subtelna i mniej eksponowaną niż naturalistyczne sceny mordu. Przebieg narracji, we wszystkich jej fazach, właściwie nieustannie przerywany jest komentarzami opiekuna, który testuje młodych aktorów, komentując ich sukcesy i potknięcia. Czy w takim razie „odzyskanie głosu” przez dzieci jest iluzoryczne? W końcu każdy ich gest i tak jest analizowany przez dorosłych siedzących na widowni. Tę dwuznaczną relację władzy, która przenika całe przedstawienie (kłania się Bourdieu, którego Rau był studentem), można odnaleźć w pokrętnej więzi łączącej męża Amandine i jego przybranego ojca, ale i w zwierzeniach dzieci na temat dyskomfortu spowodowanego, nawet nieświadomie, przez bliskich im dorosłych, czy też w daremnym oczekiwaniu na Dirka, tajemniczego opiekuna obsady, na którego często aktorzy się powołują, ale który nigdy nie przybędzie. Ta sytuacja przypomina relację, jaką reżyser stworzył na scenie z młodymi wykonawcami *Five Easy Pieces*, w której również rolę opiekuna, ale i belgijskiego pedofila Dutroux grał Peter Seynaeve. W najnowszym spektaklu Seynaeve jest trochę starszym bratem, uprzejmym opiekunem, który zachęca dziecięcych aktorów do rozmowy, a potem do gry. Życzliwszy, łagodniejszy, bardziej wyrozumiały niż w swojej pamiętnej roli w *Five Easy Pieces*, ale i dzieci są tu mniej niesforne, bardziej skłonne do współpracy,

choć oczywiście nie wszystko odbywa się gładko. Chłopiec grający Mounira bawi się komórką, najmłodsza Anna co chwilę rwie się do odpowiedzi, wygłaszając zabawno-przemądrzałe uwagi na temat teatru („teatrologom to się spodoba” – wzdycha Seynaeve), a jedna z dziewczynek po scenie masakry wpada w histerię. W drugiej obsadzie (ze względu na ustawodawstwo dzieci mogą grać określoną liczbę godzin¹³), którą miałam okazję oglądać w Gandawie, rolę opiekuna przejęła Lien Wildemeersch. To było interesujące doświadczenie, zwłaszcza że dynamika z dziećmi była inna, choćby dlatego, że aktorka grająca opiekunkę dzieci występowała również w roli Medei. Z kolei w spektaklu pokazywanym na Wiener Festwochen¹⁴ jedno z dzieci rozchorowało się, ale udało się błyskawicznie przearanżować scenariusz, nie wycinając ani jednej kwestii (prawdopodobnie niewiele osób siedzących na widowni miało tego świadomość). Dzieci w ogóle są siłą tego spektaklu, dzięki swojej naturalności oraz umiejętnościom scenicznym dorównują dorosłym aktorom.

W wywiadzie dla rumuńskiego portalu teatralnego aktor (wielokrotnie pracujący z Milo Rauem, koordynujący również sceny dziecięce np. w spektaklu *Familie*) opowiedział o swojej współpracy ze szwajcarskim reżyserem, o specyficznych metodach pracy z dziećmi oraz technicznej stronie powstawania scen „rzezi”: „część sekwencji zabijania została wcześniej zarejestrowana. Udajemy, że podcinamy dzieciom gardła nożem, a wewnątrz scenicznego domku nakładamy im sztuczną krew za pomocą gąbki, podczas gdy nagranie jest wyświetlane dla publiczności. Dzieci robią zabawne miny dokładnie wtedy, gdy widzowie są przekonani, że ich gardła są podrzynane” (Brînză, 2024).

Większość widzów jest poruszona nie tylko sceną zabójstwa, lecz także wspomnianym już późniejszym atakiem paniki, jakiego doznaje jedna z

dziewczynek. Okazuje się, że jest to zaplanowane, a aktorka-dziecko ma pełną świadomość swojej sprawczości, zdając sobie sprawę ze swego oddziaływania na publiczność. „Dziewczynka, która odgrywa tę scenę, wie o tym i to uwielbia (robić). Często mówi: «Tak, jestem pewna, że mi uwierzyli, że to prawda. Widziałam płaczącą kobietę w pierwszym rzędzie – naprawdę udało mi się, nabrałam ich»” (tamże). Z kolei chłopiec występujący w roli Vika, kiedy podczas prób po raz pierwszy obejrzał nakręcone wcześniej (przez pierwszą obsadę) sceny makabry, opuścił salę. Jego ewentualna obecność w spektaklu była dyskutowana z rodzicami i psychologiem. Okazało się, że młody aktor nie był w stanie patrzeć na scenę morderstwa, za to nie miał najmniejszego problemu z braniem w niej udziału. W tym kontekście należy wspomnieć, że spektakl Raua przeznaczony jest dla osób powyżej szesnastego roku życia i zawiera szereg ostrzeżeń (restrykcje wiekowe oraz ostrzeżenia są zgodne z Konwencją o prawach dziecka, według której należy podejmować działania w trosce o jego dobro; przestrogi dotyczące drastycznych treści mogą uchronić współczesnego widza, zwłaszcza młodego, który nie ma odpowiedniego przygotowania i może czuć się niekomfortowo).

Twórcy *Dzieci Medei* nie chcą wyjaśniać czynu Medei/Amandine. Dla każdego uczestnika belgijskiej tragedii przyczyną zbrodni jest coś innego – dla matki to zerwane więzi z córką, dla dr. Glasa to zemsta z zazdrości. Pomijany jest wątek choroby psychicznej, na którą cierpiała Lhermitte, pierwowzór scenicznej postaci – paranoicznego urojenia na temat relacji łączącej męża i jego przybranego ojca. W 2012 roku w oparciu o przypadek Lhermitte Joachim Lafosse nakręcił film pod tytułem *À perdre la raison* (tracąc rozum; w polskich kinach film nosił tytuł *Nasze dzieci*). Mąż morderczynie również nosi imię Mounir, a Murielle zatraca się szaleństwem z powodu opieki kontrolującego „teścia”, który uzależniając finansowo młode

małżeństwo, ma nad nim całkowitą władzę. Pogłoski o pedofilii oraz homoseksualnym związku między dwoma mężczyznami nigdy nie zostały udowodnione; obaj stanowczo im zaprzeczali. W spektaklu natomiast oglądamy scenę, w której starszy mężczyzna siedzący w koszu plażowym czyta książkę (w tytule „barbaren” – czyżby J.M. Coetzee i jego *Czekając na barbarzyńców?*); z morza wychodzi Mounir, a dr Glas śpieszy z ręcznikiem i troskliwie wyciera chłopca, a potem go całuje. Ten obraz ma w sobie mocny ładunek pedofilski. „Czy to, co widzimy, to jest właśnie grzech pożądania?” – pyta jedno z dzieci.

Jak w każdej szanującej się bajce, bohater powinien pokonać potwora. W spektaklu mali aktorzy muszą wykonać zbawczy i rytualny gest: zabić tych, którzy zmusili ich do przemocy. Na scenie – i jednocześnie na ekranie – pojawia się smok, który zostaje przebity mieczem przez małą i dorosłą Medeę. W wyświetlanym filmie gra go Milo Rau, który w jednym z ostatnich momentów spektaklu ujawnia się publiczności, zdejmując maskę. Reżyser bierze niejako w ten sposób odpowiedzialność za to, co się wydarzyło, za nadużycia i przemoc wobec dzieci (Medei). W końcowym monologu, będącym rekonstrukcją słów wypowiedzianych przez Amandine tuż przed eutanazją, młoda aktorka prosi publiczność o ratunek: „Tutaj ktoś mógł mnie wyzwolić z samotności”.

A może spektakl Raua jest o zemście, ale nie Medei, lecz (nie tylko jej) dzieci. W końcu to one ponoszą katastrofalne skutki konfliktu dorosłych. Niech nie zwiedzie nas urok zgrabnych monologów, czysto wyśpiewanych piosenek, udatnej gry na instrumentach muzycznych. Ubrudzone sztuczną krwią „zabite” dzieci budzą się do życia, próbują usunąć plamy z twarzy i ubrań, podłoga zostaje posprzątana, a one spokojnie wracają na swoje miejsce na proscenium, gdzie wszystko się zaczęło. Gotowe po raz kolejny odegrać

zbrodnię.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Dzieci wolnej republiki. Wiener Festwochen pod dyktando Milo Raua*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dzieci-wolnej-republiki>.

Autor/ka

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpracuje z „Didaskalia. Gazeta Teatralna” i „Teatrem”.

Przypisy

1. Format z powodzeniem wykorzystany przez reżysera w *Die Moskauer Prozesse* (odtworzenie procesu przeciwko grupie Pussy Riot), *Die Zürcher Prozesse* (oskarżenie tygodnika „Weltwoche” o zniesławienie mniejszości), czy *Das Kongo Tribunal* (sąd w sprawie wojny wywołanej ludobójstwem w Rwandzie).
2. W styczniu 2021 roku Austria jako pierwszy kraj UE wprowadziła Narodową Strategię Przeciwko Antysemityzmowi/National Strategy Against Antisemitism; <https://www.barrons.com/news/austria-tightens-law-banning-nazi-extremist-symbols-12f7b656> [dostęp: 22.01.2025].
3. Kontrowersyjna praca z 2022 roku indonezyjskiego kolektywu artystycznego Taring Padi, obraz apokaliptycznej sceny wojny domowej, gdzie m.in. pojawiły się wizerunki świni w żołnierskim hełmie z napisem „Mosad” i czerwonej chuście z gwiazdą Dawida, a także ortodoksyjnego Żyda z kłami i znakiem SS na kapeluszu.
4. *Eine Rede an Europa*, <https://www.youtube.com/watch?v=NAxxpsNPNno> [dostęp: 22.01.2025].
5. Zob. <https://www.derstandard.at/story/3000000218782/wiener-festwochen-musicant-kritisiert-im-vorfeld-rede-an-europa> [dostęp: 22.01.2025].
6. Inauguracyjna konferencja prasowa odbyła się w hotelu Imperial, w którym Hitler zatrzymał się po Anchlussie.
7. Schlingensiefel ustawił kontener na placu Operowym. W oparciu o telewizyjny format „Big Brother” przez całą na dobę można było obserwować grupę mieszkających tam obcokrajowców, którzy (rzekomo) oczekiwali na deportację, a widzowie mogli codziennie wybierać jedną osobę do wywiezienia. Ówczesna sytuacja polityczna w Austrii przypominała

- tę dzisiejszą: prawicowo-populistyczna FPÖ stała się drugą najsilniejszą partią po skrajnie ksenofobicznej kampanii wyborczej i utworzyła rząd.
8. Zob. <https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent> [dostęp: 22.01.2025].
9. Zob. <https://www.festwochen.at/freerepublicofvienna> [dostęp: 22.01.2025].
10. Reżyser zafascynowany filmem Pasoliniego *Medea* włączył fragmenty dramatu Eurypidesa do spektaklu *The Civil Wars* (2014).
11. *Dzieci Medei* otwierały również wymyślony przez Raua gandawski festiwal All Greeks. Przez półtora miesiąca (1 maja – 23 czerwca 2024) pod gołym niebem wystawiono wszystkie trzydzieści dwie zachowane tragedie antyczne.
12. *Observing is not neutral experience but an act of complicity/Waarnem is geen neutrale ervaring maar medeplichtigheid* – tytuł jednej z prac Fransa Wuytacka, belgijskiego działacza humanitarnego i aktywisty.
13. W zespole (w osobnych obsadach) występują bliźniaczki Emma i Helena Van de Castele.
14. Spektakl pokazywany był w Jugendstiltheater, zwanym dawniej Am-Steinhof-Theater (na terenie „szpitala dla obłąkanych”, opisanego przez Thomasa Bernharda w *Bratanku Wittgensteina*).

Bibliografia

Ariès, Philippe, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Marabut, Gdańsk 1995.

Baeke, Floris, „*Medea's kinderen*”: Milo Rau brengt true crime voor de meerwaardezoeker, 20.04.2024, https://www.standaard.be/cnt/dmf20240419_96868449 [dostęp: 22.01.2025].

Brînză, Teia, *Interview Peter Seynaeve, Belgian actor and director: The most important aspect of working with children is creating a safe, trusting space*, portal scena.ro, 15.09.2024, <https://revistascena.ro/en/interview/interview-peter-seynaeve-belgian-actor-and-director-the-most-important-aspect-of-working-with-children-is-creating-a-safe-trusting-space> [dostęp: 22.01.2025].

De Somviele, Charlotte, *Theatermaker Milo Rau wil in Wenen een kleine punkrevolutie ontketenen: „We moeten het systeem hacken”*, 13.04.2024, https://www.standaard.be/cnt/dmf20240412_96318172 [dostęp: 22.01.2025].

Eine Rede an Europa, <https://www.youtube.com/watch?v=NAXxpsNPNno> [dostęp: 22.01.2025].

Hift, Gabi, *Geht nach Haus, Kapitalisti!*, 29.05. 2024, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/oesterreich/wien-niederosterreich/wien/wiener-festwochen/freie-republik-wien-wiener-festwochen-wie-intendant-milo-rau-den-aufstand-prob> [dostęp: 22.01.2025].

Kirlidokme, Baha, *Varoufakis über Krieg in Nahost: „Ich verurteile uns Europäer“*, 19.02.2024,
<https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/varoufakis-krieg-nahost-europa-hamas-israel-griechenland-frankfurt-92841476.html> [dostęp: 22.01.2025].

Kümmel, Peter, *Was soll das Theater? Der Regisseur Milo Rau will die Welt verändern. Nun wird er ausgerechnet Intendant der Festwochen im bürgerlichen Wien*, „Der Zeit“ 2024, nr 22, <https://www.zeit.de/2024/22/wien-milo-rau-theater-intendant> [dostęp: 22.01.2025].

Weiss, Stefan, *Milo Rau verteidigt Annie Ernaux: „Begriff Antisemitismus wird instrumentalisiert“*, 22.03.2024,
<https://www.derstandard.at/story/3000000212699/milo-rau-verteidigt-annie-ernaux-begriff-antisemitismus-wird-instrumentalisiert> [dostęp: 22.01.2025].

Wilhelmer, Philipp, *Künstler ausladen: Antisemitismus-Debatte überschattet Wiener Festwochen*, 22.03.2024,
<https://kurier.at/kultur/antisemitismus-debatte-ueberschattet-die-wiener-festwochen/402829405> [dostęp: 22.01.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzieci-wolnej-republiki>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/deklaracja-wiedenska>

/ WOLNA REPUBLIKA WIEDEŃSKA

Deklaracja Wiedeńska

17 maja 2024 roku Wiener Festwochen, największy interdyscyplinarny festiwal w Europie, proklamował Wolną Republikę Wiedeńską przed publicznością liczącą trzydzieści sześć tysięcy osób. Powołano Radę Republiki, której zadaniem było opracowanie wytycznych dla „festiwalu przyszłości”. 23 czerwca 2024 roku, wraz z publikacją Deklaracji Wiedeńskiej jako konstytucji Wolnej Republiki Wiedeńskiej, pierwszy i inauguracyjny rok dobiega końca.

Dlaczego festiwal sztuki potrzebuje konstytucji? Przedstawione poniżej wartości, idee i zasady od lat są częścią kuratorskich debat. Publikujemy dziś Deklarację Wiedeńską, aby przekształcić ukryte zasady w jawne, a ideologiczne debaty przekuć w konkretne decyzje. Tylko przejrzyste reguły umożliwiają współpracę na równych prawach. Deklaracja Wiedeńska jest decydującym krokiem w kierunku rozwoju „festiwalu przyszłości” opartego na kulturalno-politycznej misji Wiener Festwochen jako wydarzenia transdyscyplinarnego, producenckiego i międzynarodowego.

Debatom w Radzie Republiki towarzyszyły dwie kwestie: instytucja, która

chce otwierać i zmieniać, musi najpierw uznać, że jest częścią problemu. Strukturalne wykluczenia są nieustannie reprodukowane. Z jednej strony festiwal miejski ma obowiązek zbliżyć się do mieszkańców miasta, zaangażować ich i wysłuchać. Z drugiej strony międzynarodowy festiwal musi uwzględniać globalny charakter sztuki, otwierając się na praktyki artystyczne i społeczne z całego świata. W tym celu należy opracować wymierne kryteria, które corocznie będą weryfikowane i aktualizowane.

Deklaracja Wiedeńska została opracowana przez Radę Republiki, składającą się z osiemdziesięciu mieszkańców wszystkich dzielnic miasta - byli to uczniowie szkół zawodowych i studenci uniwersytetów, pracownicy i osoby samozatrudnione, bezrobotni i emeryci, rodowici mieszkańcy lub ubiegający się o azyl, osoby wszystkich płci biologicznych i kulturowych, osoby niepełnosprawne i bez niepełnosprawności, osoby o zróżnicowanych biografiach, historiach migracji i ścieżkach życiowych, jak strażacy i nauczyciele, artyści, psychiatry dziecięcy i restauratorzy, pracownicy socjalni i lekarze, etolodzy i prawnicy, aktywiści i animatorzy prowadzący zajęcia pozalekcyjne.

Podczas pięciu tygodni sześćdziesięciu ekspertów różnych dziedzin (sztuka, kultura, polityka, nauka, aktywizm, społeczeństwo obywatelskie) przedstawiało Radzie swoje stanowiska w sprawie transformacji Festiwalu Wiedeńskiego. W trakcie dziesięciu spotkań wymieniono prawie tysiąc opinii i sugestii: jakiej sztuki potrzebujemy w dzisiejszych czasach? I jak festiwal może radykalnie zmienić swoje cele w zakresie polityki społecznej?

Poniższe oświadczenie wyznacza kierunek festiwalu. Konkretnie działania, które będą wdrażane w ramach wydarzenia krok po kroku w nadchodzących latach, zostaną opracowane w różnych komisjach Rady od jesieni 2024 roku. Eksperci i organizacje partnerskie z Wiednia, Europy i całego świata nadal

będą zapraszani, wysłuchiwani i angażowani w ich wprowadzanie.

Po pierwsze: Otwarty na zmiany program wymaga zróżnicowanych perspektyw. Organizacja wydarzenia nie może być przywilejem wąskiej grupy kuratorów. W związku z tym Wolna Republika Wiedeńska wprowadza zmienne grono doradcze projektu, złożone z lokalnych i międzynarodowych ekspertów.

Po drugie: Kompleksowa zmiana strukturalna zamiast gołosłownych deklaracji. Wolna Republika Wiedeńska określi wiążące limity zaproszeń, koprodukcji i nowych produkcji. Przykładem tego jest globalna platforma kompozytorek Akademie Zweite Moderne.

Po trzecie: Festiwal należy do publiczności – również tej, która jeszcze do niego nie dołączyła. Radykalne połączenie programu, działań reklamowych i polityki cenowej oznacza, że adresatem jest całe społeczeństwo. *Volksstück*¹, która we współpracy z dwudziestoma trzema partnerami odbyła tournée po całym mieście, jest pierwszym krokiem w tym kierunku.

Po czwarte: Ślad polityczny jest równie ważny, co ślad ekologiczny. Wolna Republika Wiedeńska wspólnie z partnerami z całego świata opracowuje zrównoważony model produkcji, prezentacji i tras objazdowych, a także stwarza warunki społeczno-ekologicznej transformacji.

Po piąte: Zmiana zaczyna się wewnątrz instytucji. Tylko zespół reprezentujący zróżnicowaną społeczność może zorganizować festiwal, który jest istotny dla miasta i świata. Wolna Republika Wiedeńska dąży do tego, aby jej struktura kadrowa odzwierciedlała różnorodność społeczności miejskiej.

Po szóste: Debata zamiast zakulisowej dyplomacji. Wolna Republika

Wiedeńska opracowuje przejrzyste procedury i formaty publiczne, które będą wykorzystywane w przypadku kontrowersji i pojawienia się żądań wykluczenia gości lub odwołania projektów artystycznych.

Po siódme: Sceny tego miasta należą do jego mieszkańców. Każdego roku będziemy rozwijać projekty artystyczne wspólnie z lokalnymi społecznościami. W duchu nowoczesności bez granic wierzymy, że globalna wymiana promuje miejską różnorodność.

Po ósme: Wolna Republika Wiedeńska traktuje teatr jako przestrzeń debaty. Aby negocjować rzeczywistość społeczną, potrzebujemy formatów, które pozwalają na szybkie i trwałe reakcje na bieżące wydarzenia. Debaty wywołane Procesami Wiedeńskimi (*Die Wiener Prozesse*) są tego pierwszym przykładem.

Po dziewiąte: Wolna Republika Wiedeńska opowiada się za środowiskiem pracy opartym na szacunku i sprzeciwia się wszelkim formom dyskryminacji i przemocy, zarówno przed sceną, na scenie, jak i za kulisami. W związku z tym z pomocą ekspertów zostanie opracowany i wdrożony kodeks postępowania.

Po dziesiąte: Kto finansuje Wiener Festwochen i kto z niego czerpie zyski? Wolna Republika Wiedeńska wzmocni działania mające na celu krytyczne zbadanie przeszłych i obecnych struktur dochodów i pozyskiwania funduszy przez spółkę Wiener Festwochen w kontekście sprawiedliwości społecznej i klimatycznej.

Tłumaczenie: Justyna Landorf

Deklaracja została zamieszczona na stronie festiwalu:

<https://www.festwochen.at/wiener-erklaerung> [dostęp: 24.02.2025]. Przekład publikujemy dzięki uprzejmości pani Judith Staudinger, dyrektorki działu prasowego i public relations Wiener Festwochen.

Wzór cytowania:

Deklaracja Wiedeńska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/deklaracja-wiedenska>.

Przypisy

1. *Volksstück* (drama ludowa) – sztuka objazdowa z maksymalnie dwoma aktorami, wystawiana w domach kultury, na boiskach sportowych, scenach plenerowych itp.; „Teatr popularny na najwyższym poziomie, teatr światowy dla każdego”. W 2024 r. był to spektakl Tima Etchellsa *L´Addition*, <https://www.festwochen.at/die-rechnung> [dostęp: 20.02.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/deklaracja-wiedenska>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

DOI: 10.34762/5xtk-7d34

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kultywowanie-sprzeciwu-analiza-wystaw-asy-sonjasdotter-w-kontekscie-plantacjocenu>

/ ÅSA SONJASDOTTER

Kultywowanie sprzeciwu. Analiza wystaw Åsy Sonjasdotter w kontekście plantacjocenu

Martyna Dziadek | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

Cultivating Resistance: An Analysis of Åsa Sonjasdotter's Exhibitions in the Context of the Plantationocene

This article explores the history of crop variety purification and its role in the rise of monoculture. Swedish artist Åsa Sonjasdotter examines the development of genetics, which evolved alongside the rise of National Socialism. The regime of purification aimed to find "pure" plant varieties, following the New Testament imperative to "separate the wheat from the chaff." The article traces the creation of "ideal plant bodies" (J. van der Ploeg) and their contribution to the spread of monocultures in the Plantationocene (A. L. Tsing, D. Haraway). Through an analysis of Sonjasdotter's exhibitions, the study also highlights subversive practices challenging monoculture dominance - a system that benefits a narrow group of stakeholders while harming the environment.

Keywords: biopolitics; agriculture; Plantationocene; Åsa Sonjasdotter

Ostatecznie Ziemia zaczęła się buntować, ale był to cichy, powolny bunt, na który ludzie nie zwracali uwagi, dopóki istniały jeszcze

dziewicze tereny do podbicia. Ponieważ oderwali się od ziemi, nie mogli zrozumieć symptomów, nie widzieli korelacji między przyczyną a skutkiem. Gardzili Ziemią tak bardzo, jak imponowali sobie własną potęgą w przekonaniu, że mogą zmienić planetę w niewolnika spełniającego każde ich polecenie. W Szwecji nie jesteśmy całkowicie nieświadomi trudności, jakich doświadczają inne narody w wyniku protestów Ziemi, ale wyjątkowo niechętnie rozpoznajemy objawy, gdy pojawiają się one u nas.

Elisabeth Tamm, Elin Wägner

Powyższe motto pochodzi z manifestu, który w 1940 roku napisały szwedzkie sufrażystki Elisabeth Tamm i Elin Wägner. Tamm była zaangażowaną polityczką, która jako jedna z pierwszych zasiadła w szwedzkim parlamencie, walcząc o prawa kobiet. Zaangażowana była także w uprawę ziemi, a echa owego doświadczenia słyhać wyraźnie w powyżej cytowanej pracy *Peace with the Earth*. Wägner z kolei pracowała jako pisarka i aktywistka na rzecz ekologii, pokoju i praw kobiet, była też członkinią Szwedzkiej Akademii. Żarliwość, jaka emanuje z ich ponad osiemdziesięciostronicowej broszury, pokazuje, jak żywa była wówczas sprawa przyszłości agrokultury, świadomość ekologii i relacji z ziemią rozumianej nie tyle jako relacje własności, ile przede wszystkim jako metaforyczna rama obejmująca współbycie z telluryczną i organiczną materią („Archive Journal” 2020, nr 9, s. 8)¹. To właśnie ten manifest stanowi lejtmotyw twórczości szwedzkiej artystki, Åsy Sonjasdotter, która bada roślinno-ludzkie relacyjności w kontekście różnych sposobów uprawy roślin. Lejtmotyw w znaczeniu dosłownym, bowiem jego echa – zgodnie z zasadą iteracyjności – powracają w całym *ouvre* artystki.

Po raz pierwszy zetknęłam się z pracami Sonjasdotter na Biennale Warszawa

w 2019 roku, oglądając *Floraphilię: Rewolucję roślin*, jedną z pierwszych wystaw w Polsce w całości poświęconą roślinom rozumianym jako sprawczy aktorzy społeczni. Jak zaznaczali organizatorzy, wystawa ta miała za zadanie zerwać z reakcjonistycznym postrzeganiem roślin jako motywów czy też elementów wystroju wnętrz na rzecz wydobycia ich „emancypacyjnego i sprawczego potencjału”. Wśród artystek prezentujących swoje prace była Sonjasdotter z projektem, którego tytuł wprost nawiązywał do biopolitycznego dyskursu Foucaulta, podejmując tak prymarne, zdawałoby się, zagadnienie, jak uprawa ziemniaków. *The Order of Potatoes* opowiadał o historii puryfikacji wśród odmian uprawnych. Jak bowiem zaznacza artystka, przemysł żywnościowy modyfikuje rośliny uprawne w taki sposób, aby podtrzymać istnienie kilku najbardziej wydajnych odmian, resztę uznając za „zbyt hybrydyczną” i nie włączając jej do szerokiej dystrybucji (tamże). Tego rodzaju wybiórczość, realizowana poprzez ścisłą selekcję podług kategorii „pożądanych” i „niepożądanych”, jest wyrazem zindustrializowanego zarządzania, które służy kapitalizacji wiedzy na temat zdolności adaptacyjnych roślin, uprawianych i zbieranych przez wieki przez rolników.

Innymi słowy projekt Sonjasdotter wskazywał przede wszystkim na imperatyw nowotestamentowego „oddzielania ziarna od plew” w kontekście konkretnych odmian uprawnych w dobie przemysłowej agrokultury. Tym samym ujawniał więcej niż ludzkie biopolityczne zarządzanie roślinami uprawnymi, które umożliwiło rozwój upraw monokulturowych i tym samym doprowadziło do zubożenia bioróżnorodności. Tego rodzaju zarządzanie bliskie jest rozpoznaniu Foucaulta, który postrzegał biopolitykę jako „kwestię organizowania cyrkulacji, eliminowania jej niebezpiecznych elementów, wprowadzenia podziału na dobrą i złą cyrkulację oraz maksymalizowania tej dobrej przez ograniczenie złej” (2007, s. 32). Chociaż Foucault nie podejmował tematu roślinnej biopolityki, jego diagnoza mechanizmu

dotyczącego dzielenia na dobre i złe oraz eliminowanie niebezpiecznych elementów zagrażających *status quo* były bezpośrednią inspiracją dla projektu Sonjasdotter, która osią tematyczną swoich prac uczyniła biopolitykę więcej niż ludzką w kontekście roślin uprawnych.

Ponieważ na warszawskiej ekspozycji pokazano zaledwie część projektu szwedzkiej artystki, udałam się do Badischer Kunstverein w Karlsruhe na jej pierwszą retrospektywną wystawę, której tytuł brzmiał *The Kale Bed is so Called Because There Is Always Kale in It*. To właśnie ta wystawa stała się asumptem do namysłu nad biopolitycznym zarządzaniem ciałami roślin uprawnych w erze zwanej przez Annę Tsing i Donnę Haraway plantacjoceniem. Celem niniejszego szkicu będzie zatem po pierwsze - uporządkowanie materiałów prezentowanych na wystawie, a po drugie - ich kontekstualizacja za pomocą literatury przedmiotu.

Geografie ludzko-roślinne²

Kuratorowana przez Anję Casser wystawa w Badischer Kunstverein była przekrojowym zbiorem prac Sonjasdotter, podzielonym na pięć części. W tego rodzaju „przekrojowości” zawsze tkwi potencjalne niebezpieczeństwo, które wynika ze zbyt pobieżnego i wybiórczego zebrania całej twórczości w jednym miejscu. Problematiczne w wystawie w Karlsruhe było to, że większość eksponowanych projektów to efekt rezydencji artystycznych (kolejno w Irlandii, Szwecji, Niemczech), połączonych z działaniami *site-specific*. Wyjęcie ich z lokalnego kontekstu oraz przedstawienie w przestrzeni tradycyjnego white cube'a zdecydowanie odebrało odwiedzającym możliwość pełnego doświadczenia poszczególnych projektów.

Pierwsza część wystawy, *The Kale Bed Is So Called Because There Is Always*

Kale in It (to jednocześnie tytuł całej ekspozycji), objęła projekt, który artystka prowadziła w latach 2017-2023 w Irlandii we współpracy z fotografką i artystką Mercè Torres Ràfol. Na samym środku ekspozycji umieszczono zbiór kolaży, które przedstawiały czarno-białe archiwalne zdjęcia uprawy jarmużu w Irlandii, a także naklejone na nie wycinki współczesnych zdjęć tejże rośliny. Kompozycje te zostały wydrukowane na dwóch ogromnych tkaninach, na których umieszczono kilka egzemplarzy zasuszonego jarmużu. Jednak poza tą efektowną ekspozycją (tkaniny sięgały kilku metrów), osoby zwiedzające niewiele mogły dowiedzieć się o projekcie, który posłużył jako inspiracja dla całej wystawy. Nie ułatwiały tego także dość lapidarne opisy kuratorskie, które informowały jedynie o tak podstawowych kwestiach, jak wyjaśnienie tego, na co patrzymy.

Przybliżyć ów projekt mogła lektura pozostawionego przed wejściem na wystawę egzemplarza „Archive Journal”. Wydrukowana w formie zbioru publikacji prasowych gazeta (utrzymana w typowym dla tej formy tonem sensacyjno-informującym) została wydana w kooperatywie z Project Arts Centre w Dublinie jako element towarzyszący wystawie w Irlandii w 2020 roku. To dzięki niej osoby oglądające wystawę – a także poszukujące informacji w opisach kuratorskich – mogły się dowiedzieć, że elementy instalacji artystycznej nawiązują do praktyki przechowywania nasion jarmużu i innych roślin w tkaninach, które rolnicy nosili podczas zbiorów. Można powiedzieć, że „Archive Journal” spełnił zawartą w swoim tytule obietnicę „archiwum” – to dzięki tej broszurze osoby odwiedzające wystawę mogły dowiedzieć się więcej o historycznym kontekście.

Uprawa jarmużu była w Irlandii znana i powszechnie praktykowana aż do XVII wieku – to wówczas zaczęto w gospodarce rolnej tego kraju polegać głównie na uprawie ziemniaka. Sonjasdotter dotarła do archiwum The

National Folklore Collection, w którym natrafiła na notatki dotyczące uprawy jarmużu oraz zdjęcia przedstawiające jego uprawę niedaleko budynków gospodarstw, zwanych w Anglii i Irlandii *byre-dwelling*, ale także zebrała dokumentację dotyczącą zbierania jego dzikich odmian przez ówczesnie zajmujących się uprawą chłopów. Według artystki to właśnie jarmuż, ale także inne odmiany z rodzaju kapustowatych, takie jak gorczyca (*Sinapis L.*), odegrały znaczącą rolę podczas Wielkiego Głodu w Irlandii (Feehan, 2003, s. 161), który rozpoczął się w 1845 roku. Wówczas większość upraw ziemniaka została zniszczona przez pierwotniaka z gatunku *Phytophthora infestans*. Ofiarami głodu były głównie biedne warstwy społeczne, uzależnione przede wszystkim od upraw ziemniaków. W tym czasie duże znaczenie miała w Irlandii także uprawa zbóż, zajmowali się nią jednak bogatsi właściciele ziemscy, którzy eksportowali plony do Wielkiej Brytanii (Curtis, 2002, s. 227). To wówczas różne odmiany jarmużu, które rozprzestrzeniały się po irlandzkim wybrzeżu, stały się podstawą wyżywienia. Sonjasdotter dotarła do zdjęć przedstawiających zbiory modraka morskiego z rodziny kapustowatych, halofita porastającego piaszczyste plaże i wydmy na wybrzeżach Irlandii, który zbierano w czasie Wielkiego Głodu. Artystka śledzi tym samym zapomnianą historię roślin, którymi nie interesowano się w agrokulturze, ale które odegrały znaczącą rolę w czasie głodu, trawiącego społeczeństwo irlandzkie w latach 1845-1849. Według dociekań Sonjasdotter, która odkryła raport badacza roślin R.M. Murphy'ego, w Irlandii przez długi czas istniała tradycja zbierania i przechowywania różnych nasion rodzaju kapustowatych. W latach 1982-1984 badacz ten wziął udział w międzynarodowych badaniach nasion z gospodarstw w Irlandii – jak dowodzi sporządzony przez niego raport, już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku aż czterdzieści procent rolników zrezygnowało ze zbierania nasion różnych lokalnych odmian. Przyczyną takiego stanu rzeczy stała się

przemysłowa uprawa, wprowadzenie oficjalnych list licencjonowanych nasion oraz nowoczesnych hybryd roślinnych, które miały zapewnić lepsze plony (Murphy, 1984). Choć Sonjasdotter nie domyka jednoznacznie tej opowieści, można z niej wywnioskować, że niejako obwinia industrialną produkcję żywności za genetyczną erozję wielu gatunków – do tej kwestii powrócę, analizując dalszą część wystawy.

Kultywowanie sprzeciwu wobec monokultury

Jedna z najbardziej interesujących poznawczo części ekspozycji nosiła tytuł *Cultivating Abundance*, a jej oś tematyczną stanowiły formy oporu wobec monokulturowych upraw, a także przemysłowej monopolizacji agrobiznesu. Osoby zwiedzające mogły obejrzeć film, który Sonjasdotter nakręciła w dialogu z stowarzyszeniem Alkorn Association oraz hodowcą roślin i badaczem Hansem Larssonem w 2022 roku. Dokument ten przedstawia podwaliny techniki monokultur, których proces tworzenia rozpoczął się w latach osiemdziesiątych XIX wieku w Swedish Seed Association. Owe podstawy polegały przede wszystkim na poszukiwaniu przez badaczy skupionych wokół tej instytucji idealnego typu rośliny, który byłby „czystą” i maksymalnie wydajną odmianą danego gatunku.

W pierwszej części filmu, która stanowi niejako archiwalne wprowadzenie do historii o nowoczesnych technikach uprawy roślin, lektor opowiada o znaczeniu żelatynowo-srebranych odbitek ze zbiorów z Sweedish Seed Association w Svalöv. Te czarno-białe pozytywy fotograficzne, które składały się z bromku srebra zawieszzonego w warstwie żelatyny, dokumentowały starania ówczesnych naukowców poszukujących „idealnego typu rośliny” uprawnej – na odbitkach leżą obok siebie pojedyncze bulwy buraków czy ziemniaków, stoją kłosa zbóż, które starano się maksymalnie ujednolicić, by

miały identyczny kształt i fakturę, a na fotografiach dokumentowano efekty poprzez mierzenie i porównanie każdego kolejnego kultywaru.

Stosowną metodę ujednolicenia naukowcy w Svalöv nazywali „całkowitym odwróceniem starego rozumienia” uprawy. Zamiast zbierania i przechowywania wybranych nasion, które od czasów starożytnych stanowiły także swoiste archiwum procesów adaptacyjnych roślin w różnych warunkach i szerokościach geograficznych, pracowano nad „rozpoznaniem i kontrolowaniem uniformizacji” wśród nasion już istniejących. Koncepcja idealnej rośliny wymagała wielu lat kontrolowanego uprawiania kilku pokoleń, aby w końcu uzyskać „czyste linie”, z których usunięto genetyczne „zanieczyszczenia” (*Sveriges Utsädesförening 1886-1936*, 1936, s. 168). Tym samym rośliny, które wykazywały interesujące cechy, ergo pretendowały do miana doskonałych, przenoszone były z pól do laboratoriów, w których odmiany uprawne krzyżowano z inną czystą linią dla uzyskania perfekcyjnego kultywaru. Uzyskany kultywar rozmnażano masowo, dystrybuowano, a także wykazywano jako najlepszy i legislacyjnie uprawomocniano jego użycie – tym samym zyskując monopol wśród firm handlujących nasionami.

Efekty, jakie poczyniono podczas dążenia do uzyskania idealnego i czystego typu biologicznego rośliny, bardzo szybko przeniesiono też na grunt poszukiwania perfekcyjnych ciał ludzkich. Już w 1922 roku otwarto w Szwecji Państwowy Instytut Biologii Rasowej (SIRB) w Uppsali, który wzorowany był na genetycznych dokonaniach w Svalöv. Niedługo później, bo już w 1928 roku, otwarto Kaiser-Wilhelm-Institut für Züchtungsforschung w Münchebergu, a rok wcześniej Kaiser-Wilhelm-Institut für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik w Berlinie – obie instytucje wzorowane na szwedzkich ośrodkach (Björkman, Widalm, 2010, s. 379-400).

Sonjasdotter dotarła do prywatnego albumu fotograficznego byłego pracownika tej pierwszej instytucji, który zawiera przedrukowane fotografie ze Svalöv, co świadczy o przejmowaniu w Niemczech idei ze Szwecji. W powszechnym rozumieniu zwykło się sytuować źródło praktyk „czystości rasowej i gatunkowej” w ideologii Trzeciej Rzeszy, tymczasem już na początku XX wieku tego rodzaju praktyki stosowano na Półwyspie Skandynawskim w dziedzinie uprawy roślin³.

Genetyczne dążenia do higieny wśród roślinnych ciał przyczyniły się później do powstania politycznych projektów egzekucji na ludziach (Saraiva, 2016). Jak wyżej wspomniałam, pierwsza część filmu stanowiła archiwalną dokumentację procesu ujednolicania roślin uprawnych. Na kolejnej części wystawy, zatytułowanej *The documentation of research*, można było przyjrzeć się odbitkom wyżej wspomnianych żelatynowo-srebrowych fotografii z bliska, a nie w formie poklatkowych migawek prezentowanych w filmie, oraz przeanalizować skany dokumentów, do których dotarła artystka.

(Bio)różnorodność procesów adaptacyjnych

Kolejna część filmu dotyczy postaci badacza i hodowcy roślin Hansa Larssona, który na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku zainicjował projekt dotyczący ekologicznych form uprawy na farmach w Agricultural University w Alnarp w południowej Szwecji. Działający przy kampusie tego uniwersytetu bank nasion (dziś Nordic Genetic Resource Center) zawierał nasiona wielu lokalnych roślin uprawianych przez rolników w Szwecji. Larsson wraz z innymi uczestnikami projektu wbrew oficjalnym ustaleniom uniwersyteckiego banku nasion uprawiał w obrębie kampusu rośliny z nasion z niego wyniesionych, aby obserwować ich właściwości „w praktyce”. Następnie poszedł krok dalej i zaczął eksperymentować z

nasionami w różnych miejscach Szwecji, aby zbadać ich zdolności adaptacyjne w zróżnicowanych warunkach. Gest ten, jak tłumaczy Sonjasdotter, był aktem oporu wobec szczelnego zamykania wszystkich lokalnych odmian, przez wieki uprawianych w małych gospodarstwach, aby stosować wyłącznie te szeroko dystrybuowane, służące do upraw monokulturowych. To właśnie tutaj docieramy do znaczenia tytułu tej części ekspozycji, *Cultivating Abundance* – działania Larssona stanowiły akt sprzeciwu wobec industrializacji i monokulturyzacji krajobrazu najpierw poprzez sprawdzanie i przywracanie żywotności zapomnianym odmianom, a następnie poprzez oddanie ich w ręce rolników z małych gospodarstw w Szwecji na rzecz kultywowania obfitości i bioróżnorodności. W ten sposób Larsson nawiązał do tradycji przekazywania sobie różnych odmian przez rolników, zerwanej w chwili narodzin przemysłowej produkcji „czystych” odmian. Osoby, z którymi współpracował później Larsson, założyły wraz z nim stowarzyszenie w Allkorn, które rozszerzyło owo „testowe kultywowanie” konkretnych nasion w różnych strefach klimatycznych. Szwedzki hodowca roślin zaznacza w filmie, że dzięki temu wiele odmian powróciło na pola uprawne – wśród nich pszenica płaskurka i żyto z Fulltofty.

Opowiadając o swojej praktyce, badacz podejmuje także kwestie fundamentalne dla paradygmatu ekologicznego, stojącego w kontrze do przedmiotowego podejścia do zasobów ziemi i maksymalizacji plonów, na rzecz współbycia ze środowiskiem: „Aby hodować rośliny, musisz znać miejsce, a w szczególności klimat i środowisko, w którym chcesz je uprawiać. Ważne jest to, co dookoła: drzewa, zasoby wodne, inne dzikie rośliny, ich sąsiedztwo. W gruncie rzeczy współtworzysz z roślinami środowisko”⁴. Monokulturowe uprawy oparte są na odwrotnych założeniach: polegają na znajdowaniu „idealnych ciał”, które zapewniają jak największe plony, jeśli tylko odpowiednio dostosuje się do nich glebę. Skutkiem takiej metody, jak

zaznacza Larsson, staje się większa podatność monokultur na choroby, które błyskawicznie paraliżują całe uprawy. Podobnie rzecz ujmowały Anna Lowenhaupt Tsing i Donna Haraway, które zaproponowały nową dla koncepcji antropocenu konfigurację nazwy epoki z sufiksem „cen”. Stosując kategorię znaczeniową plantajocenu, badaczki wskazały na sprzężenie modelu monokultury z agrobiznesem, a także kolonialnymi pozostałościami własności ziemskich i pracy najemnej. Badaczki te zwróciły jednak uwagę także na kwestie ekologiczne, które podejmował Larsson, a mianowicie – szybkie transformacje szkodników i patogenów, które „eksperymentują” z obfitością pożywienia na plantacji, wytwarzając nowe formy zawłaszczania i ataku tych monokultur:

Po drugie, plantacje często sprzyjają szybkim mutacjom szkodników i patogenów, prowadząc do powstania nowych, wcześniej niespotykanych form wirulencji. Patogeny niejako „eksperymentują”, poszukując sposobów na wykorzystanie obfitości pożywienia, jaką oferuje monokulturowa uprawa. Jednocześnie plantacje są częścią globalnego handlu – często przesyłają te same materiały na różne kontynenty, co umożliwia krzyżowanie się blisko spokrewnionych, ale dotąd geograficznie odseparowanych gatunków patogenów. Takie hybrydy mogą atakować inne gatunki roślin i robić to w nowy, innowacyjny sposób. W efekcie obserwujemy niespotykany dotąd rozkwit nowych, wyjątkowo zjadliwych patogenów. Co więcej, nie pozostają one wyłącznie na plantacjach – rozprzestrzeniają się także na mniejsze gospodarstwa, czyniąc inne formy rolnictwa znacznie trudniejszymi niż dotychczas (Haraway, Tsing, 2019).

W rezultacie coraz częściej obserwujemy nowo powstałe patogeny, niespotykane dotąd w skali światowej. Co więcej – owe patogeny wykraczają poza obszar plantacji, przenosząc się także na inne rodzaje upraw, w tym te w drobnych gospodarstwach rolnych. Widać zatem wyraźnie, że choć sprzeciw osób takich jak Larsson skierowany jest w skali mikro w stronę wielkiego przemysłu żywnościowego, w skali makro obejmuje także szerszy paradygmat ekologiczny, jakim jest dbałość o dobrostan wszelkich plonów oraz zachowanie bioróżnorodności. Przywołałam tutaj rozmowę amerykańskich badaczek dla swoistego kontrpunktu i dopowiedzenia, ponieważ zarówno Sonjasdotter, jak i Larsson opisują trudności małych gospodarstw w obliczu przemysłowej uprawy, ale także podejmują temat ekologicznych efektów istnienia monokultur w erze, którą Tsing i Haraway nazywają plantacjoceniem. Badania Tsing, które zawarła w klasycznej już dla humanistyki środowiskowej pracy *The Mushroom at the End of the World*, w szczególności rezonują z dociekaniem badawczo-artystycznym Sonjasdotter. To właśnie w tej książce Tsing opisała proces standaryzacji upraw monokulturowych, które przepełnione są „idealnymi typami roślin”, nawiązując tym samym do badań Jana van der Ploega (Tsing, 2015). Badacz ten w latach dziewięćdziesiątych XX wieku zdefiniował dwa modele upraw, dokonując rozróżnienia na „sztukę lokalności” oraz „wiedzę naukową”, które profilują dalszą ścieżkę postępowania z roślinami uprawnymi, odsłaniając tym samym i stojące za nimi paradygmaty. Wiedza naukowa w kontekście roślin uprawnych polega, według Ploega, na wykorzystywaniu biopolitycznych praktyk porządkowania podziału na gatunki pożądane i niechciane (Ploeg, 1993, s. 209-227). Z kolei „sztuka lokalności” reprezentuje inny stosunek do ziemi/Ziemi, wynikający z troski, który jednocześnie sprzyja heterogeniczności odmian poprzez „utrzymanie licznych genotypów w przestrzeni i czasie” (tamże). Ten rodzaj współbycia z

ziemią opiera się przede wszystkim na dostrojeniu odmian do gleby i lokalnych warunków. Przeciwnieństwem tego podejścia są uprawy monokulturowe, projektowane na potrzeby idealnych typów zmienionych ciał roślinnych. W przypadku takich upraw to gleba jest dostosowywana do „ulepszonych” gatunków roślin, mających na celu uzyskanie jak największych plonów w jak najkrótszym czasie.

Dociekania Sonjasdotter polegające na odnajdywaniu coraz to nowych archiwalnych odniesień, które dokumentowały proces ujednolicania upraw, stanowią oś całego *ouvre* artystki. Z jednej strony przedstawia ona – podobnie jak van der Ploeg – podwaliny powstawania monokulturowej uprawy, rozumianej jako takie zarządzanie roślinnymi ciałami, aby spełniały kryteria idealnej jakości i wydajności, skupiając się tym samym na „kryterium ilościowym”, jak określiłby to Timothy Morton⁵. Z drugiej strony szwedzka artystka nie zostawia nas z syntetyzującą diagnozą na temat tego, co Morton nazywa agrologistyką, czyli założeniem, którego punktem węzłowym jest przedłożenie masowości nad jakość uprawianych plonów. Sonjasdotter poszukuje jednocześnie innych sposobów współbycia ze środowiskiem, korespondujących ze słowami Hansa Larssona, który twierdził w filmie dokumentalnym, że uprawa to przede wszystkim wsłuchiwanie się w okoliczny asamblaż różnych aktorów. Interwencją artystyczną Sonjadotter jest wprowadzanie w przestrzeń muzealną nie tylko historii wydobytych z archiwów, ale także poszukiwanie alternatywnych sposobów upraw, które van der Ploeg nazwałaby „sztuką lokalności”. Jednym z takich alternatywnych sposobów jest praktykowana przez Larssona uprawa różnych gatunków na rozmaitych szerokościach geograficznych, aby sprawdzić, jak nasiona radzą sobie nawet w ekstremalnych warunkach. Tego rodzaju wiedza zdaje się szczególnie istotna w obliczu rysujących się już na horyzoncie kryzysów ekologicznych, które czynią przyszłość jeszcze bardziej nieprzewidywalną⁶.

Wiedze ekologiczne

Wystawa w Karlsruhe prezentowała zwrot, jaki dokonał się wraz z wynalezieniem nowoczesnej i przemysłowej hodowli roślin, który następował wraz z porzuceniem tradycyjnych metod uprawy. Sonjasdotter nie tylko zbiera archiwalne referencje, takie jak odbitki zdjęć czy skany dzienników, ale przede wszystkim podąża ścieżką wiedzy ekologicznej, świadomie pomijaną przez główny nurt współczesnego przemysłu, który projektuje i biznesowo narratywizuje swoje praktyki dla produkowania nadwyżek i zysku. Śledzi zapomniane historie splątań ludzi i roślin, które w perspektywie rozwoju agrobiznesu zostały usunięte na margines – jak zbieranie modraka morskiego podczas Wielkiego Głodu w Irlandii czy uprawę lokalnych odmian przez grupę rolników związaną z stowarzyszeniem Allkorn⁷, które powstało z inicjatywy Larssona. Artystka opowiada się więc za powrotem do tradycyjnego przekazywania sobie nasion i kultywowania różnych odmian roślin, sprzeciwiając się w ten sposób imperatywowi korzystania wyłącznie z zunifikowanych źródeł, dystrybuowanych przez wielkie korporacje.

Jak pisałam, wystawę w Karlsruhe charakteryzowała fragmentaryczność, będąca wynikiem wyzwania, jakim jest prezentowanie całego *oeuvre* w jednym miejscu. Tego rodzaju przedsięwzięcie skazane jest po pierwsze na wybiórczość, po drugie, na powierzchowną przekrojowość prezentowanych prac. W przypadku tej wystawy problematyczna okazała się także swoista chaotyczność narracyjna przedstawianych prac – rozpoczynamy od Irlandii w XIX wieku, przechodzimy do Szwecji w XXI roku, wracamy do archiwum prezentującego dokumenty z czasów narodzin faszyzmu, widzimy przedruki manifestu szwedzkich sufrażystek z lat II wojny światowej – co więcej, każdy z tych elementów traktowany jest jako zamknięta całość, odmienny projekt. Dopiero kiedy po czasie zaczęłam porządkować i składać na nowo

reminiscencje z wystawy, okazało się, że wszystkie te projekty, dokumentacje i inspiracje łączy sprzeciw wobec odgórnie narzuconych przez rozwijający się przemysł dyrektyw, które powoli prowadziły do implementacji wyzbytych z bioróżnorodności upraw. Wystawa prac Sonjasdotter miała w zamierzeniu organizatorów stanowić wyraz praktyki subwersji wobec tej formy dominacji, która choć przynosi wysokie zyski wąskiej grupie interesariuszy, negatywnie wpływa na ziemię/Ziemię.

Szwedzkie sufrażystki napisały płomienny manifest w imię „pokoju z ziemią” w tym czasie, kiedy agrobiznes zaczął już funkcjonować w całej Europie. Sonjasdotter odsłania więc kulisy powstawania owego reżimu puryfikacji, wskazując tym samym kraj swojego pochodzenia jako źródło, z którego przemysł niemiecki czerpał inspirację. Artystka przedstawia tym samym dwa odmienne paradygmaty: industrialny oraz lokalny, organiczny, które w tym samym czasie funkcjonowały w Szwecji. Owo rozdwojenie trwa do dziś, czego najlepszym dowodem są wciąż rozwijające się przedsiębiorstwa oraz listy nasion zyskujących certyfikaty UE, a ich rewersem są grupy osób skupionych wokół banków nasion, takich jak Hans Larsson. Choć Sonjasdotter odkrywa przed zwiedzającymi korzenie genetyki, rozwijającej się równolegle z postępami narodowego socjalizmu, nie rozwija tematu, który ściśle się z owym wątkiem wiąże, a mianowicie produkcji pestycydów, podtrzymujących współczesne monokultury. Jak zaznacza Frank A. Von Hippel, profesor nauk biologicznych na Northern Arizona University, historia pestycydów to równocześnie „historia współczesnych działań wojennych i niszczenia środowiska”. Swoją książkę *The Chemical Age. How Chemists Fought Famine and Disease, Killed Million, and Changed Our Relationship with the Earth* rozpoczyna, podobnie jak Sonjasdotter, od historii ziemniaka w Europie i Wielkiego Głodu w Irlandii: „logicznym punktem wyjścia do opowieści o historii pestycydów jest kronika losów ziemniaka i klęski głodu,

jaką sprowadził na Irlandię” (Von Hippel, 2020, s. 3). Według tego badacza historia głodu w Irlandii stanowi jeden z pierwszych w Europie i najbardziej dotkliwych efektów zarówno globalizacji, jak i wprowadzania monokultury, która przyniosła śmiertelne skutki dla milionów ludzi.

Na wystawie w Badischer Kunstverien brakowało elementu płynnie łączącego te opowieści rozsiane po różnych miejscach i związane – rzecz jasna – z rezydencjami artystycznymi szwedzkiej artystki. Tym, co uzmysławia zwiedzającym Sonjasdotter, jest równoległe istnienie dwóch odmiennych narracji: pierwsza nawołuje do współbycia z ziemią i organicznej uprawy, druga bazuje na wiedzy naukowej i dąży do puryfikacji i szybkiej intensyfikacji upraw, sprzęgając odkrycia z agrobiznesem. Istnienie ekologicznego paradygmatu w tamtym czasie uwidacznia nam tym bardziej to, o czym pisali Christophe Bonneuil i Jean-Baptiste Fresoz w kontekście antropocenu, czyli świadomość postępującej degradacji środowiska:

Nie jest to więc narracja o ślepcie, po której nastąpiło przebudzenie, to raczej historia marginalizacji wiedzy oraz ostrzeżeń, historia „nowoczesnego odhamowania”, którą należy poddać krytyce. Wejście naszej planety w antropocen nie następuje po szalonym modernizmie, ślepym na środowisko, ale – wprost przeciwnie – po dekadach refleksji i niepokojów związanych z degradacją naszej Ziemi czynioną przez ludzi. Z tego samego powodu Wielkie Przyspieszenie antropocenu po 1945 roku nie przeszło niezauważone przez naukowców i myślicieli tego czasu (Bonneuil, Fresoz, 2020).

Wielkie przyspieszenie bynajmniej nie przeszło niezauważone przez

myślicielki i aktywistki tego czasu. W 1940 roku napisały one manifest *Peace with the Earth*, od którego rozpoczęłam ten szkic i który zainspirował Åsę Sonjasdotter do odkrywania niechlubnej przeszłości oraz wskazywania możliwości wyboru lepszej drogi ku bardziej zrównoważonej i ekologicznej przyszłości.

Wzór cytowania:

Dziadek, Martyna, *Kultywowanie sprzeciwu. Analiza wystaw Åsy Sonjasdotter w kontekście plantacjocenu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, DOI: 10.34762/5xtk-7d34.

Autor/ka

Martyna Dziadek (martyna.dziadek@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, współpracuje z Katedrą Performatyki UJ. Badawczo zajmuje się krytycznymi studiami nad roślinami, ekokrytyką i nowymi relacyjnościami w obliczu polikryzysów. Publikowała w „Dwutygodniku”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Miesięczniku Znak”, „Przeglądzie Humanistycznym” i „Czasie Kultury”. ORCID: 0000-0003-4943-4590.

Przypisy

1. Broszura ta towarzyszyła wystawie *Peace with the Earth* w Dublinie w 2020 roku. Teksty są autorstwa Åsy Sonjasdotter i Livii Páladi. Przedrukowano w niej także fragmenty cytowanej przeze mnie w motcie pracy *Peace with Earth* Elisabeth Tamm i Elin Wägner.
2. To sformułowanie zaczerpnęłam z tekstu: Head, Atchinson, 2009, s. 236-245.
3. W tym kontekście warto przywołać ideę prarośliny (niem. *Urpflanz*), której „tajemnicę” pragnął rozwiązać Johann Wolfgang Goethe: „Rozwinąwszy teorię na temat pierwotnej formy rośliny, Goethe wyruszył na poszukiwania rośliny archetypicznej, *Urpflanz*, która mogłaby stanowić owej teorii empiryczny dowód. W datowanym na maj 1787 roku liście pisanym z Neapolu tak zwierzał się Herderowi: «Roślina pierwotna będzie najbardziej osobliwym na świecie stworzeniem, którego pozazdrości mi sama natura». Będzie to – mówiąc konkretnie i z niepokojącym wyprzedzeniem genetycznych manipulacji przeprowadzanych na strukturze DNA roślin – istniejący w rzeczywistości ogólny schemat rośliny, na podstawie którego można stworzyć nowe odmiany i wariacje” (Marder, 2019, s. 684).

4. Cytat z filmu *Cultivating Abundance* (64 min, 2022).
5. Jak wykazał Morton w pracy *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia* (2023) podobne wartościowanie zasadza się na tzw. myśleniu agrologistycznym, które rozpoczęło się wraz ze zmianą łowiecko-zbierackiego trybu życia na osiadły. Jednym z najważniejszych punktów węzłowych agrologistyki jest według badacza „kryterium ilościowe”, która zakłada, że masowość (ilość uprawianych zbiorów) jest lepsza od jakości.
6. Zob.
<https://www.arc2020.eu/catcher-in-the-rye-breeding-diversity-for-unpredictable-conditions/> [dostęp: 2.11.2024].
7. Zob. <https://allkorn.se/> [dostęp: 3.11.2024].

Bibliografia

- „Archive Journal” 2020, nr 9, red. C. Figone, L. Páladi, Å. Sonjasdotter, Archive Books, Berlin 2020.
- Björkman Maria; Widmalm, Sven, *Selling Eugenics: The Case of Sweden*, „Notes and Records of the Royal Society of London” 2010, vol. 64, nr 4, s. 379-400.
- Bonneuil, Christophe; Fressoz, Jean-Baptiste, *Naukowcy i antropos. Antropocen czy oligantropocen?*, tłum. P. Śniedziewski, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 186-203.
- Bonneuil, Christophe; Frederik, Thomas, *Purifying Landscapes: The Vichy Regime and The Genetic Modernization of France*, „Historical Studies in the Natural Sciences” 2010, nr 40(4), s. 532-568.
- Curtis, Edmund, *A History of Ireland: From the Earliest Times to 1922*, Routledge, London-New York 2002.
- Foucault, Michel, *Security, Territory, Population. Lectures at the College de France, 1977-78*, tłum. G. Burchell, Palgrave Macmillan, London 2009.
- Feehan, John, *Farming in Ireland. History, Heritage and Environment*, University College of Dublin, Faculty of Agriculture, Dublin 2003.
- Haraway, Donna; Tsing, Anna Lowenhaupt, *Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing moderated by Gregg Mitman*, Edge Effects, 2019, <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/> [dostęp: 1.02.2025].
- Head, Lesley; Atchison, Jennifer, *Cultural Ecology: Emerging Human-Plant Geographies*, „Progress in Human Geography” 2009, nr 33 (2), s. 236-245.
- Marder, Michael, *Ciało roślin; albo dekonstrukcja paradygmatu metafizycznego*, tłum. Ł. Kraj, „Ruch Literacki” 2019, z. 6 (357).
- Morton, Timothy, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, tłum. A. Barcz,

Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2023.

Murphy, R.M., *Final report. Collection of land races of all crucifers in the Republic of Ireland*, E.C. Collection Programme 6 - Ireland - CP 6. Kinsealy Research Centre, Dublin 1984.

Ploeg, Jan Douwe van der, *Potatoes and Knowledge*, [w:] *An Anthropological Critique of Development*, red. M. Hobart, London: Routledge 1993, s. 209-227.

Saraiva, Tiago, *Fascist Pigs: Technoscientific Organisms and the History of Fascism*, MIT Press, Cambridge, MA 2016.

Sveriges Utsädesförening 1886-1936. En minnesskrift, „Sveriges Utsädesforenings Tidskrift” 1936, nr 46, s. 168.

Tamm, Elisabeth, Wägner Elin, *Peace with the Earth*, tłum. K. Trodden, Archive Books, Berlin 2020.

Tsing, Anna Lowenhaupt, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.

Von Hippel, Frank A., *The Chemical Age. How Chemists Fought Famine and Disease, Killed Million, and Changed Our Relationship with the Earth*, University of Chicago Press, Chicago 2020.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/kultywowanie-sprzeciwu-analiza-wystaw-asy-sonjasdotter-w-kontekscie-plantacjocenu>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

DOI: 10.34762/e4ec-6f47

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ufnosc-corek-droga-ocalenia>

/ PSUJZABAWY

Ufność córek drogą ocalenia

Wiktoria Krzywonos | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

Daughter's Trust Is the Path to Salvation

This article analyzes the play *I tak mi nikt nie uwierzy* by Jolanta Janiczak. The author explores storytelling techniques and ways of representing the past that go beyond traditional historiography. Janiczak's play is linked to experimental and potential histories. The article compares the story of Barbara Zdunk with legal systems that have historically questioned women's credibility as victims. It also highlights broader historical and modern contexts of women's oppression, drawing parallels between past witch trials and today's ways of discrediting victims of sexual violence. The analysis shows the empowering and restorative potential of literature, which not only reconstructs forgotten histories but also challenges dominant narratives through feminist reinterpretations of the past.

Keywords: daughterhood; potential histories; patriarchy; herstories; unconventional histories; motherhood

Biografia i spór o czary

Barbara Zdunk, główna bohaterka dramatu *I tak mi nikt nie uwierzy* Jolanty Janiczak, to postać historyczna. O jej życiu wiadomo niewiele, okoliczności jej śmierci nie są jasne, a wokół kilku faktów biograficznych pojawia się

mnóstwo niewiadomych.

Urodziła się w 1769 roku w regionie warmińsko-mazurskim. Jej matka zmarła bardzo wcześnie, a ona opuściła dom jako dziecko. Była pasterką bydła, w młodym wieku poślubiła żołnierza o nazwisku Zdunk i rozwiodła się z nim po mniej więcej trzech miesiącach. Po rozstaniu miała wielu partnerów, z którymi nie wchodziła w małżeńskie związki. Urodziła kilkoro dzieci. W wieku około czterdziestu lat zakochała się w dwudziestoletnim parobku Jakobie Austerze, który ją najprawdopodobniej zostawił, a ona w akcie zemsty miała w 1807 roku podpalić mieszkanie, w którym nocował. Ogień podobno rozprzestrzenił się na sześć budynków w Reszlu – tak przynajmniej wskazywały wyniki śledztwa, które doprowadziło do aresztowania Zdunk. Proces trwał cztery lata, w tym czasie kobieta przebywała w więzieniu w reszelskim zamku. W celi była wielokrotnie gwałcona, wykorzystywana seksualnie i stręczona przez nadzorców chętnym mężczyznom. Tam też urodziła dwójkę dzieci, jedno z nich zmarło. W 1811 roku zapadł wyrok skazujący Zdunk na śmierć przez spalenie na stosie – najprawdopodobniej posądzono ją o wzniesienie pożaru za pomocą czarów; mówi się, że przed spłonieniem kat ją udusił z nakazu sądu. W jednym z wywiadów Jolanta Janiczak, która zazwyczaj dokonuje rzetelnego researchu¹ przed rozpoczęciem pracy nad tekstem dramatycznym, streszcza biogram Barbary:

Po pierwsze [...] podobno przy świadkach w rozpacz krzyczała do Jakoba, tego młodego kochanka, że spali całe miasto. Jej tryb życia musiał być w tamtych czasach uważany za skandaliczny, właściwie godny stosu. Po drugie był to bardzo burzliwy okres historyczny dla Warmii i Mazur, czas wojen napoleońskich, miasta i wsie były plądrowane, podpalane, terroryzowane przez żołnierzy, wybuchały

epidemie, głód. Nie ominęły też trzytysięcznego Reszla. [...] W czasach kryzysu ludzie nie przyjmują złożonych wyjaśnień, chcą prostych odpowiedzi, chcą wskazać winnego. Winną złego losu, nieszczęść, chorób będzie osoba, która się wyróżnia, ryzykuje, nie dba o „dobre imię” (Hevelke, 2020, s. 47).

W historii Zdunk często pojawia się sugestia, że była osobą z niepełnosprawnością intelektualną, co z jednej strony miało tłumaczyć jej rozwiążłość, z drugiej wskazywać na nieprzewidywalny i niestabilny charakter. Osobowość wymykającą się temu, co uznawano za normy społeczne, mogącą symbolizować dewiację, niepoczytalność, a nawet obłąd prowadzący do szaleńczych gestów, takich jak chociażby wzniesienie pożaru miasta. Status osoby z niepełnosprawnością nie wyklucza zarzutu o czarownictwo, a wręcz mu sprzyja, ponieważ w czasach palenia kobiet na stosach każda odmienność uznawana była za „wynaturzenie” i wskazywała na konszachty z szatanem².

Impulsywne zachowania, pasterstwo (zarzut uprawiania magii dotyczył głównie osób z nizin społecznych), liczne romanse, niepełnosprawność intelektualna – to wszystko mogło wpłynąć na oskarżenie Zdunk o bycie czarownicą. Szczególnie jeśli spojrzymy na historię Warmii i Mazur (zob. Wijaczek, 2022), gdzie w wyniku procesów o czary w XVI i XVII wieku spłonęło mnóstwo kobiet. W czasach napoleońskich miasto nękały głód, nędza i wojna, a Zdunk z powodu swojego trybu życia stała się kozłem ofiarnym, co również nie jest bez znaczenia w kontekście oskarżenia o czary. Jak tłumaczy Mona Chollet, autorka pracy, w której ujmuje temat polowań na czarownice z perspektywy feministycznej:

Obrazują one [polowania na czarownice] przede wszystkim zaciekłość, z jaką społeczeństwa systematycznie wyznaczają sobie kogoś do roli kozła ofiarnego mającego odkupić ich niedolę, i z jaką, nie zważając na jakąkolwiek argumentację, napędzają spiralę irracjonalności, z której nie ma już ucieczki, póki nagromadzone słowa nienawiści i obsesyjnie narastająca wrogość nie staną się usprawiedliwieniem dla zastosowania przemocy czysto fizycznej, uznawanej odtąd za prawomocny środek obrony ciała społecznego (Chollet, 2019, s. 11).

Choć podpalenia, o które oskarżono Zdunk, dokonało najprawdopodobniej wojsko napoleońskie, jej styl życia i cechy osobowości czyniły ją idealną bohaterką narracji o ostatniej w Europie kobiecie spalonej na stosie. Nie wiadomo, czy rzeczywiście wytoczono Barbarze proces o czary, akta znajdujące się w berlińskich archiwach są bardzo zniszczone. W tym miejscu można za Wojciechem Szymańskim zadać pytania: „Czy skoro nie było zapisu historycznego, to zdarzenia też nie było? Jak opowiadać historie grup represjonowanych, jak mówić o ludziach, którzy nie pozostawili po sobie źródeł?” (2021, s. 98). Przed podobnym pytaniem stanęła Janiczak:

Śladowe informacje znalazłam w kilku starych historycznych książkach, kronikach, artykułach prasowych. Jednak te informacje są tylko po to, żeby sprowokować wyobraźnię, domyślić się, kim była Barbara, kim są dziś takie Barbary. Bardzo ważne dla mnie jest to, że była to niewykształcona pasterka, która nie ma za bardzo narzędzi do opowiedzenia siebie. Opowiadam ją z emocji, których się domyślam (Bochniarz, 2023).

Z drugiej strony niepełnosprawność intelektualna czy rozwiązły tryb życia Zdunk oraz brak materiałów źródłowych służą do podważania istnienia oskarżenia wobec niej (zob. Węglowski, 2011). To pokazuje, że konkurujące ze sobą narracje historyczne oraz (re)prezentacje przeszłości nie są tworzone jedynie w oparciu o „fakty dokonane”, ale również za pomocą przypuszczeń, gdybań i domniemywań, a „prawda” historyczna może być przedstawiana na różne sposoby. Jak twierdzi amerykańska historyczka Joan Scott, powołująca się na badania Rolanda Barthes’a:

Według Barthes’a dyskurs historyczny w różnoraki sposób utwierdza nas w przekonaniu, że tylko relacjonuje to, co w rzeczywistości konstruuje. Przysłaniając subiektywną lub emotywną funkcję historyka, zastępując go osobą „obiektywną”, a następnie wobec braku „znaku odsyłającego go do nadawcy historycznego przekazu, historia zdaje opowiadać się sama” (Scott, 2006, s. 208).

Nie chciałabym tutaj wnikać w kwestię iluzji referencyjnej, o której mówi Barthes, jednak teza o historii jako konstrukcji wydaje się istotna w perspektywie biograficzno-literackiej opowieści o Barbarze Zdunk. Uważam, że może być ona przykładem na to, jak narracja historyczna ulega procesowi kreacji charakterystycznemu dla zwrotu narratywistycznego i historii niekonwencjonalnej, która eksperymentuje z różnymi stylami narracji, często prowadzi opowieść ujętą w formułę (logo/audio)wizualną. Przykładem może być komiks, fotografia, film (dokumentalny, fabularny, animowany), pomnik, strony www (Domańska, 2006, s. 78). Do tego repertuaru warto dodać takie praktyki twórcze, jak performanse, przedstawienia teatralne czy dzieła sztuk wizualnych.

W historii o Barbarze Zdunk nie chodzi o to, żeby rozstrzygać, czy była „ostatnią czarownicą Europy” (Truszczak, 2011), rzecz w tym, że to, co stało się przedmiotem sporu, pozwala odzyskać wypierane znaczenie polowań na czarownice i uwidocznic permanentność kobiecego doświadczania opresji. Mimo że mamy do czynienia z historią opowiadaną z wyobraźni, efektem twórczości pisarskiej, zostaje nam przekazana opowieść o Barbarze Zdunk jako ofierze przemocy seksualnej, a nie ostatniej czarownicy Europy. Życiorys Barbary stał się dla Janiczak inspiracją do napisania kobiecej historii wedle strategii „what if”. Jest to to strategia kontr[f]aktualna polegająca na alternatywnym przedstawianiu przeszłości poprzez prowadzenie narracji w trybie warunkowym, wykorzystywanie postaci i wydarzeń historycznych oraz zastosowanie bifurkacji i odwrócenia znanych dotąd dziejów (Gallagher, 2012, s. 138-152).

Zatem może, w myśl Gallagher, warto zapytać: co by było, gdyby doświadczenia Barbary Zdunk nie różniły się od doświadczeń dzisiejszych ofiar przemocy seksualnej? Z jednej strony w dramacie rekonstruowana przeszłość stała się przestrzenią historii opowiedzianej na podstawie dostępnej ubogiej dokumentacji, z drugiej otwartym polem badania i interpretacji tych źródeł w celu kreatywnego zaangażowania w tworzenie alternatywnej wersji historii. W *I tak mi nikt nie uwierzy* widać krytyczne podejście do dominującej narracji o Barbarze Zdunk. Reaktywowanie losów kobiety, która w wersji Janiczak balansuje między tym, co przeszłe i teraźniejsze, znane ze źródeł i wykreowane, między stosem a gwałtem, pokazuje ciągłość doświadczenia przemocy, którą spętana jest jedna z płci. Janiczak wydobywa przede wszystkim wątek przemocy seksualnej, który splata się z silnie zaakcentowanym tłem polowań na czarownice. Podobny związek można odnaleźć w historii sprzed dwudziestu lat – w wyniku masowego kobietobójstwa w meksykańskim mieście Ciudad Juárez³ w latach

1993-2004 zamordowano pięćset dziewięćdziesiąt trzy kobiety, w przypadku dwóch tysięcy czterystu zaginionych w tamtym czasie kobiet i dziewczynek nie wszczęto dochodzenia. Ofiary morderstw, zazwyczaj uczennice, robotnice, gospodynie domowe i sprzedawczynie, poddawane były brutalnym torturom i gwałtom. Dodatkowo ich martwe ciała zostały dotknięte nekroprzemocowymi praktykami: zwłoki były podpalane, zalewane betonem, miażdżone i kamienowane (zob. Chwiej, Dorocki, Brzegowy, 2014). Choć w okresie polowań na czarownice kobiety ginęły w wyniku oskarżeń instytucjonalnych, a dziś morderstwa dokonywane są przez grupy przestępcze bądź za zamkniętymi drzwiami domów, nie można zapominać o wspólnotowym charakterze tej przemocy, często odbywającej się przy cichym przyzwoleniu społeczeństwa i rządu.

Barbara Zdunk była wielokrotnie wykorzystywana jako atrakcja turystyczna Reszla w celach promocyjnych miasta: pojawiała się w plenerowych widowiskach czy spektaklach teatralnych (zob. Olszewski, 2012). W 2011 roku jedna ze szkół przygotowała przedstawienie o Barbarze, co spotkało się ze sprzeciwem Elżbiety Radziszewskiej, ówczesnej pełnomocniczki rządu do spraw równego traktowania. Ministra zaapelowała o odwołanie widowiska, dostrzegając w jego organizacji przejaw dyskryminacji i instrumentalizacji kobiet, zamach na ich godność oraz podkreśliła tragizm losów kobiet spalonych na stosie. Przedstawienia nie odwołano, a w 2019 roku niedaleko zamku, w którym Zdunk była torturowana, odbyło się widowisko plenerowe *Barbara Zdunk, proces o czary*. Radziszewska podniosła kwestię, którą w ostatnich latach interesują się badaczki feministyczne. Z jednej strony postulują odzyskanie postaci czarownicy jako figury kobiety niezależnej, samodzielnej i wyzwolonej, która sprzeciwia się męskiej dominacji, zagrażając patriarchalnej władzy. Z drugiej proponują spojrzenie na czarownice jako ofiary zbrodni jednej płci na drugiej. Podkreślają, że okres

polowań na czarownice powinno mierzyć się w kategorii ludobójstwa, a nie źródła ciekawej anegdoty:

Eksterminując niekiedy całe rodziny, siejąc postrach, tępiąc bezlitośnie pewne zachowania i praktyki uznawane dotąd za niedopuszczalne, polowania na czarownice przyczyniły się do ukształtowania naszego świata. Gdyby do nich nie doszło, byłibyśmy teraz w zupełnie innych społeczeństwach. Wiele nam one mówią o dokonanych wyborach, o metodach, które uprzywilejowano i tych, które potępiono (Chollet, 2019, s. 11).

Można spierać się o fakty i historyczną „prawdę”, o to, czy Zdunk była ostatnią ofiarą procesu o czary w Europie i czy w ogóle została o nie posądzona. Można jednak też zauważyć w tym akt potencjalizowania, gdy spojrzymy na tę kwestię jako scenę przemocy, reprezentującą wypartą historię ludobójstwa. Oczywiście, jak już wspomniałam, narracja o Zdunk jako czarownicy jest powszechnie znana, lecz uznawana za ciekawostkę, która afirmuje prześladowanie kobiet, nie zaś za ślad masowych morderstw na kobietach. Uznanie, że Zdunk mogła być ostatnią kobietą spaloną na stosie, w zmienionej perspektywie, którą proponuje Janiczak, jest rozszczelnianiem przyjętej wizji procesów o czary, żywotnego wciąż mitu figury czarownicy oraz utrwalonych fantazmatów o polowaniach na czarownice.

Janiczak tworzy przeciw-historyczną biografię kobiety, wielokrotnie uzupełniając ją o wątki pisane w trybie przypuszczającym, o wszelkie „być może” i „zapewne”. Zatem już w tym wymiarze odsłania się bezradność tradycyjnie rozumianego dyskursu historycznego w tworzeniu obiektywnej

opowieści o przeszłości, nie tylko Barbary, ale również miasta Reszla. Opowieść Janiczak jest przeciw-historyczna również ze względu na to, że na kartach historii dominują biografie wielkich mężów, a nie spalonych na stosie wieśniaczek. Głównym tematem dramatu jest proces, w którym Barbara zostaje posądzona o niewiarygodność jako ofiara przestępstw seksualnych. Udowadnianie swojej wiarygodności w sądzie często jest skazane na porażkę ze względu na uprzywilejowaną pozycję osoby oskarżonej o przemoc; jedna ze współczesnych form przemocy wobec kobiet splata się z przemocą dawną, jaką było palenie na stosie. Oba wątki łączą się, gdy zdamy sobie sprawę, że Zdunk była ofiarą zarówno molestowania i gwałtów, jak i polowania na czarownice. To właśnie ten związek oraz kuriozum mechanizmów podważania kobiecego słowa i doświadczeń wydał się autorce interesujący. Jak pisała: „Historia procesów poczynszy od procesów o czary skończywszy na dzisiejszych rozprawach dotyczących nadużyć i gwałtów jest przede wszystkim historią podważania wiarygodności osób, które zdecydowały się mówić” (Janiczak, 2021).

Dodatkowo współczesnym tłem dla przytoczonej historii jest przechwycenie przez mężczyzn zwrotu „polowanie na czarownice”⁴. Odnoszą oni to sformułowanie do tropienia i oskarżania potencjalnych sprawców przemocy seksualnej, jakoby były to osoby z fantastycznego świata lokującego się w sferze wyobrażeń o oszalałych i przewrażliwionych kobietach. W tej praktyce z łatwością można rozpoznać mechanizm, który socjolog Michael Kimmel (2013) nazwał „aggrieved entitlement”, a Wiktoria Tabak przetłumaczyła jako „urządzenia rozżalonych”, pisząc o rekonfiguracjach toksycznej męskości w najnowszym polskim teatrze (2023). Chodzi o uporczywe pragnienie białych, heteroseksualnych mężczyzn, by zachować szeroko rozumianą władzę, oraz rozżalenie i gorycz, które pojawiają się, gdy dochodzi do symbolicznych bądź realnych pęknięć w postaci naruszeń status

quo chroniącego męskie przywileje. Kimmel podkreśla, że to poczucie skrzywdzenia wiąże się nie tylko z utratą korzyści, ale z uzyskaniem ich przez inną grupę społeczną, przede wszystkim przez osoby marginalizowane i wykluczane.

Główna linia narracyjna *I tak mi nikt nie uwierzy* oparta jest na procesie sądowym, tyle że paradoksalnie (lecz zgodnie z realiami) to kobieta musi tłumaczyć się z przestępstwa dokonanego na jej ciele – to ona zostaje postawiona w stan oskarżenia⁵, a głównym zarzutem jest niewiarygodność. Trudno jednoznacznie stwierdzić, co jest przedmiotem procesu. Początkowo, tak jak w źródłach historycznych, bohaterka jest oskarżona o wzniecenie pożaru, o czym już w pierwszej kwestii mówi ojciec Barbary. Jednocześnie jest on sędzią i rekonstruuje pobyt kobiety w areszcie. Akcja dramatu rozpoczyna się przed skazaniem Zdunk na śmierć, a po latach doświadczania przemocy seksualnej, jednak porządek czasowy jest nieustannie załamany przez wielość perspektyw postaci mówiących o życiu Barbary. Również ona sama, a także jej córki, wielokrotnie wypowiadają się tak, jakby już umarły (a nawet wiedzą, jak funkcjonują opowieści o nich we współczesnych czasach). Jak powie Anna: „Ciebie spalą, ja się powieszę, ty zginiesz pod wozem a ty się zapiejesz na śmierć” (Janiczak, 2020, s. 34). Nie wiadomo do końca, czy towarzyszymy bohaterom żywym, czy mamy do czynienia z widmami.

Mimo splątania czasów i narracyjnych zerwań, czytelnikowi nieustannie towarzyszy poczucie uczestniczenia w procesie przesłuchiwania. Tekst o kalejdoskopowej konstrukcji opowiada o życiu Zdunk, przy czym zazwyczaj to inni bohaterowie mówią, jaka jest i była Barbara. Opowieści o pochodzeniu, osobowości, macierzyństwie, dzieciństwie, charakterze, relacjach, czarownictwie, związkach partnerskich tworzą tło dla historii Barbary, w której dominują doświadczenia przemocy seksualnej. Brat oraz

parobek Jakob Auster wielokrotnie wspominają o stręczeniu Barbary obywatelom miasta, a w wypowiedziach córek również nie brakuje tego typu komentarzy. Jednak o dwóch doświadczeniach gwałtu Barbara stara się opowiedzieć sama, przy czym jej wypowiedzi, jak przystało na proces, mają raczej charakter zeznania, nie konfesji. W tym momencie staje się jasne, że proces wcale nie dotyczy podpalenia. O pierwszym gwałcie Barbara mówi bardzo szczegółowo, krok po kroku przytacza traumatyczne doświadczenie, którego sprawcą był brat jej ojca:

BARBARA: Na śmietniku mam dwanaście lat i za duże ciało, na którym dzieję się rzecz której nie rozumiem. Ale mnie i tak nie ma w tym ciełe, jestem gdzieś dalej, ponad nim lecę na dywanie, na miotle w odległe krainy do góry nogami, gdzie czekają na mnie siostry, ciotki, babki i gotują wywar z takich jak stryj świni jeszcze żywej. Lecę sobie ponad tym biednym śmietnikowym ciałem i liczę do trzystu. Ciało choć za duże nie ma szans z wielkością i siłą odśrodkową ciała stryja, które szarpie, ściska, wbija się i sapie i znowu się wbija. Mokre sztuczne kwiatki, w końcu października śmietniki pełne miękkości kolorowej pasują do ciała w rozkroku. Stryj się rozpędza bardzo nie przyjemnie, jakby nagle zdziczał, obciera, szarpie tkanki miękkie, chcę się przedrzeć jeszcze mocniej i dalej. Do czego chcę się dobić? Dajcie trochę kwiatów jak już muszę sobie przypominać plastikowe łydgi odbite na plecach i nogach. I znowu liczę. Kwiaty się trzęsą, głowy się trzęsą. Moja uderza o murek. Liczę. Jeśli potrzeba się przyjrzeć policzę na głos powolutku. Dochodzę do dwustu dwudziestu ośmiu. I cisza. Stryj szybko wstaje i mówi że już jestem duża i że widać podobieństwo do cioć i kuzynek. I że pięknie pokwitam na górze na dole. I że tata

pewnie jest dumny i niedługo za mąż mnie wyda. Wuj mówi że tak się zawiera dorosłe przymierza w tajemnicy. Do kieszeni dał mi jakieś drobne na ciasteczka z makiem. Ale i tak przysięgłam sobie że nie będę więcej pomagać sprzątać cudzych grobów (Janiczak, 2020, s. 36).

Emocjonalny i synestezyjny opis procesu percepcji i doświadczania przemocy jest niewystarczający dla ojca Barbary, który podaje w wątpliwość akt gwałtu i domaga się konkretów czasowo-przestrzennych, pyta o świadków „incydentu”, żąda znaków szczególnych sprawcy – najważniejsza jest dla niego logika i precyzja. Dopytuje: „Czy przypadkiem nie potakiwałaś śledczym? Czyś nie upraszczałaś procedur? Czyś nie prowokowała sędziów i ławników? Czy od małego nie sprawiałaś wrażenie dziwnie przygłupawej?”. Dociekliwość ojca, który wielokrotnie deklaruje córce wsparcie w skonstruowaniu wiarygodnych zarzutów, jest tak naprawdę formowaniem oskarżenia wobec ofiary. Chęć pomocy w „rozwiązaniu wątpliwości” (s. 44) jest fasadowa i wiąże się z pozorowaniem funkcji sprawiedliwego funkcjonariusza prawa, ale również rodzica. Połączenie w jednej postaci dwóch ról reprezentujących męską dominację wskazuje na uwikłanie struktur instytucji prawnych w sieć patriarchalnych zależności.

Barbara jednak nie potrafi odpowiedzieć na pytania wedle oczekiwań, pamięta jedynie zapach i brud pod paznokciami wuja, wszystko się jej miesza, gwałt na cmentarzu z gwałtem w więzieniu, jej opowieść nie spełnia wymagań, nie tworzy jednoznacznego wizerunku ofiary ani nie wpasowuje się w model zeznań wykreowany przez system dochodzeniowy. Jak podsumowuje jedna z córek Zdunk: „[Ławnicy] mówią że ofiara musi w trakcie całej sprawy dużo płakać” (s. 38), a Barbara nie płacze, za to niepokojąco przeskakuje między stanami emocjonalnymi – od chłodnej relacji

po niepohamowane wzburzenie.

Relacja z doznanej krzywdy musi zostać uprawomocniona albo silnymi dowodami, albo spójną, rzeczową retrospekcją, nie może zaś lokować się w sferze spletanych afektywnych przeżyć, zerwań logicznej ciągłości, paraliżu pamięci. Analogiczna sytuacja zachodzi podczas relacjonowania przez Barbarę kolejnego gwałtu. Tym razem Zdunk rekonstruuje przebieg zbiorowego gwałtu, którego sprawcami byli żołnierze. Jednak i w tym wypadku jej wiarygodność jest podważana, co prowadzi do pojawienia się u niej wątpliwości w sens opowiadanej historii; nie wierzy już sama sobie.

BARBARA: Czy ludzie naprawdę chcą tego słuchać? Czy mają teraz przed oczami kogoś kto ma takie jak ja doświadczenia? Co z taką jak ja lepiej zrobić? Niech opowiada czy nie opowiada? Ja się sama wstydzę, zwłaszcza że nie jest to niestety literacka fikcja. Co robić jak się nie ma siły, i nie chcę być ciągle samemu przez siebie brany za ofiarę. Czyż nie pozostaje mi nauczyć się czerpać rozkosz z własnej bezsilności? (s. 42).

W reakcji Zdunk doskonale widać dezorientację i bezradność, a przede wszystkim zwątpienie we własne zdolności odczuwania, w doznane emocje, także zniechęcenie do wysuwania dalszych oskarżeń. To doskonały przykład działania procesu DARVO, rozpoznanego przez Jennifer Freyd (1997). Uznana psycholog i profesor ukuła akronim DARVO (deny, attack, and reverse victim and offender) w swoich badaniach nad dynamiką interpersonalnej traumy i nadużyć. Wykorzystała tę koncepcję, aby rzucić światło na stosowane przez sprawców taktyki, takie jak gaslighting czyli psychologiczno-emocjonalne manipulowania ofiarami. Pierwszym krokiem

tego procesu jest zaprzeczenie przez oskarżonego zarzutowi lub wykroczeniu albo całkowite odrzucenie roszczeń czy też bagatelizowanie powagi swoich działań. Następnie oskarżony może rozpocząć ofensywę przeciwko oskarżycielowi. Może to obejmować kwestionowanie wiarygodności, motywów lub charakteru ofiary, a także próby dyskredytowania i odwrócenia uwagi od swoich działań. Na tym etapie oskarżony próbuje przemienić sytuację i przedstawić siebie jako ofiarę, zaś pokrzywdzonego jako sprawcę. Tego rodzaju mechanizmem w dramacie posługują się ojciec-sędzia i brat. Pierwszy zadaje pytania w trybie ofensywnym, drugi z nich wielokrotnie „sprostowuje” (s. 44) zeznania siostry, podważając jej wiarygodność. To ci, którzy mogliby być sprzymierzeńcami pokrzywdzonej – łączą ich przecież więzy rodzinne – stają się jej kolejnymi oprawcami.

Opowieść o traumatycznych przeżyciach bohaterki dramatu balansuje na granicy historii i rzeczywistości. W końcu, jak mówi sama Barbara: „Niestety to nie jest literacka fikcja”. To zdanie nawiązuje zarówno do biografii Zdunk, jak i skali zjawiska przemocy seksualnej doświadczanej przez kobiety i wtórnej wiktyimizacji w procesach sądowych. Jak wspomina autorka, proces zbierania informacji o życiu Barbary szedł dwutorowo. Pisząc dramat, korzystała ze źródeł historycznych dotyczących Zdunk, ale również analizowała różnego rodzaju opowieści zgwałconych kobiet. Opierając się na wspomnianej już strategii „gdybania” (what-if), łączy doświadczenia współczesnych kobiet z biograficzną opowieścią, a tym samym stwarza bezpośrednie odwołanie do historii tych osób, które z różnych powodów nie są tak atrakcyjne, aby o nich mówić.

Pisząc o Barbarze, spędziłam dziesiątki nocy, czytając sprawozdania z przesłuchań dotyczących gwałtów, relacje dopiero co zgwałconych dziewcząt na zamkniętych forach, zwierzenia, jak zostały

potraktowane przez policję, sąd, jak same siebie za to traktują żyletką. I jak były karane przed sądem za to, że nie pamiętają dobrze szczegółów, że są emocjonalnie nie a propos. [...] Czytałam relacje osób, które nie mają narzędzi, języka, żeby nazywać takie doświadczenia (Hevelke, 2020, s. 49).

Dla Janiczak takim narzędziem stał się tekst dramatyczny oparty na metodzie spekulowania i potencjalizowania zaproponowanej przez Ariellę Azoulay. Dwa najważniejsze postulaty badaczki w ramach historii potencjalnych (Azoulay, 2021, s. 285) dotyczą wymiany narzędzi, za pomocą których tworzymy reprezentacje przeszłości (choćby archiwów) oraz dostrzeżenia historii pokonanych, niweczonych opcji, zatraconych połączeń, scenariuszy skazanych na niepowodzenie. Projekt(y) Azoulay to wizualno-narracyjna opowieść przeciw-historyczna poświęcona wydobywaniu zapomnianych i wypieranych obrazów krzywdy, ale również śladów integracji, wzajemnej pomocy, empatycznych relacji bliskości: przeszło-przyszłej wspólnot poza antagonizmami. Propozycja Azoulay nie jest jedynie nastawiona na to, co minione, na proces „odkopywania” traum, który miałby podtrzymywać podziały. Owszem ukazywanie przeszłych obrazów terroru jest ważnym procesem rewizji (nie rewindykacji⁶) historii, próbą oddania sprawiedliwości zranionym podmiotom, lecz stawką historii potencjalnych jest przede wszystkim nadzieja i obietnica, perspektywa naprawiająca aktualność – taka, która odwołując się do przeszłości, ratuje przyszłość (Nycz, 2014, s. 7-11). Podobną intuicję anonsowała również Ewa Domańska, która w projekcie Azoulay dostrzegała formę krytycznej nadziei, czyli obrania takiej strategii, która w obliczu trudnych zmian nowoczesności i rozmaitych zapowiedzi (tudzież już wydarzających się) katastrof, rezygnuje z rozpacz.

Dramatopisarka, niemal na wzór propozycji Azoulay, wymieniła tradycyjne

narzędzia tworzące reprezentację przeszłości (między innymi historyczny, realistyczny i linearny opis wydarzeń) na poetycko-dramatyczną opowieść stworzoną z własnych afektów, łącząc je ze źródłami historycznymi. To powoduje, że o wielu scenach dramatu możemy myśleć jako mogących się potencjalnie wydarzyć. Barbara-bohaterka mogła istnieć jako Barbara Zdunk, pasterka spod Reszła. Janiczak tworzy wielopoziomową, potencjalną narrację – z jednej strony o losach jednostki, z drugiej o zbiorowości. Dostrzegła historię osób dotkniętych przemocą, odzyskując utracone połączenie między przeszłością a teraźniejszością, które składa się na permanentny kryzys kobiecej egzystencji.

W spotencjalizowanej historii Barbary Zdunk dostrzegam opowieść o kobiecym kryzysie bycia, ale również sądzę, że jest to projekt emancypacyjny. Spotkanie z tego typu historią może być wspierające dla kobiet, które przeszły przez podobne sytuacje. Dzielenie się doświadczeniami przemocy może ograniczyć poczucie osamotnienia, a nawet prowadzić do tworzenia sieci wspólnych działań. Warto dodać, że sam gest autorki korzystającej z szeroko rozumianego archiwum doświadczeń kobiet jest również oznaką solidarności. Wspierające i wzmacniające się nawzajem kobiety mogą być potężną siłą napędową zmian poprzez rzucanie wyzwania praktykom izolacji i wstydu, jakich często doświadczają ofiary przemocy.

Ujawniając przypadki przemocy i otwarcie o nich dyskutując, podważamy krzywdzące normy nakazujące milczenie kobietom doświadczającym nadużyć seksualnych. Przełamanie bariery niewyraźności doświadczeń przemocy jest potężnym aktem odzyskania sprawczości i sposobem na zakwestionowanie systemu patriarchalnego. Temat ciszy jest wielokrotnie poruszany w tekście Janiczak, jednak najbardziej dojmująco wybrzmiewa w końcowej części dramatu:

Przez dwieście lat to samo. Od przeraźliwej jasności do smolistej czerni. I jeszcze dalej. [...] Po co to ciągnąć, w takich przypadkach nie ma zakończenia i tak nikt mi nie uwierzy. Gdzie ten stos. Odraczany w ciszy. Znam tę ciszę. Jaka jest twoja cisza, aktywna, bierna, płynna, byle przetrwać, czy byle nie przetrwać? Kto cię w niej odwiedza? Słyszysz ją? Do kogo należy twoja cisza? (s. 46).

Ostatnie słowa Barbary nawiązują nie tylko do milczenia ofiar, ale także do praktyk ich uciszania przez struktury instytucji prawnych, policyjnych, rodzinę, społeczeństwo. Poetycki dramat jest jednak krzykiem, głośnym i wyraźnym mówieniem o przemocy, podnoszącym świadomość jej rozpowszechnienia i skutków. Rzuca wyzwanie narracjom obwiniającym ofiary, kładzie nacisk na pociągnięcie sprawców do odpowiedzialności. To jednak również historia ukazująca sposób przetrwania kobiet w sytuacji opresji, który mieści się w ramach wizji córectwa.

Krok w krok

Jak wspomniałam, jednym z faktów w biografii Barbary Zdunk jest informacja, że była matką. Nie wiadomo natomiast, ile miała dzieci ani jakiej były płci. Janiczak, dostrzegając potencjał w szczątkowych danych biograficznych, wykreowała postaci trzech córek: Anny, Agnes i Alicji, których postawy, działania i słowa reprezentują założenia koncepcji córectwa. Imaginarium oparte na spekulatywnej re/konstrukcji kobiecych relacji pokrewieństwa pozwala nie tylko przyrzeć się skomplikowanym związkom matczyno-córczym, ale wyobrazić sobie taki rodzaj współbycia, który można zaadaptować do teraźniejszych i przyszłych kobiecych wspólnot, pozwalających przetrwać w mizoginicznej rzeczywistości.

Neologizm córectwo/córkostwo⁷, którego angielskim odpowiednikiem jest słowo *daughterhood*, odnosi się do skomplikowanej kategorii wychodzącej poza definicję związku „pokrewieństwa kobiet z rodzicami” (Humm, 1993, s. 37). To wyjaśnienie niewystarczające i zanadto ogólne, gdy mowa po pierwsze o relacji między córką a rodzicem (zwłaszcza matką) oraz o wymagającej (jednocześnie często lekceważonej w dyskursie naukowym) roli córki. Podobnie uważa Elżbieta Korolczuk, która analizuje role matek i córek oraz złożoność ich relacji we współczesnej Polsce. Socjolożka stwierdza, że „ta krótka definicja nie obejmuje całości emocjonalnego, intelektualnego oraz fizycznego zaangażowania, jakie wiąże się z realizowaniem roli córki, szczególnie tej dorosłej” (Korolczuk, 2019, s. 35). Należałoby więc poszerzyć refleksję na temat zachowań, statusu i postaw córek oraz wyobrażeń związanych z ich więzią z rodzicami, jednocześnie mając na uwadze, że ta pozycja, tożsamość i relacja podlega/podlegała historycznym, społecznym i kulturowym zmiennym oraz asymetriom (re)prezentacji. Analiza kategorii córectwa była przeprowadzona przede wszystkim przez badaczki feministyczne z uwzględnieniem różnorodnych perspektyw, np. biologicznej, społecznej czy emocjonalnej (Grzemska, 2020). Początkowo idea ta była rozwijana przez feministki drugiej fali, dla których odzyskanie tego pojęcia i zwrócenia uwagi na relacje matek i córek stanowiło bardzo ważne zadanie emancypacyjne. Jak zwraca uwagę Agata Araszkiewicz, relacja matka-córka przez długi czas była dla wielu „czarnym lądem”. Literaturoznawczyni, odwołując się do koncepcji Luce Irigaray (2000), posługuje się metaforą kolonialną, tym samym przechwytyjąc mizoginistyczne pojęcie Zygmunta Freuda, który pisząc o kobiecości, określał ją jako „czarny kontynent”. Araszkiewicz twierdzi, że wypieranie relacji matki i córki czy też mówienie o niej w kategoriach idealizującej symboliki ma źródła nie tylko w tradycji freudowskiej opierającej się na edypalnym szkielecie rozwoju, ale też w

patriarchalnej kulturze:

Freud skupiał się na figurze ojca i relacjach z nim. Odnalazł w naszej kulturze uniwersalną zasadę, którą opisał jako kompleks edypalny. A zarazem opisując go, totalnie usankcjonował edypalną matrycę kultury, nie dekryptując symbolicznej i dosłownej przemocy, jaką opisywały mu pacjentki. [...] Freud pisał też, że największym problemem w terapii była niechęć do rozstania z matką i przez to jego pacjentki pozostawały półszalone. Tymczasem jego pacjentki na skutek terapii cierpiały, tak jak ciągle cierpią kobiety w nowoczesnym, patriarchalnym społeczeństwie (Araszkiewicz, Plinta, 2019).

W latach siedemdziesiątych badaczki feministyczne, dostrzegając dyskryminacyjny charakter kulturowo konstruowanej opowieści o macierzyństwie czy córectwie, postanowiły zdemitologizować figurę Matki i odzyskać pojęcie córki. Potrzeba ta doprowadziła do wnikliwego zanalizowania kategorii córectwa, z uwzględnieniem ambiwalencji i skomplikowania terminu. Na polskim gruncie definicja ta znalazła swoje miejsce chociażby w *Encyklopedii gender: płęć w kulturze* (Korolczuk, 2014, s. 84-87), w której mowa jest między innymi o dynamicznym charakterze roli córki, ponieważ – jak argumentuje Elżbieta Korolczuk – „bycie córką oznacza coś innego na poszczególnych etapach życia, dlatego relację tę można przedstawić jako punkt przecięcia się sfery prywatnej z publiczną, społecznej/kulturowej z indywidualną” (tamże, s. 84). Wiele można mówić o procesie formowania się kobiecego kontinuum, o regulacjach wewnątrz rodzinnej zażyłości wpływających na tożsamość i córek, i matek: takich jak chociażby momenty identyfikacji, separacji czy doświadczenie zależności. W

tym miejscu nie chciałbym jednak problematyzować ekonomii podmiotowości dziewczynek i kobiet, na którą wpływ ma rola matki/córki, lecz przyjrzeć się kreacji relacji między główną bohaterką dramatu a jej córkami oraz postawom tych drugich, które uważam za pomocowe i wspierające (aczkolwiek bardzo niejednoznacznie wyrażane) w przeżywaniu konsekwencji doświadczenia przemocy seksualnej oraz macierzyństwa.

Barbara jest bólem. Doświadcza go, ale sama też rani swoich bliskich. Dlatego to bohaterka, z którą trudno empatyzować, jest niejednoznaczna – jak podkreśla Alicja – „naznaczona niespójnością”. Z kolei Anna zapyta: „I cóż jest w tobie tak wyjątkowo zdewastowanego, żeby budzić litość i trwogę?”. A jednak wywołuje owe sprzeczne intensywności: nietrudno przecież o uruchomienie pokładów współczucia dla ofiary gwałtu, z drugiej strony zachowanie Barbary wobec własnych dzieci wzbudza lęk, wściekłość czy frustrację. Brutalne i gwałtowne ruchy szczotki do włosów rwą dziecięce kosmyki – Alicja trzykrotnie podkreśla, jak bardzo boli ją czesanie włosów przez matkę, a to przecież bardzo intymny rytuał, pozwalający budować więź i zaufanie poprzez doświadczenie fizycznej bliskości i dotyku. Uważam jednak, że zadawanie córkom bólu było nieumyślne. „Czego ode mnie chcecie?” – pyta Barbara, nie wiedząc, jak odnaleźć się w roli opiekunki. Widać, jak bardzo jest niepewna intencji, oczekiwań; potrzebuje instrukcji. Chodzi raczej o to, że Barbara nie ma pewnych zdolności: jakby wszelkie kompetencje opiekuńcze były jej obce. To dlatego, na koniec przywołanej już krótkiej wypowiedzi o czesaniu, Alicja dodaje, że matka „nawet wszy nie umie wyczesać”. Barbara jest obojętna na los własnych córek, jakby była w stanie znieczulenia emocjonalnego – być może wynika to z traumy po gwałcie lub nieobecności własnej matki, a może po prostu z typu osobowości. To powoduje, że jakkolwiek akt troski Barbary wobec córek jest poza zasięgiem wyobrażenia, a co dopiero wykonania. Tym samym Barbara nie realizuje

stereotypowego wzorca idealnej matki, która obdarza potomstwo ciepłem, miłością, troską, wsparciem, poświęca się i rezygnuje z własnych potrzeb. Elisabeth Badinter, która obszernie analizowała instytucję macierzyństwa oraz rolę matki przełomu XX i XXI wieku, porusza problem kryzysu tożsamości współczesnych kobiet, zwracając uwagę, że w dzisiejszych czasach chodzi o pozytywne wartościowanie matczynych postaw w perspektywie naturalistycznej wizji macierzyństwa (Badinter, 2013). W *Historii miłości macierzyńskiej* stawia tezę, że niemal do końca XX wieku macierzyństwo nie stanowiło wartości moralnej (Badinter, 1998). Miłość matek, obecnie interpretowana w kategoriach czułości i opieki, do XVII wieku była powszechnie krytykowana i uznawana za grzech ze względu na powszechność myśli augustiańskiej. Badinter wyjaśnia ówczesne myślenie w ten sposób: „Czułość jest moralnie negatywna z dwóch przyczyn: psuje dziecko i czyni je występny, a raczej pogłębia jego naturalną skłonność do występku zamiast je wykorzeniać” (1998, s. 42). Zresztą również historia ewolucji ludzkiego gatunku dostarcza doskonałego materiału: kobiety zabijały własne dzieci bądź stwarzały warunki zagrażające ich życiu, szczególnie dbały o pierworodnego bądź najbardziej fizycznie i intelektualnie sprawnego potomka, pozostałe dzieci albo były oddawane w opiekę mamek, albo porzucane. Badinter pokazuje mroczne obrazy macierzyństwa z przeszłości, co, jak sądzę, stanowi niezwykle istotny obszar poszukiwań mikrohistorii kobiet będących matkami nieidealnymi. Należałoby tylko wydobyć je ze sfery zapomnienia, czego właśnie dokonuje Janiczak.

Barbara głośno mówi chociażby o pragnieniach seksualnych, a jak wskazuje Korolczuk, „w ramach kulturowego skryptu macierzyństwa postać matki jest odseksualizowana” (2019, s. 157). Cały wachlarz i postaw zachowań Barbary jest emanacją archetypu Mrocznej Matki (Dark/Death Mother), która poprzez swoje zachowanie zagraża życiu własnego dziecka. Pojęcie Mrocznej

Matki wyrasta z Jungowskiej psychologii głębi i funkcjonuje jako wzór trudnych, przerażających i śmiercionośnych aspektów macierzyństwa, które zostały wyparte z kultury zachodniej. To matki egoistyczne, roszczeniowe, porzucające lub zaniedbujące własne potomstwo, pragnące jego śmierci, a niekiedy nawet dopuszczające się dzieciobójstwa. Mroczna Matka to pewien rodzaj energii charakteryzującej matczyną postawę nacechowaną negatywnością, na przykład frustracją czy zmęczeniem. Janiczak, kreując postać matki niedbającej o córki, ukazuje możliwość istnienia w przeszłości kobiet, które nie były idealne. W ten sposób odzyskuje część „zbiorowego psychologicznego i ucieleśnionego dziedzictwa” kobiet (Sieff, 2019, s. 16). Literatura dostarcza wiele obrazów Mrocznych Matek, począwszy od Medei zabijającej własne dzieci, po Jokastę porzucającą Edypa czy matkę Jasia i Małgosi zostawiającą swe dzieci w lesie⁸.

Można się jednak zastanowić, w jakim celu wydobywać historie „złych” matek, po co o nich mówić? W takim działaniu nie chodzi o afirmację destrukcyjnej siły przynoszącej zgubę potomstwu, o demonizowanie matek, lecz o pomoc kobietom w odnajdywaniu się w złożonej i trudnej roli oraz dekonstrukcję absurdalnego tworu matki bez skazy, który przyczynia się do cierpienia wielu kobiet i pogłębiania ich kryzysowej sytuacji. Wiedza o istnieniu niejednoznacznych matek pozwala zmniejszyć obciążenie psychiczne i „demontować samonapędzające się cykle wstydu, które gromadzą się wokół archetypowej energii [Matki Śmierci], otwierając w ten sposób drzwi do znaczących zmian” (Sieff, 2019, s. 16). Należy jednak podkreślić, że bycie wychowywanym przez matki nieczułe, zaniedbujące i niekochające może mieć traumatyczne konsekwencje. Jak w rozmowie z Danielą Sieff twierdzi Marion Woodman, która wprowadziła archetyp Matki Śmierci w obszar głębszych psychoanaliz:

Matka Śmierci dzierży zimną, dziką, brutalną i zręczą moc... Kiedy wzrok Matki Śmierci jest na nas skierowany, przenika zarówno psychikę, jak i ciało, zamieniając nas w kamień. To zabija nadzieję. To nas zabija. Upadamy. Nasza energia życiowa odpływa z nas i pogrążamy się w chtonicznej ciemności. W tym stanie my tęsknimy za zapomnieniem o śmierci. W końcu ta tęsknota śmierć przenika nasze komórki, powodując, że nasze ciało zwraca się przeciwko sobie. Możemy zachorować fizycznie (Sieff, 2019, s. 178, tłum. własne - W.K.).

Tanatyczny charakter archetypu Mrocznej Matki staje się przyczyną ogromnego bagażu emocjonalnego i pojawienia się trudności psychosomatycznych, jakim muszą stawić czoła dzieci matek zdominowanych przez tę archetypiczną energię, a z jakimi również mierzą się bohaterki dramatu Janiczak. To jednak nie ból fizyczny jest dla córek najbardziej dotkliwy, a ten fantomowy - zrodzony z poczucia braku bliskości, zaangażowania, być może miłości. Barbara, jak określa Monika Kwaśniewska, jest matką w formie braku, figurującą jako „bezmatka”⁹, albo matką, która, jak w dramacie mówi Alicja, „się nie może i nie chce wydarzyć” (Janiczak, 2020, s. 32). To jednak Agnes najbardziej dopomina się o obecność matki, odpowiadając na pytanie Barbary o oczekiwania względem niej, mówi: „Żebyś się nami zainteresowała tylko trochę jak sobie radzimy, co się z nami stało, może byś chciała nas odzyskać, ja bym bardzo chciała żebyś chociaż mnie odzyskała. Ja się ciebie nie wstydzę” (s. 31).

Agnes łapczywie poszukuje narzędzi do odbudowy więzi, sięga po podręczniki, suplementacje: „podobno brak więzi skutecznie się leczy” (s. 33). Ostatecznie jednak wybiera szczerość, która jest wyrazem tęsknoty za troską, ale też za jakąkolwiek formą relacji, nawet toksyczną, naznaczoną

obojętnością. Bo zanim Barbara straciła więź z córkami (utrata jest bardziej bolesna dla córek niż dla niej), one trzymały się blisko. Wszelka izolacja, odseparowywanie siebie od nich, a nawet odpychanie¹⁰, nie przynosiły rezultatów. Nieustanna obecność córek wynikała z działania mechanizmów parentyfikacji (a może marentyfikacji?): to one strzegły Barbary i ją ratowały, realizując zadania rodzicielskie. Towarzyszyły matce w obliczu zagrożeń czyhających na rozerotyżowaną i frywolną kobietę, której zachowanie stwarzało ryzyko pojawienia się aktów przemocy. Warto dodać, że tego typu cechy kobiecej ekspresji seksualnej, ubranie odsłaniające ciało, zła reputacja czy bycie pod wpływem substancji psychoaktywnych to często argumenty, którymi sprawcy gwałtu usprawiedliwiają swoje czyny.

Córki pilnowały Barbary w stajniach i szopach „żeby się nie utopiła, nie upadała, nie połamala, żeby jej nie przedziurawili na polanie” (s. 32).

Wspierająca i pomocowa postawa córek pozwala dostrzec, że empatia wobec jednostek naznaczonych negatywnością, roszczeniowych, krzywdzących, egoistycznych, nieczułych, „odrażających” jest nie tylko możliwa, ale być może jest warunkiem ocalenia osób w kryzysie.

Wyraźnie widać, że niesienie pomocy Barbarze to ratunek mimo wszystko. To skrzywdzona, wobec której trudno wykrzesać pokłady altruizmu, dlatego nie bez znaczenia jest fakt, że postaciami wykazującymi się tego typu troską są córki. W opowieści o Zdunk obecni są przecież inni członkowie rodziny, jak brat czy ojciec, jednak to Agnes, Alicja i Anna chronią i ratują Barbarę.

Ukazanie możliwości istnienia wspierających postaci w biografii Barbary Zdunk jest odtworzeniem ratowniczej rodzinnej wspólnoty kobiet, ale także ukazaniem możliwości istnienia trudnej relacji między matkami i córkami w przeszłości. Można by pomyśleć, że nie ma w tym nic nowatorskiego, bo matczyno-córczyna więź od zawsze była obecna w świecie społecznym i

kulturowym. Jednak, jak tłumaczy Korolczuk, historia matek i córek od dawna jest marginalizowana i odsuwana na obrzeża tematów wartych analiz, chociażby w obrębie nauk społecznych:

Amerykańska badaczka Suzanna Danuta Walters¹¹ (1992) twierdzi, że zepchnięcie historii matek i córek na margines jest konsekwencją życia w kulturze zdominowanej przez mężczyzn, w której temu, co „męskie”, nadaje się automatycznie większą wartość niż temu, co „kobiecy” (zob. Irigaray 1995)¹². Wydobywanie na powierzchnię, odkrywanie i opisywanie kobiecych doświadczeń jest niezbędne, byśmy mogli wypełnić dotychczasowe luki i białe plamy zarówno na obszarze nauk społecznych, jak i w obrębie wiedzy potocznej (Korolczuk, 2019, s. 24).

Dlatego tak istotny wydaje się gest powołania do istnienia dzieci Barbary i uobecnienie skomplikowanej więzi między córkami i matkami. Jak już wspomniałam, córeństwo to koncepcja, która nie dąży do uniformizacji czy esencjonalizacji wizerunku córczano-matczynej więzi. Została ona przeszczepiona do dramatu dzięki zerwaniu z czarno-białym obrazem „dobrych” czy „złych” matek albo córek. Zachwianie tradycyjnego wizerunku matki sprawia, że praktyki ratownicze córek są wyrazem opiekuńczości – dużo łatwiej wyobrazić sobie ochronę matek czułych, troskliwych, niż tych demonicznych. Strategie pomocowe Agnes, Alicji i Anny byłyby warte wdrożenia do myślenia o aktywności feministycznej polegającej na „niesieniu pomocy wobec pokrzywdzonych” (zob. Ślęczka, 1999, s. 12) o ambiwalentnymi statusie.

Jak starałam się udowodnić, córki wielokrotnie chroniły matkę w sytuacji

zagrożenia, być może ustrzegły ją od kolejnych aktów przemocy, jednak, co kluczowe – ich ochrona nie była szczelna. W końcu przecież Barbara znalazła się w więziennej celi, gdzie wielokrotnie doświadczała przemocy seksualnej. Córki nie uratowały jej też przed zgwałceniem przez żołnierzy. Zatem czy w wersji historii Barbary Zdunk proponowanej przez Janiczak możemy w ogóle mówić o opowieści ratowniczej? O alternatywnej biografii, która niesie nadzieję na kobiece ocalenie w ramach córectwa?

Jedno z najczęściej powtarzanych przez Barbarę zdań brzmi: „I tak mi nikt nie uwierzy”. Rzeczywiście, niemal żadna z postaci nie wykazuje się wolą przyjęcia i zrozumienia opowieści o doznanych krzywdach – poza córkami. Gdy Barbara próbuje ułożyć traumatyczne przeżycia w celi w spójną wypowiedź, Agnes mówi: „Pokaż się mamó wszystkie zadrapania, każdego z oprawców nazwij po imieniu, nie pomiń nikogo, męża, ojca, brata, ja cię będę asekurować w całej opowieści, nie będę robić korekt ani retuszować” (Janiczak, 2020, s. 33).

Natomiast Anna, snując wizję zemsty na oprawcach swojej matki, wielokrotnie odwołuje się do doświadczeń wcześniej opisywanych przez Barbarę:

zwabiłabym go do izby tej samej, co mu rękę miałaś opatrywać.
Rozebrałabym go, przywiązała do pieca tego samego co ciebie na
nim położyli. Zapaliłabym w piecu, kiedy by już na nim leżał
bezbронny i nagi tak jak ty leżałaś. [...] Wydłubałabym mu oko tak
jak oni tobie wydłubali, a w pusty oczodół nalałabym wrzącego oleju
aż by się mózg zaczął gotować i przywoływać gorące obrazy (s. 43).

Rozwiązania oparte na zemście jako metodzie niwelowania lub zmniejszania

liczebności aktów przemocy wydają mi się wątpliwe. Nie dostrzegam w tym sposobu na wyjście kobiet z kryzysowego stanu. Chciałabym jednak skupić się pobocznym przekazie wypowiedzi Anny – to jest również opowieść potwierdzająca wiarę w słowa Barbary o doznanych krzywdach, a bohaterka najbardziej domaga się przecież, by ktoś jej uwierzył. I to ten rodzaj wsparcia staje się ocaleniem. Być może zatem w przetrwaniu kryzysu nie chodzi o ratunek przed przemocą, a o ufność, o rodzaj wsparcia psychicznego, który pozwoli przepracować traumy. O reakcje po katastrofie, nie przed katastrofą. Okazuje się, że gdy przemoc już się wydarzyła i jest nieodłączną częścią terażniejszości, istotne staje się przede wszystkim wsparcie emocjonalne, takie jak to, które okazują Anna, Agnes i Alicja.

Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej *Potencjalizowanie i rekonfigurowanie przeszłości – pomiędzy ratunkiem a wyzwoleniem kobiet. Herstorie eksperymentalne w wybranych dramatach Jolanty Janiczak*, pisanej pod opieką promotorską prof. dr. hab. Ryszarda Nycza na Wydziale Polonistyki UJ, obronionej 23 października 2023.

Wzór cytowania:

Krzywonos, Wiktoria, *Ufność córek drogą ocalenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, DOI: 10.34762/e4ec-6f47.

Autor/ka

Wiktoria Krzywonos (wiktoria.krzywonos@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ w Krakowie w dyscyplinie nauki o sztuce. Absolwentka teatrologii oraz polonistyki antropologiczno-kulturowej UJ, współkuratorka projektu s.pokoje. Laureatka konkursu o Nagrodę im. Stefanii Karoliny Tatarówny w kategorii prac magisterskich z dziedziny nauk humanistycznych. ORCID: 0009-0001-5610-5990.

Przypisy

1. Większość dramatów Janiczak powstaje w wyniku jej pracy z archiwami: dokumentacją źródłową, aktami sądowymi, listami itd., o czym mówi w wypowiedziach czy wywiadach. Efekty szczegółowej pracy i znajomości tematu objawiają się przede wszystkim w materii tekstu, metaforach, grach językowych czy w „puszczaniu oka” do czytelnika. Powoduje to również pewnego rodzaju trudność odbiorczą: dużo większą przyjemność z lektury czerpie ten, kto zna niuanse historyczne i kanwę opowiadanej historii. Uważam jednak, że czytanie bez tego zaplecza jest możliwe, ponieważ treść (mimo formalnego skomplikowania) oraz bohaterzy dramatów zawsze kreowani są w oparciu o znane kulturowo wzorunki. Jak zauważa Katarzyna Waligóra: „Pisząc swoje dramaty, Jolanta Janiczak korzysta z wzorunków mocniej lub słabiej zakorzenionych w świadomości potencjalnych czytelników. To, z czego najbardziej znane są opisywane przez nią postaci, zawsze jest w dramacie przywołane jako ważny punkt odniesienia” (2016, s. 25).
2. Warto dodać, że nawet zbyt szczupłe ciało mogło stać się przyczyną uznania kobiety za czarownicę. Jak podaje Barbara Józefik, dogłębnie analizująca zjawisko anoreksji i bulimii: „W okresie «polowania na czarownice» zachowania odmienne budziły szczególną nieufność i łatwość oskarżenia, iż ponadnaturalne możliwości są dziełem szatana. Warto dodać, że wiara w możliwość latania czarownic zakładała, iż wymaga to niższej niż przeciętna wagi kobiety. Stąd zwyczaj ważenia dziewcząt i kobiet podejrzanych o to, że zostały owładnięte przez «siły nieczyste»” (2014, s. 76-78).
3. Ciudad Juárez znane jest jako „miasto martwych kobiet” (ciudad de las mujeres muertas).
4. Warto podkreślić, że początkowo ten zwrot był używany przez mężczyzn, jednak z czasem, wraz z rosnącym ruchem krytyki *MeToo* korzystało z niego również wiele kobiet, co wskazuje m.in. na antygenderowe działanie patriarchy. Zob. <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/catherine-deneuve-krytykuje-akcje-metoo-ra805154-2353883> [dostęp: 10.01.2024].
5. Interesujących rozpoznań dotyczących procesu wiktyimizacji oraz obwiniania ofiar przemocy seksualnej w procesie postępowania karnego dokonała Dagmara Woźniakowska-Fajst, 2020.
6. Historia potencjalna nosi cechy przeciw-historii, jednak nie jest z nią tożsama, jak wspomina Ewa Domańska, to właśnie kwestia rewindykacji różni projekt Foucaulta od koncepcji Azoulay. W historiach potencjalnych nie chodzi bowiem o realizację żądań, zwrotu poniesionych kosztów osobistych czy materialnych, o swoiste „wyrównanie rachunków”. „Chodzi w niej raczej o rozliczenie, przebaczenie i wspólne zrozumienie tego, co powszechnie potępione, tego, co nie powinno się stać i nigdy nie powinno być zbezczeszczone” (Domańska, 2014, s. 16).
7. Termin „córctwo” zaproponowali Bożena Umińska i Jarosław Mikos w przekładzie *Słownika teorii feminizmu* Maggie Humm (1993). Drugie określenie, „córkostwo”, wprowadziła z kolei Joanna Mizielińska w przekładzie książki Adrienne Rich *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* (2000) (Korolczuk, 2014, s. 84-87).
8. W oryginalnej wersji *Jasia i Małgosi* braci Grimm drwal nie mieszka z macochą, a biologiczną matką swoich dzieci, a kiedy rodzinie zagraża głód, to właśnie matka proponuje porzucenie dzieci w głębi lasu. Jednak już w czwartym wydaniu z 1840 roku postać tę zmieniono na macochę, najwidoczniej perspektywa porzucenia dzieci przez naturalną matkę była dla odbiorców trudna do przyjęcia. Zob. Sieff, 2019, s. 17.
9. Zob. Kwaśniewska, 2020. Kwaśniewska recenzując realizację teatralną dramatu Janiczak

(reż. Wiktor Rubin, Gniezno 2021), pisze między innymi o relacji matki i córek w dramacie. Używa terminu „bezmateczność”, inspirując się powieścią Miry Marcinów *Bezmatek* (2020). Określenie to funkcjonuje głównie w słowniku pszczelarzy i oznacza taki stan rodziny pszczelej, w którym pozostaje ona bez królowej, np. w wyniku niespodziewanego wylotu matki z ula bądź jej śmierci. Doświadczony pszczelarz jest w stanie łatwo rozpoznać bezmateczność po dźwiękach dochodzących z ula – owady zaczynają charakterystycznie „buczeć” czy „wyć”, wprawiając w drgania własne ciała. W rodzinie pszczelej panuje chaos, robotnice i karmicielki są zdezorientowane, nerwowe, jakby przeczuwały nadchodzącą destrukcję – bez matki nie przetrwają dłużej niż dwa-trzy tygodnie (chyba że dojdzie do zawiązania tzw. matki trutowej, co jednak w dłuższej perspektywie czasu również nie gwarantuje przeżycia roju). Zob. Biliński i in., 1989.

10. Interesujące wydaje się, że to jednak w szczególności jej kochanek Jakob Auster utyskuje na obecność córek, sama Barbara raczej o tym nie wspomina: „JAKOB: Cały czas łążą za nami jej dzieci z roku na rok więcej. Odganiała, ale i tak zawsze się trzymają blisko, nie dając nam chwili prywatności. A mi w tamtym czasie głównie o prywatność chodzi”.

11. Korolczuk powołuje się na: Suzanna Walters, *Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters In Popular Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992.

12. Korolczuk powołuje się na: Luce Irigaray *The Question of the Other*, [w:] *Yale French Studies. Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism*, Yale University Press, New Haven 1995.

Bibliografia

Azoulay, Ariella, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.

Azoulay, Ariella, *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, przeł. K. Bojarska, [w:] *The Archive as Project / Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Archeologia Fotografii, Warszawa 2011.

Araszkiewicz, Agata, *Merwersja, córczaństwo, nowe dziewictwo. Rozmowa z Agatą Araszkiewicz*, „Szum”, 8.11.2019, <https://magazynszum.pl/merwersja-corczaństwo-nowe-dziewictwo-rozmowa-z-agata-araszkiewicz/> [dostęp: 23.08.2023].

Badinter, Elisabeth, *Historia miłości macierzyńskiej*, tłum. K. Choiński, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.

Badinter, Elisabeth, *Konflikt: kobieta i matka*, tłum. J. Jedliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Badinter, Elisabeth, *The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*, Metropolitan Books, New York 2012.

Biliński, Mieczysław i in., *Encyklopedia pszczelarska*, PWRiL, Warszawa 1989.

Bochniarz, Marek, *Ważne, by o tym rozmawiać*, 16.06.2020, <https://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/spektakle,c,4/wazne-by-o-tym-rozmawiac,148754.html> [dostęp: 2.02.2025].

Chollet, Mona, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. S. Królak, Karakter, Kraków 2019.

Chwiej, Edyta; Dorocki, Sławomir; Brzegowy, Paweł, *Między machismo a marianismo: kobietobójstwo w Ciudad Juárez jako przykład łamania praw człowieka we współczesnym Meksyku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Domańska, Ewa, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, PWN, Warszawa 2012.

Domańska, Ewa, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Domańska, Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

Foucault, Michel, *Wykład z 28 stycznia 1976*, [w:] tegoż, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Freyd, J.J., *Violations of power, adaptive blindness, and betrayal trauma theory*, „Feminism & Psychology” 1997, vol. 7(1).

Gallagher, Catherine, *Dlaczego opowiadamy jak nie było*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1-2.

Grzemska, Aleksandra, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Hevelke, Ewa, *Ustalmy fakty*, „Dialog” 2020, nr 10.

Humm, Maggie, *Słownik teorii feminizmu*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1993.

Irigaray, Luce, *Ciało w ciało z matką*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 2000.

Janiczak, Jolanta, *I tak mi nikt nie uwierzy*, strona internetowa Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej 2021, <http://www.gnd.art.pl/i-tak-nikt-mi-nie-uwierzy/> [dostęp: 21.09.2023].

Janiczak, Jolanta, *I tak mi nikt nie uwierzy*, „Dialog” 2020, nr 10.

Józefik, Barbara, *Kultura, Ciało, (nie)jedzenie, terapia. Perspektywa narracyjno-konstrukcjonistyczna w zaburzeniach odżywiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Kimmel, Michael, *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*, Nation Books, New York 2013.

Korolczuk, Elżbieta, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo Universitas,

Kraków 2019.

Kuźma-Markowska, Sylwia, *Herstory (herstoria)*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.

Kwaśniewska, Monika, *Kultura gwałtu a córowizna bliskości*, „Dialog” 2020, <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/kultura-gwaltu-corowizna-bliskosci> [dostęp: 3.09.2023].

Nycz, Ryszard, *Humanistyka przyszłości*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

Olszewski, Michał, *Nasze małe Salem*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 4, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nasze-male-salem-15053> [dostęp: 2.04.2023].

Sieff, Daniela, *Confronting Death Mother: An Interview with Marion Woodman*, „Spring Journal” 2009, nr 81, s. 177-199.

Sieff, D.F., *The Death Mother as Nature's Shadow: Infanticide, Abandonment, and the Collective Unconscious*, „Psychological Perspectives: A Quarterly Journal of Jungian Thought” 2019, nr 62:1.

Ślęczka, Kazimierz, *Feminizm. Ideologie i koncepcje współczesnego feminizmu*, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1999.

Szymański, Wojciech, *Potencjalne queerstorie. Na przykładzie praktyk kuratorsko-wystawienniczych Karola Radziszewskiego*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.

Tabak, Wiktoria, *Rekonfiguracje męskości w najnowszym polskim teatrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 173.

Truszczak, Dorota, *Ostatnia czarownica Europy, audycja radiowa z udziałem antropologa kultury dr Andrzeja Krasnowolskiego*, „Naukowy Wieczór z Jedyńką” (Polskie Radio, 21.08.2011).

Waligóra, Katarzyna, *Jolanta Janiczak, We władzy wizerunków*, „Dialog” 2016, nr 10.

Węglowski, Adam, *Ani czarownica, ani ostatnia, tylko stos prawdziwy*, „Focus”, 12.10.2011, <https://www.focus.pl/artykul/ani-czarownica-ani-ostatnia-tylko-stos-prawdziwy> [dostęp: 2.02.2023].

Wijaczek, Jacek, *Czarownicom żyć nie dopuścisz. Procesy o czary w Polsce w XVII-XVIII wieku*, Wydawnictwo Replika, Poznań 2022.

Woźniakowska-Fajst, Dagmara, *Obwinianie ofiary - poznać zjawisko, zrozumieć mechanizm*, [w:] *Zmierzyć i zrozumieć przestępczość. Tom jubileuszowy ofiarowany Profesor Beacie Gruszczyńskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ufnosc-corek-droga-ocalenia>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-da-sie-nie-psuc-zabawy>

/ PSUJZABAWY

Czy da się nie psuć zabawy?

Zofia Dąbrowska

Teraz Poliz

Sara Ahmed

Przewodnik feministycznej psujzabawy

reżyseria, scenariusz: Mira Mańka, scenografia, kostiumy: Maria Haile, muzyka: Kitty Sarcasm, badanie, research, wsparcie procesu: Aleksandra Lemba, Marta Widy-Behiesse, Teresa Fazan, obserwacja uczestnicząca: Monika Kwaśniewska, Agata Skrzypek

premiera: 20 grudnia 2024 w Nowym Teatrze w Warszawie

Kim jest feministyczna psujzabawa? Niektórzy może ją znają, niektóre może się z nią utożsamiają. Powiedziałabym w dużym skrócie, że jest to osoba zwracająca uwagę na problemy, z którymi się spotyka, naruszając przy tym *status quo* i niszcząc cudzą przyjemność lub szczęście. Zresztą Sara Ahmed, badaczka i filozofka, autorka *Przewodnika feministycznej psujzabawy* i wielu innych tekstów poruszających kwestie feministyczne, podaje w wątpliwość sam imperatyw szczęścia jako czegoś, co jest nam często narzucane, w imię czego każe się nam dostosowywać do cudzych oczekiwań lub wręcz

odwracać uwagę od przemocy. Książka Ahmed nosi w tytule słowo „przewodnik” i nawiązuje do stylistyki poradnikowej. *„Przewodnik feministycznej psujzabawy* nie zawiera zestawu instrukcji, informacji czy wytycznych, które objaśniają, jak być feministyczną psujzabawą. Wskazuje raczej, że rola feministycznej psujzabawy jest źródłem instrukcji, informacji i wytycznych, które podpowiadają, jak żyć w tym świecie” – pisze autorka (2024, s. 15). W książce pojawiają się wyodrębnione hasła – prawdy, reguły, zasady i deklaracje psujzabawy, a także wskazówki, jak przetrwać, będąc feministyczną psujzabawą. Spektakl grupy Teraz Poliz (reżyseria i scenariusz Mira Mańka) to dosyć wierna adaptacja książki – pojawia się dużo cytatów z Ahmed, niektóre wręcz wyznaczają jego strukturę: każda scena ma tytuł wyświetlany na ścianie w formie pytania lub hasła. W przedstawieniu obecne są również osobiste historie twórczyń, zakorzenione w polskim kontekście, które nadają mu oryginalny wydźwięk.

Spektakl został w dużej mierze oparty na słowie – aspekty wizualne są wyraziste, choć ograniczone. Przestrzeń sceniczną wyodrębnia jaskrawożółty kwadrat na podłodze, nawiązujący być może do okładki polskiego wydania książki Ahmed, ale jednocześnie jest to element przykuwający uwagę i krzykliwy. A zwracanie na siebie uwagi i krzykliwość to cechy przypisywaną feministycznym psujzabawom. Kwadrat obramowują lampy ledowe, dające jasne, żółte światło. Nie ma też wyciemnienia na widowni – jesteśmy widoczne i widocznymi, stając się przez to częścią narracji; to do nas kierowane są słowa i spojrzenia padające ze sceny. Twórczynie spektaklu celowo stosują strategię szukania porozumienia i podejmują próbę stworzenia wspólnoty feministycznych psujzabaw. Wszak wskazówka numer trzy, odpowiadająca na pytanie: „jak przetrwać, będąc feministyczną psujzabawą?”, brzmi – „znajdź inne psujzabawy”. Na żółtym tle wyraźnie odznaczają się mocne kolory kostiumów aktorek (Dorota Glac, Dominika

Kimaty i Marta Jalowska) – połyskliwy srebrny, ciemny niebieski i różowy (scenografię i kostiumy zaprojektowała Maria Haile). Poza aktorkami scena jest zupełnie pusta. Słowom praktycznie przez cały czas towarzyszy muzyka elektroniczna w wykonaniu Kitty Sarcasm. Przez większość przedstawienia stanowi ona tło, ale zwłaszcza w momentach przejść pomiędzy scenami aktorki poruszają się do jej rytmu. Powiedziałabym, że wprowadza ona atmosferę zabawy i przyjemności, koniecznej przy praktykowaniu psujzabawowego życia, ale w niektórych momentach podbija też gniew pulsujący w wypowiedziach aktorek. Przez większość spektaklu performerki wypowiadają się w pierwszej osobie, chociaż nie zawsze są to ich własne historie. Nie ma tutaj wyrazistego kreowania postaci – łatwo nam uwierzyć, że sytuacje, o których opowiadają aktorki, mogły się im naprawdę przydarzyć. Zgodnie z kolektywnym sposobem działania Teraz Poliz, scenariusz był dyskutowany nie tylko przez aktorki i reżyserkę, lecz także przez inne osoby obecne w procesie – badaczki, krytyczki teatralne, choreografkę i psycholożkę – a w trakcie prób pojawiały się elementy improwizacji. Aktorki jednak nie wypowiadają się ze sceny pod własnymi nazwiskami, a ich doświadczenia mieszają się z sytuacjami opisanymi przez Ahmed.

W pierwszej scenie, zatytułowanej „1. Wspólny stół, albo znacie to”, aktorki opowiadają o momentach, w których zwracały uwagę na problem dla innych niezauważalny. Są to historie formacyjne dla wielu psujzabaw – albo momenty, w których uświadamiamy sobie, że nimi jesteśmy. Tekst Ahmed także zaczyna się od opisu takiej sytuacji: autorka wraz z rodziną siedzi przy stole, przy którym padają obraźliwe, często seksistowskie komentarze ze strony jej ojca. „Cokolwiek powiem, w jakikolwiek sposób się odezwę, jeśli dochodzi do kłótni, jeśli dyskusja robi się gorąca, to ja zostaję uznana za jej przyczynę” – pisze autorka (2024, s. 13). Jedna z Prawd Psujzabawy według

Ahmed brzmi: „obnażanie problemu jest stwarzaniem problemu” (tamże, s. 32). O tym właśnie jest pierwsza scena spektaklu: zostajesz psujzabawą, ponieważ reagujesz na problem, którego inni nie widzą lub świadomie go ignorują – tym samym psujesz atmosferę, a więc to ty stajesz się problemem. Słowo „problem” będzie zresztą w trakcie przedstawienia odmieniane przez wszystkie przypadki. Kolejne wyświetlane na ścianie hasła to m.in: podpunkt 8: „Mamy problem, czy jesteśmy problemem?”, podpunkt 9: „Co robić, kiedy masz problem?”, 14: „Jak pozbywa się problemu?”; i wcześniejszy, 13: „Jak zrobić dla siebie miejsce, nie robiąc nikomu problemu, zostając miłą, uprzejmą i dobrze wychowaną”. Na to pytanie pada prosta odpowiedź (niewiele takich można znaleźć w spektaklu, ale zresztą chyba i w całym ruchu i myśli feministycznej): „Nie da się. Zawsze komuś zrobisz problem”.

Inne ważne pytanie postawione w spektaklu to: „po co psuć zabawę?” – to najciekawsza, moim zdaniem, część przedstawienia. Wypowiedziane zostają bowiem wątpliwości i różne perspektywy patrzenia na psujzabawową kwestię. *Przewodnik feministycznej psujzabawy* Teraz Poliż nie jest tylko manifestem wojujących feministek, które machają sztandarami, niczego się nie bojąc, i pragną jedynie zniszczenia panującego na świecie ładu.

Oczywiście podważanie systemu i zmiana go jest zdecydowanie pragnieniem i celem wielu feministek, ale towarzyszy nam też lęk, chęć bycia akceptowaną, obiekcje i zwątpienia. Emocje związane z psuciem zabawy prowadzą nas nieraz do gabinetów terapeutycznych, o czym mówią aktorki w jednej ze scen. Opisują myśli, które trudno wyłączyć, takie jak: „po co znowu tam poszłam, po co znowu się odezwałam”. Momenty, w których same siebie bojkotują i same sobie nie ufają. Lęk przed stawianiem się „atencyjną wariatką”. Potrzebę oduczenia się lęku przed karą za sprzeciw i własne zdanie. Pojawia się również narracja afirmatywna – Dominika Kimaty mówi, że czuje się jak Godzilla, która wychodzi z wody i niszczy wszystko na swojej

drodze. Autorka scenariusza staje jednak w obronie Godzilli, która pojawia się zawsze w momencie jakiegoś kryzysu. Robi to, do czego jest stworzona – nie zastanawia się nad swoją reputacją. Stematyzowana zostaje również kwestia przestrzeni na popełnianie błędów, także w feminizmie. Twórczynie opowiadają o presji nakładanej nieraz na feministki obecne w życiu publicznym, które stają się reprezentantkami całego ruchu, a więc oczekuje się od nich perfekcji. Myślę, że ta scena może stanowić wyraz doświadczeń twórczyń związanych z kolektywem Teraz Polisz, który jest jedynym profesjonalnym teatrem feministycznym w Polsce, a więc ciąży nad nim odpowiedzialność reprezentacji feminizmu na polskiej scenie teatralnej. Twórczynie podczas spotkania po spektaklu wspomniały, że chciały się również w ten sposób wypowiedzieć w sprawie sytuacji w Teatrze Dramatycznym z ubiegłego sezonu, która w dyskursie publicznym została wykorzystana do próby zawstydzenia feministek i feminizmu.

W opisie różnych emocji dotyczących bycia psujzabawą pojawiają się osobiste perspektywy aktorek. Dominika Kimaty opisuje swoje doświadczenie spotykania się z rasizmem, chociażby w postaci pytań: „skąd naprawdę jesteś?”. Mówi o byciu w stałej gotowości do konfrontacji, a także o świadomości jednoczesnej widzialności i niewidzialności swojego koloru skóry. Twórczynie zaznaczały, że podczas procesu zadawały sobie pytania, jak wygląda polski feminizm, w tym także, jak bardzo jest on biały. Kwestie rasowe są także podkreślane przez Sarę Ahmed, która sama reprezentuje perspektywę kolorowej kobiety. Uważam, że feminizm w 2024 roku bezdyskusyjnie powinien obejmować wszystkie kobiety, bez względu na rasę, klasę, orientację seksualną czy płeć przypisaną przy urodzeniu. Obecność czarnych Polek nie tylko na scenie, ale także w procesie twórczym spektaklu jest próbą oddania głosu grupom mniej reprezentowanym przez polski feminizm. Aktorki opisują różne, często sprzeczne emocje towarzyszące

feministycznemu psuciu zabawy. Obok doświadczenia rasizmu pojawia się „niewygodna świadomość swoich przywilejów”, o której mówi Jalowska. Jest mowa o wyrzutach sumienia, kiedy się na coś nie zareagowało, a także o dumie, kiedy nie dało się zawstydzić. Jest mowa o płaczu, ale też o wierze, że kiedyś nie będziemy się bać. Gęsią skórkę wywołała we mnie scena zatytułowana „Jak mówić NIE” – aktorki rozciągają się jak przed wysiłkiem fizycznym, stają na rozstawionych nogach, pochylają się i mocnym głosem, szeroko otwierając usta, z całych sił krzyczą: „NIE”. To bardzo prosty przekaz, mówiący: „nie znaczy nie, nie ma tu żadnej filozofii, trzeba to po prostu powiedzieć”, jednocześnie zaznaczający związany z tym wysiłek i potrzebną do tego odwagę. Ta scena działa silnie na poziomie afektywnym – trzy kobiety, głośno krzyczące „nie” ze sceny, reprezentują w tym momencie nas wszystkie, wyraźnie i z siłą niezgadzające się na dyskryminację, seksizm, przemoc systemową i jednostkową. „Nie” musi wybrzmieć. Musi w końcu zostać usłyszane. Musimy krzyczeć je tak długo, ile starczy nam sił w płucach.

Ostatnie pytanie, które pojawia się na ścianie, to: „czy da się nie psuć zabawy?” – aktorki znowu opisują trzy sytuacje. Randka, na której mężczyzna nie zadaje kobiecie żadnego pytania, mówiąc ciągle o sobie. Podróż taksówką, w której aktorka, ubrana w kostium ze spektaklu o lesbijskiej miłości, nie wie, jak odpowiedzieć na pytanie taksówkarza, o czym było przedstawienie, w którym grała. Spotkanie na uniwersytecie, podczas którego stale podważana jest sensowność prowadzonych przez naukowczynię badań. We wszystkich trzech sytuacjach narratorki nie chcą psuć atmosfery i stwarzać problemu – zachowują się więc grzecznie i zachowawczo, a sytuacja i tak obraca się przeciwko nim. Psucie zabawy wymaga odwagi, ale pozwala często na zachowywanie się w zgodzie ze swoimi przekonaniem. Zdaje się, że odpowiedź na widniejące na ścianie

pytanie brzmi: „da się, ale po co?”.

Czy jestem feministyczną psujabawą? Często dużą trudność sprawia mi wyrażanie własnej opinii, zwłaszcza w gronie bliskich mi osób, kiedy wiem, że może to wywołać negatywne emocje. Nie lubię psuć atmosfery. Ale – czy ktoś to lubi? W tym momencie myślę o trzech zdaniach, które padają w spektaklu: „Bój się i rób. Bój się i mów. Bój się i szukaj sióstr”. Być feministyczną psujabawą nie oznacza się nie bać czy nie mieć wątpliwości. Ale oznacza podejmować ciągle próby tworzenia dla siebie przestrzeni, niezgadania się na przemoc, mówienia „nie”. I może to być źródłem napięcia, frustracji, wku*wienia. Ale może też być źródłem siły.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Czy da się nie psuć zabawy?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/czy-da-sie-nie-psuc-zabawy>.

Autor/ka

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

Bibliografia

Ahmed, Sara, *Przewodnik feministycznej psujabawy*, tłum. M. Kunz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-da-sie-nie-psuc-zabawy>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/milosc-do-smierci>

/ REPERTUAR

Miłość do śmierci

Stanisław Godlewski

TR Warszawa

Orfeusz

reżyseria: Anna Smolar, scenariusz i dramaturgia: Anna Smolar, Tomasz Śpiewak, monologi i dialogi: Jacek Beler, Jan Dravnel, Mateusz Górski, Natalia Kalita, Anna Smolar, Tomasz Śpiewak, Justyna Wasilewska, Julia Wyszyńska, scenografia i kostiumy: Anna Met, choreografia scen lalkowych: Natalia Sakowicz, muzyka: Enchanted Hunters (Magdalena Gajdzica, Małgorzata Penkalla), reżyseria światła: Rafał Paradowski, autorka lalki: Olga Ryl-Krystianowska

premiera: 30 listopada 2024

1.

Podczas studiów doktoranckich chodziłem na seminarium do wybitnej polskiej uczoney. Grupa była kameralna, trzyosobowa. Profesorka przychodziła zawsze nienagannie ubrana, umalowana i uczesana. Miała perfekcyjnie zrobiony manicure pod kolor płaszcza, na którym nie osiadła nigdy żadna drobinka pyłu. Przez trzy godziny siedziała wyprostowana i

beznamiętnym głosem prowadziła wykład z estetyki – jedną z największych przygód intelektualnych mojego życia. Jej wzrok i ton głosu były pełne wzdrygi dla naszego poziomu wiedzy. Pewnego razu doprowadziła koleżankę do płaczu, gdy ta nie potrafiła wykonać zleconego zadania. Studentka cicho szlochała, a profesorka, nie tracąc czasu, zostawiła ją z jej łzami i mówiła dalej. Byłem pewien, że jest bez serca.

Tematem jednych z zajęć była wirtualność, estetyka wirtualności. Profesorka powiedziała tym samym, wypranym z emocji głosem, że lubi spędzać czas, patrząc na swój dom w Google Street View. Widać tam jeszcze jej zmarłego psa, który skacze radośnie po ogrodzie (satelita zrobił zdjęcie kilka lat przed śmiercią zwierzęcia). W wirtualności pies jest wciąż żywy, jak gdyby wcale nie umarł. Zimna kobieta patrząca samotnie w taflę ekranu. Od tego momentu mój stosunek do niej się zmienił.

Podobne marzenie – o wskrzeszeniu zmarłej za pomocą algorytmów – ma jeden z Orfeuszy w spektaklu TR Warszawa (niemal każda z postaci w tym wielowątkowym przedstawieniu nazywa się Orfeuszem). Mateusz Górski gra chłopaka, który stracił mamę, nauczycielkę. Zgłasza się do nieprzyjemnego informatyka Cerbera (Jacek Beler), by ten na podstawie danych z laptopa matki, wiadomości głosowych wysyłanych na Messengerze, filmików, zdjęć i danych osobowych odtworzył cyfrowo zmarłą kobietę. Udaje się. Dzwoni telefon, w słuchawce głos matki. Ale Orfeusz wie, że to nie to samo, mimo początkowego entuzjazmu coś się zaczyna psuć – głos pobrzmiwa metalicznie, w dodatku matka zaczyna zalewać syna pretensjami, nie rozumie go. A syn nie może się od niej oderwać, wciąż podnosi słuchawkę, mimo że śmierć zatriumfowała. Ta opowieść, podobnie jak wszystkie inne w tym przedstawieniu, nie ma wyraźnej puenty, kulminacji czy zakończenia. Historie są proste, takie, o których mówi się, że są z życia wzięte (za

dramaturgię odpowiadał Tomasz Śpiewak razem z reżyserką). Choć *Orfeusz* opowiada o żałobie, nie ma w nim żadnej katartycznej mocy, nie pokazuje się sławnych pięciu etapów żałoby, które wyszczególniła Elisabeth Kübler-Ross (zob. 2021), a które w zwulgaryzowanej, pop-psychologicznej wersji stanowią receptę na „dobre przeżycie straty”. Anna Smolar razem ze współpracownikami raczej pokazują, że żałoba może trwać bardzo długo, może też nie skończyć się nigdy. To także spektakl o tym, jak żałoba izoluje. Gdy opuszcza nas ktoś bliski, nasza samotność wydaje się największa. Jakbyśmy byli pierwszymi, którzy tracą, jakby nikt nie mógł zrozumieć naszego doświadczenia. Kiedyś straciłem człowieka, którego bardzo kochałem, i czułem się jak dmuchana piłka rzucona na pełne, wzburzone morze. A przecież każdemu ktoś umarł albo umrze – przepełnieni bólem zdajemy się o tym zapominać. I o tym, że ktoś nas straci, my też kiedyś będziemy czyjąś Eurydyką.

W tym pozornie prostym przedstawieniu widz zostaje pozostawiony sam sobie, musi poradzić sobie z układanką, którą stworzył zespół TR, zdecydować, za którymi wątkami spektaklu podąży, jak po czerwonej nici, którą w pewnym momencie babcia zmarłej dziewczynki (Julia Wyszyńska) snuje, by dusza zmarłej mogła wrócić do domu (scena jest chyba inspirowana bardzo pięknym filmem Alice Rohrwacher *La Chimera*, opartym także na micie o Orfeuszu i Eurydyce). Gdy rozmawiałem z przyjaciółmi o tym przedstawieniu, okazało się, że każdego poruszyło co innego, gdzie indziej widział sens i największą wartość spektaklu. To zarazem zaleta i wada – twórcy nie narzucają jasnego przesłania swojej opowieści. Niektórych może irytować brak konkretności, nadmierna rodzajowość niektórych scen czy właśnie samotność odbioru, konieczność samodzielnego budowania sensów. *Orfeusz* prowokuje także do spojrzenia za siebie, do konfrontacji z naszym własnym doświadczeniem straty. Ten spektakl w gruncie rzeczy nic nowego nie mówi

ani o śmierci, ani o żałobie, nic nie wnosi, używa chwytów wielokrotnie już używanych w historii teatru, a jednak jest ważny, przynajmniej dla mnie. Miarą jego wagi nie jest innowacyjność czy intelektualne diagnozy, ale siła indywidualnego przeżycia, które wywołuje w odbiorcy.

2.

„Jak ożywić coś, co jest nieożywione?” – na początku spektaklu zadaje to pytanie instruktorka (Natalia Kalita) aktorom, którzy będą uczyć się animować lalkę. „Nie da się” – mówi jedna z aktorek. Da się, poprawia instruktorka i wsuwa dłoń w korpus lalki przedstawiającej młodą dziewczynę, blondynkę o smutnych błękitnych oczach. To Eurydyka. W każdej z odgrywanych historii lalka zawsze będzie Eurydyką. Aktorzy i aktorki będą ją animować, ożywiać to, co nieożywione (lalkę wykonała Olga Ryl-Krystianowska, a choreografią scen z lalką zajęła się Natalia Sakowicz). „Lalka nie jest rekwizytem. Nie jest też żywym aktorem. Jest pomiędzy” – tłumaczy dalej instruktorka, wyjaśniając metodę, którą teatr zna już od dawna. Ożywiona lalka jest właśnie czymś pomiędzy – między przedmiotem a podmiotem, między życiem a śmiercią. Jej widmowa obecność sceniczna wynika właśnie z tego fenomenu – oglądając animowany przedmiot, zapominamy, że jest martwy. Teatr jest maszyną do wywoływania duchów – o tym pisało już wielu (zob. Szczawińska, 2015). Jest też maszyną, która – choćby na chwilę – jest zdolna pokonać śmierć.

W *Orfeuszu*, gdy aktorzy animują Eurydykę, muszą sami tchnąć w nią życie, odpowiednio kierować głową, spojrzeniem. Lalka jest animowana dłonią, to ona steruje całym mechanizmem i sprawia, że Eurydyka patrzy, mówi. Przypomniało mi to także jedno wydarzenie „z życia” – kilka lat temu zmarła ważna dla mnie postać, osoba niezwykle charyzmatyczna, o

charakterystycznym głosem, intonacji i gestach. Po jej śmierci zauważyłem, że zarówno ja, jak i wielu innych ludzi, którzy byli z nią blisko, zaczynamy przejmować jej gesty, sposób mówienia, melodię głosu, trochę jakby przywołując ją do życia, a trochę jakby nawiedził nas jej duch. Do dziś zresztą czasem to się we mnie odzywa, nie zawsze świadomie.

Pierwszym Orfeuszem, którego poznajemy, jest dziewczyna, grana przez Justynę Wasilewską. Dostaje wiadomość, że jej ukochaną, Eurydykę, w klubie ukąsił wąż (jak wąż się znalazł w klubie – nie wiadomo). Eurydyka zmarła. Orfeusz wykonuje mnóstwo telefonów: na pogotowie, do swoich bliskich, do bliskich Eurydyki, do menadżera klubu z awanturą. Załamuje się wreszcie kompletnie i wybucha płaczem. W szpitalu spotyka ludzi cicho zawodzących tęskną melodię (muzykę skomponował duet Enchanted Hunters), którzy, zapytani co robią, mówią, że czuwają w intencji wnuczki jednej z kobiet (Julia Wyszynska). Wątek babci, która straciła wnuczkę i wykonuje różne dziwne rytuały (jak choćby wspomniane rozciąganie czerwonej nici czy pieczenie chleba, który wchłonie smutki zmarłej), będzie powracał co jakiś czas. Orfeusz-Wasilewska nie chce dołączyć do tej grupy, zostaje sama. Ma przed sobą poważniejsze zadanie – konfrontację z matką swojej ukochanej.

Natalia Kalita, w brzydkiej spódnicy do kolan, w pantoflach, znad których wystają skarpetki, wchodzi na scenę, nerwowo ściskając torebkę – to matka Eurydyki, która przyjechała z Rzeszowa. Orfeusz chciałaby pochować swoją dziewczynę w Warszawie. Matka się nie zgadza, grób rodzinny jest w Rzeszowie, mimo że jej córka z tego miasta wyjechała i – jeśli wierzyć Orfeuszowi – raczej nie darzyła go sentymentem. Gdy pierwszy raz oglądałem tę scenę, myślałem o piekle, jakie muszą przechodzić osoby LGBT+ w Polsce, gdy umierają ich partnerzy, a konserwatywne rodziny bronią swoich praw do pochówku. To temat znany, oczywisty argument,

który powraca, gdy po raz kolejny rząd nie chce uznać naszych praw. Za drugim razem zastanowiło mnie, dlaczego twórcy tak wiele uwagi poświęcają w tej scenie Orfeuszowi – sympatia widzów jest momentalnie po jej stronie, widzieliśmy już, jak Wasilewska płakała, wiemy, ile dla niej znaczy strata Eurydyki. A przecież obok jest matka, która straciła dziecko. Natalia Kalita gra tę scenę bardzo pięknie, jakby na przekór kostiumowi i stereotypom wpisanym w tekst (Rzeszów, jak wynika z każdego kolejnych wyborów, to miasto konserwatywne). Wydaje się jednak dosyć wycofana wobec napastliwych słów Orfeusza-Wasilewskiej. Nie chodzi mi o to, by rozstrzygać, czyj ból jest większy, ani gdzie Eurydyka powinna być pochowana – raczej o to, że gdy się widzi cudzą żałobę, gdy ma się do niej dostęp, to łatwiej o współczucie. Skrywana żałoba raczej drażni.

Żałobę ukrywa Orfeusz Jacka Belera, śpiewak operowy (to kolejne, podobnie jak motyw węża, bezpośrednie nawiązanie do mitu: śpiew Orfeusza obłaskawiał dzikie zwierzęta). Orfeusz stracił głos, ma straszny refluks, który uniemożliwia wydobyć dźwięku, a zaraz ma się odbyć wielka premiera wspaniałej opery skomponowanej specjalnie dla niego. Życzliwa lekarka (Julia Wszyńska) oznajmia, że wyniki badań są idealne, nie widzi nic niepokojącego. Orfeusz chce tylko dostać tabletki, które pomogą uporać się z żołądkiem. Lekarka sugeruje wizytę u psychiatry i żadnych tabletek nie przepisuje. Orfeusz wystawia jadowitą opinię na ZnanyLekarz.pl, a do psychiatry nie idzie. Zamiast tego zawała kolejne próby, a nocami siedzi samotnie, słuchając radia. Bierze udział w durnych konkursach-zgadywankach, w których można wygrać doniczkę albo komplet garnków. Na antenie zaczyna opowiadać o swoim smutku. Jego głos zostaje, o ironio, wyciszony. W operze tymczasem dyrektorka (znowu Wszyńska) robi Orfeuszowi awanturę, grozi sądem, karami umownymi, szantażuje, mówiąc, że marnuje pracę tylu ludzi. Do rozmowy włącza się kompozytor (Mateusz

Górski), który łagodnym, współczującym tonem próbuje przekonać śpiewaka, by wziął się do pracy. To właśnie kompozytor trafia na przyczynę niemocy Orfeusza – rok temu zmarła jego była dziewczyna. Dyrektorka wybucha śmiechem. Rok temu? Była dziewczyna? Serio? Smucić to się można było kilka miesięcy temu, a i też bez przesady, ale teraz trzeba pracować, wziąć odpowiedzialność za siebie i innych. I jakkolwiek można rozumieć jej perspektywę, to sympatia odbiorców jest już po stronie żałobnika. Gdy znajdziemy klucz do jego milczącego uporu, do nagłych wybuchów złości, do tej wszechogarniającej niemocy, wtedy zaczynamy współczuć.

Żałoba, bycie w żałobie, jest tożsamością przyjmowaną na krótki okres, na wiele lat lub na całe życie. Nie ma sztywnych wzorców przeżywania żałoby, choć można sobie pomagać rytuałami, ubieraniem się na czarno, pielęgnowaniem pamiątek po bliskich – można też tego wszystkiego nie robić. Jedynym wyznacznikiem tożsamości żałobnika jest po prostu przeżywanie straty. I to może być bardzo egoistyczne.

Wydaje mi się zresztą, że to jest myśl, która wynika ze spektaklu Smolar i jej zespołu niejako mimochodem, jakby przypadkiem, to znaczy, że żałoba jest momentem, w którym uświadamiamy sobie siłę miłości. W wierszu *Pierwsze wspomnienie* z tomiku *Ararat* Louise Glück (także wybitnego dzieła o żałobie), padają takie słowa: „[...] w dzieciństwie myślałam, / że ból znaczy: / jestem niekochana. / A znaczył, że ja kocham.” (2021, s. 56). Być może podobnie jest z żałobą: kochamy najbardziej wtedy, gdy tracimy. Zdarza się czasem tak, że na przejściu dla pieszych czy w sklepie pocujemy zapach ukochanej osoby, zobaczymy jej sylwetkę, taką samą kurtkę. Na jeden moment, na chwilę wszystko wraca, świat staje się znowu taki jak kiedyś. Rozkosz szybko miesza się z bólem, gdy wrażenie mija. A co jeśli przyjemność wynika z samego aktu tracenia? Pod koniec spektaklu w TR

Orfeusze (Jacek Beler, Mateusz Górski, Natalia Kalita, Justyna Wasilewska) w zapętleniu, kilkakrotnie odgrywają scenę obrotu, momentu, w którym Orfeusz łamie boski zakaz, ogląda się za siebie, patrzy na Eurydykę i wtedy traci ją ponownie. Być może Orfeusz obraca się właśnie po to, by stracić raz jeszcze, by mocniej poczuć swą miłość?

3.

Nie wszyscy biorą udział w tej zapętłonej scenie. Na obracających się ciągle Orfeuszy patrzą z boku babcia zmarłej wnuczki (Wyszyńska) z braciszkiem zmarłej (Jan Dravnel). Oni jako jedyni wydają się wyłączeni z potrzeby zatrzymania Eurydyki przy sobie, z tak bolesnego przeżywania żałoby.

Wnuczka zmarła podczas jazdy na nartach, uderzyła w drzewo. Jej matka (znowu Natalia Kalita jako matka tracąca dziecko) nie może się z tym pogodzić. Chce utrzymać jej dziecięcy pokój w stanie nienaruszonym, nawet jeśli wymagany jest remont instalacji kanalizacyjnej. Mniej zajmuje się drugim dzieckiem, synem. Czasem tańczy sama do ekstatycznej muzyki (jak menada), coraz rzadziej wychodzi. Za plecami słyszy komentarze innych matek ze szkoły („to ta, której dziecko zmarło”, „nie wygląda, jakby była w żałobie”).

Babcia, która czuwała w intencji zmarłej wnuczki, piekła chleb i rozciągała czerwoną nić, także przeżywa stratę, ale w inny sposób niż większość bohaterów. (Babcia, co ciekawe, nie jest nazywana w spektaklu Orfeuszem). Wyszyńska gra tę rolę, unikając parodii czy prostych grepsów typu zgarbiona sylwetka, zmiana tonu głosu. Jest spokojna, jasna i ciepła. Tylko raz widzimy moment, w którym się załamuje. Na kilkadziesiąt sekund wracamy do chwili, w którym pojawiło się przeczucie, a potem wiadomość o wypadku. Babcia

dzwoni do wnuczki – ta jednak nie odbiera. Próbuje jeszcze raz. Głucho. Przeciągly sygnał telefonu. „Serduszko, odbierz. Bardzo cię proszę, odbierz”, szepcze babcia. Jeszcze raz. Znowu cisza. Podczas tej krótkiej sceny miałem wrażenie, że moje serce się zatrzymało.

Zastanawiałem się później, dlaczego rola Wyszyńskiej mnie tak porusza. Być może z powodu tego smutnego spokoju, który aktorka wniosła w tę postać. To bohaterka, która cierpi z powodu straty, ale akceptuje śmierć jako część życia. Wie, że w pewnym momencie trzeba, pamiętając o zmarłych, wrócić do codzienności – zrobić wymianę pionów kanalizacyjnych, znów pojeździć na nartach. Gdy przychodzą do niej brat dziewczynki, jej wnuczek, ze swoim kolegą, robi im gofry i odpowiada na trudne pytania. „Czy on ma jeszcze siostrę?” – pyta kolega. „Ma siostrę. Ale ona nie żyje” – odpowiada babcia. I dodaje, „Umarła, ale jest”. Brat-wnuk nie do końca rozumie zjawisko i sens śmierci, mówi tylko na końcu spektaklu, do Eurydyki (ale, co ciekawe, nie do lalki, tylko w przestrzeń, w niebyt), że za nią tęskni. Być może dzięki swojej babci nie będzie się tak bardzo bał tego, co nadejdzie. Dojrzałość polega na akceptacji śmierci, zrozumieniu, że życie to ciąg utrat, ale zmarli, których kochamy, są częścią nas samych.

4.

Kiedy umierał mój dziadek, pierwszy raz widziałem kremację. Bardzo dziwne doświadczenie, niby pogrzeb, ale nie do końca, jakby urwany akt pierwszy. Stanęliśmy całą rodziną przy szybie, grabarze otworzyli trumnę po raz ostatni. Dziadek leżał w garniturze, chudy i kruchy jak ptaszek. Zamknęli trumnę, widzieliśmy, jak powoli wjeżdża do pieca. Potem szybę zasłoniła roleta z napisaną kursywą biblijną sentencją: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Bardzo mnie to wtedy rozbawiło.

W tym dziwnym pomieszczeniu, zwanym w nomenklaturze funeralnej „pokojem pożegnań”, był specyficzny wystrój. Pod ścianami stały niewygodne krzesła z jasnego drewna (choć co mogłoby być bardziej adekwatne? Fotele? Sofy? Też jakoś dziwnie). Same ściany były w kolorze bladopomarańczowym, jak kiczowaty zachód słońca ze starej pocztówki.

Annie Met udało się osiągnąć podobny efekt w *Orfeuszu*, jej scenografia przypomina poczekalnię czy właśnie „pokój pożegnań”. Ściany są w kolorze zblakłej zieleni. Rzędy lamelowych paneli na ścianach, ułożonych w uspokajającym, miarowym rytmie. Szara wykładzina. Podwieszany sufit, drewniane wykończenie. Niskie ławy pod ścianami, proste i eleganckie. Nic tu nie przeszkadza w żałobie, nic nie drażni zmysłów, to przestrzeń pozbawiona osobowości. Światło Rafała Paradowskiego w wielu momentach jest rozmyte, równomierne i delikatne. To przedstawienie jest jakby pokryte patyną, ogląda się je jak przez zaśniedziałe lustro. Sceny dziwnie dryfują, płynnie, asocjacyjnie przechodzą jedna w drugą, oddzielane tylko zmianami światła lub sennymi sekwencjami ruchowymi. Jest coś imponującego w tym, że w większości scen i opowieści zespół powstrzymał się przed nadmiernym dramatyзмом, rozdieraniem szat, histerią. To nie oznacza, że w *Orfeuszu* nie ma emocji, przeciwnie, jest ich bardzo dużo, ale często buzują pod powierzchnią gestów, słów, kolejnych działań. To przedstawienie jest jak ten moment w nocy, gdy samotnie płaczymy w poduszkę, a miękki materiał tłumi nasz krzyk.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Miłość do śmierci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/milosc-do-smierci>.

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

Glück, Louise, *Ararat*, tłum. K. Dąbrowska, Wydawnictwo a5, Kraków 2021.

Jaworski, Maciej, *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskiej XX-XXI wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.

Szczawińska, Weronika, *Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 10, <https://doi.org/10.36854/widok/2015.10.988>.

Kübler-Ross, Elisabeth, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, tłum. I. Doleżał-Nowicka, Media Rodzina, Poznań 2021.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/milosc-do-smierci>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-slowami-o-spektaklu-amoroso>

/ REPERTUAR

Między słowami. O spektaklu „Amoroso”

Monika Świerkosz

Teatr Klucz w Poznaniu

Amoroso

reżyseria, scenografia, opracowanie muzyczne: Janusz Orlik, choreografia: Janusz Orlik z zespołem Teatru Klucz, asystent reżysera: Antek Kurjata, obsada: Mariusz Józefiak, Jarosław Kubiak, Antek Kurjata, Daniel Laskowski, Lidia Piskorska, Piotr Roszak, Karol Solski, Magdalena Szalbierz, Arkadiusz Żmijewski, kostiumy: Agnieszka Ostrowska, reżyseria światła: Arkadiusz Kuczyński, Janusz Orlik, opieka terapeutyczna: Hanna Rynowiecka, interpretacja w PJM: Karina Akseńczuk, audiodeskrypcja: Marcin Głowiński, produkcja: Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

premiera: 28 listopada 2024 w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

Tytuł najnowszego spektaklu poznańskiego Teatru Klucz zaczerpnięty został – podobnie zresztą jak wcześniejsze *Intermezzo* i *Tranquillo* – z łaciny: *amorusus* odnosi się do tego, który jest pełen miłości, (za)kochany i/lub kochający. W muzyce z kolei *amoroso* opisuje sposób prowadzenia dźwięków „z uczuciem, pieszczotliwie”. Tematem, który wziął na warsztat zespół Janusza Orlika, reżysera i choreografa, jest miłość w różnych jej odmianach. Trudno o bardziej ryzykowny temat. Jak zauważał Roland Barthes we

Fragmentach dyskursu miłosnego: „Chcieć zapisać miłość to zmierzyć się z zamętem języka: z tą rozkołysaną przestrzenią, gdzie języka jest zarazem *zbyt dużo* i *zbyt mało*, gdzie język jest nadmierny (w bezkresnej ekspansji *ja*, w potopie emocji) i ubogi (ze względu na kody, w które miłość go wpędza i w których go spłascza)” (2021, s. 130). Z jednej więc strony, próbując coś powiedzieć o miłości, zderzamy się ze wzniosłym toposem jej niewyraźności, „braku słów”, a z drugiej – z trywialnym „przegadaniem”, które zmusza nas do powielania klisz lub banałów. Choć zakochanym zwykle wydaje się, że przeżywają coś wyjątkowego, intymnego i niepowtarzalnego, fraza „kocham cię” – dodaje Barthes – jest zawsze cytatem. A to oznacza, że mówienie o miłości jest cytatem piętrowym, skazującym na męczące odtwarzanie kulturowych kodów. W zapowiedziach na stronie Centrum Kultury Zamek w Poznaniu *Amoroso* opisywane jest jako spektakl: „poetycki”, „nieśpieszny”, „oniryczny”, „szczerzy”, „intymny” – przymiotniki te, każdy z osobna i wszystkie razem, tworzą kombinację do bólu wręcz przewidywalną i zarazem niewiele mówiącą. Ale czy o miłości da się mówić inaczej?

Mam wrażenie, że twórcy *Amoroso* poszukiwali jakieś drogi wyjścia z tego klinczu, nie tyle walcząc z konwencjonalnością miłosnej mowy, ile wykorzystując ją na kilka sposobów. Pojawiający się na minimalistycznie zaaranżowanej scenie aktorzy ubrani są w zunifikowane i sformalizowane kostiumy (według projektu Agnieszki Ostrowskiej) – proste białe garnitury, zacierające różnice wieku, płci, osobowości. Jedna z postaci (Daniel Laskowski) ma do pleców przytwierdzone skrzydła Amora, w dłoni – rzecz jasna – łuk. Przez moment można się zastanowić, gdzie my właściwie jesteśmy: w niebie? na ziemi? w platońskim micie? Jest czysto, wzniośle, uniwersalnie, transcendentnie. Czyli jak należy.

Choć ta biel w spektaklu jest w zasadzie zastanawiająca. Miłość przecież rozkochała się w czerwieniach – od intensywnego, namiętnego burgunda aż po walentynkowy róż. Tymczasem tu jest sterylne jak na szpitalnym oddziale (w jednej z początkowych scen aktorzy ustawiają się w kolejce i łykają coś, co przypomina tabletki podawane pacjentom w schludnych plastikowych kubeczkach. Jakaś odmiana miłosnego eliksiru? Farmakonu?). Czegoś tu jednak zdecydowanie brakuje: ciała, dotyku, obecności. Wrażenie to wzmacniane jest przez zawieszenie siateczkowej kurtyny, oddzielającej widownię od aktorów. Jest ona przezroczysta, ale rozmywa obraz, utrudnia widzenie, oddala.

Jakby na przekór temu z głośników rozbrzmiewa muzyka – i nie jest to bynajmniej hymn ambrozjański, pieśń trubadura ani któreś z kanonicznych dzieł opiewających tragiczną (rzecz jasna) miłość, ale motyw z serialu *The Gentlemen*, jednego z zeszłorocznych hitów Netflixa. Walcowy rytm i chóralne partie utworu *Uncle Stans Soiree* Chrisa Bensteada w lekki i przetworzony sposób nawiązują do „niebiańskiej” topiki miłości. Zasadniczo jednak popkulturowa ścieżka muzyczna tworzy w spektaklu rodzaj kontrmelodii, otwarcie melodramatycznej i zarazem przekornie żartobliwej w stosunku do tragicznego patosu, który uczynił z miłości niemożliwy do zdobycia (skonsumowania) obiekt pragnień. O tej quasi-religijnej genealogii miłości pisał przed laty w znakomitej książce *Miłość a świat kultury zachodniej* Denis de Rougemont. Pokazywał on, że idealna miłość miała być jak sam Bóg – doskonała, czysta, ale niepojęta i niedosięgniona, zaś jej przeżywanie – zrytualizowane jak wiara i to raczej z tych dość sekciarskich.

Szlagierową i eklektyczną muzyczność *Amoroso* (w której znajdzie się miejsce m.in. dla Whitney Houston, PJ Harvey, Elvisa Presleya, ale też dla Verdiego i Brahmsa) odbieram nie tylko jako frywolną i grającą otwarcie z

konwencją popkulturowego romansu formę rozładowania patosu miłosnego tematu. Myślę, że jest ona jakimś sposobem zejścia na ziemię, przywrócenia w tej sterylnej przestrzeni miejsca na dotyk, materialność, konkret. Wydaje się ona tym, co toruje drogę ciału, które będzie w całym spektaklu najważniejszą formą komunikacji.

Janusz Orlik podkreśla w wywiadach, że muzyka odgrywa szczególną rolę w konstruowaniu dramaturgii jego spektakli – pozwala budować sceny, rozwija temat, komplikuje go i pogłębia, w czasie prób prowadzi aktorki i aktorów w improwizacjach, uruchamiając ich ciała. Jest ona całkiem dosłownie poruszycielką – podobnie zresztą jak sama miłość, przedstawiana często w tradycji zachodniej jako *spiritus movens* świata materialnego (Augustyn, Dante, Goethe).

To robienie miejsca dla fizycznego, materialnego, realnego ciała jest jednak niełatwym zadaniem z uwagi na słowną dyskursywizację miłości, o której pisał tak przejmująco Roland Barthes. Zagadaliśmy miłość, lamentując nad tym, jak bardzo wymyka się ona mowie. Zafiksowaliśmy się na tej aporii, zostawiając w tyle ciało, które wydaje nam się ze słowem skonfliktowane, przynależne do innego, pozajęzykowego porządku. *Amoroso* tymczasem ostentacyjnie redukuje warstwę słowną, pozwalając lepiej przyjrzeć się miłosnej mowie ciała, które niekoniecznie jest mitycznym źródłem prawdy, szczerości czy autentyczności – podlega przecież podobnej kulturowej kodyfikacji co język – ale pozostaje ważnym sygnałem czyjejś intensywnej i nieusuwalnej obecności.

Stojący w szeregu, twarzą do widowni aktorzy czule obejmują własne ciała, by następnie przekazywać sobie nawzajem pocałunek. Przytulenie i pocałunek – dwa najprostsze gesty, komunikujące, że jesteśmy istotami cielesnymi, które, aby przetrwać, potrzebują fizycznej bliskości, troski i

kontaktu. To również najbardziej podstawowe formy międzyludzkiej (czy tylko?) „wymiany”, stwarzającej materialnie daną wspólnotę. Oba są intymnym i skonwencjonalizowanym zarazem aktem, zreprodukowanym w nieskończonej liczbie scen na ekranie, na płótnie, na scenie i w życiu. Towarzysząca im rytualizacja i powtarzalność nie zmienia jednak faktu, że odmowa bycia częścią tego wielkiego obiegu wymiany ciał wiąże się z najbardziej pierwotnym doświadczeniem wstydu. Jak pisała Eve Kosofsky Sedgwick (2016, s. 235-242), unieważnienie, które przeżywamy, gdy ktoś odmawia nam kontaktu, odwracając od nas wzrok, usuwa nam (całkiem dosłownie) grunt spod nóg, wrzuca nas w czarną otchłań rozpacz, pustkę zawieszenia. Płonąc ze wstydu, chowamy na zmianę twarz i zasłaniamy pragnące ciało – to kolejne, doskonale rozpoznawalne gesty w elementarzu miłości pokazywane przez aktorów Teatru Klucz na scenie.

Amoroso jest spektaklem o miłości, ale może przede wszystkim o samotności, braku wzajemności, cielesnym unieważnieniu, które albo paraliżują, obezwładniają, albo wytwarzają w nas paniczny strach. Kochający nie zawsze jest kochany. Obserwujemy to w momencie, gdy jeden z mężczyzn (Jarosław Kubiak), który spotyka się z odrzuceniem przez innych, puszcza się w przejmujący, chaotyczny bieg po scenie, w poszukiwaniu jakiegokolwiek fizycznego punktu zaczepienia. Rozpaczliwą choreografię ciała dotkniętego przez miłość odgrywa też Lidia Piskorska, która wykonuje taniec-szamotaninę, wypowiadając w kółko tylko jedno zdanie: „was też będzie bolało”. Jest w nim coś rozdzierającego. Łączy ono aktorkę i publiczność w jakiejś wspólnocie podatnych na zranienie, ale też brzmi jak przekleństwo, klątwa rzucona ze złością przez osobę, której nieszczęście pozostaje dla innych czymś radykalnie niekomunikowalnym, oglądanym z dystansu performansem przykrych uczuć.

Twórcy spektaklu nie idealizują, ale też nie demonizują miłości, pokazując raczej trudną do rozplątania czy przewidzenia dynamikę głodu i nasycenia, która powoduje, że z miłosnej afirmacji tak łatwo popaść w miłosną negację. Jak w miłosnej scenie karmienia czekoladkami: dwóch mężczyzn (Mariusz Józefiak i Jarosław Kubiak) i słodycz przekazywana z rąk do ust jak radosny dar, życiodajny akt troski. W pewnym jednak momencie (ale w którym dokładnie?) ich ruchy stają się mechaniczne, brutalniejsze, pozbawione uważności, przekształcając intymny, romantyczny rytuał bliskości w dotkliwy spektakl władzy.

Miłość bywa doświadczeniem komunii i bywa doświadczeniem ostatecznej porażki komunikacyjnej, w której materialny obieg wymiany (pocałunków, uścisków, rozkoszy, czułych słów) zostaje przerwany albo musimy się z niego wyrwać, bo stał się dla nas toksyczny. Teatr Klucz nie podejmuje tego tematu, jakby chciał się ostatecznie rozprawić z mitem miłości, odczarować ją i pokazać wyłącznie jako narzędzie zniewolenia. Podobnie zresztą jak nie próbuje zastąpić fałszywych (powtarzalnych) słów – autentycznością (niepowtarzalnością) ciała, mimo że odsyła słowo na margines. Mówi w moim odczuciu bardziej „między słowami” niż „poza słowami”, bo to napięcie między znakiem (słownym) a znakiem (cielesnym) pozostaje tu cały czas jakoś ważne. Chyba dobrze pokazuje to scena, w której duet aktorski (Karol Solski i Lidia Piskorska) w dwugłosowej dynamice dialogu teatralnego próbuje opowiedzieć bajkę: o królu o małej głowie i za dużej koronie, królowej i giermku. Choć jej struktura mogłaby przypominać doskonale znane opowieści o miłosnym trójkącie (*triângulo amoroso*), to fabuła pełna absurdalnych zwrotów akcji (jak w ćwiczeniu narracyjnym z kolektywnego dopisywania dalszych ciągów historii zdanie po zdaniu) ciągle rwie się, utyka, powtarza to samo. Głos więźnie w gardle, dialog się zacina. W pewnym momencie aktorka, wypełniając jedną z pauz w dialogu, rzuca w

stronę widowni „przepraszam za kolegę”, teatralnie ogrywając komunikacyjne fiasko tej sceny. Prawdopodobnie nie takie były intencje twórców. Ale dzięki temu zobaczyłam na scenie ciekawy, bo zaskakujący performans storytellingu, w którym jest opowieść, ale nie ma Szeherezady. A właściwie nie ma tylko linearności, którą sztuka dobrego opowiadania uznała za tak uwodzicielską. Ale czy opowieść musi być doskonała, żeby mogła pozostać opowieścią? Może ostatecznie chodzi również o to, żeby miłość opowiadać sobie po swojemu, nawet jeśli bajki o niej okazują się pełne luk i pozbawione pointy. Nadal pełne są znaków.

W *Amoroso* fizycznie obecne ciało nie składa obietnicy spełnienia (poza słowami), ale staje się nieusuwalnym warunkiem komunikacji. Doskonale oddaje to gest włączenia tłumaczki PJM (nazwanej w opisie „interpretatorką”) w rzeczywistość spektaklu. Przemieszczona w głąb sceny, a więc za przeźroczystą kurtynę, ubrana nie w zwyczajową czerń, ale tak jak pozostali aktorzy na biało, Karina Akseńczuk jest aktywną uczestniczką gry scenicznej. Z jednej strony jest być może czasem niewidoczna (gdy wstaje z krzesła, porusza się lub odwraca głowę od widowni i kieruje ją na postaci), ale z drugiej – staje się bardziej widoczna, bo mówi z wnętrza sceny, nie z jej marginesu. Mam poczucie, że w ten sposób również język migowy, który możemy oglądać na równi z każdym innym znakiem scenicznym, okazuje się czymś więcej niż po prostu tłumaczeniem – jest paralelną do wypowiedzianych na głos słów komunikacją, odbywającą się za pomocą dłoni, ciała, mimiki.

Nie napisałam dotychczas właściwie nic o niepełnosprawności aktorów Teatru Klucz, bo też odniosłam wrażenie, że niepełnosprawność nie miała tu być jakimś szczególnym tematem. *Amoroso* nie jest spektaklem podejmującym ważną społecznie, choć ciągle tabuizowaną i trywializowaną kwestię prawa do osób niepełnosprawnych do miłości i przyjaźni, tworzenia

związków, rodzicielstwa, seksu, intymności. Janusz Orlik z zespołem nie uprawiają teatru społecznego. Reżyser podejmuje temat miłości jak artysta pracujący z artystami, przetwarzając go na wypracowany wspólnie (poprzez ciało, słowo, muzykę, ruch) język sztuki. Niepełnosprawność nie jest tu różnicą, która podlega zatuszowaniu czy uwypukleniu, wydaje się po prostu częścią narzędzia artystycznego, którym dysponują i z którym pracują aktorzy. Nie jest zresztą czymś przypisanym jedynie twórcom – dzięki konsekwentnym i wielowymiarowym działaniom na rzecz dostępności w poznańskim Centrum Kultury Zamek, osoby z niepełnosprawnościami są również zaprojektowani jako odbiorcy i odbiorczynie tej sztuki. W całości przedsięwzięcia widzę ciekawą i rzadką, moim zdaniem, strategię, stawiającą na uniwersalizację odmienności (za jaką uchodzi niepełnosprawność czy również obecna w spektaklu nieheteroseksualność), ale nie w celu jej neutralizacji czy normatywizacji, tylko inkluzji. W rozmowie telefonicznej Orlik przyrównał ją do paradoksalnego działania przeźroczywej kurtyny w spektaklu: z jednej strony jest ona formą bariery, która nie uniemożliwia, ale jednak trochę utrudnia patrzenie, zmuszając widzów do wzrokowego wysiłku i koncentrowaniu uwagi na różnicach. Z drugiej zaś – pozwala się od tego nawyku „tropienia różnic” uwolnić, skoro oglądany przez siatkę obraz i tak pozostanie do pewnego stopnia nieostry.

W finale *Amoroso* umiera wreszcie sam Amor, zastrzelony przez wyczerpane miłosną szarpaniną postaci. Osuwa się na stos białych róż, które wcześniej złożono na martwym ciele porzuconego kochanka. Gdzie miłość, tam i śmierć – konwencji stało się zadość. Teatralizacji tej sceny towarzyszy stopniowe wycofywanie się pozostałych postaci za kulisy. Przestrzeń pustoszeje, kurtyna się podnosi. Echem odbijają się słowa piosenki Elvisa Presleya *Are You Lonesome Tonight*: „Wiesz, ktoś powiedział, że świat jest teatrem i każde z nas musi grać swoją rolę”. Nie czytam tego zakończenia ani jako

obrazu ludzkiej tragedii, ani też jako zapowiedzi uwolnienia od niej. Nie odbieram go też jako cynicznego odruchu zanegowania miłości jako idei wyczerpanej, zużytej, zmistyfikowanej. Może chodzi o pokazanie trudnej do zniesienia (w dwojakim sensie tego słowa) teatralizacji miłości? O to, że w konfrontacji z nią pozostaniemy ostatecznie zawsze samotni i oszukani? A może o rozpoznanie, że nawet świadomość istnienia tych wszystkich sztucznych konwencji wcale nie unieważni ludzkiego teatru uczuć i nie uchroni nas przed przeżywaniem ich w całej intensywności i dotkliwości? I być może powszechność i banalność tej konstatacji jest właśnie częścią naszych kłopotów z mówieniem o miłości.

Bardzo dziękuję Januszowi Orlikowi za rozmowę o spektaklu i materiały towarzyszące pracy nad nim.

Wzór cytowania:

Monika Świerkosz, *Między słowami. O spektaklu „Amoroso”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/miedzy-slowami-o-spektaklu-amoroso>.

Autor/ka

Monika Świerkosz – profesorka uczelni, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Interesuje się filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała i materialności, oraz krytycznymi studiami o niepełnosprawności, a także historią kobiecego pisarstwa. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, jest redaktorką naczelną czasopisma „Wielogłos”. Autorka monografii: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (Warszawa 2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (Kraków 2017), współredaktorka m.in. *Rozczytywania Dąbrowskiej* (Kraków 2018) i *Konstelacji krytycznych* (Kraków 2020). Jako konsultantka naukowa pracowała przy powstaniu dwóch spektakli: *Snu nocy letniej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. Jakub Skrzywanek i Justyna Sobczyk) oraz *Lekcji anatomii. Rekonfiguracja* (Cricoteka, reż. Agata Skwarczyńska).

Bibliografia

Barthes, Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Aletheia, Warszawa 2021.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry'ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 235-242.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-slowami-o-spektaklu-amoroso>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/spoiler-alert>

/ REPERTUAR

Spoiler alert

Marcelina Obarska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie

Susan Sontag

reżyseria i scenariusz: Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman, scenografia i kostiumy: Anna Met, choreografia: Ana Szopa, muzyka: Rafał Ryterski, reżyseria światła: Agnieszka Jakimiak i Anna Met, wideo: Mateusz Atman, konsultacja scen intymnych: Aleksandra Osowicz

premiera: 18 października 2024

1.

Potrzebujemy erotyki w kontakcie ze sztuką¹, pisała Susan Sontag w latach sześćdziesiątych, występując przeciwko czysto intelektualnym translacjom, a opowiadając się za otwarciem na zmysłowe doświadczenie dzieł jako fenomenów. Olsztyńskiego spektaklu doświadczałam, przeżywając przychodzący falami i z czasem słabnący atak paniki, potem irytując się zapachem lubrykantu i papierosa, czując nadchodzący ból głowy (od nie ulubianych zapachów, ale i wskutek odreagowania przez układ nerwowy

epizodu napadowego lęku). Zastanawiałam się w trakcie, jak pisać o spektaklu inspirowanym autorką, której jeden z najślawniejszych tekstów nosi tytuł *Przeciw interpretacji*. Postanowiłam podjąć próbę przeprowadzenia ćwiczeń z ucieleśnionej naoczności (próby te, jak to próby, nie zawsze były udane). Jednocześnie do spektaklu podchodziłam z obciążonym afektywnie założeniem dotyczącym tytułowej postaci, uważając, że Susan Sontag zapisała się tak doniośle w historii eseistyki i analizy kulturowej, ponieważ wyróżniała się szerokim spektrum tematów, jakie poruszała, oraz erudycyjnym talentem. Nazywana była też europejskim umysłem w Ameryce i postrzegana jako filozof-mężczyzna w ciele kobiety. Kiedy jednak wczytać się w jej teksty, to nietrudno dostrzec w nich sporo banałów, wewnętrznych sprzeczności, zdań obliczonych na stanie się efektownymi cytatami oraz arbitralnych i niezniuansowanych sądów, które z dzisiejszej perspektywy trudno docenić, jeśli ma się więcej niż siedemnaście lat. Z trudem wyobrażałam sobie inne ramowanie tej postaci niż moje wspomnienie młodzieńczej fascynacji i sentyment do formującej autorki połączone z krytycznym oglądem jej niegdyś oryginalnych myśli.

2.

Choć twórcy podkreślali w przedpremierowych wywiadach, że tematem ich pracy nie jest „życie i twórczość” Sontag, spektakl korzysta zarówno ze strukturalnych, jak i afektywnych potencjałów narracji biograficznych – przeprowadza bowiem widzkę chronologicznie przez kolejne epizody z życia eseistki, a na scenie pojawia się tytułowa postać – lub raczej Milena Gauer w roli Mileny Gauer wcielającej się w Susan Sontag, Scenariusz, jako konstrukcja – moim zdaniem – biograficzna, wskazuje na te z elementów biografii, które są niejednoznaczne, wprowadzają w konfuzję i są podatne na utożsamienie się. Mowa o nigdy niedokonanym coming oucie Sontag jako

osoby wchodzącej w relacje zarówno z mężczyznami, jak i kobietami oraz o milczeniu pisarki, która - mimo że napisała *AIDS i jego metafory* - nigdy nie odniosła się do śmierci swoich znajomych i przyjaciół w trakcie epidemii AIDS w latach osiemdziesiątych. To właśnie dynamika niedopowiedzenia i zatajenia stają się promocyjnym motorem przedstawienia, które twórcy i twórczynie zapowiadali jako oparte na pewnym sekrecie („Bardzo zależało nam na tym efekcie tajemniczości”, mówiła Jakimiak w rozmowie z Alą Orent w Radiu UWM FM). Efekt ten buduje także - umieszczona zarówno na stronie teatru, jak i na kartkach obok szatni - zapowiedź „odważnej sceny o charakterze erotycznym” połączona z prośbą, by „osoby piszące o spektaklu unikały spoilerów”. Nie sądzę jednak, by ta adnotacja była rzeczywistym apelem o zachowanie tajemnicy. To raczej zabieg dramaturgiczny, artystyczny gest budujący napięcie, otaczający spektakl nimbem niedopowiedzenia i wtajemniczenia poprzez uczestnictwo (wnioski te są efektem współmyślenia z moim serdecznym kolegą Tomaszem). Za istotne uważam wspomnienie, że przed obejrzeniem spektaklu wiedziałam już od osób obecnych na premierze, czym jest ta odważna scena. Mimo to poczucie oczekiwania na coś, co zostało zapowiadane jako sekret, było całkiem ekscytujące. Istnieją zresztą badania na temat wpływu spoilerów na przyjemność z odbioru dzieła prowadzące do kontrintuicyjnych wniosków - psychologiczne eksperymenty wskazują bowiem, że spoilery mogą wręcz tę przyjemność wzmacniać (Leavitt, Christenfeld, 2013). Kiedy więc mniej więcej w połowie spektaklu Ana Szopa wykonała swój performans - inspirowany fotografią *Autoportret z pejczem* autorstwa przyjaciela Sontag, zmarłego na AIDS fotografa Roberta Mapplethorpe’a - nie czułam, że cokolwiek zostało mi odebrane. Artystka ekspresyjnie i w kontakcie z widownią przeprowadziła cały *build-up*, zwieńczeniem którego było umieszczenie trzonka pejcza w odbycie. Scena występu Szopy była moim

zdaniem osamotnioną próbą subwersji przeprowadzonej na narracji o Sontag, wprowadzając elementy „radikalnej woli” (odwołując się do tytułu tomu esejów Sontag z 1966 roku) – intensywnej relacji z własnym ciałem jako potencjalnie dezorientującym tekstem pornograficznym. Szopa zarazem pozbawia swój performans pornograficznego charakteru. Queeruje ten potencjał poprzez humor, sprawiając, że występ bliższy jest klaunadzie niż erotycznemu widowisku i rozbijając totalną, zachłanną naturę wyobraźni pornograficznej, która, jak pisała Sontag, „potrafi wchłonąć, przetworzyć i przetłumaczyć wszystkie treści, które się jej dostarczy, na obiegową walutę erotycznego imperatywu” (Sontag, 2017, s. 83).

3.

Performans Szopy, jak wspomniałam, wprowadza żywioł subwersji w przedstawienie określone przez autorów jako „literacki album fotograficzny”. Wydaje się zaskakujące, że medium fotografii jest przez Jakimiak i Atmana problematyzowane jedynie w granicach wyznaczonych przez narrację Sontag i jej ikoniczny zbiór *O fotografii* złożony z tekstów tworzonych w latach 1973-1977, a więc w ostatnich latach konfliktu amerykańsko-wietnamskiego i tuż po nim. Fotografia, która zapowiedziana została jako konstrukcyjna rama spektaklu, a zarazem przedmiot badań w procesie jego tworzenia, została w *Susan Sontag* przedstawiona w taki sposób, jakby była jakimś dawnym zjawiskiem, niegdysiejszym rytuałem kształtującym wyobraźnię i praktyki obrazowania osób żyjących w XX wieku. W kontekście teatru jako pola dyskusji nad samą kwestią reprezentacji taka decyzja wydaje się prowadzić do niewykorzystania potencjału tego tematu. Jeśli bowiem deklaruje się traktowanie teatru jako procesu badawczego, to tematyzowane medium domaga się, jak sędzę, analizy w obrębie technologii władzy. Sontag opublikowała *O fotografii* w roku 1977, w przededniu umasowienia produkcji

aparatów cyfrowych. Kiedy pisała swoje teksty, fotografia była czymś innym niż jest dziś; budowała inny stosunek do czasu i materii, a ciężar aparatu czy dźwięk spustu migawki wprowadzał inny *soundscape* i doświadczenie haptyczne. Dziś nie pokazujemy znajomym zdjęć, przychodząc do nich z teczką wypełnioną odbitkami. Fotografowanie stało się czymś powszechnym, banalnym. To nie fotografowie ramują dla nas świat, ale to nasze światy zbudowane są z miliardów cyfrowych ujęć tworzonych przez miliardy ludzi. Dodatkowo logika generatywnych narzędzi uczonych maszynowo jeszcze mocniej zaciemnia relację między obrazem a tym, co obrazowane. Wnioski Sontag sprzed pół wieku – również te dotyczące fotografowania wojny – niekiedy nie wytrzymują konfrontacji ze współczesnymi realiami technologicznymi oraz krytyczną wiedzą na ich temat, na przykład związaną z uwikłaniem ucyfrowionych rozwiązań technicznych w podtrzymywanie nadzoru.

Zastanawiał mnie też gest odtwarzania czarno-białych fotografii pochodzących z czasów Sontag (na przykład ujęcia jej pierwszej dziewczynskiej relacji, wieczoru w gejowskim barze czy legendarnej fotografii roweru dziecięcego i śladu krwi wykonanej w Sarajewie przez wieloletnią partnerkę Sontag, Annie Leibovitz) oraz tworzenia nowych ujęć przedstawiających osoby aktorskie i realizatorskie. Odtwarzanie to miało charakter zarówno performatywny (jako żywe obrazy), jak i statyczny, polegający na wyświetlaniu na ekranach fotografii autorstwa twórców przedstawienia, będących rekonstrukcją ujęć. Ten pomysł zastanawiał mnie, ponieważ współcześnie monochromatyczne zdjęcia są raczej rezultatem decyzji artystycznej, a nie technologicznej konieczności, przynależą do porządku estetyki i naśladują dawne ograniczenia metodyczne. Wydaje mi się, że w spektaklu inspirowanym w dużej mierze tekstami Sontag – która, choć dziś jej myśli brzmią dosyć vintage’owo, pisała o relacji fotografii i

pracy czy o kolonialnej dominacji związanej z utrwalaniem i patrzeniem – tworzenie „literackiego albumu fotograficznego” nie wprowadza potrzebnych korekt krytycznych, nie pozwala także odczytać z przedstawienia stosunku twórców do eseistyki Sontag, sprawiając wrażenie niezdystansowanego powtórzenia dawnych konkluzji pisarki. Wracając do wojny w Sarajewie – poczułam pewien zawód za ledwie muśnięciem tematu, który w kontekście narratywizowania życia i twórczości Sontag w teatrze wydaje mi się jednym z najciekawszych, najbardziej złożonych wątków komplikujących relację analiz Sontag dotyczących wizualności do jej działań w trakcie konfliktu w Bośni i Hercegowinie. Mam na myśli zrealizowanie przez Sontag spektaklu w oblężonym Sarajewie – inscenizacji *Czekając na Godota* Samuela Becketta, sztuki napisanej kilka lat po II wojnie światowej, która doczekała się wielu odczytań w duchu autobiograficznej alegorii politycznej. Ten epizod budzi wiele pytań i wydaje się mieć ogromny – w moim poczuciu niezaadresowany w przedstawieniu – potencjał, także w obliczu niechęci Becketta do autorskich interpretacji jego twórczości. Czym mógł być ten gest stworzenia przez Amerykankę-intelektualistkę przedstawienia teatralnego w samym środku wojny? Czym były jej wielokrotne podróże do Sarajewa, przez które oskarżana była niekiedy o uprawianie „wojennego safari”? Dlaczego zdecydowała się ofiarować ostrzeliwanemu miastu i jego mieszkańcom adaptację wielowymiarowej metafory, jaką jest dramat Becketta? Metafory, którą przed laty postrzegała przecież jako figurę polityczną utrudniającą rozumienie rzeczy takimi, jakimi naprawdę są.

4.

W spektaklu podjęto interesującą decyzję o niewymienianiu nazwisk – ani Sontag, ani jej przyjaciół i przyjaciółek, partnerek, jej pierwszego męża i ojca jej syna. Tym samym narracja biograficzna zostaje osłabiona w ramach

transferu od historii do relacji, od pamięci o ikonach z encyklopedii o Stanach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do napięć emocjonalnych ukrytych w dynamice ujawniania i zaciemniania. Decyzja ta zostaje jednak cofnięta. W końcowej części przedstawienia pojawiają się konkretne nazwiska, co rozumiem między innymi jako reparacyjny ruch względem tych, których nie wymieniała Sontag. Nazwiska pojawiają się także jako podbudowa pod osobistą narrację aktora Macieja Cymorka, który w jednej z ostatnich scen outuje się w przedstawieniu jako osoba homoseksualna i żyjąca z HIV. Scenę coming outu postrzegam jako ruch o przeciwnym wektorze do decyzji Sontag o nieujawnianiu się wprost jako kobieta wchodząca w relacje z kobietami, mam jednak z tym ruchem zasadniczy problem. Wiąże się on z różnicą w statusach między obecnością męskiej i kobiecej homoseksualności, a także z historyczną świadomością realiów – w Nowym Jorku do roku 1980 relacje między osobami tej samej płci były nielegalne, a sami zainteresowani traktowani byli, jak pisze biograf Sontag Benjamin Moser, jako „zboceńcy i kryminaliści” (2021, s. 65). Ukrywanie lesbijskiej tożsamości, czy raczej coś na kształt kłamstwa podtrzymywanego przez zatajenie, było czymś innym wtedy, jest czymś innym dzisiaj. „Bycie lesbijką sprawia, że czuję się bardziej podatna na atak. Chęć – którą zawsze odczuwałam – by się ukryć, zniknąć, jest coraz większa”, pisała Sontag w grudniu 1959 roku (2012, s. 269-270). Istotnym zjawiskiem jest także współcześnie dostrzegana i analizowana kulturowa niewidzialność lesbijek. W ramach współmyślenia z moim przyjacielem Wojtkiem, doszłam do wniosku, że również w obrębie relacji między grupami mniejszościowymi i zagrożonymi dyskryminacją mogą zachodzić ruchy o charakterze zawłaszczania czy uniewidocznienia. Równocześnie jednak ujawnienie swojego statusu serologicznego wobec teatralnej widowni postrzegam jako gest zarówno artystycznego, jak i osobistego (a może przede wszystkim

osobistego) ryzyka w obliczu stygmatyzacji osób żyjących z HIV i wciąż niedostatecznej edukacji na temat dróg transmisji wirusa. To z kolei otwiera drogę do ujęcia HIV w ramach kulturowych i społecznych, choć nie mam poczucia, że ta ważka kwestia została w spektaklu rozwinięta.

5.

Próby ćwiczeń z ucieleśnionej naoczności i występowanie „przeciw interpretacji” jest o tyle trudne, o ile interpretowanie kojarzone jest z wiedzą ekspercką. Obawa przed uznaniem tekstu opartego na opisie doznań zmysłowych i afektów oraz tego – posługując się słowami Sontag – „w jaki sposób istnieje dane dzieło” za nieprofesjonalny prowadzi autorkę ku „nieerotycznemu” przekładowi tego, co widzi, na to, co to może oznaczać. Wynika to, moim zdaniem, także z niedocenia i uniewidocznienia samego pisania jako aktu, który sam w sobie wiąże się przecież z kompetencjami profesjonalnymi, umiejętnością budowy tekstu, praktykowaniem możliwego do docenienia stylu. Sontag w pokusie interpretowania widziała formę ujarzmiania dzieła. W utożsamieniu interpretacji z eksperckością dostrzegam natomiast formę ujarzmiania ucieleśnionego aktu pisania.

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *Spoiler alert*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/spoiler-alert>.

Autor/ka

Marcelina Obarska – absolwentka teatrologii na UJ i gender studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą reprezentacjom aborcji w polskim teatrze po 1918 roku.

Autorka tekstów z zakresu teorii i historii sztuk performatywnych.

Przypisy

1. Parafraza zdania kończącego esej *Przeciw interpretacji*, które w przekładzie Dariusza Żukowskiego brzmi: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”. Zob. Sontag, 2012.

Bibliografia

Christenfeld, Nicholas J.S.; Leavitt, Jonathan D., *Story Spoilers Don't Spoil Stories*, „Psychological Science” 2011, nr 22(9), s. 1152-1154.

Christenfeld, Nicholas J.S.; Leavitt, Jonathan D., *The fluency of spoilers: Why giving away endings improves stories*, *Scientific Study of Literature*” 2013, t. 3, nr 1, s. 93-104.

Moser, Benjamin, *Sontag. Życie i twórczość*, przeł. K. Kurek, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021.

Sontag, Susan, *Odrodzona: Dzienniki, t. 1, 1947-1963*, red. D. Rieff, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012.

Sontag, Susan, *Wyobraźnia pornograficzna*, przeł. D. Żukowski, [w:] *Style radykalnej woli*, Karakter, Kraków 2017.

Sontag, Susan, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012.

Rozliczamy Susan Sontag, rozmowa Ali Orent z reżyserami oraz obsadą spektaklu, <https://uwmfm.pl/rozliczamy-susan-sontag/> [dostęp: 10.02.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/spoiler-alert>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

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

/ REPERTUAR

Sztuka przetrwania

Jowita Mazurkiewicz

Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21 w Warszawie: *Przetrwają silniejsi? Filoktet Survival* (rezydencje artystyczne)

Tomasz Grabowski, *Przetrwać w obcości*, 6-8 grudnia 2024

Aleksandra Jakubczak, *Worst Case Scenario*, 13-14 grudnia 2024

Maja Luxenberg, *ACELAND*, 19-20 grudnia 2024

W popularnym telewizyjnym formacie grupa nieustraszonych uczestników i uczestniczek, ulokowana na bezludnej, zazwyczaj tropikalnej wyspie, dowodzi swoich survivalowych zdolności w obliczu kolejnych wyzwań stawianych przez naturę i producentów programu, ku uciesze spragnionych emocji widzów. Organizatorki cyklu rezydencji *Przetrwają silniejsi? Filoktet survival* w Centrum Sztuki Włączającej w Warszawie odwołują się zarówno do *Survivora*, jak i do losów zranionego, porzuconego na Lemnos bohatera tragedii Sofoklesa, by zaprosić do namysłu nad strategiami przetrwania we współczesnym świecie. Tytułowe pytanie, z miejsca podważające bezlitosną wykładnię darwinizmu społecznego, uruchamia kategorię *vulnerability*

(ranliwość, wrażliwość), w ostatnich latach eksplorowaną intensywnie choćby przez Judith Butler i Sarę Ahmed za granicą czy Agatę Sikorę i Agnieszkę Daukszę w Polsce. Kulturoznawczynie uznają ranliwość za powszechną kondycję jednostki w realiach późnego kapitalizmu i zastanawiają się, w jaki sposób wrażliwość i prekarność podmiotu mogą zostać przekute w siłę i wytrzymałość w akcie oporu lub buntu. Wyzwaniem nie jest już demonstracja tężyzny na bezludnej wyspie, a stawienie czoła katastrofie klimatycznej, pandemii, wojnom, dyskryminacji, kryzysom ekonomicznym i psychicznym. Podczas trzech grudniowych wieczorów swoich strategii przetrwania poszukiwali Tomasz Grabowski, Aleksandra Jakubczak i Maja Luxenberg. Każda z osób tworzących inaczej określiła pole własnych zmagania z nieprzychylną rzeczywistością i zaproponowała odmienne, ale uzupełniające się taktyki artystycznej wytrzymałości.

Przetrwać w obcości

Pierwszego wieczora kameralną przestrzeń Centrum wypełniają białe foliowe kombinezony ochronne zawieszane gęsto pod sufitem. Każdy z nich jest obficie poplamiony czerwoną farbą przypominającą krew i oznakowany kodem QR, który odsyła do przyporządkowanego mu cytatu. Z wystawą multimedialną Tomasza Grabowskiego można zapoznawać się na własną rękę, oglądając w smartfonie nagrania przygotowane przez performerów, lub wraz z innymi widzami, skupiając się na projekcji rzucanej na białą ścianę za gąszczem skafandrów.

Grabowski mierzy się ze światem gruntownie nieprzystosowanym do potrzeb osób g/Głuchych, w którym normy i dyskurs zawsze wyznaczone są przez słyszącą większość społeczeństwa. Aby choć na chwilę zmienić zasady gry,

artysta powołuje do istnienia alternatywną rzeczywistość, stawiając fundamentalne dla projektu pytanie: co by było, gdyby ludzie na drodze ewolucji zyskali zdolność posługiwania się zmysłami wywiedzionymi ze świata zwierząt – echolokacją, elektrorepcją i magnetorepcją? I dalej: jaka byłaby pozycja społeczna osób, które nie dysponują tymi zmysłami?

Grabowski ustanawia swoje uniwersum za pomocą nowego języka. W rozdawanym przy wejściu słowniczku znalazły się ukute przez niego neologizmy pozwalające wymienić związane ze zmysłem słuchu, głuchotą i mową terminy na wyrażenia zainspirowane zmysłami, którymi zwykle posługują się ryby, delfiny, nietoperze czy pszczoły. Słyszeć to odpowiednio echoczuć, prądczyć i magnować. Migać – gugać, gdekuć, dikać.

Światotwórczy gest, rodem z klasycznej literatury science fiction, służy zdefamiaryzowaniu codzienności osób słyszących i zdenaturalizowaniu ich przywilejów. Artysta zaprasza w ten sposób do przelotnych odwiedzin w rzeczywistości, w której bariery społeczne i komunikacyjne między g/Głuchymi i słyszącymi tracą znaczenie wobec innych, wspólnych dla obu grup deficytów sensorycznych.

Grabowski kwestionuje i wyobcawia konstrukt pełnosprawności, dokonując lingwistycznej interwencji we fragmentach książek o g/Głuchych napisanych przez słyszących – są to m.in. *Głusza* Anny Goc, *Maska dobroczynności*. *Deprecjacja społeczności głuchych* Harlana Lane’a czy *Telefon, kino i cyborgi*. *Wzajemne relacje niesłyszenia i techniki* Magdaleny Zdrodowskiej. Na nagraniach artysta ubrany w kolejne kombinezony ochronne, które zaraz zawisną w galerii, najpierw miga cytaty z wybranych publikacji, a następnie zanurza ręce w naczyniach z czerwoną farbą i miga te same ustępy, wymieniając kluczowe słowa na autorskie neologizmy. Wykonywane przez niego znaki zostawiają czerwone ślady na białym kostiumie, a w finale

każdego wideo można zobaczyć planszę z cytatem, w którym wykonano krwawą korektę. W ten sposób performer zwraca uwagę na dojmujący niedobór tekstów o doświadczeniach g/Głuchych pisanych przez g/Głuchych i wyraźnie zaznacza swoją obecność w książkach słyszących autorek i autorów.

Foliowe kombinezony falujące pod sufitem okazują się materializacją radykalnej operacji na języku, instalacja to krajobraz po stoczony z nim bitwie. Przestrzeń wystawy przywodzi na myśl bardziej dystopijne laboratorium, w którym właśnie przeprowadzono brutalny eksperyment, niż migotliwe światy fantastyki naukowej. Taktyką przetrwania zaproponowaną przez Grabowskiego jest intensywne ćwiczenie wyobraźni i to właśnie dzięki temu okazuje się najbardziej skuteczna. Wymyślanie alternatywnych rzeczywistości może odświeżyć spojrzenie na relacje społeczne między g/Głuchymi i słyszącymi oraz ujawnić niesprawiedliwość dystrybucji przywilejów w grupach o różnych możliwościach sensorycznych. Wieczorne oprowadzanie kuratorskie szybko przeradza się w dyskusję o warunkach życia i reprezentacji g/Głuchych społeczności w Polsce, prowadzoną w polskim języku migowym, tłumaczonym konsekwentnie dla niemigających uczestników. Kolejne goście stają w rozproszonym świetle projektora na tle nagrań Grabowskiego i opowiadają o swoim doświadczeniu, spontanicznie dopełniając instalację własnymi spostrzeżeniami i uważną obecnością.

Worst Case Scenario

Tydzień później, tuż przed performansem przygotowanym przez Aleksandrę Jakubczak, dwójka performerów podchodzi kolejno do osób zgromadzonych na widowni i uprzedza, że to, co za chwilę zobaczą, chyba nie będzie za dobre. Na scenie i na ścianach, pomiędzy wiatrakami, lampkami, radjkiem i

wazonem z ususzonymi roślinami, widać nacieki z pianki termoizolacyjnej, przypominające mineralne osady w jaskini lub abstrakcyjne rzeźby. Jedna z nich będzie powstawać podczas pokazu – z worka podwieszonego pod sufitem miarowo skapują krople żółtawej mazi, zbierając się w sporą kałużę na podłodze. W rogu wisi banan przyklejony do ściany srebrną taśmą, w żartobliwym nawiązaniu do memicznego, wartego miliony dzieła Maurizia Cattelana, ale niebawem okaże się, że przestrzeń gry to jednak nie galeria sztuki, lecz wnętrze głowy autorki performansu. Jakubczak siedzi na poduszce przed widownią, zwrócona ku scenie, by razem z publicznością śledzić przebieg wydarzenia, zarządzać audiosferą, a potem okazjonalnie podrzucać performującym zadania.

„It feels like I forgot to do something important all the time” – zaczyna kobiecy głos z offu, a Jaśmina Polak i Rob Wasiewicz, ubrani w robocze dresy, wnoszą na scenę kolejne drobne przedmioty i dodatkowe lampy. Z głośnika wydobywa się opowieść o osobie zmagającej się z ciągłym poczuciem zawieszenia w oczekiwaniu na najgorsze oraz obezwładniającym brakiem siły na podjęcie jakiegokolwiek działania. Jako rezydentka Jakubczak poszukuje strategii przetrwania w obliczu stanów lękowych, codziennego, niekiedy paralizującego doświadczenia, które zdaje się kształtować jej relacje z otoczeniem i samą sobą. W późniejszym nagraniu artystka wyjaśni tytuł performansu: jej lęki polegają na nieustającej produkcji najgorszych scenariuszy wszystkich nadchodzących zdarzeń, co sprawia, że nie potrafi odwrócić się do publiczności, żeby przed nią wystąpić, ale mogą wyręczyć ją performerzy.

Wasiewicz i Polak pełnią w performansie podwójną funkcję – występują przed widzami w imieniu artystki, która w swojej ranliwości nie czuje się na siłach reprezentować samej siebie, oraz na różne sposoby konfrontują ją z jej

lękami w bezpiecznych, kontrolowanych warunkach, niczym na sesji terapii poznawczo-behawioralnej. Po doświetleniu obiektów z pianki wkraczają na scenę powtórnie, w zwolnionym tempie, raz po raz nadmuchując foliowe woreczki, przy akompaniamencie nieco tandetnej muzyki relaksacyjnej. Nadają lękom niefiguratywną formę, najpierw za pomocą oddechów i plastikowych torebek, następnie – wiatraka i folii malarskiej, która frenetycznie drży i faluje w strumieniu powietrza. Później Polak za sprawą paru gałęzi i łańcucha przedzierzgnie się w potwora z horroru, a Wasiewicz w owiniętego plastikiem ducha. Ich działania intensyfikują się w ciągłym napięciu między pragnieniem uczynienia lęków namacalnymi i potrzebą odebrania im destrukcyjnej mocy.

W kluczowym fragmencie performansu aktorzy stają przed publicznością i zdają reżyserce relację z tego, co widzą, ale zamiast opisywać rzeczywistość, wymyślają jej najgorszą wersję. W snutej przez nich wizji wszystkie widzki denerwują się i nudzą, dyrektorzy festiwalu teatralnych załamują ręce, bardziej spełnione koleżanki z roku drwią, a władze miasta żałują wydanych na rezydencję pieniędzy. W międzyczasie „Dwutygodnik” publikuje recenzję wydarzenia, z której wynika, że Jakubczak kompletnie się ośmieszyła, a jej lęki okazały się jak najbardziej zasadne. Pod teatrem gromadzą się protestujący z transparentami „No talent”, a chłopak Jakubczak zdradza ją z jej prywatną dramaturżką. Obawy związane z życiem zawodowym przeradzają się w mroczne wizje życia osobistego. Performerzy siadają naprzeciwko siebie i na prośbę artystki eksponują ją na lęk przed samotnością. W układanym przez nich scenariuszu zniedołężniała Ola świętuje sto drugie urodziny, zalegając w zapleśniałym, toksycznym mieszkaniu, opuszczona przez bliskich, którzy w końcu odkryli, że jest zdecydowanie złą osobą.

Ale podczas performansu trudno oprzeć się wrażeniu, że Jakubczak nie jest sama, a najgorsza wersja przyszłości nie może się urzeczywistnić wobec bardziej namacalnej i ugruntowanej teraźniejszości. W tym momencie otaczają ją przecież ludzie gotowi wysłuchać jej opowieści i uznać codzienne zmagania z własną, kruchą psychiką. Eskalująca katastrofizacja realizowana na scenie przez Polak i Wasiewicza w kolejnych performatywnych aktach lęku kończy się obnażeniem ich absurdu lub oswojeniem poprzez zwyczajne wypowiedzenie na głos. Taktyka reżyserki nie sprawia, że znikają, ale dzięki konfrontacji przeprowadzonej wobec publiczności na chwilę stają się wspólnym doświadczeniem zasługującym na empatię i zrozumienie.

Aceland

Trzecia praca zapowiada się jako relacja z podróży. Na statycznym wideo wyświetlanym na ścianie widać białe kontenery mieszkalne na trawiastej równinie pod pochmurnym niebem, na scenie stoją keyboard, mikrofon i biurko, na nim laptop i parę drobiazgów, a w kącie – niebieska torba z Ikei. Minie sporo czasu, zanim Maja Luxenberg zajmie miejsce przy stoliku, by opowiedzieć o swoim doświadczeniu kilkumiesięcznej pracy w hotelu na islandzkim pustkowiu. Ramy jej performansu zakreśla seria nagrań audio i napisów na tle nie do końca malowniczej pocztówki z wyjazdu.

Najpierw słyhać luźną rozmowę Luxenberg z towarzyszką podróży: próbują ująć swoje codzienne przeżycia w proste konstatacje i wspólnie obśmiać niewygodę, zmęczenie i doskwierające im poczucie izolacji. Poszczególne kwestie z czasem zaczynają się zapętlać: „lubię tę pracę”, „nie da się tak żyć”, „trzeba się wyrobić”, „nie powtórzyłabym tego”. Po remiksie rozmowy rozbrzmiewają wypowiedzi kolejnych uczestników islandzkiego survivalu,

osób w różnym wieku, z rozmaitych krajów i grup społecznych. Wszyscy chcą głównie dużo zarobić w krótkim czasie i na chwilę zmienić otoczenie. Głos Mai pośród innych wyjaśnia, że szuka przemiany i ucieczki od problemów, utyskuje na silny wiatr i eksploatacyjne struktury zatrudnienia, opisuje przedziwny stan zawieszenia w świecie zorganizowanym wokół intensywnego zarobku, przelotnie dzielonym z innymi, którzy zaraz bezpowrotnie znikną.

Fragmenty relacji nabierają konkretności, kiedy ruchome zdjęcie kontenerów zastępuje nagranie w jednym z hotelowych pokoi. Luxenberg na ekranie przygotowuje się do sprzątnięcia, a na scenie siada przy biurku i zaczyna skręcać papierosa. Torba z Ikei, widoczna zarówno w planie żywym, jak i w planie wideo, nadaje dwóm rzeczywistościom pewną ciągłość. Odtąd Luxenberg na scenie będzie prowadzić performatywny, często także muzyczny, wykład o swojej wyprawie, podczas gdy jej sobowtórka z dokumentu odda się metodycznemu szykowaniu hotelowego pokoju dla następnych gości. Kiedy jedna zamiata, wyciera, ścieli i szoruje, druga tka opowieść – swobodną, niemal prywatną, jakby siedziała w salonie z grupą znajomych, którzy właśnie zapytali, jak było w Islandii. Każdy rozdział jej relacji to kolejny aspekt przeżytej niedawno przygody. Wspomina codzienne wyzwania, jak wysuszone ręce krwawiące od detergentów i duża odległość od jedyne sklepu w okolicy, restrykcyjne zasady skąpego właściciela hotelu czy godziny przepędzane beczynnym w zapleśniałym kontenerze w oczekiwaniu na koniec wyjazdu. Ale czasem poszerza perspektywę, zwracając uwagę na realia pracy imigrantów i uchodźczyń, którzy w Islandii muszą na nowo zbudować swoje życie pomimo dyskryminacji, bariery językowej i osamotnienia. Performerka w pełni zdaje sobie sprawę ze swojego przywileju – pracuje jako sprzątaczką z wyboru i tymczasowo, nie musząc identyfikować się ze swoją posadą.

Codzienna praca fizyczna w izolacji okazuje się dla Luxenberg niemałym wyzwaniem. Żeby mu podołać, postanawia zrobić użytek ze swoich artystycznych kompetencji i na potrzeby wymyślanego podczas rutynowych obowiązków projektu staje się wnikliwą zbieraczką doświadczeń, umiejętności, materiałów i dokumentów. Z wywiadów ze współpracownikami, wiadomości głosowych do przyjaciółki czy zgromadzonych w kieszeniach drobiazgów ułoży się zniuansowany dziennik podróży w późnym kapitalizmie, z notatek w telefonie – improwizowane, żartobliwe piosenki pozwalające nabrać dystansu do własnej prekarnej pozycji i wyrazić związane z nią ambiwalentne emocje. Luxenberg pracuje i identyfikuje się jako artystka, nawet kiedy akurat sprząta w islandzkim hotelu. Dając ujście swojej kreatywności, zarówno podczas wyjazdu, jak i w ramach rezydencji, odnajduje sens przeżyć, które mogłyby wydawać się nieistotne czy niewarte zapamiętania, i robi z nich użytek w sztuce.

Przegląd nagromadzonych dokumentów i pamiątek doprowadza Luxenberg do kluczowego dla jej projektu pytania: czy wyjazd zarobkowy świadczy o zaradności czy jej braku? Żeby pozwolić sobie na pracę w kulturze, autorka musiała znaleźć dodatkowe źródło utrzymania, a zarobione w Islandii pieniądze pomagają jej przetrzymać niestabilność, niepewność i niskie wynagradzanie projektów artystycznych w Polsce. Dorobiwszy za granicą, pozwoliła sobie na odpuszczanie, przestój i bezproduktywność, dzięki którym sztukę może tworzyć na własnych warunkach i w swoim tempie, poza survivalową pogonią za kolejnymi angażami. Relacja z podróży nie jest jednak sprawdzonym przepisem na przetrwanie pracy w kulturze, a ujawnieniem jego ukrytych kosztów – zmęczenia, stresu, bólu pleców, poczucia porażki i wyalienowania. Performerka na nagraniu kończy sprzątać. „Zdażyła” – komentuje z ulgą Luxenberg na scenie. Na swoją sobowtórkę z Islandii zdaje się patrzeć z uznaniem.

Towarzysząc Grabowskiemu, Jakubczak i Luxenberg w eksploracji rozmaitych sposobów na przetrwanie w nieprzyjaznej rzeczywistości, warto zastanowić się, jakie strategie tworzenia sztuki można odnaleźć w ich projektach, a więc jakie formy teatru i performansu odpowiadają według nich na wyzwania współczesności i czego obecnie potrzebują od sztuki zarówno artyści, jak i odbiorczynie, którzy uczą się dostrzegać i doceniać własną ranliwość. Wszystkie propozycje, mimo istotnych różnic, okazały się kameralnymi, skromnymi wydarzeniami opartymi na obecności osoby autorskiej, jej szczerzej pracy z własną kruchością i poczuciem nieprzystosowania oraz na bliskim spotkaniu z widzami jako świadkami pewnego szczególnego doświadczenia. To wypowiedzi korzystające ze swojej niepozorności i przyziemności, lekcje empatii przeprowadzone za pomocą oszczędnych środków, niedomknięte i niewykluczające innych. Każdy z projektów zapewnił publiczności przestrzeń na niewymuszone współbycie i współodczuwanie, fundamentalne dla zrozumienia ranliwości jako doznania na wskroś relacyjnego i wspólnototwórczego. Sztuka przetrwania może polegać na dzieleniu się słabością, bez wstydu i skrępowania, aż stanie się siłą.

Wzór cytowania:

Mazurkiewicz, Jowita, *Sztuka przetrwania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/sztuka-przetrwania>.

Autor/ka

Jowita Mazurkiewicz – dramaturżka, magistra sztuki, absolwentka Wiedzy o Teatrze w

Akademii Teatralnej w Warszawie. Współtworzyła *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie* w reżyserii Marty Szlasy-Rokickiej w Instytucie Sztuk Performatywnych przy Teatrze Powszechnym, pracowała przy spektaklach Michała Buszewicza, Grzegorza Jaremki, Wojtka Ziemilskiego i Weroniki Szczawińskiej. Publikowała teksty w „Teatrze” i „Dialogu”. Jej główne zainteresowania badawcze to teatralna praktyka *female gaze* oraz reprezentacje Czerności i białości w polskim teatrze współczesnym, przede wszystkim w perspektywie antyrasizmu, postkolonializmu i feminizmu interseksyjnego.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/sztuka-przetrwania>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-cos-nas-moze-jeszcze-przestraszyc>

/ REPERTUAR

Czy coś nas może jeszcze przestraszyć?

Zuzanna Piekarska

TR Warszawa

Laguna

choreografia i reżyseria: Paweł Sakowicz, tekst i dramaturgia: Anka Herbut, scenografia: Iza Tarasewicz, kostiumy: Milena Liebe, sound design: Justyna Stasiowska, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 7 lutego 2025

W świecie kinematografii horror trzyma się mocno; w zeszłym roku do polskich kin trafiło piętnaście pozycji z tego gatunku. Żywe zainteresowanie horrorem potwierdza niedawna premiera filmu *Nosferatu* (reż. Robert Eggers), który, przekroczywszy sto siedemdziesiąt sześć milionów dolarów w światowym box office, stał się najbardziej dochodową realizacją reżysera. Co jednak z horrorem w teatrze? Czy w czasach hiperrealistycznych produkcji filmowych można jeszcze przestraszyć czymś widza teatralnego? Choć zdarzają się spektakle korzystające z estetyki grozy bądź gore, nieczęsto spotyka się takie, które można jednoznacznie zaklasyfikować jako horror.

Jednym z przedstawień, które podejmuje to tematycznie-estetyczne wyzwanie, jest *Laguna* w reżyserii Pawła Sakowicza – pierwszy spektakl choreograficzny TR Warszawa.

„Jak na stole chłodniczym”

Podczas wchodzenia na widownię nie sposób dostrzec tego, co jest na scenie – wszystko przykryte jest grubą warstwą dymu, a ostre białe światła rażą w oczy. Dopiero po zapadnięciu ciemności mgła się powoli rozprasza.

Przedstawienie zaczyna się na dobre, gdy mały punktowy reflektor odsłania nagle kawałek twarzy aktora; oświetlony fragment rozjeżdża się, powiększa, aż w końcu oczom publiczności ukazuje się cała scena – przestrzeń tajemniczego Laguna Spa. Na czerwonej podłodze ustawione są metalowe „leżaki” przypominające bardziej wygięte, blaszane formy do ciasta niż element wypoczynkowego krajobrazu. Ich surowy, sterylny wygląd (a także ewidentny brak przystosowania do interakcji z żywym ciałem) zniechęca do prób wygodnego ułożenia się na nich. Miejsce w centrum zajmuje stalowa wyspa kuchenna z wystającym kranem, budząca skojarzenia zarówno z sanatoryjną wanną, jak i ołtarzem ofiarnym; zza jej masywu wystają nogi jednego z gości kurortu. Nad wyspą wisi zaś podłużna jarzeniówka, której zimne światło potęguje kliniczną atmosferę miejsca. Tłem dla wydarzeń w spektaklu jest błyszcząca ściana złożona z metalowych prostokątów; przez szczeliny pomiędzy nimi wydostaje się czasem niesamowite białe światło. Jednym z kluczowych elementów scenografii wydaje się kulisty lustrzany obiekt zwisający z lewej strony sufitu – to osobliwe ciało niebieskie będzie odpowiedzialne za nadchodzące zaćmienie Słońca, „szalony czas” przemian i dziwów.

„Nad Blood Lake ktoś złamał mi szczękę”

Po ponurej przestrzeni sceny snują się bohaterowie spektaklu, goście Laguna Spa: Jjan przez dwa „j” (Rafał Maćkowiak), Roman (Mateusz Górski), Norman (Dobromir Dymecki) i Debora (Agnieszka Żulewska), której elegancka turkusowa suknia wyróżnia się na tle prostych i wygodnych ubrań jej towarzyszy; dołącza też do nich XX (Sebastian Pawlak), w garniturze i z białym opatrunkiem na nosie. Postaci dyskutują o nadchodzącym zaćmieniu, a także wspominają swoje koszmary senne (ucieczka, topienie się w mule, łamanie szczęki, gnicie zębów). Z dialogów wyłania się niepokojąca wizja rozkładu i przemocy, a także nieokreślonego kataklizmu, którego nadejście jest coraz bliżej. Pomimo przywoływania dosyć drastycznych obrazów, osoby aktorskie wypowiadają swoje kwestie cicho i miarowo, bez nadmiernej ekspresji. Ruch sceniczny również jest bardzo ograniczony, bohaterowie wydają się pogrążeni w stanie dziwnego oczekiwania. Na co czekają goście kurortu? Na zbawienie czy unicestwienie? Wkrótce okazuje się, że wszyscy oni przyjechali do Laguna Spa, aby wziąć udział w tajemniczym rytuale, czego on jednak dotyczy i na czym polega – nie wiadomo. W narracji pojawiają się pauzy i wyrwy. Czułam, że coraz trudniej jest mi wyłowić sens kolejnych wypowiedzi, imiona i doświadczenia bohaterów zlewały się w jedno. W *Lagunie* ledwo co zawiązana akcja od samego początku jest w procesie narracyjnego rozpadu.

Na scenie pojawia się nowa postać, Harper (Natalia Kalita), która inicjuje długo oczekiwaną ceremonię. W czerwonym kostiumie i okularach przeciwsłonecznych, gromadzi pozostałych bohaterów przy stalowej wyspie kuchennej na wzór Ostatniej Wieczery, po czym nalewa do kieliszka ciemnoczerwoną substancję ciekącą z kranu; nakazuje pić i podać dalej. To od tego momentu *Laguna* zaczyna zmierzać w coraz bardziej

choreograficzne rejony. „Wasze mięśnie stają się luźne...”, powtarza hipnotyzująco Harper, „Zaczynacie się topić, schodzić głębiej...”.

„Słońce zdziczało”

Zaćmienie Słońca przynosi zaćmienie umysłów. Odurzeni tajemniczym płynem bohaterowie zdają się coraz mniej kontrolować swoje ciała, przewracają się, rytmicznie drgają. Zmuszony do wypicia zawartości kieliszka Norman upada na ziemię, a jego „zwłoki” są zaciągnięte za metalową ścianę. Postaci pozostają blisko ziemi, ich ciała są podwinięte; niektórzy pełzają na czworakach ze zwieszoną głową, inni obracają się twarzą do sufitu i, podpierając się rękami, energicznie unoszą i opuszczają biodra. Debora obmywa się (lecznikiem?) błotem z ceremonialnej wanny, brudzi sobie twarz, ręce i elegancką sukienkę. Choć enigmatyczne dialogi są jeszcze obecne, spektakl wykorzystuje coraz więcej horrorowych strategii – światło czasami gaśnie całkowicie, czasami oślepia stroboskopem, a na tle pulsującej, transowej muzyki pojawiają się niepokojące dźwięki przypominające grzechotanie lub odrywanie. Po kwestii „Dlaczego tutaj sobie nie poderzniesz gardła?” słychać dźwięki przypominające zduszone krztuszenie się oraz charakterystyczne pluśnięcie, z którym coś mokrego spada na podłogę.

Największe wrażenie robi długa scena choreograficzna, podczas której bohaterowie stoją zwróceniem twarzą do widzów, podświetleni od tyłu kolorowymi, migoczącymi reflektorami. Ciała zdają się opętane, każde z nich wykonuje indywidualną choreografię, która to przyspiesza, to zwalnia, tylko po to, aby zaraz powtórzyć wszystkie ruchy w szaleńczym zapętleniu. Postaci na scenie młóć ramionami w powietrzu, trzepią włosami, schodzą na podłogę i na czworakach wyginają konwulsyjnie plecy. Pomimo

podobieństwa gestów, każda osoba angażuje się w taniec na swój własny sposób. Rafał Maćkowiak, z białą soczewką na jednym oku, ma wzrok utkwiony w widowni, jego ruch jest rytmiczny i zdeterminowany; Mateusz Górski ma zamknięte oczy i wydaje się bardziej zanurzony w muzyce. Kiedy intensywna choreografia dobiega końca, wszystkie osoby aktorskie są spocone, rozczochrane i ubrudzone błotem i krwią. Postać Agnieszki Żulewskiej jeszcze bardziej plami swoją sukienkę, kiedy ze złowieszczym chrupaniem zjada kieliszek, a intensywnie czerwona krew spływa jej między zębami na szyję i dekollet.

W finale spektakl stopniowo traci na dynamizmie, bohaterowie turlają się po podłodze, wchodząc ze sobą w fizyczne interakcje; oczom publiczności ukazują się splątane, wycieńczone ciała bezwładnie rywalizujące o przestrzeń. Postaci niczym grupa zombie splezają ze sceny przez drzwi w metalowej ścianie. Klamrą zamykającą spektakl jest figura lustrzanej kuli, która w świetle reflektora rzuca na ścianę okrągły cień, tworząc tym samym efekt zaćmienia – transformacja się dokonała.

„Nie było żadnej wody, żadnej laguny”

Pierwsza część spektaklu Sakowicza zaskakuje, niekoniecznie pozytywnie – *Laguna* opisana jest na stronie TR Warszawa jako „choreograficzny horror”, publiczność jest więc przygotowana na mocne, ekspresyjne doświadczenie oparte na ruchu i atmosferze grozy. Tymczasem pierwsze pół godziny widowiska oparte jest głównie na pourywanym, mętłym dialogach. Zamiast niepokojącego półmroku widzimy dobrze oświetloną scenę, zamiast tańca obserwujemy statyczne kompozycje postaci, których imion nie sposób zapamiętać. Oczywiście jest to celowy zabieg reżysera i dramaturżki – „Zaczynamy nieco przewrotnie, bo bardzo teatralnie, z dialogami, akcją,

która konsekwentnie przez to, że ciało zaczyna przejmować kontrolę nad wydarzeniami, sprawia, że historia przechodzi od słowa do ciała”, wyjaśnia Sakowicz (Janikowski, 2025). Pytanie, jak taka strategia wpływa na afektywny odbiór spektaklu. Choć sekwencje opętania robią duże wrażenie, pierwsza część przedstawienia nieznośnie się dłuży, zamiast strachu czy niepokoju pojawia się nuda. Twórcom *Laguny* nie udało się zbudować tyle napięcia, aby późniejsze elementy body horroru mogły wywołać mocną reakcję emocjonalną – czy to przerażenia, czy obrzydzenia. Nie oznacza to oczywiście, że horror w teatrze jest niemożliwy. Wydaje się on jednak wymagać sprawnej manipulacji tempem oraz dostrojenia do wrażliwości osób widzowskich, które przyzwyczajone są już do drastycznych reprezentacji w kulturze wizualnej.

Abstrahując od gatunkowych ambicji, warto też zauważyć, że początkowa, nużąca część spektaklu stanowi zaskakująco wierne odbicie współczesnej rzeczywistości. Bohaterowie *Laguny* pogrążeni są w oczekiwaniu na jakiś przełom – rewolucję? Apokalipsę? Ich zastój podszyty jest głębokim lękiem, ale też pragnieniem zmiany. W obliczu trudów późnego kapitalizmu, katastrofy klimatycznej, wojen, inflacji, epidemii oraz wzrostu popularności ruchów ultrapravicowych, dzisiejsza rzeczywistość również przesiąknięta jest niepokojem (a także często nudą i zmęczeniem). Tak jak goście Laguna Spa, nerwowo wypatrujemy przełomu, radykalnej transformacji. Co będzie naszym zaćmieniem? W koncepcji Herbut i Sakowicza przemiana odbywa się poprzez ruch i ciało, nie wiemy jednak, czy ma ona wymiar powszechny, czy tylko indywidualny. Nie wiemy też, jak się to wszystko skończy – bohaterowie, brudni i wycieńczeni, znikają ze sceny, zanim tajemnicza planeta zakryje sobą Słońce. Publiczność może jedynie spekulować, co pojawi się w miejscu wyschniętej laguny.

Wzór cytowania:

Piekarska, Zuzanna, *Czy coś nas może jeszcze przestraszyć?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-cos-nas-moze-jeszcze-przestraszyc>.

Autor/ka

Zuzanna Piekarska - studentka teatrologii UJ.

Bibliografia

Janikowski, Grzegorz, *Warszawa. „Laguna” - choreograficzny horror w TR Warszawa*, PAP, 5.02.2025, <https://e-teatr.pl/warszawa-laguna-choreograficzny-horror-w-tr-warszawa-55210> [dostęp: 10.02.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-cos-nas-moze-jeszcze-przestraszyc>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kontrolowana-interakcja-z-publicznoscia>

/ REPERTUAR

Kontrolowana interakcja z publicznością

Szymon Golec

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Australia

scenariusz i reżyseria: Tadeusz Pyrczak, scenariusz i dramaturgia: Julia Nowak, scenografia i kostiumy: Jerzy Basiura, muzyka: Nikodem Dybiński, wideo: Mateusz Adamczyk, Tadeusz Pyrczak

premiera: 24 stycznia 2025

Wszechobecna kontrola jest naszą codziennością: w miastach kamery monitoringu obserwują większość zakamarków, nasze działania w internecie są stale śledzone w celu wyświetlenia nam konkretnej oferty marketingowej. Afery polityczne związane z systemem Pegasus czy szpiegowanie obywateli USA przez CIA ujawnione przez Edwarda Snowdena przestały należeć do kategorii science fiction, płynnie przechodząc do kategorii „oparte na faktach”. Lotnisko jest miejscem, w którym każdy nasz krok poddawany jest jawnej kontroli w celu zapewnienia jak największego bezpieczeństwa podróżnym – historia potwierdza, że i to nie wystarcza. Tadeusz Pyrczak

wraz z Julią Nowak w *Australii* traktują lotnisko jako miejsce-symbol kontroli, włączając w ten temat niepokoje życia codziennego.

Wchodząc do Domu Machin Teatru Słowackiego w Krakowie, widzimy tablice przylotów i odlotów wraz z małymi telewizorkami CRT wyświetlającymi obraz z foyer. Scenografia przypomina coś w rodzaju małomiasteczkowego dworca PKS: plastikowe fotele ustawione w rzędkach, kosz na śmieci z funkcją popielniczki, schodki i nieprzejrzyste szklane drzwi; jedynym niepasującym elementem jest budka telefoniczna. Na szarych ścianach widoczne są wyrwy, jak gdyby coś „zjadało” przestrzeń. Nad sceną umieszczone są monitory, na których wyświetla się reklama linii lotniczych FAR Airlines – pierwszej linii oferującej bezpośrednio loty do Australii.

Na scenę wychodzi Ochroniarz (Adam Wietrzyński), informuje, że znajdujemy się na najmniejszym, ale i na najbardziej zaawansowanym technologicznie lotnisku w kraju, w którym stosowany jest Terminus – system komputerowy opracowany na potrzeby ochrony lotnisk. Publiczność będzie pełnić nocną wartę straży. System jest bezduszny, statystyka nie wybacza, ale to widzowie mają być „ciepłymi trybikami” w tym Terminusowym kombinacie. Zaczyna się szkolenie. Na monitorkach, na których była wyświetlana reklama, teraz pojawia się złowrogie zielone oko zerkające na boki. Gdy do wybranego widza podejdzie aktor, kolor oka zmienia się na żółty, aktor zadaje pytanie, przykładowo o najbliższy lot do Australii, oko znika, a w jego miejsce pojawia się tekst: „Dzień dobry, witamy w systemie Terminus, w czym mogę pomóc?” – naszą rolą jest podążać za kwestiami dyktowanymi przez system, tym samym prowadzić kontrolowany dialog z aktorami.

Początkowo uważałem ten pomysł za interesujący. Interakcja z publicznością jest zabiegiem budzącym zazwyczaj ambiwalentne odczucia, więc pomysł,

aby poprowadzić ją w sposób kontrolowany, może pomóc minimalizować stres i niepokój związane z obawą przed wystąpieniem publicznym. Potwierdza to reakcja publiczności – widzowie zdawali się rzeczywiście wchodzić w nadaną im rolę i powtarzali kwestie Terminusa. Przykładowo: aktor podchodzi do widza i pyta się o możliwość wynajęcia prywatnego samolotu, wtedy widz patrzy na tekst wyświetlany na monitorce i go czyta, rozmowa zazwyczaj składa się z wymiany trzech czy czterech zdań. Mimo wszystko nasuwa się pytanie: czemu to służy? Interakcja z publicznością ma budzić różne emocje, wprowadzać element nieprzewidywalności poprzez relację aktora z widzem. Innym celem może być pozbawienie widza anonimowości poprzez urealnienie jego obecności i sprawczości.

Wprowadzenie takiej interakcji w *Australii* z jednej strony współgra z tematyką spektaklu, czyli dywagacjami nad ideą kontroli, z drugiej jednak powtarzalność obranej strategii przez czterdzieści minut czyni ją męczącą. Mam wrażenie, że sam zabieg nie jest problemem, tylko jego nadmiarowe użycie; podczas oglądania zastanawiałem się, po co aktorzy kolejny raz pytają o wynajęcie prywatnego samolotu, o najbliższy lot do Australii, skoro widzowie odpowiadają za każdym razem w podobny sposób.

Po „szkoleniu” na scenie pojawia się reszta postaci: Ojciec (Mateusz Bieryt), Matka (Julia Latosińska), Córka (Marta Waldera), Syn (Jerzy Światłoń). Przybyli na bezpośredni lot do Australii. Niestety nie zakupili wcześniej biletów, ich samolot odleciał, a kolejny będzie dopiero za parę dni. Ojciec upiera się jednak, że muszą odlecieć dziś i jeśli będzie trzeba, to nawet wykupią samolot. Jest typem paranoika, który „gdzieś” zdobył informacje, że „coś” się stanie, gdy nastanie ranek, i prawdopodobnie ma to związek z wojną nuklearną. Trudno jednoznacznie określić miejsce i czas akcji spektaklu, najprawdopodobniej jest to Polska lat osiemdziesiątych – w spektaklu mowa o przesiadce w Jugosławii (choć kostiumy aktorów

niespecjalnie na to wskazują), ale system Terminus raczej przypomina współczesną sztuczną inteligencję. Oko systemu, które zerka na nas z monitorów, przywołuje skojarzenia rodem z Orwellońskiego *1984*. Paranoja Ojca budzi wątpliwości wśród reszty członków rodziny – syn wydaje się typem buntownika-indywidualisty, który za honor wziął sobie krytykę taty, matka zaś porównuje swoje życie do „rozpędzonego samochodu, w którym wydawało się jej, że jest na miejscu kierowcy, a jednak jest wyłącznie pasażerem”. Córka przez większość spektaklu milczy, dopiero przy próbie odzyskania swojego plecaka od Ochroniarza zaczyna mówić i nawiązuje z nim nić porozumienia. On zaszczepia w niej kult systemu Terminus, nawracając ją na wiarę w kontrolę i bezpieczeństwo. Sam Ochroniarz na tle członków rodziny wypada najlepiej, jest postacią barwną, jego nadpobudliwość i uwielbienie bezpieczeństwa i Terminusa, połączone z żywą mimiką i gestykulacją dodają spektaklowi rysu komediowego. Dialogi między członkami rodziny są nienaturalne, często myślałem, że bardziej przypominają serie monologów, w którym każda z postaci musi jasno przedstawić swoje stanowisko i ustawić się w kontrze do reszty. *Australia* może budzić skojarzenie z teatrem absurdu, ale brakuje w niej drugiego dna. Spektakl jest bardzo nierówny dramaturgicznie i konceptualnie, a rozważania o kontroli ciągle krążą wokół tych samych zagadnień. Matka, która kolejny raz przyrównuje swoje życie do rozpędzonego samochodu, nie staje się przez to postacią bardziej tragiczną, wręcz przeciwnie – coraz bardziej groteskową i irytującą. Jeśli miało to wywoływać taki efekt, to osiągało go za pierwszym razem, każde kolejne powtórzenie zaczynało nużyć. Zaczynałem odczuwać, że w tym spektaklu brak rzeczywistej problematyzacji kontroli, temat potraktowany jest powierzchownie. Spektakl kończy się awarią systemu Terminusa, podczas której wybucha ogólna panika. Postaci uświadamiają sobie, jak łatwo jest utracić kontrolę i poczucie

bezpieczeństwa, więc decydują się zostać w kraju i pogodzić ze swoim losem. Pomimo ostrzeżeń ochroniarza, że opuszczając lotnisko, przestaną być pod jego opieką, postanawiają wyjść. Przez szklane drzwi widzimy ich sylwetki oraz coś w rodzaju wschodzącego słońca bądź wybuchu bomby atomowej.

Jaki jest wydźwięk tej opowieści? Powinniśmy odpuścić sobie potrzebę kontroli, bo bezpieczeństwo jest efemeryczne? Życ z dnia na dzień i szukać złotego środka? Pogodzić się z własnym losem i rządzącym determinizmem? Mam wrażenie, że w *Australii* zabrakło kontroli nad koncepcją, powtarzanie kwestii nie buduje absurdalności, a wywołuje znużenie, postacie, oprócz Ochroniarza i Córki, wydają się jedynie wydmuszkami, a wprowadzenie Terminusa zdaje się chwytem, mającym odciągnąć naszą uwagę od fabularnych niedociągnięć.

Wzór cytowania:

Golec, Szymon, *Kontrolowana interakcja z publicznością*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kontrolowana-interakcja-z-publicznoscia>.

Autor/ka

Szymon Golec – student wiedzy o teatrze UJ.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/kontrolowana-interakcja-z-publicznoscia>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/wyznania>

/ FESTIWALE

Wyznania

Paweł Schreiber

23. Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 8-23 listopada 2024

Hasłem przewodnim tegorocznego Festiwalu Prapremier było zestawienie Progres/Regres. Tekst kuratorski umieszcza je w wielu kontekstach. Zestawia regres polityczny i społeczny (narastanie konfliktów społecznych i międzypaństwowych, kryzys klimatyczny) z ciągle przyspieszającym postępem naukowo-technicznym. Przygląda się temu, jak pojęcia progresu i regresu funkcjonują w późnym kapitalizmie, gdzie z jednej strony panuje entuzjazm związany z pędem do przodu, a z drugiej – rosnąca świadomość konieczności zrobienia kroku w tył i ograniczenia rozpasanej konsumpcji. Oczywiście, w festiwalowych spektaklach można było te problemy napotkać – temat jest na tyle pojemny, że daje się odnieść do większej części tworzonych dziś teatru. Nie miałem jednak wrażenia, żeby ta problematyka zajmowała centralne miejsce w tegorocznych Prapremierach; w wielu przedstawieniach była jedynie tłem.

Moją uwagę przykuł inny wątek, który zaskakująco konsekwentnie przewijał się w festiwalowych propozycjach. Niemal wszystkie były oparte na motywie szczerego, bolesnego wyznania. *Syn* Floriana Zellera to bliskie spojrzenie na rodziców próbujących sobie radzić z głęboką depresją nastolatka. *Kto zabił mojego ojca* to spektakl oparty na stworzonym przez Édouarda Louisa intymnym obrazie jego relacji z ojcem. *Młody mężczyzna* wyrasta z autobiograficznej powieści Annie Ernaux, opisującej jej romans oparty na różnicy wieku i klas społecznych – które precyzyjnie, bezlitośnie punktuje. Bohaterka przedstawienia *Angela (A Strange Loop)* nagrywa vlogi, w których dokumentuje swoją chorobę przed internetową widownią. *Kill Me* opiera się na serii nagrań, w których performerka Marina Otero rejestruje fragmenty swojego życia prywatnego, wykorzystywane potem jako tworzywo spektakli. W każdym z tych przedstawień wyznanie było problematyzowane w inny sposób: od realistycznego, psychologicznego podejścia w *Synu*, przez próby dekonstrukcji w *Młodym mężczyźnie* czy *Angeli*, po szaloną – i udaną – próbę pogodzenia wyznania i fikcji w *Kill Me*.

Syn w reżyserii Bobiego Pricopa (Teatrul Regina Maria w Oradei) to inscenizacja tekstu Floriana Zellera – nie tylko dramaturga, ale też odnoszącego sukcesy filmowca, laureata Oscara za oparty na własnym dramacie film *Ojciec*. *Syn* (notabene również zekranizowany przez Zellera) to dramat bardzo tradycyjny – realistyczno-obyczajowy, rozgrywający się w zamkniętym kręgu rodzinnym, a do tego wyraźnie nawiązujący do klasyków. Widać w nim echa Czechowa: konstrukcja opiera się na strzelbie, która najpierw jest wielokrotnie przywoływana, a w ostatnim akcie musi wypalić, a kiedy już wypali, to w okolicznościach mocno przypominających finał *Mewy*. Inscenizacja jest również bardzo tradycyjna. Realistyczna, psychologiczna gra aktorów momentami bardziej przywodzi na myśl film niż współczesny teatr. Minimalistyczna scenografia nie stara się budować zbyt

skomplikowanych znaczeń – stanowi raczej tło dla wyrazistego, dobrze podanego dialogu i wzmacnia tylko słowa, które w nim padają. Zwężająca się w głąb sceny jednolicie biała przestrzeń nie pozwala się ukryć i zmusza do konfrontacji – jedyną ucieczką jest umieszczona w głębi wnętrza, do której wpełza tytułowy syn, Nicolas (Robert Balint).

Jego ojciec, Pierre (Richard Balint), zostawił żonę Anne (Corina Cernea) i związał się z młodszą od niej Sofią (Alina Leonte). Nicolas choruje na depresję, a Anne nie jest w stanie sama sobie z tym poradzić. Syn trafia więc do domu ojca, gdzie jego sytuację komplikuje trudna relacja z Sofią (która niezbyt chętnie przyjmuje do domu dziecko swojego partnera z inną kobietą) i świeżo urodzonym przyrodnim bratem. Dynamika relacji między postaciami jest na tyle ciekawie poprowadzona, że spektakl cały czas trzyma w napięciu, a dramatyczny finał jest rzeczywiście wstrząsający. Ukazanie depresji nastolatka jest wiarygodne, pozbawione sentymentalizmu i autentyczne emocjonalnie – ogromna w tym zasługa aktorskiego duetu Balintów. Poważany rumuński aktor, Richard, zagrał tu z własnym synem. Ekspresywna gra ojca i bardzo powściągliwa (świetnie pasująca do odcinającego się od świata nastolatka) rola syna budują poruszający, przekonujący kontrast emocjonalny między postaciami.

Są w *Synu* próby dodatkowego skomplikowania języka scenicznego, np. poprzez symboliczne użycie kolorów i zabawek – ubrany na czarno Nicolas rozrzuca w białej przestrzeni sceny stosy czarnych przytulank, żeby zaznaczyć swoją obecność w nowym domu, a kiedy boi się wyjścia na imprezę, zakłada wielką, realistyczną maskę słonia. Te odrealniające sceniczny świat zabiegi nigdy nie idą za daleko – i chyba słusznie, bo siłą spektaklu pozostaje realistyczna, psychologiczna gra aktorska. To rodzaj teatru, który bardzo łatwo zepsuć, ale zespół pod wodzą Pricopa wychodzi z

tego wyzwania obronną ręką. Powstał bardzo dobry, przejmujący spektakl o depresji i trudnej miłości rodzicielskiej, bez nuty ironii czy metateatralnego dystansu.

W *Młodym mężczyźnie* (reżyseria Katarzyna Kalwat, Wrocławski Teatr Współczesny) punktem wyjścia jest powieść-wyznanie Annie Ernaux, opowiadająca o jej romansie z młodym wielbicielem jej twórczości. W powieści ta historia staje się pretekstem do konfrontacji z własnym wiekiem, wspomnieniami i awansem klasowym. W spektaklu wyznanie Ernaux zostaje umieszczone w świadomie sztucznym kontekście – oglądamy wieczór autorski, w trakcie którego uznana pisarka (Ewelina Paszke-Lowitzsch) z wynajętym w tym celu młodym chłopakiem (Dominik Smaruj) rekonstruuje swój dawny romans, ilustrując go śmiałym materiałem fotograficznym. Czułości nie da się zrekonstruować, więc sceny, w których aktorzy układają się w pozach widocznych na wyświetlanych akurat slajdach, są nieco komiczne. Obserwujemy heroiczną, ale z góry przegraną walkę pisarki z materiałem wspomnień, którym próbuje nadać zamierzony przez siebie kształt. A wspomnienia nie zawsze dają się tak potraktować – czasem namiętność i wstyd rozsadzają ramy budowanego przez dwoje rekonstruktorów obrazu, a czasem z pisarki wychodzą myśli i emocje, które wolałyby ukryć.

W powieści eleganckie frazy Ernaux sprawowały nad wyznaniem władzę absolutną, a w spektaklu nie ma ona już takiej mocy i na powierzchnię wydobywają się mniej chlubne elementy całej historii. Młody człowiek jest nie tylko partnerem w romansie, ale też człowiekiem do pewnego stopnia wykorzystanym, a następnie porzuconym, kiedy już spełnił swoją rolę. Pisarka – choć na pierwszy rzut oka pochyla się czule nad jego przynależnością klasową (w końcu sama też kiedyś wiodła podobne, trudne

życie), to w gruncie rzeczy nim pogardza. Konstruowana na potrzeby czytelników szczerść poważanej autorki okazuje się pełna wewnętrznych pęknięć i zgrzytów. Pomysł na groteskową „rekonstrukcję” romansu w ramach spotkania z czytelnikami z początku wydaje się przerysowany i płytko satyryczny, ale na szczęście gra obojga aktorów jest na tyle solidna, że przedstawienie nie pozostaje tylko wyrafinowaną drwiną z powieści Ernaux. Potrafi też pobudzić do refleksji nad skomplikowaną relacją tego, co publiczne, i tego, co prywatne, kryjącą się za każdym tekstem przybierającym formę szczerego, otwartego wyznania.

Kto zabił mojego ojca (reżyseria Andrei Măjeri, Metropolis Youth Theatre w Bukareszcie) to adaptacja autobiograficznej powieści Édouarda Louisa. Fabuła płynie dwoma torami – z jednej strony przedstawia coraz cięższy los ojca autora, który wpada w alkoholizm, traci żonę, pracę i zdrowie, a z drugiej trudne dojrzewanie Louisa i jego drogę do sukcesu pisarskiego. Z interakcji między tymi dwoma wątkami wyłania się obraz rozwoju niełatwej relacji między ojcem a synem – mały Eddy jest pod wrażeniem wygłupów taty, starszy musi się zmagać z homofobiczną agresją w szkole i brutalnością ojca w domu. Dorosły Eddy natomiast, zaczynający zupełnie inne życie w wielkim mieście, wraca do ojca, zaczyna z nim rozmawiać i próbuje zrozumieć, co sprawiło, że jego życie potoczyło się po równi pochyłej.

Wystawiając *Kto zabił mojego ojca* w paryskim Théâtre de la Ville, Thomas Ostermeier podkreślił osobisty charakter powieści, realizując monodram z samym Louisem w roli głównej. Na scenie odbywało się do bólu szczerze wyznanie jednego mężczyzny. Măjeri przyjmuje odwrotną strategię – w jego przedstawieniu gra cała grupa młodych aktorów (Adelin Tudorache, Alex Iezdimir, Andrei Ostrowski, Hunor Varga, Iustin Danalache, Vlad Ionuț Popescu), którzy płynnie przechodzą od roli do roli, przekazując grane przed

chwilą postaci innym członkom obsady. Doświadczenie indywidualne staje się wspólnie przeżywanym i odgrywanym doświadczeniem zbiorowym.

Nie bez znaczenia jest przestrzeń, w której rozgrywa się spektakl. To niewielka salka gimnastyczna, a wszyscy aktorzy występują w identycznych białych strojach sportowych. Sceneria drabinek i przyrządów do ćwiczeń zwykle jest kuźnią tradycyjnie rozumianej męskości, która musi całkowicie panować nad emocjami i zawsze pokazywać swoją siłę. Historia Eddy'ego, który nie może się odnaleźć ani w relacjach z ojcem, ani w szkole, ani w swojej własnej orientacji seksualnej, skłania do ćwiczeń innego rodzaju. Aktorzy trenują niepokój wykluczenia, niezręczność w próbach wyrażania własnych emocji, bycie ofiarą albo innych, albo własnego nałogu. Odbywa się tu przede wszystkim żmudny trening męskiej czułości. W opowieści Louisa czułość potrzebowała całych dekad, żeby dojrzeć i w jego relacji z ojcem, i w zrozumieniu własnej homoseksualności. Zamknięci w salce gimnastycznej aktorzy prezentują niezwykłą sprawność (zdarzają się tu bardzo wymagające układy choreograficzne i partie wokalne), ale ich imponująca dyscyplina skrywa wzruszającą słabość. Nie jest to słabość Édouarda Louisa, tylko słabość mężczyzn w ogóle.

Angela (Ixchel Mendoza Hernández), główna bohaterka przedstawienia *Angela (A Strange Loop)* w reżyserii Susanne Kennedy, żyje jednocześnie w dwóch przestrzeniach. Pierwszą jest jej pokój, w którym pozostaje uwięziona przez tajemniczą chorobę. Drugą jest internet, w którym streamuje na bieżąco swoje życie, opowiadając widowni (jej liczebności ani tożsamości nigdy nie poznajemy – nie wiadomo, czy w ogóle istnieje) o tym, co robi i jak się czuje. Rzeczywistości materialna i cyfrowa od samego początku się przenikają. Narratorem opisującym przejścia Angeli jest wyświetlany na ekranie awatar jej pluszowej przytulanki o wyglądzie poczciwego wilczka.

Pomieszczenie, w którym mieszka bohaterka spektaklu, składa się z elementów realnych, takich jak materac, na którym śpi, i wirtualnych, wyświetlanych na ścianach (za świetnie przygotowaną stroną multimedialną odpowiada Markus Selg). Te ostatnie do pewnego momentu wydają się trwałe, ale w pewnym momencie znikają, rozpadają się, otwierają na dziwne przestrzenie i obrazy. Aktorzy nie mówią, tylko poruszają ustami w rytm nagranych wcześniej dialogów. Udało się tu dobrze uchwycić coraz bardziej oddalającą się od materialności rzeczywistość pandemicznej kwarantanny. Doświadczenie uwięzionej przez chorobę, błądzącej między własnym ciałem a przestrzeniami cyfrowymi Angeli było przecież udziałem wielu widzów, zamkniętych we własnych mieszkaniach przez pandemię COVID-19.

Nie wiadomo, co właściwie dolega Angeli. Jej choroba nie zostaje nigdy nazwana, pozostaje abstrakcyjnym zespołem symptomów, od gwałtownych ataków bólu po zmiany w płynach ustrojowych. Odwiedziny matki, chłopaka i przyjaciółki (Kate Strong, Tarren Johnson, Dominic Santia) są tylko mechanicznymi rytuałami, które w niczym nie pomagają. Dużo ważniejsza jest obecność tajemniczej skrzypaczki (Diamanda La Berge Dramm), której nie zauważają pozostałe postaci. Najpierw tylko w milczeniu towarzyszy Angeli, a potem zaprasza ją do wspólnej podróży w inny świat. Przez większość czasu może się wydawać, że jest personifikacją śmierci, do której nieuchronnie prowadzi choroba. Ale po przejściu przez szereg onirycznych przestrzeni wyświetlanych na ścianie pokoju, Angela do niego ostatecznie powróci, bo, zgodnie z tytułem, znajduje się w pętli, w której nie ma ostatecznej śmierci – jest tylko zmiana.

Spektakl błądzi w gąszczu obrazów i odwołań, które potrafią zrobić spore wrażenie – widać, że twórcy włożyli dużo wysiłku, żeby poprowadzić je w nieprzewidywalnych kierunkach. Fotorealistyczne projekcje wnętrza pokoju

Angeli (z daleka czasem trudne do odróżnienia od rzeczywistych dekoracji) falują i rozpadają się. Jej wizyjna podróż na granicę śmierci rozgrywa się w wirtualnych przestrzeniach, które nie próbują oszołamiać efektywnością, ale bardzo sprawnie bawią się estetyką niskobudżetowych, niezależnych gier wideo. Bawiąca się z początku konwencją body horroru scena dziwnego porodu przez usta Angeli kończy się eleganckim nawiązaniem do średniowiecznych obrazów śmierci, w którym dusza konającego wychodzi przez usta pod postacią niemowlęcia.

Może właśnie to przeładowanie efektownymi pomysłami, które pojawiają się tu na każdym kroku, sprawia, że *Angele* ogląda się ze sporym zainteresowaniem, a czasem wręcz z podziwem, ale jednak z uczuciem emocjonalnego dystansu. To pewna słabość przedstawienia – dopóki trwa, przykuwa uwagę, ale po zakończeniu pozostawia w widzu mniej, niż można by się spodziewać. W starciu między bolesną realnością chorego ciała i cyfrowymi przestrzeniami, w które się od niego ucieka, zwyciężają te ostatnie, w których żadna tragedia nie jest ostateczna, bo wszystko można przewinąć i obejrzeć od początku.

Spektakl *Kill Me* w reżyserii Mariny Otero otwiera seria nagrań wideo. Widać na nich artystkę w różnych prywatnych sytuacjach od dzieciństwa po dorosłość. Głos Otero tłumaczy z offu, że filmy są rezultatem systematycznego procesu nagrywania własnego życia i przepracowywania go właśnie w takiej formie. Słyszemy opis dziecięcej fantazji o byciu nową Sarą Connor z *Terminatora* – seksowną kobietą-mścicielką, która stawia czoła każdemu wyzwaniu – i opis rozpadu namiętnego, obsesyjnego związku. Zaznajomieni z wcześniejszą twórczością Otero rozpoznają tu na pewno echa *Fuck Me* i *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* – *Kill Me* jest powrotem do tych samych wątków. Punktem dojścia fragmentów nagrań i komentującej

je narracji jest nagła zapaść, badania i diagnoza – osobowość borderline. To staje się dla Otero impulsem do przygotowania spektaklu na temat zdrowia psychicznego. Opowiada więc o tym, jak zaprosiła do projektu inne artystki borykające się z problemami w tej sferze (Ana Cotoré, Josefina Gorostiza, Natalia Lopéz Godoy, Myriam Henne-Adda). Ma powstać spektakl szczery, chwilami wręcz ekshibicjonistyczny (również dosłownie, bo performerki często grają nago), w którym uczestniczki otwarcie opowiadają o swoich najbardziej osobistych, intymnych doświadczeniach choroby, porażki czy miłości. Czasem słowami, czasem tańcem.

Szybko pokazują się tu jednak budzące podejrzliwość rysy. Przy wyliczeniu zaburzeń psychicznych, na które cierpią performerki, okazuje się, że jedna z nich co prawda nie ma tego rodzaju problemów, ale za to jest córką dwojga psychologów lacanowskich. W pewnym momencie Otero przyznaje, że w zasadzie chciała zrobić przedstawienie o kobiecie oszalałej z miłości, ale tematy związane z chorobami psychicznymi dużo lepiej się sprzedają. Ponura refleksja Otero nad możliwością samobójstwa prowadzi do sentymentalnej sceny tańca przy *Candle in the Wind* Eltona Johna, którą performerka od czasu do czasu przerywa wściekłymi komentarzami, że to „gówniana piosenka do tańczenia”. Jedna z performerek opowiada o swojej terapii litem w chorobie dwubiegunowej, po czym zachęca widzów, żeby wyciągnęli z telefonów baterie litowo-jonowe i je polizali, aby się lepiej poczuć.

W próbę szczerego wyznania, czy to werbalnego, czy tanecznego, zawsze wkrada się ironia, wyrastająca ze świadomości tego, że to, co się robi na scenie, jest profesjonalnie zaaranżowane, odgrywane przed mającą swoje oczekiwania publicznością, tworzone z myślą o teatralnym establishmencie. Przede wszystkim zaś w tle pojawia się pytanie, czym jest szczere wyznanie w świecie, gdzie emocje są modyfikowane przez media, ciągłą interakcją z

innymi ludźmi czy leki tłumiące przerosty pożądania, tęsknoty czy rozpacz.

Ironia i wątpliwość nie są tu jednak przeciwieństwem wzruszenia i szczerości – po prostu z nimi współistnieją. Najlepiej widać to w postaci zmartwychwstałego Wacława Niżyńskiego (w tej roli wspaniały Tomás Pozzi), na którego grobie, przynajmniej według relacji Otero, narodził się pomysł na spektakl. Zamiast smukłej, poruszającej się z gracją postaci widzimy niskiego, pulchnego mężczyznę, który tańczy tyleż żarliwie, co niezdarnie. To Niżyński, który zamiast technicznej biegłości wybrał kompletną szczerość, która nie boi się stanąć na granicy żenady. Gubi się w pokładach faktów i fikcji, z których zbudowana jest jego tożsamość, ale wciąż próbuje marzyć o zmianie świata na lepsze. W połowie utopijnej tyrady mówi z zakłopotaniem: „Skończę tylko papierosa i idę”. Jest postacią jednocześnie komiczną i do głębi poruszającą – z jednej strony parodią Niżyńskiego, a z drugiej jego apoteozą.

W jednej ze scen Otero mówi: „Życie to fikcja. Przechodzi przez ciało i jest prawdą, ale potem mija”. Może to najlepsze podsumowanie tych zmagania ze sceniczną szczerością. Kiedy w finale spektaklu cienie performerek i performerów tańczą na tle oślepiających widownię świateł w rytm *Wrecking Ball* Miley Cyrus, wiadomo, że wszystkie opowieści, które rozbrzmiewały na scenie (oraz towarzysząca im niepewność, ironia, obawa przed nadmiernym obnażeniem samej siebie), jeszcze przez chwilę będą autentyczne. Potem, jak w *Burzy*, aktorzy okażą się duchami i rozplyną w zwiewnym powietrzu. Szczere wyznanie jest zawsze nietrwałe i kruche, ale to wcale nie ujmuje mu wagi. Ma tę samą moc, co teatr – czasami na krótką chwilę nabiera takiej siły, że nie sposób mu zaprzeczyć.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Wyznania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185,
<https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyznania>.

Autor/ka

Paweł Schreiber - doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyznania>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/trylogia-z-oblezenia>

/ ZAGRANICA

Trylogia z oblężenia

Magdalena Hasiuk

Teatro dei Venti

Trylogia z oblężenia - Król Edyp, Siedmiu przeciw Tebom, Antygona - work in progres

na podstawie tekstów Sofoklesa i Ajschylosa

reżyseria: Stefano Tè, dramaturgia: Vittorio Continelli, Azzura D'Agostino, Stefano Tè, muzyka: Irida Gjergji (*Król Edyp*), Iginio L. Caselgrandi (*Siedmiu przeciw Tebom*), Tonino La DISTRUZIONE (*Antygona*), projekty scenografii i kostiumów: F.M., kostiumy: Nuvia Valestri

pokazy: więzienie Castelfranco Emilia, 10 grudnia 2024; więzienie Sant'Anna w Modenie, 13 i 14 grudnia 2024

Teatro dei Venti pracuje w Modenie od ponad dwudziestu lat, realizując etos teatru-grupy. Poznanie przed laty Odin Teatret i bliska współpraca z Julią Varley pozwoliły Stefano Tè, reżyserowi i kierownikowi artystycznemu, odkryć drogę, którą wraz z zespołem konsekwentnie podąża. Na sposób pracy w Teatro dei Venti składają się: codzienny trening aktorski, łączenie przez wykonawców obowiązków artystycznych, organizacyjnych i technicznych, zaangażowanie aktorek i aktorów w edukację teatralną

młodzieży i dorosłych, prowadzenie szkoły przy teatrze, tworzenie imponujących widowisk plenerowych, organizacja festiwalu poświęconego teatrowi więziennemu *Transparenze di Teatro Carcere* oraz rozwijanie pracy teatralnej z osobami z niepełnosprawnościami, z doświadczeniami chorób psychicznych, ze społecznością niewielkiej górskiej wioski Gombola oraz z osadzonymi z zakładów karnych.

Mimo znaczącego zaangażowania społecznego zespołu Stefano Tè tak określa cel swojej pracy: „Interesuje mnie teatr, nie pomoc, psychologia ani terapia. Jeśli teatr pomaga ludziom, tym lepiej”. Aktorka i koordynatorka pracy artystycznej Oxana Casolari postrzega swoją pracę artystyczną w więzieniu nieco inaczej. Widzi w niej nie tylko twórczość, ale także sposób wprowadzania zmiany społecznej. O tym, że ta zmiana zachodzi przynajmniej w wymiarze indywidualnym, świadczy wiele przykładów. Najbardziej spektakularny jest chyba los aktora-osadzonego F.M., który nie tylko zagrał w kilku spektaklach w reżyserii Tè, zaprojektował kostiumy i scenografię do przedstawień *Teatro dei Venti* granych także poza więzieniami (jak również do *Trylogii z obłączenia*), ale pod wpływem doświadczeń teatralnych rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii. Jako prace zaliczeniowe przedstawia też projekty scenografii i kostiumów do kolejnych spektakli.

Teatro dei Venti, choć mniej znany niż najsłynniejszy włoski teatr związany z więzieniem, *Compagnia della Fortezza*, tworzy w zakładach karnych wyczelowane, odważne przedstawienia, interesujące zarówno pod względem formy, jak i treści. Spektakle powstają zazwyczaj podczas codziennych, około dwumiesięcznych okresów prób prowadzonych za każdym razem w zespole integracyjnym, złożonym z aktorów i uczniów-aktorów *Teatro dei Venti* oraz aktorów-osadzonych. Taki też skład występuje

na scenie. Casolari podkreśla, że ten sposób pracy inspiruje wszystkie zaangażowane osoby. Dla widzów nierzadko pozostaje tajemnicą, do jakiej grupy należy dany wykonawca. Warto przy tym podkreślić, że Teatro dei Venti jest jednym z dziesięciu zespołów, które prowadzą w zakładach karnych regionu Emilia-Romania regularną pracę teatralną. W Polsce po ośmiu latach politycznej dekonstrukcji pracy teatralnej w więzieniach o podobnej sytuacji możemy tylko pomarzyć.

Od dwudziestu jeden lat zespół prowadzony przez Tè działa nieprzerwanie w zakładzie karnym o lżejszym rygorze, położonym w zabytkowym forcie Urbano w Castelfranco Emilia. Nieco krócej pracuje w nowoczesnym więzieniu Sant'Anna w Modenie. W okresie, gdy zespół nie przygotowuje nowego spektaklu, próby są prowadzone dwa razy w tygodniu. W obu więzieniach przedstawienia powstają w klimatycznych salach teatralnych. Tè w Castelfranco Emilia w formie czarnego sześcianu z sufitem w kształcie pomarańczowego ostrosłupa w zeszłym roku zaaranżował teatr w podziękowaniu dla więzienia za lata współpracy. W zakładzie karnym Sant'Anna przestronny black box podtrzymywany przez kilka masywnych graniastosłupów sfinansowała służba więzienna, uwzględniając większość potrzeb i sugestii artystów.

W grudniu 2024 roku w salach teatralnych obu więzień oddalonych od siebie o około dwadzieścia kilometrów zespół zagrał *Trylogię z oblężenia*, prezentowaną jako *work in progres*. Nie był to pierwszy cykl wymagający mobilności widzów, którego ogniwa rozpisane zostały na oba więzienia. W podobnym trybie prezentowano w 2021 roku *Odyseję*. Różnica polegała na tym, że wówczas oglądający podróżowali na przedstawienia wspólnie autobusem, w drodze słuchając przez słuchawki tekstów wprowadzających w akcję. Na *Trylogię z oblężenia* widzowie docierali indywidualnie.

Nad *Królem Edysem* zespół pracował z mężczyznami w Castelfranco Emilia, nad *Siedmiu przeciw Tebom* z mężczyznami w więzieniu Sant'Anna, a nad *Antygoną* z kobietami osadzonymi w tym samym zakładzie karnym. W *Siedmiu przeciw Tebom* po raz pierwszy w historii Teatro dei Venti na scenie w więzieniu wystąpili razem osadzeni mężczyźni i kobiety. Wcześniej służba więzienna nie wyrażała zgody na podobną współpracę.

Już sam pomysł, by w teatrze tworzonym w zakładzie karnym wziąć na warsztat historię rodu Labdakidów, wydaje się rewolucyjny. Tematy losu i fatum, niesprawiedliwości i zdrady, porządku prawa i powinności serca w więzieniu wybrzmiewają ze zdwojoną siłą. Osoby występujące często znają podobne sytuacje z doświadczeń życiowych. Dlatego też historie Edypa (na podstawie *Króla Edypa* Sofoklesa), bratobójczej walki Eteoklesa i Polinejesa (z *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa), losy Antygony i Kreona (również w odwołaniu do tekstu Sofoklesa) w interpretacji aktorów i aktorek odbywających karę pozbawienia wolności brzmiały wiarygodnie i dojmująco. W pamięć zapadły mi szczególnie następujące obrazy i sytuacje: gwałtowna a zarazem poetycka scena samoosłepienia Edypa, w której król z obnażonym torsem, odwrócony tyłem do widzów, dokonywał samookaleczenia widocznego na ścianie niczym w teatrze cieni; jego objawiające ludzką kruchość zasiadanie na tronie, ze skrwawionym bandażem na twarzy, w pozycji przypominającej figurę Chrystusa Frasobliwego; pełznięcie Edypa do nóg Kreona, by prosić o opiekę nad córkami; ostre dźwięki perkusji przeszywające wyprężone w ciemności ciało Eteoklesa w złotym kostiumie, przygotowującego się do obrony Teb; temat bratobójczej walki boleśnie rezonujący ze współczesną sytuacją w Europie i na świecie; maksymalnie skupiona postawa Antygony w drodze na śmierć i Ismena akceptująca rozpacz.

Trudno mi też zapomnieć interakcje między Edypem i Jokastą (graną przez Oxanę Casolari), której ciało, zawczasu rozpoznając prawdę, na próżno próbowało chronić ją przed nieuchronnym cierpieniem. Relacja Antygony i Kreona pozwoliła na reinterpretację zwłaszcza tej drugiej postaci. Grający Kreona Davide Filippi wydobył zagubienie i bezsilność władcy. W sporze między porządkiem serca, którego ofiarą padła Antygona, i racją prawa, za którą Kreon zapłacił podwójną żałobą i złamanym sercem, to on był postacią w pełni tragiczną i na wskroś ludzką.

Choć każda część *Trylogii*... miała własną specyfikę, wynikającą z tematu, obsady, kompozycji przestrzeni i muzyki (wykonywanej na żywo, w każdej części przez innego muzyka i na innym instrumencie: na altówce w *Edypie*, na perkusji w *Siedmiu przeciw Tebom*, na gitarze w *Antygonie*) między poszczególnymi ogniwami cyklu widoczne były liczne połączenia.

Wszystkie przedstawienia wyreżyserował Tè. On także razem z Vittorio Continellim i Azzurrą d'Agostino odpowiadali za dramaturgię. Dokonali licznych skrótów i rekompozycji tekstu. Jego forma, zarówno jeśli chodzi o repliki protagonistów, jak i chórów, we wszystkich przedstawieniach charakteryzowała się lekkością i dużą dynamiką. Tekst w całości brzmiał współcześnie. Część partii chóru recytowała cała grupa siedzących nieruchomo choreutów, inne fragmenty rozpisane zostały na pojedyncze głosy. Jedność chóru podkreślały granatowe kostiumy, identyczne dla kobiet i mężczyzn w całej *Trylogii*. Składały się na nie szerokie spodnie i eleganckie wdzianka łączące elementy bliskowschodnich kaftanów i zachodnich surdutów. Z chórów wyłaniały się i do nich wracały postaci drugoplanowe: posłańcy, pasterze, Hajmon w *Antygonie*. Aktorzy występujący w tych rolach używali niewielkich elementów kostiumów lub rekwizytów - chust, szali, masywnych kosturów. W *Siedmiu przeciw Tebom* chór pełnił dodatkowo

funkcję dramaturgiczną – obok trzech kobiet zasiadało w nim sześciu obrońców miasta. Gdy w pewnym momencie mężczyźni opuszczali chór, zostawały tylko kobiety – znak, że wszystkie wojny kończą się tak samo.

Spektakle rozgrywały się w półmroku (najgłębszym w *Siedmiu przeciw Tebom*), na pustej scenie, w dużej bliskości widzów. Taka kompozycja była wyzwaniem dla aktorów, a równocześnie stymulowała wyobraźnię widzów. Zmuszała ich do koncentracji na słowach, gestach, działaniach i spojrzeniach aktorów. Pusta scena była także interesującą ramą dla kostiumów – eleganckich orientalizujących uniformów w ciepłych barwach oraz jasnych sukni. Szlachetność i dostojność strojów eksponujących sylwetki wykonawców kontrastowała z licznymi tatuażami części z nich. Najbardziej wyraziste widoczne były na dłoniach, karku i szyi Edypa (A.D.R.) oraz na rękach rozmawiającego z nim Kreona (F.M.). Niczym ślady przeszłych doświadczeń tatuaże wyglądały spod królewskich kostiumów, przypominając o istnieniu innych historii ukrytych pod obecnie sprawowaną funkcją czy przyjętą rolą. Tatuaże podkreślały też obecność wpisanej w ciała aktorów przeszłości, szczególnie znaczącej w *Królu Edypie*.

W tym przedstawieniu oraz w *Antygonie* akcja rozgrywała się na niskim, drewnianym podeście, przypominającym tratwę, otoczonym z czterech stron przez dwupiętrowe trybuny. W *Królu Edypie* jedną z nich, ustawioną centralnie, zajmował chór, pozostałe widzowie. W *Antygonie* chór zasiadał za plecami jednej z grup widzów. Z tego miejsca dialogował z Kreonem, Antygoną i Ismeną poruszającymi się po niskim podeście oraz z Tejrezjaszem wypowiadającym repliki zza pleców widzów siedzących po drugiej stronie sceny *en face* chóru. Nieco inaczej została zakomponowana przestrzeń w *Siedmiu przeciw Tebom*. Dwa długie brzegi prostokąta formowały kilkupiętrowe trybuny. Szczyt jednej z nich należał do chóru, po drugiej

przemieszczał się Eteokles, mocnym głosem wypowiadając monologi i dialogując z choreutami. Między dwiema podwyższonymi scenami na kilku niskich niewielkich podestach rozstawionych asymetrycznie siedzieli widzowie w kilkusobowych grupach. Wyglądali, jakby zajmowali koryto suchej rzeki. Temat wojny silnie rezonował z rozbitą przestrzenią. Widzowie w tym przedstawieniu byli nie tylko narażeni na bardziej bezpośredni kontakt z aktorami – w pewnym momencie sześciu choreutów, czyli wszyscy mężczyźni z chóru, przechodzili na podesty zajmowane przez widzów – ale także na rozbrzmiewające w ciemności ostre dźwięki perkusji zapowiadające bitwę, odgłosy tłuczonego szkła, jęki, a także uderzenia w gong i dźwięk cymbałów punktujące każde przywołanie imienia Polinejesa. Jak refren powracały także wykrzyknienia wypowiedane przez Eteoklesa, „brat”, „mój brat”, „brat przeciwko bratu”.

Ważnym łącznikiem wszystkich elementów cyklu, przewodniczką po rzeczywistości oblężenia była postać Tejrezjasza. Ucieleśniała głęboki wgląd i prawdziwe poznanie a równocześnie pokorę wobec nieprzewidywalności życia. Nieświadomość prowadzi do okrucieństwa, ale świadomość nie chroni przed cierpieniem – tak można streścić przesłanie Tejrezjasza. Aktorka Francesca Figini, w obszernym czarnym płaszczu o *quasi*-animalnej formie, wyrazistej fakturze, rozszerzonych rękawach i kapturze skrywającym twarz, stworzyła postać niczym ze snu. Przemieszczała się niezdarnie, obuta w dwa różne trzewiki – czarny, męski z wysoką cholewką oraz damski, wzorzysty, na przekrzywionym obcasie. Jej sposób chodzenia nawiązywał do „obrzękłych kostek nóg” Edypa. Niezdarność ruchu kontrastowała z jasnością myśli wypowiedanych krystalicznym głosem wzmocnionym dzięki mikroportowi i z wyrazistością gestów. Aktorka układała dłonie rozpostarte w szpony, tnące jak noże, otwierające się na przestrzeń, delikatnie złożone niczym płatki kwiatów. W zakończeniu *Antygony* jej słowom o zaakceptowaniu rozpacz

towarzyszył zjawiskowy obraz jakby wtulania się w sypany z góry popiół. W finale spektaklu schodziła ze sceny już bez butów, z pustymi dłońmi otwartymi na nową historię.

Wielu widzów wychodziło z poszczególnych części *Trylogii z oblężenia* poruszonych, myślę, że większość z nas nie spodziewała się tak przejmujących i świetnie zagranych spektakli, tak boleśnie aktualnych i dotykających. Dla mnie była to jedna z najciekawszych trylogii antycznych, jakie oglądałam w teatrze. Może rzeczywiście jest tak, jak twierdzą twórcy Teatro dei Venti, że teatr w więzieniu jest terenem bardziej chronionym. Wymagając pewnych wyrzeczeń od widzów (np. nie można wnosić na spektakl telefonów), pozwala im głębiej zanurzyć się w świat przedstawiony, zwłaszcza wtedy, gdy został on tak misternie utkany jak w *Trylogii*.

Stefano Tè interesuje teatr. Tak brzmi deklaracja. Jednak współpracując z reżyserem, aktorami i całym zespołem współtwórców aktorzy-osadzeni nie tylko uczą się teatralnego rzemiosła, mają szansę zagrać w zawodowych spektaklach prezentowanych zarówno w więzieniu dla widzów z zewnątrz, jak i poza jego murami. (W lutym 2025 *Trylogia z oblężenia* gościć będzie w Teatro delle Passioni w Modenie, gdzie spektakle będą prezentowane zarówno pojedynczo, jak i w formie cyklu). Aktorzy-osadzeni zyskują coś jeszcze. Projekty europejskie, w tym AHOS (*Wszystkie ręce na scenę*) w ramach którego powstała *Trylogia*, pozwalają nie tylko płacić im wynagrodzenie za pracę twórczą, ale także pomagają organizować szkolenia w zawodach techników teatralnych. Dzięki uzyskanym kompetencjom szanse aktorów-osadzonych na zatrudnienie po zakończeniu odbywania kary rosną. Cel teatru, jak go rozumie Teatro dei Venti, wykracza poza tworzenie spektakli. Partnerem Włochów w projekcie AHOS jest wrocławski Kobietostan.

Wzór cytowania:

Hasiuk, Magdalena, *Trylogia z oblężenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/trylogia-z-oblezenia>.

Autor/ka

Magdalena Hasiuk – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, członkini zespołu naukowego realizującego w ramach grantu NCN projekt „Teatr Węgajty – 35 lat teatru antropologicznego i poszukiwań społeczno-kulturowych”. Autorka książek: *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego* (2015) oraz *Teatr Słońca. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców* (2016). Współredagowała *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii* (2017) oraz *Gangliony pękają mi od niewyraźalnych myśli...* (2019).

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/trylogia-z-oblezenia>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady>

/ ZAGRANICA

Frank Castorf i demony Hansa Fallady

Marek Podlasiak

Berliner Ensemble

Kleiner Mann - was nun? / Co dalej, szary człowieku?

według powieści Hansa Fallady

reżyseria: Frank Castorf, scenografia: Aleksandar Denić, kostiumy: Adriana Braga Peretzki, światło: Rainer Casper, sound design: William Minke, wideo: Jens Crull, Andreas Deinert, dramaturgia: Amely Joana Haag

premiera: 14 września 2024

Dokonana przez Franka Castorfa w Berliner Ensemble adaptacja sceniczna głośnej powieści Hansa Fallady *Co dalej, szary człowieku?* (*Kleiner Mann - was nun?*) była niewątpliwie jedną z najbardziej oczekiwanych premier w Berlinie w sezonie teatralnym 2024/2025. Po tym, jak latem 2017 roku w berlińskiej Volksbühne zakończyła się „era Castorfa”, reżyser pracował między innymi w Wiedniu, Hamburgu, Dreźnie czy Belgradzie. Natomiast nie proponowano mu zbyt często reżyserii w stolicy Niemiec. Teatrem otwartym na współpracę z byłym dyrektorem Volksbühne stał się Berliner Ensemble,

którego kierownictwo po długoletniej kadencji Clausa Peymanna przejął w 2017 roku Oliver Reese. Umożliwił on Castorfowi przygotowanie następujących spektakli: *Les Misérables* według Victora Hugo (2017), *Galileo Galilei - Das Theater und die Pest* według Bertolta Brechta (2019), *Fabian oder Der Gang vor die Hunde* według Ericha Kästnera (2021) oraz *Kleiner Mann - was nun?* według Hansa Fallady (2024).

Opublikowana w 1932 roku powieść Fallady (Castorf opiera się na nowym, nieocenzurowanym wydaniu z 2016 roku), przedstawiająca rozterki reprezentanta klasy średniej Johannesesa Pinneberga w okresie kryzysu ekonomicznego i ostrej walki politycznej w Niemczech na początku lat trzydziestych XX wieku, nie traci na aktualności i regularnie jest prezentowana na scenach niemieckich. Jej adaptacji scenicznej podejmowali się wybitni reżyserzy: Peter Zadek (1972, Schauspielhaus Bochum, opracowanie rewiowe wspólnie z Tankredem Dorstem), Luk Perceval (2009, Münchner Kammerspiele - w 2010 roku zaproszenie na Berliner Theatertreffen) czy Michael Thalheimer (2013, Schauspiel Frankfurt am Main). Z ostatnich realizacji dzieła Fallady należy wyróżnić inscenizacje Volkera Löschera w Nationaltheater Mannheim (premiera 5 maja 2018) oraz Tilmana Köhlera w Düsseldorfer Schauspielhaus (premiera 8 października 2021).

Przystępując do adaptacji *Co dalej, szary człowieku?*, Castorf przyznał, że ma krytyczny stosunek do tej powieści, ponieważ prezentuje ona zbyt schematyczny i uproszczony obraz życia społecznego w Niemczech w schyłkowej fazie Republiki Weimarskiej. Stwierdził, że brakuje mu w niej ekspresji, a także wyostrenia aspektów politycznych niemieckiej rzeczywistości tego okresu. Dostrzegł w niej także elementy kiczu i zgodził się z opinią Herberta Iheringa wyrażoną w recenzji po ukazaniu się powieści

(1932), że w kręgach drobnomieszczaństwa jej lektura wzmacniała postawy apolityczne i eskapistyczne. Castorf wypowiadający się w krytycznym tonie o utworze, który w Niemczech zyskał miano *longsellera*, uznał natomiast za niezwykle intrygującą biografię Hansa Fallady jako ekscentryka, skandalisty, morfinisty, pacjenta szpitali psychiatrycznych.

Fallada (właściwie Rudolf Ditzen) od wczesnej młodości przejawiał skłonności suicydalne. W wieku osiemnastu lat podjął z kolegą próbę wspólnego aktu samobójczego, upozorowanego na pojedynek (przyjaciół zmarł wskutek postrzału z pistoletu, natomiast Fallada został ranny). Po tym tragicznym w skutkach czynie umieszczono go w szpitalu psychiatrycznym, gdzie spędził blisko półtora roku. Gdy opuścił klinikę, jego stan psychiczny, który uległ jedynie okresowej poprawie, stopniowo pogarszał się ze względu na uzależnienie Fallady od alkoholu i morfiny. Używki wyzwały w młodym pisarzu wewnętrzne „demony”. W celu zdobycia funduszy na narkotyki dopuszczał się oszustw i defraudacji pieniędzy, za co został skazany na dwa i pół roku więzienia. Ślub z Anną Issel, która stała się pierwowzorem Lämmchen (Jaginki) z powieści *Co dalej, szary człowieku?*, a następnie sukcesy literackie na początku lat trzydziestych wniosły do życia Fallady pozorną stabilizację. W 1933 roku na ekscentrycznego pisarza złożono donos do SA, gdyż w prywatnej rozmowie wypowiadał rzekomo treści antypaństwowe, za co na krótko został osadzony w areszcie. Fallada nie udał się na emigrację, jak to uczyniło wielu niemieckich pisarzy po objęciu władzy przez Hitlera. W obawie, że opresyjny system III Rzeszy może pozbawić go praw obywatelskich jako pacjenta z pokaźną dokumentacją medyczną w szpitalach psychiatrycznych czy sanatoriach odwykowych, przyjął postawę oportunistyczną. Pod koniec wojny po dłuższym okresie abstynencji zaczął pograżać się w nałogach narkotykowym i alkoholowym, pobudzających mroczną stronę jego natury. W sierpniu 1944 roku został oskarżony o próbę

zabójstwa byłej żony, do której, będąc w stanie delirium alkoholowego, wystrzelił z rewolweru podczas rodzinnej awantury, w wyniku czego został umieszczony na oddziale psychiatrycznym zakładu penitencjarnego. Nieoczekiwany zwrot w życiu Fallady nastąpił po kapitulacji Niemiec hitlerowskich, gdy Sowiecka Administracja Wojskowa w Niemczech na krótki okres mianowała go burmistrzem miasteczka Feldberg. Następnie zamieszkał w Berlinie przy Majakowskiring – enklawie dla prominentów enerdowskich. Ostatnie dwa lata życia przyniosły nasilenie się nałogu alkoholowego i uzależnienia od morfiny, skutkujących kolejną nieudaną próbą samobójczą (uratował go mieszkający po sąsiedzku pisarz Johannes R. Becher). Fallada zmarł w 1947 roku w wyniku przedawkowania tabletek nasennych, które w nieodpowiedniej dozie podała mu przez pomyłkę druga żona, Ursula Losch, tak jak on uzależniona od leków i narkotyków.

Castorf, mierząc się z „demonami” Fallady w ponad pięciogodzinnym spektaklu *Co dalej, szary człowieku?*, bardzo skrótowo potraktował warstwę fabularną powieści: zachował w zarysie tylko jej najważniejsze wątki, włączył natomiast do scenariusza informacje o życiu autora, a także bardzo obszerne fragmenty awangardowej noweli *Die Kuh, der Schuh, dann du* (Krowa, but, a potem ty), której pisanie Fallada rozpoczął w 1920 roku podczas pobytu w zakładzie psychiatrycznym (utwór ukazał się po śmierci autora). W kręgu zainteresowania reżysera znalazł się także obraz kliniczny stanów psychicznych pisarza przeanalizowany przez psychiatrę Klaus-Jürgena Neumärkera w książce *Der andere Fallada. Eine Chronik des Leidens* (Inny Fallada. Kronika cierpienia).

Berliński spektakl rozpoczynał się wymownym gestem zerwania przez aktorów z tylnej ściany sceny czerwonej płachty przypominającej ogromną flagę, stanowiącym antycypację wprowadzonych przez Castorfa odniesień do

walki politycznej ruchów lewicowych z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Po tym sugestywnym obrazie następowała sekwencja wygłaszania na pustej scenie przez artystów w strojach kojarzących się z rewią czy variétés końcowych fragmentów tekstu noweli *Die Kuh, der Schuh, dann du*, zawierających opisy zażywania narkotyków, a także świadectwa cierpienia pacjenta zakładu psychiatrycznego związanych z terapią odwykową i obsesyjnym myśleniem o śmierci samobójczej. Muzycznym – przewrotnym – komentarzem do tej sceny, który zdynamizował momentami nużące spektatorów deklamacje, był śpiewany jako przerywnik monologów song szwajcarskiego muzyka Fabera *Nie wieder* z refrenem: „Nie wieder Kokain” (Nigdy więcej kokainy). Passusy z noweli Fallady (bez zachowania chronologii narracji) wielokrotnie wybrzmiewały w spektaklu w formie ekspresyjnych lejtmotywów. Natomiast z *Prologu* i pierwszej części powieści *Kleiner Mann – was nun?* Castorf zachował jedynie trzy epizody: wizytę Jaginki u ginekologa, odwiedzin u rodziny Mörschelów – przyszłych teściów głównego bohatera, a także uwalnianie się przez Pinneberga od kłopotliwych zalotów Marii Kleinholz. Najciekawszymi fragmentami tej części przedstawienia były konfrontacja Johannes z rodzicami Jaginki badającymi kandydata na męża córki pod kątem kompetencji małżeńskich i zaradności finansowej oraz awantura rodzinna z bratem przyszłej żony Pinneberga – uzbrojonym w nóż komunistą, który w celu zamanifestowania poglądów politycznych oblał się czerwoną farbą przy wtórze pieśni rebeliantów o bitwie nad Jaramą z czasów wojny domowej w Hiszpanii. Polityczne tło spektaklu podkreślały także songi robotnicze. Różnorodny soundtrack dzieła Castorfa uzupełniały między innymi szlagiery niemieckiego kina, piosenki zespołów punkowych (*Die Kassierer*), undergroundowych (*Malaria!*), *Perfect Day* Lou Reeda, czy też melodia z *Carmen* Bizeta.

Zabiegiem nietypowym dla Castorfa, który przyzwyczyił widzów do

wypełniających przestrzeń sceniczną kubików, domków czy innych tego rodzaju konstrukcji, było zagranie spektaklu na niemal ogołoconej ze sprzętów scenie. Poza dwoma ekranami LED, na których pojawiał się obraz z kamer live, w jej prawym rogu ustawiono pianino wykorzystywane w funkcji instrumentu, ale też parawanu, za którym odbyło się badanie lekarskie Jaginki. Pusta przestrzeń mogła o tyle też zaskakiwać, że w poprzednim spektaklu Castorfa, *Fabian oder der Gang vor die Hunde*, którego akcja rozgrywa się także w stolicy Niemiec w podobnym jak w powieści Fallady okresie historycznym, była bardzo bogata oprawa scenograficzna autorstwa Aleksandara Denicia, współpracującego od lat z Castorfem (choćby przy realizacjach *Pierścienia Nibelungów* w Bayreuth czy *Fausta* w berlińskiej Volksbühne) i tworzącego do jego przedstawień projekty bardzo rozbudowanych scenografii. Odnosząc się do ukształtowania przestrzeni scenicznej w *Co dalej, szary człowieku?*, reżyser podkreślał, że nie planował powtórzenia w Berliner Ensemble schematu „pełnej sceny” kojarzonej z jego dotychczasowymi dziełami, lecz poszukiwał nowych koncepcji scenograficznych i odkrył dla siebie „pustą scenę”, co można także odebrać jako swoisty hołd oddany Brechtowi, który w swoim teatrze epickim stosował model „ogółoconej” sceny. Ponadto według Castorfa pustka sceny w doskonały sposób oddawała opisaną w powieści Fallady samotność Pinneberga w Berlinie.

Główna scena pozostawała pusta, gdy akcja przedstawienia przeniosła się na plan wydarzeń powieściowych rozgrywających się w stolicy Niemiec. W tych sekwencjach reżyser i scenograf wykorzystali także zascenie i podszenie. Castorf odkrył jako inspirującą przestrzeń podziemia Berliner Ensemble, a w szczególności stary mechanizm sceny obrotowej (powstałej z inicjatywy Maxa Reinhardta, który w styczniu 1905 roku przedstawił na niej „wirujący las” w słynnej inscenizacji *Snu nocy letniej* Szekspira). W kontekście

wystawienia *Co dalej, szary człowieku?* Castorf przypomniał, że Bertolt Brecht i Helene Weigel po przejęciu teatru przy Schiffbauerdamm postanowili powiększyć scenę obrotową. Podczas przebudowy zamontowano w jej mechanizmie trzydzieści dwa koła od sowieckiego czołgu T-34, pozyskane przez Weigel od armii radzieckiej, które – jak podaje Berliner Ensemble – do dzisiaj funkcjonują niezawodnie.

Mechanizm sceny obrotowej, którego praca była wyraźnie słyszalna zwłaszcza w ostatnich sekwencjach przedstawienia, Castorf asocjował z „kołem młyńskim”, mogącym człowiekowi roztrzaskać kości, tak jak „roztrzaskała się” egzystencja „szarego człowieka” Pinneberga w konfrontacji z brutalną rzeczywistością Niemiec na początku lat trzydziestych XX wieku.

Sekwencje zlokalizowane w podsceniu należały bez wątpienia do najlepszych części spektaklu. Wyświetlany na ekranie film live z rozgrywających się pod sceną wydarzeń wnosił ogromny ładunek energii i emocji, które przypominały ekspresję pamiętnych produkcji Castorfa w Volksbühne. W podsceniu dochodziło do burzliwych interakcji matki Pinneberga – Mii (Artemis Chalkidou) z jej ekscentrycznym kochankiem Jachmannem (Andreas Döhler). Erotyczny nastrój w tej scenie przeplatany był gwałtownymi kłótniami pary protagonistów, między innymi o to, czy Jachmann załatwił już pracę dla syna konkubiny, rozrzucaniem banknotów i wymachiwaniem rewolwerem (w zachowaniu Jachmanna można dostrzec refleksy burzliwych relacji Fallady z jego pierwszą żoną), a ponadto kabaretowymi gagami w epizodzie zmagania berlińskiego birbanta z obsłużeniem nowoczesnej pralki firmy Bauknecht, w której zamierzał wyprać spodnie od smokingu.

Werystycznie pokazano przyjmowanie morfiny przez kochanków (leżących na zapasowych żelaznych kołach od sowieckich tanków) oraz ich wspólną kąpiel

pod prysznicem, z którego płynęła czerwona woda. Za doskonałe dramaturgiczne rozwiązanie należy uznać zdialogizowanie zmysłowych dialogów Mii i Jachmanna z fragmentami noweli *Die Kuh, der Schuh, dann du*, ukazującymi fantazje narratora dotyczące spotkań z wyimaginowaną prostytutką o tajemniczym imieniu Coccola (z nią powiązany jest tytułowy motyw noweli, czyli but [der Schuh] jako fetysz erotyczny). Dynamika i szybkie tempo tej sceny, nacechowanej absurdem i nabierającej momentami wymiaru tragifarsy, zostały podtrzymane przez pojawienie się w mieszkaniu Mii jej syna wraz z młodą żoną. Pinneberg, powracający do berlińskiego domu po wieloletnim niekontaktowaniu się z matką, zamiast do drzwi mieszkania puka do drzwi kabiny prysznicowej, w której leży naga Mia odurzona narkotykami (w powieści Fallady Mia Pinneberg udaje się w celu powitania syna i synowej na dawny berliński Dworzec Szczeciński). Rodzinne spotkanie po latach w spektaklu Castorfa kończy się spektakularną kłótnią, w trakcie której spodziewająca się dziecka Jaginka z przerażeniem konstatuje, że trafiła do „narkotykowego piekła”.

W przedstawieniu wykorzystano także zascenie, gdzie zaaranżowano pomieszczenia luksusowego domu towarowego Mandla, w którym dzięki protekcji Jachmanna znalazł zatrudnienie Pinneberg. Najciekawszym epizodem związanym z pracą Johannesesa w charakterze subiekta była scena obsługiwania egzaltowanej gwiazdy filmowej – pani Schlüter (Pauline Knof). W celu wyrobienia normy miesięcznego utargu Pinneberg opracował misterny plan stania się „performatywnym sprzedawcą”, polegający na wykorzystaniu w praktyce handlowej „liryki, prozy i jazzu”. Ta osobliwa strategia sprzedażowa stanowiła nawiązanie do wschodnioniemieckich programów rozrywkowych z lat sześćdziesiątych XX wieku, w których wykonywano muzykę jazzową i deklamowano teksty kabaretowe. Jedną z gwiazd tych programów był Manfred Krug, przywołany przez Pinneberga w

spektaklu Castorfa jako wzorzec do naśladowania. Metoda „performatywnej” sprzedaży nie sprawdziła się jednak w konfrontacji z kapryśną artystką. Pomimo prezentowania pani Schlüter ogromnego stosu ubrań z ekskluzywnych kolekcji, wypełniających kolorowe i ozdobione lustrami pomieszczenia domu towarowego Mandla, Johannesowi nie udało się doprowadzić do sfinalizowania jakiegokolwiek transakcji, w związku z czym upokorzony zaatakował aktorkę werbalnie i fizycznie w napadzie szału, czego konsekwencją była utrata pracy.

W spektaklu podejmującym temat bezrobocia i ubożenia niemieckiej klasy średniej w dobie kryzysu ekonomicznego z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku za element swoistej prowokacji można uznać zaprojektowane przez Adrianę Bragę Peretzki (współpracującą z Castorfem od 2007 roku) kostiumy utrzymane w stylistyce rewii: połyskujące suknie z cekinami lub frędzlami, diademy z pawich piór, etole, srebrzyste garnitury, w których aktorzy występowali niemal we wszystkich scenach (warto nadmienić, że tego rodzaju kostiumy rewiowe pojawiły się już w adaptacji scenicznej powieści Fallady dokonanej przez Petera Zadka w 1972 roku). W przedstawieniu Castorfa komizmem sytuacyjnym nacechowany był epizod składania wizyty rodzicom Jaginki przez Pinneberga w stroju estradowym, wzbudzającym podejrliwość pani Mörschel, która po uważnym przyjrzeniu się ubiorowi przyszłego zięcia skonstatowała z zaniepokojeniem, że w tak szykownym garniturze „nie wygląda na takiego, który zamierza oszczędzać pieniądze”. Kostiumy galowe w zamyśle reżysera – wprowadzającego często do swoich przedstawień elementy kolorytu berlińskiego – miały oddawać atmosferę zabawy panującą w stolicy Niemiec u schyłku „złotych lat” dwudziestych XX wieku (w pierwotnej wersji powieści Fallady, która stanowiła podstawę adaptacji scenicznej Castorfa, obrazy życia nocnego Berlina zostały bardziej uwypuklone niż w wydaniu z 1932 roku). W

epizodzie „imprezy” przy Friedrichstraße aktorzy zamienili stroje rewiowe na nieco bardziej „stonowane” ubrania z logo Louis Vuitton czy Gucci.

W spektaklu Castorfa zamiast „szarego człowieka”, zaanonsowanego w tytule powieści Fallady, na scenie staje protagonista ekstrawagancki, o barwnej osobowości, gdyż na historię niepozornego subiekta i byłego urzędnika Johannes Pinneberga zostaje nałożona ekscytująca biografia pisarza o rozbitej osobowości. Rysy Fallady ma także morfinista Jachmann. Ten aspekt wyraźnie wybrzmiał w scenie, w której grający berlińskiego *bon vivanta* Andreas Döhler wjechał na scenę furgonetką z figurą krowy i wygłaszał długi monolog powiązany treściowo z nowelą *Die Kuh, der Schuh, dann du*, kończąc swój statement stwierdzeniem, że jej autor miał rozdwojoną osobowość: „Istnieje dwóch Hansów Fallada”.

Bardzo skrótowo (najczęściej w formie migawkowych projekcji filmowych) w berlińskim przedstawieniu zostały ukazane wydarzenia powieściowe związane z narodzinami dziecka Pinnebergów: poród w zaroślach na nieczynnych torach kolejki miejskiej, oglądanie dziecięcych zabawek, obliczanie kosztów utrzymania powiększonej rodziny. Warto wspomnieć, że w scenie, w której niezadowolony z wyglądu noworodka ojciec martwi się, że syn może mieć wodogłowie, rozbrzmiewa kołysanka z *Dziecka Rosemary* Polańskiego.

W kontekście zawartego w spektaklu dyskursu historycznego i próby odpowiedzi na postawione w tytule utworu Fallady pytanie: „Co dalej, szary człowieku?” za bardzo udany dramaturgiczny koncept Castorfa należy uznać włączenie do scenariusza obszernych fragmentów ze sztuki Heinera Müllera *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* (Bitwa. Sceny z Niemiec), zainspirowanej *Strachem i nędzą III Rzeszy* Brechta, i skonfrontowanie ich brutalnego języka z eskapistyczną wymową powieści *Kleiner Mann – was*

nun?. Fallada, który w roku wydania powieści (1932) nie znał jeszcze katastrofalnych skutków rządów nazistów, kończy swoje dzieło obrazem wycofania się w świat iluzji pary głównych bohaterów, próbujących uratować swoją godność. Castorf, prezentując kilka scen z *Die Schlacht Müllera*, w tym *Die Nacht der langen Messer* (Noc długich noży) i *Fleischer und Frau* (Rzeźnik i żona), wyostrzył w spektaklu polityczne napięcia panujące w Niemczech w ostatnich latach Republiki Weimarskiej, gdy dochodziło do krwawych starć ulicznych pomiędzy komunistami a nazistami (w powieści Fallady wątek ten został tylko zasygnalizowany). Unaocznieniem powyższego był rozgrywający się na głównej scenie epizod, w którym brat komunista zabijał brata nazistę. Podobnie duży ładunek ekspresji zawierała zlokalizowana w podsceniu ostatnia sekwencja z *Die Schlacht*, zatytułowana *Das Laken oder die unbefleckte Empfängnis* (Prześcieradło, czyli niepokalane poczęcie), rozgrywająca się w 1945 roku w piwnicy berlińskiego domu, do której wkraczają żołnierze sowieccy i podarowują chleb chroniącym się tam Niemcom. Castorf wykracza znacznie poza ramy czasowe narracji powieści Fallady i pokazuje klęskę Niemiec nazistowskich. W sekwencjach, w których wykorzystano teksty Heinera Müllera, diametralnie zmieniała się poetyka spektaklu: dominowała w nich mroczna atmosfera, postaci występowały w strojach o charakterze militarnym, a rozgrywająca się w podsceniu akcja była prezentowana na ekranach LED w formie czarno-białych obrazów. Posępna, tragiczną aurę tej części przedstawienia dopełniały odgłosy wybuchów bomb i głośnie praca maszynarii sceny obrotowej jako niepokojący sygnał niszczycielskiej siły „koła historii”.

W finałowej scenie Castorf powraca do biografii Fallady, akcentując zagadkowe i tragiczne tło śmierci pisarza. Po tym jak w ostatnim epizodzie powieści Pinneberg i Jaginka udają się do domku działkowego pod Berlinem,

w którym zamierzają w odosobnieniu kultywować swoją miłość jako antidotum na okrutny świat, w spektaklu z offu zostają podane informacje dotyczące okoliczności zgonu autora w 1947 roku w berlińskim szpitalu oraz losów jego uzależnionej od narkotyków żony Ursuli Losch.

Niewątpliwym walorem spektaklu była gra aktorów, z których każdy wcielał się w kilka postaci z utworów Fallady czy Müllera. Świetny zespół aktorski stanowili w większości artyści, którzy jeszcze nie współpracowali z Castorfem (poza Jonathanem Kempfem, a szczególnie Andreasem Döhlerem, występującym już wcześniej w kilku spektaklach Castorfa). W jednym z wywiadów reżyser wspomniał, że praca z aktorami nad adaptacją powieści Fallady przebiegała według zasady, którą określił jako *free jazz*. Efekt tej współpracy krytyka teatralna uznała jednomyślnie za bardzo dobry.

Realizacja sceniczna *Kleiner Mann - was nun?* w Berliner Ensemble pokazała, że Frank Castorf nadal pozostaje w czołówce twórców europejskiego teatru. Wiele partii przedstawienia nie odbiegało od artystycznego poziomu z okresu triumfów reżysera w Volksbühne. W swoim kolażu scenicznym Castorf zdialogizował w błyskotliwy sposób *Die Schlacht* Heinerja Müllera z twórczością i biografią Fallady, tworząc w ten sposób w Berliner Ensemble fascynującą opowieść o pełnych sprzeczności rewiowo-upiornych obliczach XX-wiecznej historii i demonach Hansa Fallady.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Frank Castorf i demony Hansa Fallady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady>.

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/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

DOI: 10.34762/37dw-gg04

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/brzmiace-materie-czytajac-teatr-dynamiczny-emila-frantiska-buriana-z-perspektywy-audialnej>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Brzmiące materie. Czytając „Teatr dynamiczny” Emila Františka Buriana z perspektywy audialnej

Antoni Michnik | Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Sounding Matters: Reading Emil František Burian's *Dynamic Theatre* from an Auditory Perspective

This article, centred around the anthology *Dynamic Theatre* (Instytut Teatralny, 2023), offers an audiocentric perspective on the thought and artistic practice of Emil František Burian. Employing a heterogeneous methodology, it combines a close reading of Burian's essays with contemporary sound studies and the so-called auditory turn in theatre studies. The author begins with an analysis of Burian's reception in Poland before conducting a multifaceted examination of the role that sound, music, and listening play in both his performances and writings. Burian is approached primarily - consistent with his training - as a composer seeking new forms of expanded, avant-garde, and transmedial musical creation, prefiguring various neo-avant-garde explorations of the post-war era. Particular emphasis is placed on the significance of musical categories in Burian's work. A key focus of the study is an in-depth analysis of the *voiceband*, Burian's original concept and method of choral recitation. The argument seeks to address questions regarding the nature of Burian's "synthetic" art - especially in light of his declared opposition to the notion of *Gesamtkunstwerk* - as well as the broader significance of his work within the context of sonic modernity.

Keywords: Emil František Burian; *Dynamic Theatre*; audiosphere; transmediality; sonic

Instytut Teatralny konsekwentnie kontynuuje poszerzanie wiedzy na temat awangard teatralnych Europy Środkowej. Wydana w serii *Odzyskana Awangarda* antologia tekstów Emila Františka Buriana jest kolejnym elementem tej konsekwentnie realizowanej pracy wydawniczej, badawczej, translatorskiej.

Nie sposób powiedzieć, by Burian był dzisiaj regularnie obecny w polskich dyskusjach na temat teatru czy historii awangardy – pojawia się jednak niekiedy jako nieoczywisty punkt odniesienia, przykład eksperymentów w regionie. W roku 1970 wydano jego autobiograficznych *Rozbitków z Cap Arcony*, później kilka jego tekstów teoretycznych ukazało się w antologiach *Teatrologia czeska* (1981) oraz *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej* (2018). Pisano o Burianie w Polsce już w okresie dwudziestolecia (Płoński, 1939), ale szczególnie dużo – w dwóch rzutach po wojnie. Najpierw drugiej połowie lat czterdziestych, często w kontekście szerszego przybliżania kultury powojennej Pragi¹. W tym okresie Burian zresztą bywał w Polsce, a także nawiązywał kontakty z twórcami polskiego teatru występującymi gościnnie w stolicy Czechosłowacji². Druga fala tekstów na jego temat przypada na czas odwilży. Wtedy to właśnie, w 1958 roku, wystąpił z Teatrem D w Warszawie i Krakowie, zorganizował w Karlovych Varach kongres twórców awangardy, a rok później nagle zmarł³. Później, do końca lat osiemdziesiątych, ukazywały się głównie wspomniane przekłady. Po roku 1989 niewielką popularyzatorską książkę poświęconą Burianowi opublikowała Irena Bołtuć (1995), sporo o Burianie pisał też Lukas Jiříčka w wydanej kilka lat temu przez Instytut Teatralny książce *Zdobycy scen akustycznych* (2017). Dodajmy do tego parę kolejnych tłumaczeń tekstów

przybliżających jego twórczość (Reisigová, 2013) oraz kilka artykułów napisanych przez polskich badaczy i badaczki (Kłeczek, 2018; Kłeczek, 2022; Firlej, 2011).

Na wybór tekstów Buriana *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce* (wybór, opracowanie i redakcja naukowa: Jan Jiřík, tłumaczenie: Krystyna Mogilnicka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023) można patrzeć z wielu perspektyw. Dla mnie szczególnie interesująca jest ta związana z muzyczno-dźwiękowymi zainteresowaniami oraz eksperymentami autora-bohatera książki. Mam paradoksalne przeczucie, że antologia najbardziej może się przydać badaczkom i badaczom sound studies oraz sztuki dźwięku, otwierając pole do włączania eksperymentów soniczno-audialnych na gruncie teatru do szerszych narracji na temat korzeni sztuki dźwięku, ewolucji muzyki eksperymentalnej, a także szerszych kulturowych przemian epoki dźwiękowej nowoczesności i procesów sonicznej modernizacji.

Z perspektywy badaczek i badaczy sound studies – zarówno tych zainteresowanych audiosferą teatru, jak i szerszymi przemianami audiosfery w dobie nowoczesności – antologia wpisuje się w trwający od kilkunastu lat (zwłaszcza w dyskursach anglojęzycznych) zwrot audialny na gruncie teatrologii. Zbiór tekstów Buriana szczególnie interesująco czyta się w zestawieniu z opisującymi audiosferę teatrów awangardowych pracami Adriana Curtina (2014), Mladena Ovadiji (2013) czy Rossa Browna (2020). Prawdę mówiąc, Burian jest jednym z wielkich nieobecnych tych książek, domagając się audialnych kontrnarracji, czy może raczej – podążając za książką Brandona Josepha (2008) o Tonym Conradzie – *minor history*, „historii mniejszościowej”. Mam jednak wrażenie, że zbiór może również być fascynujący dla osób, które cenią prace na temat audiosfery teatru

współczesnego (np. prace Duški Radosavljević czy Kathariny Rost), procesów sonicznej modernizacji – w stylu publikacji Emily Thompson czy Jonathana Sterne’a – a nawet książek kreślących korzenie soundartu, jak *Background Noise* Brandona La Belle (zob. Radosavljević, 2022; Rost, 2017; Thompson, 2012; Sterne, 2003; LaBelle, 2008).

Zadajmy zatem pytanie: co pisma Buriana mówią o roli muzyki i dźwięku w jego twórczości? Na jakie sposoby modernizował on audiosferę sztuk performatywnych?

Trzecia twarz Buriana

Proponuję wyjąć częściowo Buriana z bezpośredniego instytucjonalnego kontekstu teatru i opowiedzieć jego drogę artystyczną jako drogę kompozytora – dla którego teatr był po prostu medium i narzędziem (tak samo jak np. orkiestra czy zespół kameralny), a różne sztuki performatywne – polem eksperymentalnej kompozycji.

We wstępie do antologii *Teatr dynamiczny* Jan Jiřík pisze o różnych wymiarach funkcjonowania Buriana w historii czeskiej kultury – przede wszystkim (a) eksperymentującego artysty-reformatora międzywojennego teatru oraz (b) osoby publicznej, zaangażowanego artysty-marksisty, który po powrocie z nazistowskich obozów koncentracyjnych lawirował we współpracy z nowym reżimem i zmarł, nim Praska Wiosna mogła odmienić jego publiczny wizerunek.

W polskiej recepcji jego twórczości splatały się oba te wizerunki. W latach czterdziestych Burian był przedstawiany jako reformator teatralny dążący do budowy nowego teatru ludowego. Jego poszukiwania w tych interpretacjach nie wynikają z „formalizmu” i nie są eksperymentami, lecz zakorzenionym w

marksizmie wykuwaniem zanurzonego we współczesności (stąd nowatorskie rozwiązania techniczne) realizmu socjalistycznego – w końcu Burian należał do partii już od roku 1923. Szczególnie często omawiano te spośród jego spektakli, które zakorzenione były w czeskiej kulturze ludowej i folklorze. Podejście to zniuansował w obszernym odwilżowym szkicu na łamach „Nowej Kultury” Jan Paweł Gawlik (1957), zestawiając Buriana z Leonem Schillerem i podkreślając jego zmagania z (sorealistycznymi) doktrynami, międzywojenną ewolucję od kabaretu do „teatru integralnego” i powojenny problem narzucanych schematów. Znaczenie teatru Buriana zawierało się jednak dla Gawlika wyraźnie w jego związkach z tradycją awangardową⁴. Natomiast recenzje występów D34-D41 w Warszawie były zaskakująco (?) chłodne – w tekstach powracają uwagi na temat różnic kulturowych (np. Kott pisze o trudnym do opisanego „narodowym charakterze” teatru Buriana) między zespołem i jego liderem a polskimi publicznościami⁵. Wszystko to przy podkreślaniu technicznego mistrzostwa przedstawień i zespołu.

Tymczasem dla mnie z antologii przełożonej przez Krystynę Mogilnicką i opublikowanej przez Instytut Teatralny w serii *Odzyskana Awangarda* wyłania się kolejna osoba (c), dyskursywnie przykryta przez te dwie szerzej omawiane, a przecież nierozzerwalnie z nimi spleciona. W Burianie dostrzegam przede wszystkim eksperymentalnego, transmedialnego artystę sztuki dźwięku, który działał na gruncie sztuk performatywnych, czerpiąc z procesów sonicznej modernizacji, a także je komentując.

Pochodzący z rodziny śpiewaków Burian ukończył praskie konserwatorium w roku 1925 i w tym samym czasie rozpoczął działalność artystyczną – od razu na kilku polach. W teatrze zaczął działać poprzez znajomość z członkami awangardowej grupy Devětsil. Dołączył do niej jesienią 1925, inicjując wraz z reżyserami Jiřim Frejką oraz Jindřichem Honzlem działalność tzw. Teatru

Wyzwolonego (Osvobozené Divadlo), będącego teatralną ekspozyturą ugrupowania. Jak pisał potem Jarka M. Burian, był to teatr pozostający pod wpływem francuskiej i radzieckiej awangardy – radzieckiej w inscenizacjach, a francuskiej – w doborze tekstów (1976, s. 95-116). W pierwszych spektaklach nowego teatru Burian przede wszystkim występował jako muzykujący aktor, wcielając się w kolektywną postać Ludu Zanzibaru w *Cyckach Tyrezjasza Guillaume’a Apollinaire’a*, a także Afrykańczyka w *Niemym kanarku (Němý kanár, Le Serin muet)* związanego z dadaistami Georges’a Ribemont-Dessaignes’a. Oba przedstawienia reżyserował Honzel. Reżyserskim debiutem Buriana była natomiast adaptacja *Tu nie ma psa (Ani psa viděti, Non c’è un cane, luty 1927)* włoskiego futurysty Francesca Cangiulla.

Rekapituluje początki związków Buriana z teatrem, aby podkreślić, że od samego początku współtworzył audialną rewolucję Wielkiej Awangardy na scenach międzywojnia. Z perspektywy czasu można zresztą postawić tezę, że w okresie dwudziestolecia procesy sonicznej modernizacji dokonywały się w teatrach znacznie szybciej niż w filharmoniach. Stąd też w Burianie widzę kompozytora, który po prostu działał tam, gdzie mógł uczestniczyć w nowatorskich eksperymentach z dźwiękiem i muzyką – co czynił zarówno komponując muzykę do licznych spektakli, jak i kształtując teatr jako środowisko tych eksperymentów.

Ów „trzeci Burian”, który mnie interesuje najbardziej, to przede wszystkim postać czasów międzywojnia – to wtedy na szeroką skalę testował i wprowadzał nowatorskie autorskie rozwiązania audiosfery przedstawień. Kontekst dla tych poszukiwań – a także i samych esejów Buriana – stanowią różnorodne procesy przemian kultury dźwięku epoki. To zresztą procesy, które sam wówczas wówczas współtworzył: narodziny radia, elektryfikacja

technologii przesyłu dźwięku, rozwój fonografii, kina dźwiękowego czy wynalezienie miary natężenia dźwięku, czyli decybel. Wszystkie te zjawiska nazywam procesami sonicznej modernizacji, składającymi się na przemiany doby dźwiękowej nowoczesności. Burian należał do tych, którzy na gruncie teatru testowali jej najróżniejsze modele i warianty. Jego teksty pozwalają nam głębiej zrozumieć sensy oraz konteksty tych eksperymentów.

„Muzyka rytmem stulecia”

Piękna, inspirowana konstruktywizmem okładka, konsekwentne operowanie kolorową czcionką, próby oddania nieoczywistych rozwiązań typograficznych – antologia została przygotowana przez Instytut Teatralny z rzadkim pietyzmem. Rytm lektury wizualnie wyznaczają także kolorowe interludia z cytatami oraz materiałami wizualnymi (koncepcja graficzna – Anna Hejmová).

Burian chciał tworzyć sztukę na wskroś zanurzoną we współczesności i takie były też jego teksty. Pisząc o Burianie-reformatorze teatru, szczególnie dużo miejsca poświęca się jego eksperymentom ze scenografią, światłem i projekcjami filmowymi – na czele z wynalazkiem teatrografu – umieszczając go obok Piscatora jako wielkiego reformatora teatralnej wizualności (zob. np. Černý, 1972, s. 126-145; Burian, J.M., 1976, Kłeczek, 2022, s. 277-292). Z mojej perspektywy klucz do zrozumienia Buriana dwudziestolecia, Buriana współtworzącego przemiany międzywojennej audialności, stanowi krótki tekst *Muzyka rytmem stulecia*. Ów „trzeci Burian” rzuca w nim wyzwanie filharmoniom i akademiom, postulując czerpanie z kultury masowej – tutaj na czele z fokstrotem i kinem – oraz eksplorację nowych technologii audialnych. „Nowa kompozycja wymaga nie tylko nowej inwencji, przede wszystkim dźwiękowej, lecz w dużej mierze także nowej plastyczności akustycznej. To

znaczy: nowych środków reprodukcji” (s. 75).

Powyższe zakończenie tekstu doskonale pokazuje transmedialne podejście Buriana. Choć pisze tu o kompozycji muzycznej, to przecież te dwa zdania znakomicie pasują też do międzywojennej awangardy teatralnej, a także do jego własnych scenicznych poszukiwań. Trzeba w tym miejscu zresztą przypomnieć, że owe „nowe środki reprodukcji” (czyli fonografia) rzeczywiście pojawiły się wcześniej w salach teatralnych (1890, *The Judge* Arthura Lawa, Terry’s Theatre w Londynie) niż koncertowych (1924, *Pinie rzymskie* Ottorino Respighiego)⁶. Stąd Burian właśnie tam szukał zarówno „nowej inwencji dźwiękowej” (w eksperymentach formalnych) jak i „nowej plastyczności akustycznej” i „nowych środków reprodukcji” (już w *Niemym kanarku* korzystał z gramofonu⁷).

Dada (wraz z surrealizmem) i futuryzmy stanowiły kluczowe elementy tych przemian – a także ważne punkty odniesienia w praktyce artystycznej oraz teoretycznych pismach Buriana. Widział (i słyszał) w nich inspirujące strategie odpowiedzi na szerszy audialny przełom w ówczesnej kulturze. Na gruncie akademii był rozczarowany „degeneracją” muzyki „do problemu matematycznego” (s. 107). „Nudzimy wiek XX wynalazkami wieku XVIII” – pisał (tamże). Muzyka – którą zresztą w tym tekście, zatytułowanym *Wolna droga dla nowego piękna muzycznego!*, definiuje (proto/avant la lettre) soundartowo jako „sztukę słuchania” – musiała być rozwijana w ramach działalności innych instytucji, zwłaszcza w kontekście sztuk performatywnych. Sam Burian eksperymentował zresztą także z operą i słyszał (oraz widział) w niej jedną z przestrzeni rozwoju nowoczesnej twórczości muzycznej.

Własne eksperymenty (a także estetyczne postulaty) zakorzeniał w codzienności i kulturze popularnej. Z futurystami dzielił zainteresowanie

dźwiękami nowoczesności: brzmieniami miast, maszyn, przedmiotów. W geście łączącym fascynacje futurystów z późniejszymi przełomowymi utworami muzyki konkretnej i estetyki postcage'owskiej, Burian dążył do poszerzenia pola muzyki o dźwięki i brzmienia codzienności⁸. Co więcej, intrygowały go perspektywy dźwięków mechanicznych – powraca w swoich pismach nieraz do muzycznych automatów oraz maszyn dźwiękowych łączących teatr z różnymi widowiskami kultury popularnej⁹. Tutaj znajdował jedną ze wspólnych płaszczyzn z dadaistami – czerpiących wiele z form międzywojennej miejskiej kultury masowej. Kultura jarmarczna, rewie, kino – to również była owa nowoczesna codzienność. Prowadząc Teatr D34-D41, sięgał też wprost po popularną kulturę muzyczną – wplatając w przedstawienia pieśni stanowiące elementy miejskiej kultury popularnej klas niższych i odwołując się do muzycznego folkloru.

Wszystko to sprawiło, że np. w tekście *Muzyka sceniczna* pisze nie tyle o muzyce, ile o „konstrukcji dźwiękowej” – dzisiaj powiedzielibyśmy, że o dizajnie dźwiękowym – operującej „brzmiącą materią”, czyli „[r]ekwizytami, kurtyną, konstrukcją, maską, ciałem itd” (s. 114). W tym samym tekście nawiązując do futurystów opisywał głębokie słuchanie pejzaży dźwiękowych nowoczesnej miejskiej codzienności. „Brzmiąca materia” oznaczała w przypadku jego występów – zwłaszcza na scenie studia Dada (1928-1929) – grę na przedmiotach codziennego użytku. Lola Skrbková po latach wspominała: „Wszystko co dźwięczy nie dawało mu spokoju. Grał na szklankach, na krzesłach, na dzwonkach... Na spektaklu nigdy się nie nudził – wciąż improwizował. Potrafił nagle wyciągnąć z kieszeni nadmuchiwane, piszczące węże, baloniki, dziecinne trąbki...” (Bołtuć, 1995, s. 20).

Przede wszystkim jednak Buriana fascynował jazz – jako kulturowy fenomen epoki. „Jazz i film nauczą operę życia, podobnie jak sport i ulica uczą nas

dramatu” – pisał (s. 97). Jazzowy charakter miała muzyka, którą wykonywał w *Niemym kanarku* czy *Cyckach Tyrezjasza*, jazzem podszyta była jego opera *Bubu z Montparnasse* (1927). W roku 1928 wydał nawet na jego temat książkę (w antologii znajdziemy reprodukcję jej okładki)¹⁰. Jazz stanowił wskazówkę dla rytmicznych rozwiązań jego scenicznych audio-wizualnych kompozycji oraz punkt wyjścia do eksploracji kultury popularnej epoki.

Relacje audio-wizualne sztuk performatywnych były dla Buriana oparte na relacjach strukturalno-rytmicznych. Był przeciwnikiem „metaforycznej” „interpretacji” muzyki przez aktorów lub tancerzy – to całość miała stanowić wewnątrznie, wielozmysłowo zrytmizowaną strukturę. Burian unikał przy tym klasycznie rozumianego aktorstwa muzyków w teatrze, skłaniając się raczej ku rozszerzaniu technik aktorstwa aktorek i aktorów. Lukáš Jiříčka podkreśla jednak, że Burian wyprowadził muzyków na scenę – to zresztą element, który przyciągał uwagę także polskich krytyków lat czterdziestych, zaskoczonych tą sceniczną obecnością. Możemy w tym dostrzec – za Jiříčką – demonstrowanie „szwów” przedstawienia teatralnego, poszukiwania równoległe z tymi prowadzonymi przez Brechta (Jiříčka, 2017, s. 46). Możemy też umieścić tego typu rozwiązania w kontekście wprowadzania muzykowania na żywo do samej tkanki przedstawień teatru postdramatycznego – Burian stanie się wtedy pionierem koncertu scenicznego i współczesnego „gig theatre”, czyli teatru czerpiącego z estetyki oraz performatywności koncertu muzyki popularnej (zwłaszcza rockowej)¹¹.

Jego teatr muzyczny – okreśłany przezeń w tekstach programowych często mianem „dźwiękogry” (*zvukohra*) – oparty był na zasadach wywiedzionych z nauki kompozycji muzycznej: rytm, harmonia, kontrapunkt były kluczowymi kategoriami składającymi się na projekt sztuki scenicznej opartej na

polidynamice. W efekcie zasady ogólnego dizajnu dźwiękowego przedstawienia znajdowały odzwierciedlenie w innych aspektach przedstawienia, co umożliwiało grę relacji między nimi – choćby zamianę aktora ze scenografią, muzyką lub światłem.

Na różne propozycje teatralnej reformy Buriana możemy zatem patrzeć także poprzez pryzmat redefinicji audiosfery przedstawień. Przy takim ujęciu np. opracowany przez niego razem z Miroslavem Kouřilem wynalazek teatrografu wymuszał precyzyjniejsze, „partyturowe” rozpisanie relacji audiowizualnych podczas przedstawienia – stanowił kolejne narzędzie czasowej i rytmicznej kontroli przebiegu spektaklu¹². Z kolei np. w niezrealizowanym projekcie sali głównej Teatru Pracy – zogniskowanym m.in. wokół odrzucenia opozycji scena-widownia – można widzieć zamysł reorganizacji audiosfery sztuk performatywnych w poszukiwaniu nowej, prototopofonicznej przestrzenności dźwięku w dobie rozwoju pierwszych głośnikowych systemów amplifikacji, a także w obliczu postępującego umasowienia (oraz elektryfikacji nagłośnienia) teatru życia publicznego. W *Zamiećcie scenę* Burian pisał: „Nowa przestrzeń teatralna musi umożliwiać tworzenie syntetycznych obrazów, szybkie przemieszczanie się widzów i aktorów, rozprzestrzenianie muzyki, transmisję dźwięków przyrody oraz odgłosów zawodów i boisk” (s. 221).

W tekście *Muzyka rytmem stulecia* Burian ujawnia także swoje zamiłowanie do radykalnych reinterpretacji klasyki i tradycji – co później stanie się ważnym elementem jego reżyserskich strategii. Burian zresztą odrzucał prymat tekstów dramatycznych w teatrze – opowiadając się za pracą dramaturgów i reżyserów nad tekstami innego typu. Tego tematu dotyczy zresztą kilka jego ważnych tekstów z lat trzydziestych (np. *Poszukujemy dramatopisarzy*), w których zachęca do wyjścia poza znane konwencje

pisania tekstów dla teatru. Przenosząc teksty na scenę, poddawał je intensywnej redakcji i obróbce, chętnie sięgając np. po strategię montażu i kolażu.

Burian-interpretator, współcześniający klasykę i nadający tekstom nowe znaczenia, opowiadał się za wyraźną dominacją reżysera w procesie twórczym. Co więcej, radykalnie eliminował improwizację oraz wariacyjność przedstawień. Chociaż wedle przekazów unikał dosłownego kierowania aktorskimi interpretacjami, to wydaje się, że słusznie porównuje się jego pracę z zespołem do dyrygowania orkiestrą (Burian, J.M., 1976, s. 100-102¹³). I to mimo tego, że sam swego czasu wyrażał zachwyt nad pozbawioną dyrygenta orkiestrą Persimfans radzieckiego kompozytora Leo Tseitlina (1981, s. 94-95).

Mowa, głos, recytacja

Specyficznym elementem audiosfery rzeczywistości – zarówno tej scenicznej, jak i tej codziennej – była dla Buriana mowa. Stanowiła dla niego osobne tworzywo artystyczne – dzisiaj być może powiedzielibyśmy, że rodzaj intermedium pomiędzy dźwiękiem a poezją. „Możemy mówić o całej palecie mowy, która po dokładnej analizie dosłownie odpowiada palecie malarza. I jeżeli uznamy dźwięk za delikatną część materii, możemy znaleźć dla niego podobne uprawomocnienie jak dla rzeźby” – pisał w programowym tekście *Zamiećcie scenę* (s. 218). Podobnie jak dadaści i futuryści był zafascynowany wizją eksperymentów z brzmieniami głosów – o ile jednak teatr futurystyczny (np. Remo Chiti) zwracał się w stronę polifonii brzmień nowoczesnego tłumy, a dada w kierunku onomatopeizacji i kolażowości nowoczesnego doświadczenia dźwiękowego, o tyle Buriana fascynowały możliwości nowej, de facto postjazzowej deklamacji i melorecytacji¹⁴. Punkt

odniesienia stanowiły dla jego poszukiwań również eksperymenty z wykorzystaniem melodii mowy (tzw. *nápěvky mluvy*) w twórczości operowej Leoša Janáčka, które od pierwszej dekady XX wieku stanowiły ważny element jego twórczości, a w latach dwudziestych wiązały się z etnomuzykologicznymi badaniami z udziałem Janáčka na Morawach i w Słowacji.

Możemy zaliczyć Buriana w poczet XX-wiecznych artystów dźwiękowych – poetów dźwiękowych, kompozytorów, performerów – eksplorujących przemiany mowy w dobie ekspansji nowych technologii audialnych. W dobie rozwoju fonografii, radia, telefonii i soundsystemów – ale też poezji dźwiękowej i jazzu – Burian założył w roku 1927 zespół wokalny Voiceband, którego występy pod koniec lat dwudziestych stały się prototypem nowej, autorskiej formy scenicznej.

Idea voicebandu – kontynuowana w Czechach do dziś – zawiera się w chóralnej recytacji opartej na rytmicznoperkusyjnym wykorzystaniu głosów. Voicebandowe eksperymenty wpisywały się więc m.in. w pojawiające się w międzywojniu postulaty nowej literatury ustnej oraz zakorzenionej w mowie sztuki radia. Specyfika podejścia Buriana zawierała się w precyzyjnych, wielogłosowych aranżacjach przekładających na chór brzmieniowe bogactwo międzywojennych jazzbandów. Dla Buriana stanowiła specyficzne wokalne wyjście poza tonalność – w tekście *Voiceband – nowa tonalność* w zasadzie przyznaje się on do ukrytych eksperymentów z wokalną mikrotonalnością, do poszukiwań niejako współbrzmiących z tym, czego szukali ówcześni kompozytorzy od Juliána Carrillo i Henry’ego Cowella po Aloisa Hábę.

Kompozycje voicebandowe były pisane z myślą o aktorach, a nie śpiewakach – w odwróconej antycypacji zapowiadając niejako np. kompozycje Bogusława Schaeffera na aktorów. Burian dążył do ograniczenia śpiewu na rzecz

umuzycznienia mowy i deklamacji. W ten sposób przede wszystkim proponował nowe interpretacje tekstów poetyckich – odpowiadając na wyzwanie poezji dźwiękowej z jej nowoczesno-powojenną onomatopeiczną dekonstrukcją języka. Sednem jego odpowiedzi była synkopowana, postjazzowa gra frazą, często zapętlaną i w tym odsłaniającą nowe brzmienia (często poprzez zmianę akcentów) oraz sensory. Odwoływał się przy tym również do sposobów operowania głosem czerpanych z codzienności – choćby do zawołań ulicznych sprzedawców. Gwizdania, mruczenia i brzęczenia uzupełniały wokalną tkankę tych kompozycji. „Żaden poeta nie stworzy ani literki, która nie atakowałaby słuchu” – pisze w tekście *O swoistości sztuki recytatorskiej. Recytacja przed nami i po nas* (s. 171).

Słowu mówionemu towarzyszyły inne elementy przedstawienia, lecz znaczna ich część była zredukowana – pojawiały się np. elementy instrumentalne, podbijające punktowo wybrane momenty. Scenografia była zredukowana, zostawała sama przestrzeń, w której ciała operowały głosami. Ale też poruszały się – Burian w wielu voicebandowych przedstawieniach wiązał głosy z rytmicznym ruchem. Dźwięki miały przemieszczać się w przestrzeni, krzyżować, realizować audialne choreografie.

Burian rozwijał wypracowane na gruncie voicebandu idee dotyczące słowa scenicznego także w swoich przedstawieniach. Część z przedstawień realizowanych w latach trzydziestych (choćby *Wojna*, 1935) można potraktować jako rozwiniętą formułę voicebandu, uzupełnionego o scenografię, projekcje, kostiumy, rozbudowaną choreografię. Niektóre realizacje z tego okresu Burian określał mianem voicebandowych kantat. Helena Spurná (2021) słusznie podkreśla, że zapowiadające voiceband eksperymenty z rozszerzonymi technikami wokalnymi znajdziemy w stricte (?) muzycznej twórczości Buriana już w pierwszej połowie lat dwudziestych.

Wielokrotnie podkreślano jednak także „sztuczność” mowy w innych przygotowanych przez niego przedstawieniach – sposób wypowiedzania kwestii stał się dla niego jedną ze strategii dekonstrukcji naturalistycznego zawieszania teatralnej iluzyjności. Nie należy tu może mówić o stosowaniu „efektu obcości”, niemniej mowa – a za nią cała audiosfera – stawały się u Buriana nieprzezroczyście. Stawały się medium, które mogło nieść też treści społeczne i polityczne. Równocześnie można potraktować wokalnolingwistyczne eksperymenty teatru D34-D41 jako odpowiedź na rozczarowującą dla Buriana ewolucję kina dźwiękowego i oczekiwanie na rozwój eksperymentalnych form literatury oralnej na gruncie radia. Jiříčka przywołuje zresztą dyskusje wokół voicebandu toczone w latach sześćdziesiątych – wskazując na to, że praktyka Buriana zapowiadała podejścia powojennego *Hörspiel* i innych językowych eksperymentów powojennej sztuki radia, a także neoawangardowych kompozycji muzycznych (2017, s. 51). Skojarzenia słuchowiskowe wiążą się również z wykorzystaniem voicebandu do osiągnięcia efektów akusmatycznych – z tekstów krytyki można wywnioskować, że Burian niekiedy stosował wypracowane tam techniki w swych przedstawieniach umieszczając aktorów i aktorki w mroku (zob. Bołtuć, 1995, s. 79).

Nacisk na melodyczność fraz tekstu kosztem śpiewu sprawił, że Burian odszedł od zapisu nutowego, wprowadzając własną, uproszczoną notację w celu koncentracji nie na wysokości dźwięku, lecz – rytmice mowy. Ale czy na pewno „uproszczoną” to właściwe słowo? Bołtuć w swej książce zamieściła fragment przygotowanej przez Lolę Skrbkovą – aktorkę i wieloletnią asystentkę Buriana – partytury wykonawczej do wykorzystującej voiceband jako technikę teatralną adaptacji poematu *Maj* Karla Hynka Máchy (1935-1936¹⁵). Wypracowany system notacji jest doprawdy złożony i wymaga szeregu objaśnień. Poprzez odrzucenie języka klasycznej notacji system

Buriana prowadził jednak ku nowemu podejściu do muzyczności przedstawienia – oraz do redefinicji relacji między dźwiękiem, mową i ruchem scenicznym.

Na eksperymenty Buriana z językiem zapisu voicebandowych kompozycji możemy spojrzeć w szerszym kontekście przynajmniej na dwóch poziomach. Z jednej strony, możemy je wpisać w – fascynującą dla różnych nurtów badań historycznych sound studies – tradycję nowoczesnych eksperymentów z zapisem teatralnej recytacji, która w XIX wieku współtworzyła kulturę dźwiękową początków fonografii, a następnie stała się jednym z impulsów dla rozwoju awangardowej poezji dźwiękowej. Z drugiej strony, system notacji Buriana stanowił jeden z przykładów międzywojennych poszukiwań głębokiej reformy notacji muzycznej (obok np. systemu notacji graficznej Schellingera), które okazały się ważnym punktem odniesienia, gdy rewolucję notacji przeprowadzały w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych neoawangardy.

Burian uczestniczył w eksperymentach z zapisem dźwięku również jako kompozytor (wraz z Jiřím Sternwaldem) muzyki do ówczesnych poszukiwań awangardy filmowej. W roku 1941 skomponował muzykę do poświęconego tematyce wizualizacji dźwięku *Rytmusu* Jiřiego Lehovca. Pod płaszczykiem filmu instruktażowego Lehovec przemycy tu w trakcie okupacji awangardową produkcję w duchu np. symfonii filmowych Vikinga Eggelinga.

Synteza „przeciw *Gesamtkunstwerk*”

Układ tekstów antologii jest chronologiczny i choć odczuwam w przypadku tego zbioru lekką tęsknotę za problematycznym – to nie da się ukryć, że przyjęta strategia nadaje całości przejrzystość. Czytelnie widać dzięki temu

ewolucję zainteresowań oraz poglądów Buriana – choć warto zapytać, czy w efekcie nie popadamy w złudzenie nadmiernego kawałkowania jego twórczości i biografii na osobne okresy.

Różnorodność stosowanych przez Buriana środków wyrazu sprawiała już od lat trzydziestych, że pisano w jego kontekście o syntezie sztuk. Hasło „teatr syntetyczny” regularnie powraca w kontekście jego twórczości – jak również pojęcie *Gesamtkusntwerk*, od którego jednak sam zainteresowany się odcinał (zob. np. s. 118-119). Synteza sztuk go jednak interesowała jak najbardziej – po prostu nowa synteza, wedle innych zasad niż ta proponowana przez Wagnera. Nowa forma miała narodzić się z utrzymania swoiście rozumianej autonomii wszystkich wykorzystywanych środków – bez podporządkowywania jednych innym (np. muzyki grze aktorskiej w formie akompaniamentu). Dla struktury całości kluczowe były jednak dla niego zasady czerpane z muzyki.

Do części składowych sztuk klasycznych biorących udział w budowie nowej syntetycznej formy teatralnej dochodzą jeszcze elementy nowe, współczesne, takie jak film i wyświetlane przeźrocza, montaż radiowy, muzyczny i dźwiękowy, nowe instrumenty i maszyny muzyczne (muzyka elektryczna). Żadne z nich nie istnieją bez wzajemnych zależności. Wszystkie pozostają w kontakcie, którym rządzą zasady muzyczne, zasady dotyczące rytmu, dynamiki, homofonii i polifonii, harmonii i dysharmonii (s. 218).

Odpowiedzią Buriana była teoria polidynamiki, czyli de facto całościowej, transmedialnej kompozycji (post?)muzycznej, rozciąganej na różne inne

media i sztuki – z zachowaniem ich specyfiki, tak jak zachowuje się specyfikę każdego instrumentu (s. 55-71). Sformułowana jeszcze w roku 1926, była wyznaniem estetycznym artysty, autodefiniującego się wciąż wyraźnie jako kompozytor. Teatr jako instytucja w tym ujęciu był nowym rodzajem sali koncertowej, gdzie miała miejsce dokonywać się umuzyczniona synteza sztuk na miarę XX wieku. I choć pisał: „[t]worzymy nową formę, która nie może się nazywać formą muzyczną, ale nową, całkowicie samodzielną sztuką” (s. 60) – to był to postulat w stylu dzisiejszej syntezy sztuk na gruncie tzw. nowej dyscypliny, tworzonej przez osoby działające w kontekście muzyki współczesnej (na czele z Jennifer Walshe, Mathew Schlomowitzem i Jamesem Saundersem)¹⁶. Elementy te miały pozostawać wyraziście autonomiczne – stąd np. w eseju *Recytacja chóralna i muzyka sceniczna* (1927) zrywał się na eksperymenty z poezją wizualną (s. 118-120).

W eseju *Teatr dynamiczny* (1930) sytuacja przedstawia się już jednak inaczej – tutaj teatr jest wehikułem współpracy, tym, co łączy, zmuszając do „wytworzenia formy kolektywnej” (s. 139). W tym zawiera się sedno nowej, lewicowej syntezy proponowanej wówczas przez Buriana. O ile polidynamika oznaczała zestawienie „co najmniej dwóch rodzajów sztuki, które mają własny charakter” (s. 69), o tyle tutaj chodziło już o zespolenie różnych form i osiągnięcie stanu współzależności pomiędzy różnymi elementami i warstwami przedstawienia. Po wojnie wyrażał to dobitnie:

A zatem syntezą teatralną nie jest dowolne nagromadzenia różnych dyscyplin sztuki, lecz jest nią taka forma teatralna, która tworzy wzajemne relacje zachodzące pomiędzy wszystkimi dyscyplinami sztuki, jakie scena zdolna jest przyswoić i uaktywnić. Synteza teatralna nie jest jedynie odbiciem stosunku widza do aktora, lecz stanowi jeszcze odbicie zależności zachodzącej pomiędzy widzem,

aktorem, autorem, plastykiem, muzykiem, technikiem i – o czym nam nie wolno zapomnieć – czasem, w którym dzieło jest tworzone. A stosunek nigdy nie miałby charakteru syntetycznego, gdyby nie zawierała się w nim zasada współzależności, tzn. gdyby nie istniała forma tworzona wedle określonych, danych przez układ reguł kompozycyjnych, prawideł (s. 350-351).

W dalszym ciągu jednak w obu tekstach podkreślał znaczenie kompozycji – rozumianej jako stosowanie prawideł strukturalnych czerpanych z muzyki (*Teatr dynamiczny*) – oraz „słuchu muzycznego”, decydującego o odczuwaniu „rytmu dramaturgicznego” (*Teatr syntetyczny*). Projektowanie, aranżowanie i reżyserowanie audiosfery przedstawienia pozostaje dla Buriana podstawową powinnością reżysera. Na dominację muzyczności jako zasady organizującej przedstawienia Buriana uwagę zwracał także np. Jan Mukařovský, który wyraźnie odróżniał jego podejście od tradycji Wagnerowskiej:

Dla Wagnera teatr był sumą kilku niezależnych sztuk; dzisiaj jednak jasne już jest, że poszczególne sztuki, wchodząc do teatru, rezygnują ze swej niezależności, przenikają się nawzajem, popadają we wzajemne przeciwieństwa, zastępują się wzajemnie, słowem „rozpuszczają się”, spływając w nową sztukę, całkowicie jednolitą. Przyjrzyjmy się np. muzyce. Nie jest ona w teatrze obecna tylko wtedy, kiedy bezpośrednio rozbrzmiewa albo kiedy w operze nawet podporządkowuje sobie słowo sceniczne. Właściwości, które są wspólne muzyce i sztuce teatru (intonacja głosu w odniesieniu do melodii muzycznej, rytm i agogika ruchu, gestu, mimiki i głosu), sprawiają, że każda realizacja teatralna może być rzutowana na tło

muzyki i kształtowana podług jej modelu. E.F. Burian, muzyk i reżyser w jednej osobie, ukazał, do jakiego stopnia czas sceniczny może być rytmicznie wymierny na wzór muzyki, nawet jeśli muzyka nie rozbrzmiewa na scenie, i jak pokrewna jest rola językowego motywu intonacyjnego w całokształcie realizacji spektaklu – roli motywu melodyjnego w kompozycji muzycznej: nie tylko dramat muzyczny ma swoje melodyjne leitmotywy – ma je również dramat mówiony (1981, s. 46).

W podkreślanym przez Mukařovskiego „rozpuszczaniu się” sztuk dostrzegam właśnie to przejście, o którym pisałem wyżej. Burian zaczął poszukiwać nowej syntezy, która w zamierzeniu miała odejść od hierarchiczności sztuk. Współzależności różnych elementów przedstawienia – a zwłaszcza ich „wymienność”, czyli przejmowanie głównej roli w poszczególnych segmentach lub podejmowanie wspólnego rytmu – można natomiast interpretować także w kontekście jego jazzowych fascynacji: jako rozwinięcie idei jazzowej wymienności „solówek” i głównej roli we wspólnym koncercie (zob. Jiřička, 2017, s. 46; Bołtuć, 1995, s. 61). Jak słusznie pisze Bořivoj Srba, były one „uwolnione od służebnego i podrzędnego stosunku wobec tekstu i obarczone samodzielnymi zadaniami przy interpretowaniu sztuki i przy budowaniu jej znaczeń” (1989, s. 146). Czy jednak na pewno kolektywność dała się pogodzić z rolą reżysera-autora, będącego równocześnie reżyserem-muzykiem, reżyserem-plastykiem, reżyserem-choreografem itd.?

Czytając *Teatr syntetyczny*, miałem wrażenie, że Burian po latach zdawał sprawozdanie z przyczyn porażki swego projektu. Tekst ten, akcentujący raz jeszcze potrzebę wszechstronnego mistrzostwa reżyserów i krytyków, przywiódł mi jednak na myśl esej innego twórcy sceniczno-muzycznych „syntez sztuk”, po dziś dzień niechętnego pojęciu *Gesamtkunstwerk* –

Heinera Goebbelsa. Tyle ciekawych paralel: kolejny znakomity kompozytor, „zdobywca scen akustycznych”, czerpiący chętnie z kultury popularnej (a także działający na jej obrzeżach), którego nieoczywista, by nie rzecz „okreźna” droga wiedzie do reżyserii teatralnej. U Goebbelsa znajdziemy szereg podobnych zainteresowań (np. rytmem przedstawienia oraz wykorzystaniem mowy jako autonomicznego tworzywa teatralnego) (Goebbels, 2015, s. 83-96). Dla Goebbelsa, tak jak dla Buriana, niezwykle ważna była artystyczna współpraca.

Wagner mógł prawdopodobnie mieć także inne, ukierunkowane społecznie intencje, jednak sformułował zdecydowanie totalitarną wizję *Gesamtkunstwerk*, mającego „objąć wszystkie gatunki sztuki w taki sposób, by każdy z tych gatunków [...] unicestwić dla osiągnięcia wspólnego im wszystkim celu.

Odwrotnością tego mogłoby być nie unicestwienie poszczególnych sztuk dla wyższych celów, lecz okazja do ich afirmacji we wzajemnie się znoszącej, utrzymywanej w nieustająco chwiejnej równowadze współobecności.

Co to oznacza? To oznacza na przykład, że światło w inscenizacji może być czasem ważniejsze od wypowiedzanego słowa, że ruch aktorów ma własne, oddzielone od tekstu życie, że odgłos zastępuje obraz albo muzyka dopowiada dalej scenę. Coś takiego można stworzyć tylko wspólnie, nie w ramach totalitarnego systemu reżyserskiego, ale indywidualnie w ramach gwarantującego nieustającą niezależność procesu. Wspólnie oznacza zarazem jednocześnie, a także to, że samemu nie da się tego wszystkiego wymyślić (Goebbels, 2015, s. 99).

Powyższy fragment znakomicie pasuje chociażby do tekstu *Inscenizacja a twórczość sceniczna*, gdzie Burian pisze o potrzebie rzetelnej wspólnej pracy całego zespołu w całym procesie artystycznym – przeciwstawiając go „inscenizacji” rozumianej jako model produkcji przedstawienia, w którym każdy działa osobno.

Mam jednak poczucie, że to właśnie w modelu pracy tkwi sedno swoistej porażki Buriana – mimo deklarowanej chęci współpracy był jednak niezwykle przywiązany do pełnej reżyserskiej kontroli nad inscenizacją i przedstawieniem. Chociaż opowiadał się „przeciwko *Gesamtkunstwerk*” to proponowany model syntezy teatralnej zakładał nierealistyczne wszechstronne mistrzostwo i de facto hierarchiczny model pracy.

Antologia odsłania nam w pewnej mierze osobowość Buriana, ale jednak w większej – starannie kreowany przez niego wizerunek. Znajdziemy w tych tekstach silną osobowość artystyczną i skłonności polemiczne, możemy też przeczuwać intensywność i częstotliwość konfliktów artystycznych, które były jego udziałem. Burian antagonizował reżyserów i zespoły, a także różne publiczności. Jego przedstawienia były zaangażowane i krytyczne względem mieszczaństwa oraz własnych widowni. Miał też napięte relacje z krytyką – w tym także lewicowymi, marksistowskimi środowiskami, których czuł się reprezentantem. Sprzeciwiał się jednak różnym formom zadekretowanej estetyki, co prowadziło w latach trzydziestych na czeskiej lewicy do ideowych konfliktów i oskarżeń o formalizm. Koncepcje teatru syntetycznego jako teatru współpracy stanowiły próbę wyjścia temu naprzeciw.

Starałem się w tym tekście podkreślać, że Burian pozostawał w okresie międzywojnia transmedialnym kompozytorem wykorzystującym teatr jako instytucję do realizacji swoich koncepcji, które postrzegał w pierwszej kolejności w kategoriach muzycznych. Dominuje dzisiaj przekonanie, że

Burian był znacznie ciekawszym reżyserem i reformatorem teatru niż kompozytorem. Tymczasem, takie podejście rozmija się z samą istotą znaczenia twórczości Buriana dla szerszych przemian kultury XX wieku – voiceband i dźwiękogra zmieniły długofalowo nie tylko teatr, ale i muzykę. Stąd aktualność jego myśli zawiera się dla mnie w równej mierze w znaczeniu dla dzisiejszych audialnych narracji teatru współczesnego, co dla transmedialnych, inspirowanych teatrem postdramatycznym kompozycji muzyki współczesnej. Przywołajmy w tym miejscu fragmenty programowego tekstu „Nowej Dyscypliny” autorstwa Jennifer Walshe:

W sali prób kompozytor staje się reżyserem i choreografem, pełniąc rolę prawdziwego *auteur*. Celem kompozytora nie jest jednak stworzenie grupy teatralnej – potrzebuje on po prostu narzędzi reżysera i choreografa, aby sprostać wyzwaniom, jakie stawia przed nim kompozycja i jej wykonanie. [...] W tym przypadku za istotny można uznać fakt, że utwory Nowej Dyscypliny, jej sposób myślenia o świecie i wykorzystywane przez nią techniki kompozytorskie nie są „teatrem muzycznym”, tylko muzyką. Patrząc z innej perspektywy można przecież powiedzieć, że każda muzyka jest teatrem muzycznym. Być może jesteśmy wreszcie skłonni zrozumieć, że ciała wykonujące muzykę są jej integralną częścią, że są obecne i ważne, i świadomie lub nieświadomie wpływają na odbiór utworu. Jeszcze nie jest za późno, żebyśmy mieli ciała (2016).

Dziedzictwo myśli „trzeciego Buriana” polega właśnie na torowaniu drogi do takiego sposobu myślenia. Burianowska wizja muzyki jako swoistej „zasady” przenikającej wszelkiej formy twórczości artystycznej może stanowić punkt

odniesienia dla współczesnych eksperymentów z koncertem jako instytucją oraz formą sceniczną – zarówno tych praktykowanych na gruncie teatru, jak i tych przeprowadzanych z wewnątrz świata muzyki¹⁷. Myśl oraz praktykę artystyczną Buriana możemy więc preposteryjnie zestawiać nie tylko z neoawangardowymi praktykami teatru instrumentalnego, lecz także z innymi poszukiwaniami najróżniejszych „zdobywców i zdobywczyń scen akustycznych”.

Wzór cytowania:

Michnik, Antoni, *Brzmiące materie. Czytając „Teatr dynamiczny” Emila Františka Buriana z perspektywy audialnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, DOI: 10.34762/37dw-gg04.

Autor/ka

Antoni Michnik (antoni.michnik@ispan.pl) – doktor nauk humanistycznych, badacz sound studies, performer, kurator. Członek założyciel researchersko-performatywnej Grupy ETC. W latach 2013-2024 redaktor w magazynie „Glissando”, od początku 2025 w redakcji „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej”. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Dwutygodniku”, „Kulturze Popularnej”, „Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Ruchu Muzycznym”, „Szumie”, „Zeszytach Literackich”. Współredaktor książek *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie* Grupy ETC (2014) oraz *Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim* (2015). ORCID: 0000-0002-2279-2374.

Przypisy

1. Zob. W. N., 1948; Natanson, 1948; Maliszewski, 1948; Hierowski, 1948. Wtedy też ukazał się pierwszy przekład tekstu Buriana, *Teatr dnia dzisiejszego*, 1948/1949.
2. Burian był m.in. w czechosłowackiej delegacji na Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu, 25-28 sierpnia 1948, na którym przemawiał. Z kolei o spotkaniu z Leonem Schillerem i Kazimierzem Dejmkiem w Pradze w roku 1947 pisze Jan Jiřík we wstępie do omawianej antologii (s. 38).
3. Zob. recenzje: Kott, 1958; J. Sz., 1958, E.C., 1958; Kral, 1958; Grodzicki, 1958; Szydłowski, 1958. Zob. również Gawlik, 1957. Kiedy Burian zmarł nagle w roku 1959, o jego

- śmierci donosiły „Dialog”, „Teatr” i „Nowa Kultura”. Na kongresie w Karlovych Varach Polskę reprezentowali Jerzy Grotowski, Ryszard Machowski i Jerzy Skolimowski.
4. „Burian jednak przy wszystkich swych kompromisach i porażkach wciąż jeszcze jest zaprzeczeniem schematu, przykładem istnienia żywej sztuki poza granicą Metody. Jest jedynym twórczym ośrodkiem w szarzyźnie teatru czeskiego, programowo pozbawionego samodzielności i odgradzanego od najbardziej ważkich spraw człowieka”, Gawlik, 1957.
 5. Zob. E.C., 1958; Kral, 1958.
 6. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że wczesne eksperymenty z fonografią w teatrze były konsekwentnie zapomniane. W efekcie w roku 1936 Bertolt Brecht był przekonany, że to Erwin Piscator jako pierwszy wprowadził do teatru nagrania. Zob. Curtin, 2014, s. 64.
 7. Szerzej na ten temat w eseju *Muzyka sceniczna*, s. 113-114. Co znamienne, Burian nie był jednak zadowolony ze sposobów wykorzystania gramofonu, oczekiwał przekształcenia go w nowoczesny instrument, zapowiadając eksperymenty w stylu serii *Imaginary Lanscapes* Johna Cage’a.
 8. „Brzmimy cały dzień. Wszystkie nasze ruchy są dźwięczne. Przekonamy się o tym, zwracając na to uwagę. Najbardziej elementarne dźwięki i ich podstawowe przepływy poznamy dziś na każdej ulicy”, *Muzyka sceniczna*, s. 114. „Brzmia nie tylko uwertury, ale też myśl, rzeczy, napisy i metry projekcji”, *Polidynamika*, s. 63.
 9. Zob. zwłaszcza *Instrumenty mechaniczne*, s. 99-103.
 10. E.F. Burian, *Jazz*, Aventinum, Praha 1928.
 11. Pojęcie czerpię z: Radosavljević, 2022, s. 121-159. W polskim teatrze tego typu performatywność wprowadziło przede wszystkim pokolenie reżyserów wchodzących do instytucji w III RP, na czele z Piotrem Cieplakiem i Janem Klata.
 12. Agata Firlej pisze, że Bořivoj Srba dostrzegał w teatrografii nie tylko system projekcji, ale dwa „subsystemy”: dźwiękowo-muzyczny (zvukově-hudební) i świetlno-obrazowy (světelně-obrazový), Firlej, 2011, s. 71-72.
 13. Hana Reisigová z kolei podkreśla wycofaną pozycję Buriana przyglądającego się procesowi, akcentuje też debaty z publicznością organizowane przez niego w ramach teatru D34-D41. Zob. Reisigová, 2013. Sam Burian pisał natomiast: „[t]eatr dramatyczny to również dźwiękogra i pomiędzy tymi terminami nie może być różnicy. Reżyserski egzemplarz teatralny odpowiada partyturze dźwiękowej i do tego konieczny jest, jak myślę, muzyczny talent reżysera” (s. 123).
 14. Onomatopeizacje imitujące instrumentalne partie jazzbandu – które mogłyby przypaść do gustu osobom rozmiłowanym w lekkiej, ironicznej improwizacji wokalne pod znaku Maggie Nicols i Julie Tippets – znajdziemy za to w jego piosenkach, choćby w *Opicach*.
 15. Burian przygotował dwie wersje przedstawienia – nie wiem, z której pochodzi zamieszczony przez Bołtuć materiał.
 16. Na temat „Nowej Dyscypliny” zob. Walshe, Saunders, Shlomowitz, 2016.
 17. Na temat ewolucji formy koncertu w XXI wieku zob. Pasiecznik, 2024.

Bibliografia

Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej, < red. E. Guderian-Czaplińska, M. Leyko, Instytut Teatralny, Warszawa 2018.

- Bołtuć, Irena, *Teatr Syntetyczny E. F. Buriana*, Komo-Graf, Warszawa 1995.
- Brown, Ross, *Sound Effect. The Theatre We Hear*, Methuen Drama, Bloomsbury, London 2020.
- Burian, E.F., *Orchestr bez dirigenta; [w:] Nejen o hudbě*, Supraphon, Praha 1981, s. 94-95.
- Burian, E.F., *Teatr dnia dzisiejszego*, tłum. M. Kudelka, „Łódź Teatralna” 1948/1949, nr 2, s. 14-16.
- Burian, Emil František, *Rozbitkowie z Cap Arcony*, przeł. E. Madany, Wydawnictwo MON, Warszawa 1970.
- Burian, Jarka M., *D34-D41*, „TDR” 1976, t. 20, nr 4, s. 95-116.
- Černý, František, *Lightning That Creates A Scene And Lightning As An Actor*, [w:] *Innovations In Stage and Theatre Design*, American Society for Theatre Research, Theatre Library Association, New York 1972, s. 126-145.
- Curtin, Adrian, *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.
- E.C. [Edward Csató], *List z widowni. O amfionii w teatrze*, „Teatr” 1958, nr 14, s. 10.
- Firlej, Agata, *Mácha w awangardowym teatrze E.F. Buriana*, „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2011, nr 1, s. 61-73.
- Gawlik, Jan Paweł, *Teatr Buriana*, „Nowa Kultura” 1957, nr 7, s. 8.
- Goebbels, Heiner, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, [w:] *Przeciw Gesamtkunstwerk*, tłum. A.R. Burzyńska, ha!art, Kraków 2015.
- Goebbels, Heiner, *Puls i przerwanie. O rytmie w mowie i teatrze słowa*, [w:] *Przeciw Gesamtkunstwerk*, tłum. S. Wojciechowski, ha!art, Kraków 2015.
- Grodzicki, August, *Opera jarmarczna*, „Życie Warszawy” 1958, nr 152, s. 3.
- Hierowski, Zdzisław, *Spółdzielnie pracy kulturalnej w Czechosłowacji*, „Robotnik”, 18.09.1948, nr 257, s. III.
- J. Sz., *Trzy wizyty teatralne*, „Życie i Myśl” 1958, nr 7/8, s. 191-199.
- Jiříčka, Lukáš, *Zdobywcy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego*, przeł. K. Mogilnicka, Instytut Teatralny, Warszawa 2017.
- Joseph, Branden W., *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage (A “Minor” History)*, Zone Books, New York 2008.
- Kłeczek, Jakub, *Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny - niezrealizowane projekty*

teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów, „Polish Theatre Journal” 2018, nr 6.

Kłeczek, Jakub, *Teatrograf, Teatr Pracy i multimedialność w twórczości Emila Františka Buriana oraz Miroslava Kouřila*, [w:] *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, red. K. Kurek, M. Rewerenda, A. Siwiak, UAM, Poznań 2022, s. 277-292.

Kott, Jan, *Divadlo 34*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 27, s. 3.

Kral, Andrzej Władysław, „D-34” w Warszawie, „Teatr” 1958, nr 15, s. 12-13.

LaBelle, Brancon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Continuum, New York 2008.

Maliszewski, Aleksander, *W teatrach Pragi*, „Nowiny Literackie” 1948, r. 2, nr 29, s. 4.

Mukařovský, Jan, *O dzisiejszym stanie teorii teatru*, przeł. J. Mayen, [w:] *Teatrologia czeska. Antologia*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.

Natanson, Wojciech, *Praga wiosną 1948 roku*, „Nowiny Literackie” 1948, r. 2, nr 24, s. 1-3.

Ovadija, Mladen, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2013.

Pasiecznik, Monika, *Od prezentowania dzieł do tworzenia krytycznej wiedzy. Eksperymenty kuratorskie w publicznym koncercie pierwszych dekad XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Fundacja Na Rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2024.

Płoński, Józef, *Czeski teatr E. F. Buriana*, „Sygnały” 1939, r. 6, nr 68, s. 3-4.

Radosavljević, Duška, *Aural/Oral Dramaturgies. Theatre In the Digital Age*, Routledge, London-New York, 2022.

Reisigová, Hana, *Emil František Burian: czechosłowacki rewolucjonista teatru*, „Performer” 2013, nr 7,
<https://grotowski.net/performer/performer-7/emil-frantisek-burian-czechoslowacki-rewolucjonista-teatru> [dostęp: 10.02.2025].

Rost, Katharina, *Sounds that matter - Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*, transcript, Bielefeld 2017

Spurná, Helena, *The 'Polydynamic' Opera "Bubu of Montparnasse" by Emil František Burian*, [w:] *New Paths in Opera*, red. H. Spurná, K. St. Pierre, Hillitzer Verlag, Wien 2021.

Srba, Bořivoj, *Emil Franciszek Burian. Twórca nowoczesnego teatru czeskiego*, przeł. J. Goszczyńska, „Pamiętnik Teatralny” 1989, nr 1-2.

Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke

University Press, Durham-London 2003.

Szydłowski, Roman, *Między ludowym widowiskiem, operą i Brechtem*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 177, s. 6.

Teatrologia czeska, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.

Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, MIT Press, Cambridge-London 2012.

W. N. [Wojciech Natanson], *Rozmowa z E. F. Burianem*, „Teatr” 1948, nr 3-5, s. 81-82.

Walshe, Jennifer; Saunders, James; Shlomowitz, Matthew, *Nowa Dyscyplina, bez mapowania, Podejście automatyczne*, przeł. A. Klichowska, „Glissando” 2016, nr 29, <https://glissando.pl/tekst/nowa-dyscyplina-bez-mapowania-i-podejscie-automatyczne/> [dostęp: 10.02.2025].

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/brzmiace-materie-czytajac-teatr-dynamiczny-emila-frantiska-buriana-z-perspektywy-audialnej>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/opowiesc-o-teatrze-lidii-zamkow>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Opowieść o teatrze Lidii Zamkow

Joanna Walaszek

Ewa Łubieniewska, *Teatr niepokornej myśli i wyobraźni. Jestem Zamkow*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków 2024

Ostatnimi laty „czarna dziura niepamięci, w którą wpadła większość polskich reżyserek tworzących przed latami dziewięćdziesiątymi” (*Jak się przechodzi do historii*, 2013, s. 38) powoli się zmniejsza. Przynajmniej Lidia Zamkow została przypomniana i to w różny sposób: w dokumentacji (HyPaTia), w historii polskiego teatru (Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*), w projekcie i przedstawieniu re//mixu *Zamkow. 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem*. W procesie przywoływania pamięci reżyserki miały też swój udział „Didaskalia”. W 113 numerze z 2013 roku poświęconym m.in. kobietom w teatrze ukazał się duży blok materiałów na temat Lidii Zamkow. Obok fragmentów recenzji i wywiadów, rozmowa Moniki Kwaśniewskiej z Weroniką Szczawińską, reżyserką re//mixu, i wykorzystany w nim tekst Agaty Adamieckiej *O Lidii Zamkow. Fantazja naukowa*. A teraz ukazała się książka Ewy Łubieniewskiej obejmująca całokształt twórczości teatralnej

reżyserki: *Teatr niepokornej myśli i wyobraźni. Jestem Zamkow.*

Pierwsze teksty autorki o reżyserce i książka powstały niejako w kontrze do obrazu Zamkow w re//mixie i wspomnianych wypowiedziach. Szczawińska i jej zespół – o ile dobrze rozumiem – sprawdzali żywotność więzi z przeszłością, szukając „pramatki” współczesnych reżyserok, a więc w biografii i legendzie Zamkow szukali tego, co im bliskie, współcześnie aktualne, odrzucając to, co obce czy niezrozumiałe. A ostatecznie, stwierdzając, że nic pewnego nie są w stanie o niej powiedzieć, z Zamkow „uczynili obiekt fantazmatyczny, uwalniający interesujące nas problemy artystyczne i badawcze” (tamże, s. 40). Łubieniewska zobaczyła w tym, bolesny dla niej, proces falsyfikowania biografii osoby niegdyś znanej, ważnej, której przedstawienia oglądała we wczesnej młodości i do dzisiaj ma w żywej pamięci. W pierwszym artykule pod znamienym tytułem *Lidia Zamkow: Pamięć – niepamięć – re/mistyfikacja* (Łubieniewska, 2015) prostowała fakty i twierdzenia realizatorów re//mixu. Z czasem – może wcale nie wbrew twórcom re//mixu, dla których pamięć przeszłości teatru też była ważna – negatywne początkowo emocje stały się impulsem do coraz szerzej zakrojonych badań teatru Zamkow (Łubieniewska, 2016, 2019, 2019A), a wreszcie – jak wyznaje badaczka – wyzwaniem do nakreślenia własnego obrazu reżyserki, próby jej ożywienia. Takiego, który przybliży współczesnemu czytelnikowi nieznaną, historyczną dla niego postać i wizję teatru, więcej – potrafi poruszyć jego wyobraźnię. O trudnościach w realizacji tego zadania Łubieniewska mówi w rozdziale wprowadzającym do książki. Głosy realizatorek re//mixu stały się tam pytaniami „dzisiejszego widza”, potencjalnego czytelnika, na które we wstępie i zakończeniu autorka stara się odpowiedzieć, co nadaje książce nieco popularyzatorski charakter. Nie przedstawia natomiast (lub czyni to rzadko) teatru Zamkow w świetle współczesnego namysłu nad praktykami teatralnymi ani w kontekście

budzącej dzisiaj największe zainteresowanie problematyki, czyli np. feminizmu, badań genderowych czy krytyki instytucjonalnej. Przywołuje przeszłość teatru wraz z zagadnieniami istotnymi w czasie, kiedy powstawał, oraz w rozbudowanych kontekstach politycznych, społecznych, kulturalnych okoliczności, w jakich funkcjonował. Przy tym o przeszłości Łubieniewska mówi na podstawie własnych doświadczeń widza i świadka historii oraz pogłębionej współcześnie wiedzy, nie kryje swoich sądów i zapatrywań. Jej „opowieść” – jak nazywa książkę – ma bardzo wyraźną autorską sygnaturę, co, zważywszy na czytelne w niej osobiste zaangażowanie autorki w wyprowadzenie Zamkow z „dziury niepamięci”, pasję badawczą i literacką sprawność, przyciąga do lektury.

O Zamkow autorka opowiada przede wszystkim poprzez bardzo ciekawie i sugestywnie uobecnione w tekście przedstawienia. Przywołuje równocześnie scenę i widowie, spektakle Zamkow i reakcje ich odbiorców reprezentowanych przez recenzentów. To oni wskazują krąg zagadnień ważnych dla nich w danym przedstawieniu, to ich – często sprzeczne, ścierające się z sobą, kontrowersyjne – sądy, interpretacje, rozważania, oceny mówią najdobitniej o „niepokornej myśli i wyobraźni” reżyserki. To w dużej mierze słowami widzów, misternie wplecionymi w odautorską narrację, Łubieniewska opisuje obrazy sceniczne, sytuacje i działania, postaci kreowane przez aktorów. Plastyczne opisy, wywołane przemawiającymi do uczuć i emocji środkami artystycznymi, często są wyrazem silnego przeżycia, podziwu, zdumienia. Relacje widzów autorka przytacza, biorąc pod uwagę ich emocjonalną temperaturę, a ta bywa wysoka. Jednym słowem, o teatrze Zamkow mówi poprzez opis siły i sposobu jego oddziaływania na widowie w czasie, kiedy był żywym teatrem, Tak przywołany teatr Zamkow, też dzięki świetnie prowadzonej narracji, może – jak chciała autorka – „ożyć w wyobraźni” czytelnika.

Łubieniewska uważa, nie bez racji, że obecnie legenda towarzysząca osobie reżyserki, której wyrazem są tytuły takie jak *Buntownica*, *Bomba z opóźnionym zapłonem*, *Gniewna Erynia*, anegdoty o jej temperamencie, zdominowała pamięć o artystce, podczas gdy to jej przedstawienia sprawiły, że zaistniała w pejzażu polskiego teatru i to one mogą najwięcej o Zamkow powiedzieć. Książka przedstawia biografię artystyczną Zamkow, ewolucję jej idei i poglądów, interesujących ją tematów, teatralnych środków wyrazu, dzieje teatralnej kariery reżyserki i aktorki. O osobistym życiu artystki autorka tylko wspomina, posiłkując się wypowiedziami jej bliskich. Może w poczuciu lojalności wobec Zamkow, która przed śmiercią „urządziła wielkie *auto da fe*, w którym spłonęły dokumenty osobiste, pamiątki i listy” (s. 222).

Według autorki „konflikt moralny na planie zbiorowość – jednostka” (s. 29) wyznaczał od początku powracającą w przedstawieniach reżyserki problematykę. Ale różne były jego oblicza. Największy przełom światopoglądowy Zamkow nastąpił około 1955 roku, wcześniej, jak pisała Krakowska, reżyserowała przedstawienia „z rewolucyjnym zaangażowaniem” (2016, s. 188). Łubieniewska opisuje najśłynniejsze z nich, *Tragedię optymistyczną* Wsiewołoda Wiszniewskiego zrealizowaną w Teatrze Wybrzeże w 1954 roku m.in. z zespołem jej byłych studentów (Leszek Herdegen, Zbyszek Cybulski, Bogumił Kobiela), z tłumem statystów i Anną Gołębiowską w roli Kobiety Komisarza. To ona w tej sztuce jest tą jednostką, która zbiorowość, a raczej zbieraninę różnych typów, ma skonsolidować i przekonać do walki w imię idei rewolucji. Uważa, że „To jest dobre, co jest słuszne”. Bohaterka umiera, ale osiąga swój cel. Spektakl zamykał „żywy rewolucyjny obraz i pieśń «Nasza Matko Armio Czerwona, miłość oddaję ci...»” (s. 43). Łatwo tu o jednoznaczną wizję i ocenę przedstawienia. Ale autorka przygląda się mu dokładnie i odkrywa jego „niepokorność”. Po pierwsze, w dalekim od idealizacji obrazie rewolucji (notabene z tego

samego powodu dramat miał kłopoty z teatralną realizacją w latach dwudziestych w Związku Radzieckim). Po drugie, w estetyce przedstawienia bardzo odległej od dyrektyw socrealizmu. To nowatorski kształt inscenizacji i energia zespołu sprawiły, że spektakl spotkał się z gorącym przyjęciem. Łubieniewska wskazuje w nim wpływy estetyki mistrzów reżyserki, Bertolta Brechta i Leona Schillera, zwraca uwagę na rytualizację działań scenicznych, która mogła pozwolić widzom na uczestnictwo w „swoistym misterium odrodzenia” (s. 41). *Tragedię optymistyczną* Zamkow wystawiała jeszcze trzykrotnie, za każdym razem, zmieniając akcenty interpretacyjne (już nigdy Kobieta Komisarz nie mówiła, że „dobre jest to, co słuszne”, a spektaklu nie kończyła apologia Armii Czerwonej), zmieniała wymowę i kształt inscenizacji. Już w warszawskim przedstawieniu z 1955 roku odczytywano bardziej humanistyczną niż ideologiczną wymowę sztuki. O pierwszym okresie twórczości Zamkow autorka pisze ostrożnie, opatrując jej działania bardzo licznymi kontekstami, jakby nie tyle chciała ją usprawiedliwić, ile próbowała zrozumieć jej motywacje. Może prowadziła ją „wiara w zbawczą moc utopii”? (s. 47). Już mówiąc we własnym imieniu, przed taką wiarą autorka przestrzega, a dalej śledzi wątek złudnej utopii w twórczości reżyserki.

W kontekście detalicznie zaprezentowanych bieżących wydarzeń i społecznych nastrojów Łubieniewska omawia kolejne warszawskie przedstawienia – zrealizowaną przed Październikiem 1956 roku, w okresie niepewności co do dalszych wydarzeń, *Samotność* Macieja Słomczyńskiego i popaździernikowe *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza. W sztuce Słomczyńskiego bohaterowie przeżywający „kryzys ideologicznego zaufania zostali postawieni w sytuacji wyboru «za» lub «przeciw» socjalizmowi” (s. 54). Szczególnie ciekawe wydają się pokazane w tym przedstawieniu krytyczne odniesienia reżyserki do własnych wcześniejszych inscenizacji. *Imiona władzy* zapowiadają następny okres twórczości Zamkow, która

możliwość zmiany rzeczywistości „upatrywać zaczęła z czasem nie w idei, porywającej zbiorowość, a w indywidualnym, wolnym wyborze jednostki” (s. 67). W tym czasie przedstawienia reżyserki skupiały się – jak pisze Łubieniewska – głównie na zagadnieniach „natury moralnej, egzystencjalnej, filozoficznej” (tamże), co obrazują analizy jej późniejszych realizacji. Kilka krakowskich przedstawień także dotyczyło kwestii władzy: *Kaligula* Camusa (1963), *Makbet* Szekspira (1966), *Edyp* Sofoklesa (1968). Rozdział poświęcony tym spektaklom autorka zatytułowała *Nowe imiona władzy*. Powracają w nich ujęcia tematu obecne w inscenizacji sztuki Broszkiewicza: odniesienia do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej przedstawianej w szerszej perspektywie dziejów i – zgodnie z deklarowanymi później intencjami Zamkow – zainteresowanie tematem nie „od strony rządzących, ale rządzonych” (s. 122). *Makbet* stał się w jej lekturze scenicznej także dramatem politycznym, w którym władza prowadzi bohatera (znakomita kreacja Leszka Herdegena) do destrukcji człowieczeństwa, a ważną rolę odgrywają także Makduf i Malcom. Przedstawienia Zamkow poświęcone innym tematom autorka także oświetla kontekstem aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, różnego zresztą wymiaru. Potwierdzają tezę, że „teatr Zamkow działał jak sejsmograf wychwytyjący napięcia polityczne i nastroje społeczne” (s. 115) . W gruncie rzeczy trudno inaczej ją udowodnić, pamiętając o opisywanych teraz realiach minionego czasu. Momentami można się zastanawiać, czy ówczesna świadomość widowni była podobna współczesnej, czy kojarzono spektakle z tymi wydarzeniami, o których wspomina Łubieniewska, ale usytuowanie przedstawień w konkretnym momencie historii jest istotne dla zrozumienia siły i sposobu ich oddziaływania.

Zamkow była artystką bardzo kreatywną i pracowitą, wyreżyserowała około osiemdziesięciu przedstawień, w kilkunastu występowała jako aktorka.

Łubieniewska wybrała około dwudziestu inscenizacji (o kilkunastu innych wspomina), które uznała za reprezentatywne albo/i najważniejsze w jej twórczości, też uznane (nie tylko przez nią) za najlepsze w jej karierze. Należą do nich krakowskie (Stary Teatr, Teatr im. Juliusza Słowackiego) i katowickie (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego) przedstawienia z lat sześćdziesiątych. Łubieniewska poświęca im najwięcej miejsca i uwagi. Dekadę lat sześćdziesiątych traktuje jako spójny okres twórczości reżyserki; rezygnując z chronologii, podkreśla różnorodność podejmowanych w spektaklach zagadnień i grupuje je tematycznie. I tak rozdział „Człowiek” – czy to „brzmi dumnie”? obejmuje *Wizytę starszej pani* Dürrenmatta, *Medeę* Eurypidesa, *Na dnie* Gorkiego, *Sen* według Dostojewskiego; *Bertolt Brecht po polsku* obejmują *Matkę Courage*, *Operę za trzy grosze* i – czytana w konfrontacji z Brechtem – *Amerykę Kafki*; „*Przeklęte problemy*” Szekspira i *Tołstoja: Sen nocy letniej, Troilusa i Kresydę, Zmartwychwstanie* i *Annę Kareninę*; *Kajsim zabył złoty róg* – *Indyka* Mrożka i *Wesele* Wyspiańskiego (o *Nowych imionach władzy* była już mowa).

Znamienne – ten podział, zadziwiające połączenia utworów, wskazuje prymat teatru, nie literatury. Tytuły utworów, zaskakująco zestawione, zazwyczaj niewiele mówią o problematyce spektakli. Nie od razu można się domyślić, co może łączyć Szekspirowską komedię *Sen nocy letniej* i powieść Tołstoja *Zmartwychwstanie*, dopiero przedstawienia pokazują, że w obu utworach reżyserkę interesowała sprzeczność cielesności, namiętności i duchowości człowieka. A co może łączyć grecką tragedię *Medea* i dramat społeczny *Na dnie*? W swoim teatrze Zamkow obu utworom stawiała fundamentalne pytania egzystencjalne. „Dla mnie teatr jest sztuką nie koncepcji, nie wizji, ale interpretacji. Interpretacji nie utworu dramatycznego, ale życia” (s. 19) – deklarowała reżyserka. Ale o życiu, o współczesności, mówiła poprzez sceniczną interpretację utworów literackich czytanych niekiedy wbrew

wskazówkom autorów, wbrew tradycji ich teatralnej lektury, wbrew konwencjom teatralnym, z którymi były kojarzone. Niektóre jej oryginalne wówczas sceniczne interpretacje, takie jak *Sen nocy letniej*, zapoczątkowały nową tradycję teatralnej lektury, która zresztą do dzisiaj budzi kontrowersje (vide przedstawienie Mai Kleczewskiej). Wówczas jej sceniczne interpretacje tekstów, ich aktualizacje, a też kształt inscenizacji, podkreślana teatralność przedstawień, gry iluzji i deziluzji, kompozycje scen stylistycznie różnorodnych, a bynajmniej nie na końcu – wyzwania i pytania, jakie stawiały widowni nasycone emocjami, krytyczne obrazy rzeczywistości, człowieka i społeczeństwa, wywoływały często skrajne reakcje. Przedstawienia dalekie od przyzwyczajień i oczekiwań widowni – co autorka mocno podkreśla – budziły opór, nawet irytację wśród jednych widzów, inni byli nimi poruszeni, przejęci, pełni uznania dla idei i artystycznego kunsztu reżyserki i jej aktorów. Najdobitniejszym dowodem siły oddziaływania teatru Zamkow jest cała książka Łubieniewskiej. Świetne analizy przedstawień, oparte nie tylko na głosach recenzentów, ale też na precyzyjnej lekturze tekstów i materiałów archiwalnych, sugestywnych opisach inscenizacji, warto dodać, że współtworzonych z wybitnymi scenografami (m.in. Andrzejem Cybulskim, Józefem Szajną, Urszulą Gogulską, Krystyną Zachwatowicz, Jerzym i Lidią Skarżyńskimi) i wybitnymi aktorami (m.in. Leszkiem Herdegenem, Wojciechem Ziętarskim, Teresą Budzisz-Krzyżanowską, Ewą Decówną), a czasem z udziałem samej reżyserki, potwierdzają i ukonkretniają kreśloną przez autorkę wizję teatru Zamkow, wydobywają szczególne rysy jej twórczości z lat sześćdziesiątych. Późniejsze, głównie warszawskie, przedstawienia, które także zostały tu omówione, nie przyniosły wiele nowego, nie miały już takiej siły oddziaływania „Zainteresowania i estetyka reżyserki zdawały się jednak rozmijać z atmosferą połowy lat siedemdziesiątych” (s. 195). W 1980 roku, po śmierci Leszka Herdegena,

Zamkow zrezygnowała z pracy w teatrze. Dwa lata później zmarła.

Książka Ewy Łubieniewskiej, efektownie opracowana (projekt graficzny i skład: Kaja Gliwa), starannie zredagowana (redakcja i konsultacja teatrologiczna: Agata Dąbek) jest kolejną ciekawą pozycją wydaną przez Narodowy Stary Teatr w Krakowie. Jest też niestety kolejną wydaną tam książką o teatrze, w której uwiecznieni na fotografiach aktorzy pozostają anonimowi. Nawet portretowe fotografie aktorów-postaci przedstawień nie są podpisane, nawet wizerunki bohaterki książki, Lidii Zamkow. I to w książce, której autorka tak usilnie stara się wydobyć z niepamięci postaci twórców dawnych przedstawień. Fotografie nie mają takiej mocy? To po co je reprodukowac?

Wzór cytowania:

Walaszek, Joanna, *Opowieść o teatrze Lidii Zamkow*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/opowiesc-o-teatrze-lidii-zamkow>.

Autor/ka

Joanna Walaszek – wykładowczyni w Katedrze Teatru i Dramatu UJ od momentu jej powstania do 2021 roku. Jej działalność naukowa, krytyczna i dydaktyczna skupia się wokół zagadnień twórczości wybitnych artystów (reżyserów, aktorów), analizy i opisu przedstawień, scenicznych interpretacji dramatów, procesów przemian idei, estetyki i praktyki polskiego i europejskiego teatru XX i XXI wieku. Autorka książek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (1992), *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele* (2003), *Ślady przedstawień* (2008).

Bibliografia

Jak się przechodzi do historii, z Weroniką Szczawińską rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2013, nr 113.

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

Łubieniewska, Ewa, *Echa marcowe w teatrze Lidii Zamkow*, [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Łubieniewska, Ewa, *Lidia Zamkow – batalia o Kraków. Szturm i odwrót*, [w:] Krystyna Łatawiec, Ewa Łubieniewska, Magdalena Sadlik, *Krakowskie sezony teatralne Krystyny Skuszanki, Ireny Babel, Lidii Zamkow*, WUP, Kraków 2019.

Łubieniewska, Ewa, *Lidia Zamkow: Pamięć – niepamięć – re/mistyfikacja*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia di Cultura” 2015, nr 7.

Łubieniewska, Ewa, *Praca z aktorem w reżyserskiej sztuce Lidii Zamkow*, „Annales Universitas Paedagogicae Cracoviensis, Studia Historicolitteraria”, 2019A, nr 19.

Rozmowy o dramacie. Pretensje i propozycje, „Dialog” 1956, nr 2.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/opowiesc-o-teatrze-lidii-zamkow>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ale-komu-ja-opowiadam>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Ale komu ja to opowiadam?

Marta Bryś

Agnieszka Berlińska, *Szajna, Szajnisko. Portret zakulisowy*, Teatr Studio im. Stanisława Witkiewicza, Warszawa 2024

Pytanie to wypowiedział w spektaklu *Dziś są moje urodziny* Tadeusza Kantora Zbigniew Gostomski grający Jonasza Sterna. W długiej scenie widownia słuchała wyznania Sterna spisanego po wojnie – jak uratował się z masowej egzekucji pod Lwowem i co z tego zapamiętał. Aktor powtarzał zdania z autentycznej relacji odtwarzane z głośników. Sceniczny Stern nie wierzył, że kogokolwiek to obchodzi, a na zadane przez siebie pytanie nie oczekiwał odpowiedzi. Stern, malarz, artysta, ocalony z Zagłady, w 1988 roku mówił: „Wprawdzie jakimś cudem przeżyłem, ale i tak się nie uratowałem” (Potocka, 1988). W spektaklu Kantora zrezygnowany chowa się do drewnianej skrzyni. Józef Szajna wybrał inną drogę: postanowił opowiadać.

Książka Agnieszki Berlińskiej jest biograficznym reportażem (zapowiadany również jako „reportaż śledczy”), w którym autorka opowiada o życiu

zawodowym i artystycznym, a także prywatnym Szajny. Sięga do dokumentów archiwalnych, artykułów prasowych, filmów o Szajnie i z jego udziałem, cytuje wypowiedzi aktorów i aktorek z zespołu Teatru Studio (m.in. Irena Jun, Stanisław Brudny, Józef Wieczorek), jego uczniów ze Studium Scenograficznego (m.in. Ewa Łaniecka, Jerzy Teper, Barbara Josepyszyn), osób przez wiele lat komentujących jego drogę twórczą i towarzyszących mu na niej (m.in. prof. Magdalena Raszewska, Maria Czanerle, współautorka razem z Szajną tekstu *Gulgutiera* z 1973 roku, autorka książki *Szajna* z 1974), a także żony Bożeny Sierosławskiej-Szajny i syna Łukasza Szajny. Sporo też w książce anegdot i plotek. W kilkudziesięciu krótkich rozdziałach Berlińska śledzi karierę Szajny, wybierając tematy, które przybliżają jego niełatwy charakter, pokazują upór w dążeniu do osiągnięcia artystycznych i instytucjonalnych celów, jego sukcesy i porażki. Niektórym kwestiom autorka poświęca więcej uwagi, niektóre zamyka w kilku stronach, inne wybrzmiewają na marginesie. Trzymając się reportażowej konwencji, Berlińska stara się opowiedzieć życie Szajny, unikając wpisywania jego twórczości w różne konteksty, rozpoznania powodów i konsekwencji decyzji instytucjonalnych, nie zadaje pytań jego praktykom artystycznym. Za to skupia się na atrakcyjnej, chwilami niemal sensacyjnej narracji, dzięki czemu powstała spójna i wciągająca opowieść o Szajnie, a jednocześnie niemal każdy rozdział (a często nawet akapit) wywołuje lawinę przemyśleń, a te kolejną – pytań.

Z biografii można wyłonić trzy wizerunki Szajny – artysty, dyrektora Teatru Studio w Warszawie i byłego więźnia obozu w Auschwitz. Oddzielenie ich od siebie w zdaniu jest proste, w praktyce – niemożliwe. Niemożliwe było dla Szajny. Można odnieść wrażenie, że kolizja tych trzech elementów stanowiła *clou* działalności i życia Szajny, długo go napędzała, aż z czasem zmieniła się w przekleństwo.

Szajna-artysta to twórca nieustępliwy, niesłuchający krytyki, forsujący swoje wizje do trzeciej próby generalnej, a czasem w nocy i w tajemnicy przed reżyserem „niszczący” gotowe elementy swojej scenografii („Wchodzi na scenę i przez kilka godzin wypala dziury w świeżo namalowanym horyzoncie. Rano w teatrze wita go awantura. «Kto zniszczył horyzont?!» – krzyczy wściekły Krasowski. Szajna się nie przyznaje, tylko włącza reflektory, które ustawił w nocy. Wszyscy milkną z wrażenia” – s. 51).

Zdany na własne intuicje i przeczucia szukał teatru, który będzie oddziaływał na widza obrazem, przestrzenią, budził skojarzenia wykraczające poza odbiór intelektualny. I wzbudzał skrajne emocje. W recenzjach krytykowano jego estetykę i rozwiązania sceniczne, które nawet u aktorów wywoływały konsternację. Po premierze *Danteo* Eugeniusz Priwiezienczew mówił, że jego „głównym zadaniem aktorskim jest wiszenie na drabinie w charakterze szajnowsko-craigowskiej *nadmarionety*. W wywiadzie dla «Walki Młodych» skarży się, że u Szajny trudno rozwinąć skrzydła” (s. 219); Marian Opania: „W *Witkacym* nosiłem kukły, huśtałem się na nich, wisiałem na sznurze, wspinałem się po scenografii, wbiegałem z nożem rzeźnickim na podest wchodzący w widownię i z rozmachem wbijałem ostrze w drewno. Szajna wymagał ode mnie sprawności wikinga i ja to wszystko dla niego robiłem” (s. 136). Ale te same spektakle wzbudzały też zachwyt publiczności i części krytyków. Dla jednych jego myślenie o teatrze było nowatorskie, dla innych każda premiera oznaczała jego definitywny koniec. Autorka cytuje głosy po kolejnych premierach Szajny – od ironizujących (a nawet obraźliwych) po świadectwa wzruszenia i wdzięczności. Szczególnie poruszające są opinie widowni wyrażane po pokazach *Repliki*, wspomnienia aktorów i próba rekonstrukcji procesu twórczego, jak również opisy wydarzeń towarzyszących pokazom za granicą. Z kolei osoby uczące się w Podyplomowym Studium Scenografii ASP w Warszawie w czasie, kiedy

kierował nim Szajna, zgłaszając się na praktyki do warszawskich teatrów, miały słyszeć: „od szmaciarza nikogo nie potrzebujemy” (s. 262). Opowieść o nauce w Studium poprzez świadectwa, jakie zebrała Berlińska, to bezcenna część książki. Szajna-artysta podkreślał konieczność wszechstronnego wykształcenia, ale jednocześnie nakłaniał do szukania własnego języka, drogi myślenia („Mówi swoim studentom, że jeśli reżyserowi nie starcza wizji plastycznej albo intelektu, scenograf musi się mu postawić. A najlepiej przejąć stery” – s. 224). Osoby uczące się w Studium podglądały Szajnę na próbach, on proponował realizację spektaklu z osobami z wydziału reżyserii, ale też pracę nad spektaklami, które wchodziły do repertuaru Studia. Chciał, by teatr był miejscem scenograficznego, plastycznego debiutu i eksperymentu. W dzisiejszych czasach concept Szajny wydaje się wciąż wizjonerski i potrzebny.

Kolejny Szajna to od 1971 roku dyrektor Teatru Klasycznego, przemianowanego na Teatr Studio. Uprawianie autorskiego teatru, o jakim marzył, w teatrze repertuarowym, nawet będąc jego dyrektorem, było nie lada wyzwaniem i wymagało kompromisów, na które niechętnie się zgadzał. A częściej wcale. Odpowiadał za działalność całej instytucji: budżet, program artystyczny, relacje z władzą, a przede wszystkim zespół aktorski, który miał swoje potrzeby, oczekiwania i żale. Struktury instytucji niewątpliwie stawiały Szajnie opór, ale mimo to założył Centrum Sztuki, nie godząc się, by teatr stanowił osobne pole artystyczne. Zapraszał performerów, muzyków, organizował wystawy, zapraszał do Warszawy to, co uważał za interesujące. Oskarowi Hansenowi zlecił projekt przebudowy Teatru Studio, stworzenie „struktury elastycznej”, w której nie istniałby podział na scenę i widownię, a publiczność nie byłaby anonimowym tłumem, tylko aktywnie uczestniczyła w wydarzeniu. Jednak mimo akceptacji przebudowy projekt nigdy nie został zrealizowany. Do Teatru Studio za czasów dykcji Szajny ściągali młodzi

widzowie i artyści, widząc w nim miejsce nowoczesnego myślenia o sztuce, gdzie eksperymenty sceniczne nie miały ograniczeń. Szajna chciał uprawiać TEART. Gdy czyta się dzisiaj o jego wizji multidyscyplinarności Teatru Studio z lat siedemdziesiątych, łączenia dyscyplin sztuki i otwierania instytucji na wydarzenia wzbogacające repertuar, zadziwia ich trafność i wykraczanie daleko poza swój czas – niektóre z nich są już praktyką wielu instytucji, a wiele z powodzeniem mogłoby funkcjonować na poziomie artystycznym, gorzej budżetowym. Jako reżyser buntował się przeciwko teatrowi, w którym przede wszystkim słowa budują sensy. Część zespołu Studia wierzyła w teatr Szajny i z oddaniem angażowała się w próby, odgrywała nie zawsze zrozumiałe sytuacje, z których komponował przedstawienia. Część ironizowała, odmawiała ról, nie akceptowała jego myślenia o teatrze i wizji instytucji.

Myślę, że moim partnerem powinien być człowiek, który ma swój instynkt – czy swoją intuicję – jakby na wierzchu skóry, blisko. Ale aktor się rutynizuje, za mało ma obłędu w oczach, a za bardzo posługuje się swoim warsztatem, który przecież powinien

służyć pewnej idei. Trudno jest mi rzeźbić kogoś, z kim tracę kontakt.

W zamian za to mam aktorstwo nie bardzo przyzwyczajone do zrelacjonowania tekstu, niezdolne do utrzymania wypracowanych relacji słownych, zamknięte do własnego zachowania fachowca, który zawsze wie, jak co zrobić, jak się uszminekować, zatrzymać zdanie – aktorstwo zracjonalizowane w swoim rutyniarstwie. Naprawdę, to wszystko staje mi się w końcu

obce. Coraz trudniej dojść do warsztatu aktorskiego, którego bym chciał; chyba najłatwiej można by go odnaleźć wśród ludzi, którzy jeszcze nie wszystko uświadamiają sobie jako aktorzy (s. 238).

Szajna nie miał „swojego” zespołu, jak Kantor czy Grotowski. Ponadto – oni nie musieli w takiej skali mierzyć się z prowadzeniem instytucji publicznej. Obaj zresztą pojawiają się w książce Berlińskiej, choć raczej na marginesie: „Jak można być takim złodziejem?” – krzyczał Tadeusz Kantor w 1963 roku po premierze *Wariata i zakonnicy* Witkacego w reżyserii Szajny (s. 75). Jerzy Grotowski, któremu to Szajna zaproponował, aby miejsce akcji *Akropolis* Wyspiańskiego przenieść do Auschwitz (Grotowski mówił, że był to jego pomysł, a Szajna wydawał mu się oczywistym artystą do współpracy). Zaprojektował scenografię, rekwizyty i kostiumy do tego spektaklu, ale jego nazwisko zostało usunięte z listy twórców na ulotkach reklamujących pokazy za granicą. Szajna napisał nawet w tej sprawie skargę do Związku Artystów Scen Polskich. Wiele osób nie wiedziało, że Szajna był współtwórcą tego spektaklu. Kiedy Grotowski i Kantor realizowali swoje kolejne spektakle, Szajna podjął się samodzielnej dyrekcji Studia. Nie dlatego, że nie miał wokół siebie nikogo, kto pomógłby urzeczywistnić (i urealnić) jego plany, ale dlatego, że nie potrafił nikomu oddać swoich wizji. Walczył ze strukturą, która nie poddaje się łatwo wpływowi, a jego działalność była odbierana w kilku rejestrach jednocześnie. W wyniku narastającego konfliktu z zespołem aktorskim o profil Studia (dyrektor dążył do przekształcenia go w Centrum Sztuki, miejsce o charakterze artystyczno-badawczym) w grudniu 1981 roku Szajna złożył rezygnację ze stanowiska – na trzy dni przed wprowadzeniem stanu wojennego, choć decyzję podjął kilka miesięcy wcześniej.

Trzeci Szajna, który spaja, zaraża i zagarnia tamtych dwóch, to były więzień

obożu w Auschwitz. Ten czas na zawsze zaciążył na jego życiu i twórczości, nie tylko przełożył się na jego sztukę i estetykę, ale wpłynął na postawę i odbiór rzeczywistości. Z jednej strony, wszystko u Szajny wydaje się stawiane na ostrzu noża, obóz jest punktem odniesienia w ocenach sytuacji i zachowania innych ludzi. Z drugiej, pochłonęło go poczucie niezrozumienia, odrzucenia, osamotnienia i niemożności przekazania wspomnień i związanych z nimi myśli czy uczuć.

My więźniowie obozu trzymamy się razem – dopóki nie puszczamy się osobno. Wtedy na czworakach pełzamy. Jako gady zostawiamy ślady prochów nieżyjących, gnijemy we własnym smrodzie żyjąc. Pamięć jest pieczętką jak tatuaż numeru którego nie wymażesz. Skazani na życie zamazujemy przeszłość. To źle (s. 110).

Szajna trafił do Auschwitz w 1941 roku, a w sierpniu 1943 wraz z Edwardem Salwą i Edwardem Kiczmachowskim podjął próbę ucieczki. Zostali złapani w nocy na polu pod obozem i skazani na rozstrzelanie, ale najpierw na dwa tygodnie w Stehzelle, celi śmierci bez światła, w której można było tylko stać. Szajna nie został zamordowany, ponieważ w dniu wykonania jego wyroku pojawił się nowy komendant obozu i zmienił wyroki śmierci na dożywocie. Trudno powiedzieć więcej niż Jerzy Fąfara, rzeszowski dziennikarz, poeta i autor książki *18 znaczy życie. Rzecz o Józefie Szajnie* – „w Stehzelle narodził się Szajna-artysta” (s. 32). Zapelniał scenę rurami, śmieciami, płachtami materiału, które niszczył, dziurawił, podpalał, aktorom dodawał wielkie piersi, łyski, rozerwane brzuchy, bandaże, robił z nich powykręcane kukły, uszkodzone, upokorzone manekiny. W *Replie* kazał tarzać się w rozsypanej na scenie ziemi, brudzie, wypluwać z siebie

pojedyncze frazy, słowa, wydawać dźwięki, które nie składały się w sens. Zdjęcia więźniów z Auschwitz stawał na wystawie *Reminiscencje*, wykorzystał w inscenizacji *Pustego pola* Tadeusza Hołujy w Teatrze Ludowym w Krakowie w 1965 roku. Rulon z setkami fotografii rozwijany był w finale *Repliki*, bo jak mówił Szajna: „Doszedłem do wniosku, że musi to być krzyk wyrastający ze mnie. To jest moje wejście w piekło” (*Józef Szajna...*, 2000, s. 209). Szajna wybrał drogę opowiadania, dzielenia się, a nawet przytłaczania publiczności swoją obozową pamięcią. Niekoniecznie zawsze świadomie.

W książce Agnieszki Berlińskiej jest jeszcze czwarty Szajna: samotny, skromny, zagubiony, przejmujący i dla nikogo niedostępny, ale chyba najbardziej poruszający. Wyłania się on z zapisków na serwetkach, których w książce opublikowano sporo i które tworzą niemalże autonomiczną narrację. Jak wyjaśnia autorka – Szajna na kawiarnianych serwetkach zapisywał fragmenty własnej poezji, tekstów, myśli i wspomnień przychodzących niespodziewanie. Mieszają się w nich myśli o śmierci, cierpieniu, głodzie, obozie, teatrze, sztuce, ale też sytuacji politycznej czy negatywnych recenzjach jego spektakli. Krótkie i przeszywające, pisane przez reżysera, który w sztuce był przeciwnikiem słów, uznając je za fałszujące sceniczną rzeczywistość.

Nie odbierajcie mi Oświęcimia
wstyd że byłem w obozie.
czcimy okazjonalnie
nr 18/72/9
nie upiększać obozu – życia
Replika w świecie
antysemityzm bez Żydów.

na nas kolej następna
dzisiaj więcej mają do powiedzenia
ci którzy nie byli w obozie (s. 101).

Jeśli zastanawiać się nad powodami, dla których teatr Szajny nie był odbierany na równi z twórczością Kantora i Grotowskiego, to być może jednym z nich jest fakt, że w końcu i jego przytłoczyły wspomnienia. Nie potrafił znaleźć dla nich formy, która komunikowałaby się z widownią? A ta, którą wybrał, była za mocna, zbyt „dosłowna” i konkretna? Że to, co przeżył w czasie wojny, nie poddawało się metaforze? Czy, podobnie jak teatralny Stern, w pewnym momencie Szajna nie miał komu opowiadać? „To nieprawda, że *Replika* się zestarzała - uważa Bożena Kowalska. - Po prostu na widowni było coraz mniej ludzi, którzy pamiętali wojnę” (s. 259).

Wzór cytowania:

Bryś, Marta, *Ale komu ja to opowiadam?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ale-komu-ja-opowiadam>.

Autor/ka

Marta Bryś - doktora nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wykładowczyni Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, od 2024 roku Pełnomocniczka Rektora ds. Osób z Niepełnosprawnościami w AST. W 2020 roku opublikowała książkę *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Współpracuje z instytucjami i organizacjami jako kuratorka i producentka (m.in. Krakowskie Reminiscencje Teatralne, Teatr POP-UP, Krakowski Salon Sztuki, CARGO Marka Chlady w Cricotece, sesje feedbacku aktorskiego w TR Warszawa). Od 2021 roku w zespole redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”.

Bibliografia

Józef Szajna i jego świat, red. B. Kowalska, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000.

Potocka, Maria Anna, *Ostatni wywiad z Jonaszem Sternem*, „Odra” 1988, nr 11.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ale-komu-ja-opowiadam>

Z numeru: **Didaskalia 185**

Data wydania: luty 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-21>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Magdalena Figzał-Janikowska, *Performanse plastyczne Władysława Hasiora*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2024

Polska sztuka wizualna ubiegłego stulecia zyskuje na popularności. Niedawna wystawa *Bereś* w Cricotece czy obecna *Magdalena Abakanowicz. Prolog* w Kordegardzie potwierdzają aktualność i ponadczasowość tych dzieł. Na ubiegłorocznej wystawie wznawiającej działalność krakowskiego Bunkra Sztuki znalazły się również dzieła Władysława Hasiora – o którym Magdalena Figzał-Janikowska napisała książkę, próbując umieścić go w performatywnych zwrotach ubiegłego stulecia.

We wstępie zadała pytanie: „Kim jest Hasior?” – choć sam nazywał siebie rzeźbiarzem, jego dorobek i sposób pracy wskazują, że to spore niedopowiedzenie. Idea pomnika performatywnego to przekroczenie

statyczności rzeźby, oddziaływanie na widza poprzez wiele zmysłów. Ważną rolę odgrywały również żywioły, to dzięki nim *Prometeusz rozstrzelany* ożywał – wiatr pobudzał jego metalowe skrzydła, płonący ogień podbijał ekspresję i sferę audialną, której wtórował dźwięk źródlanej wody. Jak zauważa autorka, dzięki tym wszystkim zabiegom pomnik staje się zjawiskiem polisensorycznym, ale i temporalnym – ukazując się w pełni jedynie w określonym czasie, przez co ważny jest moment spotkania oglądającego z pomnikiem. To zestawienie różnych materii i żywiołów Hasior nazywał poetyckim zderzeniem przedmiotów – ważne, by spojrzeć na znaczenie, jakie poszczególne przedmioty mają w codziennym życiu, a nie jedynie na ich cechy fizyczne. W kolejnych rozdziałach uwaga zostaje zwrócona na efemeryczność, czyli dzieła, które znamy wyłącznie dzięki rozległej dokumentacji – artysta wierzył w kruchość materii, palił bądź topił swoje instalacje. Warto również zwrócić uwagę na projekty partycypacyjne, do których możemy zaliczyć *Pochód* w Łącku czy pokazy *Żarliwych sztandarów* w Drawsku. Społeczny aspekt prac był ważny dla artysty, który często angażował się w sprawy lokalne, umacniając poczucie wspólnotowości, a także lubił analizować wpływ na inne społeczności (tu autorka przywołuje *Rydwana skandynawski* i *Ogniste ptaki* w Szczecinie). Mam wrażenie, że te trzy aspekty podejścia Hasiora do swojej sztuki idealnie umiejscawiają go w szerokiej dziedzinie performansu. W książce widać precyzję i eksperckość autorki, która wcześniej opublikowała cztery prace na temat Władysława Hasiora.

Równie ważnym, zwłaszcza teraz, aspektem jest spojrzenie na podejście Hasiora do ekologii. W *Gorejącym drzewie*, znanym również pod nazwą *Alarm ekologiczny*, do drzewa przywiązano ręce manekinów, które po podpaleniu zdawały się błagać o ratunek. Taki był przebieg performansu, sfilmowanego przez Jerzego Passendorfera. W tym dziele Hasior wpisuje się

w nurt ekokrytyczny. Inspiracją były obrazy okaleczonych drzew gromadzone przez artystę w notatniku fotograficznym. Natura, krajobraz, ludowość i harmonia w relacji człowieka z naturą były dla Hasiora bardzo istotną kwestią – był zrozpaczony zniszczeniami, które wyrządza człowiek. Równie ciekawie prezentuje się wspomniany już notatnik fotograficzny, w którym artysta zbierał zdjęcia drzew, zwłaszcza tych zniszczonych bądź okaleczonych, i zestawiał je z krajobrazem nietkniętym przez nasz gatunek.

Performanse plastyczne Władysława Hasiora to ważna i niezwykle interesująca publikacja, która prezentuje szeroki obraz różnych performatywnych aspektów prac Hasiora – artysty nieco obecnie zapomnianego. Wpisuje się również w obecne trendy rewidowania twórczości artystów ubiegłego stulecia, którzy swoimi ideami zaskakiwali i wyprzedzali swój czas.

Szymon Golec

POV: masz kilka(naście) lat i... Antologia polskich sztuk dla młodej widowni, Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży nr 54, red. Agata Chwirot, Joanna Żygowska, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2024

POV: masz kilka(naście) lat i... to kolejna publikacja z poznańskiej serii *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*. Antologia składa się z pięciu tekstów dramatycznych, które skierowane są do młodszej widowni. Są to: *Wyjątko* Beniamina M. Bukowskiego, *Eryka i Skarabeusz* Ewy Galicy, *POV: masz 12*

*lat i prze****ne* Mariusza Gołosza, *Dziewczyna i morze* Joanny Kowalskiej oraz *Dwa* Rafała Paški. Sztuki te powstały w wyniku realizacji przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu dwóch projektów: Konkursu na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży oraz Programu pisarskiego (oba odbyły się w 2024 roku).

Wyjątko opowiada historię Aniotki, dziewczynki szczęśliwej i kochanej, która na pytanie, czy inni ludzie też są szczęśliwi, dostaje od taty odpowiedź: „z drobnymi wyjątkami”. Od tego momentu Aniotka zaczyna słyszeć wycie tajemniczego wyjątko, które nie ustaje, mimo że dziewczynka desperacko stara się tej istocie pomóc. W swojej bezsilności Aniotka robi się coraz bardziej smutna i apatyczna, przestaje chodzić do szkoły, a wszystkie jej myśli krążą wokół skrzywdzonego wyjątko. Dramat Bukowskiego dotyka tematów dziecięcej depresji oraz relacji rodzinnych, w nieoczywisty sposób podchodząc do tematu radzenia sobie z cierpieniem. Większość dialogów napisana jest bez znaków interpunkcyjnych, co imitować ma naturalne tempo wypowiedzi „na jednym oddechu”; didaskaliów również często brakuje – to jednak wynika z „kaprysu autora”.

Dramat *Eryka i Skarabeusz* skupia się na temacie żałoby. Główną bohaterkę, kilkuletnią Erykę, poznajemy w dniu śmierci jej mamy; dziewczynka nie wydaje się jednak bardzo smutna, nie płacze, a na zatroskane pytania znajomych powtarza zasłyszana od dorosłych frazę „przynajmniej mama już się nie męczy”. Przez następne dni i tygodnie obserwujemy, jak ewoluują jej emocje oraz podejście do śmierci i przemijania. Narracja dramatu przebiega dwutorowo – obok wątku Eryki i jej bliskich pojawia się historia pana Żuka i pani Żuk, którzy postanawiają założyć swój nowy dom w ciele matki dziewczynki. Z początku świat Żuków jest niewidoczny dla postaci ze świata ludzkiego, jednak w pewnym momencie wątki się zazębiają. Eryka poznaje

pana Żuka i, nawiązawszy z nim przyjaźń, chce pomóc mu zrealizować marzenie o założeniu rodziny. Poruszająca sztuka Galicy opowiada o stracie, tęsknocie i przemijaniu, lecz również o nadziei i akceptacji, które także składają się na proces żałoby.

Głównym bohaterem *POV: masz 12 lat i prze****ne* jest Arek. Arek ma życie najgorsze z najgorszych - nie umie pływać, jest regularnie dręczony przez chłopców ze swojej klasy, a na dodatek coraz częściej pojawiają się w jego głowie natrętne myśli, które mówią, że zaraz mama wyrzuci go z domu, albo że miła ekspedientka w sklepie umrze, jeśli tylko Arek się odezwie.

Oskarżony przez szkolnych prześladowców o zniszczenie telefonu, chłopiec coraz bardziej pogrąża się w lęku i beznadziei, a jedynym wyjściem wydaje się ucieczka w świat książek i gier wideo. Na szczęście Arek może liczyć na wspierającą mamę. Dramat *Gołosza* porusza temat depresji, zaburzeń lękowych, a także zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych u młodych osób. Ciekawym zabiegiem formalnym jest wprowadzenie graficznych przekreśleń w tekście, odpowiadających nawykowi Arka, który regularnie wykreśla w swojej głowie ~~niechciane~~ myśli. Autor stara się zobrazować problemy psychiczne, z którymi młodzi ludzie często mierzą się w tajemnicy, i przypomina, jak wroga potrafi być nasza codzienna rzeczywistość.

Dziewczyna i morze opowiada historię nastoletniej Laury, która postanawia opłynąć świat. Zamiast siedzieć cicho w domu, jak na grzeczną dziewczynkę przystało, bohaterka woli wiecznie uciekać w nieznane - to na morzu, bez żadnego dorosłego w pobliżu, czuje prawdziwą wolność. Żegluga Laury jest jej rytuałem przejścia z dzieciństwa do dorosłości. Żadna przygód dziewczyna sprawnie kieruje łajbą i walczy z żywiołami, za kompanów podróży mając jedynie fale morskie i mewę. Dramat w całości pisany jest nieregularnym wierszem, którego rytm podąża za nieprzewidywalnymi

zwrotami łodzi; Kowalska doskonale bawi się słowem, jej język bogaty jest w metafory i odniesienia literackie. *Dziewczyzna i morze* to poetycka opowieść o dojrzewaniu i odnajdywaniu własnej tożsamości.

Ostatnią pozycją antologii jest utwór *Dwa*, który może być zrealizowany zarówno jako monodram, jak i w wersji dwu- lub wieloosobowej. Tekst jest zapisem strumienia świadomości młodej osoby, która w dramacie nazwana jest „JA”. W dialog z „JA” wchodzi od czasu do czasu „linijki codzienności”, będące głosem spraw codziennych. *Dwa* to historia zwykłego dnia, opowiadana z perspektywy osoby niebinarnej, która zmuszona jest lawirować pomiędzy binarnymi oznaczeniami narzuconymi przez społeczeństwo. W tym melancholijnym, oszczędnym w środkach dramacie Paśko snuje refleksję na temat budowania własnej tożsamości w zgodzie z wewnętrzną prawdą.

Zuzanna Piekarska

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-21>.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-21>



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO



UNIWERSYTET
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI



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 185 wszystkie teksty są dostępne na licencji CC BY 4.0 (wcześniejsze numery, począwszy od 157/158, są dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL).