
didaskalia

Gazeta Teatralna

kwiecień 2025 nr 186

Teatr Dramatyczny w Warszawie, Anioły w Warszawie, fot. Karolina Józwiak



Prapremiera „Warszawianki”

Schrony przeciwoatomowe

Centrum Sztuki Osadzonych

Spis treści

Od redakcji

CIAŁA

Potwór, nie abiekt

Tomasz Plata

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Twarz i cień

Justyna Kowal

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych we Wrocławiu

SCHRONY

Schrony przeciwiatomowe w Europie Środkowo-Wschodniej

Kinga Anna Gajda

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

WYSPIAŃSKI

Foniczna składnia obrazu. O prapremierze „Warszawianki”

Dorota Jarząbek-Wasyl

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Nie czwarte powstanie, lecz czwarty akt

Joanna Krakowska

Anna Kuligowska-Korzeniewska, Czwarty akt Wesela. Teatr polski wobec rewolucji 1905 roku, Warszawa 2023

Centrum Sztuki Osadzonych – doświadczenia osób uczestniczących

Magdalena Hasiuk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Kłeska nieistniejącego?

Monika Kwaśniewska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

List

Filip Pawlak

REPERTUAR

Dwa otwarcia

Joanna Targoń

Stary Teatr w Krakowie: *Zamach na Narodowy Stary Teatr. Narodziny narodu*, reż. Jakub Skrzywanek; Teatr Dramatyczny w Warszawie, *Anioły w Warszawie*, reż. Wojciech Faruga

„O czym śpiewamy, gdy śpiewamy o miłości?”

Agata Skrzypek

Teatr Capitol we Wrocławiu: *Gry wstępne*, reż. Wiktor Rubin

Medium

Alicja Stachulska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie: *Lata*, reż. Tomasz Fryzeł

Próba z populacji

Piotr Urbanowicz

Stary Teatr w Krakowie: *SEKS, HAJŚ i GŁÓD, kronika rodzinna według Emila Zoli*, reż. Luk

Raz jeszcze o „Dziadach”, czyli obrona zasług Kazimierza Dejmka

Beata Guczalska

Dziady. Tytuł roboczy, reż. Ewa Hevelke i Michał Januszaniec

ZAGRANICA

Bycie w sieci

Monika Kwaśniewska

Projekt European Theatre Platform – Prospero. New European Wave, Kick-Off Meeting w Sofii

TEATR W KSIĄŻKACH

Co się tutaj dzieje?

Waldemar Rapior

Noty o książkach

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-redakcji>

Od redakcji

Oddajemy Państwu do lektury kwietniowy numer „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Tak jak poprzedni, jest on szczuplejszy niż zwykle. Od tego roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zmieniło regulamin programu wsparcia czasopism, wyłączając z niego pisma naukowe. „Didaskalia” mają charakter hybrydowy – są pismem naukowym, zamieszczającym również teksty publicystyczne dotyczące bieżącego życia teatralnego. Mimo to zostały wykluczone z konkursu, z którego od kilkunastu lat, rokrocznie otrzymywało ministerialną dotację stanowiącą finansowy fundament części publicystycznej pisma.

W maju startuje program Inne Tradycje prowadzony przez Instytut Książki. Będziemy starać się o dofinansowanie, które umożliwi wydanie kolejnych tegorocznych numerów o standardowej objętości.

Zespół redakcyjny, 30 kwietnia 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-redakcji>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

DOI: 10.34762/eddh-zp92

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/potwor-nie-abiekt>

/ CIAŁA

Potwór, nie abiekt

Performowanie ciała-horroru w „Substancji” Coralie Fargeat

Tomasz Plata | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Monster, Not Abject

The text is an attempt at an unorthodox analysis of the film *The Substance* directed by Coralie Fargeat, primarily the central figure of the monster in it. The main themes of the film are read in confrontation with several cultural and philosophical texts selected in such a way as to bring out from Fargeat's work elements that have been poorly noticed so far, but are – it seems – crucial. The first point of reference is the work of Paul B. Preciado, especially the lecture *Can The Monster Speak?*. Through it, the rich tradition of *écriture féminine* is evoked, within which the category of monstrosity is consistently associated with the notions of abjection. The ideas of Catherine Malabou (the concept of plasticity) and Peter Sloterdijk (the concept of anthropotechnics) are indicated in the text as more interesting in reading *The Substance*. The text proposes a reinterpretation of the concept of body horror (so far the name of the film subgenre to which *The Substance* is assigned) and the introduction of the category of body-horror as a term helpful in describing a particular formula of modern subjectivity – built around the renewed, repeatedly worked through experience of trauma. This trauma affects not only the deep layers of the psyche, but first of all the body (Malabou, who emphasizes this issue, uses the findings of contemporary cognitive scientists), and the way to work through it turns out to be performative activities (Sloterdijkian anthropotechnics).

Keywords: monstrosity; abjection; body horror; plasticity; anthropotechnics

1.

Substancja nie wydaje się filmem przesadnie skomplikowanym. Znamienne, że recenzenci wydobywają z dzieła Coralie Fargeat niemal wyłącznie to, co widać w nim na pierwszy rzut oka, na samej powierzchni obrazu. Tak jakby nic nie kryło się tu w szczegółach, w drugim lub trzecim planie, jakby nic nie wymagało uważniejszej analizy. Czytamy więc, że *Substancja* opowiada o współczesnym reżimie promującym ideały wiecznej młodości, że w głównej bohaterce trzeba dostrzec ofiarę, dowód na opresyjność dominującego wizualnego systemu, w którym kobieta, jeżeli nie chce stać się niewidoczna, nie może się zestarzeć, że władcą tego systemu pozostaje mężczyzna-mizogin, że dzięki *Substancji* lepiej rozumiemy rządzący nami patriarchat produkujący wciąż na nowo nierealistyczne modele urody i skutecznie dystrybuujący je (poprzez kapitalistyczny rynek) jako wzorce do naśladowania. Agnieszka Graff w tekście poświęconym *Substancji* pisze:

Żyjemy w obrzydliwej kulturze, która wystawia na pokaz młode wypukłości, zachęcając do ich konsumpcji obleśnych facetów. Ci zaś zachwycają się ich sprężystością i jedwabistością, czyniąc z dziewczęcości fetysz. Obrzydliwy jest wymóg, by młode dziewczyny przeżyły się i wyginały dla męskiej przyjemności. Ohydne jest oczekiwanie, że będą to robić z uśmiechem. Obrzydliwe jest obrzydzenie ciałem, które się starzeje – niby dlaczego ma się nie starzeć? Ohydne jest to, co mizoginia robi nam z psychiką. Uwewnętrzniamy pełen pogardy przekaz, oznaki upływu czasu postrzegamy jako porażkę, upodlenie, skandal (2025).

Filmoznawcy dorzucają do tych oczywistych spostrzeżeń garść przypisów o

charakterze erudycyjnym. Dowiadujemy się, że Fargeat uwielbia cytować filmy innych, że w *Substancji* umieszczono niemal dosłowne nawiązania do *Carrie*, *Ze śmiercią jej do twarzy*, *Obcego* czy *Lśnienia* (por. Weston, 2025). Niestety nie dowiadujemy się na razie, jak te cytaty pracują, jak są wykorzystywane, jakie znaczenia uruchamiają – jakby były wyłącznie stylistycznymi ozdobnikami.

Fabula *Substancji* faktycznie jest prosta. Elisabeth Sparkle, gwiazda telewizyjnego programu z kursami aerobiku, ktoś w rodzaju rozślawiającej niegdyś aerobik Jane Fondy, traci pracę, bo jej antypatyczny szef (Dennis Quaid) uznaje ją za zbyt starą (bohaterka ma pięćdziesiąt lat, grająca ją Demi Moore w momencie realizacji była po sześćdziesiątce). Zdesperowana kobieta zdobywa dystrybuowaną nielegalnie tytułową substancję – seria zastrzyków ma przynieść radykalną kurację odmładzającą. Po wstrzyknięciu sobie specyfiku Elisabeth niejako rodzi młodszą wersję samej siebie: atrakcyjną, jędrną Sue (Margaret Qualley). Instrukcja dołączona do substancji informuje, że odtąd obie bohaterki powinny żyć w symbiozie – gdy jedna leży bez świadomości w łazience, druga może używać życia. Zamiana następuje co tydzień. Tyle że Sue korzysta z życia dużo intensywniej, przed nią więcej atrakcji i szans (wygrywa casting i zaczyna prowadzić program, który pojawia się w miejscu i czasie zwolnionym przez Elisabeth). Sabotuje więc zasady, zostawia Elisabeth nieprzytomną dłużej niż powinna i robi karierę. Co prowadzi do nieszczęścia: ciała obu kobiet zaczynają się wynaturzać, Elisabeth w przyspieszonym tempie przeobraża się w monstrualną staruszkę. Kończy się to sceną brutalnego morderstwa: Elisabeth próbuje przerwać eksperyment, co ma być równoznaczne z uśmierceniem Sue, ta jednak kontratakuje i miażdży twarz własnej „matki”. Żyje odtąd sama, ale pozbawiona matrycy, źródła, z którego mogłaby czerpać energię, degeneruje się. Jej ciało rozpada się na naszych oczach. W

sekwencji finałowej bohaterka wchodzi na scenę, by poprowadzić show sylwestrowy, jest już jednak dosłownie potworem. Dochodzi do krwawej jatki, kobieta zostaje rozszarpana na strzępy. Jej resztki pełzną jeszcze na hollywoodzką Aleję Gwiazd i tam ostatecznie znikają, uprzątnięte przez służby porządkowe.

Łatwo tej prostocie *Substancji* dać się zwieść i uznać, że naprawdę nie ma tu nic poza krytyką fantazmatów kreowanych wokół chirurgii plastycznej, że to rzecz formalnie porywająca, ale intelektualnie miałka, przewidywalna.

Jednak czy nie warto o dziele Fargeat pomyśleć inaczej? Przynajmniej na chwilę zapomnieć o tym, co najbardziej przyciąga w nim uwagę i wykonać dwie operacje: najpierw przyrzeć się wybranym fragmentom filmu możliwie starannie, zauważając szczegóły i wyciągając z nich interpretacyjne wnioski. A następnie uzyskane w ten sposób konstatacje umieścić w rozległej siatce odniesień i skojarzeń, zastanowić się, z jakich tradycji się wywodzą i do jakich kontekstów odsyłają. Może taka strategia lepiej odsłoni, o jakie stawki rzeczywiście idzie gra w *Substancji*: zainteresować się nie wpisaną w fabułę diagnozą patriarchalnej przemocy, ale tym, jak film przeobraża nasze rozumienie kategorii potworności, odczarowuje je, a w końcowym rozrachunku normalizuje. W bohaterce zaś zobaczyć nie tyle ofiarę mizoginistycznych oczekiwań, ile jeden z modeli współczesnej podmiotowości – tożsamości budowanej wokół ponawianego wielokrotnie wysiłku przepracowania doświadczenia traumatycznego.

2.

Weźmy sekwencję finałową. Wygląda to tak: podczas sylwestrowego show bohaterka, już skrajnie zniekształcona, przedziera się przez tłum półnagich tancerek na przód sceny, staje przed mikrofonem i usiłuje coś powiedzieć. Z

trudem, właściwie charcząc, wygłasza kilka prostych zdań: „Cieszę się, że jestem tu z wami. Strasznie się za wami stęskniłam”. W tym momencie od jej twarzy odrywa się przyklejony fotograficzny portret Elisabeth. Kobieta chce kontynuować, to się jej jednak nie udaje, nie wydobywa z siebie głosu, zamiast tego z jednego spośród licznych teraz otworów jej ciała wysuwa się coś w rodzaju zakrwawionego lejka-piersi. Widownia reaguje paniką. Jakaś kobieta wrzeszczy przerażona, mężczyzna obok wstaje i krzyczy: „To potwór” (A monster). Inny szybko się dołącza: „Zastrzelić to” (Shoot that monster). Kolejny: „Dziwadło” (It’s a freak). Dwaj mężczyźni przewracają bohaterkę na ziemię, ta powtarza, już w zasadzie sama do siebie, wpatrując się w oświetlający ją reflektor: „To ja. To tylko ja. Elisabeth. Sue”. Ktoś rozbija jej głowę, w tym samym miejscu natychmiast wyrasta nowa. Masakrowane ciało zaczyna tryskać na wszystkie strony krwią, zalewa nią całe pomieszczenie i wszystkich widzów. Trochę to lincz, a trochę brutalna zemsta bohaterki na jej oprawcach.

To, na co warto zwrócić uwagę, to przede wszystkim chwila, kiedy bohaterka usiłuje coś powiedzieć, nie jest już jednak w stanie. Intrygujące, że właśnie w tym momencie słyszy oskarżenie: „To potwór”. Tak jakby owo określenie uzasadniał nawet nie jej przerażający wygląd, ale utrata zdolności mówienia. Tak jakby potworem był nie ktoś, kto potwornie wygląda, ale ktoś, kto nie potrafi mówić.

O podobnej sytuacji pisze Paul B. Preciado w eseju *Can The Monster Speak?* (Czy potwór może mówić?). To zapis wystąpienia autora przed paryskim stowarzyszeniem psychoanalitycznym École de la Cause Freudienne. W 2019 roku Preciado – już wówczas identyfikujący się jako transmężczyzna, uznany krytyk architektury, autor m.in. głośnej *Pornotopii* – został poproszony o wypowiedź na temat „Kobiety w psychoanalizie”. Doszło do skandalu. Wedle

legendy paryski wykład miał niezwykle burzliwy przebieg, był kilkakrotnie przerywany okrzykami protestujących słuchaczy, ponoć jeden z nich posunął się do porównania Preciado z Hitlerem. Skąd te reakcje? Wystąpienie Preciado okazało się niezwykle konfrontacyjną w tonie krytyką bodaj całej tradycji psychoanalitycznej, przede wszystkim podtrzymywanej w jej kręgu nieufności czy niechęci względem osób o tożsamościach niebinarnych. Preciado przypisał psychoanalizie – zwłaszcza z nurtu freudowskiego i lacanowskiego – głębokie uprzedzenia wobec osób transpłciowych i nieuprawnione trwanie w przekonaniu, że osoby takie należy diagnozować jako zaburzone. W optyce psychoanalizy – argumentował – osoba trans nie przepracowała (a przynajmniej nie przepracowała dostatecznie skutecznie) własnego kompleksu Edypa, to zaś w konsekwencji uniemożliwiło jej zidentyfikowanie się z którąś z dwóch płci (psychoanalityczna ortodoksja podpowiada, że to w czasie przepracowywania kompleksu Edypa uświadamiamy sobie strukturę dramatu rodzinnego, a zatem rozpoznajemy różnice między rolami ojca i matki, które odtąd dostępne są nam jako identyfikacyjne punkty odniesienia). Na takim tle Preciado przedstawił samego siebie jako kogoś, kto w kategoriach poznawczych psychoanalizy zwyczajnie się nie mieści, nie zasługuje na miano stabilnego podmiotu i może uchodzić jedynie za – ni mniej, ni więcej – potwora (por. Preciado, 2021a). Można dopowiedzieć, że skoro ów potwór nie przepracował kompleksu Edypa, to – jak wynika z uzupełnień wprowadzonych do tradycji freudowskiej przez Lacana – należy przyjąć, że nie uzyskał również dostępu do sfery symbolicznej, do domeny języka (lacaniści twierdzą, że przepracowanie kompleksu Edypa, odnalezienie się w porządku binarnie ustrukturyzowanej rodziny jest jednocześnie i równoznaczne z odnalezieniem się w porządku języka; trzeba być kobietą lub mężczyzną, by zasłużyć na status podmiotu, a tylko podmiot może zostać uznany za pełnoprawnego uczestnika gry

językowej, symbolicznej wymiany).

Na pozór niewiele ma to wspólnego ze wspomnianą sceną z *Substancji* – tam bowiem wyraźnie sygnalizuje się, że główna bohaterka to kobieta, jej tożsamość genderowa czy płciowa ani przez chwilę nie budzi wątpliwości, w filmie nie rozważa się ucieczki ze świata binarnych opozycji jako możliwego choćby do przetestowania scenariusza wymknięcia się z opresyjnej sytuacji. Mimo to Elisabeth-Sue wydaje się potworem dokładnie w tym samym znaczeniu, które podpowiada Preciado.

Zajrzyjmy do innego ze znanych tekstów Hiszpana: po części autobiograficznej rozprawy *Testoćpun*. To mocno uzupełniana kontekstem naukowym opowieść o tranzycji autora – tranzycji niejako subwersywnej, buntowniczej względem medycznej normy, prowadzonej poza kontrolą lekarzy, przy użyciu testosteronu zdobywanego bez recepty na czarnym rynku. Struktura opisywanego zdarzenia jest łudzaco podobna do tego, co widzimy w *Substancji*: zdobyty nielegalnie specyfik zostaje wprowadzony w ciało i powoduje jego nieodwracalne przeobrażenia. Ciało, które wyłania się z tej operacji, jest w jakimś wymiarze normatywne (bardziej kobiece u Fargeat, bardziej męskie u Preciado), zarazem okazuje się od normy wyraźnie różne, niedostosowane do niej, a zatem – monstrialne, potworne.

Preciado w swoim projekcie wręcz manifestacyjnie zadłuża się u wielu innych ważnych postaci współczesnej humanistyki. W niechęci względem szczególnego uprzywilejowania doświadczenia edypalnego w narracjach psychoanalitycznych jest bliski temu, co w *Anty-Edypie* proponowali Gilles Deleuze i Felix Guattari. Fundamentem *Anty-Edypa* stał się jednak bunt przeciw przekonaniu, że tylko udane przepracowanie kompleksu Edypa zabezpiecza przed popadnięciem w schizofrenię. Deleuze i Guattari usiłowali odwrócić perspektywę i pokazać, że schizofrenia jest dla nas nie

zagrożeniem, ale potencjalnie wyzwalającą reakcją na przemoc Edypa (w domyśle – przemoc skupionej na reprodukcji binarnych norm rodziny nuklearnej, podstawowej komórki społecznej zapewniającej trwanie realiów późnego kapitalizmu). Dajmy sobie spokój z Edypem, podążajmy raczej za Orfeuszem i Narcyzem – w podobnym duchu argumentował Herbert Marcuse, kolejny z autorów intensywnie czytanych w okolicach rewolucji 1968 roku. Stawką tego buntu miało być wyzwolenie od przymusu freudowskiej zasady rzeczywistości i uwolnienie potencji zasady przyjemności. Preciado w *Testoćpunie* powrócił do tych tropów, tworząc fantazmatyczną wizję seksualnej rewolucji wymierzonej wprost w struktury rodzinne:

nieodzowne staje się dziś przeciwstawienie się państwowemu feminizmowi orężem cząsteczkowego transfeminizmu. Należy odebrać i przejąć na własny użytek gramatykę i techniki, z których ograbił nas feminizm liberalny, by wszczać nową – tym razem kontrfarmakopornograficzną – rewolucję.

Jako sposób na zapobieganie ciąży feminizm powinien był wprowadzić przymus masturbacji, doprowadzić do wszczęcia strajku seksualnego heteroseksualnych kobiet w okresie rozrodczym, opowiedzieć się za masowym przechodzeniem na lesbijstwo; wprowadzić obowiązkowe podwiązywanie nasieniowodów w okresie dojrzewania i zalegalizować darmową aborcję, a w przypadkach koniecznych dopuścić nawet dzieciobójstwo. Wyobrażalny byłby nawet jeszcze bardziej obiecujący fikcyjny scenariusz polityczny: z biotechnologicznego punktu widzenia nie byłoby niemożliwością zmuszenie wszystkich zdolnych do rozrodu kobiet do zażywania comiesięcznej mikrodawki

testosteronu, zarówno w charakterze środka antykoncepcyjnego, jak i środka regulowania rodzaju. Zastosowanie takich narzędzi raz na zawsze skończyłoby z wszelkim płciowym zróżnicowaniem oraz hegemonią heteroseksualności. Nie oznacza to, że ciskobiety (na testosteronie) zaprzestałyby uprawiania seksu z cismężczyznami, lecz samego tego aktu nie interpretowano by wówczas jako czysto heteroseksualnego, nie służyłby bowiem reprodukcji (Preciado, 2021b, s. 213).

Preciado otwarcie atakuje tzw. liberalne feministki, które na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z satysfakcją przyjęły wynalazek pigułki antykoncepcyjnej, uznając ją za użyteczny środek zarządzania swoją seksualnością; według Preciado nie zauważyły, że w efekcie podporządkowały własne ciała kapitalistycznemu reżimowi farmakopornograficznemu. Tradycyjny (czyli przywiązany do wyobrażenia, że podmiotem polityki feministycznej powinna być kobieta) feminizm funkcjonuje w *Testoćpunie* jako negatywny punkt odniesienia – projektowana w książce utopia przyszłości ma bowiem być już nie feministyczna, ale queerowa, niebinarna.

Zarazem w głębokich warstwach myśli Preciado wydaje się w istotny sposób powiązana z propozycjami klasyczek feminizmu z kręgu *écriture féminine*. To Julia Kristeva czy Luce Irigaray krążyły wytrwale wokół idei przekroczenia współrzędnych psychoanalizy lacanowskiej, szukały dróg ucieczki poza trójkąt Wyobrażone-Realne-Symboliczne. W przypadku Kristevej doprowadziło to do wypracowania idei porządku semiotycznego – uprzedniego względem języka o trwałych binarnych strukturach, który w wizji Lacana opanowujemy (czy też który opanowuje nas) po przepracowaniu kompleksu Edypa. Odwołanie do tego, co semiotyczne, miało być remedium

na ukrytą przemoc tego, co symboliczne. Jako wzór impulsu semiotycznego wskazywała Kristeva komunikację między matką a nowo narodzonym dzieckiem – odległą od wszelkich jednoznaczności, budowaną wokół trudnych do zwerbalizowania sygnałów dźwiękowych, zbliżeń fizycznych, przeczuć. Jednocześnie największym teoretycznym osiągnięciem filozofki stała się reinterpretacja pojęć wstrętu i obrzydzenia. Wyłoniła się z tego koncepcja abiektu, czegoś, co jeszcze (albo już) nie jest podmiotem, a raczej wzbudzającym odrazę (by odwołać się do propozycji Macieja Falskiego, tłumacza *Potęgi obrzydzenia*) wy-miotem. Abiekt wraca do nas, dowodząc, że brany przez Lacana za pewnik ścisły podział między tym, co symboliczne, a tym, co realne, bynajmniej nie jest oczywistością. Realne (czyli to, co nie poddaje się symbolizacji, to, czego nie da się wyrazić w stabilnym języku, jest bowiem zbyt odrażające) wraca do nas, nawiedza nas niczym potwór.

Właśnie za takiego potwora uznaje najwyraźniej samego siebie Preciado w *Can The Monster Speak?* W centralnych fragmentach swojego wykładu przywołuje esej *Horsexe* opublikowany w 1983 roku przez Catherine Millot, psychoanalityczkę i ostatnią partnerkę Lacana. Wypełniony transfobicznymi uprzedzeniami tekst przekonuje, że „każda próba seksualnej czy genderowej tranzycji to desperacki i psychotyczny atak na granice rzeczywistości (Realnego)”. Millet „opisuje ciało trans jako ohydne i groteskowe, absurdalne i potworne wcielenie, które tylko ktoś zaburzony psychicznie może wybrać zamiast własnego «zdrowego» ciała «oryginalnego»” (Preciado, 2021a). Preciado dokonuje niejako wrogiego przejęcia tego opisu, nie tyle odrzuca go, ile posługuje się wpisanymi wń inwektywami, by uczynić z nich element manifestacji własnej dumy: Tak, jestem potworem. W tym geście powtarza strategię, którą środowiska nieheteronormatywne przetestowały, gdy zagospodarowały z korzyścią dla siebie i wpisały we własne tożsamościowe wypowiedzi obraźliwe wcześniej określenie „queer”. „Potwór to ktoś, kto żyje

w ciągłym przeobrażeniu. Ktoś, kogo twarz, ciało i zachowania nie mogą zostać rozpoznane jako prawdziwe w zastanym reżimie wiedzy i władzy” – stwierdza Preciado (2021a).

A zatem potwór sabotuje ów reżim, jest odszczepieńcem rozszczelniającym system. Z jednej strony Preciado wierzy, że dominujący obecnie porządek niebawem będzie obalony, już dziś bowiem widać, że uznawane niegdyś za monstrualne „ciała produkowane przez patriarchalno-kolonialny reżim seksu, genderu i seksualnej różnicy mówią same za siebie i produkują wiedzę o sobie”, a „platforma ruchów – queerowych, transfeministycznych, #MeToo, #NiUnaMenos, cripqueerowych, #BlackLivesmatter, #BlackTransLivesMatter – wytwarza nieodwracalne zmiany” (Preciado, 2021a). Z drugiej jednak strony *Can The Monster Speak?* prowadzi do mocnego wezwania skierowanego wprost do osoby czytającej: „Uwolnij Edypa, dołącz do potworów” (Preciado, 2021a). Przekroczenie współrzędnych świata, w którym jakiegokolwiek ciało może być nazywane monstrualnym, potwornym, jest tu wymarzoną punktem dojścia, jednocześnie sama figura potwora (jako buntownika, bohatera ruchu oporu) zachowuje u Preciado wielką żywotność. „Każda polityka oporu jest [...] polityką potworów” (Preciado, 2021b, s. 53).

Odpowiedź na zadane w tytule paryskiego wykładu pytanie brzmi: tak, potwór może mówić, potrafi wytwarzać wiedzę na własny temat. Tyle że jego mowa w mainstreamie współczesnej kultury wciąż uznawana jest za eksces, wymiot. Ciekawe, że w *Can The Monster Speak?* Preciado poświęca sporo uwagi temu, jak w procesie tranzycji zmieniał się jego głos: „po trzech miesiącach wstrzykiwania sobie testosteronu, 250 miligramów co 21 dni, otworzyłem usta, a wtedy z mojego gardła wydobył się ochrypy, groźny głos. Sam byłem tym zaskoczony bardziej niż ktokolwiek inny, tak jakby moje

drogi głosowe zostały opanowane przez jakiegoś Obcego” (Preciado, 2021a). Dokładnie to samo widzimy (słyszymy) w *Substancji*: stojąc przed publicznością, Elisabeth-Sue wydobywa z siebie głos, ale to głos potwora, a nie pełnoprawnego podmiotu. Chwilę później bohaterka zostaje odrzucona, zmasakrowana przez tłum.

Scena śmierci to zresztą bodaj najdobitniejszy dowód bliskości między *Substancją* a tak ważną dla Preciado tradycją *écriture féminine*. Bohaterka ucieka ze sceny, wybiega na ulicę, a tam dosłownie rozpada się na części. Pozostaje z niej niewielki fragment. Twarz Elisabeth otoczona jest cielesnymi szczątkami w taki sposób, że filmowana z góry wygląda niczym Meduza ze znanego obrazu Caravaggia. W tej postaci dociera na własną gwiazdę w Alei Gwiazd. Uśmiecha się szeroko, widząc (wyobrażając sobie) spadający na nią deszcz błyszczącego confetti i słysząc brawa zachwyconych widzów. Nim zniknie, przypomina sobie komplementy fanów: „Jesteś taka piękna”, „Kochamy cię”, „Jesteś niezastąpiona”. Nie ma wątpliwości, że powinniśmy w tym momencie pomyśleć o śmiechu Meduzy z klasycznego, fundamentalnego dla *écriture féminine* eseju Hélène Cixous.

Kim jest śmiejąca się Meduza? Meduzą uwolnioną od męskich fantazmatów, które chciały widzieć w niej tylko kobiecego potwora, wzór kobiety-predatorki, która zagraża mężczyźnie, sprowadza na niego śmierć faktyczną lub symboliczną (u Cixous tym, czego męczyzna obawia się najbardziej, jest kastracja). Wyemancypowana z dotychczasowych mitologicznych ram Meduza pozostaje w jakimś sensie potworem, ale już o innym statusie. Badaczka czyni z niej patronkę tekstu, w którym postuluje pisarstwo kobiece; pisarstwo, które zakotwicza się mocno w kobiecym ciele, w doświadczeniu cielesności kontestującej interesy i potrzeby męskiego libido, cielesności subwersywnej względem zastanej normy, niepodległej wobec nakazów

Edypa:

Przez pisanie kobieta znów zaistnieje ciałem, które jej więcej niż odebrano, bo sprawiono, że było dziwnie obce jej samej, stało się jakby chore lub martwe, podszeptowało złe myśli, było ciągle przyczyną lub miejscem wstydliwych zakazów (Cixous, 2001, s. 173).

3.

Elisabeth-Sue jako nowe wcielenie kobiety-abiektu, tym razem w wersji na sterydach? Kobieta jako potwór wytworzony przez reżim farmakopornograficzny, a następnie ów reżim samą swą obecnością podważający? To atrakcyjna i w jakimś stopniu uprawniona myśl. Ale coś w niej niepokoi.

Wątpliwość podstawowa: czy rzeczywiście Elisabeth-Sue jako Meduza skutecznie ucieka z domeny męskich fantazji i porzuca przypisaną jej tam rolę kobiecej mścicielki? By odpowiedzieć, warto jeszcze raz wrócić do sceny finałowej i spojrzeć na nią z nieco innej perspektywy – odsłaniając uruchamiane w *Substancji* gry intertekstualne. Fargeat bawi się cytataми z klasyki kina ze swobodą i intelektualnym wyrafinowaniem. Zanim Elisabeth-Sue trafi na Aleję Gwiazd, przechodzi przez telewizyjny korytarz w sekwencji do złudzenia przypominającej jedną ze scen *Lśnienia* Stanleya Kubricka. Coś ciekawszego wydarza się jednak chwilę wcześniej: cały epizod, w którym z ciała bohaterki szerokimi strumieniami tryska krew, jest powtórzeniem kluczowych fragmentów *Carrie* Briana De Palmy. A podobieństwa między Carrie i Elisabeth-Sue to coś więcej niż tylko ciekawostka dla filmowych

erudytów. To odpowiedź dotycząca podstawowych sensów dzieła Fargeat.

Przypomnijmy: *Carrie* (Sissy Spacek) to amerykańska nastolatka ze znacznym opóźnieniem odkrywająca własną seksualność. W rozpoczynającej film scenie widzimy, jak po lekcji wuefu pod szkolnym prysznicem po raz pierwszy menstruuje. Koleżanki z niej szydzą, ona nie wie, co się dzieje, broni jej nauczycielka. De Palma sugeruje, że panna Collins (Betty Buckley) to lesbijka, stąd może jej szczególne zainteresowanie podopieczną. Nauczycielka usiłuje bezpiecznie wprowadzić Carrie w życie szkoły, w domyśle – także w życie erotyczne. Rzecz jest jednak skomplikowana, matka bohaterki (Piper Laurie) okazuje się bowiem religijną fundamentalistką uznającą wszelki seks za grzech (później dowiadujemy się, że Carrie urodziła się w efekcie gwałtu małżeńskiego). Kulminacyjny epizod to szkolny bal, na który Carrie zostaje nieoczekiwanie zaproszona przez przystojnego Tommy'ego (William Katt). Carrie i Tommy wygrywają konkurs na królową i króla balu, ale kiedy wchodzi na scenę, na dziewczynę spada wiadro wypełnione świńską krwią (to spisek wrogiej Carrie koleżanki z klasy). Bohaterka, przekonana, że całe zdarzenie jest mającą doprowadzić do jej upokorzenia intrygą wszystkich obecnych, korzysta ze swoich nadnaturalnych mocy (odkryła je w scenie pod prysznicem), wywołuje wielki pożar i dokonuje masowego mordu. Następnie wraca do domu, gdzie zabija własną matkę, a sama ginie pod gruzami rozpadającego się budynku.

O czym w istocie opowiada *Carrie*? O zemście młodej dziewczyny na wszystkich, którzy w jej przekonaniu nie pozwalają, by rozpoczęła satysfakcjonujące życie seksualne. Niewątpliwie marzenia Carrie są w tej sferze bardzo normatywne: podoba się jej Tommy, z radością przyjmuje jego komplementy, ich randka pokazana jest zgodnie z hollywoodzkim stereotypem. Zarazem erotyka bohaterki ma w sobie coś z potężnej,

nieokiełznanej energii. Nie przez przypadek pierwsza menstruacja jest równocześnie momentem, kiedy Carrie odkrywa swoje zdolności telekinetyczne. Tak jakby osiągnięcie seksualnej dojrzałości oznaczało nabycie jakiejś pozaracjonalnej nadsiły. Można powiedzieć, że De Palma odświeża, rekonstruuje figurę Meduzy – kobiety o wielkim seksualnym temperamencie, ale również o morderczych zdolnościach. Dodajmy, że to postać bardzo atrakcyjna, pełna seksapilu, jakby wprost przeniesiona z męskich fantazji.

Podobieństwa do Elisabeth-Sue trudno przeoczyć. Bohaterka Fargeat, tak jak bohaterka De Palmy, chce akceptacji, sukcesu w erotycznej grze o jednoznacznie normatywnych zasadach. Ani przez moment nie buntuje się przeciw jej regułom. Jako Elisabeth chętnie kontynuowałaby występy w roli bogini fitnessu, gdyby tylko mogła. Jako Sue spełnia każdą prośbę producenta – na jego żądanie wciąż próbuje się uśmiechać, nawet kiedy w finałowych partiach filmu traci zęby. Za wszelką cenę chce zachować status atrakcyjnego obiektu seksualnego. Znamienne, że o ile Carrie poznajemy w chwili pierwszej menstruacji, o tyle Elisabeth spotkamy, gdy wkracza w wiek menopauzalny. Innymi słowy, o ile Carrie próbuje swą seksualność w końcu ujawnić, o tyle Elisabeth walczy, by ją zachować. Zachowuje ją zresztą długo – właśnie jako Sue. I Carrie, i Elisabeth-Sue są mścicielkami, ale mścicielkami bardzo seksownymi. Mordują swych prześladowców – tych, którzy dyscyplinują ich erotykę. Ale same nieodmiennie ukazują się (są nam przedstawiane) jako fenomeny o wyjątkowym pięknie, bardzo pociągające. De Palma bez oporów seksualizuje Carrie (oraz inne kobiety w swoich filmach), w scenie pod prysznicem otwarcie odwołuje się do konwencji kina pornograficznego, często i z wyraźną satysfakcją filmuje nagie ciała aktorek (zwłaszcza ich pupy). Fargeat kopiuje te zabiegi wręcz dosłownie, jej kamera odsłania ciała Demi Moore i Margaret Qualley tak, by w naszych oczach

przeobrażyły się w seksualne fetysze.

Idąc tropem De Palmy, Fargeat ożywia zatem mitologię silnej kobiecości, zdolnej do przemocy. Tyle że to kobiecość sfetyszyzowana, w konsekwencji zaś nie wroga wobec status quo, lecz całkowicie z nim zgodna. Przypomnijmy poprzedni film Fargeat, jej debiut pod jednoznacznym tytułem *Zemsta*, zbudowany na analogicznej zasadzie. Młoda dziewczyna zostaje tam przywieziona przez kochanka w średnim wieku do luksusowej wili gdzieś na kalifornijskiej pustyni. Mężczyzna (żonę z dzieckiem zostawił w mieście) liczy na kilka dni seksualnej przygody, później mają przyjechać jego dwaj przyjaciele, z którymi wybierze się na safari. Koledzy pojawiają się za wcześnie, jeden z nich gwałci dziewczynę, sprawy zaczynają wymykać się spod kontroli, mężczyźni postanawiają zamordować bohaterkę, ta jednak cudem przeżywa i mści się w niezwykle spektakularny i wizualnie powabny sposób. Film odwołuje się już nawet nie do klasyków w rodzaju De Palmy, ale bardziej do *Lary Croft* (w obu przypadkach bohaterka to niezniszczalna, a do tego bardzo atrakcyjna dziewczyna w szortach i z bronią w ręku). W *Substancji* Fargeat operuje tymi samymi schematami i uzyskuje podobny efekt. Z jedną zasadniczą różnicą: o ile bohaterka *Zemsty* wygrywa, o tyle bohaterka *Substancji* ginie, znika, traci znaczenie. Nawet Carrie, która zapada się pod ziemię wraz z własnym domem, wraca jeszcze w końcowej scenie koszmaru sennego. Szczątki Elisabeth-Sue zostają tymczasem po prostu uprzątnięte. Trudno o bardziej dobitne potwierdzenie, że *Substancja* nie jest opowieścią o skutecznym działaniu podważającym dominację zastanego układu.

Niech nas nie zwiedzie również fakt, że w finałowych fragmentach bohaterka okazuje się potworem. Już wiemy, że ów zabieg może wydać się gestem subwersywnym względem norm diagnozowanych w filmie. Że w tym miejscu

dochodzi w jakimś stopniu do ataku na oczekiwania mężczyzny-mizogina. Rzeczywiście, Elisabeth-Sue wygląda w tych sekwencjach przerażająco i wzbudza strach wśród widzów telewizyjnego show (zresztą nie tylko mężczyzn). Tyle że warto zauważyć również, że my – widzowie *Substancji* – wciąż patrzymy na nią z fascynacją. Może nie jest już pociągającym obiektem seksualnym, ale na pewno przyciąga wzrok (najbardziej banalnym tego potwierdzeniem są sukcesy kasowe oraz branżowe nagrody dla filmu). Jeśli mieliśmy przed chwilą intuicję, że Elisabeth-Sue można opisać jako abiekt spoza dominującego systemu symbolicznego, jako potwora, który zmusza nas, byśmy na nowo skonfrontowali się z Realnym, to teraz musimy się z tej intuicji wycofać. Film Fargeat w całości jest spektaklem zaplanowanym jako dostępna na rynku wizualna atrakcja. Pojawienie się w nim wizerunku potwora nie przebija powierzchni Symbolicznego, ale ją współtworzy.

Ważne, że Fargeat ani na chwilę nie zwalnia tempa akcji, nie pozwala widzowi odetchnąć, nie daje mu szansy na zajęcie pozycji – by odwołać się do kategorii zaproponowanej przez teoretyczkę filmu Laure Mulvey – widza refleksyjnego. Mulvey od połowy lat siedemdziesiątych zajmuje się badaniem strategii potencjalnego oporu przeciw fetyszystycznym skłonnościom kina głównego nurtu. Punktem wyjścia staje się dla niej krytyczne (feministyczne) przepracowanie dziedzictwa psychoanalitycznego. W jej ujęciu kino fabularne zbudowane jest wokół skomplikowanej relacji trzech spojrzeń: pierwsze to „spojrzenie kamery utrwalające unikalny moment zapisu”, drugie – „spojrzenie postaci wpisane w fikcyjny czas ich diegetycznego świata”, trzecie – „spojrzenie widza na ekran” (Mulvey, 2010, s. 313). Zdaniem badaczki w filmach mainstreamowych drugi typ spojrzenia zwykle dominuje nad pierwszym i trzecim. Powstaje z tego kino, w którym męski protagonista fetyszyzuje swym spojrzeniem kobietę przeobrażaną w konsekwencji w obiekt seksualny. Widzowi sugeruje się, że spojrzenie

męskiego bohatera jest spojrzeniem niejako naturalnym, jedynym dostępnym, bezalternatywnym. Jako przykład można przywołać *Zawrót głowy* Hitchcocka – gdzie publiczności podpowiada się, że fetyszystyczne fantazje mężczyzny (James Stewart) są w pełni uprawnione, w przeciwieństwie do skomplikowanej tożsamościowej gry prowadzonej przez kobietę (Kim Novak) (por. 2010, s. 44).

Fargeat otwarcie nawiązuje do *Zawrotu głowy*, cytując w warstwie muzycznej *Substancji* fragment kompozycji Bernarda Herrmanna. Ale jej gest – jak się zdaje – nie ma intencji krytycznej. Motyw z filmu Hitchcocka towarzyszy sekwencji, w której Elizabeth-Sue po transformacji w potwora przygotowuje się przed lustrem do sylwestrowego występu. Nie obserwuje jej żaden mężczyzna, bohaterka patrzy sama na siebie, nie jest to jednak scena uwalniania się od mizoginistycznych oczekiwań, raczej moment, w którym Elizabeth-Sue ostatecznie uwewnętrznia męską perspektywę, wbrew wszystkiemu usiłuje spełnić męskie oczekiwania (maluje się, zakłada biżuterię). Żadnego świata poza męskim tu nie ma, a tak naprawdę (co może ważniejsze) nie ma tu żadnego świata poza filmowym, poza zamkniętą przestrzenią świata diegetycznego.

Mulvey w swoich tekstach wysoko wartościuje filmy, które otwierają emancypacyjne szanse, operując tzw. estetyką zwłoki („Estetyka zwłoki» obraca się zarówno wokół procesów petryfikacji obrazu filmowego, jak i powtórzenia, powrotu do pewnych momentów czy sekwencji, a także spowalniania iluzji naturalnego ruchu. Kino zwłoki uwidacznia swoją materialność i atrybuty estetyczne, lecz wprowadza również element gry i przymusu powtarzania”; 2010, s. 315). *Substancja* – jak wiemy – wypełniona jest intertekstualnymi nawiązaniem. W tym wymiarze można uznać, że spełnia część postulatów Mulvey (zabiegi z powtórzeniami, cytatami,

transpozycjami jako sposób urefleksyjnienia doświadczenia filmowego). Tyle że teoretycznie mniej idzie o uruchamianie postmodernistycznej zabawy w skojarzenia, a bardziej o pozostawienie w strukturze dzieła miejsc czy scen sabotujących logikę domkniętego dramatu filmowego. Jako przykład przywołuje – za esejem wideo Chrisa Petita z udziałem krytyka Manny’ego Farbera – fragment *Wielkiego snu* z Humphreym Bogartem:

Bogart przechodzi przez ulicę i – niemotywowany wymogami fabuły – podnosi wzrok ku niebu, a następnie, dotarłszy na drugą stronę ulicy, dotyka hydrantu. Mijają go różni statyści, w tym młoda dziewczyna. Petit pokazuje to ujęcie na pełnym ekranie, zwolnione i niemalże rozpadające się tak, że stanowi przypomnienie procesu przemieszczenia taśmy filmowej na media cyfrowe (2010, s. 317).

Tak właśnie ma działać oczekiwane przez Mulvey ożywienie potencji widza (spojrzenia pierwszego z wymienionych powyżej) i kamery (spojrzenia trzeciego): widz staje się podmiotowy, uwalniając się od presji melodramatycznych afektów i w konsekwencji mogąc skoncentrować się nie na tym, co widzi bohater, ale na tym, jak pracuje kamera. Fargeat na pozór dba, byśmy pamiętali, że w *Substancji* mamy do czynienia z kinem: oto film zrobiony z innych filmów. Ale świat stworzony przez reżyserkę wydaje się zbyt precyzyjny, zbyt perfekcyjny, by mógł odsłonić drogi ucieczki z kręgu fikcji, w której mężczyzna niezmiennie obserwuje, a kobieta jest obserwowana. Można powiedzieć, że Fargeat ucisza własną bohaterkę, zabiera jej głos, jednak sama mówi mocno, precyzyjnie, pełnymi zdaniami. W jej narracji nie ma pauz, miejsc pustych, niezagospodarowanych. Artystka ani na chwilę nie rezygnuje z możliwości afektywnego wpływu na widza i w tym wymiarze potwierdza, że jest zainteresowana konstruowaniem

widowiska, a nie jego destabilizacją. Z wieloma tego konsekwencjami, m.in. z widocznym brakiem zapachu do podważania hollywoodzkiej normy oraz jej fetyszystycznych współrzędnych.

Czy to znaczy, że powinniśmy *Substancję* zlekceważyć? Jeszcze raz: nic z tych rzeczy. Bezpieczniej byłoby stwierdzić, że Fargeat po prostu nie podejmuje scenariuszy antysystemowego oporu wywodzonych w ostatnich dekadach z reinterpretacji spadku psychoanalitycznego w przekonaniu o zasadniczej opresyjności mainstreamu kultury. Na jej film warto natomiast spojrzeć z innej perspektywy, skonfrontować go z innymi tekstami, umieścić w innym otoczeniu.

4.

„Bardzo wcześnie wydarza się coś, co wrzuca podmiot w radykalny schyłek jego młodości i wykrada mu ją, skazując go na podążanie niewyttyczoną, nieprzewidzianą ścieżką, wciągając go w przygodę nagłej i tragicznej metamorfozy – coś, co wydziera go jego własnej młodości w samym sercu młodości samej” – pisze francuska filozofka Catherine Malabou w *Ontologii przypadłości* (2017, s. 91). To wstęp do opisu szczególnego doświadczenia pisarki Marguerite Duras. Malabou przedstawia ją jako modelową „młodą staruszkę”, kogoś, kto postarzał się w mgnieniu oka, bez wcześniejszych sygnałów czy faz przejściowych między młodością a starością, jakby w efekcie wypadku. Z *Kochanka*, popularnej powieści Duras, Malabou wydobywa wątek kobiecej twarzy:

Wszystko zaczyna się od spotkania jakiegoś mężczyzny na lotnisku. Mówi on do niej: „Znam panią od dawna. Wszyscy mówią, że za młodu była pani piękna; przyszedłem powiedzieć, że dla mnie jest

pani piękniejsza teraz niż w młodości, że dawna pani twarz młodej kobiety mniej mi się podobała niż dzisiejsza, zniszczona” (Malabou, 2017, s. 92).

Filozofka traktuje to jako wypowiedź autobiograficzną samej autorki (*Kochanek* był powieścią autobiograficzną; Duras opisała w nim epizod z własnej młodości spędzonej w Indochinach; jako czternastolatka za zgodą matki nawiązała wówczas relację seksualną z dużo starszym zamożnym Wietnamczykiem). W *Ontologii przypadłości* tematem staje się porównanie zdjęć młodej i starej Duras:

Kto z nas faktycznie nie był zaskoczony odkryciem zdjęć młodej Duras? Kto nie zadał sobie pytania, w jaki sposób tak piękna dziewczyna przekształcić się mogła w ową kobietę przykurczoną, o żabim wyglądzie i mięsistej dolnej wardze, z grubymi okularami, ochrypłym głosem i papierosem zwisającym w dłoni? Transformacja nie dokonała się w rzeczywistości w toku lat; była, owszem, momentalna. Pierwsza kobieta stała się – brutalnie, nagle, w pełni młodości – drugą. Duras była więc bardzo krótko młoda, zaledwie osiemnaście lat. Obudziła się przemieniona, jak Gregor Samsa z *Przemiany*. Nikt nie mógł nigdy zaobserwować przejścia między obydwoma stanami. Między zdjęciem ładnej dziewczyny i wizerunkiem pisarki – żadnego pośrednictwa; dlatego zapewne jesteśmy tak zaskoczeni, jakby nie dowierając. Oszczędzona, odebrana została Duras, jak się zdaje, stopniowa erozja czasu, pierwszy aspekt deformacji opisanej przez Prousta. Wydaje się, że rzucona została przed samą siebie, za sprawą ukrytej, antycypującej sprężyny (2017, s. 93).

Nie trzeba wiele, by dostrzec u Malabou zapowiedź wątków podjętych przez Fargeat w *Substancji*. W filmie mamy niemal dosłownie powtórzoną scenę spotkania z przypadkowym mężczyzną zachwyconym „starą” twarzą bohaterki. A także precyzyjnie zainscenizowany moment, kiedy kobieta przeżywa nagły kres swojej młodości (w początkowych sekwencjach widzimy Elisabeth w studiu telewizyjnym; wtedy jest jeszcze pewna własnej urody; chwilę później spogląda w lustro i widzi swą twarz już w zmarszczkach, zmęczoną i zniszczoną). Ale nie tylko na takie drobne podobieństwa warto w tym miejscu zwrócić uwagę. Esej Malabou to fragment rozległego i bardzo intrygującego projektu, wieloelementowej narracji, w której na nowo próbuje się opowiedzieć dzieje nowoczesnego podmiotu. Ciekawie byłoby potraktować *Substancję* jako rodzaj filmowej wersji owej narracji.

W centrum swej teorii Malabou umieszcza pojęcie plastyczności. Wydobywa je z *Fenomenologii ducha*, gdzie Hegel używa go, by zdefiniować własne rozumienie podmiotowości. „Podmiot, o którym pisze, nie jest ani uległy, ani w pełni odporny na wpływy, lecz plastyczny; jest czymś «pomiędzy». Zgodnie z definicją słownikową plastyczność oznacza pewną własność materii, dzięki której jest ona płynna i odporna zarazem” (Malabou, 2016, s. 63). Takie rozumienie podmiotowości jest odległe od lepiej rozpropagowanych propozycji wcześniejszych i późniejszych, zwłaszcza koncepcji podmiotu jako jakości zasadniczo stabilnej, powiązanej mocno z własnymi trwałymi fundamentami, niezmiennymi współrzędnymi (w różnych odmianach – od bazowej oświeceniowej koncepcji podmiotu ześrodkowanego w rozumie po psychoanalityczną wizję podmiotu na stałe uzależnionego od własnych popędów) oraz podmiotu jako jakości skrajnie dynamicznej, formującej się wciąż na nowo w całkowicie przygodnej grze zewnętrznych okoliczności (np. w wydaniu dekonstrukcyjnym lub queerowym).

Malabou interesuje się przede wszystkim podmiotem, który doznaje radykalnej zmiany, np. w efekcie wypadku lub choroby (inspiracją jednej z ważnych książek filozofki stało się doświadczenie obcowania z chorą na Alzheimera babcią). Chodzi o opisanie, zmapowanie „form podmiotowości posttraumatycznej”. Jednym z punktów wyjścia Malabou jest przekonanie, że doświadczenie traumatyczne okazuje się dla podmiotu w równym stopniu niszczące, co formujące. I w zasadzie uniwersalne – trudno wszak spotkać kogokolwiek, kto przez traumę nie przeszedł. Malabou wymienia różne jej formy:

Byłam świadkiem przekształceń tego typu, nawet jeśli nie deformowały twarzy, nawet jeśli nie pochodziły bezpośrednio z wypadków, z przypadłości stwierdzonych jako takie. Mniej spektakularne, mniej brutalne, posiadały mimo to moc rozpoczęcia końca, przemieszczenia sensu życia. U pewnej pary, która nie podniosła się po kryzysie niewierności. U pewnej zamożnej kobiety, z którą brutalnie zerwał syn, porzucając rodzinę, by squatować w północnej Francji. U kolegi, który wyjechał, by rozpocząć życie w Teksasie, wierząc, że osiągnie tam szczęście. U wielu ludzi w środkowej Francji, gdzie żyłam przez długi czas, którzy mając blisko pięćdziesiąt lat, stracili pracę w trakcie kryzysu lat 80. (tamże).

Z jednej strony – pisze Malabou – doświadczenia tego typu destruowały życie i ludzi z ich dotychczasowymi przyzwyczajeniami, egzystencjalnymi praktykami. „Ludzie ci stawali się nagle obcy samym sobie przez to, że nie mogli uciec”. Zarazem „rzecz nie w tym, albo nie tylko w tym, że byli złamani, przygniecenii troskami albo nieszczęściem; nie, rzecz w tym, że stali się nowymi ludźmi, innymi, zrodzonymi na nowo, przynależącymi do innego

gatunku” (2016, s. 27). Ich trauma zatem ich niszczyła, ale też w jakimś stopniu uwalniała, emancypowała. Malabou jako skojarzenie przywołuje mityczną Dafne, która uciekając przez Apollem, przekształciła się w drzewo; utraciła samą siebie, ale i samą siebie uratowała.

Co może najważniejsze, Malabou konstruując swoją teorię podmiotowości, z uwagą śledzi ustalenia współczesnych kognitywistów. I przyjmuje ich podstawowe założenie, że tożsamość to efekt aktualnego stanu połączeń neuronowych w mózgu. Świadomość w tym układzie okazuje się wytworem fizjologii. Traumą zaś trzeba rozumieć jako doświadczenie, które narusza dotychczasowy porządek pracy ośrodków mózgowych. „Wszelkie urazy jakiegokolwiek rodzaju wpływają na ośrodki mózgowe przewodzące emocje, niezależnie od tego, czy chodzi o modyfikację konfiguracji takich miejsc czy też, co jest poważniejsze, o zerwanie połączeń neuronowych” – pisze Malabou i w ten sposób potwierdza, że w pełni zasługuje na miano materialistki (Malbou, 2012, s. xviii).

Trauma jako doświadczenie ciała, które fundamentalnie zmienia świadomość podmiotu, niszczy go, ale i powołuje na nowo – to w zasadzie mógłby być opis *Substancji*. Przypomnijmy sekwencję, w której Elisabeth „rodzi” Sue. Kobieta wbija w ciało igłę, by wstrzyknąć sobie substancję, po chwili traci świadomość, jej ciało zaczyna się przeobrażać, skóra na plecach pęka, z rany wyłania się nowa postać. Fargeat wyraźnie stara się, by sytuacja różniła się od prawdziwego porodu. W rezultacie udaje się jej uniknąć skojarzeń z mityzującymi doświadczenie porodu tekstami feministycznymi (zwłaszcza z kręgu *écriture féminine*). Zdarzenie ma charakter eksperymentu medycznego, coś z wypróbowywania nielegalnego narkotyku lub operacji plastycznej. Później następują zdarzenia kolejne, podobne. Podczas każdej zamiany ról Elisabeth i Sue muszą wymienić się krwią (Fargeat w jednej z

takich scen przywołuje słynny epizod ożywiania robota z *Metropolis* Fritza Langa – tak, byśmy nie mieli wątpliwości, że nie o intymną relację dwóch ciał chodzi, ale o proces technologiczny). Każde przebudzenie po obowiązkowej drzemce wiąże się z bólem. Widać, że reżyserce zależy, by widz pozostał z wrażeniem, iż egzystencja Elisabeth-Sue to seria doznań głęboko traumatycznych, bez których jednak bohaterka nie jest w stanie funkcjonować.

Substancję opisuje się jako film, który ożywia tradycję specyficznego subgatunku: horroru cielesnego, body horroru. W body horrorach idzie o to, by przestraszyć widza obrazami ciała, które ulega nieoczekiwanym przekształceniom. Przerażający obcy nie kryje się tu gdzieś na zewnątrz (w ciemnym lesie lub opuszczonym budynku), lecz wewnątrz ciała. Tak dzieje się i u klasyków nurtu (David Cronenberg), i u współczesnych kontynuatorów czy kontynuterek (Julia Ducournau). Uruchomienie skojarzeń z teoriami Malabou pozwala na terminologiczną zabawę i stwierdzenie, że mamy w tym przypadku do czynienia z filmami przynależnymi do gatunku *body horror*, ale też filmami, gdzie w centrum zainteresowania znajduje się *body-horror*. Ciało-horror to pojęcie, którego nie znajdziemy w tekstach Malabou, ale które świetnie by tam pasowało. Ciało-horror, czyli ciało ze swej natury będące przestrzenią doświadczania traumy – to właśnie widzimy, śledząc losy bohaterki *Substancji*.

5.

Ale jest coś, czego zestawienie Malabou z Fargeat nie wyłapuje, nie tłumaczy z propozycji drugiej z nich. Malabou akcentuje ściśle incydentalny, przygodny charakter katastrofy, która prowadzi do przeobrażenia podmiotu. Filozofka niemal w ogóle nie zwraca uwagi na indywidualne reakcje

podmiotów skonfrontowanych z perspektywą wypadku, wystawionych na doświadczenie negatywnej plastyczności. Tymczasem w *Substancji* widzimy kobiety, które mimo wszelkich przeciwności usiłują pozostać sprawcze. Rzecz może najwyraźniejsza: uprawiają sport. Ćwiczą własne ciało, chcą nad nim zapanować.

O współczesnej kulturze treningu pisze wyczerpująco Peter Sloterdijk w książce *Musisz życie swe odmienić*. Filozof organizuje swój wywód wokół pojęcia antropotechnik (wprowadzonego wcześniej w *Regułach dla ludzkiego zwierzyńca*). Jak rozumieć tę kategorię? Antropotechniki to „mentalne i fizyczne procedury treningowe, za pomocą których ludzie najróżniejszych kultur próbowali w obliczu niejasnego ryzyka życia i palącej pewności śmierci optymalizować swój kosmiczny i socjalny status immunologiczny” (Sloterdijk, 2014, s. 16). Historia antropotechnik jest więc rozległa, sięga właściwie początków kultury. By ją zrekonstruować, Sloterdijk odwołuje się i do Nietzschego, i do Foucaulta (zwłaszcza do koncepcji tzw. technik siebie formułowanej przez Foucaulta w późnym okresie życia, w czasach szczególnego zainteresowania tradycjami antycznymi i wczesnochrześcijańskimi). Modelowym przykładem antropotechniki staje się w *Musisz życie swe odmienić* praktyka średniowiecznej chrześcijańskiej ascezy, stąd przekonanie, że wszelkie antropotechniki współczesne zachowują w sobie komponent doświadczenia religijnego (Sloterdijk pisze o wertykalizmie antropotechnik, czyli ich nienaruszalnym powiązaniu z porządkiem wyższym od doczesnego). Zarazem nie ma wątpliwości, że właściwy czas rozwoju antropotechnik to nowoczesność.

Nie przez przypadek motywem uruchamiającym argumentację w *Musisz życie...* staje się obraz niekompletnej rzeźby, zdewastowanego antycznego torsu Apolla, przywołany przez Rainera Marię Rilkego w jednym z jego

sonetów. Wiersz jest podsumowaniem nauki, jaką Rilke odebrał od Augusta Rodina w okresie, kiedy był jego sekretarzem (1905-1906). Według Sloterdijka poeta nauczył się od rzeźbiarza specyficznego stosunku do figury ludzkiej, umiejętności dostrzegania pełni tam, gdzie na pozór widać jedynie fragmenty. To postawa ściśle nowoczesna:

Nowoczesność potrafi dostrzegać oznajmiające całości i autonomiczne rzeczy-sygnały także w obiektach niebędących morfologicznie integralnymi figurami – a wręcz szczególnie w nich. [...] Teraz do głosu dochodzą torsy i temu podobne, wybija godzina form, które nie przypominają niczego. Odłamki, kaleki, hybrydy wyrażają coś, czego zwyczajowe, zintegrowane formy całościowe nie są już w stanie przekazać. Intensywność pokonuje perfekcję standardu (2014, s. 31).

Sonet Rilkego pochodzi z 1908 roku, ale w tej interpretacji zapowiada wrażliwość, która w pełni wykształca się kilka lat później, jako następstwo Wielkiej Wojny, gdy bodaj po raz pierwszy w tak ogromnej skali w przestrzeni publicznej wraz z żołnierzami wracającymi z frontu pojawiają się ciała niepełne, naruszone, zniekształcone.

Przy czym u Rilkego owe niepełnosprawne ciała nie są w prosty sposób akceptowane. Okazują się raczej wyzwaniem, sygnałem do działania. „Każdy atom głazu / widzi cię. Musisz życie swe odmienić” – pisze Rilke w ustępie przywoływanym przez Sloterdijka po wielokroć. Musisz życie swe odmienić – a zatem potraktować ciało we fragmentach jako zadanie do wykonania i w swej praktyce egzystencjalnej zrekonstruować nieobecny ideał („Autorytatywne ciało boga-atlety działa na oglądającego bezpośrednio przez

swą wzorcowość. Także ono mówi lapidarnie: «Musisz życie swe odmienić!», a mówiąc to, pokazuje jednocześnie model, według którego zmiana ta powinna się orientować”; 2014, s. 37). Innymi słowy, niegdyś idealna, a dziś zrujnowana figura mówi widzowi: „Nie żyjesz jeszcze właściwie”. „W moim najbardziej świadomym momencie zostaję dotknięty absolutnym sprzeciwem wobec własnego status quo: moja odmiana jest tym, co konieczne” – pisze Sloterdijk (2014, s. 36). Stąd biorą się wszystkie współczesne antropotechniki: późnonowoczesna popularność sportu indywidualnego czy chirurgii plastycznej.

Nie trzeba wiele, by wysiłki Elisabeth-Sue z *Substancji* uznać za wręcz wzorcowy przykład praktyk opisywanych przez Sloterdijka. Oto podmiot w pogoni za realizacją czysto fantazmatycznego ideału, narzucający sobie katorżniczy trening i w nim widzący szansę na samostanowienie. Ów trening daje nadzieję, że ktoś, kto go podejmie, stworzy skuteczny system immunologiczny chroniący przed zagrożeniami z zewnątrz. Zarazem widać wyraźnie, że cała procedura prowadzi wprost do autoagresji, jest działaniem autorepresyjnym.

Przypadek Elisabeth-Sue jest świetną ilustracją jeszcze jednego elementu teorii Sloterdijka: przeświadczenia, że reprezentant/reprezentantka późnej nowoczesności to ktoś, kto niejako z konieczności występuje przed innymi, publicznie prezentuje efekty wykonanych ćwiczeń (te efekty budują jego/jej fizyczność i tożsamość, pokaz przed widzami jest zatem ich sensem, domyślnym punktem docelowym). „Bohater naszej historii, *homo immunologicus*” – pisze filozof – „musi nadać swemu życiu, wraz z jego zagrożeniami i nadwyżkami, symboliczną oprawę” (2014, s. 16), w konsekwencji zasługuje na miano *homo repetitivus*, ale również *homo artista*. W żadnym fragmencie swej książki Sloterdijk nie odnosi się do ustaleń

performatyki, opowiada jednak o kimś, kto nieustannie podtrzymuje performans – niekiedy w rozumieniu wąskim (performans jako działanie artystyczne), kiedy indziej szerokim (performans jako akt będący realizacją bądź ustanowieniem możliwego do powtórzenia wzoru, scenariusza).

Przedstawiona w *Musisz żyć...* definicja ćwiczenia jest zresztą łudząco podobna do najszerzej rozpowszechnionych definicji performansu:

„Ćwiczenie definiuję tu jako każdą operację, przez którą utrwała się lub wzrasta kwalifikacja działającego do kolejnego przeprowadzenia tej samej operacji, niezależnie, czy będzie to deklarowane jako ćwiczenie, czy nie” (2014, s. 17).

Widziana z tej perspektywy historia Elisabeth-Sue okazuje się niezwykle interesująca jako przykład pewnego typu podmiotowego doświadczenia. Jak powiedzieliśmy, bohaterka *Substancji* nie dlatego jest intrygująca, że odsłania korzenie mizoginii, nie jest też kobietą-abiektem. Konteksty pozornie bardzo przyległe do filmu, wręcz narzucające się w jego analizie, a określane przez różne formy lektury dziedzictwa *écriture féminine*, stosunkowo wczesne (Mulvey) lub stosunkowo późne (Preciado), ostatecznie wydają się tu mało użyteczne. W losach Elisabeth-Sue ciekawiej chyba zobaczyć alternatywną względem dominujących narrację tożsamościową, w której podmiot tworzy się przez próbę aktywnego przepracowania serii doświadczeń traumatycznych, przy czym głównym polem tych doświadczeń i tego przepracowania pozostaje ciało (pojmowane jako ciało-horror), sama trauma nie jest przeżyciem wyjątkowym, rzadkim i unikalnym, ale wręcz przeciwnie – częstym i niekiedy wręcz przez podmiot prowokowanym, a strategie przepracowania mają w sobie wiele z procedur performatywnych (może je wyćwiczyć, wytrenować; ich doskonałe wytrenowanie nie zmniejsza co prawda skali traumy, ale buduje osobistą dumę jednostki, bywa jej racją istnienia). W skrócie można to określić jako performowanie ciała-horroru.

Wzór cytowania:

Plata, Tomasz, *Potwór, nie abiekt. Performowanie ciała-horroru w „Substancji” Coralie Fargeat*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, DOI: 10.34762/eddh-zp92.

Autor/ka

Tomasz Plata (tomasz.plata@e-at.edu.pl) – dr hab., prof. Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr”, kurator, autor książek (m.in. *Pośmiertne życie romantyzmu*, *Czułość nas rozszarpie*). ORCID 0000-0002-6743-2890.

Bibliografia

Cixous, Hélène, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm i literaturoznawstwo – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2001.

Graff, Agnieszka, *Flaki, wstręt i feminizm. O filmie „Substancja”*, oko.press, 10.11.2024, oko.press/flaki-wstret-i-feminizm-o-filmie-substancja [dostęp: 13.02.2025].

Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Malabou, Catherine, *The New Wounded. From Neurosis to Brain Damage*, przeł. S. Miller, Fordham University Press, New York 2012.

Malabou, Catherine, *To samo jest inne*, przeł. P. Sawczyński, „Znak” 2016, nr 731.

Malabou, Catherine, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa, 2017.

Mulvey, Laura, *Do utraty wzroku*, Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010.

Preciado, Paul B., *Can The Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, przeł. F. Wynne, Fitzcarraldo Editions, London 2021a, e-book.

Preciado, Paul. B., *Testoćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, przeł. S. Królak, Krytyka Polityczna, Warszawa 2021b.

Sloterdijk, Peter, *Musisz życie swe odmienić*, przeł. J. Janiszewski, PWN, Warszawa 2014.

Weston, Kelli, *The Substance: a thrilling but ultimately hollow body horror*,
www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/substance-thrilling-ultimately-hollow-body-horror
[dostęp: 13.02.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/potwor-nie-abiekt>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarz-i-cien>

/ CIAŁA

Twarz i cień

Justyna Kowal

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych we Wrocławiu, 6-9 marca 2025

Jak co roku w marcu wrocławski Instytut im. Jerzego Grotowskiego stał się centrum kobiecej działalności artystycznej. W programie czwartej edycji festiwalu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych*, organizowanego pod opieką kuratorską Moniki Wachowicz, znalazło się dziesięć wydarzeń. Oprócz różnych działań performatywnych (teatralnych, choreograficznych, muzycznych i wizualnych) widzom zaproponowano także wernisaż wystawy fotograficznej i projekcję filmu dokumentalnego, połączonego z dyskusją z twórczyniami oraz jego bohaterką.

Idea *Szczelin* pozostaje niezmienna – festiwal jest przestrzenią zarezerwowaną dla ekspresji artystycznej kobiet oraz indywidualnych i zbiorowych herstorii, jednak każdej edycji towarzyszy rodzaj nieformalnego hasła przewodniego. Dominantą tegorocznej edycji stał się ogień, rozumiany jako siła formująca i niszcząca, a przede wszystkim pozwalająca na podwójny

ogląd rzeczywistości, w świetle i zacienieniu. Ten ostatni aspekt był w *Szczelinach* szczególnie widoczny. Próba uporządkowania i intuicyjnego sklasyfikowania festiwalowych wydarzeń doprowadziła mnie do jeszcze innego wyraźnie wybijającego się motywu – swoistego paradoksu twarzy, która z jednej strony sygnalizuje niezmienną tożsamość, z drugiej – stale ulega zmianom i pozwala przyjmować maski.

Festiwal otworzył wernisaż fotografii Joanny Nowickiej *Portret kobiety*. Kilkupiętrowa klatka schodowa głównej siedziby Instytutu we wrocławskim Rynku została przemieniona w galerię sztuki, w której zawisło trzydzieści dzieł. Katowicka fotografka realizowała w latach 2021-2023 cykl sesji zdjęciowych, podczas których portretowała kobiety z doświadczeniem onkologicznym w różnych stadiach choroby. Czarno-białe portrety są estetyczne i wysublimowane, na najprostszym poziomie recepcji można o nich myśleć jako o próbach uchwycenia kobiecego piękna. Zdjęcia to wynik długofalowej pracy, pewnego rodzaju finałowy spektakl. Działalność Nowickiej i historie portretowanych przez nią bohaterek były procesem twórczym, podczas którego zawiązała się siostrzana wspólnota o wielu funkcjach: terapeutycznej, artystycznej, towarzyskiej. „Płaczemy razem i śmiejemy się razem” – tak o grupie mówiła Nowicka podczas wernisażu. Pod każdym portretem widnieje wybrane przez jego bohaterkę motto, cytat lub autorska fraza, nazywane przez Nowicką „słowami na życie”. Jedna z bohaterek wybrała zdanie Jolanty Brach-Czajny, duchowej patronki *Szczelin*: „Im mocniej wstrząsa nami życie, tym mocniejsza jest nasza w nim obecność”.

Program *Szczelin* zaproponował widzom narrację o przemianach twarzy, procesie uspołniania tożsamości i idącej za nim dynamice procesu twórczego. Projekcja filmu *Twarze Agaty* w reżyserii Małgorzaty Kozery

poprzedzała dyskusję zatytułowaną *Niosę w sobie tysiące twarzy* z udziałem reżyserki, Joanny Nowickiej i bohaterki dokumentu – artystki wizualnej Agaty di Masternak. Pracę Kozery – laureatki Złotego Lajkonika na Krakowskim Festiwalu Filmowym (2023) – trudno nazwać klasycznym dokumentem czy dokumentalną biografią, w której czujne oko kamery śledzi bohatera. Reżyserka wykorzystuje wiele odmian filmowego języka, od poetyckich, teatralizowanych scen, rozgrywających się w sterylnej sali operacyjnej i zarejestrowanych na potrzeby filmu, po amatorskie nagrania di Masternak, kręcone telefonem komórkowym. Z tego kolażu wyłania się narracja o artystce i jej dziele. W wieku szesnastu lat di Masternak dowiedziała się, że na jej twarzy rozwija się AVM, czyli malformacja tętniczo-żylna – lekarze dawali jej maksymalnie dwa lata życia. W ciągu ostatnich dwudziestu lat przeszła ponad trzydzieści operacji, a każda z nich zmieniała wygląd jej twarzy, od zwykłej opuchlizny po znaczne zmiany kształtu. Artystka zмага się z bólem, ciągłym zagrożeniem śmiercią. Z narracją o chorobie i nowych twarzach przeplata się opowieść o niezwykłym rozwoju osobowości twórczej, artystycznych motywacji, dojrzewaniu warsztatu i ewolucji technik, jednym słowem – przemianach oblicza di Masternak jako artystki. W filmie szczególnie uwydatniony jest cykl malarski *Twarze ocalonych*. Rozmowy di Masternak (i powracające pytanie „kiedy ludzie decydują, że chcą żyć?”) z tymi, którzy przeżyli piekło obozów czy powstania warszawskiego, są dosłowną kanwą serii akwarelowych portretów. Następnie widz obserwuje proces powstawania obrazów, wynurzania się konturów wizerunków z barwnych, wodnistych plam. Drugim istotnym cyklem, którego powstawanie widzowie podglądają, są *Wielkie Głowy*. Ogromne płótna (o wymiarach dwa na dwa metry) wypełnione są dziesiątkami twarzy znajomych, przyjaciół i rodziny artystki; niektóre z nich są zaledwie konturami, inne przypominają rozmyte cienie, jeszcze inne namalowane zostały z niemalże fotograficzną

dokładnością. Na stronie internetowej artystki można przeczytać, że formalna różnorodność twarzy to ich „stadia widzialności” i „stany zagłuszenia”. *Wielkie Głowy* badają wpływ jej choroby na nią samą i otaczających ją ludzi¹. Di Masternak była zaproszona do udziału w *Szczelinach* ze swoim – jak głosiła festiwalowa zapowiedź – „performansem/instalacją”², również zatytułowanym *Wielkie Głowy*, podczas którego publiczność miała być naocznym świadkiem jej procesu twórczego. Z przyczyn losowych nie mogła pojawić się na tegorocznych *Szczelinach* (w dyskusji wzięła udział w trybie online), ale mam nadzieję, że performans zagości jeszcze w Instytucie.

Prezentowaną w Studiu na Grobli instalację performatywną Anny Stellar zatytułowaną *Wszystko robisz źle* wpisałabym w artystyczną koncepcję analizy relacji matka-córka, tematycznie zbliżoną do *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff lub *Gardenii* Elżbiety Chowaniec. Działanie Stellar jest statyczne, opiera się na bezruchu. Widz styka się z opowieścią o wzajemnym żalu, narzuconych społecznie powinnościach i przemianach generacyjnych. Podczas półgodzinnego seansu Stellar (której całe ciało pomalowane jest złotą farbą) leży nieruchomo w namiocie o ścianach z firanek, wypełnionym rodzinnymi pamiątkami i zdjęciami. Z offu słyszymy rozmowę matki z córką. Matka bezlitośnie krytykuje córkę, jej styl życia, pracę, sposób prowadzenia domu i wychowywania dzieci. Syn chodzi nieuczesany, nie nosi ubranek, które dostał od babci. W mieszkaniu córki panuje wieczny bałagan, w dodatku ta żyje z ojcem dzieci bez ślubu. Narrację dopełniają ciągłe porównania ze wzorowym i uporządkowanym życiem innych (synami znajomych matki lub bratem). Matka narzuca córce swoją wizję świata, choć ta dotyczy realiów społecznych, które już przeminęły. Zarzuca jej indywidualizm i egoizm – kiedy kobieta zostaje matką, powinna bezgranicznie poświęcić się dla dzieci. Dwóch

światopoglądów nie da się pogodzić, a półgodzinna rozmowa, podczas której córka rzeczowo i spokojnie tłumaczy matce swoje postępowania, nie prowadzi do żadnej realnej komunikacji. Matka „wie lepiej”, „mówi wszystko w dobrej wierze, a nie na złość”, a córce „nie można nic powiedzieć, bo od razu się obraża”. „Typowość” rozmowy jest niezwykle poruszająca, bo nadaje jej uniwersalny charakter.

Scena na Grobli gościła także Katarzynę Pastuszek i Joannę Dudę z ich opowieścią „o dialogu, o stawaniu się innym wobec innego, o byciu pomiędzy jednym i drugim, a także o byciu jednocześnie jednym i drugim”³.

Performans 2, część autorskiego projektu Pastuszek pod nazwą 33_33_33, ciekawie angażował publiczność w przebieg działań scenicznych. Przed rozpoczęciem widzowie zostali poproszeni o napisanie na karteczkach swoich pomysłów na to, co chcieliby zobaczyć na scenie. W performansie Pastuszek odpowiedzialna była za ruch i choreografię, Duda za muzykę i całą strukturę foniczną, improwizowaną za pomocą sprzętu elektronicznego, między innymi samplera. Po krótkiej etiudzie ruchowej i pierwszej improwizacji muzycznej Pastuszek wybiera widza i tworzy ruch wokół jego pomysłu, a na jej działanie odpowiada muzyka Dudy. Po chwili role się odwracają – to kompozytorka wybiera karteczkę, interpretuje muzycznie napisaną na niej myśl, a Pastuszek, choć jej nie zna, improwizuje choreografię. Rodzi się pytanie, czego właściwie jesteśmy świadkami i uczestnikami: przypadku, gry, szczególnej nici porozumienia, opierającego się na rytmie muzyki i ciała? Relacje partnerskie pomiędzy performerami i zaangażowanym w zabawę widzem komplikują się jeszcze bardziej, kiedy obydwie losowo wybierają po jednej karteczce, co oznacza, że symultanicznie będą improwizować dwie osobne idee. Jakie znaczenie ma wówczas anonstowany w opisie dialog i stawanie się wobec innego? Czy w prawdziwym

dialogu funkcja muzyki wobec ruchu i ruchu wobec muzyki powinna sprowadzać się do ilustrowania i wzajemnej kompatybilności? 2 to spotkanie z dwoma osobnymi podmiotami twórczymi, posługującymi się odrębnymi językami, ale jednak funkcjonującymi w intuicyjnej symbiozie. Za każdym razem obraz scenicznej ekspresji wydaje się zachwycająco spójny, co nie zmienia faktu, że widz chciałby wiedzieć, co znajdowało się do wylosowanej karteczki. Zwyczajna ciekawość i chęć porządkowania utrudniają poddanie się energii i rytmowi wyobraźni dźwiękowej Dudy i eklektycznej choreografii Pastuszak.

W 2 – oprócz ruchu i fonosfery – zachwyca jeszcze jeden element wizualnej struktury: wykorzystanie projekcji wideo i oświetlenia. Hipnotyzujące, dzielące się jak komórki okręgi wyświetlane na tylnym prospekcie na początku performansu czy podświetlone z poziomu sceny piłeczki, rzucające ogromne cienie na wnętrze scenicznego pudełka – to elementy, które przywodzą na myśl tematykę tegorocznych *Szczelin*. Ruch zacieniania i oświetlania w festiwalowych performansach nie pełnił tylko funkcji technicznych czy dramaturgicznych, a służył kreowaniu i opowiadaniu scenicznych światów. Różowe neony – kojarzące się raczej kiczowato i „estradowo” – w *Kobiecie, w którą wpisane jest koło*, kantacie performatywnej Rity Janowskiej i Mai Miro, stworzyły emocjonalny kontrast z ciemnością i zimnym, niebieskim światłem. Dolne oświetlenie makiety zrujnowanego miasta w poruszającym *Lamencie* Aurory Lubos stało się asemantyczną hiperbolą – cienie zbombardowanej Gazy wypełniły całą Salę Teatru Laboratorium. Roli światłocienia i kompatybilnych z nim projekcji wideo w poruszającym, autobiograficznym *Rapeflower* Hany Umedy można by poświęcić osobny esej. Performerka prowadzi widzów przez opowieść o przemocy seksualnej, uwikłaniach międzykulturowych, uzupełnioną animowanymi projekcjami obrazów Caravaggia (między innymi *Judytą*

odcinając głowę Holofernesowi, na którym płciowy schemat przemocy jest odwrócony) i subtelnym cieniem, tak istotnym dla azjatyckich sztuk widowiskowych.

Doprowadzone do mistrzostwa operowanie oświetleniem i cieniem stało się jednym z głównych scenicznych środków narracyjnych w najciekawszym według mnie wydarzeniu *Szczelin* – performansie Eleni Ploumi zatytułowanym *Misslightenment*. W programie performansu artystka opisuje intymną motywację swoich działań artystycznych: urodziła się i wychowała w konserwatywnej Grecji, kultywującej „systemowy seksizm”. Trzy lata temu w z pozoru liberalnej i postępowej Holandii – gdzie obecnie mieszka i pracuje – siostra jej znajomej padła ofiarą morderstwa. Ploumi pisze: „Kobietobójstwo nie jest przypadkowym aktem; jest przykładem patriarchalnej przemocy kultywowanej w społecznym środowisku, które je usprawiedliwia i reprodukuje”⁴. Za kilkudziesięciominutowym performansem i ekspresją ciała kryją się miesiące pracy badawczej. Ploumi przyglądała się wybranym wątkom z historii i wielkim narracjom z punktu widzenia krytyki feministycznej i konsultowała się z Feniks Emancipate Center w Tilburgu i De Blauwe Maan⁵. Niezwykle podoba mi się przemyślana poetyka tego krótkiego wstępu, w którym Ploumi wykorzystuje metaforykę i frazeologię związaną ze światłem: „rzucić na coś światło” (to bring sth to light), „wyciągać na światło dzienne” (giving light to) czy „rzucać cień” (overshadow sth). Z programu dowiadujemy się również, że bezpośrednimi inspiracjami performansu były postaci „wyklętych” kobiet, które nie dostosowały się do narzuconych im społecznie ról: Hypatia z Aleksandrii, bohaterki holenderskiego ruchu oporu podczas II wojny światowej i Victoria Marinova, bułgarska dziennikarka śledcza, zgwałcona i zamordowana w 2018 roku. Jednak dominującą rolę odgrywa postać, którą najłatwiej w czasie

trwania performansu zidentyfikować – mitologiczna Meduza. Performans Ploumi ze względu na formę i środki dzieli się na dwie zasadnicze części: pierwsza opiera się na ekspresji ruchowej, a druga na słowie. Obydwie części spina gra cieniem i multimedialną wizualizacją. Przez większość performansu kostiumem Ploumi jest sfunkcjonalizowana nagość (od czasu do czasu osłaniana fioletową chustą, miękko okrywającą ciało), przywodząca na myśl seksualizujące męskie spojrzenie. Jednocześnie nagość umożliwia widzowi śledzenie napięcia każdego mięśnia ciała, dyscypliny ruchu i ocierającego się o akrobatykę i kalistenikę warsztatu Ploumi. Performerka spędza kilkadziesiąt sekund w pozycji stania na przedramionach, sprawnie balansuje na rozkładanej drabinie, która jest jej głównym rekwizytem. Działania performerki funkcjonują na kilku planach; cień jej ciała rzucony jest na tylną ścianę Sali Teatru Laboratorium. Na tej samej ścianie wyświetlane są wizualizacje, zaprojektowane w taki sposób, jakby same były cieniami ludzi i obiektów, które nie towarzyszą Ploumi na scenie. Cień jako medium spojrzenia i sposób zapośredniczenia wpisuje się w porządek odbicia lustrzanego i sprytu Perseusza. Pojawienie się Meduzy jest pomostem pomiędzy częścią pierwszą a drugą, w której Ploumi opowie swoją wersję mitu. Będzie jej towarzyszył ten swoisty teatr cieni zamknięty w dosłowną ramę – rzeczywistość odbicia widz rejestruje teraz przez przerwę pomiędzy udami performerki, która stoi kilka centymetrów od projektora i zwraca się bezpośrednio do widowni. Jej narracja o Meduzie wpisuje się w odczytanie rodem ze *Śmiechu Meduzy* Hélène Cixous i porządek feministycznych reinterpretacji mitów pióra Madeline Miller czy polskich autorek tomu *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* (znajdziemy w nim opowiadanie *Zabawka bogów* Katarzyny Boni, poświęcone Gorgonie i akcentujące te same wątki mitu, które podkreśla Ploumi). Powszechnie znana wersja archetypicznej narracji to męska opowieść o bohaterstwie Perseusza,

pomocy Ateny i zabiciu przerażającego potwora. Ale potwór stał się potworem, gdyż był pierwszą usankcjonowaną kulturowo ofiarą *victim shaming* – Gorgona została ukarana za gwałt, którego dopuścił się na niej Posejdon w świątyni Ateny. Gniew bogini nie spada na sprawcę, a na jego ofiarę, która, jak, podsumowuje Ploumi, na pewno „sama tego chciała”.

Performans Ploumi to potężna dawka krytyki feministycznej, jednak w *Szczelinach* co roku i z taką samą siłą intryguje mnie jedna rzecz. Festiwal w założeniu prezentuje sztukę kobiet: na scenie parytetu nie ma, za to jest na widowni, co świadczy o wielogłosowości *Szczelin* i postrzeganiu sztuk performatywnych jako przestrzeni poszerzania pola widzialności i konfrontacji genderowych punktów widzenia.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Twarz i cień*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/twarz-i-cien>.

Autor/ka

Justyna Kowal – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszym inscenizacjom *Dziadów* Mickiewicza.

Przypisy

1. *Big Heads*, oficjalna strona internetowa Agaty di Masternak:
<https://www.agatadimasternak.me/heads-series> [dostęp: 23.03.2025]. Tłumaczenie własne z języka angielskiego.
 2. *Wielkie Głowy*, strona internetowa Instytutu im. Jerzego Grotowskiego,
<https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/wielkie-glowy/> [dostęp: 23.03.2025].
 3. 2, strona internetowa Instytutu im. Jerzego Grotowskiego,
<https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/2/> [dostęp: 24.03.2025].
 4. Program performansu: *Misslightenment – a performance by Eleni Ploumi*.
 5. Holenderska instytucja zapewniająca wsparcie ofiarom przemocy seksualnej.
-

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/twarz-i-cien>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

DOI: 10.34762/yt3n-p569

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artikul/schorny-przeciwiatomowe-w-europie-srodkowo-wschodniej>

/ SCHRONY

Schorny przeciwiatomowe w Europie Środkowo-Wschodniej

Dziedzictwo zimnej wojny, strach przed nuklearnym zagrożeniem i współczesna refleksja nad bezpieczeństwem

Kinga Anna Gajda | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Nuclear Bunkers in Central and Eastern Europe: Cold War Legacy, Fear of Nuclear Threat, and Contemporary Reflections on Security

The article discusses the evolution of Cold War bunkers, starting from their original military role, through their propagandist functions, to their transformation into elements of cultural heritage. During the Cold War, bunkers symbolized protection against nuclear threats, especially in Eastern Europe, while also serving a psychological function aimed at reinforcing ideology and a sense of danger. After the Cold War, many shelters lost their military significance and were repurposed as cultural spaces, such as museums and galleries. This process, referred to as "cultural demilitarization," gave bunkers new meaning as places of memory and reflection. The contemporary geopolitical situation, including the war in Ukraine, has restored the practical role of bunkers and sparked renewed interest in them as educational and cultural spaces. The article employs historical analysis and memory studies, examining the transformation of bunkers from military objects to spaces for reflection on the past and current threats.

Keywords: Cold War; bunkers; shelters; memory spaces; nuclear cultural

Zimna wojna była czasem nieustannych napięć geopolitycznych, w którym obie strony konfliktu starały się zabezpieczyć swoje społeczeństwa przed potencjalnym zagrożeniem wojną nuklearną. Schrony, które powstawały w tym okresie, miały być ostoją bezpieczeństwa w przypadku ataku. Z biegiem czasu ich pierwotna funkcja ochronna zniknęła z powodu zmieniających się realiów politycznych, a bunkry, przekształcone w muzea, stały się nie tylko świadectwem minionych obaw, ale również miejscami, które inspirują refleksję nad współczesnymi zagrożeniami, takimi jak wojny nuklearne, napięcia międzynarodowe czy zmiany klimatyczne. Celem niniejszego tekstu jest ukazanie, w jaki sposób bunkry przeciwatomowe, zmieniając swoją funkcję z militarnej na edukacyjną i kulturową, pozwalają na połączenie przeszłości z teraźniejszością i przyszłością.

I.

Zimna wojna, która trwała od końca lat czterdziestych do początku lat pięćdziesiątych XX wieku, charakteryzowała się rywalizacją ideologiczną i militarną między blokiem zachodnim a wschodnim. Jednym z istotnych aspektów wyścigu był atom wykorzystywany w celu zastraszenia przeciwnika możliwością wywołania wojny nuklearnej, ale i udowadniania pokojowego nastawienia kraju oraz demonstrowania przewagi technologicznej i inwestycji w rozwój państwa, chociażby pod postacią budowy elektrowni jądrowych. Sowieccy inżynierowie lokowali je poza głównymi miastami i w krajach wschodnioeuropejskich sojuszników, a pod koniec lat siedemdziesiątych zaczęli przygotowania do budowy dużego kompleksu na północ od Kijowa, który miał obsługiwać zachodnie obszary kraju. Budowa reaktorów, mimo dostępności darmowych projektów i planów, była kosztowna i trudna – a decyzja o budowie elektrowni jądrowych, szczególnie w okresie, gdy ropa z Bliskiego Wschodu była obfita i tania, wydaje się

nie logiczna, chyba że rozpatrywać ją w kontekście rywalizacji zimnowojennej (Brown, 2019). Mimo że początkowo reaktory dostarczały do sieci zaledwie pięć megawatów, ich wartość propagandowa, płynąca z zestawienia pokojowego sowieckiego atomu z militarnym amerykańskim, była nieoceniona. Społeczeństwo sowieckie z entuzjazmem przyjęło energetykę jądrową i zaakceptowało ideę głoszącą, że „sowiecki atom to robotnik, nie żołnierz” (Brown, 2019, s. 54). Europa Środkowo-Wschodnia znalazła się w ogniu globalnego konfliktu, a kraje takie jak Polska, Węgry, Czechosłowacja i Niemcy Wschodnie stały się strategicznymi polami bitew zarówno pod względem wpływów ideologicznych, jak i militarnych.

Debatując na temat energii jądrowej i reaktorów, nie zapominano o stale rosnącym zagrożeniu wojną nuklearną, co doprowadziło do budowania schronów przeciwiatomowych. Ich istnienie było owiane tajemnicą. Rządy po obu stronach żelaznej kurtyny niechętnie ujawniały szczegóły tych projektów, co zwiększało poczucie strachu i niepewności w społeczeństwie. Opowieść wytwarzana wokół schronów mówiła o tajnych przygotowaniach do apokalipsy, która wydawała się aż nazbyt możliwa. Długotrwała zimna wojna wymagała bowiem nie tylko tworzenia nowej geopolityki napędzanej bronią jądrową, ale także nowych form dyscypliny psychologicznej w społeczeństwie. Wczesne programy obrony cywilnej były zaprojektowane tak, aby „emocjonalnie zarządzać” obywatelami, instrumentalizując w tym celu strach przed nuklearnym zagrożeniem. Wykorzystując radiofobię i widmo ryzyka katastrofy, zimnowojenne państwa starały się przekształcić przestrzeń domową w pierwszą linię frontu i przenieść odpowiedzialność za przetrwanie w erze nuklearnej na obywateli. Stwierdzenie „panika jest rozszczepialna” (Masco, 2008) podkreślało kluczową rolę samokontroli emocjonalnej społeczeństwa podczas ataku nuklearnego. Władze dążyły do przekształcenia obywateli w posłuszne jednostki wspierające cele państwa,

które miało być postrzegane jako strażnik bezpieczeństwa. Kluczowym elementem była próba zaszczepienia psychologicznych mechanizmów obronnych oraz wiara w możliwość jedności narodowej w środowisku postnuklearnym.

W czasie gdy realizowano projekt budowy schronów, rozwój potężniejszej broni, szczególnie bomby wodorowej, zmienił krajobraz obrony cywilnej. Publiczny test bomby wodorowej w Stanach Zjednoczonych w 1954 roku oraz ujawnienie Car-bomby przez Związek Radziecki w 1961 roku udowodniły wciąż rosnące możliwości niszczycielskie broni jądrowej. W odpowiedzi powstało wiele schronów przeciwlotniczych i przeciwiatomowych (Winkler, 1993, s. 122; Rose, 2001, 2, s. 201-202), co nie tylko przygotowywało obywateli na ewentualne inwazje, ale także wprawiało w poczucie zagrożenia, co sprzyjało tłumieniu opozycji i promowaniu ksenofobicznego nacjonalizmu. Jednak skuteczność schronów w łagodzeniu skutków wojny nuklearnej zaczęła budzić wątpliwości. Stylizowany na dokument film *The War Game*¹ z 1966 roku ukazał przerażające następstwa potencjalnej wojny jądrowej, a w latach osiemdziesiątych zaczęto mówić o „zimie nuklearnej” i wskazywać na to, że schrony mają ograniczoną możliwość zapewnienia przetrwania życia. Tak zwany dylemat czternastego dnia, kiedy ocalałe osoby musiałyby wyjść ze schronów, aby odbudować społeczeństwo, stał się kluczowym zagadnieniem podnoszonym przez zwolenników masowego budowania schronów.

Luke Bennett (2011) podkreśla, że w czasie II wojny pomimo licznych bunkrów ani alianci, ani Oś, ani ZSRR nie byli w stanie w pełni chronić swoich obywateli. Bunkry budowane w latach pięćdziesiątych XX wieku w Europie Wschodniej nie uchroniłyby mieszkańców przed skutkami ataku nuklearnego. Grubość stopów była niewystarczająca, system wentylacji za

mało sprawny, nie było oczyszczalni powietrza, magazyny z żywnością i wodą nie były dostatecznie zapełnione itd. – schrony miały raczej charakter przeciwlotniczy, a nie antynuklearny. Dawały jedynie złudne poczucie bezpieczeństwa, zaspokajając instynktowną potrzebę szukania schronienia przed zagrożeniem. Ta niezdolność do ochrony ludności cywilnej była jednym z czynników napędzających ruchy antynuklearne i podważała zaufanie do nowoczesnych państw, które nie potrafiły zapewnić bezpieczeństwa swoim obywatelom². Choć schrony miały symbolizować potęgę państwa, w rzeczywistości obnażały jego kruchość i biurokratyczny charakter. Takie postrzeganie schronów, ale również kwestii braku zabezpieczenia przed wojną atomową doprowadziły i do tego, że popularność zyskał ruch preppersów³.

Schrony stały się zatem istotnym elementem zimnowojennej architektury, a z czasem symbolem szerszego etosu zimnej wojny – okresu zdefiniowanego przez ciągłą groźbę wzajemnie gwarantowanego zniszczenia i strach przed nuklearnym Holokaustem. Samo istnienie schronów stało się milczącym potwierdzeniem kruchości światowego pokoju. Bunkry do dzisiaj są materialnym świadectwem lęków swoich twórców, ucieleśnieniem apokaliptycznych scenariuszy. Forma bunkra odzwierciedla kluczowe cechy reakcji obronnej: potrzebę schronienia, koncentrację zasobów na przetrwaniu i odrzucenie tego, co zbędne. To ekstremalne formy „hiperorganizacyjnej przestrzeni”, miejsca przygotowane na ochronę i kontrolę w obliczu zagrożenia, funkcjonujące jako „maszyny przetrwania” (Bennett, 2011). Do momentu pełnoskalowej napaści Rosji na Ukrainę, gdy odzyskały funkcję praktyczną, schrony te postrzegane były jako symboliczne reprezentacje ery zimnej wojny. Joseph Masco (2008) opisał je jako miejsce budowania państwowości. Perspektywa ta podkreśla, że bunkry to dynamiczne byty charakteryzujące się nie tylko wymiarem haptycznym,

performatywnym, ucieleśnionym, materialnym i afektywnym (Adey, Kraftl, 2008, s. 214). Obraz bunkra funkcjonuje jako symbol i rzeczywiste miejsce (Bennett, 2011). Można je zatem postrzegać jako przestrzeń społeczne i kulturowe odpowiadające na potrzebę poczucia bezpieczeństwa, część dyskursu na temat zagrożenia nuklearnego. Stały się elementem nuklearnej świadomości (Boyer, 1994, s. xxi) i „radikalnie zmienionego rozumienia życia” (Henriksen, 1997, s. xx).

Z jednej strony były elementem realnym, z drugiej – fikcyjnym. Bunkry zimnowojenne są przestrzeniami anomalnymi – „heterotopiami” (Foucault, 1986), które pełnią funkcję schronów, miejsc kultu i ocalenia (Bennett, 2014). Luke Bennett (2011), czerpiąc z koncepcji heterotopii Michela Foucaulta oraz postrzegania schronów przez Paula Virilio (1994), ich natury jako atawistycznej i „kryptycznej”, porównuje bunkry z czasów zimnej wojny do krypt pod chrześcijańskimi kościołami, pełniących podwójną rolę: schronienia oraz miejsca kultu i zbawienia. Porównuje je również do „podziemi”, „labiryntów”, „jaskiń” i „zamków”, które symbolizują ograniczenie i kontrolę, choć są w pewnym stopniu dobrowolnie eksplorowane. Analizuje także ciemne, abiektywne aspekty bunkrów, związanych z opóźnianiem śmierci i życiem blisko grobu (Bennett, 2011). Schrony te, mimo że obecne w sferze materialnej, jawiły się bardziej jako przestrzeń wyobrażona, w dużej mierze niezamieszkane i nieznane większości ludzi. Miały zabezpieczyć przed apokalipsą, która nie nadeszła. Funkcjonując jako kapsuły przyszłości w czasie niedokonanym, schrony te zamykają w sobie nietkniętą izolację, pozbawioną śladów użytkowania, przypominając archiwum – mnemoniczną skarbnicę zaprojektowaną w celu ochrony przed przewidywanymi zagrożeniami. Ucieleśniają manifestację obawy przed „niewystarczającą reakcją” na absolutną katastrofę (Sontag, 2005, s. 224-225). Zamiast być przestrzenią, przekształcają się w

„reprezentację przestrzeni”, jak pisze Henri Lefebvre (2016, s. 38-39) – abstrakcyjną, ucieleśniającą konkretną ideologię. W bunkrach lęk nuklearny, zamiast zostać wyeliminowany, jest sublimowany w szerszy zakres lęków.

II.

Bunkry przetrwały po zakończeniu zimnej wojny jako przestrzeń wyobrażeniowa, która łączy przeszłość i przyszłość, przestrzeń mentalna, świadcząca o starych lękach i rozumieniu przyszłości nie jako ewolucji, lecz jako zamrożenia teraźniejszości, kapsuła kultury materialnej zimnej wojny. Pozostałości schronów zimnej wojny w miastach Europy Wschodniej, te przekształcone w instytucje kulturalne, odzwierciedlają trwałe dziedzictwo tych czasów i struktur politycznych. Umożliwiają rozmowę na temat dziedzictwa okresu sowieckiego, która toczy się na wielu płaszczyznach i dotyczy nie tylko kwestii psychologicznych, *homo sovieticus*, nieekologicznych warunków życia i pracy, ale również pojawienia się zunifikowanej architektury (Tandzegolskiene, 2021).

Po 1989 roku schrony zostały narażone na materialną i semantyczną degradację (Bennett, 2017). Zazwyczaj po wojnach następuje demilitaryzacja, która dąży do usunięcia lub przekształcenia niepotrzebnych już struktur wojskowych oraz miejsc i obiektów związanych z wojną. Jednak niektóre budowle, przede wszystkim potężne fortyfikacje z betonu zbrojonego, są niemal niemożliwe do zburzenia, zwłaszcza gdy znajdują się pod ziemią. Demilitaryzacja takich struktur musi więc zostać osiągnięta poprzez nadanie im nowego znaczenia lub przeznaczenia. W miarę jak zimna wojna wygasła, bunkry zaczęły być adaptowane do różnych funkcji, takich jak piwnice winiarskie, sale wystawowe, muzea, centra kultury czy miejsca spotkań. Proces ten, określany jako „absolutna deterytorializacja” (Ziauddin,

2017), sprawił, że bunkry straciły swoją funkcję miejsc ściśle regulowanych i stały się otwarte na nowe, kreatywne zastosowania. Mogły być przekształcane w przestrzenie służące sztuce lub zabawie, miejsca kreatywne i subwersywne (Ziauddin, 2017). W niektórych przypadkach mogą zyskać symboliczną wartość kulturową, stając się dziedzictwem narodowym lub pomnikami ostrzegającymi przed skutkami konfliktów z XX wieku (Bennett, 2020).

Paul Virilio (1994) zauważył, że pierwszym krokiem w „odmilitaryzowaniu” bunkrów jest próba ich zapomnienia i ukrycia, który sprawia, że stają się one niewidoczne dla lokalnych mieszkańców. Z czasem jednak ich znaczenie militarne zanika, a pojawiają się nowe, bardziej przyjazne ludziom sposoby wykorzystywania tych obiektów. Jego zdaniem bunkier stał się materialnym ucieleśnieniem świata rządzonego nie tylko przez kataklizm totalnej wojny, ale także przez późniejszą zimną wojnę. Bunkier, pisze Virilio, „stał się mitem, obecnym i nieobecnym jednocześnie: obecnym jako obiekt obrzydzenia zamiast przezroczystej i otwartej architektury cywilnej, nieobecnym, ponieważ istota nowej twierdzy znajduje się gdzie indziej, pod stopami, odtąd niewidoczna” (1994, s. 162). Luke Bennett, badający ruiny, w tym schronów, w 2020 roku pisał, że

te odporne konstrukcje są nie tylko materialnie trwałe (zachowują bowiem część swojego pierwotnego, wojennego przeznaczenia, zaklętego w ich dziwnych, brutalnych formach), ale także płynne, gdyż są wpłątane w ciągłą produkcję kulturową, która z czasem prowadzi do rozluźnienia wojennych znaczeń. To rozluźnienie może przynieść zarówno nową użyteczność, jak i epizody ironii. Ten proces przyczynia się do erozji pierwotnej formy bunkra, zarówno jako wojennego materiału, jak i potężnego symbolu wojny.

Ostatecznie to rozluźnienie jest wynikiem cichego, długotrwałego semantycznego rozkładu, subtelnej, powolnej formy kulturowej demilitaryzacji, która mocno kontrastuje z szybkim, systematycznym fizycznym wymazywaniem bardziej widocznych i łatwiej niszczalnych struktur wojskowych z okresu zimnej wojny, takich jak mur (2020, s. 9).

Pełnoskalowa wojna w Ukrainie doprowadziła do tego, że słowa Bennetta przestały być aktualne – w obliczu obecnego konfliktu trudno mówić o „rozluźnieniu wojennych znaczeń”. W obliczu realnej groźby użycia broni toczy się debata na temat bunkrów, są też plany budowy nowych, prywatnych schronów przeciwatomowych czy też renowacji już istniejących. Od początku XXI wieku pojawiają się debaty – również naukowe – na temat rozprzestrzeniania się broni jądrowej. Niektórzy badacze, jak Kenneth N. Waltz, uważają, że jej produkowanie może przyczynić się do zwiększenia globalnego bezpieczeństwa, ponieważ państwa będą dążyć do zapewnienia sobie stabilności i bezpieczeństwa poprzez „odstraszenie nuklearne”. Inni, jak Scott D. Sagan, wskazują natomiast na liczne zagrożenia związane z rozprzestrzenianiem się broni jądrowej, takie jak możliwość przypadkowego jej użycia lub decyzje podejmowane przez słabe, wojskowe rządy w nowych państwach nuklearnych. Pomimo że Waltz i Sagan różnią się w poglądach na temat wpływu rozprzestrzeniania broni jądrowej, obaj zgadzają się co do jej niszczycielskiej mocy i potrzeby ścisłej kontroli. Obaj też uważają, że w obliczu zagrożenia wojną jądrową poczucie bezpieczeństwa może zostać zniweczone przez świadomość, że żadne państwo nie jest w stanie zapewnić przed nią całkowitej ochrony (Sagan, Waltz, 2002).

Dyskurs (pre)wojenny spowodował, że od początku XXI wieku opuszczone struktury bunkrów z czasów zimnej wojny, takie jak schrony

przeciwiatomowe, centra dowodzenia i silosy rakietowe, zyskały zainteresowanie artystów, fotografów, archeologów, badaczy dziedzictwa i członków subkultury eksploracji miejskiej. Zainteresowanie tymi przestrzeniami wynika z ich ambiwalencji – zdolności do oscylowania między widocznością a niewidocznością, architekturą a inżynierią, ruinami a gruzem, przemocą a bezczynnością, spektakularnym symbolizmem a pustą banalnością (Ziauddin, 2017).

Powstałe w pierwszych dekadach po 1989 roku narracje o schronach przeciwiatomowych w Europie Środkowo-Wschodniej przedstawiają zimną wojnę jako burzliwy okres w historii, kiedy groźba konfliktu nuklearnego rzucała długi i groźny cień. Schrony przypominały o niepokojach, które przenikały społeczeństwa po obu stronach żelaznej kurtyny. Zachowanie i zrozumienie dziedzictwa nuklearnego było nie tylko ćwiczeniem z dokumentacji historycznej, ale i impulsem do zadumy nad ludzką zdolnością do przygotowania się na najgorsze, wyrażając jednocześnie tęsknotę za lepszą, spokojniejszą przyszłością. Z czasem zaczęto doceniać historyczne znaczenie schronów przeciwiatomowych. Przeistaczając się z symboli strachu w instytucje kulturalne, bunkry w Europie Wschodniej oferowały wyjątkową perspektywę spojrzenia na historyczną i kulturową ewolucję regionu.

III.

Dziś, w dobie kolejnej wojny w Europie Środkowo-Wschodniej, schrony stały się ponownie symbolem strachu. Publiczny niepokój, odzwierciedlony w rosnącej liczbie wyszukiwań w Google terminów „schron” i „wojna nuklearna” czy coraz częstszych prywatnych inicjatywach budowy schronów, podkreśla obawy przed rozprzestrzenianiem się wojny w Ukrainie. Warto zauważyć, że szwedzka agencja obrony cywilnej zaleciła budowę schronów w

2014 roku po inwazji Rosji na Krym, podkreślając zmianę w postrzeganiu potrzeby przygotowania się do rezultatów potencjalnej wojny. Dzisiejszy wzrost zainteresowania schronami nie tylko odsyła do przeszłości, ale mówi też o współczesnych lękach i niepewności, ukazując trwały wpływ wydarzeń geopolitycznych na świadomość społeczną.

Ukształtowana w kontekście historycznym zimnej wojny i napięć geopolitycznych między NATO a Układem Warszawskim wizja dystopii powraca współcześnie jako tło wojny, która od 2022 roku toczy się na granicy Europy Środkowo-Wschodniej, oraz rozmów na temat zagrożenia związanego z widmem radiacji. Schrony bowiem opowiadają złożoną historię gotowości, strachu i dziedzictwa epoki, którą – jak się właśnie okazało – trudno uznać za minioną. Wizja zagrożenia nuklearnego bierze udział w podsycaniu zarówno radiofobii i walk politycznych, jak i narracji ekologicznej. Co więcej, jest częścią szeroko zakrojonej dyskusji na wiele tematów, od zimnowojennej „równowagi strachu” po „wojnę z terroryzmem” (Masco, 2008).

Eksperci, oceniając zagrożenie wynikające z wojny rosyjsko-ukraińskiej, zastanawiają się, czy można mówić o drugiej zimnej wojnie. Roman Kuźniar (2023) przedstawia swoje stanowisko w kontekście współczesnych relacji między Rosją a Zachodem, odrzucając tezę o istnieniu drugiej zimnej wojny, jaką głosi, między innymi, Stanisław Koziej (2022). Kluczową różnicą między nimi jest rozumienie pojęcia „zimna wojna”. Kuźniar uważa, że termin ten odnosi się wyłącznie do konfrontacji ZSRR i USA, co czyni go pojęciem jednostkowym, podobnie jak „wojny napoleońskie” czy „wojna stuletnia”. W przeciwieństwie do Kuźniara, Koziej postrzega współczesne napięcia jako istotną zmianę strategiczną w euroatlantyckich relacjach bezpieczeństwa. Uważa, że po zakończeniu zimnej wojny przyszedł czas na nowy,

konfrontacyjny etap, który zainaugurowała rewizjonistyczna polityka Rosji. Koziej wskazuje na takie wydarzenia, jak konferencja Putina w Monachium (2007), wojna z Gruzją (2008), aneksja Krymu oraz pełnoskalowa agresja na Ukrainę (2022) jako dowody na ten zwrot. Dla Kozieja „zimna wojna” to kategoria uniwersalna, która opisuje zjawiska polityczne w erze nuklearnej, cechująca się celową konfrontacją dwóch stron posiadających broń masowego rażenia.

Rok 1989, choć stanowił punkt zwrotny w wielu krajach Europy Środkowo-Wschodniej, nie spowodował, że schrony utraciły swoją pierwotną, militarną funkcję we wszystkich państwach tego regionu. W wielu przypadkach, szczególnie w krajach o niestabilnej sytuacji politycznej – np. w krajach bałkańskich, gdzie w latach dziewięćdziesiątych trwały konflikty zbrojne – schrony wciąż pełniły funkcję strategiczną i obronną. Zatem, chociaż 1989 rok był momentem zmian, nie wszędzie spowodował zdemilitaryzowanie schronów. Tam, gdzie przestały pełnić swoją pierwotną funkcję, zostały przekształcone w muzea lub inne instytucje kultury, zobligowane nie tylko do opowiedzenia historii XX-wiecznej zimnej wojny, ale również podjęcia tematu nuklearnego zagrożenia, które ponownie wydaje się mieszkańcom regionu realne. Wszak obecnie podkreśla się potrzebę aktywnego uczestnictwa instytucji kultury w świecie polityki. Instytucje kultury, zwłaszcza muzea, dynamicznie i świadomie się rozwijające, pełnią istotne funkcje formacyjne, przyczyniając się do kształtowania świadomości jednostek i wspólnot. Poprzez kontakt z oryginałem – artefaktem czy miejscem – pełnią rolę kulturotwórczą i wspólnototwórczą, stając się kluczowymi podmiotami w sferze kształtowania miejsc pamięci i inicjowania dialogu, a także promowania obywatelskiej postawy społecznego zaangażowania (Bell, 2009). Larry Bell dostrzega tu potencjał do budowania wspólnoty poprzez zaangażowanie społeczne i edukację obywatelską. Natomiast Gaither

Edmund Barry (2004) podkreśla rolę instytucji kultury. Filip Skowron (2020) argumentuje, że instytucje te powinny stać się „uważne”, co oznacza, że muszą być świadome swoich funkcji i angażować publiczność w sposób, który sprzyja refleksji. Vergo (1989) podkreśla zaś, że mają one obowiązek świadomego wpływania na jednostki i społeczności. Współcześnie coraz częściej instytucje kultury przedstawiane są jako odpowiedzialne społecznie, aktywne w przestrzeni publicznej, będące narzędziem do kształtowania teraźniejszości. Jednak, jak zauważa Robert Garfinkle (2009), przypisanie instytucjom kultury odpowiedzialności za edukację obywatelską i społeczną to wizja idealistyczna, a ich rzeczywisty wpływ na społeczeństwo jest ograniczony. W praktyce mogą one promować wybrane tematy, tworzyć kolekcje i prowadzić debaty głównie na poziomie lokalnym, natomiast oddziaływanie na szeroką skalę pozostaje poza ich zasięgiem. I mimo że społeczna odpowiedzialność instytucji jest przede wszystkim dyskursem teoretycznym, dla wielu stanowi realne wyzwanie.

Robert R. Janes i Richard Sandell (2019) we wstępie do tomu *Museum Meanings* zatytułowanego *Posterity Has Arrived: The Necessary Emergence of Museum Activism* podkreślali, że instytucje kultury, szczególnie dzisiaj, muszą radykalnie przemyśleć swoją misję, rolę i odpowiedzialność. Według autorów, powinny opowiedzieć nową historię, która skoncentruje się na budowaniu więzi między jednostkami, społecznościami i środowiskiem naturalnym jako kluczem do wspólnego dobrobytu. Aktywizm instytucji ma w tym kontekście kluczowe znaczenie – ma na celu zarządzanie wyzwaniami, z którymi mierzy się świat. W obliczu globalnych problemów, takich jak zmiany klimatyczne, nierówności społeczne czy wymieranie gatunków, powinny nie tylko pełnić funkcje edukacyjne, ale i aktywnie angażować społeczności w poszukiwanie rozwiązań oraz tworzenie nowej narracji dla przyszłości. Janes i Sandell piszą:

Lista problemów świata rośnie z dnia na dzień, w tym katastrofalna wizja przyszłości naszego gatunku. Byłoby niedobrze z naszej strony ignorować tę ekstremalną perspektywę, ponieważ stanowi ona cenny kontrast dla powszechnej apatii, zaprzeczania i interesu własnego w krajach zachodnich – sposobu myślenia, który blokuje zbiorowe zaangażowanie w rozwiązanie problemów, takich jak zmiany klimatyczne, nierówności majątkowe, nierówności płci, wymieranie gatunków, proliferacja broni nuklearnej i wiele innych kwestii (2019, s. 3).

Do tej listy dodają wojny i konflikty zbrojne. Podkreślają, że instytucje powinny działać, identyfikując i kwestionując mity, które zagrażają przyszłości. Mają potencjał do tworzenia nowej przyszłości dla siebie i swoich społeczności, a cechujące je unikalne połączenie humanizmu, nauki i szacunku społecznego daje możliwość inspirowania innych. Mają zatem za zadanie stworzenie *moment-to-moment awareness*, czyli świadomości chwili, która charakteryzuje się większą uwagą i „odkrywczym obserwowaniem”. Uważność ta sprzyja interpretacji, umożliwiając zwiedzającym dostrzeganie różnych perspektyw (Hasemans, 2016). Chodzi o to, aby w taki sposób odnieść się do przeszłości i zakorzenionej w niej teraźniejszości i przyszłości, aby uważni odbiorcy byli bardziej skłonni do dokładniejszej analizy artefaktu, miejsca, a co za tym idzie dziedzictwa przeszłości i jego interpretacji we współczesności. I właśnie taką funkcję aktywnego opowiadania o nuklearnym dziedzictwie zimnowojennym pełnią przeciwoatomowe bunkry.

IV.

Bunkry nie tylko opowiadają o zimnej wojnie, ale także podejmują temat

współczesnego zagrożenia. Będąc miejscem świadectwa przeszłości, odwołują się do teraźniejszości poprzez opowieść przewodnika lub instalacje artystyczne. Przestrzenie te przyciągają uwagę odwiedzających potężnymi i surowymi wnętrzami, wąskimi korytarzami i solidnymi, masywnymi drzwiami, zapewniającymi hermetyczną izolację w obliczu zagrożenia. Obecność technicznych elementów, takich jak rury, systemy wentylacyjne czy filtry, przypomina o przeznaczeniu tych przestrzeni – ochronie przed skażeniem i innymi skutkami ataku nuklearnego. Inne obiekty, jak militaria, mapy zagrożeń nuklearnych czy schematy orientacyjne, przybliżają atmosferę tamtych czasów.

Bunkier w Budapeszcie, znany jako Szpital w Skale, jak na swoje przeznaczenie jest zaskakująco duży. Wąskie korytarze robią wrażenie labiryntowym układem. Sufit w wielu miejscach jest bardzo niski, a po drodze znajdują się różnorodne eksponaty, takie jak sprzęt medyczny z okresu zimnej wojny, a także urządzenia prądotwórcze, które przypominają o technologicznych wyzwaniach związanych z funkcjonowaniem w warunkach podziemnych. Całość sprawia klaustrofobiczne wrażenie, wzmacniane przez stłoczone pomieszczenia, w których znajdują się figury przedstawiające leżących na łóżkach rannych. Te sceny – pełne cierpienia, niedostatku i strachu – przywołują brutalną rzeczywistość czasów wojny, kiedy życie i zdrowie były w permanentnym zagrożeniu. Ważnym elementem wystawy jest także nawiązanie do radiofobii, lęku przed promieniowaniem i skutkami nuklearnego ataku. Zwiedzający mogą zobaczyć maski przeciwgazowe i kombinezony, mające chronić ludność cywilną. W ostatniej sali mieści się wystawa dotycząca Hiroszimy. Uświadamia, jak głęboki był strach przed skutkami broni atomowej. Po wojnie, pośród szczątków cywilizacji, to właśnie strach przed wojną nuklearną kształtował nową rzeczywistość. Niezwykle istotnym elementem muzeum jest także odniesienie do legendy o

Senbazu i historii Sadako Sasaki⁴, która jako dwuletnie dziecko przeżyła atak nuklearny na Hiroszimę, a potem zaczęła składać tysiąc żurawi origami, wierząc, że dzięki temu spełni się jej życzenie o powrocie do zdrowia. W muzeum, pod sufitem, zawisły białe żurawie origami, symbolizujące nie tylko tę tragicznie piękną historię, ale także nadzieję na pokój i zatrzymanie spirali przemocy. Te symbole, jak i inne eksponaty, wprowadzają w atmosferę lęku przed wojną nuklearną, łącząc dramatyczną historię zimnej wojny z nadzieją na pokojową przyszłość. Bunkier w Budapeszcie to zatem nie tylko pozostałość po zimnowojennej historii, ale także pomnik strachu, w którym zderzają się wspomnienia o okrutnej przeszłości z obawami o przyszłość, którą determinować może technologia jądrowa. Każdy element wystawy przywołuje ducha czasów, w których przyszłość była niepewna, a ludzkość musiała zmagać się z obawami o przetrwanie w obliczu możliwości nuklearnego zniszczenia.

Bunkier w Līgatne na Łotwie to fascynujący obiekt, który łączy autentyczne dziedzictwo zimnej wojny z narracją odwołującą się do współczesnych lęków, takich jak radiofobia czy wizja drugiej zimnej wojny. Położony w lesie, dziewięć metrów pod ziemią, w granicach ośrodka rehabilitacyjnego, bunker o powierzchni dwóch tysięcy metrów kwadratowych został zaprojektowany jako miejsce schronienia dla politycznej elity ZSRR w razie wybuchu wojny nuklearnej. Jego tajemnica została ujawniona dopiero w 2003 roku. Zwiedzający mają okazję zobaczyć autentyczne plany i symulacje, które obrazują potencjalne skutki zniszczenia tam hydrotechnicznych, pokazujące, które obszary zostałyby zalane wodą. To nie tylko wspomnienie dawnych zagrożeń, ale również subtelne nawiązanie do współczesnych niepokojów związanych z konfliktem w Ukrainie i odnowieniem napięć geopolitycznych. Obiekt w Līgatne wyróżnia się jako autonomiczna, zaawansowana technologicznie (jak na swoje czasy) struktura. Zwiedzający mogą obejrzeć

oryginalne wyposażenie, w tym system filtracji powietrza działający na tych samych zasadach, co w okrętach podwodnych, oraz jednostki telekomunikacyjne zapewniające bezpośrednią łączność z Kremlem. Ekspozycja obejmuje również książki i materiały partyjne, które przypominają o propagandowym kontekście tamtych czasów. Poprzez wystawę zdjęć z innych łotewskich schronów, bunkier w Līgatne staje się przestrzenią refleksji nad spuścizną obrony cywilnej oraz obecnym stanem i wykorzystaniem tych miejsc. Szczególnie w momencie, kiedy przewodnik pokazuje, że w bunkrze wciąż funkcjonują urządzenia pozwalające na łączność z innymi obiektami, nadal czynny jest telefon alarmowy oraz wszystkie urządzenia potrzebne do przetrwania.

Również schrony w Nowej Hucie są fascynującym świadectwem zimnowojennej paranoi. Te schrony, budowane od początku lat pięćdziesiątych na powstających wówczas osiedlach, były projektowane jako element obrony cywilnej w razie ataku lotniczego, a jeden także nuklearnego. Ich budowa wynikała zarówno z realnego strachu przed konfliktem, jak i z propagandowych działań władz PRL, które wykorzystywały wizję wspólnego wroga do konsolidacji narodu i usprawiedliwienia działań represyjnych. Dziś schrony w Nowej Hucie, w tym te zlokalizowane pod dawnym kinem „Światowid” (obecnie Muzeum Nowej Huty), stanowią atrakcję historyczną, ale także przestrzeń refleksji nad obecnymi napięciami geopolitycznymi. Wystawy organizowane w tych miejscach przypominają nie tylko o technicznych aspektach zimnowojennych konstrukcji, takich jak systemy filtrowentylacyjne czy specjalne izby schronowe, lecz także o kontekście społecznym, który towarzyszył ich powstawaniu. Zwiedzający mogą poznać historie projektowania i realizacji około dwustu pięćdziesięciu schronów w tej dzielnicy Krakowa oraz dowiedzieć się, jak miały być wykorzystywane w sytuacjach kryzysowych. Schron pod Zespołem Szkół

Mechanicznych nr 3 na osiedlu Szkolnym to fascynujący obiekt historyczny, który pozwala odkryć, jak przygotowywano się do obrony przed zagrożeniami wojennymi. Wystawa *Stan zagrożenia* pokazuje instynktowną potrzebę schronienia się przed niebezpieczeństwem. Ten schron to miejsce, które oferuje nie tylko cenną lekcję historii, ale również pozwala zrozumieć, jak w praktyce wyglądała walka o przetrwanie w trudnych czasach. Schron wyróżnia się gazoszczelnymi drzwiami i grubymi murami, które miały zapewnić bezpieczeństwo mieszkańcom w czasie działań wojennych. Jednym z najistotniejszych elementów schronu były urządzenia służące do oczyszczania i wymiany powietrza, które pozwalały na przetrwanie w zamkniętej przestrzeni przez dłuższy czas. W ostatniej sali schronu znajduje się niewielki lustrzany labirynt, w którym odbija się zwiedzający na tle pytań o emocje i wybory, przed którymi staje człowiek w sytuacji zagrożenia wojną nuklearną i potrzeby schronienia się. Poczucie dezorientacji i zagubienia powoduje u odwiedzającego dyskomfort. W ciszy i samotności labiryntu można poczuć, czym jest izolacja. Labirynt symbolizuje poczucie zagrożenia, niemożliwości ucieczki, czemu towarzyszy stres i niepokój. Pytania widniejące na lustrach uświadamiają, jak strach przed wojną jądrową kształtował życie ludzi w XX wieku, skłaniają do refleksji nad tym, jak poradzić sobie z podobnymi lękami obecnie. Dzięki takim zabiegom bunkry są nie tylko ciekawostką historyczną, ale stają się także ważnym narzędziem edukacyjnym i przestrzenią dialogu o przeszłości i przyszłości.

Schrony przeciwatomowe w Europie Środkowo-Wschodniej to nie tylko ważne elementy historycznego dziedzictwa związane z zimną wojną, ale również przestrzenie, które odzwierciedlają lęki przed zagrożeniem nuklearnym. Przekształcenie ich w muzea i instytucje kultury umożliwia refleksję nad minionymi czasami, ale także nad aktualnymi niepokojami związanymi z geopolityką i potencjalnym niebezpieczeństwem wojny

nuklearnej. Być może w przyszłości odzyskają swoją pierwotną funkcję i na powrót przekształcą się w bunkry. Obiekty te przyciągają odwiedzających z powodu „nuklearnego strachu” i poczucia zagrożenia lub ze względu na ślady przeszłości. Jednak są nie tylko produktem przeszłości, mającym na celu utrwalenie pamięci o erze rozwoju bomby atomowej w czasie zimnej wojny (Morella, 2003), lecz i teraźniejszości, świadomie tworzonej w odniesieniu do potrzeb obecnych czasów. Powstaje ona poprzez wybór i interpretację przeszłości, dlatego zawsze zawiera pewien przekaz, który *implicite* lub *explicite* wyraża określone wartości (Tunbridge, 1996). Poprzez swoje ekspozycje i narracje bunkry pełnią funkcję edukacyjną i formacyjną, wpływając na kształtowanie świadomości społecznej o skutkach konfliktów zbrojnych i potencjalnych zagrożeń, które mogą wpłynąć na przyszłość ludzkości.

Badania sfinansowano z Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ.

Wzór cytowania:

Gajda, Kinga Anna, *Schrony przeciwatomowe w Europie Środkowo-Wschodniej. Dziedzictwo zimnej wojny, strach przed nuklearnym zagrożeniem i współczesna refleksja nad bezpieczeństwem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, DOI: 10.34762/yt3n-p569.

Autor/ka

Kinga Anna Gajda (kinga.gajda@uj.edu.pl) – profesor UJ, doktor habilitowana w dziedzinie nauk o kulturze i religii (UŚ, 2020), doktor literaturoznawstwa (UJ, 2007). Jej zainteresowania badawcze obejmują problematykę związaną z pamięcią, dziedzictwem oraz sztuką. ORCID: 0000-0001-6400-4973.

Przypisy

1. *The War Game* to brytyjski film, nakręcony przez Petera Watkinsa dla BBC. Opisuje hipotetyczną wojnę nuklearną i jej katastrofalne skutki dla Wielkiej Brytanii: zniszczenia miast, masową śmierć, chaos społeczny oraz brak reakcji władz na skalę zagrożenia. Początkowo wycofany przez BBC z powodu zbyt drastycznego przekazu, *The War Game* zyskał uznanie międzynarodowe, zdobywając Oscara za najlepszy film dokumentalny w 1967 roku. Film jest uznawany za jeden z najważniejszych dokumentów o zagrożeniu wojną nuklearną.

2. Ruch antynuklearny miał globalny zasięg. W Stanach Zjednoczonych zyskał na sile po II wojnie światowej, zwłaszcza po zrzuconiu bomb na Hiroszimę i Nagasaki. Największe protesty odbyły się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, szczególnie po awarii w Three Mile Island w 1979 roku. W Wielkiej Brytanii protesty rozpoczęły się w latach pięćdziesiątych, a nasiliły w sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w związku z wyścigiem zbrojeń i rozbudową baz rakietowych. W 1961 roku odbyła się duża demonstracja przeciwko budowie brytyjskich baz rakietowych. Chociaż w ZSRR i krajach bloku wschodniego protesty były tłumione przez reżim, ruch antynuklearny istniał, szczególnie po katastrofie w Czarnobylu w 1986 roku. W Niemczech, zarówno Zachodnich, jak i Wschodnich, miały miejsce masowe protesty przeciwko elektrowniom jądrowym, które nasiliły się po Czarnobylu. Niemcy odegrały kluczową rolę w kształtowaniu polityki energetycznej, a ich ruchy antynuklearne miały istotny wpływ na dalszy rozwój tej technologii w Europie. Japonia, po katastrofie w Hiroszimie i Nagasaki, stała się jednym z głównych państw sprzeciwiających się energii jądrowej, a po wypadku w Fukushima w 2011 roku ruch antynuklearny zyskał na sile, znacząco wpływając na japońską politykę energetyczną. We Francji w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych odbywały się protesty przeciwko testom broni jądrowej w Polinezji oraz rozwojowi energii jądrowej. Australia była również miejscem protestów, szczególnie w kontekście importu odpadów radioaktywnych oraz udziału w międzynarodowych projektach nuklearnych.

3. Ruch preppersów, czyli osób przygotowujących się na katastrofy, wojny, kryzysy społeczne lub ekologiczne, zaczął się kształtować w drugiej połowie XX wieku, choć jego korzenie można znaleźć w wcześniejszych okresach, szczególnie w kontekście zimnej wojny. Preppersi zaczęli organizować się głównie w odpowiedzi na obawy związane z potencjalnymi katastrofami, zarówno naturalnymi, jak i wywołanymi przez człowieka, takimi jak wojna jądrowa. Ruch preppersów w bardziej zorganizowanej formie pojawił się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Strach przed możliwością wybuchu wojny jądrowej skłonił wielu ludzi do gromadzenia zapasów, budowy schronów oraz nauki umiejętności przetrwania w przypadku katastrofy. Jednak największa popularność ruchu to lata dziewięćdziesiąte i początek XXI wieku, kiedy to nie tylko zagrożenie wojną jądrową, ale także strach przed zmianami klimatycznymi, kryzysami finansowymi czy globalnym terroryzmem zaczęły motywować ludzi do przygotowywania się na najgorsze scenariusze.

4. Legenda mówi, że osoba, która w ciągu roku złoży tysiąc żurawi origami, może liczyć na spełnienie swojego życzenia oraz na wieczne szczęście, powodzenie, długowieczność i nieprzerwaną radość. Sasaki marzyła o zostaniu mistrzynią w biegach. Gdy miała jedenaście lat, zdiagnozowano u niej białaczkę, która była wynikiem napromieniowania. Sadako postanowiła złożyć tysiąc papierowych żurawi (symbolizujących długowieczność), licząc na to, że pomoże jej to w walce z chorobą. Niestety, dziewczynka zmarła rok później, zostawiając sześćset czterdzieści cztery żurawie. Jej przyjaciele dokończyli pracę, a tysiąc

papierowych ptaków pochowano razem z nią.

Bibliografia

Adey, Peter; Kraftl, Peter, *Architecture/Affect/Inhabitation: Geographies of Being-In Building*, „Annals of the Association of American Geographers” 2008, nr 98(1).

Bell, Larry, *Engaging the Public in Public Policy*, „Museums & Social Issues” 2009, nr 4(1).

Bennett, Luke, *The Bunker: Metaphor, Materiality and Management*, „Culture and Organization” 2011, nr 17(2).

Bennett, Luke, *19 bunkerologists set to talk about Cold War Bunkers at RGS*, 17.02.2014, <https://lukebennett13.wordpress.com/2014/02/17/19-bunkerologists-set-to-talk-about-cold-war-bunkers-at-rgs-2014/> [dostęp: 28.08.2024].

In the Ruins of the Cold War Bunker: Affect, Materiality and Meaning Making, red. L. Bennett, Rowman & Littlefield International, London 2017.

Boyer, Paul S., *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1994.

Brown, Kate, *Plutopia. Atomowe miasta i nieznane katastrofy nuklearne*, tłum. T. Bieroń, Czarne, Wołowiec 2019.

Foucault, Michel, *Of Other Spaces*, „Diacritics” 1986, nr 16(1).

Gaither, Edmund Barry, *Hey! That's Mine: Thoughts on Pluralism and America*, [w:] *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, red. G. Anderson, AltaMira Press, Oxford 2004.

Garfinkle, Robert, *Introduction*, „Museums & Social Issues” 2009, nr 4(1).

Gajda, Kinga Anna, *A Nuclear Crisis or Nuclear Discourse?*, „New Eastern Europe. In the Throes of Crises” 2023, nr 1 (LV).

Henriksen, Margot A., *Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age*, University of California Press, Berkeley-London 1997.

Hesemans, Hanna, *Mindfulness at the Museum: How Aesthetic Experiences in the Art Museum Might Benefit from Mindfulness*, 31.01.2017, https://www.researchgate.net/publication/317904474_Mindfulness_at_the_Museum_-_How_aesthetic_experiences_in_the_art_museum_might_benefit_from_mindfulness#fullTextFileContent [dostęp: 27.02.2025].

Janes, Robert R.; Sandell, Richard. *Posterity has Arrived: The Necessary Emergence of*

Museum Activism, [w:] *Museum Activism*, red. R.R. Janes, R. Sandell, Routledge, London–New York 2019.

Koziej, Stanisław, *II zimna wojna. Jak reagować na rosyjskie zagrożenie*, „Gazeta Wyborcza”, 21.06.2022,
<https://wyborcza.pl/7,75968,28604097,ii-zimna-wojna-jak-reagowac-na-rosyjskie-zagrozenie.html> [dostęp: 24.05.2024].

Kuźniar, Robert, *Rosja kontra Europa. To nie zimna wojna, to tylko uspokajanie opryszka*, „Gazeta Wyborcza”, 27.06.2023,
<https://wyborcza.pl/7,75968,28624508,rosja-kontra-europa-to-nie-zimna-wojna-to-tylko-uspokajanie.html> [dostęp: 24.05.2024].

Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Malden 2016.

Masco, Joseph, *Survival is Your Business, Engineering Ruins and Affect*, „Cultural Anthropology” 2008, nr 23(2).

Morella, Arthur, *Exhibiting Atomic Culture: The View from Oak Ridge*, „History and Technology” 2003, nr 19.

Sagan, Scott D.; Waltz, Kenneth N. *The Spread of Nuclear Weapons: A Debate Renewed*, W.W. Norton, New York 2002.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, London 2004.

Skowron, Filip, *Uwaga i uważność w muzeum*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 3(110).

Tandzegolskiene, Ilona, *Educational Potential of Industrial Heritage Tourism*, [w:] *Learning the Nuclear: Educational Tourism in (Post)Industrial Sites*, red. N. Mazeikiene, A. Liimets, Peter Lang, Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien 2021.

Tunbridge, John E.; Ashworth, Gregory J., *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, John Wiley & Sons, Chichester 1996.

Virilio, Paul, *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, New York 1994.

Winkler, Allan M., *Life under a cloud: American anxiety about the atom*, University of Illinois Press, Urbana 1993.

Rose, Kenneth D., *One Nation Underground: The Fallout Shelter in American Culture*, New York University Press, New York 2001.

Ziauddin, Silvia Berger, *(De)territorializing the Home: The Nuclear Bomb Shelter as a Malleable Site of Passage*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2017, nr 35(4).

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/schory-przeciwtomowe-w-europe-srodkowo-wschodniej>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

DOI: 10.34762/qs4c-0t17

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/foniczna-skladnia-obrazu-o-prapremierze-warszawianki>

/ WYSPIAŃSKI

Foniczna składnia obrazu. O prapremierze „Warszawianki”

Dorota Jarząbek-Wasyl | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

The Phonic Syntax of the Image: On the Première of *Warszawianka*

This article offers a new reading of the première of Stanisław Wyspiański's *Warszawianka*, which took place on 26 November 1898, and examines the ocular-centric processes of memory related to the performance. Focusing on two central motifs from the play and its staging – the song *La Varsovienne* and the image of the Empire-style salon – the author proposes their integration within the concept of sound-based scenography. The discussion draws on a detailed analysis of the play and contemporary reviews, while also engaging with the scholarly history of *Warszawianka*'s reception and current research into theatre and sound.

Keywords: *Warszawianka*; Stanisław Wyspiański; aural space; sound in theatre; soundscape

Słowo w teatrze odbywa nieraz długą i krętą drogę, zwłaszcza gdy dotyczy opinii o sztuce. W 1958 roku ukazała się książka Juliusza Germana, zaprzyjaźnionego z Tadeuszem Pawlikowskim, w której wspominał: „Raz mi powiedział, że w *Warszawiance* pieśń nie jest utworem Wyspiańskiego, a grają tam właściwie tylko strofy tej pieśni, reszta zaś jest małego znaczenia.

To nie był dla niego «prawdziwy Wyspiański»” (s. 47). W 1971 roku Adam Grzymała-Siedlecki referował ten fragment tak: „miał on [Pawlikowski] się wyrazić: w sztuce tej jest tylko jedna rzecz ładna, tj., ta pieśń: *Hej kto Polak na bagnety*, no ale tu i słowa, i muzyka nie Wyspiańskiego” (s. 280). W pierwszej wypowiedzi uwaga skupia się na relacji pieśni i „reszty” dramatu Wyspiańskiego. W drugiej dochodzi jednoznaczne wartościowanie: tylko pieśń była dobra, bez zasługi autora sztuki, który ją jedynie zacytował. W pierwszej wypowiedzi za dużo jest pieśni, za mało dramaturgów, w drugiej – pieśń jest wszystkim, a dramaturg zniknął.

Przytaczano tę opinię na dowód rzekomej niechęci Pawlikowskiego do twórczości Wyspiańskiego¹. Ale tkwi w niej również przekonanie o znaczeniu utworu muzycznego dla konstrukcji tekstowej tego dramatu. Zwłaszcza studia prowadzone z perspektywy literaturoznawczej podkreślają wszechobecną, organizującą jego składniki strukturę pieśni:

Na jej motywach wspiera się wszakże cały konstruowany w imaginacji spektakl, jej pojawienie się wyznacza wewnętrzny podział, rytm kompozycyjny tej szczególnej jednoaktówki, ona sama jest tu potraktowana jako jedno z tworzyw dramatycznych i teatralnych. Jest organicznie wkomponowana w „scenopis” *Warszawianki* (Nowakowski, 2003, s. LII).

Nowakowski wspomina o spektaklu wyobraźni. Tymczasem pamięć pierwszego wykonania dramatu, 26 listopada 1898, wbrew podtytułowi „pieśń”, rozrosła się wokół obrazu, i to oglądanego z coraz to dalszych perspektyw. Sławny biały pokój *empire* zdominował ocenę prapremiery jako pierwszej z rewolucji scenograficznych Wyspiańskiego. Dwa podejścia:

literaturoznawcze i teatrologiczne idą więc w dwie strony, podczas gdy eksperymentalny utwór poety-malarza domaga się ich integracji. Spróbuję zbadać, na ile owa nowoczesna plastyka była powiązana ze sferą dźwięku, a także rozszerzyć rozumienie warstwy akustycznej przedstawienia *Warszawianki* poza użyty w niej utwór muzyczny. Stąd pomysł, by ponownie prześledzić tekst dramatu, archiwalne tropy przebiegu widowiska oraz reakcje ludzi, którzy go zobaczyli. Zobaczyli czy też wysłuchali?

Odpowiedź nie będzie łatwa, ponieważ „pierwsza” *Warszawianka* zetraca się w zwielokrotnionych formach istnienia tekstów i inscenizacji. Prapremiera ulegała reinterpretacjom już za życia Wyspiańskiego, zwłaszcza gdy nałożył się na nią filtr sukcesu *Wesela*. Problem kolejnych wykonania w Krakowie i we Lwowie w 1901 roku dodatkowo się skomplikował, gdyż Wyspiański przygotował radykalnie zmienione drugie wydanie, które niesłusznie przesłoniło poprzednie (zob. Prussak, 2009). Do 1906 roku ukazało się w sumie aż pięć edycji tego dramatu. Do tego zasadniczą trudność sprawia brak dokumentów przygotowawczych do prapremiery. Nie zachowały się ani autorskie bruliony, ani żaden z egzemplarzy teatralnych. Jesteśmy zdani na kilka rysunków i późniejszych zdjęć, recenzje, wspomnienia oraz najbliższy czasowo przedstawieniu, być może częściowo z nim „współpracujący”, ale z pewnością nietożsamy druk pierwszego wydania, który ukazał się 19 listopada jako przedbitka „*Życia*”.

Warstwy obrazu

„Z historii nie wiadomo właściwie nic” – pisał Wyspiański na marginesie *Bolesława Śmiałego* (Wyspiański, 1962, s. 109). Gdzie zaciera się wiedza historyczna, powstaje legenda. „Ale cóż w niej jest prawdą? obraz. Obraz bez słów, bez tekstu” (tamże, s. 111). Paradoksalnie to samo można powiedzieć o

pamięci prapremiery *Warszawianki*. Wypełnił ją koncept plastyczny: wnętrza salonu z 1831 roku oraz układu osób i obiektów zespolonych w ekspresyjną, prymarnie wizualną całość. Prawem nakładania się warstw pamięci i wiedzy, tych obrazów jest nawet kilka, choć odnoszą się do jednego zjawiska, są rozmaicie osadzone w czasie. Zacznę od końca.

Współcześnie patrzymy na kompozycję plastyczną *Warszawianki* tak, jak to przedstawił – aż nazbyt sugestywnie – w 1963 roku Zenobiusz Strzelecki, na podstawie drugiego wydania sztuki i rysunków Wyspiańskiego.

Założenie tej dekoracji jest niewątpliwie realistyczne, ale to jest realizm skomponowany i syntetyczny, nawet monumentalny. Gama kolorystyczna czarno-biało-złota, piony okien, drzwi przedłużonych obrazami i pilastrów oraz symetria kompozycji – prowadzą do tego monumentalizmu. Kostiumy i dekoracje pomyślane są w tych samych kolorach, co stwarza obraz bardzo zwarty, surowy, patetyczny (s. 183).

Autor *Polskiej plastyki teatralnej* interpretował rzecz ciekawie, jednak abstrahując od świadectw z prapremiery, wyczytując interesujące go motywy monochromatyzmu i monumentalizacji (bez odniesienia ich do wymiarów sceny i systemu jej oświetlenia w 1898), a także używając języka i formuł, których nie znajdziemy w opisach tych, którzy *Warszawiankę* widzieli w 1898 roku. To Strzelecki porównał klawikord do czarnej trumny, zakrwawioną wstążkę do sztandaru, a całość do „pogrzebowej klepsydry”, przywołując na koniec patetyczną obrazowość francuskiego czarno-białego filmu z 1927 roku. Jest to spojrzenie kogoś, kto przyjął optykę rewolucji scenicznych XX wieku i chce ją narzucić widowni początku wieku. Odczytana przez

interpretatora spójność plastyki *Warszawianki* polegała między innymi na podporządkowaniu przedmiotów ścisłej gramatyce kolorów: „meble białe i wtopione w równie białe ściany, obrazy poczerniałe i nie absorbujące swoją treścią” (tamże). Tymczasem szlachetny komplet *empire*, pożyczony z domu rodzinnego Pawlikowskich, miał zdaniem jednego z aktorów fioletową tapicerkę (Solski, 1961), a z kolei pewien widz zapamiętał matowo-srebrne lutnie na ich oparciach oraz błękitne wykończenia ściennych kartuszy (Trzciński, 1957), więc gama kolorów się rozrasta. Również umieszczone w tej przestrzeni akcesoria nie były neutralne. Teofil Trzciński, który oglądał *Warszawiankę* jako dwudziestolatek, dziwił się fakturze malowania ścian (niedokładnej, jakby szkicowej) oraz podobiznom dekorującym salon na scenie krakowskiej w 1898 roku.

Pisze Wyspiański „portrety szerniałe, stare”. Nic podobnego nie było. Sam poeta zrobił w ostatniej chwili dwa portrety z niedbałością o historyczną dokładność. Był to portret Kościuszki robiony pastelem, a drugi ks. Józefa Poniatowskiego. Napoleon pośrodku. Sam go Wyspiański ulepił (1957, s. 23).

Ulepił z nonszalancją, niedokładnie. Tak ważny w *Warszawiance* biust cesarza był potraktowany na granicy niepodobieństwa, uproszczenia i hiperbolizacji, z powodu której dosłużył się w środowisku aktorskim żartobliwej famy (Nowakowski, 1938). W obrazie, który zaproponował Strzelecki, coraz mniej się zgadza.

Nieco pewniejsza, bo oparta na autopsji, wydaje się więc relacja Trzcińskiego, który zabrał głos w trwającej od lat trzydziestych XX wieku dyskusji wokół teatru Tadeusza Pawlikowskiego. Jako naoczny świadek

oponował przeciw kwestionowaniu walorów prapremiery *Warszawianki* i przypisywaniu jej twórcom (w tym Pawlikowskiemu) rozmaitych zaniedbań. Wspólne z późniejszym oglądem Strzeleckiego jest to, że Trzciński również dostrzegał w niej cechy awangardowe (ekspresjonizm). Wydobył jednak nie monumentalizm, lecz szkicowość i napięcie między rozmnożeniem historycznych detali a odkształceniem ich w rysunku, między malarstwem a iluzją płaskorzeźby:

wszystko to było: były pilastry białe, potwornie biały pokój i na jego tle pilastry ciągnione pędzlem wolną ręką bez najmniejszego starania się o jakiekolwiek złudzenie rzeczywistości, jakby po prostu szkic zrobiony wolną ręką. Z tego powodu żadna linia nie była geometrycznie prosta. To jest pierwsza rzecz zasadnicza. A druga: nad oknem i z tyłu nad drzwiami znajdował się rodzaj kartuszy formy trapezowej w tym sensie, że węższa część trapezu była na dole, ale z końcami zaokrąglonymi i z liniami trochę wklęsłymi, otoczona stiukowym białym wieńcem laurowym. Brzegi niebieskie jak na płaskorzeźbach i na tym tle w płaskorzeźbie Orzeł zwrócony lewym profilem do widza, trzymający w szponach różgi liktorskie. [...] W tej dekoracji, gdyby tylko w oknach i drzwiach przemienić linie proste na okrągłe, to mielibyśmy najpiękniejszy model dekoracji ekspresjonistycznej z lat 1920-24 (1957, s. 23).

Według Trzcińskiego wyjątkowość scenografii *Warszawianki* nie polega na symetrii i kolorystyce. Dekoracja była zaskakująco spójna, bo jej rozliczne detale wynikały z metaforycznej siatki tekstu, wszystko tu łączyło się w dramaturgicznym splocie. Właśnie dlatego Trzciński mógł je zapamiętać i przywołać po tylu latach. Nawet orły i różgi liktorskie trafiły na kartusze

wprost z pieśni Delavigne’a oraz z cesarskiej ornamentyki monologów Chłopickiego. Ukazani na bocznych portretach Kościuszko i Poniatowski znaleźli się tam jako reprezentanci pokolenia Chłopickiego, o którym mówi „my”, przeciwstawiając je generacji romantyków. Ze wszystkich trzech ścian patrzyli więc na salon „z 1831 roku” Napoleon i napoleonidzi fantazyjnie wyrysowani pastelami (czy nie tą samą metodą, którą Wyspiański portretował współczesnych mu ludzi?). „Odręczne” malowanie linii pilastrów i uniezależnione od pierwowzorów podobizny czyniły ten świat jawnie wykreowanym (co nie znaczy, że mniej prawdziwym niż na przykład iluzjonistyczna kopia). Filozof XX-wieczny nazwałby ten walor dzieła sztuki „przyrostem bytu”: kiedy portret wyraża więcej niż podobieństwo, wyposaża prezentację osoby w jakości zagęszczające znaczenie – i jednocześnie demonstruje jej formę (Gadamer, 2013, s. 207). A mimo to: „Na osobliwość tej dekoracji nie zwrócił uwagi żaden z recenzentów ówczesnych” (Trzeciński, 1968, s. 335). Mówimy o obrazie, którego nie zobaczono, na który współczesność była ślepa i obojętna. Nie znaczy to, że widownia i krytycy *Warszawianki* w 1898 roku nie oglądali jej również jako obrazu, lecz w sobie bliższych kategoriach.

Już sam pomysł zgrupowania generalicji, młodych wojskowych, kilku cywilów i panien w strojach i pośród mebli z 1831 roku uruchamiał XIX-wieczne tradycje wyobrazeniowe. *Warszawianka* była obrazem wykraczającym poza kategorie plastyki, bo obrazem historycznym. W końcu XIX wieku „obraz historyczny” to nic innego, jak wywołanie, vis-à-vis spektatorów, historycznych postaci w ich cielesnej formie, odzieży i gestach, w kulminacji energii emocjonalnej, towarzyszącej wybranej dziejowej scenie. Tak pojęty portret ludzi i rzeczy zaktualizowanych przed widzem doprowadził do perfekcji i najwyższej skuteczności Jan Matejko. U mniej samodzielnych

artystów mogło się to przerodzić w szablon; obraz historyczny bywał także sztychem, „ładnym obrazkiem” lub antykwaryczną kopią historycznych emblematów, oglądanych przez szkło powiększające przez pedantów.

Warto tu od razu podkreślić, że odbiorców narodowych obrazów pasjonowały nie tylko twarze i gesty historycznych osób; osobny walor emocjonalny niosły ze sobą mundury. Stanowiły relikwiny nieistniejącego od czasów polistopadowych wojska polskiego, a pośrednio – substytut utraconej państwowości. Przyjeżdżano z innych zaborów patrzeć na to wskrzeszone wojsko, kontemplować utracony i zakazany widok munduru narodowego w jego odmianach i rangach². Na tym tle należy rozumieć pedantyczne interwencje Wojciecha Kossaka w ukostiumowanie oficerów *Warszawianki* w 1901 roku (Kotarbińska, 1930). Trzy lata wcześniej Wyspiański nie przywiązywał wagi do ścisłości akcesoriów militarnych, tak jak ze swobodą wprowadził na salony pod Olszynką pieśń, która nie miała jeszcze w lutym 1831 publicznej prezentacji w Polsce. Nie zmienia to jednak niczego w dramaturgicznej sile utworu, podobnie nieistotne dla kreacji wiarusa pozostanie, czy kurtka jego munduru jest amarantowa (anachronizm), czy żółta (barwa formacji Żymirskiego). Nie można jednak powiedzieć, żeby Wyspiański nie doceniał mowy munduru na dramatyczno-symbolicznym poziomie. Wprowadza go jako semantycznie nośny znak plastyczny oraz motyw w słownym obrazowaniu. W zgryźliwych uwagach Chłopickiego mundur pozostaje kostiumem polskiej pychy i młodzieńczej brawury, dekorują go pióropusze i „łez perłowe sznury” (Wyspiański, 1964, s. 225), dla Marii staje się jednym z narzędzi rozpoznania („żołnierz z tego pułku, gdzie on był / mundur ten sam, co i on miał”, s. 235). W drugiej redakcji sztuki (1901) we wstrząsającą metaforę rozwinie się młodzieńcze ciało w uniformie z falującymi wyłogami, przemienione w kopczyk ziemi: „szedł [...] / w Sen,

we wieczność, w rabatach polskiego żołnierza / – już widzę, jako wzdeła się mogiła świeża” (s. 178). Było to wariacyjne przejęcie i rozwinięcie zdania pojawiającego się w pierwszej wersji: „goń, leć czwałem w trumnę” (s. 225). Jednym z najsilniejszych znaków użytych w *Warszawiance* jest brak munduru. Wśród kilkunastu oficerów w pełnej gali tylko Chłopicki, po Napoleonie drugi „bóg wojny” w tym utworze, nosi się po cywilnemu, gdyż właśnie złożył funkcję naczelnika powstania. W prywatnej odzieży, udrapowany w szary płaszcz i nieruchomy jak posąg, stoi więc niejako z boku wydarzeń (i z boku sceny), choć rozmowa z Marią uświadomi mu, że zdjęcie munduru nie oznacza zdjęcia odpowiedzialności. Nie wiadomo, czy te wszystkie niuanse dostrzegła publiczność, z recenzji wynika jedynie, że widok wojskowych w blasku ozdób wprowadził ją w poruszenie. Wrażliwość na treść scen historycznych sprawiła więc, że odbiorcy *Warszawianki* w 1898 roku widzieli wojsko, a nie salon i autonomiczne jakości scenografii? Czy Wyspiański spodziewał się, że to nastąpi i czy chciał mimo to przemycić rewolucję plastyki scenicznej? Trudno na te pytania odpowiedzieć inaczej, jak tylko wiązką hipotez i to cofając się o parę miesięcy do czerwca 1898 roku.

Warszawianka była już drugą pracą scenograficzną Wyspiańskiego, bo wcześniej opracował dekorację *Epilogu* Lucjana Rydla (w tym apoteozę grobu Mickiewicza w podziemiach katedry wawelskiej). Finałowy obraz, jak wiadomo, był pomyślany jako „hołd kwiatów” rozrastających się w formie ażurowych zasłon dokoła sarkofagu. Była to całkowita niespodzianka: spodziewano się alegorycznych figur i herbów, a tymczasem pod nieobecność ludzi rozpanoszyła się na scenie secesyjna roślinność, zamiast odsłaniania – nastąpiło zasłanianie. Co najważniejsze: dekoracja opierała się na rytmicznej dynamice form, daleka od martwoty płaskiej ornamentyki. Już

to wskazywało na eksperymentalne podejście autora lub po prostu swobodę wprowadzania na scenę własnych fantazji, tych, które przyniósł z kościoła Franciszkanów i zielników. Nastrój patosu przełamał nastrojem niesamowitości.

Również w *Warszawiance* Wyspiański przewidział możliwość kontemplowania sceny w czystym przedmiotowym wyposażeniu, pod nieobecność aktorów (w wydaniu z 1898 roku jest to wpisane w tekst raz, a w późniejszych edycjach dwa razy). Przez kilka sekund po pożegnaniu Anny i Jana, za oknami rozgrywa się wymarsz wojska, a salon jest pusty. W drugim wydaniu Maria i Anna wychodziły również w finale, pozostawiając publiczność z wnętrzem, w którym nie ma już żywej duszy, a mający na drugim planie żołnierze idą umierać w rozśpiewanej defiladzie. Może wtedy właśnie Trzcński zwrócił uwagę na ów „potwornie biały salon”? Przestrzeń dramatyczna nigdy nie jest pusta ani muzealnie wyabstrahowana z kontekstu, gdyż działają w niej wielowektorowe napięcia, zmienne rytmy wynikające ze znaczenia przedmiotów, ruchu ludzi, brzmienia dopiero co wypowiedzianych słów, jak to pokazała na przykładzie wspomnianej sceny Ewa Miodońska-Brookes (1972). Poprzez widok opustoszałego salonu Wyspiański aktywizował odbiorców do myślenia, skłaniał do współodpowiedzialności za sens sztuki (zob. Prussak, 2019). Inaczej mówiąc, nie o obnażenie dekoracji toczyła się gra, lecz o samo patrzenie widza, odarte z niewinności, z cikliwego sentymentalizmu, z usypiającej bierności „pięknych wieczorów”.

Autorski pomysł pustego pokoju nie jest jeszcze gestem inscenizatora i plastyka, wskazującym na swoje dzieło i demontującym je, jak później w *Wyzwoleniu*. Zawiera się w nim jednak pewien osobisty wątek, reminiscencja praktyk charakterystycznych dla wyobraźni Wyspiańskiego. Rzecz w tym, do

czego usposabia opustoszałe wnętrze, pudło rezonansowe odległych dźwięków i najbardziej subiektywnych, intymnych omamień. Oto Wyspiański siedzi sam na Zaciszu i pisze list do Józefa Mehoffera między 14 a 17 stycznia 1893:

właśnie żołnierze przechodzą i bębnią marsza... coraz dalej... oddalają się... cisza... w piecu tylko wicher szumi.....znów bęben na nowo się odzywa... gdzieś na korytarzu drzwi trzasły... cisza znowu... a siedzę rano około jedenastej godziny u wujostwa w czerwonym salonie, gdzie te zielone meble... jakieś sanie dźwięczą... dzwonią... komin świszczczy... (Wyspiański, 1994, s. 109)

Kilka dni później w domu Opieńskich:

Raz nad wieczorem już za drzwiami słyszę muzykę fortepianową monotonną jak deszcz w nowelkach i wszedłszy widzę że pani Antonina gra z panem Janem Beethovena Sonatę i obydwój się myślą i co chwila przerywają, ale było kilka momentów gdzie mi się ten salonik oświetlony lampą wysoką i chwiejną na fortepianie podobał i podobał mi się ciemny zupełnie następny pokój (tamże, s. 117).

Wyspiański przywoływał wielokrotnie w listach taką właśnie sytuację: przyczajał się w bawialni wujostwa, w pracowni, w hotelu, nasłuchując życia na zewnątrz. Pokój wypełniał się wówczas fantastycznymi postaciami. Takie miejsce pracy wyobraźni – krystalizacji historycznych widziadeł przywodzi na myśl empirowy salon w *Warszawiance*. Salon używany na co dzień w czyimś domu i użyczony na tamten jeden wieczór widzom teatru do spojrzenia w

przeszłość, został zademonstrowany w tajemniczym bezwładzie jak *camera obscura* po projekcji obrazów.

Wróćmy do pytania: dlaczego ani krytycy, ani widzowie mniej wytrawni niż Trzcński w 1898 roku nie dostrzegali fenomenu dekoracji *Warszawianki*, mimo że autor zostawił ich z nią sam na sam? Możliwe są dwie odpowiedzi, obie wyrastające z ówczesnej pragmatyki teatru. Krytycy nie widzieli efektowności wnętrza, bo choć stylowe, dla nich wcale nie było nowe. Nie tak dawno Pawlikowski wystawił *Śluby panińskie* Fredry na tle kompletnego wystroju z epoki *empire*, czym zerwał z dotychczasowym uwspółcześnianiem Fredry (Michalik, 1985). Ale druga odpowiedź jest ważniejsza: nie widzieli, ponieważ bardziej słuchali niż patrzyli. A autor *Warszawianki* ten zmysł widowni od razu zaangażował, nie bez pomocy i fachowego znawstwa Pawlikowskiego.

Salon na polu bitwy

Do zrozumienia wrażeń z prapremiery niektórzy krytycy dochodzili po kilku latach i wznowieniach. Tak było z Ludwikiem Szczepańskim:

Warszawianka jest utworem genialnym – i dziwnym. Widziałem ją na scenie sześć albo ośm razy z panią Siemaszkową, Modrzejewską, a ostatnio z panią Solską w roli Marii – a za każdym razem ta „Pieśń z 1831 roku” wywołuje wrażenie wstrząsające i ze drżeniem oczekuje się chwili, gdy wejść ma ostatni pozostały przy życiu ciężko ranny wiarus ze „straconego postu” Żymirskiego. [...]

Sztuka, jak jest wzruszająca, tak jest bardzo dziwna i wielce trudna do grania. Bo sytuacja sceniczna jest poniekąd nieprawdziwa. Jakże bowiem sobie wyobrazić, że w chwili walnej bitwy oficerowie sztabu

mogą się elegancko zabawiać na raucie w szlacheckim dworze, jak im to poeta każe? W rzeczywistości w takiej chwili, po nocy bezsennej, spędzonej na oczekiwaniu raportów o starciu z wrogiem, oficerowie nie mieliby czasu, ni chęci do dwornej rozmowy z damami. Jedni piliby, drudzy, znużeni czuwaniem całonocnem, spaliby na krzesłach, generałowie siedzieliby nad mapą; wszyscy byliby wysoce rozgorączkowani i zdenerwowani...

Ale poeta nie uwydatnił nam tego znużenia i naprężenia; grozę toczącej się bitwy odczuwamy dopiero z chwilą wejścia ordynansu Żymierskiego; groza ta wieje następnie ze słów Marii. – Ten salon, względnie spokojny i wytworny, pełny błyszczących mundurów i dystygowanych młodych ludzi – ten rezoner Chłopicki, rozprawiający, zamiast żeby działał [...] Salon ten na polu bitwy będzie zawsze dziwny... (1905).

Narzucają się tu dwie obserwacje. Szczepański pisał o utworze już zmienionym, z którego w 1901 roku Wyspiański usunął wiele z owego radosnego rautu, który jednak wciąż dawał się odczuwać w przedstawieniach. Krytyk wypominał Wyspiańskiemu nielogiczność pomysłu, a jednocześnie – poddawał się jego sugestywnej dziwności w teatrze (gdy rzecz była odpowiednio zagrana)? Z dziwnością nie da się walczyć ani spierać intelektualnie, można jej doświadczać jako nastroju, aury, klimatu, zapachu, jak romantycznej *das Unheimliche*.

Jeśli w 1898 roku przestrzegano wskazówek autora, „w chwili odsłonięcia kurtyny” publiczność słyszała „ogólne «brawo», za dopiero co przegraną nutę piosenki”, następnie rozmowa „głośniała” i powoli cichła (Wyspiański, 1964, s. 218). Brawo powracało jeszcze kilka razy, podobnie jak domaganie

się piosenek, żarty. Sztuka osnuta wokół jednej z najkrwawszych bitew powstania listopadowego, i w wielu partiach przywołująca wręcz piekło artyleryjskiej walki, zaczynała się od oklasków i radosnych wykrzyków! Trudno o bardziej dwuznaczny początek. Ironia wymierzona była jednak nie w aktorów wydarzeń 1831 roku, a w celebrantów z 1898. Wyspiański może nawet wiedział, że usunięte z utworu brawa przeniosą się na widownię. Po wznowieniu lwowskiej *Warszawianki* recenzent „Słowa Polskiego” pisał: „zapał publiczności, w takt refrenu «Hej kto Polak na bagnety!» rozgorzał ogniem, jakiego nigdy nie budzą dekadencckie utwory, nie dziw, że nie brakło entuzjastycznych oklasków” (*Z teatru*, 1902)³. Zdarzały się też burze oklasków po niemej scenie Starego Wiarusa (Każmierz ze Lwowa, 1902, zob. też Krechowiecki, 1901).

Atmosfera towarzyskiego zebrania, w którym od czasu do czasu mówi się po francusku, opowiada dowcipy, kąsa uszczypliwościami, a przede wszystkim ulega nastrojowi chwili, to śpiewa, to słucha, to gawędzi – była zamierzona. Chłopicki używa jej, gdy chce odciągnąć uwagę towarzystwa od poważniejszych spraw: „wszakżeż tu miano śpiewać, panie obiecały / melodyjne zanucić słowa, – wiersze może” (Wyspiański, 1964, s. 222). Również idea nocnego rautu nie jest nielogiczna. Tylko Chłopicki (a później Maria) znają prawdę o losach dogorywającej bitwy, reszta zebranych nie przeczuwa grozy sytuacji, doświadcza natomiast wzmożonej potrzeby bycia razem. „Oczekuje się wiadomości z pola bitwy, a tymczasem towarzystwo zabawia się śpiewem i rozmową. Pieśń mówi o chwale śmierci za ojczyznę, czekamy, czy Rudzki żyw wróci” (Koneczny, 1994, s. 115). Można by to nawet skorygować: „czekamy, aż Rudzki żyw wróci”.

Dysonans poznawczy: w tym samym momencie jedni się bawią, inni zaś padają gdzieś w śniegu od kul, to najbardziej powierzchowne rozpoznanie

sytuacji w *Warszawiance*. Rzecz w tym, że te dwie rzeczywistości przenikały się w precyzyjnie zapisanych warstwach dźwiękowych i dopiero jako takie, atakując sensualnie wrażliwość widzów, mogły wywołać autentyczne poczucie odurzenia i niepokoju. Wyspiański, jak wiadomo, chciał być autorem operowym, interesował się udźwiękowieniem przestrzeni, światła (na przykład konceptem „wody muzycznej”, połączeniem blasku księżyca z dźwiękiem fletu w poprawianej w tych latach *Legendzie* czy partyturą gwaru wieczornego w *Meleagrze*). W *Warszawiance* te eksperymenty kontynuował, choć z większym naciskiem na ludzkie głosy i rozmaite postaci szumu⁴. Zamiast orkiestry przewidzianej w *Legendzie*, w *Warszawiance* wystarczył pojedynczy instrument o delikatnej barwie (który pozwala wprowadzić pieśń, a w pewnym momencie zastępuje krzyk ludzkiej rozpacz). Wyspiański rozbudował za to fonosferę bitwy i salonu.

Zatrzymajmy się na odgłosach bitwy – miał to być ustawiczny, nieregularny ciąg dalekich uderzeń, „głuchy pogłos huczący dział” (Wyspiański, 1964, s. 241). Onomatopeicznie odpowiadały mu ze sceny miarowe uderzenia lewej ręki o klawisze w momentach wykonywania pieśni (Makowska, 2008). W niektórych partiach dramatu przejmuje tę linię rytmiczną dialog: wybijany, to zrywający się, to cichnący. Zwłaszcza w scenie pobudzania Chłopickiego do działania, tętno bitwy wyraża się w trybie rozkazującym, w skandującym tempie, a z drugiej strony – w nierównym rozkładzie wersów:

CHŁOPICKI

(*silnie*)

odwagi wołasz, to mam odwagę

tysiąckrotną...

WSZYSCY

(porwani ostatnimi słowami)

generale, wodzu, dyktatorze

prowadź nas, prowadź,

niech Chłopicki żyje,

CHŁOPICKI

(cicho)

... z wami pójść jak młody

na ten bój, was powieść na ognie,

w zamęt, – słyszycie tam działa...

(nagle urywa)

(ucisza się, nasłuchują) (Wyspiański, 1964, s. 246).

Współdźwięczność salonu i bitwy stanowiła kontrast dla widoku za oknem, gdzie bezszelestnie prószы śnieg. Wygląda to na znak obojętnej natury, antytezę wojny, choć równie dobrze może być jej oksymoroniczną syntezą: płatki śniegu dudnią jak kanonada.

XIX-wieczne bitwy rozgrywały się w huku, który nie tylko definiował skalę walk, ale decydował o psychicznym i fizycznym poczuciu żołnierzy i dowódców (to zasadnicza różnica z walką toczoną na odległość przez sterowane elektronicznie urządzenia). Na ogół technologię militarną epoki

rekonstruuje się na podstawie zobiektywizowanych cech i siły rażenia broni: jakimi pociskami strzelano, z jakiej odległości, jakie szkody mogły poczynić w ludzkim ciele lub innej materii. Tymczasem czynnikiem nie mniej istotnym był infernalny hałas. Z jednej strony otępiał bezpośrednich uczestników bitwy, z drugiej oddziaływał jako doświadczenie grozy, okropieństwa, na tych, którzy do niej wchodzili. W obu przypadkach był destrukcyjny dla psychicznej integralności osoby. Wiarus wychodził z tego otoczenia nie tylko unurzany w brudzie, ale ogłuszony i skrajnie wyczerpany. Sensorium bitwy jest trudne do opisanie, nawet przez tych, którzy go doświadczyli: w bitwie artyleryjskiej często nic nie było widać, jedynie słyszać: pociski, jęki, krzyki i rżenie koni. Wyspiański starał się przedstawić to, co niewyobrażalne⁵.

Horror bitwy grochowskiej, mimo że ona sama toczy się w oddali i jest ledwo słyszalna, podkreślają w *Warszawiance* konstrukcje językowe. Najpierw te upoetyzowane: „huczały nam armatnie gromy / jak wulkan bucha i miota pocisków grad / w ogniach i dymie” – przypomina sobie Chłopicki (s. 224). W heroicznych marzeniach „działa grzmią” marsowo, ale w wizjach Marii są narzędziem śmierci: „wicher dmie, świstają kule, / ryk dział tętni łoskotem / a żołnierzy łany całe się kładą” (s. 240), „z pola walk jęk armatni / dolatuje głuchy” (s. 249). Splot retoryki patetyczno-tyrtejskiej i osobistej wzmacnia dysonansowy obraz bitwy.

Na warstwy dźwiękowe *Warszawianki* składają się przytłumione odgłosy pola walki i zmienny gwar rozmów. To bezustanna vibracja, której poddani są bohaterowie, a także potencjalny słuchacz. W tak zarysowaną ciągłość tła perkusyjnego (kanonada) i basowego (gwar), wplatała się muzyka instrumentalna oraz śpiew. W pewnym momencie autor dodaje jeszcze pojedyncze akordy zrywającego się wiatru (od wydania drugiego te efekty usunie). A w drugiej połowie sztuki dobiegają z zewnątrz różne dźwięki

wymarszu: trąbki, potem szum przechodzących żołnierzy, tętent, stukanie i brzęk.

Aranżacja rozmowy towarzyskiej i śpiewów ma subtelniejszy, bogatszy charakter w tekście z 1898 roku niż w redakcji z 1901. W pierwszej wersji utworu śpiew należy do panien, męska grupa tylko nuci lub reaguje aplauzem („w zamieszaniu wykrzyków”, s. 223). „[...] piosenki, piosenki, tak pięknie dwa głosy się pełnią” – wołają goście w salonie (s. 236).

Warszawianka-pieśń ma zatem barwę, siłę i dramatyzm dwóch zróżnicowanych kobiecych głosów – dopiero w ostatniej scenie przejmują jej refren zastępy wojska maszerujące pod oknami. Dlatego też, przypuszczam, Wyspiańskiemu zależało na tym, by w salonie znajdował się klawikord, a nie fortepian. Ten pierwszy instrument w epoce listopadowej był już mało popularny, ale to właśnie on zapewniał – współbrzmiając z kobiecym wokalem – delikatną jakość metalicznego, szybko zanikającego brzmienia. W 1901 roku Wyspiański wprowadził chór oficerów w kluczowej scenie meldunku i w finale, zmieniając radykalnie kameralny styl wykonania w zbiorowy poryw, zagłuszający jednostkowe tony. Być może wtedy najodpowiedniejszy wydawał się na scenie fortepian z jego donośną siłą i dynamiką.

Instrumentacja pieśni nie tylko powraca kilkakrotnie w toku sztuki, ale ma podwójną strukturę. Kompozycja Kurpińskiego w wyciągu fortepianowym dzieli się na linię melodyczną i linię akompaniamentu wykonywane prawą i lewą ręką. Jak już wspomniano, akompaniament jest imitacją wystrzałów, ale też rażnego kroku (gatunkowo to marszowa pobudka, tyrtejska pieśń bojowa). W tym samym czasie melodia współpracuje z tekstem pieśni, akcentując najwyższymi dźwiękami pojedyncze słowa bądź ściągając frazy pieśni w niższą tonację. W języku muzycznym splatają się w pieśni Kurpińskiego dwa akordy: dur oraz moll, w tym d-moll, Schubertowski

„akord śmierci”, który pojawia się jeden raz w partii refrenu (Makowska, 2008).

Tymczasem konwersacja, przeskakując z jednego końca sali na drugi, toczy się również w rozmaitych tonach i ze zmiennym natężeniem, w części zupełnie nieuchwytna werbalnie dla odbiorców. Subtelności dialogu Chłopickiego i Marii opatrzone są niekonwencjonalnymi znakami interpunkcyjnymi i rytmizującymi (rozmnożone kropki i myślniki, faliste szlaki), z których część prawdopodobnie oznacza pauzowanie. Ich głosy bywają ciche, wsobne lub śmiałe, mocne, donośne, drżące, zmienione, głuche. Postaci tkwią w statycznych pozach, skazane jedynie na powstanie i siadanie lub skręt głowy; dramatyzm rozmowy przelewa się w intonację i modulację. Nie bez powodu główne role odtwarzali na prapremierze artyści znani z siły głosu albo z doskonałej techniki jego używania: Stanisław Knake-Zawadzki (Chłopicki), Józef Kotarbiński (Skrzynecki), Wanda Siemaszkowa (Maria).

Foniczna gęstość *Warszawianki* staje się wręcz nie do zniesienia, a przede wszystkim nie do wyciszenia. Tu trzeba by powrócić do wrażenia „rautu”, o którym pisał Szczepański. Na prapremierze jedynie Władysław Prokesch zanotował „obraz, pełen szarego kolorytu i nastroju” (1898), korespondujący z pierwszymi słowami Marii: „świt był szary, snadź dostrzegł sukienki mojej białej” (Wyspiański, 1964, s. 219). Początek sztuki ginie więc jeszcze w aurze szarej godziny (bardziej poświaty śniegu niż słońca) i sztucznego oświetlenia, może już na poły pogaszonego w salonie. To światło chorobliwe. Trwa trzeci, decydujący dzień bitwy, a zebrani prawdopodobnie nie śpią od dwóch nocy, zagłuszając obawy w gromadzie, tym hałaśliwiej, im bardziej dokucza im nerwowa niepewność. Halucynogenny rytm wkrada się w rozmowy, płacze jej tok, wiedzie do przywidzeń. Czy nie dlatego portrety wodzów na ścianach

rozmyły się w niepodobieństwie do swych oryginałów? Artyleria także nie śpi od ponad doby. Hipertrofia tkanki dźwiękowej nabiera w takich okolicznościach cech fantasmagorii, rzeczywistości rejestrowanej przez nadwrażliwy i skrajnie wyczerpany organizm, który nie może się obronić przed wsłuchiwaniami i dokładnym słyszeniem wszystkiego, nawet rzeczy ledwo pochwytanych. Panny słyszą, o czym mówią generałowie, ciż słyszą panny, wszyscy nastawiają uszu na sygnały z zewnątrz, a jednocześnie towarzystwo daje się podniecić zbiorowej energii śpiewu i jego archaicznej, krzepiącej sile. W bogatej przestrzeni dźwiękowej *Warszawianki* dojmująco brakuje – z woli autora – ciszy, tak wysoko waloryzowanej w symbolistycznej poetyce. Wszyscy na nią czekają, bo stan absolutnego uspokojenia, odcięcia bodźców oznaczałby koniec bitwy, rozstrzygnięcie, odpoczynek, a dla Marii – odsunięcie grozy słów, wyroku-meldunku. Tymczasem przelotne wyciszenie wydarza się tylko dwa razy, nie zatrzymując zresztą na długo maszynerii bitwy ani hałaśliwości zgromadzenia.

Nowatorstwo *Warszawianki* nie sprowadza się jedynie do kongenialnie wykorzystanej strukturalnie i dźwiękowo pieśni, ale obejmuje całą złożoną „słyszalną materię” na scenie i poza nią. To nie pieśń „pojawia się najwcześniej wraz ze scenografią i statycznym jeszcze układem postaci” (Nowakowski, 2003, s. LII), lecz w kombinacji z innymi dźwiękami stanowi scenografię, tworzy stereofoniczne wrażenie miejsca. Dźwiękowa materia faluje, głośnieje w różnych punktach salonu i kulis, przechodzi od kameralizacji do monumentalizacji i chóralnego patosu, od miarowego taktu po rozerwanie i zanikanie w toku przybliżeń i oddaleń, dublowania (akordy pieśni i wybuchy pocisków), albo ostrego kontrastu, wręcz zgrzytu, rozstroju.

Była to propozycja scenografii i dramaturgii fonicznej, wypełniającej każdą sekundę przedstawienia – i to właśnie jej intensywność mogła wzmacniać

wrażenie dziwności, o której wspomniał Szczepański. W przeciwieństwie do niezmiennej dekoracji, audialna sceneria kształtowała się dynamicznie na wielu poziomach i wynikała z użycia zarówno rzeczy, jak ludzi (ich głosów), niewidocznego zaplecza i widocznych obiektów. Wyspiański znalazł w teatrze partnera, który rozumiał tego rodzaju eksperymenty. Tadeusz Pawlikowski lepiej niż ktokolwiek potrafił urządzać koncerty gwaru salonowego, z muzyką wykonywaną na żywo i grą zespołową rozbitą na symultaniczne ogniska (przykładem jest pierwsza scena *Tamtego* Maskoffa/Zapolskiej).

W polskiej teorii od dawna stosuje się termin „fonosfera” w odniesieniu do kształtowania świata literackiego przez sugestie dźwiękowe. Gdy sfera głosowa nachodzi na materię innego rodzaju (obiekty, na przykład rekwizyty, elementy scenograficzne), wiąże się z użyciem światła i koloru, a przede wszystkim rozproszeniem sugestii dźwiękowych w fizycznym otoczeniu, być może przydatniejszym określeniem byłaby „przestrzeń audialna” (*aural space*) (Kendrick, 2017). Z tym że słyszalność teatru Wyspiańskiego w 1898 roku wciąż głęboko łączyła się z jego wizualnością, z osiąganym metodami malarskimi obrazem.

Audytoryum

Wyspiański stworzył w *Warszawiance* nie tylko obraz plastyczny, ale przede wszystkim imponująco zorganizowaną przestrzeń dźwiękową. Jej genezy nie należy poszukiwać wyłącznie w zainteresowaniach operowych

Wyspiańskiego, ale szerzej w reorientacji środków artystycznych i przemyśleniu stanowiska artysty zajmującego się przeszłością. Żywe obrazy, historyczne sztychy, wielkie płótna Matejki posługiwały się medium wzrokowym. Historia miała zostać unieruchomiona, wszczepiona – jako łudząca kopia – w obiekt, przygwożdżona przez badawczy mechanizm

porównania: czy na pewno „kiedyś” wyglądało tak, jak sugeruje ten oto mundur, widok, wystrój? W końcu wszystko sprowadzało się do przebierania się za historię i naśladowania jej. Tymczasem proponowane przez autora *Warszawianki* podejście jest inne. Historyczne zdarzenia stają się przed odbiorcami jako nieodparte, rzeczywiste fenomeny dźwiękowe: głos ludzki, rytm mowy poetyckiej, pieśń i wszelkie inne odgłosy świata przedmiotowego. Mają to do siebie, że nie tylko odbiera się je w czasie, ale właśnie czynią czas przeszły teraźniejszym, przedmiotem bezpośredniej, a nie zmediatyzowanej percepcji. Ich treści nie da się odeprzeć ani zanegować z pozycji znawstwa. Nikt z widzów *Warszawianki* nie protestował, że Chłopicki na pewno nie miał takiego tembru głosu, armaty pod Olszynką brzmiały inaczej, śpiew pieśni modulowano lepiej, a klawikord miał lepszą barwę. Przeciwnie, właśnie dźwiękowa nieredukowalność postaci i sytuacji do czegoś zewnętrznego czyniły z nich „żywe” zdarzenia historyczne. Skrzynecki wołał: „więc działaj wodzu-orle, dla chwały, dla sławy / dla wojny” (Wyspiański, 1964, s. 245), a słuchacze nie rozważali, czy aby na pewno takie słowa padły, lecz słyszeli, „jak tętniło życie z jego słów” (Koneczny, 1998, s. 116). Parafrazując uwagi Ostapa Ortwina (1969), można powiedzieć, że przeszłość jest możliwa do uchwycenia tylko w akcie panowania nad teraźniejszością, a akt ten jest między innymi działaniem dźwiękowym (mową, śpiewem, fonicznym gestem). Te rozpoznania są zaskakująco zgodne z kierunkiem dzisiejszych badań nad dźwiękiem w teatrze jako narzędziem przekraczania bariery między podmiotem i przedmiotem (zob. Guzy, 2022).

Skąd jednak pewność, że rzeczywiście zrealizowano wskazówki sceniczne Wyspiańskiego? Recenzenci nie wspominają o dźwiękowej fakturze, lecz o silnym nastroju, który ogarnął publiczność – mimo „intelektualnych” oporów wobec języka sztuki. Potwierdzałby to przypadek krakowskiej teatromanki

Elżbiety Kietlińskiej:

Idąc do teatru, nie przeczuwaliśmy, kto nam się to tam za chwilę urodzi – ale *Warszawianka* – choć wszystkiego, co mówi Chłopicki, jeszcze wówczas do głębi nie obejmowałam – zrobiła na mnie wstrząsające wrażenie. Najbardziej wstrząsające z wszystkiego, co mi się podczas długiej mojej „kariery” teatralnej zdarzyło widzieć. „Rekordu” tego już nigdy nic nie pobiło. Jakiś wewnętrzny płacz, szloch, żal straszny za tym, co się wówczas zmarnowało... [...] Widziałam rzeczy bardziej szarpiące, piękniejsze, lepiej grane; bardziej wstrząsającej nie widziałam (2012, s. 103).

Również krytycy przyznawali się do obezwładniającego wpływu spektaklu, dziękowali za „piękny wieczór”, „górne nastroje” – by zaraz potem skarżyć się na jego nieinteligibilność. Recenzje roją się od ambiwalentnych sformułowań: „całość jednak jest tak fantastyczna, że połapać się trudno” (Łoziński, 1898), obraz *Warszawianki* „przeładowany mglistą frazeologią, wycieniowany ślicznie w pewnych szczegółach, nie tłumaczy się jasno” (Prokesch, 1898). „Z teatralnego punktu widzenia – rzecz jest chybiona [...]”. Na scenie jest *Warszawianka* za mało związana i zanadto nastrojowa. Za wiele trzeba się domyślać i zanadto wyteżać uwagę dla pochwycenia wątku” (Beaupré, 1898). *Warszawianka* nie dawała się objaśnić w znanych kategoriach, ale robiła wrażenie do tego stopnia, że odbiorcy nie wiedzieli, co począć z doznany wstrząsem i uniesieniem. Rozstrój nerwowo-uczuciowy wymykał się racjonalizacji. Mogło to być efektem zastosowania eksperymentalnej formy dźwiękowej, regulującej nie tylko przekaz słowny i muzyczny, ale przestrzeń i obraz. Sensy tej sztuki łączą się na scenie na zasadzie melodycznej i rytmicznej – nie trzeba rozumieć języka, by odczuć

Warszawiankę. Byli zresztą odbiorcy, którzy nie znali wcale języka polskiego. Grupa prawników przyprowadziła na prapremierę austriackiego urzędnika ministerstwa sprawiedliwości w Wiedniu, a jego ekscelencja Klein, bo tak się nazywał, wytrwał do końca wieczoru,

wysłuchał z wielkim zajęciem wszystkich trzech patriotycznych jednoaktówek i wyrażał się nadzwyczaj pochlebnie o grze artystów. Kodyfikator procedury karnej twierdził, że z wyrazistej gry aktorskiej i charakteryzacji zewnętrznej domyśla się treści sztuk, którą zresztą, między aktami, tłumaczyli gościowi nasi dostojnicy sądowi (*Notatki literacko-artystyczne*, 1898).

Być może również oddziałał na niego – podprogowo – bogaty, zawrotnie rozwibrowany obraz dźwiękowy, który wpisany jest w *Warszawiankę* i wydaje się dziś równie nowatorski, a przede wszystkim integralny z dekoracją.

Wzór cytowania:

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Foniczna składnia obrazu. O prapremierze „Warszawianki”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, DOI: 10.34762/qs4c-0t17.

Autor/ka

Dorota Jarząbek-Wasyl (dorota.jarzabek@uj.edu.pl) – dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się historią teatru i dramatu XIX i XX wieku, zwłaszcza procesem kreacji teatralnej, obyczajowością teatralną, sztuką aktorską oraz opisem i edycją źródeł do historii teatru. Poza kilkudziesięcioma artykułami naukowymi, wydała książki: *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym* (2006), *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku* (2016), *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie* (razem

z Barbarą Maresz, 2019), rozdział poświęcony Wyspiańskiemu w pracy zbiorowej *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (2020). Jest pomysłodawczynią serii Scenariusze Wyspiańskiego, w której ukazały się dotąd: scenariusz prapremiery dramatu *Protesilas i Laodamia* (2022) oraz *Bolesław Śmiały*, na podstawie rekonstrukcji Józefa Sosnowskiego (2024). ORCID: 0000-0003-3097-9830.

Przypisy

1. Ostatnio zdementowała ją Maria Prussak (2023).
2. I odwrotnie, publiczność była szczególnie wrażliwa na profanację munduru, dlatego takie oburzenie wywołała postać ze sztuki Bogdana Jaxy-Ronikiera *Wspomnienie*, granej razem z *Warszawianką*: „Wstrętne, wstrętne, i jeszcze raz wstrętne! Już sam pomysł włożenia żandarmskiego munduru moskiewskiego na żołnierza z 1831 roku jest co najmniej zbyt śmiały” (Łoziński, 1898).
3. Trzeba jednak zaznaczyć, że emocje publiczności wywoływał nie sam temat, ale obecność grającej Marię Modrzejewskiej.
4. Kompozycja *Warszawianki* pod wieloma względami przypomina też powstałą w 1893 roku *Królową Korony Polskiej*. Miniatura napisana równolegle z projektowaniem witrażu *Śluby Jana Kazimierza* opiera się na trzech ogniskach dźwiękowych: rozmowie gapiów, monologach króla oraz pieśni maryjnej, narastającej bądź cichnącej stosownie do dramaturgii królewskich decyzji. Jak później w *Warszawiance*, tak i w tej wczesnej dramatycznej próbie na końcu wszystkie głosy zagarniał żywioł militarny: bębny, trąbki, odgłos wymarszu wojska na zewnątrz katedry.
5. Nie wiadomo, czy weterani obu powstań, z którymi Wyspiański miał od dzieciństwa bliski kontakt i których opowieści słuchał, byli w stanie o tym mówić. Artysta miał też, skromne, ale jednak, doświadczenie z autopsji, odbył szkolenie wojskowe w miejscowym regimencie, tam między innymi uczył się strzelać z broni ręcznej, choć wątpliwe, by dopuszczono cywilów do dział większego zasięgu.

Bibliografia

Beaupré, Antoni, *Z teatru*, „Czas” 1898, nr 273.

Gadamer, Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

German, Juliusz, *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958.

Guzy, Maciej, *Dźwięki scenografii a dokumentacja przedstawień. Kilka uwag o wybranych obiektach scenograficznych w galeriach sztuki*, „Performer” 2022, nr 24, <https://grotowski.net/performer/performer-24/dzwieki-scenografii-dokumentacja-przedstawi-en-kilka-uwag-o-wybranych> [dostęp: 20.04.2025].

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, oprac. A. Woycicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Kaźmierz z Lwowa, *Z teatru krakowskiego*, „Gazeta Narodowa” 1898, nr 335.

Kendrick, Lynne, *Theatre Aurality*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Kietlińska, Elżbieta, *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki*, wstęp i opracowanie J. Michalik, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Koneczny, Feliks, *Teatr Krakowski. Sprawozdania 1896-1905*, przedmowa, wybór i oprac. K. Gajda, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1994.

Kotarbińska, Lucyna, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1930.

Krechowiecki, Adam, *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 154.

Łoziński, Józef /Minos, *Z Teatru Miejskiego*, „Głos Narodu” 1898, nr 272.

Makowska, Monika, „Warszawianka” Wyspiańskiego a „Warszawianka” Kurpińskiego – funkcja pieśni w strukturze dramatu, [w:] *Żywioły wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, D. Jarząbek, D. Saul, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Michalik, Jan, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Teatr Miejski*, cz. 1, vol. 2, Wydawnictwo Literackie, Wrocław 1985.

Miodońska-Brookes, Ewa, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław-Kraków 1972.

Notatki literacko-artystyczne, „Gazeta Lwowska” 1898, nr 272.

Nowakowski, Jan, *Wstęp*, [w:] S. Wyspiański, *Warszawianka, Lelewel, Noc listopadowa*, Ossolineum, DeAgostini, Wrocław 2003.

Nowakowski, Zygmunt, *Tabu Wyspiańskiego*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 4.

Ortwin, Ostap, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, PIW, Warszawa 1969.

Prokesch, Władysław /W. P., *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1898, nr 273.

Prussak, Maria, *Gry z przestrzenią w wybranych dramatach Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, pod red. J. Stacewicz-Podlipskiej i E. Partygi, Instytut Sztuki Pan, Warszawa 2019.

Prussak, Maria, *W teatrach Pawlikowskiego*, [w:] *też*, *Brzmienia Wyspiańskiego*, żywosłowie.wydawnictwo, Kraków 2023 [pierwodruk 2016].

Prussak, Maria, *Wyspiański niepatetyczny*, [w:] *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata*,

myśli i sztuki, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Solski, Ludwik, *Wspomnienia 1855-1954*, na podstawie rozmów napisał A. Woycicki, wyd. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

Strzelecki, Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Szczepański, Ludwik, *Z teatru*, „Nowiny dla wszystkich” 1905, nr 315.

Trzciniński, Teofil, „*Warszawianka*” Wyspiańskiego w kręgu fałszów i zmyśleń, [w:] tegoż, *O teatrze i muzyce*, wybrał i wstępem opatrzył A. Woycicki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.

Trzciniński, Teofil, *Wyspiański i odnowa teatru w Europie*, [w:] *Wyspiański i teatr 1907-1957*, praca zbiorowa wydana przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, Kraków 1957.

Wyspiański, Stanisław, *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, redakcja zbiorowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 6, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.

Wyspiański, Stanisław, *Dzieła malarskie*, wstęp S. Przybyszewski, S. Żuk-Skarszewski, Instytut wydawniczy „Biblioteka Polska”, Bydgoszcz 1925.

Wyspiański, Stanisław, *Listy zebrane*, oprac. L. Płoszewski, J. Dürr-Durski i M. Rydlowa, t. I: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Wyspiański, Stanisław, *Warszawianka*, [w:] *Dzieła zebrane*, redakcja zbiorowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji*, red. D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2020.

Z teatru, „Słowo Polskie” 1902, nr 583.

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/foniczna-skladnia-obrazu-o-prapremierze-warszawianki>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/nie-czwarte-powstanie-lecz-czwarty-akt>

/ WYSPIAŃSKI

Nie czwarte powstanie, lecz czwarty akt

Joanna Krakowska

Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Czwarty akt Wesela. Teatr polski wobec rewolucji 1905 roku*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023

Niemal każda osoba, która pisze lub mówi o rewolucji 1905 roku, czuje się w obowiązku zaznaczyć na wstępie, że jest to rewolucja zapomniana, nieobecna w pamięci historycznej Polaków, że niemal zniknęła z historiografii, że nawet jej setnej rocznicy należycie nie uczczono. Pewnie, jak zwykle, zależy, skąd się na to patrzy i co tak naprawdę znaczy „nieobecna” i „zapomniana”.

Porządek obchodów i upamiętnień, wpisania wydarzeń w oficjalny kalendarz okazji do państwowotwórczych wystąpień, partyjnych licytacji i wysokiego priorytetu w polityce historycznej i programach szkolnych to tylko jeden z porządków. Efektowny, ale paradoksalnie mało istotny, bo powierzchowny i zewnętrzny wobec długofalowych skutków tamtych zdarzeń i wobec odkrywania, że szukając źródeł wielu późniejszych zjawisk i procesów, nieodmiennie trafia się do tego właśnie czasu i miejsca. Pytanie też, na ile chodzi o obecność w świadomości gwarantowaną przez oficjalne

ceremoniały, a na ile o pamięć ciała i żywość emocji – te przenoszą się bowiem całkiem innymi drogami.

Anna Kuligowska-Korzeniewska owego stwierdzenia o nieobecności i znikaniu w swojej książce nie użyła, bo użyć nie miała powodu. Popatrzyła na rewolucję 1905 roku z innej perspektywy niż zazwyczaj. Teatr we wszelkich swoich performatywnych formach ma tę niebywałą zaletę, że bywa nośnikiem pamięci cielesnej i emocjonalnej, a nade wszystko realizuje się w powtórzeniach. W książce *Czwarty akt Wesela. Teatr polski wobec rewolucji 1905 roku* dość pojawia się dowodów i przykładów, często zresztą przywoływanych tylko zdawkowo, na inspirującą moc tej rewolucji z całą jej konstelacją zdarzeń, postaci, kontekstów, które nazwane wprost lub nienazwane kolonizują nas emocjonalnie i mentalnie od stu dwudziestu lat. Tak jak przywołane przez autorkę w tytule książki *Wesele* realizuje się w niezliczonych powtórzeniach, zmuszających za każdym razem do zadumy: czy i kiedy nastąpi czwarty akt?

Nie mówiłoby się przecież o nieobecnej w świadomości rewolucji, gdyby brać pod uwagę literaturę – Sienkiewicza i Prusa, Żeromskiego i Reymonta, Broniewskiego i Tuwima, Brzozowskiego i Struga, wymieniając tylko najbardziej oczywistych pisarzy, którzy rewolucję 1905 roku nie tylko sami opowiadali, z różnym zresztą nastawieniem, ale i w wielu wypadkach o nich samych bez rewolucji nie można opowiedzieć. Anna Kuligowska-Korzeniewska nie przypadkiem więc od literatury wychodzi, a ściślej od Stanisława Brzozowskiego *Literatury polskiej wobec rewolucji*, z której zaczerpnęła podtytuł swojej książki. Omawia rozprawę Brzozowskiego z wielką starannością, a zarazem uzupełnia głosami współczesnych mu i współczesnych nam krytyków i badaczy, którzy wskazują na to, jak decydujący dla polskiej literatury i teatru był rok 1905. Sama także w tym

kontekście wspomina o kilku przykładach twórczości dramatycznej i filmowej z ostatnich dekad, w których obecne są wątki tej rewolucji, a też rozrzuca po całej książce współczesne przykłady, choć mają one raczej charakter dopisków niż analiz. Trudno czynić z tego zarzut, bo autorka nie ma tu ambicji kronikarskich. Ale braku choćby wzmianki o *Gorączce* Agnieszki Holland z 1980 roku szkoda. No, może jeszcze o *Wiośnie 1905* Jacka Kaczmarskiego, napisanej w tym samym czasie.

W recenzji z biograficznej książki Weroniki Kostyrko *Róża Luksemburg. Domem moim jest cały świat* (2024) Kinga Dunin zwróciła uwagę, że nawet jeśli coś tam wiedzieliśmy wcześniej o bohaterce i jej czasach, to nie zawsze chodzi o wiedzę, bo ważne są też emocje, a ta biografia inaczej kieruje naszymi emocjami, niż to robiła edukacja szkolna i propaganda tej czy innej władzy:

Żałuję, że od początku wiedziałam, jak się to skończy. Chociaż kiedy wciągała mnie lektura, były momenty (krótkie), kiedy miałam nadzieję, że Róża przeżyje, a rewolucja zwycięży... Tak napisana jest ta książka – oddaje lewicową energię i pasję tamtych czasów. Można powiedzieć, że Luksemburg i jej towarzysze się mylili, przegrali, a jak wygrali w Rosji, to fatalnie się to skończyło. Jednak takie wynalazki jak ośmiogodzinny dzień pracy, ubezpieczenia, powszechne szkolnictwo czy opieka zdrowotna nie spadły z nieba. A jak nikt nie będzie się o nie upominał, to okaże się, że wcale nie są dane na zawsze (Dunin, 2025).

Te wynalazki to przecież pamiątki po rewolucji 1905 roku, która wyartykułowała je jako postulaty z całą siłą i po raz pierwszy tak dosadnie. A

ową „lewicową energią i pasją” bywały też przesycone teatralne przedsięwzięcia i wtedy, i później, i jeszcze niedawno, gdy teatr chciał się angażować krytycznie w światopoglądowe awantury i polityczne spory. Chyba też doszukiwać się można tej energii dzisiaj, już nie tyle w dyskursywnych praktykach artystycznych, które wyraźnie spokorniały, lecz w środowiskowych postulatach pracowniczych, ekonomicznych, socjalnych, w domaganiu się godziwych wynagrodzeń, świadczeń emerytalnych, ubezpieczeń społecznych, regulaminów pracy, antymobbingowych procedur i innych zdobyczy, których artyści i artystki na ogół w Trzeciej RP nie doświadczyli. Ich walka to także swoista kontynuacja – Anna Kuligowska w swojej książce poświęca sporo miejsca ekonomicznym kontekstom zaangażowania teatrów w rewolucyjne działania, postulatom ekonomicznym na równi z politycznymi i wolnościowymi, czego zresztą, jak wiadomo, nie powinno się rozdzielać.

Powiedziałabym, że wszechstronny obraz rewolucji przedstawionej w szczególny sposób przez Kuligowską rządzi się jednak również inną ekonomią, a mianowicie ekonomią emocji. Ma to wspaniałe walory, a zarazem prowadzić może czy musi do uwzniośleń i patosów rodem z tradycji, która kultywuje gesty i wielkie słowa, a nie wynalazki, realizuje się retorycznie, kumuluje w odwiecznych sporach i podziałach, unieruchamia obieg myśli. Teatr pozornie temu sprzyja, ale zarazem wyraźnie oddziela przecież przestrzeń gry i deklamacji od rzeczywistości społecznej, warunki i działania pozasceniczne od patosu sceny. Jednym słowem, pozwala jednocześnie na pełne zaangażowanie i pełen dystans, dlatego może być panoptycznym narzędziem oglądu rewolucji i, szerzej, historii społecznej, co w polskiej historiografii teatralnej nie jest nowością, choć chyba nie zawsze docenianą poza środowiskiem.

Kuligowska wymyka się wszelkiemu unieruchomieniu przez odwołanie do *Wesela*, a zarazem do satyrycznego tekstu o jego możliwym *Czwartym akcie*, zamieszczonego w lutym 1905 roku w wychodzącym we Lwowie „Promieniu. Piśmie Postępowej Młodzieży Polskiej”. W utworze tym obudzeni ze snu goście weselni dowiadują się, że „Pół miliona robotników w Królestwie stanęło i woła: precz z caratem!”, a na to zrywa się na równe nogi oburzony Gospodarz i woła: „Jakim prawem śmieli zaczynać bez nas?”. W czwartym akcie mogłoby być też zupełnie inaczej, wariantów ewentualnych scenariuszy może powstawać wiele. Docenić wypada jednak możliwość operowania tu i taką złośliwą dykcją. Propozycję Anny Kuligowskiej, by zamiast zastanawiać się, czy wydarzenia 1905 roku były „czwartym powstaniem czy pierwszą rewolucją” (por. Kalabiński, Tych, 1969), uznać je za „czwarty akt *Wesela*”, chciałabym widzieć jako symboliczne wyrwanie się nie tylko z zakłętego kręgu narodowych uwzniośleń i ideowych unieruchomień, ale i jako wpisanie w ciągłość, przekroczenie marazmu i otwarcie na wszelkie ciągi dalsze.

To, co mam na myśli, mówiąc o unieruchomieniu, znalazło pewien wyraz w oprawie towarzyszącej wydaniu książki, która ukazuje się jako pierwsza w nowej serii Instytutu Teatralnego nazwanej „Mistrzowie”, co ma zapewnić aprioryczny autorytet jej autorkom i autorom. Ta mocno dziś anachroniczna etykieta gwarantować ma ład świata i porządek w dyskursach polskiej teatrologii. Tyle że opatrzenie nią książki o rewolucji ma nieco paradoksalny wydźwięk, zwłaszcza jeśli książka miałaby być świadectwem żywotności rewolucyjnych idei. Trudny to dylemat w obiegu myśli: kreować autorytety czy je przekraczać? Uhistoryczniać rewolucję czy ją aktualizować? Na wszelki wypadek to właśnie mistrzowie zostali zaproszeni na spotkanie promocyjne książki inaugurującej serię i tak podczas spotkania za stołem w Instytucie Teatralnym zasiadły osoby zasłużone i wybitne, a wśród nich patriarchalni nestorzy historii lewicy, patrzący na rewolucję w perspektywie

własnego dorobku i dziejów XX wieku, a nie wyzwania trzeciej dekady XXI¹. W ten sposób *Czwarty akt „Wesela”* zaprezentowany został raczej jako dziedzictwo niż program, raczej jako dopełnienie zastanych narracji niż nowy projekt historiograficzny, okazja do podsumowań zamiast do aktualizacji, a szkoda, bo jako taki wydaje się szczególnie atrakcyjny i tak mógłby zostać opowiedziany.

Redaktorzy wydanego w 2013 roku *Przewodnika Krytyki Politycznej: Rewolucja 1905*, odwoływali się we wstępie do ruchu Occupy Wall Street i przetaczających się przez świat protestów pod hasłem „To my jesteśmy 99 procentami” i pisali:

Idąc ich śladem, mówimy dzisiaj: nie chcemy historii 1 procenta. Nie o niego chodzi, choć często to on decydował i wciąż decyduje o pozostałych 99. W tej książce staramy się oddać głos właśnie 99 procentom, czyli tym, o których zapomina oficjalna historiografia (*Rewolucja 1905*, 2013, s. 9).

To raczej deklaracja ideowa niż konkretne zobowiązanie, bowiem redaktorzy zmuszeni byli jednocześnie skonstatować, że choć starali się przytaczać dużo cytatów z ówczesnej prasy, odezw i ulotek, to pośród głosów uczestników zdarzeń 1905 roku stosunkowo najślabiej słyhać słowa robotników i robotnic „niestety bardzo rzadko chwytających za pióro, aby opisać swoje doświadczenia” (2013, s. 5). To rozbijające stwierdzenie można jednak łatwo usprawiedliwić – czas ludowych historii w Polsce dopiero nadchodził, pierwsze prace wykorzystujące mało dotąd eksplorowane źródła i pomysły dopiero zaczynały powstawać. Dopiero uczono się (niektórzy uważają, że na nowo) docierać do głosów, które „najślabiej słyhać”. Z perspektywy 2025

roku wiemy już, jaki jest pierwszy plon nowych historycznych narracji „o zwykłych ludziach, toczących na co dzień walkę o swoją godność”, a deklaracja młodych lewicowych autorów *Przewodnika*, że „historia społeczeństwa nie jest historią elit” skłania w kontekście książki Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej do nowej wolty. Czy bowiem XX-wieczna historia teatru w wielkich miastach jest historią elit czy wprost przeciwnie? Czy książka o teatrze polskim wobec rewolucji 1905 roku może przynależeć do nurtu ludowych historii?

Tak zwane ludowe historie nie kojarzą się zazwyczaj z historiami ludzi chodzących do teatru ani w teatrze występujących. Obiegowe przekonanie jest takie, że w najlepszym wypadku elity kulturalnego miasta za pośrednictwem sceny poznawały (i dzisiaj także poznają) życie klas ludowych – tu przykładów od *Krakowiaków i Górali*, przez *Niespodziankę*, po *Chłopki* każda z nas wskaże multum. Inne obiegowe przekonanie podnosi wątki objazdowe i występy teatrów na prowincji, we wsiach i miasteczkach, dokąd zespół Ester Rachel Kamińskiej przywoził przeróbki Goldfadena, Osterwa – *Przepióreczkę*, a Teatr Ziemi Mazowieckiej przypląwał Wisłą na barce ze *Świętoszkiem*. Rzadko jednak o zawodowych aktorach przybywających z dużego miasta myśli się jako o proletariuszach, nie romantyzując przy tym ich doli. Jak w przytoczonym przez Annę Kuligowską (s. 347) dokumencie autorstwa Ireny Ładosiówny *Mecenasi sztuki. Obrazki z dziejów proletariatu aktorskiego (1902-1907)*. Nieczęsto do teatrów zatrudniających robotników sztuki przykładą się podobną miarę jak do fabrycznych manufaktur. Tak jak w przywołanej w rozdziale *Strajk aktorów warszawskich 1905* ulotce kolejarzy ujmujących się za „artystami i całą służbą teatrów warszawskich”, w której pisano: „Położenie tych nieszczęśliwych stokroć gorsze od pracowników fabrycznych, którym przypadająca należność i za czas strejków w zupełności lub w części zostaje wypłacona”. (s. 317) Głos publiczności w

całym jej społecznym przekroju nie zawsze zostaje usłyszany tak wyraźnie jak w przypadku wspomnianego już tu Teatru Ziemi Mazowieckiej (Morawski, 2021). I jak podczas jednego z opisywanych przez Kuligowską przedstawień w Teatrze Wielkim w Łodzi jesienią 1905 roku, kiedy przed końcem pierwszego aktu z galerii rozrzucono ulotki z pepesowską odezwą:

Po skończonym przedstawieniu wypuszczono publiczność z parteru i balkonów, cała zaś galeria została aresztowana i odstawiona do koszar. W drodze tłum aresztowanych wołał „Precz z caratem!”, „niech żyje wolność!”, „niech żyje rewolucja!” (s. 196).

Anna Kuligowska-Korzeniewska w *Czwartym akcie „Wesela”* opowiada szczegółowo, jak teatry Łodzi, Wilna czy Warszawy i ludzie teatru w różnych swoich rolach – antreprenerów, aktorek i aktorów, chórzystów i innych pracowników teatralnych – uczestniczyli w wydarzeniach 1905 roku oraz jakie to miało skutki dla nich samych i dla ogółu. W tej opowieści uderzający jest splot ekonomicznych i politycznych wątków z symbolicznym kapitałem i potencjałem teatru, który w późniejszych artystycznych przetworzeniach na plan pierwszy wybijał patriotyczne uniesienia jako najwyższą dla teatru, a zarazem jedyną moralną rekompensatę za poniesione materialne straty. To jest ten moment, w którym przestrzeń sceniczna zaczyna odwarstwiać się od rzeczywistości społecznej, gdzie emocje mają charakter przemijający, znacznie krótszy niż emocjonalna pamięć teatru. Widać to do pewnego stopnia także w części książki poświęconej przedstawieniom o rewolucji, o których jednak opowiadać należy już raczej w kontekstach właściwych ich powstawaniu i oglądaniu, przyglądając się tylko bacznie, co z przeszłości zakodowało się w ciałach oraz czy i jak „performans pozostaje”.

Książka *Czwarty akt „Wesela”*. *Teatr polski wobec rewolucji 1905 roku* ma potencjał założycielskiego gestu dla ludowej historii teatru w Polsce, czyli nie historii elit, lecz społeczeństwa. Mam tu zatem na myśli nie tyle, czy nie tylko teatry wiejskie, omturowskie, robotnicze, koła dramatyczne i ogniska teatralne, lecz w głównej mierze wielkomiejskie teatry zawodowe – kombinaty pracy fizycznej, artystycznej, rzemieślniczej, pedagogicznej i każdej innej, widocznej i niewidocznej. Musiałaby to być historia, która uwzględniałaby te wszystkie aspekty, jakie unaoczniał kontekst roku 1905 – warunki pracy i płacy, hierarchie wewnętrzne, zależności systemowe, relacje władzy, wpływy i wydatki, zróżnicowanie światopoglądowe, imperatyw solidarności społecznej i związkowej, zdolność do artikulacji własnych żądań i postulatów, dostępność, przekrój społeczny publiczności i jej komunikaty zwrotne, a w końcu także i to, co na scenie.

Książka Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej na wiele lat przed wydaniem była legendą. Powtarzano, że badaczka pracuje nad nią od dawna, że rewolucja 1905 roku jest zawsze dla niej centralnym punktem odniesienia przy całej różnorodności zainteresowań i zaangażowań naukowych. Nota bibliograficzna zamieszczona w tomie upewnia, że prace i artykuły naukowe, które złożyły się na *Czwarty akt „Wesela”*, zaczęły powstawać jeszcze w latach osiemdziesiątych i autorka publikowała je odtąd regularnie, co uprawnia do nazwania tej książki dziełem życia i budzić musi podziw. Jej konstrukcja jest zarazem pochodną takiego rodowodu, zbiorem heterogenicznych tekstów, które składają się na fascynujący materiał dokumentacyjny: z panoramą zaplecza ideowego w części poświęconej publikacjom; z mikrohistorycznymi opracowaniami w części poświęconej teatrom, teatralnym manifestom i manifestacjom; z analitycznym wglądem w rewolucyjny metadyskurs w opisach przedstawień o rewolucji. Ten szeroki wachlarz historycznych różnorodności proponowałabym potraktować jako niespodziewanie spójną

metodologiczną propozycję. Można sobie wyobrazić opracowane w podobny sposób tomy poświęcone transformacjom ustrojowym, przełomom politycznym, przemianom społecznym, zwrotom kulturowym, rządowi PiS-u, pandemii czy wojnie w Ukrainie. Teatr jako instytucja publiczna, zakład pracy i scena prawie wszystko nam objaśni.

Wzór cytowania:

Krakowska, Joanna, *Nie czwarte powstanie, lecz czwarty akt*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/artypul/nie-czwarte-powstanie-lecz-czwarty-akt>.

Autor/ka

Joanna Krakowska – absolwentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zatrudniona w Instytucie Sztuki PAN w Zakładzie Historii i Teorii Teatru od 1989 roku; w latach 1999-2013 w redakcji Almanachu Sceny Polskiej, od 2011 w Pracowni Teatru Współczesnego, od 2024 także w redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Wieloletnia redaktorka działu eseistyki miesięcznika „Dialog”, wykładowczyni Akademii Teatralnej od 2016 roku. Stypendystka Fulbrighta. W latach 1996-2016 współwłaścicielka Oficyny Wydawniczej Errata, specjalizującej się w wydawaniu książek akademickich i eseistycznych, która w okresie swojej działalności opublikowała ponad pięćdziesiąt tytułów przede wszystkim z dziedziny historii teatru, kulturoznawstwa, teorii i historii literatury. Laureatka Nagrody Literackiej Gdynia (2021) za książkę *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi* i Nagrody im. Jerzego Giedroyc'a (2017) za książkę *PRL. Przedstawienia*. Dwukrotnie nagradzana przez Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych (PTBT) za Najlepszą Książkę Roku (2019, 2020) i dwukrotnie nominowana do Nagrody Literackiej Nike.

Przypisy

1. Spotkanie z cyklu „Książka w teatrze” poświęcone książce *Czwarty akt Wesela. Teatr polski wobec rewolucji 1905 roku*, Instytut Teatralny im. Raszewskiego w Warszawie, 21 października 2024. Udział wzięli: Andrzej Friszke, Andrzej Mencwel, Adam Michnik, Małgorzata Szpakowska, Maciej Janowski, Marcin Kula, Jacek Sieradzki. Andrzej Seweryn przeczytał wiersz Władysława Broniewskiego *Ballada o Placu Teatralnym*.

Bibliografia

Dunin, Kinga, *Róża, po pierwsze człowiek [o biografii Róży Luksemburg]*, krytykapolityczna.pl, 18 stycznia 2025, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/roza-po-pierwsze-czlowiek-o-biografii-rozy-luksemburg/> [dostęp: 20.01.2025].

Kalabiński, Stanisław; Tych, Feliks, *Czwarte powstanie czy pierwsza rewolucja? Lata 1905-1907 na ziemiach polskich*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969.

Morawski, Piotr, *Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 163-164, doi: <https://doi.org/10.34762/a537-rd51>.

Rewolucja 1905. Przewodnik Krytyki Politycznej, pod red. K. Piskały i W. Marca, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/nie-czwarte-powstanie-lecz-czwarty-akt>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

DOI: 10.34762/rc0z-7249

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/centrum-sztuki-osadzonych-doswiadczenia-osob-uczestniczacych>

/ INSTYTUCJE

Centrum Sztuki Osadzonych – doświadczenia osób uczestniczących

Magdalena Hasiuk | Instytut Sztuki PAN

The Center for Prison Arts - Experiences of Participants

This text presents the Center for Prison Arts (CPA), an innovative project developed between 2022 and 2023 by the *Kobietostan Association* at the Krzywaniec Prison. The aim of the project was to create the first institution in Poland, located within a prison, dedicated to sharing experiences and developing methods of rehabilitation through art, co-created by incarcerated individuals. The activities of the Center for Prison Arts are presented in the context of other artistic initiatives started in 2017, initially led by Agnieszka Bresler and later by Bresler, Iwona Konecka, and their collaborators. These initiatives included female and male theatre groups, a women's choir, and a music band, and are discussed from the perspective of the incarcerated participants involved. The study is based on qualitative research using micro-interviews, and it explores the impact of creative activities on the participants. Key areas of focus in examining the artistic process included: motivation, group dynamics within the broader prison community, identity, and the influence of participation on individual life in prison – especially in terms of self-esteem and a sense of agency. The research findings helped verify the initial assumptions of the project and provided insights into how Konecka and Bresler's original working method was received. The study also highlights the method's potential for broader application within the Polish prison system.

Keywords: Center for Prison Arts (CPA); *Kobietostan*; rehabilitation through art; prison theatre; prison music; devising; participatory theatre

Geneza CSO

Centrum Sztuki Osadzonych (CSO) to nowatorski projekt tworzony w latach 2022-2023 przez Agnieszkę Bresler i Iwonę Konecką ze Stowarzyszenia Kobietostan oraz przez współpracujące z nimi osoby w Zakładzie Karnym w Krzywańcu. Jego celem, zrealizowanym jesienią 2023 roku, było otwarcie na terenie krzywanieckiego więzienia pierwszego w Polsce ośrodka wymiany doświadczeń i rozwoju metod z zakresu resocjalizacji przez sztukę współtworzonego przez osoby osadzone (Bresler, Konecka, 2022, s. 7).

Genezą CSO była wieloletnia współpraca Bresler z więzieniem w Krzywańcu (od 2017) – a w kolejnych latach również współtworzonego przez nią (z Magdaleną Mróz i Pauliną Galanciak) kolektywu twórczego Kobietostan, a następnie Stowarzyszenia Kolektyw Kobietostan (obecnie Stowarzyszenie Kobietostan), założonego w 2019 roku przez Bresler i Konecką oraz grupę ich współpracowniczek¹. W krzywanieckim więzieniu Bresler wyreżyserowała spektakle z osadzonymi kobietami: *Marię K.* (2017) i *Wierę Gra* (2018) (por. Bresler, 2019, s. 70-74), a następnie już jako Kolektyw Kobietostan z Martyną Dębowską zrealizowały z mężczyznami słuchowisko *Wielogłos o płci brzydkiej* (2019).

Kolejne przedsięwzięcie w Krzywańcu w ramach Lata w Teatrze, projektu finansowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, tworzył zespół, w skład którego wchodził poza Bresler, Konecką i Mróz, Jakub Drzastwa i pies Bajzel (przywołuję go nieprzypadkowo). Wówczas nowatorstwo działań polegało na pracy teatralnej z kobietami osadzonymi i ich dziećmi na terenie znajdującego się w pobliżu więzienia ośrodka hotelowego należącego do służby więziennej. Ponieważ liczba matek zgłoszonych do projektu, które mogły opuszczać teren więzienia (warunek

uczestnictwa), była zbyt mała, w przygotowanie spektaklu *Alicja po drugiej stronie lustra* (2019) zaangażowały się funkcjonariuszki i ich dzieci. Było to prawdopodobnie w historii polskiego więziennictwa działanie pionierskie, w którym udział wzięły nie tylko osoby z różnych generacji, ale również ze środowisk postrzeganych jako silnie zantagonizowane. Dzięki pracy Kobietostanu nad tematami wspólnymi dla obu stron, udało się osiągnąć to, o co dopominał się Augusto Boal: nie widzieć „w więźniu osadzonego, a w strażniku człowieka w mundurze. [...] dostrzec w nich ludzi, takich, jakimi są, zanim ich zaszufiadkujemy” (Boal, 2014, s. 37). Z kolei obecność psa w zespole wprowadzała rodzinną atmosferę i pomagała, zwłaszcza dzieciom, rozładowywać emocje ujawniające się podczas działań. Kontakty dzieci z Bajzlem były tak intensywne, że niekiedy liderzy musieli izolować psa przed ich nadmierną atencją (Konecka 2025, s. 1). Warto zauważyć, że działania teatralne z dziećmi, które z uwagi na izolację penitencjarną ich matek (ojców także) narażone są, jak mało która grupa społeczna, na trudne doświadczenia, to wyjątkowo ważny obszar działań w obrębie teatru tworzonego w więzieniu.

Z kolei *Przygody Pędrka Wyrzutka* (2020), realizowane także podczas Lata w Teatrze, tym razem wyłącznie z kobietami osadzonymi i ich dziećmi, wymagały od Kobietostanu całkowitej zmiany formuły pracy ze względu na pandemię COVID-19. Zastosowano wówczas formę wędrowno-korespondencyjno-animacyjną. Dzieci dostawały zadania korespondencyjnie. Jednym z nich było przygotowanie projektu rzeźby tytułowego Pędrka. Artyści odwiedzali dzieci w ich domach w różnych częściach kraju, proponując wspólne działania animacyjno-twórcze. Natomiast matki w więzieniu nagrywały wiadomości wideo dla dzieci, realizowały słuchowisko, a na zakończenie wykonały na podstawie pomysłów dzieci wspomnianą rzeźbę. Mimo obostrzeń epidemiologicznych projekt został zrealizowany i zakończył

się sukcesem nie tylko artystycznym, ale także społecznym. Dzięki udziałowi w tej pracy jedna z matek odzyskała kontakt z dziećmi².

Sprawczość

Bezpośrednią inspiracją do założenia przez Bresler i Konecką Centrum Sztuki Osadzonych było odkrycie przez nie budynku sąsiadującego z kuchnią więzienną, wymagającego znacznego remontu.

„Pamiętam jak dziś, jak siedziałyśmy na balkonie i rozmawiałyśmy o tej sali, która znajduje się w samym sercu więzienia w Krzywańcu, która jest salą widowiskową, [...] została tu po obecności jednostki wojskowej i, że to mogłoby być miejsce sztuki” – mówiła Iwona Konecka w filmie Piotra Magdziarza o *Festiwalu Sztuki Osadzonych* (por. Konecka, [w:] Magdziarz, 2023).

W dwóch fragmentach tej wypowiedzi współtwórczyni CSO wyraźnie zwalniała tempo, podkreślając słowa „i, że to mogłoby” i „sztuki”. W nich zawierało się paradoksalne przesłanie pomysłu. Tak jakby wizja stworzenia w miejscu izolacji penitencjarnej oddzielnej przestrzeni kreacji artystycznej, z przeznaczeniem na spotkania, wymagała zawieszenia głosu, a dzięki temu zyskiwała szczególną uwagę odbiorców. Claire Bishop, autorka ważnej propozycji badawczej poświęconej projektom partycypacyjnym, pisała o afektywnej dynamice, „dzięki której artyści tworzą te projekty, a ludzie w nich uczestniczą” (Bishop, 2015, s. 24). Udaje się w wypowiedzi Koneckiej, zarejestrowanej w momencie domykania projektu, odnaleźć ów impuls afektywny. Można przypuszczać, że był on związany z inicjalnym uzmysłowieniem sobie przez artystki („rozmawiałyśmy”) możliwości trwałego

wpisania oddzielnej przestrzeni twórczości (niczym figury teatru w teatrze) w topografię i strukturę instytucji totalnej. Wielce prawdopodobne, że to afektywna dynamika zainspirowała twórczynię do podjęcia działań, dzięki którym marzenie zaczęło kiełkować (por. Bresler, [w:] Magdziarz, 2023).

Jedną z najważniejszych kategorii, którymi współtwórczynie Kobietostanu posłużyły się, aplikując o finansowanie projektu na założenie CSO, była sprawczość. Z refleksji artystek po wcześniejszej pracy w więzieniach³ wynikało, że wiele osób osadzonych podczas izolacji penitencjarnej „zamiast resocjalizacji doświadcza utraty godności” i poczucia sprawczości (Bresler, Konecka, 2022, s. 8). Konecka zwróciła uwagę, że osoby po wyjściu z więzienia

będą musiały przede wszystkim mądrzej gospodarować swoją własną wolnością, czyli podejmowaniem decyzji. A dopóki siedzą, są upupiane. Wszystko jest podane, godzina [...] wyznaczona. Jest bardzo mało przestrzeni do decydowania, współdecydowania o czymkolwiek⁴.

Stąd główną misją planowanego centrum miało być przywracanie poczucia sprawczości (w rozumieniu: „mogę dać sobie radę z tym, co mnie spotyka i mieć wpływ na otaczającą rzeczywistość”⁵) a wraz z nim doświadczenia podmiotowości i samodzielności osobom o ograniczonej wolności (tamże, s. 7, 9). W tym samym tekście twórczynie dopowiadały:

W ramach naszych metod każda osoba stanie się samodzielnym twórcą, co wzmocni poczucie sprawczości, własnej wartości i odpowiedzialności za działanie swoje i grupy, a także umożliwi

zabieranie głosu we własnej sprawie, wyrażanie własnych potrzeb, postulatów i marzeń. Zaktywizujemy jednak nie tylko osadzonych, ale też wychowawców i kuratorów oraz umożliwimy wymianę dobrych praktyk na poziomie ogólnopolskim (tamże, s. 12).

Sposób inicjowania przez Bresler i Konecką działań prowadzących do założenia CSO, jak i wyżej cytowane aktywności planowane w jego ramach sugerować mogą, że traktowanie sprawczości (sprawstwa) przez artystki w praktyce bliskie jest postrzeganiu jej przez Karen Barad. Ta fizyczka i feministka uważa, że sprawczość „nie przynależy do osób lub rzeczy [...]; jest raczej odegraniem [*enactment*]” możliwych rekonfiguracji splątań, intra-akcji (Barad, za: Rick; van der Tuin, 2018a, s. 46). Wyjaśniając ten ostatni termin, Rick i van der Tuin powołują się na książkę *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement*. Barad pisze, że „w przeciwieństwie do zwyczajnej «interakcji», która zakłada, że istnieją odrębne, indywidualne sprawstwa poprzedzające swoją interakcję, pojęcie intra-akcji uznaje, że odrębne sprawstwa [...] powstają poprzez swoją intra-akcję” (tamże, s. 128). Podstawą sprawczości jest zatem relacja, splątanie intra-akcyjne ludzkich i nie-ludzkich praktyk (tamże, s. 47).

W przypadku CSO można zaryzykować hipotezę, że gdyby nie intra-akcyjne splątanie Koneckiej, Bresler i artystycznego nieużytku⁶ – sali widowiskowej na terenie więzienia, pomysł pierwszego w Polsce ośrodka resocjalizacji przez sztukę by nie powstał. Z kolei „kiełkowanie marzenia” (Bresler) o takim miejscu oznaczało dla artystek zaproszenie do tego pierwotnego intra-akcyjnego splątania kolejnych, niezbędnych elementów; przede wszystkim uzyskanie zgody na planowanie działań od dyrektora więzienia Daniela Janowskiego. Jego pozytywna decyzja była nie do przecenienia, tym bardziej że została podjęta w czasie, gdy ze względów politycznych inicjatywy

artystyczne i związane z resocjalizacją przez sztukę zostały w polskim więziennictwie radykalnie ograniczone. W Krzywańcu natomiast podpisano porozumienie, w myśl którego twórczynie Kobietostanu miały zdobyć środki na działania artystyczne i edukacyjne (w ramach CSO odbył się także kurs techniki oświetlenia dla osadzonych oraz sześćdziesięciogodzinny kurs teatralny dla wychowawców służby więziennej i kuratorek z trzynastką absolwentów). Z kolei zakład karny podjął się modernizacji budynku z salą estradową z przeznaczeniem go na działalność kulturalno-oświatową oraz zapewnił wsparcie organizacyjne i logistyczne wszystkich przedsięwzięć związanych z CSO – od spotkań wstępnych, przez warsztaty, próby, prezentacje przedstawień, kursy zawodowe, po kończący projekt Festiwal Sztuki Osadzonych. Takie zobowiązanie oznaczało nie tylko umożliwienie artystkom i ich współpracownikom pracy z osobami osadzonymi, ale także wielomiesięczną współpracę z wychowawcami i funkcjonariuszkami (w sposób szczególny z Ewą Igiel, Natalią Górską, jak również z Kornelią Kaziemko). Intra-akcyjne splątanie w przypadku planowanego centrum obejmowało także współdziałania Kolektywu Kobietostan ze Stowarzyszeniem Kuratorów Sądowych Frontis i z Lubuskim Teatrem w Zielonej Górze.

O relacyjnym postrzeganiu sprawczości w działaniach CSO świadczy też symetryczne planowanie przez Konecką i Bresler działań twórczych dla osób osadzonych oraz kursu teatralnego dla wychowawców penitencjarnych i kuratorów. Choć praca teatralna została wprowadzana na szerszą skalę do polskich więzień w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku⁷ i ciekawie rozwijała się przez dwie dekady, nie organizowano dłuższych i bardziej pogłębionych szkoleń dla wychowawców zainteresowanych prowadzeniem zajęć teatralnych z osadzonymi lub do nich skierowanych. Bresler i Konecka nie były pierwszymi, które dostrzegły, że wprowadzanie teatru do więzień

wymaga zmian systemowych – pracy zarówno z osadzonymi i ich rodzinami, jak i z kadrą penitencjarną⁸. Jako pierwsze natomiast zrealizowały projekt polegający na współpracy z obiema grupami. Dostarczenie narzędzi wychowawcom to pierwszy krok do wprowadzania resocjalizacji przez teatr na szerszą skalę. O ile rozwijanie sprawczości związanej z inspirowaniem do działań teatralnych wydaje się równie ważne w przypadku wszystkich grup, jej rozumienie się różni. W sytuacji wychowawców i kuratorów chodziłoby raczej o sprawczość widzianą w duchu Barad jako splątanie intra-akcyjne ludzkich i nieludzkich podmiotów (por. Barad, za: Rick; van der Tuin, 2018a, s. 47)⁹. Podobnie jest w działaniach Kobietostanu – dzięki nawiązywanym relacjom rekonfigurowanie wstępnych wizji przedsięwzięcia w celu wprowadzenia teatru za mury więzienne. Z kolei w przypadku osób o ograniczonej wolności i ich rodzin bardziej adekwatne wydaje się rozumienie sprawczości w duchu humanistyki afirmatywnej, której idea, przedstawiana przez Ewę Domańską, służy wzmocnieniu

podmiotu i wspólnoty (złożonej z ludzkich i nie-ludzkich person). [...] Podmiot jest w tym projekcie ujmowany jako sprawca, który ma potencjalność, by działać i wprowadzać zmiany. [...] Ważne jest jednak, by go już więcej nie infantylizować i nie kastrować ze sprawczości (pojęcie ofiary zazwyczaj implikuje pasywność podmiotu). Zamiast o wiktymizacji podmiotu, wolę zatem mówić – podkreślała Domańska – o jego/jej witalizacji, tj. [...] o potencjale do transformacji i transgresji negatywności, odradzania się (po negatywnych doświadczeniach) (Domańska, 2014, s. 128).

Wydaje się, że Bresler i Konecka dążyły właśnie do tego, by przez wspólne działanie, intra-akcyjne splątanie (zapewnione przez nie jako prowadzące

pracę), osoby osadzone pojedynczo i w grupie mogły doświadczyć zarówno indywidualnego, jak i grupowego wzmocnienia, a wraz z witalizacją odzyskać przyrodzony każdej jednostce potencjał transgresji¹⁰ i odradzania się po negatywnych doświadczeniach związanych z popełnieniem czynów karalnych i będącą ich konsekwencją izolacją penitencjarną. Miało temu służyć współtworzenie przez osoby osadzone CSO i pełnienie w nim różnych funkcji, a nie tylko współdecydowanie o kształcie spektaklu czy koncertu. Zaplanowany model działania centrum nie tylko stwarzał przestrzeń na współdecydowanie, ale jej wymagał¹¹.

Dopełniającym proces planowania centrum i kluczowym dla jego realizacji była dalsza rekonfiguracja splątń – uzyskanie przez Kobietostan finansowania projektu. Po tym etapie Bresler i Konecka powołały zespół osób współpracujących, wśród których obok Urszuli Andruszko, Martyny Dębowskiej, Wojciecha Maniewskiego, Magdaleny Mróz znalazłam się i ja. Pod koniec projektu do naszego grona dołączyli Joanna Kondak, Adam Bąkowski, Izabela Morska i Małgorzata Tyrakowska, a w finale, zwłaszcza podczas przygotowywania festiwalu, również wolontariuszki.

Partycypacja i *devising*

Podczas trwającego dwa lata projektu krzywianieccy więźniowie mogli uczestniczyć w interdyscyplinarnych zajęciach artystycznych. Nabór do siedmiu grup był przez większość czasu otwarty, a udział w warsztatach dostępny dla wszystkich chętnych. Stąd nie mała rotacja w grupach. Uczestników, którzy brali udział w całym procesie, było pięcioro. Inni sami rezygnowali z zajęć, wychodzili na wolność lub byli przenoszeni do innych zakładów karnych. Trójka osadzonych w ramach CSO ukończyła także kurs techniczny związany z oświetleniem teatralnym i akustyką i obsługiwała dwa

powstałe w ramach centrum spektakle: *Sen Rity* i *Królowie*, prezentowane na Festiwalu Sztuki Osadzonych (27-29 października 2023). W trakcie jego trwania około stu pięćdziesięciu widzów z wolności i kilkadziesiąt osób osadzonych miało szansę poza uczestnictwem w przedstawieniach i koncercie zapoznać się z instalacją złożoną z tekstów poetyckich, w tym z tomikiem zbiorowym, oraz z audycją i nagraniami audio przygotowanymi przez uczestniczki warsztatów radiowych, dziennikarskich i teatralnych. Goście mogli również obejrzeć wystawę prac plastycznych powstałych w ramach wieloletniego projektu prowadzonego przez więzienie.

Poszukując odniesień dla omawianej pracy we współczesnym teatrze, warto odwołać się do teatru partycypacyjnego (i szerzej artystycznych projektów partycypacyjnych) oraz do *devised theater* (*devising*). Obie formy pozwalają skutecznie realizować cel CSO, a jest nim:

wzmacnianie poczucia sprawczości osób osadzonych poprzez nie tylko realizację wielotorowego programu kulturalnego, ale również utworzenie Rady Doradczej współtworzonej przez osoby osadzone, stworzenie miejsca dla tegoż centrum [...] docelowo zatrudnienie osób osadzonych i festiwal, który podsumowuje ten projekt (wypowiedź Bresler, [w:] Andruszko, 2022).

Idea współtworzenia centrum przez osoby o ograniczonej wolności została wpisana w jego strukturę. Od początku ważnym elementem CSO była zbierająca się co kwartał Rada Doradcza, współtworzona przez rotacyjnie zmieniające się przedstawicielki wszystkich grup pracujących. W trakcie obrad prezentowały one postępy w pracy podzespołów, dzieliły się trudnościami¹² i uwagami, współdecydowały o niektórych kwestiach

organizacyjnych, przedstawiały potrzeby dotyczące pracy artystycznej. Z kolei o stopniowości partycypacji¹³ w odniesieniu do tworzenia przedstawień realizowanych w CSO wspominała Iwona Konecka. Zwróciła uwagę, że specyfika pracy Kobietostanu sytuuje się mniej więcej pośrodku skali między postawą reżyserki decydującej o wszystkich elementach przedstawienia a wyborami kolektywu twórczego, który w pracy nad spektaklem ustala wszystko wspólnie¹⁴. Istnienie „miejsca pośrodku” można też odnaleźć w poniższym rozumieniu teatru partycypacyjnego.

Składają się na niego formy performatywne ukształtowane przy użyciu narzędzi teatralnych w obszarze sztuki zaangażowanej społecznie. Twórczość w takim teatrze charakteryzuje się inkluzywnością, wspólnotowością i bliska jest idei emancypacji przez sztukę (por. Kocemba-Żebrowska, 2017, s. 1). Istota takiego teatru polega na twórczej aktywności artystów oraz amatorów – pochodzących często z „niedoreprezentowanych grup społecznych” (Bishop, 2015, s. 411). Podczas pracy kreacyjnej w ramach projektów partycypacyjnych artyści w mniejszym stopniu są indywidualnymi twórcami oderwanych od siebie obiektów, bardziej stają się współpracownikami i wytwórcami sytuacji (tamże, s. 18).

W cytowanej powyżej rozmowie Konecka podkreślała, że nie mogłaby pracować jako twórczyni teatru w więzieniu, jeśli nie rozwijałaby się w tej pracy również jako artystka. Indywidualna twórczość chroni ją przed wypaleniem¹⁵. Dlatego też tak ważne jest zachowanie równowagi między współtworzeniem zespołowym i kreacją autorską, zasygnalizowane określeniem „w pół drogi”.

Z kolei wyjątkowo ważną inspiracją dla pracy Agnieszki Bresler w pracy w teatrze w więzieniu było spotkanie i współpraca¹⁶ z Jess Thorpe, wykładowczynią w Royal Conservatoire of Scotland, pracującą w szkockich

więzieniach z zastosowaniem metod teatru *devising* (por. Thorpe, 2019, s. 47-52; Oddey, 1994; Heddon, Milling, 2006). Oznacza on „proces tworzenia spektaklu od podstaw, przez grupę, bez wcześniej istniejącego scenariusza” (Heddon, Milling, 2006, s. 3). Choć kreacja powinna być oparta na współpracy, nie wyklucza istnienia reżysera (tamże, s. 5). *Devising* tworzony w miejscach nieteatralnych wymaga zdolności pracy w dostępnych okolicznościach, „planowania, knucia, kombinowania i wymyślania” (tamże, s. 2). Thorpe zwróciła uwagę, że obok podstawowych wartości związanych ze współpracą i współautorstwem przedstawienie *devising* pozwala doświadczać różnych sposobów uczenia się w trakcie procesu twórczego (Thorpe, 2019, s. 50). Wartość wiedzy przyswojonej w praktyce jest szczególna. *Devising* pozwala także badać połączenia między pracą teatralną, wspólnym tworzeniem i bazującym na nich budowaniem społeczności (tamże, s. 52). *Devising* bywa rozumiany nie tylko jako niehierarchiczna współpraca, ale również jako mobilizowanie do zmian społecznych, a nawet możliwość przejęcia kontroli nad autonomicznym działaniem (Heddon, Milling, 2006, s. 4-5). W takim rozumieniu staje się formą predestynowaną do pracy nad sprawczością wykonawców. Zarówno źródła inspiracji Bresler i Koneckiej, jak i ich wypowiedzi świadczą o tym, że w ich pracy perspektywy etyczna i estetyczna¹⁷ są równie ważne.

Należy podkreślić, że cele teatrów, zespołu muzycznego i chóru tworzonych w ramach CSO, jak i wcześniejszych działań Bresler i Koneckiej w więzieniach oraz zakładzie poprawczym nigdy nie zostały zredukowane do oddziaływań resocjalizacyjnych¹⁸. Za każdym razem były postrzegane jako fakty artystyczne. Równocześnie Konecka broniła się przed postrzeganiem jej pracy w więzieniu jako sztuki dla sztuki. Podkreślała, że w pracy z osobami zagrożonymi wykluczeniem jej celem nie jest zrobienie spektaklu

dla samego spektaklu (to dotyczy także pracy Bresler), „raczej praktykowanie się w odpowiedzialności, w byciu we wspólnocie, we współpracy, w dobrej komunikacji i ujawnianiu konfliktów” (Konecka, [w:] Kędzia, 2024, s. 88). Ważne jest próbowanie nowych rzeczy, osiągnięcie małych sukcesów i przez to wzmacnianie u zaangażowanych w pracę poczucia własnej wartości.

Tego bardzo brakuje osobom odbywającym kary w więzieniach czy zakładach poprawczych. Kiedy ktoś pyta mnie o resocjalizację przez sztukę, to mówię, że chciałabym, by teatr osobom o ograniczonej wolności robił dokładnie to samo, co kiedyś zrobił mnie, czyli dał mi dużo umiejętności przydatnych do codziennego życia (tamże).

Jeżeli teatr komponowany przez reżyserki oddziałuje zarówno na osoby go tworzące, jak i na widzów, to dzieje się tak nie tylko dzięki wysokiej jakości estetycznej¹⁹. Należy podkreślić, że tę jakość twórczynie uzyskują, pracując z grupami w sposób partycypacyjny i transparentny, czyli bazujący na wspólnie ustalonych zasadach (kontrakt) i przejrzystej komunikacji. Im więcej jest współtworzenia w pracy z amatorami, tym więcej potrzeba klarownych ustaleń. Dzięki opracowanym przez obie strony, zaakceptowanym i komunikowanym zasadom osoby z niewielkim doświadczeniem artystycznym zaangażowane w pracę czują się bezpieczniej²⁰. W przypadku CSO dostrzegały przy tym, że uczestniczą w czymś wyjątkowym (Sławek, [w:] Magdziarz, 2023), mierzą się z ambitnym materiałem („Szekspir to wyższa liga” – Mi2.GTM.10.06.2023), poszerzają wiedzę o świecie (np. dowiadują się o sprawie Rity Gorgonowej – por. Dominika, [w:] Magdziarz, 2023). Niektórzy, jeszcze z lekkim niedowierzaniem doceniali osiągnięty cel, rozmach i poziom końcowego

wydarzenia. Dorota (D.GTŻ/CHK.11.11.2023) z wykształceniem muzycznym, uczestniczka chóru i grupy teatralnej, afirmatywnie stwierdziła: „Zaczyna się robić profesjonalnie”. Mirek docenił sukces, jakim jest wspólne nagranie teledysku (M.ZM.11.11.2023). A Iza z chóru, na wolności liderka zespołu muzycznego, pracę w centrum nazywała wprost „karierą muzyczną w kryminale” (I2.CHK.11.11.2023). I nie był to bynajmniej żart. Z powyższych wypowiedzi jasno wynika, co uczestniczki i uczestnicy CSO sądzą o randze artystycznej powstałego dzieła, jego treści i znaczeniu.

Badanie i tworzenie

Motywacją Bresler i Koneckiej do realizacji CSO było tworzenie sztuki. Obie miały też dość precyzyjną wizję pracy artystycznej w czterech grupach: dwóch kobiecych i dwóch męskich, z podziałem na zajęcia teatralne i literackie, oraz grupy radiowej (w intencji współpracującej z radiowezłem więziennym). Zaplanowały też w ramach CSO sukcesywną ewaluację. Zależało im na sprawdzaniu podczas indywidualnych rozmów prowadzonych średnio raz na kwartał z uczestnikami wszystkich grup, w jaki sposób postrzegają oni swoją sprawczość w zakładzie karnym i na zajęciach CSO oraz jak odbierają pracę z Kobietostanem. Prowadzącym pracę zależało, by poza komunikacją na poziomie grupy badać także opinie indywidualne. Już na etapie pisania wniosku przez Bresler i Konecką dostałam propozycję zaangażowania się w projekt jako wewnętrzna ewaluatorka. Myślę, że ten wybór był podyktowany moimi wcześniejszymi badaniami nad teatrem więziennym oraz tym, że towarzyszyłam pracy Agnieszki Bresler w więzieniach od czasu *Marii K.* Można powiedzieć, że trafiłam do projektu CSO ze względu na biografię zawodową (por. Denzin, Lincoln, 2009b, s. 49). Tak czy inaczej, badania jakościowe zostały wpisane w strukturę projektu.

Znacznie ciekawszy wydaje się fakt, że same twórczynie zaczęły pracę w CSO w pierwszych miesiącach 2022 roku właśnie od projektu badawczego. Zainicjowała go Iwona Konecka. Badania nie zostały jednak zapisane w projekcie. To połączenie perspektywy estetycznej CSO, oczywistej dla artystek, z wyraźną inspiracją płynącą z badań jakościowych, widoczną w skierowaniu ich uwagi na diagnozę potrzeb przyszłych uczestniczek i uczestników i potraktowanie tej drugiej aktywności jako modelującej planowane prace, uważam za szczególnie ważny wkład Kobietostanu nie tylko w projektowanie działań związanych ze sztuką w polskich więzieniach, ale w całym obszarze teatru społecznego. Takie działanie świadczy też o praktykowaniu intra-akcyjnego splątania na każdym etapie pracy CSO.

Po przeprowadzeniu pogłębionych wywiadów indywidualnych z szóstką wychowawców oraz po kolejnej rozmowie z dyrekcją więzienia, Konecka i Bresler spotkały się z osobami zainteresowanymi uczestnictwem w projekcie. We wszystkich oddziałach mieszkalnych koedukacyjnego więzienia diagnozowały potrzeby potencjalnych współtwórców CSO związane ze sztuką. W rozbudowanych badaniach ankietowych, w których łącznie wzięło udział dziewięćdziesiąt osób, twórczynie zadawały pytania dotyczące zarówno zajęć artystycznych (uczestnictwa w nich obecnie i w przeszłości oraz ich oceny), jak i twórczości. Badały, jakie zdolności i umiejętności ankietowani chcieliby rozwinąć, w jakich zajęciach uczestniczyć, co robić w Centrum Sztuki Osadzonych, gdyby to oni je zakładali. Pytały, czym w szczególności byliby zainteresowani podczas zajęć: teatralnych, pisarskich, plastycznych, muzycznych, radiowych, dziennikarskich i kursu zawodowego. W jednym z pytań deklarowały wprost: „Zależy nam na tym, żeby Centrum Sztuki Osadzonych odpowiadało na Wasze potrzeby. Zaznacz proszę te punkty, które są dla ciebie teraz najważniejsze” (Konecka, 2022) – tutaj ankietowani mieli do dyspozycji listę określić²¹. Konecka i Bresler poszerzyły

zestaw kwestii o bardziej ogólne, na przykład: „co lubisz?”, „co jest twoim największym osiągnięciem w życiu?” (tamże). Wypełnione ankiety służyły jako formularze zapisu na zajęcia.

Następnie na warsztaty dla wstępnie zainteresowanych twórczynie przynosiły papierową płachtę z namalowaną meandrującą rzeką. Zebrani z kartek papieru, na których zapisywali swoje marzenia, składali stateczki i umieszczali je na rzece. Wstępne badania jakościowe było zwieńczone działaniem kreacyjnym oraz rozmowami na temat marzeń. Jak widać, koncentrowanie się na procesie i kwestiach etycznych nie prowadziło do pominięcia wymiaru estetycznego. Utrzymywanie uwagi w tych dwóch obszarach – procesie, kontekście i relacji oraz kreacji było stale obecne. Istotne jest także, że dzięki wstępnym ankietom prowadzące zmodyfikowały strukturę grup. Zamiast przewidzianych pięciu powstało ich siedem: dwie grupy teatralne, żeńska i męska, radiowa, dziennikarska i literacka (wszystkie przeznaczone dla kobiet), chór kobiet oraz zespół muzyczny, początkowo złożony wyłącznie z mężczyzn. Warto podkreślić, że reżyserki nie planowały tworzyć chóru i zespołu, odpowiedziały jednak na inicjatywę osadzonych. Modyfikacją programu CSO pod wpływem ich potrzeb jako pierwsze podkreśliły moc sprawczości osób, z którymi rozpoczynały współpracę.

Badanie wewnątrz tworzenia

Bresler i Konecka pracowały w Krzywańcu od marca 2022 w trybie kilkudniowych warsztatów powtarzanych, średnio, co dwa tygodnie przez blisko dwa lata. Przez projekt przeszło sto dwanaście osób (to oznacza około jedenastu procent osadzonych). Na scenie podczas końcowego festiwalu

wystąpiła dwudziestka. W przedstawienie grupy męskiej Konecka włączyła nagrania wideo z udziałem kilku uczestników prób, którzy opuścili więzienie przed premierą.

Podczas każdej sesji pracy z reguły spotykały się grupy teatralne i muzyczne, niektóre dwukrotnie. Bresler prowadziła grupę teatralną żeńską i chór kobiet, Konecka poza grupę teatralną męską wspierała pracę zespołu muzycznego. Obie z zasady starały się asystować sobie w zajęciach. Ten sposób wspierania siebie nawzajem i dbania o indywidualny dobrostan podczas pracy w tak wymagającym miejscu jak więzienie nie był w Kobietostanie stosowany od początku. Odkryty, okazał się skutecznym narzędziem podnoszącym nie tylko komfort prowadzenia warsztatów²², ale także przynosił inspiracje artystyczne. Grupę literacką i dziennikarską prowadziła Dębowska, a radiową Andruszko. Aktywność trzech ostatnich grup była znacznie krótsza, zakończona stworzeniem tomu poetyckiego, napisaniem tekstów prozatorskich i nagraniem krótkich audycji z przeznaczeniem dla radiowęzła. Warsztat dla grupy literackiej prowadziła też profesor Izabela Morska z Uniwersytetu Gdańskiego.

Ja z kolei podczas wizyt w Krzywańcu, średnio raz na kwartał, brałam udział w pracy wszystkich grup oraz w spotkaniach Rady Doradczej. Podczas większości warsztatów czynnie uczestniczyłam w działaniach (rozgrzewkach, zabawach), inne obserwowałam. Moim podstawowym zadaniem zleconym przez reżyserki było prowadzenie badań o typie jakościowym w formie mikrowywiadów łączących elementy wywiadu ustrukturyzowanego i nieustrukturyzowanego, niepogłębianego z pytaniami otwartymi. O ile ten pierwszy rodzaj wywiadu miał na celu zgromadzenie danych po to, by wyjaśnić zachowanie osób osadzonych w ramach wcześniej narzuconych kategorii (patrz sprawczości), ten drugi wystrzegał się ich, by nie zawężyły

pola badawczego (por. Fontana, Frey, 2009, s. 96). Projektując rolę ewaluatorki, Bresler i Konecka oczekiwały, że dzięki indywidualnym rozmowom z uczestniczkami CSO o tym, czy, a jeśli tak, to w jakim zakresie udział w zajęciach wpływa na poczucie własnej wartości i doświadczenie sprawczości i jak się mają te stany do codzienności w zakładzie karnym, zdobędą dane empiryczne dotyczące skuteczności ich działań. Rezultaty badań miały pomóc zweryfikować założenia wstępne projektu, były źródłem informacji o recepcji pracy i miały posłużyć Koneckiej i Bresler do popularyzowania w środowiskach penitencjarnych autorskiego sposobu pracy z więźniami. Uczestnictwo w projekcie z kolei wpisywało się w moje zainteresowania akademickie.

W CSO nie musiałam się mierzyć z dwoma ważnymi wyzwaniem stojącymi przed badaczami jakościowymi wyruszającymi w teren: ze znajdowaniem informatorów oraz z nawiązaniem dobrych relacji i zdobyciem zaufania (zob. Fontana, Frey, 2009, s. 99). W obu kwestiach pracę za mnie wykonały reżyserki. Przedstawiona uczestniczkom jako członkini zespołu realizującego projekt bez trudności weszłam w badany teren i nawiązałam relacje. Przeprowadzając wywiady z osobami o ograniczonej wolności, kierowałam się takimi samymi zasadami, jakie stosuję w przypadku innych rozmówców. Starłam się, by moje słuchanie było empatyczne. W całym procesie nie bez znaczenia okazały się wcześniejsze doświadczenia zdobyte podczas badań nad teatrem więziennym w Polsce²³. W zbieraniu materiału stosowałam podejście krytyczno-interpretatywne (Denzin, Lincoln, 2009a, s. 9), starałam się zachować podejrzliwość (z różnym skutkiem) wobec zbytnej afirmatywności, na której opiera się wiele projektów artystyczno-społecznych, i budować uważność na „polifonię”, „przewrotność, paradoks i negację” (Bishop, 2015, s. 75). Jako badaczce bliska jest mi też figura interpretującego brikolera, a więc człowieka, który używa własnych rąk,

posługuje się „środkami zastępczymi w porównaniu ze środkami zawodowców. [...] Świat narzędzi *bricoleura* jest zamknięty, a regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką” (Lévi-Strauss, 2001, s. 32). Z wykształcenia nie jestem socjolożką, narzędziami z tej dziedziny posługiwałam się jako autodydaktki. Obserwacje uczestniczące łączyłam z prowadzeniem wywiadów, odwoływałam się również do autoetnografii, traktowanej jako technika pozyskiwania informacji pochodzących z trudno dostępnych rejonów życia społecznego (zob. Kacperczyk, 2014, s. 53) oraz obejmujących wiedzę na temat procesów wewnętrznych, w innych okolicznościach nieujawnianych przez doświadczające podmioty.

Czas na wywiady został zaprojektowany w ramach warsztatów poszczególnych grup. Prowadzące przeznaczały na rozmowy około dwudziestu (od piętnastu do trzydziestu) końcowych minut zajęć, po zasadniczej próbie. Rozmowy odbywały się we wspólnej przestrzeni, w tym czasie pozostałe osoby zajmowały się działaniami pośrednio związanymi z projektem. Rozmawiałam z uczestnikami i uczestniczkami pojedynczo, zapisując ich odpowiedzi. Nie zdecydowałam się na użycie dyktafonu, gdyż jego wniesienie na teren więzienia wymagało dodatkowych zgód, trochę też obawiałam się wielogodzinnego spisywania wypowiedzi z nagrań.

Ograniczenie czasowe i przestrzenne – dochodzące rozmowy innych osób – wpłynęły na moje poczucie komfortu (najbardziej ciążyła mi świadomość, że muszę porozmawiać z kilkoma osobami w krótkim czasie). Nie zauważyłam jednak, by te ograniczenia wpływały na moich rozmówców. Ze zdecydowaną większością z nich bardzo dobrze mi się rozmawiało, doświadczałam ich otwartości i emocjonalnego zaangażowania (zob. Denzin, Lincoln, 2009c, s. 5). Trudniej rozmawiało mi się z osobami, które miały wkrótce wyjść na wolność, były mniej zainteresowane zajęciami albo brały udział w niewielu próbach²⁴. Warunki wpłynęły na to, że rozmowy nie miały szans, by rozwinąć

się np. w formę dłuższych wywiadów narracyjnych, a więc w opowieść o życiu, niebędącą „sumą odpowiedzi na stawiane pytania, lecz spontaniczną narracją, która nie jest zakłócona interwencją badacza” (Kaźmierska 1997, s. 35). W przypadku jednej osoby taki miniwywiad narracyjny wydarzył się bez mojej woli. Nie zdążyłam zadać żadnego pytania, a uzyskałam zwartą i pogłębianą opowieść o życiu związaną z uczestnictwem w projekcie. Susan Chase, socjolożka i specjalistka w dziedzinie studiów kobiecych, zwróciła uwagę, że „niektórzy respondenci opowiadają swoje historie bez względu na to, czy ankieter chce, czy nie chce ich słuchać” (Chase, 2009, s. 32). Zdarza się, że samo opowiadanie o ważnym zdarzeniu wpływa na powstanie pozytywnej zmiany. „Autonarracja może prowadzić do osobistej emancypacji – «do lepszych opowieści na temat życiowych trudności lub traum»” (tamże, s. 42). Łącznie w trakcie siedmiu kilkudniowych pobytów w Krzywańcu przeprowadziłam sześćdziesiąt dziewięć mikrowywiadów²⁵ z pięćdziesięcioma dwiema osobami ze wszystkich grup, z dwunastoma rozmawiałam dwa razy, z jedną trzy i z jedną cztery razy.

Otwieranie przestrzeni

Po zakończeniu ewaluacji projektu Centrum Sztuki Osadzonych poczułam się w pewien sposób odpowiedzialna za powierzane mi przez blisko dwa lata głosy. Tym bardziej, że dzięki rozmowom poszerzyłam wstępne założenia badawcze. Postanowiłam zgodnie z sugestią Susan Auerbach, profesorką edukacji i politolożką, otworzyć przestrzeń publiczną, w której „pewne marginalizowane narracje mogą zostać usłyszane nawet przez tych, którzy normalnie nie chcą ich słyszeć” (Chase, 2009, s. 44). Jako ewaluatorka, jak to określili Denzin i Lincoln postanowiłam stać się „kanałem, dzięki któremu takie głosy mogą wybrzmieć” (Denzin, Lincoln, 2009b, s. 56), nawet jeśli, jak w tym wypadku, ich brzmienie jest niepełne i fragmentaryczne. Tak narodził

się pomysł tekstu zrealizowany tutaj w części drugiej. Będzie ona dotyczyć odbioru uczestnictwa w procesie pracy teatralnej i muzycznej oraz jej wpływu na osoby współtworzące CSO z ich perspektywy. Koncentrując się na procesie pracy, jej kontekście i relacjach, nie kwestionuję perspektywy estetycznej i nie umniejszam jej roli.

Choć moi rozmówcy zostali uprzedzeni o możliwości wykorzystania przeze mnie wywiadów w dalszej pracy badawczej, nie mieli możliwości autoryzacji swoich wypowiedzi. Stąd częściowo posługuję się omówieniami. Nie rezygnuję jednak z cytatów, gdy wydają mi się nie do zastąpienia. Moją intencją było uniknięcie wyrządzenia moim rozmówcom jakiegokolwiek krzywdy (por. Fontana, Frey, 2009, s. 109). Wierzę, że to mi się udało.

Na potrzeby tego tekstu wyniki badań uporządkowałam wokół następujących zagadnień i tematów: motywacji do podjęcia pracy, doświadczenia grupy, współdecydowania, tożsamości, ewentualnych nowych doświadczeń i wiedzy zdobytych w toku prób, zaskoczeń, trudności, podsumowania pracy z perspektywy finału i wspólnego występu.

Motywacja

Większość osób uczestniczących w zajęciach teatralnych i muzycznych zapisała się na nie sama. Niektórzy trafili za namową kolegów²⁶, a jeden – żony. Chociaż nie wszystkie osoby przyszły na próby z konkretnymi oczekiwaniami, w większości przypadków tak właśnie było. Uczestnicy kierowali się różnymi motywacjami, między innymi: chęcią zabicia czasu, przełamania więziennej rutyny, potrzebą odreagowania, zrobienia czegoś dla siebie, oderwania myśli, szukaniem miejsca, w którym można inaczej się poczuć. Tak tłumaczyli swoją obecność na zajęciach: „Jestem związany ze

światem przestępczym. A tutaj coś innego. Sztuka odgrywania ról – też oszukiwanie, ale inne. [...] Tutaj widz jest ofiarą” (Mar.GTM.23.04.2022); „szukałem czegoś, byłem za maską. Nie byłem swój, nie miałem celu. Chcę robić coś dla siebie, żeby być z siebie dumnym, ale także [...] dla żony, dzieci i to robię, uczestnicząc w zajęciach” (Mi2.GTM.10.06.2023).

Część osób chciała pracować nad różnymi aspektami psychologicznymi: uczyć się opanowania i cierpliwości, pracować nad stanowczością, przełamać wstyd. Niektórzy przyszli na zajęcia, bo dobrze czują się w grupie, inni, by nauczyć się współpracy²⁷, jeszcze inni, by zdobyć wiedzę czy odkryć talent. Kolejne osoby miały nadzieję na przyjemne spędzenie czasu²⁸, jeszcze inne przywiodła ciekawość²⁹.

Dość duża grupa wybrała zajęcia teatralne i muzyczne ze względu na zainteresowania (i) lub doświadczenia artystyczne albo z potrzeby zdobycia takich umiejętności. Niektóre osoby występowały w teatrach więziennych. Innym brakowało grania muzyki lub śpiewania praktykowanych na wolności³⁰. Jeszcze inne zamierzały wykorzystać czas na rozwijanie kreatywności. Byli tacy, którzy chcieli poznać teatr. Inni chodzili do niego na wolności. Niektóre osoby zamierzały pokazać się rodzinie z innej strony i udowodnić, że nie są takie złe.

Uczestniczka, która, wraz z czterema innymi osobami, brała udział w całym projekcie w kwietniu 2022 roku, mówiła: „Chciałabym popracować nad pewnością siebie [...], żeby moi rodzice zobaczyli mnie w takiej sztuce, chciałabym ich zaskoczyć” (D.GTŻ.22.04.2022). Po siedmiu miesiącach prób, podczas dwudniowych prezentacji czterech grup CSO w spektaklach i koncercie *work in progres* w grudniu 2022, przeznaczonych zarówno dla osób współosadzonych, jak i dla gości z zewnątrz, ta sama kobieta dzieliła się refleksjami: „Teraz jesteśmy bardziej otwarte. Ta praca wzmocniła moje

poczucie własnej wartości. Moi bliscy są ze mnie dumni – rodzice, mąż. Jestem też dumna z siebie. Przewyciężyłam wiele oporów. Za każdym kolejnym razem łatwiej jest mi wystąpić” (D.GTŻ.09.12.2022).

Grupa

Rozpoczęcie pracy, zwłaszcza w grupach teatralnych, dla wielu osób wiązało się z przełamaniem oporów i wstydu. Jeden z uczestników zwierzył się, że musi pracować nad samokontrolą, żeby uczestniczyć w zajęciach (A.GTM.3.09.2022). Dołączając do grupy już pracującej, niektórzy odczuwali treść, obawiali się oceny i krytyki. Inne z wdzięcznością wspominały moment przyjęcia przez zgraną grupę. Zwłaszcza uczestniczki chóru kobiet postulowały, by żadnej nie wykluczać. A dla osób, które w zajęciach uczestniczyły w kratkę (wśród nich były matki małych dzieci), same odnalazły miejsce w strukturze chóru – drugi plan (Ani.CHK.02.07.2022). Argumentowały, że nawet pojedyncze zajęcia dla takich uczestniczek mają sens. „Śpiewanie [...] jest dobre dla mam z dziećmi, żeby odsapnęły” (Wer.CHK.02.07.2022).

Wiele osób zarówno z obu grup teatralnych, jak i muzycznych wskazało, że ich wyróżnikiem są dobre relacje wewnątrz grupy³¹ i przyjazna atmosfera³². To dzięki nim jedna z uczestniczek zyskała poczucie własnej wartości, inna doświadczyła przyjaźni w więzieniu. Jeden z aktorów dostrzegł, że „w więzieniu miał kumpli, a z chłopakami z grupy teatralnej ma wrażenie, jakby się znali bardzo długo, choć poznali się tydzień temu” (An.GTM.09.12.2022). Współtwórczyni teatru żeńskiego w dwóch kolejnych rozmowach przeprowadzonych na przestrzeni ośmiu miesięcy porównała grupę i prowadzące do rodziny (A1.GTŻ.22.04.2022; A1.GTŻ.09.12.2022).

Z mojej perspektywy szczególnie ważne jest spostrzeżenie uczestniczki chóru kobiet: „Praca pomogła nam nawiązać relacje między sobą. Zbliżyłyśmy się. Mamy większe zaufanie, wsparcie w sobie nawzajem” (Mar.CHK.09.12.2022). Budowanie takich relacji wewnątrz więzienia niesie według mnie potencjał transformacyjny. Znaczenie wzajemnej pomocy i wsparcia grupy jako szczególnie istotne doświadczenie wyniesione z CSO wymieniło wiele osób³³. O konkretnej sytuacji wsparcia opowiedziała jedna z uczestniczek teatru. Miała przerwę w próbach, prawie zrezygnowała. Koleżanka z grupy o pseudonimie Motyl poprosiła ją, żeby pomogła jej ćwiczyć rolę, dopowiadając dialog. To był fortel, dzięki któremu rozmówczyni wróciła na próby i wystąpiła w prezentacjach CSO *work in progress*.

Równie ważne jak pomoc i wsparcie były dla uczestników doświadczenia szacunku³⁴ oraz zaufania do ludzi, w tym jego odbudowanie³⁵. W tym przypadku ważną rolę odegrały kontrakty grupowe zawiązane z każdą grupą na początku prób: „Mamy regulamin. [...] Podjęłam decyzję, że warto zaufać” (A1.GTŻ.22.04.2022) – mówiła jedna z aktorek. Niektórzy zwracali uwagę na brak konfliktów w grupie³⁶, inni nie kwestionowali ich występowania, ale podkreślali, że uczą się je rozwiązywać.

Opinie osób na temat porównania funkcjonowania w CSO i na oddziałach były rozbieżne. Niektórzy nie dostrzegali różnic, podczas gdy dla innych były one diametralne: „niebo a ziemia” (K1.GTM.23.04.2022). Współtwórczyni teatru żeńskiego i chóru wypowiedziała podobną opinię, rozwijając ją: „Tam [na oddziałach – M.H.] każdy sobie [...]. Tutaj jest tak fajnie, że chciałoby się, by tak było” (Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023). Jej koleżanka z chóru powiedziała, że na zajęciach jest otwarta na ludzi i ufna. A na terenie zakładu nie można się wiązać, bo nie wie się, na kogo się trafi (Mar.CHK.04.09.2022). Powtarzano, że na oddziałach podobna współpraca nie istnieje. Tam kontakt ogranicza się

do jednej, dwóch osób, podczas gdy w CSO z każdą można swobodnie porozmawiać. Uczestniczki zwracały uwagę na przychyłność grup, na wzajemną mobilizację, pozytywną krytykę, która nie powoduje czyjegoś załamania (Il.GTŻ.10.06.2023). W przeciwieństwie do oddziałów, na których narażone są na złośliwości. Wiele osób podczas zajęć czuło się swobodniej i radośniej³⁷.

Współtwórczyni żeńskiej grupy teatralnej wskazała dwie przyczyny różnic funkcjonowania w obu miejscach: „Na zajęciach są inni ludzie niż w celi. Tutaj wspólnie działamy, jesteśmy w ruchu, tam siedzimy. Jest stagnacja” (N.GTŻ.10.06.2023). Ta diagnoza wydaje się słuszna, ponieważ na zajęcia CSO zapisywały się osoby chętne, którym codzienne funkcjonowanie w więzieniu nie wystarczało. Opozycję między ruchem na próbach (oznaczającym np. gry i zabawy, ćwiczenia z przestrzenią, taniec) i bezruchem lub bardzo ograniczonym ruchem w ciasnych celach uważam za interesujący temat do rozwinięcia. Nieprzypadkowo odbywanie kary pozbawienia wolności nazywa się „siedzeniem”.

Interesujące wydaje się, że mimo różnic między oddziałami a próbami CSO zaistniało między nimi inne oddziaływanie. Uczestniczka chóru wspomniała, że przeniosła jedną z piosenek z prób do celi i w efekcie cała cela śpiewała *Sementerio (Patio de Godella)*³⁸. Tę samą pieśń inna chórzystka wykonywała w miejscu pracy. Jeszcze inna opowiadała, że jej oddział (matek z dziećmi do trzeciego roku życia) żyje tym, co przynosi z prób. Zarówno oddziałowa, jak współosadzone interesują się relacjami z zajęć. Można zatem zauważyć, że między CSO a więzieniem istniało zjawisko delikatnej osmozy kształtowane przez osoby osadzone.

Praca w grupach w ramach CSO zainspirowała kilka osób do wspólnych działań twórczych poza projektem. Wzbudziła przekonanie, że razem mogą

coś zrobić i to je wzmacnia³⁹. Mówiła o tym jedna z uczestniczek chóru kobiet: „Widzę, że z dziewczynami z chóru coś nas łączy mimo różnic. [...] Jak jesteśmy razem, jest siła. Każda z nas wnosi coś innego [...]. Grupa ma większą siłę niż pojedynczy człowiek” (I2.CHK.09.12.2022). Jej koleżanka zwracała uwagę na proces integracji: „Z zajęć na zajęcia otwieramy się, otwieramy wewnątrz. Rozumiemy się coraz lepiej. Te zajęcia scalają nas. Potrzeba czasu, żeby się otworzyć” (I1.CHK.09.12.2022). Podobne kwestie poruszył lider zespołu muzycznego: „Ważny jest proces wzajemnego łączenia się [...]. Sztuka jest dla nas wyzwaniem a zarazem możliwością wspólnego działania, współpracy, pogłębiania kontaktów, rozwiązywania konfliktów, rozwijania talentów” (S.ZM.09.12.2022).

Współdecydowanie *vide* sprawczość

Jeśli główną misją CSO było przywracać poczucie sprawczości i współdecydowania osobom o ograniczonej wolności, w rozmowach pytałam o tę perspektywę. Większość uczestników opozycyjnie zestawiała przestrzeń zakładu karnego i CSO. Podkreślali, że podczas prób zyskali większą możliwość decydowania (wyboru) oraz proponowania różnych inicjatyw, nawet jeśli te nie zawsze były przyjmowane przez grupę⁴⁰. Według ankietowanych prowadzące pracę liczyły się z ich zdaniem; na oddziałach jest przeciwnie. „Tutaj nasze głosy są słyszane – mówiła uczestniczka chóru – Słucha się nas. Zadaje się nam pytanie [...] i to daje nam wolność. Czujemy się ważne. Jesteśmy kobietami, nie więźniarkami” (L.CHK.04.09.2022). W podobnym duchu rozmówczynie formułowały inne obserwacje. „W zakładzie karnym możemy tylko prosić, tutaj możemy coś zrobić lub nie – wiemy, że możemy czegoś nie chcieć, odmówić i to poszerza perspektywę” – podkreślała przedstawicielka żeńskiej grupy teatralnej

(And.GTŻ.22.04.2022). Jedna z uczestniczek chóru kobiet wskazała na inne różnice związane z decyzyjnością: „Decyzyjność w grupie i w więzieniu to dwa zupełnie inne światy. Tutaj [na zajęciach – M.H.] ważna jest dusza artystyczna, tam [w więzieniu – M.H.] trzeba się nie dać, jak pokażemy, że jesteśmy słabe, przepadłyśmy. Tutaj jest łatwiej być sobą. Możemy pokazać, że jesteśmy wrażliwe. Możemy przynosić pomysły” (I1.CHK.04.09.2022).

Mimo takiego opozycyjnego zestawienia ta sama osoba opowiadała, że wraz z koleżankami przenosi do celi to, czego uczy się na zajęciach.

Zainspirowana na warsztatach pracami plastycznymi z gazet, robiła je ze współosadzonymi niezwiązanymi z CSO. Pomędzy zajęciami za namową Bresler i Koneckiej poszczególne grupy działały też w trybie samopracującym, w ten sposób odbywały się przede wszystkim próby chóru (nawet kilka razy w tygodniu) i zespołu muzycznego. Uczestniczki zajęć teatralnych i chóru na własną rękę podejmowały też inne działania (np. malowały kota dla hospicjum). Jedna z kobiet uzyskaną sprawczość wiązała z wpływem teatru: „Dzięki teatrowi nauczyłam się działać – iść do przodu, dążyć do celu. Przeszłość zostawić w przeszłości” (S.GTŻ.09.12.2022). Podobnych głosów było znacznie więcej.

Jednak wśród osób uczestniczących w próbach były też i takie, które uznawały, że w więzieniu istnieje możliwość decydowania o sobie, robienia tego, co dla kogoś ważne i to tylko kwestia chęci, by to realizować (Mo.GTŻ.22.04.2022). Takie głosy były jednak w zdecydowanej mniejszości.

Kształtowanie tożsamości

Jednym z ważnych problemów resocjalizacji w Polsce jest częste zastępowanie złożonej tożsamości osób odbywających karę pozbawienia

wolności społeczną etykietą nakładaną na nie ze względu na ich pozycję społeczną. W ten sposób popełniony czyn karalny nie tylko determinuje podstawową tożsamość osób o ograniczonej wolności, ale ją utwierdza i jakby unieruchamia (por. Hasiuk, 2015, s. 222). Dlatego tak ważne jest, by inspirować takie osoby do kształtowania własnych tożsamości w odwołaniu do działań innych niż te narzucane przez instytucję więzienia. Wychodząc z założenia, że dzięki doświadczeniom decyzyjności i sprawstwa uczestnicy pracy teatralnej i muzycznej mogą odkryć swą rolę współtwórców i współtwórczyń CSO, a wraz z nią budować inną tożsamość niż więźnia czy więźniarki, poruszyłam ten temat w wywiadach. Wiele uczestniczek żeńskiej grupy teatralnej i chóru, z którymi rozmawiałam o tym, czy czują się współtwórczyniami występów, odpowiedziało twierdząco⁴¹. Nawet jeśli dla niektórych problematyczne było słowo „współtwórczyni”, przedstawiały swoją aktywną rolę: „Nie wiem, czy współtwórczynią, ale czuję się ważna. Każda z nas była ważna tutaj. To jest nasza ciężka praca. Dla nas praca teatralna oraz próby podejmowane po raz pierwszy były ciężkie, ale nam się udało. Jestem dumna z nas wszystkich, że bałyśmy się, ale pracowałyśmy” (D.GTŻ.09.12.2022). Uczestniczki dostrzegały, że czują się odpowiedzialne za pracę, którą wspólnie zrobiły i którą chcą rozwijać (L.CHK.09.12.2022). Nawet jeśli niektórym z nich trudno było nazwać się współtwórczyniami, zauważyły, że wniosły swój głos (I2.CHK.09.12.2022).

„Te zajęcia budzą normalność”

Cel pracy CSO to nie tylko spektakle, koncert, teksty, nagrania, sala teatralna na terenie więzienia, ale również doświadczenia, jakie podczas realizacji tych przedsięwzięć zdobyli uczestnicy. Czy te zajęcia coś im dały? Czy dowiedzieli się czegoś nowego o sobie? To kolejne kwestie poruszane w rozmowach.

Opinie osób uczestniczących w CSO o tym, czy tego typu działania są potrzebne w więzieniu, oscylowały między pełną afirmacją a brakiem zdania na ten temat. Z moich obserwacji wynikało, co potwierdzili ankietowani, że warunkiem odbioru szerszego spektrum doświadczeń podczas działań CSO było przełamanie sceptycyzmu i pełne zaangażowanie się w pracę.

Wielu uczestników zwróciło uwagę, że dzięki zajęciom nie myślą o więzieniu. Próby to dla nich kilka godzin wolności⁴². „Na zajęciach czuję się otwarta, na oddziale zamknięta. Nie ma tam nawet psychologa, żeby porozmawiać” – skarżyła się współtwórczyni grupy teatralnej (S.GTŻ.09.12.2022).

Doświadczenie wolności w więzieniu oznaczało dla uczestniczek: wolność słowa, ducha, uwolnienie umysłu. Praca artystyczna była egzystencjalnym wsparciem. Uczestnicy mówili: „praca muzyczna podnosi mnie na duchu, pozwala nie myśleć, ile czasu tu spędzę [...] i walczyć o każdy dzień, o to, żeby wstać rano” (I2.CHK.09.12.2022); zajęcia pomagają, żeby się nie zatracać w rzeczywistości więziennej (Mi2.GTM.10.06.2023); porządkują czas i łatwiej żyje się z zajęć na zajęcia (Mt1.GTM.10.06.2023).

Chociaż Bresler i Konecka nie są terapeutkami i nie stosują oddziaływań stricte psychologicznych, a jedynie wykorzystują narzędzia w obrębie pracy teatralnej, muzycznej, z zakresu pedagogiki teatru, procesów grupowych (Konecka) oraz indywidualne predyspozycje, osoby uczestniczące w warsztatach zauważyły, że dzięki pracy artystycznej przełamały wiele wewnętrznych ograniczeń⁴³. Wymieniały też kompetencje psychologiczne uzyskane podczas prób, jak na przykład: większa otwartość na ludzi i na nowe sytuacje⁴⁴, większa pewność siebie⁴⁵, odwaga⁴⁶, zmniejszenie napięcia, doświadczanie spokoju, regeneracji⁴⁷, lekkości i szczęścia wynikającego z docenienia⁴⁸. Dzięki pracy teatralnej niektóre uczestniczki zyskały poczucie własnej wartości⁴⁹. Kobieta, która od swoich najbliższych często słyszała, że

jest beztalenciem, po zakończeniu projektu powiedziała: „Teraz mogę udowodnić mojej rodzinie, że jestem coś warta, że jeszcze będzie ze mnie pożytek” (Z.GTŻ.11.11.2023).

Interesujące jest, że praca artystyczna prowadziła do efektów, jakich z reguły oczekuje się od terapii. Współtwórczyni grupy teatralnej mówiła: „Dzięki tej pracy czuję się dużo lepiej, nie dopadają mnie złe emocje. Nauczyłam się, żeby nie brać wszystkiego do siebie [...] [dowiedziałam się, jak – M.H.] odróżniać emocje. Wiem, że mam emocje i wiem, kiedy się boję, kiedy jest smutek, radość. Nie wiedziałam tego wcześniej” (S.GTŻ.09.12.2022). Z kolei jeden z uczestników zwrócił uwagę na poczucie siły płynące z postępów w pracy teatralnej. Próby sprawiały, że wyrzucał emocje i czuł się odstresowany (D.GTM.10.06.2023). Inne osoby zyskiwały świadomość własnych kompetencji i korzyści płynących z pracy nad sobą, poznawały siebie, również w innej roli. Istotne było odkrywanie kreatywności zarówno w sobie, jak i w innych. Równocześnie były też osoby, które podczas warsztatów nie dowiedziały się o sobie niczego nowego (A2.GTŻ.09.12.2022).

Praca na próbach pomogła wielu osobom nabyć i rozwinąć różne kompetencje. Jedna ze współtwórczyń grupy teatralnej zwierzyła się, że miała problem z powiedzeniem czegoś publicznie, a po próbach to ustąpiło (As.GTŻ.01.07.2022). Inna mówiła o swoim doświadczeniu: „Pewność siebie wzrasta, gdy człowiek uczy się tyle tekstu na pamięć. Widziałam też, że przy tym dobrze się bawię. Większość roli powstała z mojej inicjatywy. Zauważałam pewne zachowania i wdrażałam je w życie” (Na.GTŻ.27.10.2023). Niektórym osobom po warsztatach łatwiej było mówić o sobie, uczyły się nowego sposobu pracy z głosem, masażu, uważności, zwracania uwagi na gesty, sytuacje, na obecność każdej osoby, mierzyły się z

wyzwaniami aktorskimi, przełamywały wstyd przed publicznym czytaniem na głos. Uczestnik pracy teatralnej, bibliofil, docenił obecność tekstów Szekspira na próbach (Mt2.GTM.10.06.2023). Lider zespołu Sygnatura Akt wyraził wdzięczność, że może pisać muzykę i teksty i dzielić się nimi z osobami, które zna. W jego przypadku istnienie grupy wpłynęło na życie codzienne: „Teraz z Jackiem [kolegą z zespołu – M.H.] dzień w dzień próbujemy, nagrywamy, odtwarzamy. [...] Pół dnia potrafię grać na gitarze” (S.ZM.09.12.2022). Natalia, która z chóru kobiet po półtorarocznej pracy dołączyła jako wokalistka do męskiego zespołu – a więc dokonała czegoś, co na początku projektu uchodziło za niewykonalne ze względu na brak zgody służby więziennej – tak mówiła o nowym wyzwaniu: „Na początku było ciężko, to była niewiadoma. Teraz [po pięciu miesiącach prób muzycznych – M.H.] czuję się odważniejsza, dowartościowana, spełniona. Kiedyś śpiewałam [na scenie – M.H.], ale nigdy nie śpiewałam tak ciężkiej muzyki. Tego się nauczyłam” (N.CHK.11.11.2023). Dzięki pracy artystycznej uczestniczki zyskiwały motywację do tego, by pracować nad wartościami i nie wrócić do tego, co robiły na wolności. Muzyk przez krótki czas zaangażowany w próby zespołu zwrócił uwagę, że obecność prowadzących, które wnoszą pasję do sztuki, do życia oraz jasno wyznaczony cel, sprawia, że CSO jest miejscem, które „może przynosić rozwój” (A.ZM.10.06.2023). Jego kolega z zespołu podzielił się refleksją, że satysfakcja z pracy motywuje go do samorozwoju. Niemal rok później ten sam rozmówca powiedział: „W pracę zaangażowałem się w stu dziesięciu procentach [...] Praca w CSO wyostrzyła moje wartości. Zawsze miałem wartości, zasady i przekonania. Dzięki tej pracy uświadomiłem sobie, że moje wewnętrzne przekonania są słuszne” (S.ZM.11.11.2023). W podobnym duchu opowiadał pierwszy wokalista zespołu, zaangażowany równocześnie w teatr. Mówił, że regularne próby teatralne i muzyczne pomagają mu kształcić odpowiedzialność, stanowczość

i dyscyplinę. Uczą wychodzić od tego, co jest możliwe, od samej osoby. Podczas gdy struktura więzienia zmienia i często dominuje w nim lenistwo i krytykowanie innych, „tutaj otwarta głowa, otwarte serce, kreatywne wykorzystanie czasu. Wiele pozytywnych wartości” (D.ZM/GTM.03.07.2022). Aktor z grupy teatralnej zwierzył się, że w ciągu trzech zajęć zrobił dla siebie więcej niż przez cztery i pół roku odsiadki. „Te zajęcia budzą normalność, [...] uczymy się naturalności, serca, wrażliwości” (Mi2.GTM.10.06.2023).

Zaskoczenia

Z kolei wśród najbardziej zaskakujących sytuacji związanych z CSO uczestnicy wskazywali na zaangażowanie okazane przez osoby z zewnątrz, wspólne tworzenie czegoś wartościowego i relacje prowadzących ze współpracownikami. Padały głosy: „tutaj interesują się nami” (To.GTŻ.03.09.2022), „nie rozliczają ze wszystkiego” (I1.CHK.04.09.2022), „nie potępiają nas” (L.CHK.09.12.2022). „W CSO wydarzyło się, że ktoś w końcu popatrzył na nas jak na ludzi” (S.ZM.11.11.2023); [podczas prób – M.H.] „byłam normalnie traktowana, tak jak na wolności. [...] czułam, że ktoś mnie wspiera, stoi za mną, szanuje to, co robię” (D.GTŻ.09.12.2022). Prowadzące „patrzyły na nas z sercem i to otwiera serce” – mówiła współtwórczyni chóru (I2.CHK.09.12.2022). Jej koleżanka podsumowała:

osobom osadzonym bardzo pomaga świadomość, że ktoś z zewnątrz myśli o nas. Angażuje się, myśli jak można nam pomóc. Prowadzące wykonały dużą pracę. Mamy to poczucie, że nie jesteśmy sami. Osoby [uczestniczące w CSO – M.H.] odkryły, utwierdziły się, że każda ma swoją osobowość, odrębność. Tego dowiodły swoją obecnością prowadzące. Sprawily, że teraz wiemy, że jesteśmy coś

warci. Ich oddziaływanie to sprawiło (D.GTŻ/CHK.11.11.2023).

Uczestnicy CSO zwracali uwagę, że pochwały i docenienie motywowały do pracy. Sposób proponowania zadań przez prowadzące sprawiał, że czuli się bezpiecznie i potrafili się otworzyć. „Iwona i Agnieszka bardzo dużo wniosły” (M.ZM.10.06.2023) mówił jeden z muzyków. Z kolei członkini grupy teatralnej tak określiła rolę Bresler: „Agnieszka występuje jako mentorka. Jest potrzebne, by powiedzieć, jak wygląda praca. Podchodzi do nas pozytywnie, pozytywnie podpowiada” (Il.GTŻ.10.06.2023). Docenione też zostało zaangażowanie Koneckiej w pracę zespołu muzycznego: „Iwona – spaja wszystko, poprawia, bez niej już tak by nie grało” (A.ZM.10.06.2023), „bardzo pomogła nam w graniu i w porozumieniu” (M.ZM.10.06.2023).

Kobiety z chóru zwróciły uwagę, że tego typu zajęcia wesprą je po wyjściu na wolność: „W wirze kradzieży, narkotyków – tu [podczas prób – M.H.] można zobaczyć, że są na świecie ludzie” (L.CHK.04.09.2022). „Zdecydowanie takie zajęcia pomogą mi na wolności. Dzięki tym zajęciom jest nadzieja na jutro. Widzę dobry świat. Nie widzę ludzi zatraconych [...]. Zajęcia to odskocznia i dowód, że jest normalne życie” (Ani.CHK.02.07.2022).

Trudności

Udział w projekcie dla większości był dużym wyzwaniem i zaangażowaniem się w mało znany obszar. O trudnościach łatwiej opowiadali mężczyźni. Wynikały one zarówno ze spraw organizacyjnych – głównie z dużej rotacji w grupach oraz, zwłaszcza na początku projektu, z niepewności, czy osoby zostaną doprowadzone na zajęcia. Ten ostatni problem pojawiał się na szczęście rzadko, wynikał z przeciążeń w pracy więzienia, sporadycznie z blokad w przepływie komunikacji wewnątrz jednostki czy zaniechań

funkcjonariuszy. Rotacja w grupie teatralnej męskiej wymagała od Iwony Koneckiej znaczących zmian w kompozycji przedstawienia i modyfikacji jego struktury (włączenie planu wideo). Zmiany w grupie wywoływały niekiedy (zwłaszcza wśród mężczyzn) spięcia, rzadko jednak manifestowane podczas prób obserwowanych przeze mnie. Jeden z uczestników z rozczarowaniem mówił o współosadzonych, którzy pojawiali się na próbach i znikali: „nie wiadomo, czego ludzie oczekują od tych zajęć” (Mt2.GTM.10.06.2023). Dla niektórych przytłaczające było doświadczanie pogardy ze strony współosadzonych w związku z uczestnictwem w próbach.

Inne wyzwania wynikały z pracy teatralnej. Niektórym uczestnikom sprawiało trudność przyswojenie tematu przedstawienia, innym zmierzenie się z tekstem (Szekspir), bądź znalezienie dla siebie roli, z którą mogliby się utożsamić. Wyzwaniem bywało podejmowanie zadań proponowanych na próbach, jak również moment wejścia w rolę czy trema przed występem.

Osobna kategoria obaw dotyczyła reakcji widzów. Pojawiały się pytania: czy aktorzy zostaną pozytywnie odebrani, czy nie narażą się na śmieszność, czy nie będą odstawać od grupy, a także czy nie wydadzą się zbyt sztuczni. W kilku przypadkach trudności okazały się na tyle duże, że niektóre osoby rezygnowały z prób, z reguły nie szukając wsparcia u prowadzących pracę. Warto jednak podkreślić i takie przypadki, w których mimo znaczących trudności uczestnicy zostali w projekcie i ostatecznie byli usatysfakcjonowani.

Z perspektywy finału

Kilka osób zapytanych o wpływ pracy z Kobietostanem z perspektywy finału projektu i ostatniego wspólnego spotkania wszystkich grup, udzieliło

odpowiedzi, które się wzajemnie dopełniają.

Udział w zajęciach CSO był największym wyzwaniem w życiu jednego z trzech wykonawców spektaklu *Królowie*. Mimo chwil, gdy aktor rozważał odejście z projektu, ostatecznie był zadowolony z tego, że dotrzymał słowa i został do premiery. Odkrył w ten sposób wartość danego słowa. Dzięki nowemu doświadczeniu stał się bardziej otwarty na ludzi i komunikatywny, nauczył się pracować w zespole i nie bać się wyzwań. Próby wpłynęły zarówno na jego codzienne relacje w więzieniu, jak i na relacje z bliskimi. Zaobserwował wzrost poczucia własnej wartości i siły wewnętrznej. Przełamał stres przed występem przed znaną i nieznaną widownią. Choć przed tą nieznaną grało mu się znacznie łatwiej (Mt1.GTM.10.11.2023).

Wykonawczynie przedstawienia *Sen Rity* zwierzyła się, że praca w CSO przyniosła jej wiele emocji. Zyskała motywację, by walczyć o to, co dla niej ważne i nie poddawać się. Zdobyła umiejętności aktorskie i wzmocniła poczucie własnej wartości. Po zajęciach ma ochotę walczyć, wcześniej się poddawała, odpuszczała za łatwo. Teraz tego nie robi. Była za bardzo ufna, a po wspólnej pracy zyskała dystans i pewność siebie. Nauczyła się mówić, że czegoś nie chce, nie zrobi. Nie ulega. Choć jeszcze nie jest asertywna, do tego dąży. Dzięki CSO odzyskała swój głos (Il.GTŻ.11.11.2023).

Jej młodsza koleżanka z zespołu po spektaklu poczuła się bardzo doceniona. Nigdy nie myślała, że jej występ zostanie tak dobrze przyjęty. Po nim bardziej uwierzyła w siebie, ale i zyskała do siebie dystans. Samodzielnie poradziła sobie ze stresem przed grą na scenie, odkrywając wpływ oddychania. Dodatkowo dla rozluźnienia tańczyła za kulisami *Macarenę*. Po zakończeniu projektu ma ambicję, żeby się uczyć, nie stać w miejscu, rozwijać się, także artystycznie (Na.GTŻ.11.11.2023).

Wykonawczynie zarówno teatru żeńskiego, jak i chóru praca w CSO pomogła przezwyciężyć lęk. Kobieta postanowiła wystąpić i udowodnić sobie, że może to zrobić. Jest osobą skrytą, a w teatrze robi coś innego. Daje jej to dużo radości, a po próbach i spektaklach czuje przypływ energii. Praca pomaga jej też w nawiązywaniu relacji. Dzięki krokom, które podjęła, stała się pewniejsza siebie. Teraz jest gotowa, aby coś robić, wcześniej niekoniecznie tak było (Ki.GTŻ/CHK.11.11.2023).

Uczestniczka chóru kobiet, a ostatecznie także wokalistka zespołu Sygnatura Akt, po zakończeniu projektu powiedziała: „Nie mam tej niewiary. Mam większe poczucie odpowiedzialności. Jeżeli nie przyjdę na próbę, inni nie będą mogli pracować. Czuję się potrzebna i mam poczucie wspólnoty; więcej wiary w siebie i we własne zdanie. Wcześniej, nawet jak miałam coś do powiedzenia, czy z czymś się nie zgadzałam, dusiłam to w sobie. [W CSO – M.H.] nauczyłam się mówić, stawiać granice. Ta praca nauczyła mnie, że nie będę musiała siedzieć cicho. Doświadczyłam siły kobiet” (N.CHK.11.11.2023).

Po występach

W całym procesie istotną rolę odegrały występy na Festiwalu Sztuki Osadzonych oraz nagranie teledysku przez zespół muzyczny⁵⁰. Te działania były nie tylko ukoronowaniem wspólnej pracy, możliwością pokazania jej osobom z zewnątrz, w tym rodzinie i przedstawicielom służby więziennej. Spektakle, koncert czy teledysk postrzegane były przez twórców nie tylko jako wyraz siły zespołowej, powód do satysfakcji czy wspólnie osiągnięty sukces, ale także spłacenie kredytu zaufania. W ukierunkowaniu aktorek i muzyków na coś innego niż oni sami można dostrzec wyraz potencjału transgresyjnego (Frankl, 2010, s. 39). Docenienie przez widzki, osoby

prowadzące pracę⁵¹ („wierzę w to, co razem zrobiliśmy, to wyście zrobili, to zrobił Zakład Karny w Krzywańcu”⁵²) i samodocenienia w grupach i między nimi wpłynęło bardzo pozytywnie na wszystkich uczestników. Muzyk uczestniczący w całym procesie tak podsumował swoje doświadczenie jako widza: „Olbrzymie wrażenie zrobił [na mnie – M.H] teatr męski. Teatr żeński wywołał emocje. Na koniec wzruszyłem się [...]. To mi się nie zdarzyło przez dwadzieścia lat” (J.ZM.11.11.2023).

Jak pokazują badania, cel stawiany przed CSO, formułowany jako wzrost sprawczości i poczucia wartości osób uczestniczących w projekcie – przynajmniej w przypadku osób współtworzących Festiwal Sztuki Osadzonych i tych, które solidnie zaangażowały się w projekt na którymś jego etapie – został osiągnięty. Z badań wynika, że uzyskano coś jeszcze, co jest równie ważne. W toku pracy kolektywnej i osiągnięcia wspólnego celu udało się zbudować bliższe relacje międzyludzkie. „Ten projekt nauczył mnie bardziej zbliżać się do ludzi” – zwierzał się lider Sygnatury Akt. Uczestniczki mówiły o „poczuciu wspólnoty”, doświadczeniu scalenia i o tym, że dzięki zajęciom poszczególne osoby odnalazły „wsparcie w sobie nawzajem”. Konecka i Bresler jako współliderki wzajemnie wspierały się w działaniach. Pracując z grupami w sposób transparentny, współodpowiedzialny i niehierarchiczny, a równocześnie z zachowaniem troski (o siebie i inne), stwarzały model relacji, które już bez ich udziału osoby uczestniczące zaczęły zawiązywać między sobą.

Dariusz Kosiński w autorskim *Słowniku teatru* tak zdefiniował zespół teatralny:

zespół ludzi teatru pracujących razem przez dłuższy okres [...] i tworzących wspólnotę cechującą się specyficznym poczuciem więzi.

Z tego, że przedstawienie teatr. jest dziełem wielu artystów, wynika założenie, że wszyscy biorący udział w jego tworzeniu powinni być złączeni poczuciem odpowiedzialności, a zarazem ściśle ze sobą współpracować dla dobra całości. [...] Warunkiem powstania i trwałości z.t. jest wspólnota przekonań ideologicznych i artystycznych, lub – co najmniej – zaufanie do lidera grupy, przekonanie o wartości jego idei i działań. Dalszymi konsekwencjami są wspólnota stylu oraz wzajemne inspirowanie się do intensywnej pracy artystycznej (2009, s. 223).

Większa część przedstawionej charakterystyki zespołu teatralnego mogłaby posłużyć do opisu działań CSO. Omawiana praca realizowała postulaty humanistyki afirmatywnej⁵³, inspirowała też sytuacje, w których osoby (co najmniej niektóre) mogły doświadczyć samotranscendencji (Frankl, 2010, s. 31)⁵⁴. Oddziaływała zatem zarówno w obszarze społecznym, jak i głęboko personalnym. Tym trudniej to pisać, że po opuszczeniu przez Bresler i Konecką Krzywańca wprowadzane przez nie sprawcze splątania, intra-akcje przestały działać w takim kształcie. Artystki skończyły projekt finansowany z pozyskanych przez nie środków. Ich pomysł na kontynuowanie współpracy w ramach innego projektu europejskiego nie został zaakceptowany przez jednostkę z uwagi na plany emerytalne dyrektora. Janowski nie chciał zostawić swojej następczyni zobowiązania do kontynuowania pracy w partnerstwie ze stowarzyszeniem zewnętrznym. Dodatkowo, remont budynku hotelowego służby więziennej, z którego podczas pracy w Krzywańcu korzystał Kobietostan i ich współpracownicy, znacznie komplikował logistykę i zwiększał budżet ewentualnej pracy. Bresler i Konecka planują natomiast wrócić do Krzywańca w 2026 roku z kolejną odsłoną Festiwalu Sztuki Osadzonych.

Jak dotąd ta unikalna praktyka, jaką jest CSO, nie zainspirowała transformacji pracy penitencjarnej w Polsce. Nie podjęto starań, by takie inicjatywy stały się częścią rozwiązań systemowych, objętych stałym finansowaniem. Zakład Karny w Krzywańcu korzysta z nazwy Centrum Sztuki Osadzonych, a w sali odbywają się regularnie gościnne koncerty zespołów i spektakle, wykłady oraz spotkania z zaproszonymi osobami. Niestety rzadko można zobaczyć na scenie osadzone i osadzonych, a temu miało przecież służyć Centrum Sztuki Osadzonych. Osoby je współtworzące, które zostały za murami, dziś nie mają szansy na kontynuację pracy w formie zbliżonej do tej wprowadzonej przez Bresler i Konecką. Zakład karny na to się nie zgodził, choć wiele osób wyraziło taką chęć.

Interesujące są różnice ich postaw wobec tego pragnienia. Niektórzy mimo zainteresowania pracą brak perspektyw przyjmowali ze spokojem (Mt1.GTM.10.11.2023). Inni wyrażali rozżalenie: „Wątpię, że ta praca będzie kontynuowana po zakończeniu projektu. Dla systemu [penitencjarnego – M.H.] jest tylko dodatkowym obciążeniem. To rodzi frustrację, że są blokady, kiedy już doświadczyliśmy, jak to jest ważne i ile nam to daje” (S.ZM.11.11.2023). Jeszcze inne błyskawicznie zadawały sobie pytanie: „Co ja mam teraz robić?” (D.GTŻ/CHK.11.11.2023). I po chwilowej pustce, jak wspomniała jedna z twórczyń grupy teatralnej i chóru, pojawił się pomysł, by robić spektakle dla dzieci. „Są pozytywne reakcje. Jak się weźmiemy w garść, damy radę” (D.GTŻ/CHK.11.11.2023). Przez jakiś czas przyjeżdżał do Krzywańca Teatr Lalka w Trasie, który zrealizował z kobietami osadzonymi dwie premiery. Jednak również ta współpraca się zakończyła.

Wychodziłam z procesu pracy w CSO z empirycznymi dowodami na prawdziwość słów Andrei Fontany i Jamesa H. Freya: „żeby dowiedzieć się czegoś na temat ludzi, musimy traktować ich jak ludzi, a oni pomogą nam

stworzyć relację na swój temat” (2009, s. 121). Z odpowiedzią jednej ze współtwórczyń CSO, która na moje pytanie: „co by pomogło w więzieniu?”. Odpowiedziała: „Gdyby ktoś z uwagą słuchał” (And.GTŻ.22.04.2022). Oraz z marzeniem, by takie inicjatywy jak Centrum Sztuki Osadzonych w wykonaniu Kobietostanu stały się codzienną rzeczywistością polskich więzień.

Wzór cytowania:

Hasiuk, Magdalena, *Centrum Sztuki Osadzonych – doświadczenia osób uczestniczących*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, DOI: 10.34762/rc0z-7249.

Autor/ka

Magdalena Hasiuk (magdalena.hasiuk@ispan.pl) – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, redaktorka „Pamiętnika Teatralnego”. Ostatnio opublikowała *Teatr Węgajty. Wyprawy – Działania – Przedstawienia. W strumieniu* (2024). ORCID 0000-0003-2736-5256.

Przypisy

1. Por. *Centrum Sztuki Osadzonych – współpraca ZK Krzywaniec i Kolektywu Kobietostan* – materiał filmowy, <https://www.youtube.com/watch?v=GTbZqbzD8qg&t=196s> [dostęp: 22.02.2025].
2. Były mąż jednej z uczestniczek projektu zabraniał ich dzieciom rozmawiać z mamą przez telefon, bo nie chciał, by miały jakikolwiek kontakt z więzieniem. Ostatecznie zgodził się na przesłanie dzieciom paczek z materiałami do wykonywania zadań twórczych, ale nie na kontakt z matką. Mimo to kobieta nagrywała wiadomości wideo dla dzieci, uczestniczyła w realizacji słuchowiska, a twórcy Kolektywu Kobietostan na adres mailowy dziadka dzieci przesłali materiały z prośbą o pokazanie ich wnukom. „Tacie musiało dzięki tym nagraniom stopnieć odrobinę serce, bo pokazał Pędrkowe słuchowisko dzieciom, jak i [...] wiadomości, przekonał się, że [...] nie powinien się obawiać, i kiedy [uczestniczka działań – M.H.] [...] następnym razem zadzwoniła do domu, pozwolił dzieciom rozmawiać z mamą [...]. Ta historia sama w sobie była warta całego *Lata w teatrze*” – napisała w wiadomości prywatnej do autorki Agnieszka Bresler (2021, s. 1).
3. Agnieszka Bresler jako współtwórczyni, a następnie współpracowniczka fundacji Jubilo, pracowała teatralnie od 2014 do 2019 w Zakładzie Karnym nr 1 we Wrocławiu (por. Bresler, 2019, s. 65-74).

4. Wypowiedź Iwony Koneckiej na podstawie rozmowy przeprowadzonej 4 marca 2025 przez komunikator internetowy.
5. Tamże.
6. Przestrzeń była wykorzystywana przez zakład karny jako miejsce warsztatów rzemieślniczych.
7. Ze spektakularnymi przedsięwzięciami Teatru Po Drodze działającego w Zakładzie Karnym w Kłodzku w latach 1998-2010.
8. O takich planach na początku nowego milenium myślał reżyser Krzysztof Papis i jego współpracownicy z Teatru Po Drodze. Wówczas nie udało się ich zrealizować. Na podstawie nieopublikowanego wywiadu z Krzysztofem Papisem, przeprowadzonego w czerwcu 2013 we Wrocławiu.
9. Monika Kwaśniewska zwróciła uwagę, że ujęcie Barad nie jest sprzeczne z ideą Domańskiej, która jako jedną z cech humanistyki afirmatywnej podaje „ujęcie podmiotu jako sprawcy (zastosowanie idei nieantropocentrycznej, rozproszonej sprawczości oraz sprawczości nieintencjonalnej)” (Domańska, 2014, s. 128) (por. Kwaśniewska, 2023, s. 176).
10. Viktor Frankl, twórca logoterapii, zaliczanej do szkół psychoterapii egzystencjalnej w zdolności do samotranscendencji widział jeden z przejawów umiejętności przynależnych wyłącznie człowiekowi. Wykracza on „poza siebie w swoim dążeniu do innej ludzkiej istoty albo w dążeniu do sensu” (2010, s. 31). Filozof pisał, „że istotą bycia człowiekiem jest być stale skierowanym i zorientowanym na coś lub kogoś innego niż on sam” (tamże, s. 39).
11. Konecka i Bresler nigdzie nie powoływały się na koncepcję Teatru Uciśnionych. Ich program obejmujący aktywizowanie osób osadzonych w taki sposób, by dzięki pracy zyskały szersze możliwości wyboru scenariuszy życiowych, pomaganie współtwórcom w dostrzeżeniu ich własnej siły, kreatywności, sprawczości, kształcenie zachowań kolektywnych, a to wszystko trenowane podczas prób, było bliskie praktykom Teatru Uciśnionych (por. Boal, 2000, s. 141). W każdym przypadku, w sposób szczególny w pracy z osadzonymi, tak pojmowany teatr miał uczyć brania odpowiedzialności za swoje życie.
12. Np. trudności z doprowadzeniem na próby czy organizacji spotkań z samodzielną pracą grup, rozszady osobowe, w tym topnienie niektórych zespołów. I tak np. informacja o rezygnacji jednej z uczestniczek grupy teatralnej po wypadku w pracy przedstawiona na Radzie Doradczej 9 czerwca 2023 sprawiła, że dzięki postawie koleżanek z zespołu, kadry penitencjarnej i reżyserek, aktorka wróciła na próby i wystąpiła w spektaklach.
13. Najbardziej znanym schematem pokazującym stopniowość partycypacji jest „drabina partycypacji” Sherry R. Arnstein sformułowana pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku przede wszystkim w odniesieniu do partycypacji obywatelskiej (por. Arnstein, 2012, s. 12-39).
14. Na podstawie wypowiedzi Iwony Koneckiej podczas rozmowy przeprowadzonej z Agnieszką Bresler i Iwoną Konecką 28 lutego 2025 roku przez komunikator internetowy.
15. Tamże.
16. Obejmująca rezydencję Bresler w Szkocji i zapoznanie się przez nią z pracą teatralną w tamtejszych więzieniach.
17. Taką dychotomię zawartą w rozważaniach Claire Bishop polegającą na konieczności wyboru między perspektywą etyczną i estetyczną odsłoniła Zofia Dworakowska (2022).
18. Obie twórczynie dość krytycznie odnoszą się do samej idei resocjalizacji, polegającej na przystosowywaniu do życia i „działania w społeczeństwie osób niedostosowanych lub takich, które utraciły z nim kontakt” (resocjalizacja, [w:] *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pl/resocjalizacja>, dostęp: 3.03.2025). Jeśli readaptacja społeczna osób po wyjściu

z więzienia ma się powieść, to mądrą pracę muszą wykonać dwie strony – nie tylko byli osadzeni, ale i społeczeństwo.

19. Takie jakości były przedmiotem analiz w tekstach powstałych po Festiwalu Sztuki Osadzonych (Kisiel, 2024; Hasiuk, 2024, s. 74-77).

20. Na podstawie wypowiedzi Agnieszki Bresler podczas rozmowy przeprowadzonej z Agnieszką Bresler i Iwoną Konecką, 28 lutego 2025 roku przez komunikator internetowy.

21. Znalazły się na niej m.in.: wzrost pewności siebie, samorozwój, radzenie sobie z trudnościami i stresem, twórczość/kreatywność, współpraca, budowanie nowych relacji, dzielenie pasji, poglądów i doświadczeń, bycie wziętym/wziętą pod uwagę, bycie docenionym/docenioną, równość/równe szanse, otrzymywanie wsparcia, stawianie sobie wyzwań, szczerość, godność (Konecka, 2022).

22. Współobecność na próbach dobitnie zadziałała zwłaszcza wtedy, gdy po kilku miesiącach pracy teatralnej z mężczyznami, prowadzące musiały wyraźnie upomnieć grupę (mimo istniejącego kontraktu), by szanowała granice ich prywatności. Na podstawie obserwacji uczestniczącej 3 września 2022 roku.

23. Prowadziłam je w latach 2012-2015 (zob. Hasiuk, 2015).

24. Choć to ostatnie nie było regułą – niektóre osoby swobodnie rozmawiały o swoich doświadczeniach po kilku warsztatach.

25. Ewaluacja dotyczyła również grup: literackiej, dziennikarskiej i radiowej, pracujących znacznie krócej i w trybie mniej intensywnym niż pozostałe. Przeprowadziłam cztery mikrowywiady, z czego jeden z osobą uczestniczącą również w żeńskiej grupie teatralnej. Podana łączna liczba wywiadów obejmuje również niecytowane.

26. A.ZM.10.06.2023; P2.ZM.10.06.2023; T.GTM.23.04.2022. Przy wszystkich odwołaniach do wywiadów stosuję skróty. Pierwsza litera, czasem litera i cyfra, niekiedy dwie litery odnoszą się do imienia rozmówczyni. Jeśli w grupie były dwie osoby o tym samym imieniu, pojawiają się cyfry. Dwie litery stosuję wówczas, gdy występuje kilka osób, których imiona zaczynają się na tę samą literę. Drugi skrót obejmuje grupę, w której dana osoba pracowała. Są to: CHK – chór kobiet, GTM – grupa teatralna męska, GTŻ – grupa teatralna żeńska i ZM – zespół muzyczny. Jeśli pojawia się łamanie, np. GTM/ZM znaczy, że osoba uczestniczyła w dwóch grupach. Data na końcu jest datą przeprowadzenia rozmowy. Listę przywołanych rozmów podaję w bibliografii.

27. K1.GTŻ.02.07.2022; I1.CHK.04.09.2022; Ani.CHK.02.07.2022; M.ZM.10.06.2023; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023.

28. T.GTM.23.04.2022, As.GTŻ.01.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; A2.GTŻ.09.12.2022.

29. T.GTM.23.04.2022; K1.GTM.23.04.2022; Mar.GTM.23.04.2022; M.GTM.09.12.2022; D.GTM.10.06.2023.

30. Wer.CHK.02.07.2022); S.ZM.03.07.2022; P1.ZM.03.07.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; L.CHK.04.09.2022; P.GTŻ/CHK.09.06.2023; P2.ZM.10.06.2023; M.ZM.10.06.2023.

31. Mo.GTŻ.22.04.2022; Mi1.GTM.23.04.2022; P2.ZM.10.06.2023; Mt2.GTM.10.06.2023.

32. Ani.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; I1.CHK.09.12.2022; A.ZM.10.06.2023; N.GTŻ.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023.

33. A1.GTŻ.22.04.2022; N.GTM.23.04.2022; Mag.CHK.02.07.2022; K2.GTM.03.09.2022; I2.CHK.09.12.2022; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023; N.CHK.11.11.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023. Warto podkreślić, że wśród osadzonych są tacy i takie, którzy nie mają żadnego wsparcia na zewnątrz. Niektórzy świadomie zerwali relacje, inni zostali z nich wykluczeni. Najtrudniejsza dla mnie była informacja, że jedna z uczestniczek pracy w mieście swoich rodziców od kilku lat uchodzi za zmarłą. Podczas rundy kończącej cały

projekt mówiła, że odżyła, otworzyła serce, dzięki osobom z grupy znów uwierzyła w siebie (I2.CHK.11.11.2023).

34. N.GTM.23.04.2022; Ani.CHK.02.07.2022; Wer.CHK.02.07.2022; P.GTM.03.09.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; Mt2.GTM.10.06.2023.

35. Ani.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; To.GTŻ.03.09.2022; A.GTM.3.09.2022; P.GTM.03.09.2022; Mar.CHK.04.09.2022; I2.CHK.09.12.2022; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023; N.GTŻ.10.06.2023.

36. D.GTŻ/CHK.09.06.2023; M.ZM.10.06.2023; A.ZM.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023.

37. Mi1.GTM.23.04.2022; T.GTM.23.04.2022; Mag.CHK.02.07.2022; To.GTŻ.03.09.2022; A.GTM.3.09.2022; L.CHK.04.09.2022; Mi2.GTM.10.06.2023.

38. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=IDntfTYvMuc> [dostęp: 17.03.2025].

39. J.ZM.03.07.2022; L.CHK.04.09.2022; A.ZM.10.06.2023.

40. Mi1.GTM.23.04.2022; K1.GTM.23.04.2022; Na.CHK.02.07.2022; Mi2.GTM.10.06.2023; I1.GTŻ.10.06.2023; N.GTŻ.10.06.2023; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023.

41. Mar.CHK.09.12.2022; S.GTŻ.09.12.2022; I1.CHK.09.12.2022; A1.GTŻ.09.12.2022.

42. T.GTM.23.04.2022; Mi1.GTM.23.04.2022; Na.CHK.02.07.2022; S.ZM.11.11.2023; Ma.GTŻ.09.12.2022; Ani.CHK.02.07.2022; Wer.CHK.02.07.2022; P1.ZM.03.07.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; Mar.CHK.04.09.2022; M.ZM.10.06.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023.

43. K1.GTM.23.04.2022; As.GTŻ.01.07.2022; A2.GTŻ.09.12.2022.

44. N.GTM.23.04.2022; As.GTŻ.01.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; Ani.CHK.02.07.2022; I1.CHK.04.09.2022; L.CHK.04.09.2022; I1.CHK.09.12.2022; N.GTŻ.10.06.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023.

45. As.GTŻ.01.07.2022; I1.CHK.04.09.2022; N.CHK.09.12.2022; S.ZM.09.12.2022; I1.GTŻ.10.06.2023.

46. Mag.CHK.02.07.2022; N.CHK.09.12.2022; A1.GTŻ.09.12.2022; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023.

47. Ani.CHK.02.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; Wer.CHK.02.07.2022; Mar.CHK.04.09.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; Mt1.GTM.10.06.2023; I1.GTŻ.10.06.2023; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023.

48. K1.GTŻ.02.07.2022; Ani.CHK.02.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; D.ZM/GTM.03.07.2022; Mar.CHK.04.09.2022; P.GTŻ/CHK.09.06.2023

49. L.CHK.04.09.2022; N.CHK.09.12.2022; I1.GTŻ.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023.

50. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=skR29clxN4Y> [dostęp: 18.03.2025].

51. Agnieszka Bresler podczas podsumowania projektu CSO wobec wszystkich grup powiedziała, że zawsze pracowała w więzieniach z osobami wybranymi. W CSO wzięli udział chętni, udowodnili „tym procesem, że każda osoba, która chce się zaangażować, chce z siebie coś dać, może. Nie jest istotne, czy ma potencjał. Udowodniliście, że jeśli chcecie i dajecie z siebie – talent się otwiera. Każdy z was rozkwitł, jaśniał. To wychodziło z was, a my podnosiłyśmy poprzeczkę, dostosowując ją do was. Jak różne są te spektakle. Jestem zachwycona spektaklem męskim”. Wypowiedź Agnieszki Bresler podczas podsumowania projektu CSO, na podstawie notatek własnych z badań terenowych 11 listopada 2023.

52. Wypowiedź Iwony Koneckiej, tamże.

53. A w szczególności nawiązania kontaktu z potencjałem do autoregeneracji psychicznej, fizycznej, a być może także etycznej, skoro przynajmniej w kilku wypowiedziach respondenci podkreślali znaczenie wartości i chęci pracy nad nimi (Mar.CHK.04.09.2022; I1.CHK.04.09.2022; S.ZM.11.11.2023).

54. Umiejętność wykroczenia poza siebie ku innej istocie ludzkiej albo ku sensowi przejawiały się w różnych sytuacjach. Jedna z uczestniczek zauważyła, że zaczęła „żyć nie

tylko swoim życiem, ale też życiem grupy” (D.GTŻ/CHK.11.11.2023). Inna pod wpływem prób chóru wyraziła gotowość, by zapisać córkę na podobne zajęcia; skoro jej tyle dają, mogłyby pomóc i jej córce (Wer.CHK.02.07.2022). Jeszcze inne planują po opuszczeniu więzienia wychodzić z dziećmi do teatru, żeby „zaszczepić w nich miłość” do sztuki (To.GTŻ.03.09.2022; D.GTŻ/CHK.11.11.2023). Z kolei współtwórca zespołu muzycznego odnalazł sens w twórczości: „Muzyka to moje życie. Ja dzięki temu żyję” (S.ZM.11.11.2023).

Bibliografia

Literatura:

Arnstein, Sherry R., *Drabina partycypacji*, tłum. J. Bożek, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.

Bishop, Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Bęc zmiana, Warszawa 2015.

Boal, Augusto, *Theater of the Oppressed*, przeł. Ch.A. i M.-O.L. McBride, E. Fryer, Pluto Press, London 2000.

Boal, Augusto, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przeł. M. Świerkocki, Wydawnictwo Cyklady, Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Warszawa 2014.

Bresler, Agnieszka, „Odkluczanie” i „Kobietostan”. Kolektywny charakter pracy teatralnej osób pozbawionych wolności, „Pamiętnik Teatralny” 2019, nr 2, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/77/45> [dostęp: 20.03.2025].

Bresler, Agnieszka, *List do M.H.*, z dnia 19 września 2021, maszynopis.

Bresler, Agnieszka; Konecka, Iwona, *Opis wniosku Centrum Sztuki Osadzonych*, maszynopis, 2022.

Chase, Susan E., *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, tłum. F. Schmidt, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S., *Przedmowa*, tłum. K. Podemski, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. P. Binder i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009a.

Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S., *Wprowadzenie. Dziedzina i praktyka badań jakościowych*, tłum. K. Podemski, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. P. Binder i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009b.

Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S., *Metody zbierania i analizowania materiałów empirycznych*, tłum. F. Schmidt, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin,

Y.S. Lincoln, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009c.

Dolphijn Rick; van der Tuin, Iris, *Wywiad z Karen Bard*, tłum. J. Czajka, [w:] *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. J. Bednarek, J. Maliński, tłum. J. Czajka i in., Fundacja Machina Myśli, Gdańsk – Poznań – Warszawa 2018a, <https://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Dolphijn-i-van-der-Tuin-Nowy-materializm.-Wywiady-i-kartografie.pdf> [dostęp: 20.02.2025].

Dolphijn, Rick; van der Tuin, Iris, *Koniec kobiety – mężczyzny*, tłum. J. Maliński, [w:] *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. J. Bednarek, J. Maliński, tłum. J. Czajka i in., Fundacja Machina Myśli, Gdańsk – Poznań – Warszawa 2018b, <https://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Dolphijn-i-van-der-Tuin-Nowy-materializm.-Wywiady-i-kartografie.pdf> [dostęp: 20.02.2025].

Domańska, Ewa, *Humanistyka afirmatywna. Władza i płeć po Butler i Foucaultie*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 4.

Dworakowska, Zofia, *Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 169-170, <https://didaskalia.pl/pl/artikul/kwestia-autorytetu-czyli-wspolne-problemy-sztuki-partycypacyjnej-i-badan-jakosciowych> [dostęp: 20.02.2025].

Fontana, Andrea; Frey, James H., *Wywiad. Od neutralności do politycznego zaangażowania*, tłum. M. Skowrońska, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Frankl, Viktor E., *Wola sensu. Założenia i zastosowanie logoterapii*, przeł. A. Wolnicka, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010.

Hasiuk, Magdalena, „Teatr życia”, „Teatr” 2024, nr 1, <https://encyklopediateatru.pl/pdf/article/fe839d0f621f7fbf5d8ca04178869c04c6a12e81/352730.pdf> [dostęp: 22.02.2025].

Hasiuk, Magdalena, „Okrutnie dziwna strona” świata. *Wokół teatru więziennego w Polsce*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2015.

Heddon, Deirdre; Milling, Jane, *Devising Performance A Critical History*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Kacperczyk, Anna, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 3, <https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/article/view/12740> [dostęp: 23.02.2025].

Kaźmierska, Kaja, *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Uniwersytet Łódzki. Katedra Socjologii Kultury, Łódź 1997.

Kędzia Agata, *Trudna sztuka dorastania. Wydarzenia performatywne dla nastoletniej*

publiczności, Wiele Kropek, Kraków 2024.

Kisiel, Julia Anna, *Przestrzeń praktykowania wolności*, e-teatr.pl, 10 stycznia 2024, <https://e-teatr.pl/przestrzen-praktykowania-wolnosci-44790> [dostęp: 23.02.2025].

Kocemba-Żebrowska, Joanna, *Participatory theatre: possibilities of division*, referat przedstawiony podczas konferencji *Politics and community engagement in doctoral theatre research* zorganizowanej w dniach 3-4 listopada 2017 przez Theatre Faculty of JAMU, Brno, maszynopis.

Konecka, Iwona, *Diagnoza. Analiza ankiet*, maszynopis, 2022, b.n.s.

Konecka, Iwona, *List do M.H.*, z dnia 16 kwietnia 2025, maszynopis.

Kosiński, Dariusz, *Słownik teatru*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2009.

Kwaśniewska, Monika, *Odpowiedzialnie usytuowana krytyka afirmatywna #MeToo w badaniach teatralnych*, „Pamiętnik Teatralny” 2023, nr 3, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/1383/1076> [dostęp: 22.02.2025].

Lévi-Strauss, Claude, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

Oddey, Alison, *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*, Routledge, New York 1994.

Thorpe, Jess, *To nie jest jedna historia*, przeł. J. Kocemba-Żebrowska, „Pamiętnik Teatralny” 2019, nr 2, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/75/43> [dostęp: 28.02.2025].

Filmografia:

Kolory – singel zespołu Sygnatura Akt, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=skR29clxN4Y>, 6’33” [dostęp: 23.02.2025].

Magdziarz, Piotr, 2023, *Festiwal Sztuki Osadzonych*, zdjęcia, dźwięk, montaż: P. Magdziarz, muz.: M. Mojczyno, <https://www.youtube.com/watch?v=5CUenuA3KAg&list=PLQo2tPTulFhDmFD8k-cw8w9jYr302qjb->, 10’18” [dostęp: 22.02.2025].

Fonografia:

Andruszko Urszula, *Centrum Sztuki Osadzonych. Reportaż z rozmów z uczestni(cz)kami projektu*, zrealizowanych w dniach 22-23 kwietnia 2022 w Zakładzie Karnym w Krzywańcu, <https://www.youtube.com/watch?v=repL1srxsUA&t=508s>, 9’29” [dostęp: 23.02.2025].

Wywiady:

Andrzej – 09.12.2022 (An.GTM.09.12.2022)

Andżelika – 22.04.2022 (And.GTŻ.22.04.2022)

Ania1 – 22.04.2022 (A1.GTŻ.22.04.2022); 09.12.2022 (A1.GTŻ.09.12.2022)

Ania2 – 09.12.2022 (A2.GTŻ.09.12.2022)

Anita – 02.07.2022 (Ani.CHK.02.07.2022)

Arek – 03.09.2022 (A.GTM.03.09.2022)

Arkadiusz – 10.06.2023 (A.ZM.10.06.2023)

Asma – 01.07.2022 (As.GTŻ.01.07.2022)

Damian – 03.07.2022 (D.ZM/GTM.03.07.2022)

Dawid – 10.06.2023(D.GTM.10.06.2023)

Dominika – 22.04.2022 (D.GTŻ.22.04.2022); 09.12.2022 (D.GTŻ.09.12.2022)

Dorota – 09.06.2023 (D.GTŻ/CHK.09.06.2023); 11.11.2023 (D.GTŻ/CHK.11.11.2023)

Ilona – 10.06.2023 (Il.GTŻ.10.06.2023); 11.11.2023 (Il.GTŻ.11.11.2023)

Iza1 – 09.12.2022 (I1.CHK.09.12.2022)

Iza2 – 09.12.2022 (I2.CHK.09.12.2022); 11.11.2023 (I2.CHK.11.11.2023)

Jacek – 03.07.2022 (J.ZM.03.07.2022); 11.11.2023 (J.ZM.11.11.2023)

Kamil1 – 23.04.2022 (K1.GTM.23.04.2022)

Kamil2 – 03.09.2022 (K2.GTM.03.09.2022)

Kicia – 10.06.2023 (Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023); 11.11.2023 (Ki.GTŻ/CHK.11.11.2023)

Klaudia – 02.07.2022 (Kl.GTŻ.02.07.2022)

Lena – 04.09.2022 (L.CHK.04.09.2022); 09.12.2022 (L.CHK.09.12.2022)

Magda – 02.07.2022 (Mag.CHK.02.07.2022)

Magda – 09.12.2022 (Ma.GTŻ.09.12.2022)

Marcin – 09.12.2022 (M.GTM.09.12.2022)

Marek – 23.04.2022 (Mar.GTM.23.04.2022)

Marzena – 04.09.2022 (Mar.CHK.04.09.2022); 09.12.2022 (Mar.CHK.09.12.2022)

Mateusz1(Kazek) – 10.06.2023 (Mt1.GTM.10.06.2023); 10.11.2023 (Mt1.GTM.10.11.2023)

Mateusz2 – 10.06.2023 (Mt2.GTM.10.06.2023)

Michał1 – 23.04.2022 (Mi1.GTM.23.04.2022)

Michał2 – 10.06.2023 (Mi2.GTM.10.06.2023)

Mirek – 10.06.2023 (M.ZM.10.06.2023); 11.11.2023 (M.ZM.11.11.2023)

Motylek – 22.04.2022 (Mo.GTŻ.22.04.2022)

Nadia – 02.07.2022 (Na.CHK.02.07.2022)

Natalia – 09.12.2022 (N.CHK.09.12.2022); 11.11.2023 (N.CHK.11.11.2023)

Natalia – 27.10.2023 (Na.GTŻ.27.10.2023); 11.11.2023 (Na.GTŻ.11.11.2023)

Nicola – 10.06.2023 (N.GTŻ.10.06.2023)

Norbert – 23.04.2022 (N.GTM.23.04.2022)

Paulina – 09.06.2023 (P.GTŻ/CHK.09.06.2023)

Paweł1 – 03.07.2022 (P1.ZM.03.07.2022)

Paweł2 – 10.06.2023 (P2.ZM.10.06.2023)

Piotr – 03.09.2022 (P.GTM.03.09.2022)

Sławek – 03.07.2022 (S.ZM.03.07.2022); 09.12.2022 (S.ZM.09.12.2022); 11.11.2023 (S.ZM.11.11.2023)

Sylwia – 09.12.2022 (S.GTŻ.09.12.2022)

Tomek – 23.04.2022 (T.GTM.23.04.2022)

Topo – 03.09.2022 (To.GTŻ.03.09.2022)

Weronika – 02.07.2022 (Wer.CHK.02.07.2022)

Zosia – 11.11.2023 (Z.GTŻ.11.11.2023)

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/centrum-sztuki-osadzonych-doswiadczenia-osob-uczestniczacych>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

DOI: 10.34762/3n1n-wa74

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/kleska-nieistniejacego>

/ INSTYTUCJE

Kłęska nieistniejącego?

O kolektywnie zarządzanej feministycznej instytucji kultury
na przykładzie Teatru Dramatycznego w Warszawie

Monika Kwaśniewska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

The Failure of What Never Was? On a Collectively Managed Feminist Cultural Institution: The Case of the Dramatyczny Theatre in Warsaw

The collective management of the Dramatic Theatre in Warsaw – as a feminist cultural institution co-directed by the Dramatyczny Collective – under the leadership of Monika Strzępka was an unprecedented phenomenon in Poland. Based on media reports, supplemented by insights from Iga Dzieciuchowicz's book *Teatr. Rodzina patologiczna*, this article explores the reasons behind the project's failure. The theoretical framework is provided by Thomas Schmidt's concept of the "ethical theatre." The author attempts to reconstruct a hypothetical picture of the transformation process within the theatre and the challenges that emerged, highlighting, among other issues, the absence of formal legal status for the Collective, hierarchical management practices, and crisis-driven responses. Both internal and external factors – from resistance to change to media backlash – are considered. While Strzępka's programme aligned with the principles of an ethical, participatory cultural institution, its implementation diverged from its original ideals. The article also invites reflection on the practical and legislative possibilities for collective management of public theatres.

Keywords: collective management; feminist cultural institutions; ethical theatre; institutional transformation

Wstęp

Kolektywne zarządzanie Teatrem Dramatycznym w Warszawie – jako feministyczną instytucją kultury współkierowaną przez Kolektyw Dramatyczny – podczas dyrekcji Moniki Strzępki było w Polsce ewenementem bez precedensu. Strzępka została powołana na to stanowisko we wrześniu 2022 roku. Do jej wygranej przyczynił się list do władz miasta, w którym upominała się o to, by uznać wieloletnie doświadczenie reżyserskie za wymagane w konkursie „minimum 5-letnie doświadczenie w zarządzaniu zespołem” (Strzępka, 2021) oraz odważny, jawnie feministyczny program konkursowy. Dyrekcja rozpoczęła się performansem *Sabat dobrego początku*, w czasie którego Strzępka została koronowana. Wbrew symbolicznej wymowie tego aktu (złagodzonej nieco przez to, że miejsce złotej korony zajął wianek), obejmując dyrekcję, przedstawiła Kolektyw Dramatyczny, wraz z którym zamierzała zarządzać teatrem i podała podział przypisanych poszczególnym osobom zadań i funkcji. Początek kadencji został zaburzony przez interwencję wojewody Konstantego Radziwiłła, wskutek którego Strzępka przez sześć miesięcy, od listopada 2022 do kwietnia 2023, była zawieszona (Kyzioł, 2022). Przychylny dla niej wyrok sądu sprawił, że mogła znów być dyrektorką. Po kolejnym półroczu, w grudniu 2023 roku, rozwiązała Kolektyw Dramatyczny, przejmując jednoosobową władzę, a w styczniu 2024 roku – po półtora sezonu dyrekcji, a realnie około dziesięciu miesiącach (wliczając przerwę letnią) bycia czynną dyrektorką – została odwołana (Felberg, 2024). Każdy z tych etapów był bardzo szeroko komentowany w mediach, w tekstach o niebywale rozpiętej amplitudzie emocjonalnej: od euforii po hejt. Teraz, w czasie stopniowego wyciszania ekscytacji¹, warto rozważyć czynniki, które mogły przyczynić się do klęski projektu uczynienia Teatru Dramatycznego kolektywnie zarządzaną

feministyczną instytucją kultury. By to zrobić, odniosę się do koncepcji „etycznego teatru” projektowanej przez niemieckiego badacza i praktyka Thomasa Schmidta. Następnie zestawię jego rozważania i postulaty z programem konkursowym Moniki Strzępki i Kolektywu Dramatycznego. W kolejnym kroku na podstawie doniesień prasowych spróbuję zrekonstruować hipotetyczny obraz procesu transformacji w Teatrze Dramatycznym oraz problemy, które się w jego trakcie wyłoniły. Zastanowię się również, w jakim stopniu na konflikt wewnątrz teatru mogły wpłynąć typowy dla okresu przemian opór przed zmianą oraz utrwalony tradycją wzorzec teatru dyrektorskiego. Centrum mojego zainteresowania będzie relacja między teorią a praktyką kolektywnego, etycznego zarządzania. Koncentrując się na tym aspekcie, pominię wiele innych istotnych wątków tej sprawy.

Mój artykuł bazuje wyłącznie na materiałach medialnych. Należy więc brać pod uwagę, że na procesy toczące się w Teatrze Dramatycznym wpływało wiele czynników, które nie przeniknęły do opinii publicznej lub zostały w jakiś sposób zniekształcone przez media. Zdaję sobie też sprawę, że na dziennikarskie narracje w różny sposób wpływają interesy określonych osób (nie tylko autorskich, ale też np. tych, które udzielają swojego głosu), instytucji (choćby redakcji i teatru) i podzielane przez nie przekonania polityczne oraz światopoglądowe. Sama czytając materiały dotyczące tej sprawy, niejednokrotnie wychwytywałam różne nieścisłości. Mój tekst nie ma jednak na celu szczegółowej weryfikacji tego archiwum. Nie uzupełniam go też o wyniki własnych badań „terenowych” (na ostatnim etapie pracy nad artykułem udało mi się uwzględnić fragment książki Igi Dzieciuchowicz *Teatr. Rodzina patologiczna* poświęcony Teatrowi Dramatycznemu, oparty m.in. na rozmowach z różnymi stronami konfliktu). Sposób, w jaki używam źródeł, ma raczej na celu wydobyć z nich informacji na temat obszaru problemów w funkcjonowaniu teatru oraz punktów zapalnych konfliktów

dotyczących strategii zarządzania.

Nowe modele zarządzania

Autorki i autorzy raportu *Scena polska 2024. Pracując w teatrze* podsumowującego badanie dotyczące sytuacji zawodowej pracowników i pracowników teatru wskazują na dominację autorytarnego modelu zarządzania polskimi teatrami:

Wypowiedzi rozmówczyń i rozmówców sugerują, że teatry instytucjonalne są często zarządzane w sposób scentralizowany i mniej lub bardziej autokratyczny, od zarządzania życzliwie autorytarnego po eksploatacyjno-autorytarne [...]. Kluczowe decyzje są podejmowane raczej jednoosobowo (względnie w tandemie – dyrektor naczelny i artystyczny) (Ilczuk i in., 2024, s. 106).

Bardziej horyzontalne i zespołowe strategie znajdują się, ich zdaniem, w fazie testowania. Przy czym wyniki tych prób są często negatywne ze względu na to, że dyrektorom i dyrektorkom brakuje „wiedzy, kompetencji i narzędzi do przeprowadzenia reformy systemu zarządzania teatrem” (Ilczuk i in., 2024, s. 113). Za jeden z ważniejszych w Polsce eksperymentów tego typu uznać można „feministyczną instytucję kultury”, którą w 2019 roku ogłosił się Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera (*Teatr Powszechny – feministyczna instytucja kultury*, 2019, s. 10). W dokumentach, które miały stanowić fundament transformacji tej instytucji, postulowano odejście od modelu hierarchicznego i autorytarnego, opartego na konkurencyjności, w stronę takich wartości, jak empatia, solidarność, równość. Służyć miała temu demokratyzacja, partycypacja i wzmacnianie podmiotowości zespołu,

uspołecznienie teatru. Ważnym krokiem do tego było równomierne docenianie zarówno pracy produkcyjnej, jak i reprodukcyjnej. Ten pierwszy rodzaj pracy jest pracą kreacyjną i artystyczną, wiąże się więc bezpośrednio z realizacją spektakli. Drugi z kolei stanowi część zasobów niematerialnych instytucji, reprodukujących egzystencję zbiorową. W moim rozumieniu praca reprodukcyjna w teatrze wykonywana jest więc głównie przez osoby pracujące w teatrze, ale nie w charakterze twórczyń i twórców, np. administracja, dział promocji, obsługa widowni, osoby dbające o dostępność czy zajmujące się edukacją teatralną. W szerszym ujęciu, włączającym takie trudno uchwytnie wartości jak atmosfera, jakość relacji i komunikacji, obejmuje wszystkich pracowników i pracownice, również pełniących funkcje artystyczne. Praca reprodukcyjna stanowi niezbędną podwalinę pracy produkcyjnej. W feministycznej instytucji kultury chodziło więc o dowartościowanie tego, co małe, niespektakularne, oparte na szeroko rozumianych relacjach, codzienne, a feminizacja oznaczała „zastąpienie wzorców współbycia społecznego kojarzonych z postawą męską tymi kojarzonymi z postawą kobiecą” (Adamiecka-Sitek, Keil, Stokfiszewski, 2019, s. 5). Teatr Powszechny w Warszawie był jednak kierowany przez tradycyjny tandem dyrektorski złożony z Pawła Łysaka (dyrektor artystyczny) i Pawła Sztarbowskiego (zastępcę dyrektora ds. programowych). Po kilku latach „feministyczność” prowadzonego przez siebie teatru Łysak komentował z rezerwą jako niemożliwy do pełnego zrealizowania ideał (Chmielewski, 2023, s. 24; e-book). Na przeszkodzie w realizacji tego projektu stoją, zdaniem Łysaka, utrwalone tradycją i praktyką zbiorowe wyobrażenie o potrzebie centralizacji władzy w teatrze oraz zapisy *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, które całą sprawczość i odpowiedzialność – prawną i finansową – przypisują osobie dyrektorskiej. Dyrektor Teatru Powszechnego nie miał więc złudzeń, że również w Teatrze

Dramatycznym wdrożenie nowego modelu zarządzania i funkcjonowania wymaga czasu, który szacował na „przynajmniej dwa sezony” (tamże).

Feministyczna instytucja kultury w takim kształcie, w jakim zaistniała w manifestie Teatru Powszechnego, jest trudna do realizacji ze względu na swój teoretyczny charakter, który wymaga opracowania realnych rozwiązań. W przypadku teatru pod dyрекcją Łysaka i Sztarbowskiego manifestowi towarzyszyły dwa dokumenty: *Zasady współpracy twórczyń i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie* oraz regulamin Rady Artystyczno-Programowej („Didaskalia. Gazeta Teatralna”, 2019, s. 5-9). Choć nie można odmówić im pionierskiego charakteru, to jednak stanowią raczej pewien przyczynek do pełnej zmiany systemowej, który wymaga rozszerzenia, pogłębienia i praktycznego przetestowania. Do takiej formy kontynuacji i weryfikacji miało dojść w moim rozumieniu w Teatrze Dramatycznym zarządzanym przez Monikę Strzępkę i Kolektyw Dramatyczny. Zanim jednak przyjrę się zapisom w programie konkursowym Moniki Strzęпки (współtworzonym przez Kolektyw Dramatyczny) oraz jego realizacji, przywołam propozycje reformy teatru na poziomie zarządczym i organizacyjnym wytworzone na gruncie niemieckim, gdzie refleksja i praktyka dotycząca kolektywnej dyrekcji i partycypacyjnego zarządzania teatrami jest lepiej rozbudowana i usystematyzowana niż w Polsce.

Wspomniany we wstępie Thomas Schmidt, wykładowca akademicki, który ma też doświadczenie dyrektorskie, kompleksowo opisał problemy dotyczące zarządzania teatrami publicznymi oraz zarysował możliwy kierunek zmiany. Choć jego prace zawierają podwaliny teoretyczne dla myślenia o reformie zarządzania instytucjami teatralnymi, to są mocno zakorzenione w rzeczywistości. Bazują bowiem na ankiecie wypełnianej przez tysiąc dziewięćset sześćdziesiąt sześć osób reprezentujących branżę teatralną.

Osobiste doświadczenie i kompetencje Schmidta, szeroki zasięg przeprowadzonych badań oraz ich empiryczno-teoretyczny charakter czynią jego badania pionierskimi na polu teatru. Dlatego, choć dotyczą teatru niemieckiego, zyskały recepcję międzynarodową dzięki anglojęzycznemu wydaniu książki (*Power and Structure in Theater. Asymmetries of Power*, 2023). Warto zauważyć, że narodowy charakter badań nie przeszkadza zarysowaniu rekomendacji dla procesów transformacji systemu teatralnego, które wykraczają poza kontekst lokalny i mogą być źródłem inspiracji i wskazówek również w innych krajach. Badacz wzywa bowiem do reformy systemu, a nie budowania strategii działania w tym istniejącym.

Badania Schmidta dotyczą zarówno przemocy i nadużyć władzy w instytucjach, jak i modeli alternatywnych, które pomogłyby budować w przyszłości „etyczny teatr” (taki jest też tytuł jego najnowszej książki; Schmidt, 2024). Schmidt zwraca uwagę na to, że jedną z kluczowych przyczyn nadużyć władzy w teatrach niemieckich jest wszechwładza kierującego teatrem intendentą (siedemdziesiąt siedem procent to mężczyźni), który jednoosobowo zarządza kapitałem teatru, w tym zatrudnieniem. Schmidt pisał, że autorytarny styl zarządzania łączy pewność siebie z brakiem ostrożności i ignorancją. Poczucie wszechmocy wiąże się jednak również z ogromną liczbą obowiązków oraz odpowiedzialnością, która z kolei stymuluje potrzebę kontroli. Rekomenduje więc zmiany w zarządzaniu instytucjami teatralnymi (Głowacka, 2022) i proponuje dwa kierunki: zorientowaną na zespół i proces reformę strukturalną oraz nowy etyczny model zarządzania (Schmidt, 2023, s. 352).

W proponowanym przez niego modelu zarządzania opartym na partycypacji i równowadze sił osoby liderujące miałyby pełnić funkcje moderatorów wiedzy, dzieląc odpowiedzialność z zespołem oraz ograniczając narzędzia

kontroli (tamże, s. 360-361). Do realizacji tego celu niezbędna jest rozwinięta inteligencja emocjonalna, która powinna być jednym z kryteriów wyboru osoby dyrektorskiej (tamże, s. 364-366; 393-396). Zdaniem Schmidta, najlepszym rozwiązaniem jest rezygnacja z jednoosobowej dyrekcji na rzecz zespołów zarządzających, w których wszystkie osoby mają równy zakres praw. Grupy te powinny być co najmniej trzyosobowe², ale nie większe niż ośmioosobowe, przy czym ich liczebność należy dostosować do wielkości organizacji, tak by nie blokowała płynności pracy. Niekorzystne są, jego zdaniem, rozwiązania pozorne, w których zespół zarządzający jest kierowany przez osobę dyrektorską i de facto jej podlega. Grupa liderująca powinna dzielić się zakresami kompetencji na poziomach artystycznym, organizacyjnym, programowym, produkcyjnym i zarządczym, ale ustalić sprawną procedurę przepływu wiedzy i wszystkie ważne decyzje podejmować wspólnie (tamże, s. 394). Niezwykle ważna jest skuteczna komunikacja z zespołem teatru oraz z mediami (na tym polu osoby z zespołu powinny się wzajemnie reprezentować; tamże, s. 345), za którą odpowiedzialne powinny być wyznaczone w tym celu osoby. Schmidt postuluje też większą równowagę genderową w obsadzaniu funkcji kierowniczych i przywołuje przykład kolektywów kobiecych zarządzających teatrami w Zurychu. Wskazuje na to, że w Theater Neumarkt oraz Theater Gessnerallee zarządzają kolektywy złożone z trzech kobiet na równorzędnych stanowiskach, które w tej drugiej instytucji dzielą się funkcjami w dziedzinach dramaturgii, komunikacji i organizacji (tamże, s. 394). Ten stan rzeczy, z pewnymi zmianami, utrzymuje się do dziś. W Theater Neumarkt dyrekcję sprawują obecnie: Hayat Erdoğan, Julia Reichert i Tine Minz, a w Theaterhaus Gessnerallee po Michelle Akanji, Juliane Hahn i Rabei Grand dyrekcję przejęły Kathrin Vesper i Miriam Walther – na równorzędnych stanowiskach dyrektorek artystycznych i naczelnych³.

Etycznie kierowaną instytucję powinny cechować, zdaniem Schmidta, m.in.: wspólna odpowiedzialność kierownictwa i osób pracujących za zarządzanie teatrem oraz zespołowe opracowywanie strategii i koncepcji na przyszłość w kontekście społecznej odpowiedzialności teatru; uczciwe (również na poziomie ekonomicznym) warunki pracy; unikanie korupcji i nepotyzmu; nastawienie na edukację i rozwój w kontakcie ze środowiskiem zewnętrznym – w tym z publicznością; współpraca z organizacjami społecznymi; ekologia (tamże, s. 358-359). Ważne jest też ostrożne nawigowanie wszelkimi sytuacjami konfliktowymi, zwłaszcza tymi wynikającymi z zachodzących w instytucji zmian, oraz oszczędne używanie narzędzi dyscyplinujących i premiujących. Niezbędne wydaje się mu wdrożenie kodeksów postępowania, dbanie o partycypację i rozwój zawodowy zespołu; stopniowe podnoszenie pensji najgorzej zarabiającym – w tym zespołu technicznego i administracyjnego. Jak wskazuje Schmidt – taki model zarządzania opiera się w większej mierze na szacunku i wzajemności niż wywieraniu wpływu czy sankcjach i groźbach (tamże, s. 382-383). Podobna restrukturyzacja systemu teatralnego, zdaniem Schmidta, wymaga płynnej, długotrwałej, obejmującej zarówno teatry, jak i politykę kulturalną oraz media, transformacji całego systemu, a nie jednej instytucji. Zająć ona może nawet dziesięć-dwadzieścia lat (tamże, s. 384). Schmidt postrzega zmianę bardziej praktycznie i kompleksowo, dlatego jego prognoza dotycząca czasu potrzebnego na wdrożenie jest znacznie dłuższa niż – bardziej intuicyjna – prognoza Łysaka.

Jak zauważa Aneta Głowacka, badania Schmidta spotkały się w Niemczech z dużym zainteresowaniem (Głowacka, 2022). Jednocześnie jednak, jak podkreśla Artur Duda (w artykule korespondującym z tekstem Głowackiej), modele kolektywnego zarządzania budziły też opory. Choć, na przykład, wyżej wymienione szwajcarskie teatry czy Theaterhaus Jena są od lat zarządzane przez kolektywy⁴, to podobny pomysł w przypadku Volksbühne,

kiedy René Pollesch obejmując ten teatr postanowił podzielić się władzą z Marleną Engel i Vanessą Unzalu Troyą, wzbudził wątpliwości dotyczące decyzyjności, zarobków, sposobu zawierania umów (Duda, 2022). W odpowiedzi, nowa dyrekcja nie ukrywała, że wiele kwestii wymaga jeszcze ustalenia. Uniknięciu impasu decyzyjnego i konfliktów miał natomiast służyć jasny podział odpowiedzialności, kompetencji i decyzyjności oraz otwartość na negocjacje (por. np.: Vollmer, 2021; *An Unspoken Collective...*, 2021). Dyrekcję zainaugurowaną w 2021 roku przerwała niespodziewana śmierć Pollescha w 2024 roku.

W napisanym właśnie w kontekście inauguracji kolektywnego zarządzania Volksbühne artykule, Artur Duda zauważa, że sprzeciw wobec nowych modeli zarządzania w Niemczech wzmacniany jest przez każde, choćby częściowe, niepowodzenie w ich realizacji. Duda, wymienia przykłady, w których programy oparte na demokratyzacji lub/i kolektywności nie powstrzymały instytucjonalnej przemocy, hamowały procesy decyzyjne i odciągały od pracy artystycznej. Zwraca też uwagę na „podwójną moralność”, w ramach której głoszone przez osoby zarządzające teatrem równościowe deklaracje nie pokrywały się ze stosowanymi przez nie praktykami prowadzenia teatru (Shermin Langhoff w Maxim Gorki Theater; Duda, 2022). W dyskusji o dyrekcji Moniki Strzępki w Teatrze Dramatycznym oba wymienione powyżej wątki – rozdźwięk między teorią a praktyką oraz nadużycia władzy w zarządzaniu kolektywnym – okazały się bardzo ważne. Poniżej przyjrzę się zarówno programowi wyznaczającemu ramy teoretyczne, jak i skargom obecnym w przestrzeni medialnej, dotyczącym praktyk zarządczych. Zestawiając te kwestie z propozycjami Schmidta, zwrócę uwagę na hipotetyczne przyczyny niepowodzenia tego projektu.

Feministyczna instytucja kultury a „teatr etyczny”

W zwycięskim programie konkursowym Moniki Strzępki zarysowany został projekt transformowania Teatru Dramatycznego w stronę „feministycznej instytucji kultury”, w której znajdzie się miejsce dla ekspresji kobiecej podmiotowości, mniejszości seksualnych, tożsamościowych (grup LGBTQ+), narodowych i etnicznych, dla osób z różnych klas społecznych i w różnym wieku. Podobna inkluzyjność miała charakteryzować estetykę i repertuar teatru. W programie wyznaczono miejsce zarówno dla dramatu współczesnego i klasyki, jak i dla stand-upu, kobiecego rapu i hip-hopu czy teatru angażującego dzieci oraz młodzież. Program zakładał „mierzenie się z kolektywnymi traumami” oraz „terapię dla wszystkich” (Strzępka, *Koncepcja programowa*). Bardzo ważne były deklaracje dotyczące zarządzania teatrem, które wydają się zgodne z ideami Schmidta, ponieważ koncentrowały się na zespołowości i procesualności. Znalazły się one w punktach programu zatytułowanych *W bezpiecznym procesie. System pracy artystycznej* oraz *Struktura organizacyjna*. W pierwszym z nich opisano model współpracy instytucji z osobami artystycznymi, podkreślając potrzebę głębokiego przekształcenia dotychczasowej strategii nastawionej na efekt. Planowano otworzyć teatr na różnorodne modele twórczej pracy, wedle zasady: „mniej pracy, więcej namysłu” (Strzępka, *Koncepcja programowa*, s. 12).

Podkreślano więc, na przykład, potrzebę wspierania praktykowanej przez osoby twórcze pracy kolektywnej w stałych zespołach twórczych, obejmujących niejednokrotnie dłuższe niż okres prób poszukiwania (również w środowisku pozateatralnym, poprzez pracę ze społecznościami). Zakładano przy tym również rozwój stałego zespołu aktorskiego Teatru Dramatycznego, nazwanego w programie jednym z „jego największych potencjałów” (tamże).

Taka droga służyć miała przeciwdziałaniu przemocy w teatrze:

W Dramatycznym będziemy stawiać na jakość rezultatu, ale równie mocno na jakość pracy, bo wierzymy głęboko – a potwierdzają to badania – że skrajny stres, (auto)eksploatacja i cierpienie nie są niezbędne do powstawania wartościowej sztuki. [...] twórczość ma się znacznie lepiej w warunkach, które sprzyjają dobrostanowi osób zaangażowanych w proces twórczy. To właśnie szeroko rozumiane bezpieczeństwo jest podstawą odwagi twórczej i ryzyka artystycznego (tamże).

Zaznacza się przy tym, że takie standardy są wprowadzane głównie przez nowe pokolenie osób twórczych, w przeciwieństwie do artystek i artystów w wieku Strzępki lub starszych, które i którzy zostali „sformatowani” do modelu sprzyjającego „przemocy, mobbingowi, nadużyciom, mechanizmom dominacji i manipulacji” (tamże). Deklarowano zastosowanie w praktyce takich narzędzi pracy jak: *Karta prac i granic procesu twórczego*, kontraktowania procesów twórczych, koordynacji scen intymnych, *Elementarza dobrego debiutu* oraz *Zasad współpracy twórców i twórczyń z Teatrem Dramatycznym*, który ma zapewnić efektywną i transparentną komunikację z wszystkimi działami teatru (jak mierniam – analogicznym do dokumentu *Zasady współpracy twórców i twórczyń z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie*”; *Zasady współpracy...*, 2019). Passus ten kończył się silną i dość oczywistą tezą o zależności między praktykami artystycznymi a społecznymi (tamże, s. 13). Podobne idee przyświecały planom organizacyjnym zmierzającym w stronę partycypacyjnej, etycznej instytucji kultury:

W 2027 roku Teatr Dramatyczny będzie nieprzemocową, innowacyjną, dobrze zorganizowaną, sprawnie działającą, ekologiczną i transparentną instytucją kultury. [...] Będzie działał zgodnie z wypracowaną z zespołem misją i wizją oraz celami strategicznymi. [...] Będzie dbał o dobrostan zespołu i skupionych wokół teatru społeczności (tamże, s. 15).

Program zgodnie z wcześniejszymi koncepcjami podkreślał znaczenie demokratyzacji, partycypacji i dzielonej z pracownikami i pracownikami odpowiedzialności za teatr:

Skuteczna realizacja planu organizacyjno-finansowego będzie możliwa z zespołem zaangażowanych i odpowiednio wykwalifikowanych współpracowników i współpracownic – ludzi, którzy mają jasno określone obszary odpowiedzialności, precyzyjny podział zadań, czują swobodę w podejmowaniu decyzji i biorą odpowiedzialność za swoje obszary.

Chcę, aby współpraca opierała się na współdziałaniu a nie konkurencji. Jej podstawą powinien być wzajemny szacunek, zaufanie i poczucie utożsamienia się z instytucją, w której jest miejsce na konstruktywną krytykę, ale nie ma miejsca na złe traktowanie.

[...] Moim celem jest przejście ze ściśle hierarchicznego stylu zarządzania do modelu samoorganizujących się zespołów [...]. Taka zmiana powinna mieć charakter płynnej transformacji, a jej tempo musi wynikać z wewnętrznego procesu negocjacji, dyskusji i dojrzewania do zmian (tamże, s. 15).

Kandydatka na dyrektorkę zapowiada przy tym, że prowadząc instytucję zgodnie z narzucającym hierarchię modelem zarządzania zapisami w *Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, będzie starała się dążyć do bardziej spłaszczonego, demokratycznego i upodmiotowiającego osoby pracujące stylu zarządzania inspirowanego ideą „kolektywnego geniuszu”⁵. Temu celowi służyć ma powołanie Rady Teatru – tworzonej przez przedstawicieli i przedstawicielki wszystkich struktur organizacyjnych teatru, Rady Programowo-Artystycznej złożonej z twórczyń i twórców współpracujących z instytucją oraz Zespołu Programowego odpowiedzialnego za wdrażanie programu artystyczno-społecznego. Kluczową wartością przyświecającą pracy wszystkich tych organów jest w programie transparentność (tamże, s. 16).

Teoria a praktyka

Na poziomie programu idee przedstawione w dokumencie konkursowym spełniają wiele postulatów Thomasa Schmidta. W praktyce założenia te miały zostać – właściwie wbrew regulującej działanie teatru ustawie – pogłębione, zwłaszcza w sferze kolektywnego zarządzania. Program został podpisany przez Monikę Strzępkę i to ona wygrała konkurs na dyрекcję teatru. Warto w tym momencie zaznaczyć, że *Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* daje możliwość rozwiązania alternatywnego wobec dyrektury. Oprócz tradycyjnej dyrektur, dokument ten przewiduje również możliwość powierzenia funkcji zarządzania teatrem (a co za tym idzie odpowiedzialności prawnej i finansowej) osobie fizycznej lub osobie prawnej⁶. Ta druga formacja to np. fundacja, stowarzyszenie czy spółka⁷. Teoretycznie więc kierować teatrem publicznym może nie dyrektor czy dyrektorka, ale zarządca, czyli na przykład zespół osób współtworzących taką organizację⁸. Można więc wyobrazić sobie, że teatrem kieruje kolektyw

funkcjonujący jako osoba prawna (np. stowarzyszenie). Taka możliwość nie jest jednak wykorzystywana przez organizatorów teatrów publicznych, zdecydowanie preferujących model dyrektorski. Jak można wnioskować z ustawy i komentarzy do niej, kiedy organizator teatru ogłasza konkurs na stanowisko dyrektorskie, to już na tym etapie wyklucza rozwiązanie alternatywne, bo powierzenie zarządzania teatru osobie fizycznej czy prawnej nie odbywa się na zasadach konkursu dyrektorskiego, ale w trybie zamówień publicznych (tu należy podkreślić, że konkurs na stanowisko dyrektora jest czymś innym niż zamówienie publiczne i podlega innym przepisom prawnym)⁹ Bartosz Zaczykiewicz, komentując tę sytuację w czasie konferencji „Teatr od} {nowa” (22-23 listopada 2024), twierdził, że tryb zamówienia publicznego jest niekorzystny dla organizatora, bo wymaga większej niż w przypadku konkursu dyrektorskiego transparentności finansowej (w ogłoszeniu dotyczącym zamówienia publicznego powinna być zawarta wysokość dotacji na cały okres zarządczy wraz z informacją, czy kwota dotyczy lat czy sezonów)¹⁰.

Koncepcja programowa Strzępki była podpisana tylko przez reżyserkę¹¹ i nie wspomina o kwestii zarządzania kolektywnego, choć – jak artystka wielokrotnie zaznaczała – była wynikiem zbiorowej pracy. Jeszcze na etapie kandydowania reżyserka mówiła: „w znakomitym zespole, z którym przystępuję do tego konkursu, przeważają kobiety, owszem, ale są i mężczyźni” (Majmurek, 2021). Po zwycięstwie deklarowała natomiast:

Bardzo zależy mi na tym, żeby o tej dyrekcji mówić w liczbie mnogiej. [...] Ten program został napisany społeczną energią żądającą zmiany. Zrozumiałam, jak sprawczą moc ma wspólnota, zwłaszcza wspólnota kobiet. Otworzyłam się na to doświadczenie na oścież i zrozumiałam, co to znaczy żyć harmonijnie i harmonijnie

działać. [...] Oczywiście w grupie, która była zaangażowana w powstawanie programu, byli też mężczyźni, ale prawda jest taka, że jak trzeba było zapierdalać przez wiele tygodni po nocach, to robiły to kobiety. [...] Nie interesuje mnie siedzenie samotnie w gabinecie i kontakt z własnym geniuszem. To jest kompletnie niekobiece, my zasilamy się nawzajem w relacjach. Z dziewczynami, z którymi pisałam program, wypracowałyśmy bardzo efektywny i harmonijny sposób współpracy. Mamy wspólne cele – to one konstytuują nas jako zbiorowy podmiot (Niedurny, 2022).

Nie było więc tajemnicą, że program podpisany przez Strzępkę jest wynikiem pracy grupowej, która – jak podawała Krystyna Romanowska, powołując się na słowa Moniki Dziekan – zawiązała się na rok przed wygraniem konkursu (Romanowska, 2023). Jest to też widoczne na poziomie treści. Feministyczna instytucja kultury to koncepcja współtworzona przez Agatę Adamiecką-Sitek w ramach projektu „Porozumienie” w Teatrze Powszechnym. W programie znalazło się wiele inspirowanych wypracowanymi w 2019 roku procedur, idei i sformułowań. Monika Dziekan pełniła już wcześniej funkcję pełnomocniczki Natalii Dzieduszyckiej ds. rozwoju organizacji w TR Warszawa, wprowadzając podobny do opisanego w programie Strzępki model zarządzania¹². Rozbudowany program pedagogiki teatru, który nie zakładał tylko realizacji spektakli dla dzieci i młodzieży, ale ścisłą współpracę z tymi grupami, do programu wniosła, jak można przypuszczać, Dorota Kowalkowska – doświadczona i ceniona pedagożka teatru. Mimo to nazwiska kobiet z Kolektywu Dramatycznego nie pojawiają się w programie konkursowym. Nie licząc sporadycznych i enigmatycznych postów na Facebooku, pierwsze publiczne wystąpienie Kolektywu Dramatycznego w składzie: Agata Adamiecka, Małgorzata Błasińska, Jagoda Dutkiewicz,

Monika Dziekan, Dorota Kowalkowska i Monika Strzępka odbyło się, o ile mi wiadomo, dopiero po ogłoszeniu wyników konkursu (w styczniu 2022 roku), ale przed objęciem dyrekcji (1 września 2022 roku). Było to Orędzie na Międzynarodowy Dzień Teatru – wygłoszone 27 marca 2022 roku (*Kobięcy Dramatyczny kolektyw i Monika Strzępka*, 2022; *Orędzie...*, 2022). Można więc odnieść wrażenie, że istnienie i rola Kolektywu Dramatycznego były z jednej strony sugerowane, a z drugiej enigmatyczne i do momentu ogłoszenia wyników konkursu – nie wyrażane wprost. Czy wynikało to z lęku, że koncepcja kolektywnego zarządzania okaże się zbyt rewolucyjna, by przekonać do niej organizatora, czy z wewnętrznych ustaleń kobiecego zespołu (nie wszystkie podpisane pod Orędziem osoby weszły potem w skład grupy zarządzającej Teatrem Dramatycznym), czy z jeszcze innych powodów? Trudno dziś rozstrzygnąć. Takie działanie wydaje się jednak stać w sprzeczności z ideą transparentności, istotną zarówno w koncepcji feministycznej instytucji kultury oraz „teatru etycznego”, jak i deklarowanej w programie.

Uroczysta inauguracja dyrekcji, nazwana *Sabatem dobrego początku*, mogła wywołać wiele wątpliwości – zarówno na poziomie estetycznym¹³, jak i ze względu na wspomniany we wstępie akt koronacji sugerujący jednoosobową władzę. Monika Strzępka przedstawiła jednak wtedy również Kolektyw Dramatyczny, wskazując ramowo (bo nie podając listy konkretnych obowiązków) na, powtarzany potem wielokrotnie, podział funkcji i odpowiedzialności: „dr hab. Agata Adamiecka – pełnomocniczka ds. transformacji instytucji, Monika Dziekan – zastępczyni ds. organizacyjno-finansowych, Dorota Kowalkowska, która pokieruje działem programowym, i Małgorzata Błasińska, która będzie odpowiadać za produkcje i organizowany przez Teatr Dramatyczny festiwal Warszawskie Spotkania Teatralne” (Mrozek, 2022). Na konferencji prasowej inaugurującej dyrekcję podała

analogiczną informację oraz w żartobliwym i nieco ryzykownym stylu komentowała znaczenie kolektywnego zarządzania w hierarchicznej strukturze:

I to się po prostu dzieje w zaufaniu. To jest o zaufaniu. To znaczy ja nie chcę żyć [...] w świecie opartym na nieufności, na podejrzliwości. Że jak sama sobie nie przeczytam tej sterty umów codziennie, to nie mogę złożyć podpisów. Ale czyta je Monika, czyta je Agata. Mogę złożyć ten podpis. [...]. Ostatecznie ja odpowiadam. Ja to robię świadomie. Świadomie się narażam, dziewczyny (śmiech) (Romanowska, 2023).

Ten podział kompetencji przypominał strukturę organizacyjną opisaną przez Thomasa Schmidta. Kolektywne zarządzanie według Schmidta ma nie tylko przeciwdziałać gromadzeniu władzy w rękach jednej osoby, ale też równomiernie rozłożyć odpowiedzialność. Badacz twierdzi bowiem, że zarządzanie teatrem stało się z czasem ogromnie skomplikowanym i wymagającym różnorodnej wiedzy i umiejętności zadaniem (Schmidt, 2023, s. 345). Jednocześnie pisze jednak o podziale umocowanym w strukturze organizacyjnej teatru, a do takiej fazy legitymizacji Kolektynu Dramatycznego nigdy nie doszło. Znamienne jest to, że – jak mówiła Strzępka – ostatecznie to ona musiała podpisać wszystkie dokumenty i ponosiła za nie pełną odpowiedzialność prawną. W tym świetle deklaracja, że niektórych z nich nie będzie czytać, może brzmieć wręcz niepoważnie. Wskazuje to jednak na sprzeczność między modelem dyrektorskim a kolektywnym. Dodajmy, że gdyby teatrem zarządzała wybrana na mocy zamówień publicznych osoba prawna nazwana Kolektiv Dramatyczny, dokumenty mogłyby być podpisywane przez kilka wyznaczonych do tego

osób¹⁴.

Ważną kwestią jest tu też czas. Przypomnijmy, że Kolektyw zawiązał się na rok przed wygraniem konkursu (Romanowska, 2023). Można się zastanawiać czy to wystarczający okres na opracowanie programu i metodologii wspólnego działania. Marta Jalowska, członkini funkcjonującego od 2008 roku niezależnego kolektywu Teraz Poliż, twierdzi:

Ale tak sobie myślę w kontekście Teatru Dramatycznego, gdzie na dzień dobry już jest bardzo konkretna struktura, że proces przygotowania się do roli dyrektorki czy też kolektywu zarządzającego instytucją, która jest jednym z największych teatrów w Polsce i stoi w samym centrum stolicy, powinien trwać ze dwa lata, na zakładkę. Trzeba nauczyć się pracy z programem, najbliższym sobie zespołem, wszystkimi pozostałymi grupami zawodowymi w teatrze, powinno dostać się za to także wynagrodzenie, jak w modelu brytyjskim. A systemowo, w Polsce, nie przewiduje się takiego czasu (*Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie – czyli jak?*, 2024).

Artystka odnosi się krytycznie do procesu zmiany dyrekcji w polskich teatrach. Sytuacja kolektywu wchodzącego w mocno ustrukturyzowaną instytucję jest jednak na tyle szczególna, że te dwa lata przygotowań zaproponowane przez Jelowską wydają się bardzo potrzebne. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że według niej ten czas powinien być już okresem zatrudniania, a nie oddolnej, nieformalnej inicjatywy, jak było w przypadku Kolektywu Dramatycznego. Inspirowany pomysłem Jalowskiej proces mógłby więc wyglądać tak: co najmniej rok przed konkursem zawiązuje się Kolektyw

Dramatyczny, po wygraniu konkursu wchodzi do instytucji na dwuletni okres wdrożeniowy (ma czas poznać instytucję, przygotować nowe dokumenty i regulaminy) i dopiero potem przejmuje dyрекcję. Uważam, że oba etapy byłyby równie ważne. Pierwszy umożliwia zawiązanie się grupie jeszcze bez presji terminów, dokumentów i odpowiedzialności, a nawet wzajemnych – uwarunkowanych formalnie – zobowiązań i deklaracji, by, jak to ujmuje Bojana Kunst, przemyśleć to, co motywuje osoby do wspólnej pracy (2016, s. 74). To czas koncentracji na pracy niematerialnej „wykorzystującej komunikatywne i ludzkie potencjalności” (tamże, s. 82). Wtedy mogłoby dojść do wstępnego opracowania sposobów wspólnego działania w zakresie zasad dyskusji, podejmowania decyzji, przepływu informacji, działania w obliczu konfliktu. W drugim etapie tak ukształtowany zespół mógłby dogłębnie poznać mechanizmy instytucji (wraz z ich uwarunkowaniami ekonomicznymi, systemowymi i zwyczajowymi) i sprawdzić, czy wypracowane wcześniej narzędzia są adekwatne, czy i jakich weryfikacji wymagają. W tym czasie kolektyw i osoby zatrudnione w teatrze miałyby okazję się lepiej poznać. Można też podejrzewać, że takie przygotowanie dałoby szansę przyszłemu zespołowi zarządzającemu poznać sytuację finansową teatru i wyjaśnić z organizatorem wszystkie kwestie niejasne, problematyczne i trudne¹⁵. Proces rozpisany na kilka lat i dwa etapy być może pozwoliłby też dogłębnie przemyśleć i zweryfikować skład zespołu zarządzającego oraz podział funkcji, ale też zdiagnozować braki kompetencyjne i w miarę możliwości je uzupełnić. Z książki Igi Dzieciuchowicz wynika, że okres dyrekcji zrewidował wstępne założenia w tym zakresie. Monika Strzępka mówi: „Jestem dziewczynom za wiele spraw wdzięczna. To była dobra przygoda. Wnioski jednak mam takie: w teatrze lepiej pracować z ludźmi, którzy się na teatrze znają, niż z cywilami. W moim teamie było pół na pół” (Dzieciuchowicz, 2025, s. 290). Dwie członkinie

Kolektywu, które rozmawiały z Dzieciuchowicz, mówią z kolei o tym, że pracując ze Strzępką, zdały sobie sprawę, że „w niektórych wymiarach Strzępce rzeczywiście zabrakło kompetencji zarządczych”, próbowały ją więc wesprzeć „organizując na przykład indywidualne szkolenie dotyczące zarządzania zespołem i komunikacji” (tamże). Przypuszczają jednak, że „prawdopodobnie byłaby ona dużo lepszą dyrektorką artystyczną teatru niż jego menadżerką” (tamże). Zauważmy jednak, że gdyby proces zawiązywania kolektywu i wdrażania nowej dyrekcji wyglądał tak, jak to opisałam powyżej, kadencja Strzępki i Kolektywu w momencie odwołania jeszcze w ogóle by się nie rozpoczęła¹⁶.

Wracając jednak z pola spekulacji na poziom realiów, warto zauważyć, że do Kolektywu nie weszły wszystkie osoby podpisane pod Orędziem na Międzynarodowy Dzień Teatru, do zespołu zarządzającego włączony został natomiast Mariusz Guglas (zastępca dyrektorki ds. technicznych¹⁷). Poza tym w Teatrze Dramatycznym w czasie dyrekcji Moniki Strzępki nie opracowano nowego regulaminu pracy, który sankcjonowałby założony podział funkcji i odpowiedzialności. W odpowiedzi na krytyczne reportaże¹⁸ Kierownictwo Teatru Dramatycznego (niepodpisane nazwiskami) opublikowało oświadczenie, w którym tak opisywało sytuację organizacyjną w teatrze w grudniu 2023 roku:

17. Jesteśmy w trakcie zmian regulaminu organizacyjnego, kluczowych dla prawidłowego działania Teatru. Po wdrożeniu tych zmian:

- Monika Dziekan będzie zastępczyni dyrektorki ds. organizacyjno-finansowych (już dziś pełni taką rolę, ale formalnie jest pełnomocniczką dyrektorki do spraw

organizacyjno-finansowych),

- Dorota Kowalkowska będzie kierowniczką działu programowego (już dziś pełni taką rolę),
- Małgorzata Błasińska będzie kierowniczką działu produkcji (już dziś pełni taką rolę),
- Agata Adamiecka-Sitek w dalszym ciągu będzie zatrudniona na pół etatu, jako pełnomocniczka dyrektorki ds. transformacji instytucji.

18. Obecnie funkcje dyrektorskie sprawują trzy osoby:

- Monika Strzępka: dyrektorka naczelna i artystyczna,
- Mariusz Guglas: zastępca dyrektorki ds. technicznych,
- Monika Dziekan: docelowo zastępczyni dyrektorki ds. organizacyjno-finansowych (obecnie zatrudniona na stanowisku pełnomocniczki dyrektorki ds. organizacyjno-finansowych)¹⁹.

Półtora roku po inauguracji dyrekcji nie było więc dokumentów legitymizujących kolektywne zarządzanie teatrem. Potwierdziła to wypowiedź Artura Jóźwiaka, dyrektora Biura Kultury m.st. Warszawy, który już po odwołaniu Strzępki informował, że Kolektyw Dramatyczny nie jest tworem oficjalnym, nie pojawił się bowiem w koncepcji programowej ani nie usankcjonował go nowy regulamin teatru (*Władze Warszawy...*, 2023). Taką informację można znaleźć również w *Wystąpieniu pokontrolnym* z 4 października 2024. Pokazuje to, że zmiany organizacyjne nie były przygotowane pod względem formalnym w momencie przejęcia dyrekcji. Wiązało się to najprawdopodobniej z próbą partycypacyjnego wypracowania nowego regulaminu, na którą wskazywano w wyżej przywołanym oświadczeniu:

W [...] partycypacyjny sposób, toczą się obecnie prace nad nowym Regulaminem pracy. [...] Trwa bardzo intensywny proces negocjacji nowego dokumentu, uwzględniającego postulaty różnych grup zawodowych pracujących w Teatrze oraz zmieniające się realia pracy [...]. Ważnym aspektem jest zmiana języka dokumentu i możliwie najszersze uwzględnienie podmiotowej pozycji pracowników. Zamknięty został pierwszy etap wspólnego czytania regulaminu i zgłaszania postulatów ze strony całej załogi. Obecnie weszliśmy w etap formalnych konsultacji z prawnikiem i kierownictwem Teatru²⁰.

Nie zmienia to jednak faktu, że stan realny nie pokrywał się ze stanem proceduralnym.

Opóźnienie w pracach nad dokumentem mogło wynikać również z półrocznego zawieszenia Moniki Strzępki w funkcji dyrektorki, które nastąpiło niedługo po jej powołaniu. W listopadzie 2022 roku wojewoda Konstanty Radziwiłł unieważnił zarządzenie powołujące Strzępkę na dyrektorką Teatru Dramatycznego, twierdząc, że jej feministyczny program nie spełnia wymagań opisanych w ogłoszeniu konkursowym (Cieślak, 2023b). Uzasadnienie to spełniało wszelkie cechy backlashu. W mediach pisano, że Strzępka została odwołana za feminizm (Mrozek, 2023). Było też najprawdopodobniej reakcją na performatywną inaugurację dyrekcji, której towarzyszyło wniesienie do teatru złotej rzeźby Iwony Demko *Wilgotna Pani* – przypominającej zarówno waginę, jak i figurę Matki Boskiej. Wojewodzie nie podobało się też, że hymnem warszawskiej instytucji został utwór Marii Peszek *Viva la Vulva!* (Gazur, 2022). Władze miasta zawiesiły nową dyrektorkę w obowiązkach, ale skierowały sprawę do Sądu Administracyjnego. Od listopada 2023 roku do kwietnia 2024 roku, kiedy

Wojewódzki Sąd Administracyjny uchylił rozstrzygnięcie wojewody mazowieckiego, teatrem oficjalnie zarządzała Monika Dziekan (Kyzioł, 2022). Kolektywne zarządzanie było wtedy opisywane jako remedium na kryzys spowodowany interwencją polityka. Na fanpage'u teatru pojawiło się zdjęcie ubranej na złoto, zawieszanej na haku nad sceną Moniki Strzępki, wraz z komunikatem:

te warunki, choć wymuszone, pozwalają na pełniejszą realizację naszej koncepcji kolektywnie prowadzonej instytucji. Dramatyczny Kolektyw wdraża nowy model zarządzania teatrem i dalej realizuje zwycięski program [...]. Czy da się prowadzić teatr poza ściśle dyrektorskim schematem? Czy da się zarządzać instytucją inaczej, niż w jednowładztwie? Trzymajcie kciuki! Kierunek: feministyczna instytucja kultury. Terapia dla wszystkich²¹.

Wydaje się jednak, że Kolektyw, zamiast stopniowo wdrażać kolejne założenia programowe, nowe procedury i praktyki zarządzania oraz organizacji, musiał zabezpieczyć funkcjonowanie teatru w okresie kryzysowym, którego czas trwania trudno było klarownie określić. Teatr Dramatyczny w czasie „zawieszenia” wyprodukował cztery premiery oraz przygotował kolejną edycję Warszawskich Spotkań Teatralnych. Można się zastanawiać, czy w takich okolicznościach praca produkcyjna nie zdominowała pracy niematerialnej, reprodukcyjnej, a jeśli tak, to czy możliwe były alternatywne scenariusze postępowania w takich warunkach.

Problemy Teatru Dramatycznego nie skończyły się jednak wraz z wygraniem procesu i powrotem dyrektorki. W wywiadzie udzielonym Magdalenie Rigamonti w październiku 2023 roku Monika Strzępka informowała o

półtoramilionowym długi strukturalnym, który nowa dyrekcja miała odziedziczyć po poprzedniej. Artystka twierdziła przy tym, że nie została poinformowana o realnej sytuacji finansowej instytucji, ani kiedy przystępowała do konkursu, ani po jego wygraniu. W późniejszych wypowiedziach Aldona Machnowska-Góra twierdziła natomiast, że „pani Monika Strzępka, jako osoba bez doświadczenia w kierowaniu instytucjami kultury, nie wiedziała, w jaki sposób korzystać z prawa do sprawdzania sytuacji finansowej teatru przed objęciem stanowiska” (Dudko, 2023). Drugim istotnym problemem był zbyt duży zespół aktorski, którego poprzedni dyrektor nie zredukował po sprzedaży Sceny na Woli w 2020 roku. Rozpoznana kilka miesięcy po objęciu dyrekcji sytuacja teatru skłoniła Strzępkę i Kolektyw do oszczędności – związanych między innymi ze zwolnieniami. Choć wywiad wywołał burzę negatywnych komentarzy, w książce Igi Dzieciuchowicz Monika Strzępka twierdzi, że powstał on z inicjatywy jej oraz Kolektywu. Osoby zarządzające teatrem, kierując się zasadą transparentności, chciały opowiedzieć opinii publicznej o przyczynach swoich decyzji i strategii, mających na celu racjonalne gospodarowanie funduszami publicznymi (z tym miało się wiązać zwolnienie osób aktorskich, które najprawdopodobniej nie będą obsadzone w nowych produkcjach). Z wywiadu były podobno zadowolone, ale ujawniając tajemnicę dotyczącą długu, zdaniem Strzępki, naraziły się ratuszowi (Dzieciuchowicz, 2025, s. 284-285). Z perspektywy kolektywnego zarządzania i transparentności zastanawia jednak, dlaczego w wywiadzie brała udział wyłącznie dyrektorka, wypowiadając się we własnym imieniu i nie przywołując w swoich wypowiedziach Kolektywu Dramatycznego. W tym kontekście osobie czytającej trudno orzec, na ile jej wypowiedzi faktycznie reprezentowały opinie i postawy pozostałych członków Kolektywu (jak rekomendowałby Schmidt), a na ile jej własne. W związku z tym pierwsza

fala krytyki uderzyła bezpośrednio w Strzępkę. Sytuację w niewielkim stopniu zmieniły reportaże Romanowskiej: *Rok ze Strzępką*. „Monika z zadeklarowanej feministki stała się wzorcem dyskryminacji” (Romanowska, 2023a) oraz „Macki były wszędzie”. *Kulisy zarządzania Teatrem Dramatycznym* (Romanowska, 2023), które dotyczyły również działań Kolektywu. Ostatecznie można odnieść wrażenie, że odpowiedzialność za odbierane negatywnie decyzje i działania członków Kolektywu przypisywano przede wszystkim Strzępce jako dyrektorze teatru. Na tym poziomie doszło więc, w mojej opinii, do rozdźwięku między kolektywnym zarządzaniem a jednoosobową reprezentacją.

Bazując na wywiadzie i reportażach, kierownictwu Teatru Dramatycznemu zarzucano: zwolnienia, które odbywały się na początku sezonu (co jest zgodne z prawem, ale utrudnia znalezienie pracy w już rozpoczętym sezonie), w upokarzających okolicznościach (np. kilka godzin przed spektaklem), z podaniem przyczyn podważających kompetencje zawodowe (np. brak umiejętności performatywnych) oraz mające znamiona dyskryminacji z przyczyn światopoglądowych (wielokrotnie przywoływany wypowiedziany przez Strzępkę argument, że nie wyobraża sobie pracy artystycznej z osobami o innym niż ona systemie wartości; Rigamonti, 2023). Wskazywano też na wątpliwe oszczędności: zatrudnianie nowych osób w miejsce zwolnionych (bilans: 28 osób zwolnionych, 27 zatrudnionych; choć, jak wykazała kontrola – cały zespół pracowniczy teatru zredukował się z 144 do 136 osób; *Wystąpienie pokontrolne*, 2024, s. 9), ale też: kumulowanie obowiązków pracownic i pracowników; usuwanie z repertuaru spektakli cieszących się uznaniem publiczności, ale powstałych za poprzedniej dyrekcji (np. *Amadeusz*, spektakl cieszący się dużą popularnością, ale – jak pisały Strzępka i Kolektyw Dramatyczny – przynoszący straty ze względu na ogromne koszty eksploatacji; Strzępka i Dramatyczny Kolektyw, 2022);

oszczędzanie na środkach higienicznych, kawie, a – przede wszystkim – bezpieczeństwie (kwestie związane z BHP). To wszystko wywoływało, jak twierdzą osoby, z którymi rozmawiała Romanowska, nieprzyjemną, napiętą atmosferę w teatrze. Monika Strzępka tłumaczyła zwolnienia koniecznością restrukturyzacji i złą sytuacją finansową teatru. Mówiła też o tym, że nowa estetyka i kierunek ideowy w teatrze wymagają specyficznych narzędzi i postaw aktorskich, co miało tłumaczyć potrzebę zmian personalnych w zespole (Rigamonti, 2023).

W reportażach Romanowskiej wiele miejsca poświęcono też krytyce działań Kolektynu Dramatycznego. Oprócz braku decyzyjności (lub zbyt wydłużonego procesu decyzyjnego, który źle wpływał na czas i higienę pracy oraz poziom stresu pracownic i pracowników²²), członkiniom Kolektynu zarzucano złe zarządzanie²³, pasywno-agresywne zachowania, z góry krytyczne podejście do tego, co zostało w teatrze wypracowane za poprzedniej dyrekcji²⁴, brak transparentności w podziale obowiązków. Według tego, co mówią osoby w reportażach Romanowskiej, kolektywne zarządzanie nie spłaszczało hierarchii, tylko ją wzmacniało. Sprzyjało zwiększeniu kontroli w teatrze (sprawowanej nie tylko przez dyrektorkę, ale również jej zespół)²⁵, tworzyło dysproporcję sił w czasie rozmów z pracowni(cz)kami²⁶, potencjalnie blokowało ewentualne skargi dotyczące działania dyrektorki czy Kolektynu, bo miały one trafiać do jednej z jego członkiń, Agaty Adamieckiej-Sitek, odpowiedzialnej za transformację instytucji²⁷. Rozpatrując wiarygodność tych zarzutów, trzeba jednak brać pod uwagę, że postawione zostały w większości przez osoby niepracujące już w Teatrze Dramatycznym, w tym te zwolnione, a niektóre głosy były anonimowe.

Kolektyw na część zarzutów nie odpowiedział, odnosząc się w wydanym

przez Kierownictwo Teatru Dramatycznego oświadczeniu przede wszystkim do kwestii finansowych. Wskazywał jednocześnie na szereg przynoszących straty finansowe nadużyć ze strony osób pracujących również za poprzedniej dyrekcji²⁸, do których dochodziło w teatrze i w wyniku których jedna osoba została zwolniona dyscyplinarnie, jednej wręczono wypowiedzenie, dwie odeszły same. Zwolnienia, które zarzucano Strzępce, nie dotyczyły więc tylko zespołu aktorskiego i nie miały wyłącznie podłoża artystyczno-swiatopoglądowego. Wskazując również na inne oszczędności (na kawie, taksówkach itp.), Kierownictwo TD dowodziło, że teatr był przez lata źle zarządzany pod względem finansowym (późniejsza kontrola, która dotyczyła też końcowego etapu dyrekcji Słobodzianka, częściowo potwierdziła tę tezę²⁹). Choć trudno nie przyjąć tej argumentacji, to nie można nie zauważyć, że język idei zawarty w programie zamienił się tu w język ekonomii. Był to dość znaczący zwrot w narracji. Strzępka w liście do władz Warszawy po ogłoszeniu konkursu na dyrekcję Teatru Dramatycznego w 2021 roku, zgłaszając liczne wątpliwości, pytała: „Naprawdę poszukujecie kogoś, kto da Wam pewność, że w toaletach nie zabraknie papieru toaletowego?” (Strzępka, 2021). W oświadczeniu Kierownictwa Teatru Dramatycznego z 2023 roku nieprawidłowościom związanym z zakupem i użytkowaniem środków czystości poświęcono dużo miejsca. Alternatywa: albo idee, dobrostan emocjonalny i sztuka, albo dbałość o budżet i infrastrukturę wydaje się więc zniekształcać instytucjonalną rzeczywistość.

Nie wiemy jednak, kto pisał oświadczenie podpisane przez Kierownictwo Teatru Dramatycznego. Na linii Monika Strzępka – Kolektyw doszło najprawdopodobniej do podziału. Świadczyć może o tym wypowiedź Strzępki z 18 grudnia 2023 roku, w której informowała, że podpisała rezygnację z funkcji dyrektorki pod wpływem szantażu kilku aktorek grających w reżyserowanym przez nią spektaklu – *Heksy* (miały powiedzieć, że nie wyjdą

na próbę, dopóki nie podpisze dokumentu) w obecności członkiń Kolektywu. W tej samej wypowiedzi Strzępka rozwiązała Kolektyw i ogłosiła, że nie rezygnuje ze swojego stanowiska i od tego momentu jest „samodzielną dyrektorką naczelną i artystyczną Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka” (Cieślak, 2023)³⁰. Ostatecznie, pod wpływem zwiększającego się kryzysu, Monika Dziekan złożyła wypowiedzenie z pracy. Agata Adamiecka-Sitek zrezygnowała natomiast z pełnionej równolegle funkcji Rzeczniczki Praw Studenckich w Akademii Teatralnej. Składając rezygnację, pisała o klęsce projektu kolektywnej dyrekcji:

Projekt, w który bardzo wierzyłam na etapie współtworzenia programu i który z determinacją i mimo trudnych okoliczności starałam się realizować, zakończył się niezwykle bolesną klęską. Zrozumienie tego doświadczenia, zarówno w obszarze refleksji związanej z teatrem i zachodzącymi w nim procesami instytucjonalnymi, jak i w wymiarze relacji międzyludzkich, jest dla mnie ogromnym zadaniem (Felberg, 2023).

Sytuacja rozwiązania Kolektywu dobitnie pokazała nadrzędną pozycję Moniki Strzępki jako dyrektorki. Kolektywne zarządzanie okazało się więc ideą bardzo słabo osadzoną w rzeczywistości na poziomie prawnym i realnym. Model kolektywnego zarządzania tak dużą instytucją jak Teatr Dramatyczny, do tego w niesprzyjających warunkach legislacyjnych, nie ma w Polsce precedensu, więc na dobrą sprawę musiałby zostać wymyślony od początku – być może inspirując się wiedzą, którą na ten temat wypracowano w Niemczech. Na poziomie idei, jak wskazałam, w programie konkursowym udało się opisać model instytucji feministycznej, demokratycznej, partycypacyjnej. Brak odpowiedniego przygotowania Kolektywu do

zarządzania tak dużą i skomplikowaną instytucją jak Teatr Dramatyczny oraz nawarstwiające się kryzysy utrudniły wdrażanie zmian, a przede wszystkim – wypracowanie i osadzenie w praktyce metodologii kolektywnego zarządzania. To wszystko – jak można wnioskować z reportaży – wpłynęło negatywnie na kwestie etyczne. Ostatecznie kolektywne i etyczne zarządzanie w Teatrze Dramatycznym okazało się, krytykowanym przez Schmidta, tworem pozornym. Czy możemy jednak mówić, że poniosło ono klęskę, jeśli tak naprawdę nigdy w pełni nie zaistniało na poziomie praktyki i w okresie względnej stabilności? I czy da się praktykować kolektywne zarządzanie w hierarchicznym systemie?

Opór przed zmianą?

Okres dyrekcji Moniki Strzępki w Teatrze Dramatycznym nie był pierwszą klęską próby spłaszczenia hierarchii w tej instytucji. Podobne starania podjęto za dyrekcji Pawła Miśkiewicza (2008-2012). Pełniąca wtedy funkcję zastępczyni dyrektora artystycznego Dorota Sajewska tak relacjonowała po latach ówczesną sytuację:

instytucją teatru rządzi faktycznie bardzo mocno przestrzeń wypełniona dyskursem władzy. Kiedy przyszliśmy z Pawłem Miśkiewiczem do Teatru Dramatycznego, pierwszym ruchem było pozamienianie miejsc pracy [...]. Chcieliśmy, żeby ta struktura była bardziej „pozioma”, a wydaje mi się, że praca jest dużo bardziej wydajna, jeżeli ludzie umieją się komunikować równolegle, poziomo, a nie tylko przez dyrektora. Było to dość utopijne założenie. Sama siedziałam w pracowni krawieckiej przez rok i przez ten czas nikt ze starego zespołu nie traktował mnie jako

dyrektora. Dopiero gdy zajęłam pokój po Piotrze Cieślaku, zostałam dostrzeżona i mogłam zacząć podejmować decyzje, wydawać zarządzenia, podpisywać dokumenty (*Reżyser(ka)...*, 2013).

Świadczyć to może o tym, że model zarządzania oparty na tradycyjnej hierarchii został silnie znormalizowany. Choć kumulacja władzy może prowadzić do nadużyć, daje też poczucie bezpieczeństwa. Osoby pracujące od lat w takich relacjach znają je i umieją się w nich poruszać. Zmiany, nawet jeśli są pozornie akceptowane, w praktyce mogą wywoływać poczucie dyskomfortu, dezorientacji, lęku, a w konsekwencji – opór. Taka reakcja jest zrozumiała i opisana w literaturze psychologii, również w kontekście organizacji zawodowych (por. np. Centkowska, 2015; Wybrańczyk, Szromek, 2018). W przypadku tak utrwalonego modelu zarządzania, jaki panuje w polskich teatrach publicznych, można mówić o inercji strukturalnej, która „wynika z natury organizacji jako czynnika stabilizującego zachowania organizacyjne” (Centkowska, 2015, s. 14).

Podobne czynniki mogły wpływać negatywnie na próby restrukturyzacji organizacyjnej Teatru Dramatycznego w czasie dyrekcji Moniki Strzępki współpracującej z Kolektywem Dramatycznym. Proces transformacji był też mocno utrudniony ze względu na lęk niektórych pracowników i pracowników przed ponowną destabilizacją teatru w okresie popandemicznym oraz trwający wiele lat konflikt w zespole, który w obliczu zmiany podzielił się na tych, którzy sprzyjali nowej dyrekcji i Kolektywowi, oraz tych, którzy byli wobec nich sceptyczni. W reportażach Romanowskiej wypowiadają się osoby z tej drugiej grupy, w większości zwolnione po zmianie dyrekcji (por. Dzieciuchowicz, 2025). Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na przywołane w nich opinie, które nie wskazują stricte na nadużycia władzy, tylko na samą zmianę:

Ale po rozpoczęciu sezonu zespół dość szybko się orientuje, że – jak to określa: „nic już nie będzie, jak do tej pory”.

[...]

Dla pracowników administracji staje się jasne, że „feministyczna instytucja kultury” oznacza, że teatr zmienia się w centrum kultury, w którym na dalszy plan schodzi produkcja i eksploatacja spektakli, a ważniejsze stają się różnego eventy, warsztaty, spotkania czy zwykłe potańcówki (Romanowska, 2023a).

Opór wzbudzała też decyzja o tym, że darmowa kawa będzie tylko w gabinecie dyrektorskim – dla gości teatru; wspólne wyjazdy na grzyby; rzeźba Iwony Demko w foyer teatru³¹; zmiana nazwy „gabinet” na „waginet”; okadzanie teatru szałwią. Źle oceniano epizod, w którym z powodu skręcenia kostki przez aktora przerwano przedstawienie i wysłano poszkodowanego pogotowiem na SOR, zamiast podać mu leki przeciwbólowe i usztywnić nogę, by zagrał spektakl do końca. W pismach mających zwrócić uwagę związków zawodowych na problem w teatrze alarmowano, że „marnowana [jest] twórczość tego teatru”, „teatr środka powinien być zachowany” (Romanowska, 2023a). Reportaże o nieprawidłowościach w Teatrze Dramatycznym są też sceptyczne wobec idei zarządzania kolektywnego:

Czy zarządzanie kolektywne w teatrze może się udać? – Były takie próby w teatrze moskiewskim i niemieckim w latach 70., ale nigdy nie trwały one długo, kończyły się niepowodzeniem – mówi Onetowi jeden z dyrektorów teatrów (Romanowska, 2023).

Insynuowano przy tym, że taki model jest znacznie droższy od klasycznego, co zostało zdementowane w oświadczeniu Kierownictwa Teatru

Dramatycznego. Część z tych narracji ma swoje drugie dno: dodatkowe wydarzenia organizowane w teatrze prowokowały problemy z czasem pracy, w przypadku skręcenia nogi chodziło też o to, że na sali nie było ratownika medycznego, który mógłby ją opatrzyć i umożliwić dokończenie spektaklu; osoby, które nie chciały wyjeżdżać na grzyby, czuły się z tego powodu wykluczone (Romanowska, 2023a). Nie wydaje się jednak, że były to kwestie, których nie dałoby się uregulować bez eskalowania konfliktu. Thomas Schmidt zwraca uwagę, że w okresach przejściowych szczególnie ważne jest uważne nawigowanie konfliktami oraz osłabienie narzędzi krytyczno-dyscyplinarnych (Schmidt, 2023, s. 382-383); jak mi się wydaje, w warszawskim teatrze tych postulatów nie udało się wdrożyć. Oczywiście w sytuacji gruntownej zmiany opór nie został więc złagodzony, przeciwnie – zyskiwał kolejne powody do eskalacji.

Magdalena Centkowska w tekście *Podstawy teoretyczne oporu wobec zmian w organizacji* podkreśla się, że opór jest tym większy, im gorzej zaplanowany jest proces transformacji (2015, s. 11) – a jak wynika z opisów sytuacji w mediach – było tak w Teatrze Dramatycznym. Nieufność wobec zmiany wzbudza też zazwyczaj brak informacji: „na temat metod, sposobów, przyczyn, przebiegu wdrożenia, celu zaplanowanych zmian; konsekwencji zmian dla pracownika na płaszczyźnie finansowej, społecznej, szczególnie materialnej; aktualnej i przyszłej pozycji firmy; [...] liczne nieporozumienia w przepływie wiadomości” (tamże). O ile w przypadku Teatru Dramatycznego kierunek zmian został opisany na poziomie ideowym w programie, a potem powtarzany w rozmowach z zespołem, o tyle jego realny przebieg, zaburzony przez zawieszenie Strzępki, chyba nie dla wszystkich osób był zrozumiały, również z powodu sprzeczności między założeniami a działaniami i braku nowych dokumentów formalnie legitymizujących funkcjonowanie Kolektywu Dramatycznego oraz polityki antydyskryminacyjnej. Poza tym, opór wzmacnia

zmiana lub zwiększenie wymagań wobec osób pracujących oraz obawa przed dodatkowymi obciążeniami (tamże, s. 12). W analizowanym tu przypadku były to, na przykład, oczekiwanie aktorstwa performatywnego od zespołu aktorskiego. Strzępka tłumaczyła je jako przeciwieństwo aktorstwa „wcieleniowego” i polegającego na posłusznym wykonywaniu zadań reżyserskich. Takie aktorstwo wymaga osobistego zaangażowania osoby aktorskiej, która jest gotowa ujawnić swój stosunek do podejmowanych w spektaklu tematów i nie kryje się za iluzją sceniczną (Rigamonti, 2023). W książce Igi Dzieciuchowicz precyzuje, że jej rozumienie tego typu obecności scenicznej opiera się na takich jakościach jak „emanacja”, „performance” i „improvizacja” – od dawna obecnych w historii i teorii teatru (Dzieciuchowicz, 2025, s. 281-282). Dodam, że z rozpoznaniem Strzępki trudno się nie zgodzić, biorąc pod uwagę książki cenionych badaczek i badaczy współczesnego teatru takich jak Philip Auslander (1997) czy Erika Fischer-Lichte (2008). Nowe oczekiwania mogły jednak budzić dezorientację, a zwolnienia na tej podstawie – opór i pytanie, dlaczego nie dano aktorkom i aktorom szansy na poznanie i nabycie takich kompetencji. Wątpliwości budziła też rezygnacja z obecności na każdym wydarzeniu ratownika medycznego i przeniesienie odpowiedzialności za bezpieczeństwo w czasie spektakli na współpracujący z teatrem zespół bileterski oraz etatowych pracowników i pracownice teatru pracujących przy scenie (osoby te odbyły odpowiednie szkolenia) oraz propozycja, by charakterystyką zajmowały się garderobiane (Romanowska, 2023). Opór zwiększa też urażenie ambicji zawodowej (Centkowska, 2015, s. 11-12), które z pewnością nastąpiło w wyniku krytyki różnych aspektów funkcjonowania teatru za dyrekcji Tadeusza Słobodzianka, uderzającej bezpośrednio w kompetencje osób odpowiedzialnych za ich realizację („Kolektyw przyszedł do naszego domu, zaczął go krytykować, że wszystko jest w nim niewłaściwie, kwestionując

całą naszą dotychczasową pracę, czujemy się z tym po prostu bardzo źle”; cyt. za: Romanowska, 2023). Kolejnym czynnikiem jest brak zaufania do osób przeprowadzających zmianę. Zespół zarządzający Teatrem Dramatycznym, poza Guglasem, który został do niego włączony, nie były w Teatrze Dramatycznym dobrze znane, bo nie pracowały w nim w czasie dziesięcioletniej dyrekcji Tadeusza Słobodzianka. Źle na dynamikę zmiany wpływa też poczucie, że sytuacja wymyka się spod kontroli (Centkowska, 2015, s. 12), co miało miejsce, na przykład, w czasie prób do spektaklu *Arka i Ego* (podobno zespół aktorski odmówił współpracy z reżyserką, z którą nie mógł się porozumieć, spektakl do premiery doprowadziła Monika Strzępka; po tym procesie odbyły się mediacje przeprowadzone przez zewnętrzną specjalistkę; Romanowska, 2023), a potem również w czasie prób do *Heks* (świadczyć może o tym chociażby reakcja aktorek, które nakłaniały Strzępkę do podpisania rezygnacji, a potem przedstawiły zwolnienia lekarskie na dwa dni przed premierą – Cieślak, 2023; oświadczenie Michała Sikorskiego: „W obliczu wydarzeń, które miały miejsce na próbach w ostatnich dniach, poczułem, że nie jest możliwe kontynuowanie przeze mnie pracy w warunkach, które odbiegają od standardów zdrowego, bezpiecznego procesu” – Dróždź, 2023; wypowiedzi Agnieszki Szpili, która oświadczyła, że nie przyjdzie na premierę, pisząc: „Ogrom cierpienia psychicznego i emocjonalnego, którego doznał zespół aktorski w ostatnim czasie, jest tak dewastujący”³²). W konsekwencji Monice Strzępce przestały sprzyjać również osoby początkowo przychylne nowej dyrektorce lub przez nią zatrudnione.

Techniki przełamywania oporu przed zmianą są różne, choć głównie polegają na informowaniu, angażowaniu osób pracowniczych w proces transformacji, analizie technik go wspierających i hamujących. Przede wszystkim jednak nie powinno się oporu postrzegać jako czynnika negatywnego, ale immanentne zjawisko towarzyszące każdej transformacji w organizacji pracy

(Centkowska, 2015, s. 17). W Teatrze Dramatycznym zażegnaniu kryzysu i powolnego zbadania i przepracowania oporu z pewnością nie pomagała nasilająca się burza, czy wręcz nagonka medialna wokół dyirekcji Moniki Strzępki.

Powrót tego samego

Początek wieloletniej dyirekcji Tadeusza Słobodzianka wywołał podobne mechanizmy instytucjonalne. W 2013 roku prasa informowała, że zespół Teatru Dramatycznego traci jedną czwartą zespołu aktorskiego, a osoby zwolnione przez nowego dyrektora uważają jego decyzje za bezpodstawne i kierują sprawy do sądu. Zespół Teatru Dramatycznego zwrócił się też do Biura Kultury warszawskiego ratusza oraz wiceprezydenta Warszawy z prośbą o interwencję. Słobodziankowi zarzucano łamanie praw pracowniczych, brak szacunku do osób zatrudnionych w teatrze, wprowadzanie wrogiej atmosfery, wywieranie presji i zastraszanie w czasie rozmów pracowniczych. Powodem zwolnień, jak donosiły osoby aktorskie było to, że ich „typ sceniczny jest niepotrzebny w realizowanym przez teatr repertuarze” oraz „brak zainteresowania ze strony reżyserów tą częścią zespołu” (Szewczak, 2013). Obwiniano go też o straty finansowe wynikające z usunięcia z repertuaru spektakli zrealizowanych za poprzedniej dyirekcji, mimo że cieszyły się one powodzeniem. Słobodzianek zapewniał, że „procedury wypowiedzeń umów o pracę zostały przeprowadzone zgodnie z kodeksem pracy”, „Proces budowy nowego zespołu aktorskiego to zjawisko normalne, tym bardziej że moja wizja teatru różni się od wizji poprzedniej dyirekcji”. Decyzje, w tym repertuarowe, wynikały zaś z konieczności oszczędzania (Szewczak, 2013). Trudno nie zauważyć analogii między zarzutami wobec Słobodzianka i zarzutami wobec Strzępki. Podobne wydają się też argumenty je oddalające. O czym to może świadczyć? Z jednej strony,

o podobnych mechanizmach władzy i narzędziach oporu wobec zmian w teatrach po zmianie dyrekcji. Z drugiej, choć podobieństwa mogą być jedynie powierzchowne, trudno tu mówić o radykalnej zmianie w podejściu do zarządzania instytucją od modelu hierarchicznego i patriarchalnego w przypadku Słobodzianka do kolektywnego i feministycznego w praktyce Strzępki. Różnica jest jednak zasadnicza, kiedy weźmiemy pod uwagę początek i finał obu dyrekcji. Słobodzianek nie wygrał konkursu, tylko został mianowany przez warszawską Radę Miasta, za zgodą ministra kultury; Strzępka swoim brawurowym programem wygrała konkurs. Te dwie drogi miały zapowiadać różnicę między dyrektorem z nadania, który wprowadza własne porządki, a dyrektorką, która złożyła społeczną obietnicę wprowadzenia nowego, bardziej horyzontalnego stylu kierowania instytucją. Niespełnienie tej obietnicy stało się ważnym motywem oporu i źródłem utraty wewnątrzinstytucjonalnego i środowiskowego zaufania. Słobodzianek nie zawiódł nadziei, bo ich nie rozbudzał. Mimo oporów i protestów zespołu nie stracił stanowiska, tak jak to miało miejsce w przypadku Strzępki, która nie dostała kolejnego kredytu zaufania. Wynika to, jak sądzę, z tego, że obie sprawy dzieliło dziesięć lat, ogromna dyskusja o przemocy w teatrze, zmiany na stanowiskach dyrektorskich zachodzące pod wpływem protestów zespołów (jak w TR Warszawa). To wszystko zmieniło wrażliwość na głosy osób osadzonych na słabszych pozycjach w hierarchii instytucjonalnej, nauczyło reagować na skargi dotyczące nadużyć. Mam jednak poczucie, że tak szybka utrata zaufania do Moniki Strzępki i Kolektywu Dramatycznego wynikała też z uznawanego za rewolucyjny i deklaratywnie feministycznego wymiaru ich programu oraz dającego się odczuć w dyskusji publicznej oczekiwania, że zmianę da się przeprowadzić natychmiast, bez komplikacji i błędów. Każde potknięcie, każda zmiana narracji, każda skarga stawały się dowodem na klęskę i niemożliwość wprowadzenia nowych narzędzi

zarządzania w publicznym teatrze. Dorota Glac – członkini wspomnianego już feministycznego kolektywu teatralnego Teraz Poliż – tak komentowała tę atmosferę:

A gdy w teatrach zarządzanych przez mężczyzn pojawiają się kryzysy czy wybuchają afery przemocowe, to nie mówi się, że jest problem z patriarchatem. Niesamowicie, że w patriarchacie cały czas musisz udowadniać, że on faktycznie nie działa, a w przypadku feministycznego kolektywu wystarczy jedna sytuacja, żeby świadczyło to o tym, że feminizm i niehierarchiczność w teatrze się nie sprawdza [...]. Kolektyw musi łączyć mocna więź i coś więcej niż praca, by przetrwał presję z zewnątrz i bycie na świeczniku. Plusem naszej offowej sytuacji jest to, że nie jesteśmy non stop obserwowane, że nam do trudów dogadywania się wewnątrz nie dochodzą ataki hejtu z zewnątrz. Kolektywowi Dramatycznemu nikt nie ułatwiał życia, wszyscy na ogół zajmowali się podważaniem ich pracy, choć na pewno były też wokół nich osoby wspierające (*Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie – czyli jak?*, 2024).

Reasumując, można dojść do wniosku, że sprawdzone metody zarządzania, nawet jeśli wiążą się z oporem i oskarżeniami o przemoc, nie podkopują tak bardzo zaufania społecznego, bo są tym, co znamy i czego się spodziewamy. W wypowiedziach Sajewskiej i Glac dostrzec można wpływ kwestii genderowych na skuteczność osób zarządzających instytucjami. W odniesieniu do dyrekcji Strzępki mówiła na ten temat również Joanna Nawrocka – wieloletnia dyrektorka Teatru Ochoty w Warszawie oraz członkini Zarządu Stowarzyszenia Dyrektorów Teatru:

Kobiety, nawet te o silnej osobowości i autorytecie, często mają trudniejszą pozycję w życiu publicznym ze względu na stereotypy i różne oczekiwania. Mężczyzna ma automatyczny autorytet, przyznawany mu ze względu na płeć (*Porażka?*, 2023).

Opisany w literaturze dotyczącej zarządzania wpływ stereotypów płci na postrzeganie kobiet na stanowiskach kierowniczych potwierdza te rozpoznania (por. np. Tomaszewska, 2023). Trudno nie brać więc pod uwagę również tych czynników, pytając o przyczyny klęski transformacji Teatru Dramatycznego.

Zakończenie

Program konkursowy Moniki Strzępki, współtworzony przez Kolektyw Dramatyczny, spełniał wiele wyznaczników etycznej, opartej na partycypacji i równowadze sił instytucji kultury. Realny sposób zarządzania Teatrem Dramatycznym, jak wynika z wywiadu ze Strzępką oraz reportaży Romanowskiej, reprodukował jednak na wielu poziomach utrwalony tradycją i legislacją model hierarchiczny. Nie usankcjonowano funkcjonowania Kolektynu Dramatycznego ani nie opracowano transparentnej metodologii jego działania. W miejsce upodmiotowienia zespołu, rozwoju jego kompetencji i włączenia go w mechanizmy decyzyjne zaproponowano kontrole, krytykę i zwolnienia. Nowa dyrekcja wydawała się też niegotowa na opór jako czynnik nieunikniony każdego tego typu procesu. Jednak okoliczności zawieszenia Moniki Strzępki i problemy finansowe, oraz wykryte przez nową dyrekcję nieprawidłowości w instytucji, a potem narastająca krytyka czy wręcz hejt sprawiały, że osoby zarządzające działały wciąż w trybie kryzysowym, najprawdopodobniej traciły zaufanie do zespołu

(a przynajmniej jego części), a to wszystko nie sprzyjało wyważonym decyzjom i powolnym procesom transformacji.

Wartą refleksji w odniesieniu do tego przypadku kwestią są jednak również ewentualne możliwości – legislacyjne i praktyczne – kolektywnego zarządzania teatrami publicznymi oraz procesami wdrażania dyrekcji lub zespołów zarządczych do obejmowanego przez nich teatru.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska, Monika, *Kłęska nieistniejącego? O kolektywnie zarządzanej feministycznej instytucji kultury na przykładzie Teatru Dramatycznego w Warszawie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, DOI: 10.34762/3n1n-wa74.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016) oraz *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Współredaktorka kilku książek, np.: *Teatr brzydkich uczuć* (2020), *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* (2024). Kierowniczka grupy badawczej „Przemoc w teatrze – praktyki, dyskursy, alternatywy” oraz członkini platformy badawczej „Disability studies in Eastern Europe: Reconfigurations” (projekty finansowane ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości na UJ). ORCID: 0000-0003-1913-4562.

Przypisy

1. Podsycanej jednak ostatnio przez media po publikacji wyników kontroli w Teatrze Dramatycznym dotyczących końcówki dyrekcji Tadeusza Słobodzianka oraz dyrekcji Moniki Strzępki (Gruszczyński, 2025; Mrozek, 2025), oraz zakończoną ugodą sprawę, jaką Monika Strzępka wytoczyła Teatrowi Dramatycznemu; rozprawa miała rozstrzygnąć, czy była dyrektorka została odwołana zgodnie z prawem (Dudko, 2025).
2. Jak pisze: „Dopiero od trzeciej osoby w Komitecie Zarządzającym procesy uzgodnień stają się trudniejsze, koncentracja władzy i wykroczenia są ograniczone, a z każdą kolejną osobą

na pierwszym poziomie zarządzania władza jednostek jest dalej ograniczana” (Schmidt, 2023, s. 381 [tłum. aut.]).

3. Por. <https://gessnerallee.ch/en/bout-us/team-and-contacts#direction> [dostęp: 5.04.2025].

4. Por. <https://www.theaterhaus-jena.de/geschichte.html> [dostęp: 5.04.2025].

5. Koncepcja kolektywnego geniuszu dotyczy zarządzania dążącego do efektywnej innowacji. Zakłada ona m.in., że innowacja jest wynikiem działania grupowego opartego na regularnej, ustrukturyzowanej komunikacji oraz informacji zwrotnej, otwartości na długotrwały eksperyment, akceptacji błędów i niepowodzeń, weryfikacji wcześniejszych założeń, akceptacji konfliktu. Tworzeniu społeczności, w której „my” jest tak samo ważne jak „ja”, sprzyja posiadanie wspólnego celu, który będzie zrozumiały i ważny dla każdej osoby w grupie, oraz poczucie współodpowiedzialności za jego osiągnięcie; niezbędne są też zaufanie, szacunek, uważna komunikacja, elastyczność. Istotną rolę w tym procesie pełnią osoby lidarskie, których zadaniem jest: zachęcanie do wyrażania wielu różnych opinii, umiejętne wspierania grupy w konflikcie, tworzenie atmosfery pracy otwartej na kreatywność, cierpliwość, stawianie trudnych pytań i wskazywanie braków, zamiast dawania rozwiązań, wyznaczanie granic i współtworzenie klarownych, ale dostosowanych do potrzeb zespołu i praktycznych zasad. Osoby lidarskie powinny być jednocześnie idealistyczne i pragmatyczne, posiadać zdolność dostrzegania złożoności problemu, dzielić się zasługami za sukces, być odporne – również w obliczu konieczności ponoszenia konsekwencji własnych błędów. Por. Hill i in., 2014.

6. Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej,

<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D19910493Lj.pdf> [dostęp: 28.03.2025], s. 15.

7. *Osoba prawna*, „INFOR.PL”,

<https://www.infor.pl/prawo/encyklopedia-prawa/o/273520,Osoba-prawna.html> [dostęp: 28.03.2025].

8. Por. „Nową konstrukcją w przepisach ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2012 r., poz. 406) jest możliwość powierzenia zarządzania instytucji kultury podmiotom zewnętrznym, innym, niż dyrektor instytucji kultury” (cyt. za: *Zarządzanie instytucją kultury...*, 2012).

9. Por. „Do wyboru zarządcy stosuje się przepisy ustawy z dnia 29 stycznia 2004 r. – Prawo zamówień publicznych (Dz. U. z 2010 r. Nr 113, poz. 759, ze zm.). Ta ustawa określa zasady i tryb udzielania zamówień publicznych, środki ochrony prawnej, kontrolę udzielania zamówień publicznych oraz organy właściwe w sprawach uregulowanych w ustawie Prawo zamówień publicznych. Wybór zarządcy dokonywany jest w wyniku przyjęcia najkorzystniejszej oferty (co ma kluczowe znaczenie dla postępowania o zamówienie publiczne) – czyli oferty, która przedstawia najkorzystniejszy bilans ceny i innych kryteriów odnoszących się do przedmiotu zamówienia publicznego, albo ofertę z najniższą ceną, a w przypadku zamówień publicznych w zakresie działalności twórczej lub naukowej, których przedmiotu nie można z góry opisać w sposób jednoznaczny i wyczerpujący – ofertę, która przedstawia najkorzystniejszy bilans ceny i innych kryteriów odnoszących się do przedmiotu zamówienia publicznego (art. 2 pkt 5 ustawy Prawo zamówień publicznych)” (cyt. za: *Zarządzanie instytucją kultury...*, 2012).

10. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=iNzIeFadHgc> (od 35 min).

11. Konkurs wymaga wyznaczenia jednoosobowej kandydatury, ale i w tym wariancie istnieje jednak możliwość wyznaczenia w programie konkursowym osoby czy osób, które

mają wejść do zespołu zarządzającego teatrem. Mogą być one też współautorami czy współautorkami programu. Na przykład koncepcja programowa złożona w konkursie na dyrektację Teatru Narodowego w Warszawie przez Joannę Nawrocką została podpisana zarówno przez nią, jak i przez Macieja Nowaka, z którym miałyby ona prowadzić teatr. W pierwszym zdaniu dokumentu pada też informacja o podziale funkcji – Nawrocka miała być dyrektorką naczelną, a Nowak – dyrektorem artystycznym (Nawrocka, Nowak, 2025).

12. Por. Niedurny, Morawski, 2022. Dodajmy jednak, że model ten i sama postawa Dziekan w TR Warszawa zostały negatywnie ocenione przez zespół i były jednym z powodów buntu przeciwko dyrekcji Grzegorza Jarzyny i Natalii Dzieduszyckiej i wynikającej z niego zmiany dyrekcji. Z tego powodu Łukasz Drewniak zastanawiał się, jak rozumieć decyzję Strzępki o tak bliskiej współpracy z Dziekan (por. Drewniak, 2022).

13. Mrozek opisał ją tak: „Impreza na placu Defilad była dość osobliwym połączeniem wątków nawiązujących do New Age, intelektualnej lewicowej krytyki społecznej i ulicznego święta”, Mrozek, 2022.

14. „Gdy zarządcą instytucji kultury jest osoba prawna, umowa powinna przewidywać, kto w jej imieniu będzie wykonywał czynności zarządu. Może być to osoba (osoby) wskazane do reprezentacji osoby prawnej (np. członkowie zarządu)” (*Zarządzanie instytucją kultury...*, 2012).

15. Ten okres pozwoliby np. lepiej poznać sytuację finansową Teatru. W wywiadzie Rigamonti Strzępka mówiła, że odkrycie półtoramilionowego długu zajęło kilka miesięcy (por. Rigamonti, 2023).

16. Choć taki scenariusz wydaje się warty rozważenia, to jednak wymagałby przemyślenia na polu praktycznym – zarówno prawnym, ekonomicznym (czy teatry stać na dodatkowe etaty?), jak i mentalnym (czy osoby dyrektorskie, które przegrały konkurs na następną kadencję, byłyby skłonne do takiego procesualnego przekazania stanowiska?).

17.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=510817821083917&id=100064671102439&set=a.448512043981162> [dostęp: 28.03.2025].

18. *Rok ze Strzępką. „Monika z zadeklarowanej feministki stała się wzorcem dyskryminacji”* (Romanowska, 2023a) oraz *„Macki były wszędzie”. Kulisy zarządzania Teatrem Dramatycznym* (Romanowska, 2023).

19. Oświadczenie Kolektynu Dramatycznego nie jest obecnie dostępne na stronie Teatru, Jacek Cieślak cytował je obszernie w artykule: *Monika Strzępka, dyrektorka Dramatycznego, zarabia 18,5 tys. zł brutto* (Cieślak, 2023a). Obecnie można je przeczytać w całości pod adresem:

<https://web.archive.org/web/20231210074048/https://teatrdramatyczny.pl/aktualnosci-9> [dostęp: 9.03.2025].

20. <https://web.archive.org/web/20231210074048/https://teatrdramatyczny.pl/aktualnosci-9> [dostęp: 9.03.2025].

21.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=510817821083917&id=100064671102439&set=a.448512043981162> [dostęp: 28.03.2025]. W *Wystąpieniu pokontrolnym* z 4 października 2024 komisja uznała jednak, że niewłaściwe było zatrudnianie Moniki Strzępki na umowę cywilnoprawną w okresie zawieszenia. Umowy ze Strzępką miały zapewnić ciągłość jej pracy w teatrze.

22. „przy tylu wydarzeniach dodatkowych, braku decyzyjności, deficycie czasu, bez plakatów, bez decyzji co do repertuaru, najprostsze rzeczy robiło się o wiele dłużej niż przed

nastaniem rządów Kolektywu. Jeżeli nie ma decyzji dyrekcji, co gramy w przyszłym miesiącu: stare spektakle, nowe spektakle, czy jeden tytuł gramy dwa razy, czy gramy pięć razy, które tytuły schodzą, a które zostają w repertuarze, paraliżuje to pracę wszystkich. A najgorzej mają ci, którzy muszą obdzwaniać wszystkich wykonawców pozaetatowych i pytać, czy mają wtedy czas – od muzyków po statystów” (Romanowska, 2023).

23. „nikt nie zajmował się nawet takimi codziennymi przyziemnymi rzeczami jak przedłużenie umowy aktorom. Kiedy Adam Ferency złożył wypowiedzenie i od 1 września 2022 r. nie był już na etacie, trzeba było dzwonić do niego i porozmawiać o stawce jego gościnnych występów – nikt tego nie robił miesiącami. A aktorów poza etatem co miesiąc było coraz więcej. Zdarzały się sytuacje: jutro gramy spektakl, a aktor mówi: «Sorry, mam niepodpisaną umowę, albo będzie umowa na jutro, albo nie gramy spektaklu»” (Romanowska, 2023).

24. „Były miłe, ale nigdy nie mieliśmy poczucia, że one tak naprawdę chcą się dowiedzieć, jacy jesteśmy. Dawały do zrozumienia: spektakle – fatalne. Aktorzy Słobodzianka – źli. Plakaty – okropne («To są portrety trumienne, a nie plakaty. Strona internetowa – pożał się Boże».” Cyt. za: Romanowska, 2023.

25. „Macki były wszędzie. Łapaliśmy dziewczyny z Kolektywu (zwłaszcza jedną) na podsłuchiwanie pod drzwiami”. Cyt. za: Romanowska, 2023.

26. „Ale «grillowanie» pracowników zwykle odbywało się jednomyślnie w kilka osób”, „Trudno się rozmawia z trzema osobami, które są przeciwko tobie. Każdy mój argument był trzykrotnie zbijany, nie miałem żadnej szansy, żeby się przedrzeć ze swoją opinią. W dialogu argumentacja ma rację bytu, można siebie nawzajem przekonać. W sytuacji «trzy na jednego» traci kompletnie sens. Nawet gdybym był uczniem samego Demostenesa, najlepszego retora, i tak nie miałbym szans. Rozmawiałem głównie z Moniką Strzępką, ale kiedy ona nie była w stanie odpowiedzieć na moje pytania, jej rolę przejmowała następna z Kolektywu, a potem następna”. Cyt. za: Romanowska, 2023.

27. „Ludzie zgłaszali do niej niepokojące konfliktowe sytuacje do rozwiązania, ale nic z tym nie robiła. A wszyscy na nią liczyli, bo na Akademii Teatralnej zajmuje się walką z przemocą i mobbingiem. Myśleliśmy, że może tutaj również coś takiego robi. Ale się przeliczyliśmy. Nie mogła tego zrobić, bo była «team Strzępka». Mamy więc do czynienia z klasycznym konfliktem interesów: jak zgłaszać przypadki mobbingu koleżance mobberki? – dlaczego nikt na to nie wpadł?”. Cyt. za: Romanowska, 2023.

28. „nowe kierownictwo odkryło długotrwałe nadużycia, związane m.in. z zakupem środków czystości, w wyniku których Teatr ponosił znaczne straty finansowe. Nie wiemy jak długo, wiemy jednak na pewno, że na fakturach zakupu wykazywane były inne środki lub środki o innej wartości, niż dostarczane. Dochodziło również do sytuacji, w której odzież opisywana na fakturze jako robocza kupowana była w znanych markowych sklepach, które w swoim asortymencie nie mają odzieży roboczej. W ramach nowych standardów dziś każdorazowo sprawdzamy, czy zakupiony i opłacony towar odpowiada dostarczonemu produktowi. Już tak oczywista czynność daje Teatrowi spore oszczędności”. Dalej: „Mamy też powody przypuszczać, że przez dłuższy czas w Teatrze dochodziło do sytuacji, w której regularnie i na dużą skalę ginęły środki czystości. Potwierdzają to między innymi wyniki inwentaryzacji i korekty faktur. Już teraz możemy powiedzieć, że dzięki wprowadzonym zmianom organizacyjnym wygenerowane oszczędności sięgają w tym obszarze kilkudziesięciu tysięcy złotych w skali roku, i to mimo wysokiej inflacji” (cyt. za: Cieślak, 2023a).

29. *Wystąpienie pokontrolne.*

30. Tę tezę potwierdzają też informacje zawarte w książce Dzieciuchowicz. Warto dodać, że

Dorota Kowalkowska była wtedy na zwolnieniu lekarskim, więc nie uczestniczyła w tej sytuacji (por. Dzieciuchowicz, 2025, s. 294).

31. Wprost zostaje to powiedziane w książce Igi Dzieciuchowicz (2025, s. 278).

32.

<https://www.pap.pl/aktualnosci/agnieszka-szpila-rezygnuje-z-udzialu-w-premierze-heksy-pod-ala-powod>. Poświęcone temu zagadnieniu fragmenty książki Igi Dzieciuchowicz przedstawiają bardzo różne przebiegi i interpretacje tych wydarzeń w zależności od tego, kto o nim opowiada. Aktorki, choć nie mówią o szczegółach, deklarują, że współpraca ze Strzępką nad *Heksami* była dla nich „wstrząsającym przeżyciem” – konieczność komentowania tego doświadczenia w mediach ma dla nich wymiar podwójnej wiktymizacji (Dzieciuchowicz, 2025, s. 299-300).

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata; Keil, Marta; Stokfiszewski, Igor, *Materiały do Porozumienia; Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 153.

An Unspoken Collective: A Roundtable With Matthias Dell, Marlene Engel, René Pollesch, And Vanessa Unzalu Troya, „Texte Zur Kunst”, 17.12.2021, <https://www.textezurkunst.de/en/articles/dell-engel-pollesch-unzalu-troya-unspoken-collective/> [dostęp: 5.04.2025].

Auslander, Philip, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London – New York 1997.

Centkowska, Magdalena, *Podstawy teoretyczne oporu wobec zmian w organizacji*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej” 2015, z. 77.

Chmielewski, Adrian R., *Praktyki nadziei, rozmowa z Pawłem Łysakiem*, „Notatnik Teatralny” 2023, nr 92.

Cieślak, Jacek, *Monika Strzępka rozwiązała Kolektyw. „Niezwykłe bolesna klęska”. Kto ją popiera?*, „Rzeczpospolita online”, 20.12.2023, <https://www.rp.pl/teatr/art39598521-monika-strzepka-rozwiazala-kolektyw-niezwykłe-bolesna-klęska-kto-ja-popiera> [dostęp: 25.03.2025].

Cieślak, Jacek, *Monika Strzępka, dyrektorka Dramatycznego, zarabia 18,5 tys. zł brutto*, „Rzeczpospolita online”, 9.12.2023a, <https://e-teatr.pl/monika-strzepka-dyrektorka-dramatycznego-zarabia-185-tys-zl-brutto-43894> [dostęp: 25.03.2025].

Cieślak, Jacek, *Rozprawa Radziwiłł kontra Strzępka*, „Rzeczpospolita online”, 18.04.2023b, <https://e-teatr.pl/warszawa-rozprawa-radziwill-kontra-strzepka-36298> [dostęp: 25.03.2025].

Drewniak, Łukasz, *K/347: Rzeczy niemożliwie dziwne, a nawet skandalicznie zadziwiające*, „Teatralny.pl”, 16.11.2022,
<https://teatralny.pl/opinie/k347-rzeczy-niemozliwie-dziwne-a-nawet-skandalicznie-zadziwiajace,3643.html> [dostęp: 25.03.2025].

Drózdź, Dawid, Michał Sikorski: *Nie stanęliśmy w obronie Strzepki. Współczuję aktorom zwolnionym z Dramatycznego*, „Wyborcza.pl”, 14.12.2023,
<https://wyborcza.pl/7,101707,30500238,michal-sikorski-nie-stanelismy-w-obronie-strzepki-w-spolczuje.html> [dostęp: 25.03.2025].

Duda, Artur, *Wyzwania kolektywnej dyrekcji Volksbühne oraz teatru politycznego par excellence*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 169-170, DOI: 10.34762/q78k-j877.

Dudko, Dawid, Aldona Machnowska-Góra o sprawie Moniki Strzepki: *wezwałam do siebie dyrektorkę [wywiad]*, „Onet.pl”, 14.11.2023,
https://kultura.onet.pl/teatr/wiceprezydentka-warszawy-o-sprawie-moniki-strzepki-wezwala-m-do-siebie-dyrektorke/2rm515w?utm_source=konto.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 [dostęp: 19.04.2025].

Dudko, Dawid, *Monika Strzepka w sądzie, zapadła decyzja. „Na tym nam zależało”*, „Onet.pl”, 4.03.2025,
https://kultura.onet.pl/teatr/monika-strzepka-w-sadzie-zapadla-decyzja-na-tym-nam-zalezalo/bdyt73e?fbclid=IwY2xjawI1fDFleHRuA2FlbQIxMAABHcFazoqrP5KF30mpOHeFiGn9DkFjdn2Jzk7cphNOCnoblePrJzvetQD8Gw_aem_-xrBkU2o6olt6TaHOLvuPw [dostęp: 25.03.2025].

Dzieciuchowicz, Iga, *Teatr. Rodzina patologiczna*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2025.

Felberg, Karolina, *Kryzys w warszawskim Dramatycznym: Strzepka nie rezygnuje, Kolektyw rozwiązany*, „OKO.press”, 18.12.2023,
<https://oko.press/zastepczyni-strzepki-monika-dziekan-odchodzi-z-teatru-dramatycznego> [dostęp: 25.03.2025].

Felberg, Karolina, *Monika Strzepka odwołana z Teatru Dramatycznego. Miasto zapowiada konkurs na nową dyrektorkę*, „OKO.press”, 5.01.2024,
<https://oko.press/monika-strzepka-odwolana-z-teatru-dramatycznego-miasto-zapowiada-konkurs> [dostęp: 25.03.2025].

Feministycznie, kolektywnie, horyzontalnie – czyli jak?, z Martą Jalowską i Dorotą Glac z Grupy Artystycznej Teraz Polisz oraz Darią Sobik, Pamelą Leończyk, Magdaleną Sowul i Moniką Balińską rozmawia Agata Skrzypek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 179,
<https://didaskalia.pl/pl/artukul/feministycznie-kolektywnie-horyzontalnie-czyli-jak> [dostęp: 25.03.2025].

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Gazur, Łukasz, *Dramat w Dramatycznym, czyli ile feminizmu można dopuścić w teatrze?*,

„OKO.press”, 26.11.2022,

<https://oko.press/dramat-w-dramatycznym-czyli-ile-feminizmu-mozna-dopuscic-w-teatrze>
[dostęp: 25.03.2025].

Głowacka, Aneta, *Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 167, DOI: 10.34762/7cd9-6k87.

Gruszczyński, Arkadiusz, *Pół miliona na spektakl i „nonszalanckie” umowy z Moniką Strzępką. Poznaliśmy wyniki kontroli w Teatrze Dramatycznym*, „Wyborcza.pl”, 12.02.2025, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,31684134,pol-miliona-na-spektakl-i-nonszalanckie-umowy-z-monika-strzepka.html> [dostęp: 25.03.2025].

Hill, Linda A.; Brandeau, Greg; Truelove, Emily; Lineback, Kent, *Collective genius: the art and practice of leading innovation*, Harvard Business School Publishing, Boston 2014.

Ilczuk, Dorota; Karpińska, Anna; Majewski, Piotr; Płoski, Paweł; Szczebleska, Anna, *Scena polska 2024. Pracując w teatrze*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2024, <https://www.instytut-teatralny.pl/2025/03/20/scena-polska-2024-pracujac-w-teatrze-raport-z-badan/> [dostęp: 25.03.2025].

Kobiety Dramatyczny Kolektyw i Monika Strzępka: Orędzie na Międzynarodowy Dzień Teatru, „Gazeta Prawna”, 27.03.2022, <https://kultura.gazetaprawna.pl/teatr/artykuly/8387915,kobiety-dramatyczny-kolektyw-i-monika-strzepka-oredzie-na-miedzynarodowy-dzien-teatru.html> [dostęp: 25.03.2025].

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przekł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa – Lublin 2016.

Kyzioł, Aneta, *Dyrektorka Strzępka zawieszona. Co tak kole w oczy wojewodę Radziwiłła?*, „Polityka”, 16.11.2022, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2191222,1,dyrektorka-strzepka-zawieszona-co-tak-kole-w-oczy-wojewode-radziwilla.read> [dostęp: 25.03.2025].

Majmurek, Jakub, *Strzępka: Nie mam już siły słuchać, że jeśli jestem artystką, to jestem pierdolnięta i rozpieprzę kasę*, „Krytyka Polityczna”, 5.11.2021, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/monika-strzepka-konkurs-dyrektorka-teatr-dramatyczny-rozmowa-jakub-majmurek/> [dostęp: 25.03.2025].

Mrozek, Witold, *Monika Strzępka dyrektorką Teatru Dramatycznego. Staśko podarowała jej ochraniacz na zęby*, „Wyborcza.pl”, 1.09.2022, <https://wyborcza.pl/7,75410,28855742,strzepka-wniosla-zlota-wagine-do-teatru-dramatycznego-feministki.html> [dostęp: 25.03.2025].

Mrozek, Witold, *Pół miliona za spektakl? Kwoty z kontroli po dyrekcji Strzępki to nic nadzwyczajnego*, „Wyborcza.pl”, 17.02.2025, <https://wyborcza.pl/7,112395,31691224,pol-miliona-za-spektakl-kwoty-z-kontroli-w-teatrze-d>

ramatycznym.html?fbclid=IwY2xjawIhHhxleHRuA2FlbQIxMAABHUJ5jtGSQFwaukPw4r2KZxL3bbjJwAx5bIaZluQ5onoSMRi-I54GmtUcLA_aem_XTHJruiQjAqicghqLTY6tw [dostęp: 25.03.2025].

Mrozek, Witold, *Strzępka wygrywa w sądzie z Radziwiłłem. Jest dyrektorką Teatru Dramatycznego*, „Wyborcza.pl”, 26.04.2023, <https://wyborcza.pl/7,112395,29700491,strzepka-wygrywa-w-sadzie-z-radziwillem-jest-dyrektorka-teatru.html#S.MT-K.C-B.2-L.1.duzy> [dostęp: 25.03.2025].

Nawrocka, Joanna; Nowak, Maciej, *Koncepcja programowa dla Teatru Narodowego pod dyktando Joanny Nawrockiej i dyktando artystyczną Macieja Nowaka na okres od 1 września 2025 do 31 sierpnia 2030*, Warszawa, 12.01.2025, https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/2025_pliki/ogloszenia_i_zawiadomienia/20250128_-_teatr_narodowy_koncepcje/KONCEPCJA_Joanna_Nawrocka.pdf [dostęp: 25.03.2025].

Niedurny, Katarzyna, *Wiem, co robię. Rozmowa z Moniką Strzępką*, „Dwutygodnik.com” 2022, nr 327, https://www.dwutygodnik.com/artukul/9921-wiem-co-robie.html?fbclid=IwY2xjawIv6C1leHRuA2FlbQIxMQABHW4iQsqgTeWp_ei7QMtSuBrrCXA3VTgNU1SYfNOXHxvt7v7KKwgVTLwIgA_aem_BglN6AajA-4wogti5HID7Q [dostęp: 25.03.2025].

Niedurny, Katarzyna; Morawski, Piotr, *Teatr na wulkanie*, „Dwutygodnik.com” 2022, nr 341, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10248-teatr-na-wulkanie.html> [dostęp: 25.03.2025].

Orędzie Polskiego Ośrodka ITI na Międzynarodowy Dzień Teatru 27 marca 2022 roku, „YouTube”, 27.03.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=pATHUqttrak> [dostęp: 25.03.2025].

Osoba prawna, „INFOR.PL”, <https://www.infor.pl/prawo/encyklopedia-prawa/o/273520,Osoba-prawna.html> [dostęp: 28.03.2025].

Niedurny, Katarzyna, *Porażka?* Rozmowa z Moniką Kwaśniewską, Joanną Nawrocką, Magdaleną Piekarską i Katarzyną Waligórą, „Dwutygodnik” 2024, nr 377, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11073-porazka.html> [dostęp: 17.04.2025].

Rada Artystyczno-Programowa Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Regulamin, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 153.

Reżyser(ka). Narracja (nie)obecna, rozmawiają Joanna Krakowska, Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera i Weronika Szczawińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2013, nr 113, https://archiwum.didaskalia.pl/113_rezyserka.htm [dostęp: 25.03.2025].

Rigamonti, Magdalena, *Monika Strzępka: aktor to miał być mój największy wróg*, „Onet.pl”, 28.10.2023, https://kultura.onet.pl/teatr/monika-strzepka-aktor-to-mial-byc-moj-najwiekszy-wrog-wywiad/t09bqep?utm_campaign=cb [dostęp: 25.03.2025].

Romanowska, Krystyna, „Macki były wszędzie”. Kulisy zarządzania Teatrem Dramatycznym, „Onet.pl”, 5.12.2023,
<https://kultura.onet.pl/teatr/macki-byly-wszedzie-kulisy-zarzadzania-teatrem-dramatycznym-ujawniamy/pbzxeb> [dostęp: 25.03.2025].

Romanowska, Krystyna, *Rok ze Strzępką. „Monika z zadeklarowanej feministki stała się wzorcem dyskryminacji”*, „Onet.pl”, 7.11.2023a,
<https://kultura.onet.pl/wiadomosci/rok-ze-strzepka-uslyszalam-ze-powinnam-spakowac-sie-i-nigdy-nie-wracac/49jrp46> [dostęp: 25.03.2025].

Schmidt, Thomas, *Ethisches Theater Grundlagen des ethischen Managements und der strukturellen Transformation des Theaters*, Springer, Wiesbaden 2024.

Schmidt, Thomas, *Power and Structure in Theater. Asymmetries of Power*, Springer, Wiesbaden 2023.

Strzępka, Monika; Kolektyw Dramatyczny, *Oświadczenie dyrektora Teatru Dramatycznego w sprawie spektaklu „Amadeusz”*, „e-teatr”, 12.10.2022,
<https://e-teatr.pl/warszawa-oswiadczenie-dyrekcji-teatru-dramatycznego-w-sprawie-spektaklu-amadeusz-30370> [dostęp: 17.04.2025].

Strzępka, Monika, *Koncepcja programowa Teatru Dramatycznego m.st. stołecznego Warszawa Moniki Strzępki*,
https://um.warszawa.pl/documents/65745/16639951/Koncepcja+programowa+Teatru+Dramatycznego_Monika+Strzepka.pdf/11e03283-7c51-57bf-43f6-5e621ae1c7aa?t=1642790882068 [dostęp: 25.03.2025].

Strzępka, Monika, *Warszawa. List otwarty reżyserki Moniki Strzępki*, „e-teatr”, 25.10.2021,
https://e-teatr.pl/warszawa-list-otwarty-rezyserki-moniki-strzepki-17871?fbclid=IwY2xjawIv7fZleHRuA2FlbQIxMQABHYIx_O8-xVSuF9-rC7PEFTzK33_9N6l0cA9Hlnzi5nBbORG9H2FaZr8yMA_aem_rBbkqECcATc99tleyUaE0g [dostęp: 25.03.2025].

Szewczak, Natalia, *Ostry konflikt w teatrze. Aktorzy: zwolnienia, zastraszanie i łamanie prawa. Dyrektor: To pomówienia*, www.tvn24.pl, 17.06.2013,
<https://e-teatr.pl/warszawa-ostry-konflikt-w-dramatycznym-a161763> [dostęp: 25.03.2025].

Teatr Powszechny – feministyczna instytucja kultury, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 153.

Tomaszewska, Małgorzata, *Wpływ stereotypów na postrzeganie kobiet w roli menedżera*, „Edukacja Ekonomistów i Menedżerów” 2023, nr 68(2),
<https://econjournals.sgh.waw.pl/EEiM/article/view/4216> [dostęp: 17.04.2023].

Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej,
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D19910493Lj.pdf> [dostęp: 25.03.2025].

Vollmer Anna, *Keine One-Man-Show*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 15 grudnia 2021, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/pollesch-und-die-neue-leitung-an-der-berliner-volksbuehne-17677186.html> [dostęp: 5.05.2022].

Władze Warszawy rozpoczęły procedurę odwołania Moniki Strzępki. „Kryzys w Teatrze Dramatycznym narasta z dnia na dzień”, „Tok.FM”, 19.12.2023, <https://audycje.tokfm.pl/podcast/150609,Wladze-Warszawy-rozpoczely-procedure-odwolania-Moniki-Strzepki-Kryzys-w-Teatrze-Dramatycznym-narasta-z-dnia-na-dzien> [dostęp: 25.03.2025].

Wybrańczyk, Katarzyna; Szromek, Adam R., *Postawy pracownika wobec zmian oraz wybrane koncepcje wprowadzania zmian w postawach pracowniczych*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej” 2018, z. 131.

Wystąpienie pokontrolne, 4.10.2024, https://bip.warszawa.pl/documents/d/biuro-kontroli/kw-wgf-1712-3-2024-mwb-pdf?fbclid=IwY2xjawIb4n1leHRuA2FlbQIxMAABHUf2Y9JuEmfWoQfCvW7dcvDf5ZrvO5VbJDyU_ROpOuBJS1SCOXxhuahz_g_aem_KuZf2udB1Xy4RGds7Tk29A#S.embed_link-K.C-B.1-L.1.zw [dostęp: 25.03.2025].

Zasady współpracy twórczyń i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 153.

Zarządzanie instytucją kultury przez podmioty zewnętrzne, „Narodowe Centrum Kultury”, 3.01.2012, <https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kultura-sie-liczy-/zarzadzanie-kultura/zarzadzanie-i-instytucja-kultury-przez-podmioty-zewnetrzne> [dostęp: 25.03.2025].

Zasady współpracy twórczyń i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019, nr 153.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/kleska-nieistniejacego>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

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

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

List

Filip Pawlak

To ostatni tekst w cyklu zatytułowanym *Kalekowanie sztuk performatywnych* pod redakcją Katarzyny Ojrzynskiej i Moniki Kwaśniewskiej. List Filipa Pawlaka wchodzi w dialog z pierwszym opublikowanym przez nas w tym cyklu tekstem – manifestem Katarzyny Żeglickiej, *Kto mi daje prawo do bycia crip?* („Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 178). Poniższy list nie jest jedynie swoistym podsumowaniem cyklu i jego domknięciem, ale również otwarciem pola do dalszej refleksji nad kalekowaniem sztuk performatywnych.

Droga Kasiu,

piszę ten list w odpowiedzi na Twój zeszłoroczny tekst opublikowany na początku cyklu *Kalekowanie sztuk performatywnych*. Adresuję go publicznie, bo tylko taka forma wydaje mi się słuszna. W przeciwieństwie do Ciebie, ja obiecywałem sobie w pełni naukowy artykuł, jednak po roku opóźnienia w oddaniu go redakcji, decyduję się na głos bardziej prywatny (być może to pierwsza z oznak mojego cripowania własnego warsztatu pisarskiego).

Przez ubiegły rok na łamach „Didaskaliów” ukazało się mnóstwo fascynujących tekstów badających twórczość artystów takich jak my. To

miłe, znalazłem tam dużo niezwykłych rzeczy, zresztą wrócę do tego później, jestem ciekaw Twojego zdania w kilku sprawach. Zaczynając ten list, wracam jednak myślami do tego, że to przecież dla nas bardzo prywatny temat, często wręcz intymny. Kończąc ten cykl, chciałbym więc mój komentarz zaadresować do osoby, która najlepiej może zrozumieć moje obawy, nadzieje, frustracje i zachwyty. A badacze i badaczki niech to później dzielnie badają!

Na początku swojego tekstu zaznaczasz temat, który jest dla mnie centralnym w refleksji o cripie. Piszesz: „Ogarnął mnie lęk przed byciem ocenianą”. Dziękuję, że dzielisz się tym tak szczerze i otwarcie. To lęk, który towarzyszy mi przez całe życie, a odpowiednie strategie obierane wobec tego uczucia dają mi możliwość realizacji „kalekowania przestrzeni sztuki”. Crip jest dla mnie obietnicą zawieszenia tego lęku, próbą stworzenia przestrzeni, w której możemy odetchnąć, wymarzoną rzeczywistością, gdzie nie ma normatywnych miar, do których wciąż się przyrównujemy. To niestety tylko obietnica – wiemy obie, że niemożliwa do realizacji. Jednak co trzyma nas w ciągłych próbach znalezienia tego miejsca?

Zastanawia mnie, co składa się na tę obietnicę oraz co z niej wynika. Przecież ta przestrzeń bez norm jest równie kusząca, jak niebezpieczna. To próżnia, w której musimy wytworzyć wszystkie znaczenia, unieść ciężar stworzenia tej prawdy, w której nasze ciała i opinie są równoprawne z innymi. To również na nas spoczywa dostarczenie wskazówek interpretacji – wszechobecny ableizm oraz historyczna przemoc kierują nas w stronę odrzucenia kanonu, wejścia w dialog z przyjętymi podstawowymi pojęciami: piękna, rzemiosła, wiedzy czy sprawności. Przyznam Ci się, że często przygniata mnie to, paraliżuje jeszcze przed początkiem pracy, uniemożliwiając nawet jej rozpoczęcie. Wydaje mi się, że to, co nazywasz

„prokrastynacją” przy pisaniu swojego tekstu, może wynikać właśnie ze świadomości tego ciężaru. Publiczna samoidentyfikacja daje nam szansę kreatywnej eksploracji, ale utrudnia bycie w tej sytuacji „tylko sobą”.

Mocno punktujesz, że nie da się być częścią cripowej dumy, bo takiej w naszym kraju nie ma. Temat dumy zajmuje mnie od dłuższego czasu – bo co właściwie miałoby to znaczyć? Porównujemy (ja również) cripową dumę do queerowej, ale mam wrażenie, że to coraz częściej нефunkcjonalne porównanie. Ruch queer przeszedł swoją drogę walki, my jesteśmy na jej wcześniejszym etapie. Sprzeciw wobec systemowej przemocy kierowanej w środowiska queer dał podwaliny pod poczucie solidarności, nie stało się to jednak szybko oraz wymagało i dalej niestety wymaga przeżycia żałoby po ofiarach homofobii – w tym epidemii HIV/AIDS.

Czuję, że dla nas formatywnym wydarzeniem, którego jeszcze w pełni nie poczuliśmy, jest epidemia COVID, w trakcie której bezkarnie poświęcono życie tysięcy osób z niepełnosprawnościami. Myślę o tej potężnej sferze „nieplanowanych zgonów”, która najbardziej dotknęła tych najsłabszych. Nic nie dzieje się wprost, ale jednak widzimy już w danych, że śmiertelność niepełnosprawnych na COVID była większa niż pełnosprawnych obywateli¹. Wiesz, że w Wielkiej Brytanii na początku pandemii w domach opieki dla osób starszych oraz z niepełnosprawnością intelektualną wprowadzono zasadę o niepodejmowaniu prób ratunku w przypadku zagrożenia życia². Bez konsultacji z rodzinami, w „majestacie” prawa. Dzięki aktywistom procedura została dość szybko odwołana, ale dla mnie to świetny przykład niezamierzonej szczerości systemu. Działają w szarej strefie decyzji o życiu, które odbywają się z wykorzystaniem pojęć ekonomicznych („racjonalność”, „zasoby”, „procedury” itp.), a nie aksjologicznych. Byliśmy, nawet jeśli nie Ty i ja osobiście, lecz jako grupa, odbierani jako ryzyko i koszt. Myślę, że

uświadomienie tego sobie i innym dopiero nas czeka. Czy jesteśmy w stanie to unieść? Wciąż boję się dotknąć tego tematu całym sobą – otwiera on tę od dawna skrywaną obawę, że jako niepełnosprawny będę musiał usprawiedliwić swoją obecność, że gdzieś tam jest instancja, która może skreślić mnie ze społeczeństwa, że dlatego powinienem być miły i dać przykład swojej wartości dla ogółu. Ogarnął mnie lęk przed „ostateczną oceną, której mogę zostać poddany” – parafrazując Twoje słowa. A przecież i tak jestem w wyśmienitej sytuacji: moja niepełnosprawność jest na tyle drobna, że spokojnie mogę funkcjonować niemal jak pełnosprawny. Czy to odbiera mi prawo do lęku? Adnotacja urzędnicza w moich dokumentach przypomina jednak niezmiennie, że moje poczucie nie jest tu istotnym czynnikiem. „Orzeczenie o niepełnosprawności w stopniu umiarkowanym wydaje się bezterminowo”.

Ten burzliwy początek walki o własne prawa, o naszą – osób niepełnosprawnych – podstawową widoczność (nazwijmy to nawet doniośle walką o udział w polu politycznym) sytuuje nas, według mnie, wśród tych, których prawa zawsze wymagają potwierdzania. W różnych miejscach świata różne grupy stają się niewidzialne dla społeczeństwa – niepełnosprawni, uchodźcy, bezdomni. Poza społeczną uwagą pozostają też ich częste wzajemne powiązania, przenikanie się tych kategorii w osobistych doświadczeniach kryzysu, bólu, traumy czy wymuszonej migracji. Nie chcę odbierać niczego społeczności LGBTQ+, sam czuję się jej częścią, jednak queerowa polityczna podmiotowość wydaje się dziś mocniej osadzona, zwłaszcza w kulturze i sztuce. Oczywiście, queerowość to nie monolit, niektóre jej tożsamości wciąż pozostają w cieniu (osoby trans czy niebinarne wciąż walczą o widoczność i bezpieczeństwo w stopniu, który przypomina walkę o cripową podmiotowość), ale nawet to pokazuje, jak długą drogę

mamy do przejścia.

Oglądając ostatnio pracę Arkadego Zaidisa *Necropolis*, o bezimiennych grobach uchodźców na granicach Unii Europejskiej, nie mogłem przestać myśleć o tym, jak w trwającym wielokryzysie, ciągłym „stanie wyjątkowym”, coraz łatwiej uznać czyjeś życie za margines. Kto decyduje, które życie jest warte ratunku? Na granicach, ale też w szpitalach czy w domach opieki – czy obecnie to nie ta sama, neoliberalna kalkulacja? Podczas pandemii COVID-19 unieważniano między innymi życie osób niepełnosprawnych – i dzieje się to nadal, usprawiedliwiane niewydolnością systemów opieki zdrowotnej.

Przecież nie wszystkich można ocalić, a bezpieczeństwo ma swoją cenę. Myślę o punktach styku pomiędzy doświadczeniem osób niepełnosprawnych (oraz innych, którzy nie mieszczą się w normach produktywności i sprawności), a losem tych, którzy nie mieszczą się w systemowych ramach „życia godnego ochrony”. Podobny dla mnie jest niejasny status tych ciał – między prawem do istnienia a jego administracyjnym zawieszeniem. Nasze ciała – ludzi w drodze, ludzi zależnych – stają się tym „marginalnym kosztem”, milcząco akceptowanym przez większość społeczeństwa. To nie te same historie, ale podobna jest cisza, która je otacza. Przeraża mnie pojawiające się we mnie poczucie podobieństwa tego mechanizmu.

Idąc za świetnym tekstem Justyny Lipko-Koniecznej o *Hamlecie* Teatro La Plaza – niepełnosprawni to często wyrzut sumienia, przypominający o podstawowych prawach człowieka, ale nie na tyle, aby coś zmienić. Życia utrzymywane w istnieniu, na krawędzi, bez pozwolenia na niezależność – ale z oczekiwaniem wdzięczności za samą tolerancję. Nie wiem, co o tym myśleć, ale coraz częściej czuję dzisiaj strach. Czy takie słowa nie opisują też Twojego lęku?

Ale wróćmy do teatru! I do cripu. Rozbawiło mnie to, że w Twoim tekście

pojawiam się, a jakże, obok Rafała Urbackiego. Bardzo często zestawia się nas razem, ale z każdym kolejnym rokiem od jego śmierci czuję, że jestem coraz dalej od jego pojmowania niepełnosprawności. Wspominasz jego słowa: „nie jesteś w tym miejscu, gdzie ja, kaleka”, w których czytam więcej bólu niż wolności. Myśląc o jego dziedzictwie, wydaje mi się, że często ucieka nam właśnie jego ból – stworzyliśmy z niego świętego-geja-paralitę³, którym przecież chciał zostać. Ale to przekraczające swój czas życie też było wymarzone, wyśnione aż do końca, w którym nie dało się już ukryć bólu. Jego projekty napędzał słuszny, niebiorący jeńców gniew – buntowniczy, inteligentny, nieraz szyderczy, ale jednak gniew.

Nie zrozum mnie źle, czuję dużo bólu i gniewu, ale dla mnie sztuka crip jest bliżej wybaczenia niż zemsty. Choć obie są ze sobą ściśle związane, gdzie indziej chcę postawić akcent. Pisziesz pięknie o własnej kruchości, o wyzwalającej sile małych, czułych gestów – to właśnie tam, w delikatnym dotyku własnego ciała, fałdach ubrań i zamkniętych oczach jest kaleka sztuka, w którą chcę wierzyć. Zaczyna się ona daleko poza sceną, w naszych sypialniach i podczas spacerów, gdy decydujemy się raz jeszcze na ryzyko stworzenia tej wyjątkowej przestrzeni, gdzie nasze ciała będą równe innym, gdzie zbudujemy świat, który nie był nam dany, choć był obiecany. Chcemy obiecać sobie i widowni, choćby na te kilkadziesiąt minut spektaklu, że taka przestrzeń jest możliwa – taka, w której każdy jest ważny, bezpieczny, słyszany i równy. Czego wymaga ten skazany na porażkę gest?

Żeby to zrobić, musimy wybaczyć, albo choć na chwilę zapomnieć, całą historię ableistycznej przemocy, którą podskórnie czujemy. Przecież, żeby dać widowni podarunek z tak pięknym marzeniem, musi wypływać to z miłości. Inaczej zaleje nas gorycz – tego w swojej praktyce boję się najbardziej. Nie możemy nieść na swoich barkach tych tysięcy lat krzywd, to

za dużo. Mógłbym prowokacyjnie zapytać, co jest Twoim pierwszym odczuciem – czy tworzysz sztukę, myśląc o pięknie czy o sprawiedliwości? Pytam, gdyż sam coraz częściej dochodzę do wniosku, że do teatru jako młodziak poszedłem, bo było to dla mnie miejsce, gdzie mogłem poczuć się jak u siebie, gdzie moja orientacja i niepełnosprawność nie miały znaczenia (jak bardzo się wtedy myliłem!). Sztuka wydarzyła się trochę przy okazji.

A może zniknąć, rozmyć się, robić swoje na obrzeżach? W opisującym też Twoją praktykę tekście Izabeli Zawadzkiej o performansie chodzonym pojawia się fascynujący mnie wątek – że przy realizacji *Już lecę!* stałaś się „niewidoczna dla większości spacerowiczów”. Czy czułaś wtedy takie momenty, w których wtapiasz się w tłum, gdy zostawałaś bez widzów – przypadkowych bądź zamierzonych, a jednak dalej byłaś w pełni swojego działania? Wyobrażam to sobie jako oddech wielkiej ulgi. Wracam przy tym do pytania, czym mógłby być crip art i jego radykalność? Może właśnie wspólnym rozplływaniem się na spacerach w deszczu, do którego możemy zaprosić tych wykluczonych? Tych, na których zawsze skupia się uwaga, by razem z Tobą na pasie startowym w Czyżynach mogli zniknąć na własne żądanie?

Zmierzając do końca, chciałbym podzielić się z Tobą pewnym kłopotliwym wspomnieniem, którego jesteś bohaterką. Nie mówiłem Ci o tym, ale w kontekście tekstów, jakie przeczytałem w „Didaskaliach”, przywołanie tego, wydaje się zasadne (i radykalne! – do czego nieustannie mnie inspirujesz). W 2023 roku zaprosiłaś mnie do konsultacji dramaturgicznej przy *Ustawce w brokacie*, którą robiłaś w Instytucie Grotowskiego. Wspaniała praca. Pamiętam swoje przejęcie, gdy oglądałem performans pełen Twojej złości, ale i wiary w to, że jej wykrzyczenie zmienia rzeczywistość. Niestety, pamiętam też inną scenę: jesteśmy w foyer po premierowym pokazie, ludzie

kołują się, przekazują Ci gratulacje, tak ważny moment dumy i radości. Nagle pojawia się kuratorka, Monika Wachowicz, która, dziękując Ci za performans, całuje Cię w czoło i gładzi po głowie. Ona, stojąca nad Tobą, reprezentująca instytucję, obdarza Cię gestem, który mogłoby otrzymać małe dziecko. Nie pamiętam dokładnie Twojego wyrazu twarzy, pewnie jak to po premierze musiało być w Tobie mnóstwo emocji. Być może nawet nie pamiętasz tamtej sytuacji. Chcę myśleć, że to było siostrzeńskie przytulenie, gest czułości, ale pamiętam moje odczucia jako świadka tamtej chwili – że to gest umniejszający cały Twój trud. Głaskanie po głowie zamiast krytycznej refleksji, jak nieprzygotowany na niepełnosprawnych był cały ten program rezydencyjny, jak byłaś zostawiona w tym sama, z umową wydrukowaną zbyt małą czcionką, bez opieki technicznej, z salą na wysokim piętrze. Całus w czubek głowy, możemy się cieszyć reprezentacją, kolejny projekt. Od tamtej pory jest we mnie niezgoda na ten gest, złość i wstyd, że nie zareagowałem, że nie zapytałem Cię, czy to było OK. Jestem pewien, że intencje Moniki były dobre, ale też po co nam sztuka krytyczna, jeśli nie korzystamy z wiedzy, którą ona wytwarza?

Sam mam wspomnienie, w którym ktoś jednym gestem przekreślił moją artystyczną radość, do dziś do mnie wraca. Organizatorka jednego z ogólnopolskich konkursów recytatorskich tuż przed moim wejściem na scenę podczas finału poprosiła, żebym zasłonił rękawem mój „kikucik”, bo to brzydko wygląda. Miałem szesnaście lat, byłem laureatem dużego konkursu, nikt wcześniej nie zwrócił wprost uwagi na moją rękę, ale to właśnie ta strażniczka dobrego gustu zainterweniowała w obronie widzów niegotowych na dziwactwo na scenie. No i błagam – „kikucik”? Za samo to słowo powinna zostać pozbawiona uprawnień nauczycielskich. Wtedy zasłoniłem, dziś, gdy chcę – świadomie odsłaniam. Odwołując się jeszcze raz na koniec do Twojego tekstu piszesz: „Żongluję opowieściami, w których raz jestem kaleką, a

innym razem crip”. Myślę, że to nas łączy i trudno mi inaczej podsumować *Kalekowanie sztuk performatywnych* – nikt nie może odebrać nam prawa do żonglowania naszymi opowieściami. Kotłuje się we mnie jeszcze mnóstwo tematów, ale niemożliwe jest, żeby o wszystkim napisać. Daniel Kotowski ostatnio powiedział mi, że to wielka tajemnica robienia spektakli – nigdy nie robić ich o wszystkim, co nas akurat zajmuje. Wtedy za każdym razem ma się coś do rozwinięcia, dopowiedzenia, rozpoczęcia następnym razem. Tak też chyba jest z tekstami. Pozdrawiam Cię więc z tym niedopowiedzeniem i zaczepnym: „Ej, ale chyba po coś to robimy? Nie jest aż tak źle?”.

Wzór cytowania:

Pawlak, Filip, *List*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/list>.

Autor/ka

Filip Pawlak – ur. 1994, twórca teatralny, samorzecznik artystów z niepełnosprawnościami, niezależny kurator i producent. Absolwent Szkoły Filmowej w Katowicach oraz Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Obecnie student Akademii Teatralnej w Malmö / Uniwersytecie w Lund. Zaangażowany w międzynarodowy projekt Europe Beyond Access jako ambasador i ekspert. Wraz z Łukaszem Rondudą autor multidyscyplinarnego projektu *Freak show* realizowanego m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W 2024 roku stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w programie „Młoda Polska” oraz Krajowego Planu Odbudowy. Rezydent w Europejskim Centrum Sztuki Hellerau w Dreźnie, w Komunie Warszawa, a w 2025 roku w Skanes Dansteater. Doświadczony w instytucjonalnym i niezależnym sektorze sztuki (w przeszłości m.in. kierownik działu produkcji MCK Nowy Teatr w Warszawie, producent cyklu 10Treffen na Theatertreffen w Berlinie, współpracownik Rafała Urbackiego). Od 2023 roku członek Advisory Committee w IETM International Network for Contemporary Performing Arts.

Przypisy

1. Dotychczasowe badania (Bosworth i in., 2021; Gałwiczek, 2021) wskazują na szczególne

zagrożenie śmiercią wśród osób z trisomią, które było aż sześciokrotnie większe niż w ogólnej populacji. Według danych Brytyjskiego Biura Statystycznego śmiertelność podczas trzech fal COVID w grupie niepełnosprawnych była łącznie od 1,3 do 1,6 razy większa od średniej. Również dane z amerykańskiej agencji Social Security Administration (Weaver, 2024) sugerują, że w ciągu pierwszych dwudziestu dwóch miesięcy pandemii COVID-19 w Stanach Zjednoczonych odnotowano 260 tys. nadmiarowych zgonów wśród niepełnosprawnych. Stanowili oni 26 proc. wszystkich nadmiarowych zgonów w Stanach Zjednoczonych w tym okresie.

2. Zob. Tapper, 2021.

3. Rafał Urbacki, *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]* (2010).

Bibliografia

Bosworth, Matthew L.; Daniel Ayoubkhani, Vahé Nafilyan, Josephine Foubert, Myer Glickman, Calum Davey, Hannah Kuper, *Deaths Involving COVID-19 by Self-Reported Disability Status during the First Two Waves of the COVID-19 Pandemic in England: A Retrospective, Population-Based Cohort Study*, „The Lancet Public Health” 2021, vol. 6, nr 11, s. 817-825. [https://doi.org/10.1016/S2468-2667\(21\)00206-1](https://doi.org/10.1016/S2468-2667(21)00206-1) [dostęp: 19.01.2025].

Disabled People's Covid-19 Death Rate as Much as 11 Times Higher than Non-Disabled People | *Disability Charity Scope UK*, „Scope”, 6.04.2024, <https://www.scope.org.uk/media/press-releases/ons-disabled-death-rate-response> [dostęp: 19.01.2025].

Gałwiazek, Sandra, *Jakość życia osób z niepełnosprawnością podczas pandemii COVID-19*, Uniwersytet Ekonomiczny we Wrocławiu, 2021, <https://doi.org/10.15611/sps.2021.19.04> [dostęp: 19.01.2025].

Koronawirus. Śmiertelność sześć razy wyższa u osób z niepełnosprawnością intelektualną, „Niepełnosprawni.pl”, 30.12.2020, <http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/1335625;jsessionid=76AE6A6B27D9AAE4CB4851198B68D1F1> [dostęp: 19.01.2025].

Tapper, James, *Fury at „do not resuscitate” notices given to Covid patients with learning disabilities*, „The Observer”, 13.02.2021, <https://www.theguardian.com/world/2021/feb/13/new-do-not-resuscitate-orders-imposed-on-covid-19-patients-with-learning-difficulties> [dostęp: 19.01.2025].

Updated estimates of coronavirus (COVID-19) related deaths by disability status, England - Office for National Statistics, „Office for National Statistics”, 9.05.2022, <https://www.ons.gov.uk/peoplepopulationandcommunity/birthsdeathsandmarriages/deaths/articles/coronaviruscovid19relateddeathsbydisabilitystatusenglandandwales/24january2020to9march2022> [dostęp: 19.01.2025].

Weaver, David A., *The mortality experience of disabled persons in the United States during*

the COVID-19 pandemic, „Health Affairs Scholar” 2024, vol. 2, nr 1, qxad082.
<https://doi.org/10.1093/haschl/qxad082> [dostęp: 19.01.2025].

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

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-otwarcia>

/ REPERTUAR

Dwa otwarcia

Joanna Targoń

Stary Teatr w Krakowie

Jan Czapliński, Jakub Skrzywanek

Zamach na Narodowy Stary Teatr. Narodziny narodu

reżyseria: Jakub Skrzywanek, współpraca dramaturgiczna: Dorota Semenowicz, kostiumy, scenografia i aranżacja przestrzeni: Natalia Mleczak, reżyseria światła i aranżacja przestrzeni: Aleksandr Prowaliński, muzyka: Karol Nepelski, choreografia: Agnieszka Kryst, wideo: Natan Berkowicz

premiera: 21 marca 2025

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Julia Holewińska

Anioły w Warszawie

reżyseria: Wojciech Faruga, dramaturgia: Julia Holewińska, scenografia, kostiumy, reżyseria światła: Katarzyna Borkowska, muzyka: Radosław Duda, choreografia: Bartłomiej Gąsior

premiera: 22 marca 2025

Trwa sezon zmian dyrekcji w teatrach. Jedni dyrektorzy się żegnają, inni inaugurują, jeszcze inni czekają na początek kadencji. Na dwóch scenach niemal równocześnie odbyły się wyczekiwane premiery: w krakowskim Starym *Zamach na Narodowy Stary Teatr. Narodziny narodu* w reżyserii Jakuba Skrzywanka, w warszawskim Dramatycznym *Anioły w Warszawie* w reżyserii Wojciecha Farugi. Spektakle nowych dyrektorów na dużych scenach, co – przynajmniej takie są oczekiwania – powinno określić, jaką drogą teatr ma podążać i jakimi tematami zajmować. Oba w jakiś sposób sięgają do teatralnej tradycji: Skrzywanek i Czapliński do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, Faruga z Holewińską do *Aniołów w Ameryce* Tony’ego Kushnera i spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego z 2007 roku, wciąż zresztą granego.

I po zamachu

Trzeba mieć fantazję, żeby wymyślić taki tytuł: nie dość, że *Zamach na Narodowy Stary Teatr*, to jeszcze w podtytule *Narodziny narodu*. Jakub Skrzywanek niewątpliwie umie podkreślić zainteresowanie. Czyżby miał to być zamach nowego dyrektora na tradycję i mit tej sceny? Albo rozprawa z duchami Wyspiańskiego i Swinarskiego, skoro zamach ma się dokonać w trakcie premiery *Wyzwolenia*? A potem *narodziny narodu*, co brzmi wysokim tonem, jak nie przymierzając dzwon Zygmunta: *narodziny narodu* to nie fraszka (niewykluczone, że jest to również odwołanie do filmu D.W. Griffitha z 1915 roku, ale to skojarzenie nie prowadzi daleko). Nadzieja, że pokaże się nam coś odważnego, radykalnego, burzącego stare i ustanawiającego nowe – albo z ręcznie rozmontowującego tę nadzieję (nagromadzenie wielkich słów w tytule budzi podejrzenie o ironię) – słabła z kolejnymi scenami. Spektakl brzmiał raczej jak ów tam-tam z *Wyzwolenia*, co dzwon Zygmunta udaje. Ale po kolei.

Tak jak u Wyspiańskiego, rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego i o tej lokalizacji wciąż nam się przypomina. Siadamy więc na widowni Narodowego Starego Teatru i oglądamy premierę *Wyzwolenia*. Ale czy na pewno premierę? Słyszymy komunikaty o zamachu, który nastąpi w siedemnastej minucie spektaklu, a czerwone cyferki licznika nad sceną odliczają czas. Więc to rekonstrukcja. Na razie oglądamy początek dramatu: w centrum sceny krzyż obficie porośnięty sztucznym pnączem, po bokach białe kości gigantycznych zwierząt, przy krzyżu Konrad (Radosław Krzyżowski), który właśnie przyszedł „z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła” i chce dzieła, czynu, walenia młotem, wyzwolin i tak dalej. Za pomocą teatru, tego właśnie, z jego technicznymi, Reżyserem (Łukasz Stawarczyk), Muzą (Dorota Segda) i aktorami. Strojenie narodowej sceny jest zrobione z rozmachem: schodami widowni przy ponurych dźwiękach poloneza schodzą aktorzy narodowej sceny, w kostiumach będących wariacjami na temat kibolskich dresów w stylu patriotycznego glamouru – biel, czerwień, czern, koronki, ozdóbki, lśniąca tworzywa sztuczne. Aktorzy dzierżą feretrony z obrazami narodowych traum: mały powstaniec, zamach na papieża, szczątki samolotu. Konrad odziany jest w bufiaste dresowe spodnie, koronkową koszulę, coś na kształt słuckiego pasa; Muza nosi czarną sukienkę płynnie przechodzącą w sztandar, którego drzewce trzyma w ręku. Wygląda to wszystko dość okropnie, jak rysowana grubą krechą karykatura (żadnej dyskusji ze spektaklem Swinarskiego nie widać). Ale może by się coś wyjaśniło, gdyby nie zamach. Może też wyjaśniłoby się, czy to zamierzona parodia *Wyzwolenia*, pokaz słabości „starego teatru” pobieżnie przystosowanego do współczesności, czy też może gramy tak na poważnie. Po słowach „wyzwolin ten doczeka się dnia, kto własną wolą wyzwolony” następuje zamach, czyli dymy, strzały, gwałtowne otwieranie drzwi widowni. Ale siedzimy spokojnie, przedzierzgnięci z publiczności teatralnej w

publiczność wiadomości telewizyjnych.

Z relacji na ekranie dowiadujemy się, że tożsamość i żądania terrorystów nie są znane. Nie będą znane do końca spektaklu, choć w realnym życiu zawsze czegoś się o sprawcach zamachów dowiadujemy. Kamery pokazują zdezorientowany tłum pod teatrem, reporter donosi, że służby planują wejście do budynku (a terroryści też mają przecież internet i antyterroryści nie powinni się chwalić takimi zamiarami). Przemawiają Donald Tusk, Andrzej Duda, a nawet Donald Trump – za pomocą deepfake’ów, dość amatorskich i w dodatku oznaczonych napisem „deepfake”, żebyśmy się za bardzo nie zdenerwowali. Niezbyt to wszystko emocjonujące, bo niezbyt starannie sfastrygowane, a twórcy skupiają się na fejkowaniu oficjalnych kanałów; media społecznościowe i teorie w nich produkowane reprezentowane są słabo. Dłuższa jest tylko wrzutka o nowej grze wykorzystującej sytuację zamachu i głupawe zachwyty młodego influencera nad jej „zajebistością”. Co mamy z tego wynieść? Refleksję, że dzięki technice można wyprodukować fałszywą sytuację? Przecież to wiemy, poza tym jesteśmy w teatrze, który opiera się na udawaniu, nie takie fejki żeśmy w nim widzieli.

Oglądamy też sceny odbywające się tuż po zamachu: aktor Radek grający Konrada puka do drzwi Anny (Iwona Budner) i zawiadamia ją o śmierci jej syna, młodego aktora; Teresa (Katarzyna Krzanowska) i Wiktor (Zbigniew W. Kaleta) identyfikują ciało ojca; dziadkowie (Aldona Grochal i Paweł Kruszelnicki) przeżywają śmierć wnuczki w teatrze. W przeciwieństwie do ekscytacji, z jaką podawane są wiadomości, sceny te są wyciszone, rozgrywają się w pustawych pomieszczeniach przesłoniętych zmiękczającą kontury siatką.

Każą nam wyjść na przerwę, dla bezpieczeństwa kolejnymi rzędami – ale

wychodzimy jak zawsze, jak kto chce. W przerwie ani aktorzy, ani widzowie nie mają wolnego. W Sali Modrzejewskiej trwa jałowa telewizyjna dyskusja o zamachu i jego pokłosiu, na podłodze leżą chudo wypełnione worki na zwłoki (żebyśmy się nie strauumatyzowali nadmiernym realizmem?), a obok, w górnym foyer, rozpoczyna się rocznicowa uroczystość: minął już rok, zawiązało się stowarzyszenie rodzin ofiar, wybrano prezesa (Grzegorz Mielczarek), który w zamachu stracił żonę, pomagają mu Teresa i Anita (Karolina Staniec). Minuta ciszy, odczytanie nazwisk ofiar, śpiewanie pieśni *Nie jesteś sam*, przemowa prezesa. Prezes jest nabzdyczony i pretensjonalny, z fałszywym uśmiechem i fałszywą łagodnością. Ktoś tu zbija kapitał na zamachu, myślimy. Jesteśmy w znanych rejonach, tyle że na ich pokazaniu się kończy.

Wracamy na widownię – minęło już pięć lat od zamachu, a prezes ten sam. W Narodowym Starym Teatrze odbywa się kolejne rocznicowe zebranie stowarzyszenia: tym razem z okazji nadania Dużej Scenie imienia Michała Wojnicza, aktora zastrzelonego przez terrorystów. Obecne są znane już postaci: prezes, Anna, matka Michała, aktor Radek, dziadkowie Jadwini, która zginęła w zamachu, Teresa i jej brat, oraz nowa: widz, który przeżył zamach (Przemysław Przestrzelski). Uroczystości przechodzą płynnie we wspomnienia, a te w publiczny seans psychoterapeutyczny prowadzony przez traumatolożkę Anitę. Seans ma na celu raczej udręczenie niż uzdrowienie – słodka z pozoru Anita jest nieustępliwa w wywlekaniu bolesnych wspomnień, tropieniu szczegółów przeszłości; nieprzyjemne wrażenie robi maglowanie nieszczęsnego widza, który usiłuje przerwać proces, ale Anita mu na to nie pozwala. Prezes z kolei dobiera się do Radka, któremu udało się uciec z zaatakowanego teatru, więc dostaje miano „Konrada, który uciekł”, „Konrada tchórza”, choć jego pozostanie w teatrze nic by przecież nie zmieniło. Ale w jakim celu mamy oglądać tę podejrzaną i groteskową terapię,

w której na końcu uczestnicy mają sobie nadmuchać plastikowe lalki, przedstawiające ich bliskich? Czy twórcy chcieli wskazać na proces tworzenia się sekt skupionych wokół zbiorowej traumy i przy okazji ujawnić podejrzane praktyki terapeutyczne? Owszem, Skrzywanek umie operować napięciem, aktorzy grają świetnie, więc ogląda się to z zainteresowaniem, ale nic nie zaskakuje, w końcu napatrzyliśmy się aż nadto na miesięcznice smoleńskie. Po raz kolejny pokazano nam karty, ale nimi nie zagrano.

W trzeciej części wciąż jesteśmy w Narodowym Starym Teatrze. Minęło osiem lat od zamachu, powstaje spektakl temu poświęcony. Znów sytuacja jak z początku *Wyzwolenia* – próba teatralna. Na scenie aktor Radek grający aktora Radka sprzed ośmiu lat, aktorka Dorota grająca tym razem nie Mużę, tylko Annę, matkę Michała Wojnicza, reżyser, grany przez Łukasza Stawarczyka, który grał Reżysera w *Wyzwoleniu*. Jest też młody aktor (Kamil Pudlik), pojawiają się techniczni i inspicjent (Zbigniew S. Kaleta, prawdziwy inspicjent spektaklu).

Próbuje się scenę z prawdziwego życia sprzed ośmiu lat: aktor Radek przychodzi do Anny, żeby ją zawiadomić o śmierci syna. Co ciekawe, tylko Radek ma jakieś wspomnienia sprzed ośmiu lat, choć przecież Dorota i reżyser też brali udział w owym *Wyzwoleniu* i stali się ofiarami zamachu. Nic nie pamiętają? Przeszli lepszą terapię niż ta z poprzedniej sceny? A może są kimś innym? Niezbyt to konsekwentne, choć może Skrzywanek chce powiedzieć, że teatr nie musi się trzymać realizmu, może prowadzić grę w prawdę i udawanie, w realność i fałsz. Tyle że ta gra jest mało zdecydowana i mało skuteczna – najlepsze w przedstawieniu są sceny, w których dochodzą do głosu staroświeckie ludzkie emocje. Tak jest i w ostatniej, która jest komedią o kulisach teatru – oglądamy kolejne przymiarki do sytuacji. Aktor Radek gra siebie sprzed lat, aktorka Dorota Annę, a młody aktor Pudlik

młodego aktora. Toczy się gra między prawdą a fałszem, między tym, co pamięta Radek (oraz widzowie, bo ta scena była w pierwszej części), a potrzebą pokazania nieprawdziwej, ale skuteczniejszej teatralnie wersji. Może ta myśl nie jest szczególnie odkrywczą, ale napędza kolejne sceny, dowcipne i dobrze zagrane. Aktorka Dorota udowadnia, że jej pozycja gwiazdy ma solidne podstawy: potrafi w sekundę stać się inną osobą, a potem znów inną, jest inteligentna i twórcza, umie też się zręcznie odciąć. Młody aktor szarpie się między chęcią zaistnienia a poczuciem sensu: Radek przyszedł do Anny sam, towarzysz nie jest mu potrzebny, aktor gotów jest więc, z pewnymi oporami, zrezygnować z udziału w scenie („mogę zagrać najwyżej drzwi”). Radek wątpi w sens tej rekonstrukcji, zwłaszcza że reżyser chciałby, by go uwolniła od traumy i łatki tego, który uciekł, a Radek nie ma ochoty na terapię na scenie. Reżyser pragnie, żeby było terapeutycznie i „grząsko”, czyli ryzykownie. I tak to się toczy, choć wcale nie jest grząsko, za to zabawnie i autoironicznie. Niewykluczone, że Skrzywanek ironicznie traktuje sam siebie – w końcu zasłynął rekonstrukcjami, choćby *Śmiercią Jana Pawła II*.

Czas wciąż biegnie, coraz szybciej, czerwone cyferki nad sceną aż się zamazują. Przekroczyliśmy już pędem granice naszego życia, na scenie zostali tylko reżyser i aktorka. No i wielkie słońce – bo też przenosimy się w górne rejony: aktorka w poetyckim monologu daje wyraz zmęczeniu kolejnymi Konradami, którzy chcą na narodowej scenie zajmować się narodem, wolałaby zwrócić się ku sprawom podstawowym: rytmowi życia, rytmowi kosmosu, wschodzącego i zachodzącego słońca. Otwiera okno na plac Szczepański, na nieuporządkowane, codzienne istnienie. Ale pozostajemy w teatrze – monolog to improwizacja aktorki, a inspicjent oznajmia, że jutro rano kolejna próba. Czyli ów niezdarnie pokazany zamach na teatr i jego konsekwencje to tylko wewnętrzne sprawy teatru i jego

pracowników, starających się siłą swych talentów przekonać widzów, że mówią coś istotnego.

Syreny w Warszawie

„Rok 1984 to był dziwny rok, w którym wszelkie znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski i nadzwyczajne zdarzenia...” – *Anioły w Warszawie* rozpoczynają się parafrazą zdania otwierającego *Ogniem i mieczem*. Kometa na niebie nie zapowiada jednak powstania kozackiego, ale pierwsze znaki epidemii AIDS.

Historia jest przez Holewińską i Farugę opowiedziana z rozmachem: wielka scena Dramatycznego zagospodarowana jest tak, by można było bez szwów przeprowadzić kilka przeplatających się wątków, aby realność mogła się splatać z elementami fantastycznymi, a indywidualne losy przeglądać w zbiorowości. Wielkie metalowe rusztowanie, srebrzyste tło, nietopniejące resztki śniegu na podłodze i szarych siedziskach, wyglądających trochę jak nagrobki. Co jakiś czas kręci się obrotówka, co sygnalizuje nowy rozdział w opowieści, ale też przynosi porcję wiedzy. Twórcy dbają bowiem o to, by widzowie zorientowali się w epoce, może niezbyt odległej w czasie, ale dla osób przed pięćdziesiątką egzotycznej. Dlatego bohaterowie ustawieni przy rusztowaniu na obrotówce przypominają, co się wtedy wydarzyło: koncerty, premiery filmów, wydarzenia polityczne, zjawiska astronomiczne i tak dalej. Złączeni rolą przewodników, przybierają niekiedy pozy przypominające figury zdobiące Pałac Kultury. To niejedyne nawiązanie do miejsca, w którym mieści się teatr. Niedaleko przecież do Dworca Centralnego, w latach osiemdziesiątych miejsca dawania sobie w żyłę i szybkiego seksu: o dworcowych przygodach się opowiada, słyszać też megafonowe komunikaty.

Holewińska i Faruga nie kryli, że ich spektakl nawiązuje do *Aniołów w Ameryce* Kushnera i przedstawienia Warlikowskiego, które dla wielu osób było przeżyciem formacyjnym, odnoszącym się do ich przeżyć i problemów. Zamiast „gejowskiej fantazji na tematy narodowe”, osadzonej w Reaganowskiej Ameryce, postanowili dać własną „fantazję” o gejach i polskim społeczeństwie lat osiemdziesiątych. Mamy przecież własną historię zderzenia się z AIDS, podobną do tej amerykańskiej, ale też różniącą się – tak jak różnią się te dwa społeczeństwa. Sztuka Kushnera posłużyła twórcom za matrycę, w którą wbudowali polskie historie i polskie (możliwe) fantazje.

Tak jak u Kushnera, przeplata się tutaj i splata kilka wątków. Jacek (Jan Sałasiński), młody aktor – a raczej kandydat na aktora – uzależniony od seksu, jest przygodnym kochankiem sławnego reżysera (Marcin Bosak), środowiskowego autorytetu związanego z opozycją. Ma ponoć zagrać w jego filmie z wielką aktorką (Małgorzata Niemirska), egerią opozycji, występującą w podziemnych spektaklach w kościele i prywatnych mieszkaniach. Jest jeszcze były partner reżysera, sławny pisarz (Łukasz Wójcik), który właśnie wrócił z Paryża. Matką Jacka jest Ola (Agnieszka Wosińska), znękana przez życie sekretarka oficera UB (Piotr Siwkiewicz), który kierować będzie akcją „Hiacynt”. Oficer wymusza seks od luksusowej prostytutki (Anna Gajewska), która jest jego informatorką. Bokser Waldek (Damian Kwiatkowski) przeżywa nienazwane uczucie do uwodzącego go Fabiana (Konrad Szymański), kolegi z klubu. Żona Waldka Beata (Anna Szymańczyk) nie wie, co się w jej małżeństwie dzieje, ale ma intuicję, co to jest i że nie ma w tym układzie dla niej miejsca. Fabian okazuje się milicyjnym informatorem, którego zadaniem jest infiltracja środowiska homoseksualistów. Jediną osobą, która wie, czym jest AIDS, jest lekarka Zofia ze szpitala na Wolskiej, zakochana (ze wzajemnością, ale w opcji „to skomplikowane”) w zarażonym wskutek transfuzji chorym na hemofilię Sebastianie (Paweł Tomaszewski). Sebastian

jest poetą i ma w tej układance rolę świętego (jak Prior Walter u Kushnera). W finale, gdy śpiewa *Power of Love*, nad jego głową wręcz unosi się świetlna aureola (czyli okrągła lampa). Druga postać z pogranicza realności i fantazji to Patrycja-syrena (Helena Urbńska), narkomanka, z którą przyjaźni się Jacek, wędrująca po wydarzeniach przyodziana w syreni ogon. Mówi, że ukradła ten kostium, ale może naprawdę jest syreną; skoro u Kushnera jest anielica (rodem z Fontanny Bethesda w Central Parku), to u Farugi i Holewińskiej może być warszawska Syrena, równie erotyczna jak anielica u Kushnera. Beata, porzucona żona Waldka, emancypuje się dzięki seksowi z syreną – i sama syreną się staje. Co ważne, jej emancypacja idzie dalej niż emancypacja porzuconej przez Joego Harper u Kushnera: Beata zostawia dziecko mężowi, a w finale widzimy ją jako syrenę siedzącą obok Patrycji-syreny na rusztowaniu, wolną od ograniczeń realnego świata.

Tematem spektaklu jest zarówno AIDS, jak i odkrywanie własnej homoseksualności – i jej zakłamywanie. Sławny reżyser uparcie twierdzi (jak Roy Cohn u Kushnera), że umiera na raka, nie na żaden AIDS. Ola dopomina się, żeby Jacek w końcu przedstawił jej swoją dziewczynę, nie potrafi przyjąć prawdy o orientacji syna, ale gdy go zaaresztują, będzie walczyć o niego ze swoim chamskim szefem jak lwica. Pobożna Beata słyszy od księdza radę, żeby używała szminki i wkładała lepszą bieliznę dla podtrzymania pożycia z Waldkiem, a gdy zrozpaczona wyjawia, że mąż jest homoseksualistą, ksiądz zapewnia ją, że to mu przejdzie. Oficer UB jest przerażony, że też mógłby mieć AIDS – od prostytutki, którą wykorzystuje. Słyszymy o zboczeńcach, pedałach, „adidasach”, menelach, którzy czyhają z zakażonymi strzykawkami, zarazie, zgniliźnie z Zachodu i tak dalej.

Wszystkie historie pokazane na scenie układają się zgrabnie w panoramę losów ludzi żyjących w Warszawie lat osiemdziesiątych, tuż przed

transformacją, o której nadejściu mówi się pod koniec spektaklu. Ich udziałem jest innego rodzaju transformacja, wywołana epidemią AIDS. Jak to z panoramami bywa, cechuje ją epicki dystans zaprojektowany przez twórców: aktorzy nie tylko grają swoje postaci, ale też komentują ich losy, również śpiewanymi do mikrofonu piosenkami. Ogląda się to dobrze, choć trochę jak historyczny obraz edukujący widownię teatralną w temacie niezbyt często obecnym w przestrzeni publicznej. Obraz czasami przykry, czasami zabawny, czasami sentymentalny. Można i tak, zwłaszcza że widownia pełna i żywo reagująca; tak przynajmniej było na spektaklu, który oglądałam, kilka dni po premierze.

Czy z tych inauguracyjnych spektakli da się wywróżyć przyszłość Starego i Dramatycznego? Rezultat byłby pewnie taki, jak przy wróżeniu z fusów. Przed *Zamachem na Stary Teatr* odbyły się cztery premiery, a po jedna, więc fusów jest tu więcej. Dwie z tych premier (*Ziemia jest płaska* Juliana Hetzela i *Seks, hajs i głód, kronika rodzinna według Zoli* Luka Percevala) to spuścizna po poprzedniej dyrekcji, Jakub Skrzywanek ma więc na dyrektorskim koncie dwa spektakle młodych reżyserów – *Nieustraszoną miłość Eve Adams* Olgi Ciężkowskiej i *Straszny dwór* Anny Obszańskiej. Wpisuje się w tradycję Starego, gdzie od lat, pewnie do dyrekcji Mikołaja Grabowskiego, dawano szansę absolwentom i studentom szkół teatralnych. Deklarował, że chce zaprosić do współpracy Annę Smolar, Ewelinę Marciniak, Łukasza Twarkowskiego, Jędrzeja Piaskowskiego z Hubertem Sulimą – którzy pracowali już w Starym. Katarzyna Minkowska właśnie dała premierę *Scen z życia małżeńskiego*. Zestaw nazwisk sprawdzonych na tej scenie, ale artyści się przecież rozwijają i zmieniają, więc a nuż pokażą coś zaskakującego. Może i dyrektor nas czymś zaskoczy, nie tylko buńczucznym

tytułem spektaklu.

Wojciech Faruga rozpoczął dyрекcję w podobnym stylu jak Monika Strzępka – spektaklem bynajmniej nie awangardowym, porządnie zrobionym i żywo odbieranym. Wtedy, w 2022 roku, był to *Mój rok relaksu i odpoczynku* Katarzyny Minkowskiej – ci, którzy spodziewali się nie wiadomo jakich feministycznych brewerii, nawet czuli się zawiedzeni. A biletów nie można było dostać. Faruga zaprosił Annę Augustynowicz (premiera *Wczoraj byłaś zła na zielono* już się odbyła), Pawła Miśkiewicza (byłego dyrektora Dramatycznego) i Małgorzatę Warsicką, która podobnie jak Faruga sięgnie do przeszłości – ma wyreżyserować musical *Era Wodnika*. Co z tego wszystkiego wyniknie? Zależy, jak się fusy ułożą.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Dwa otwarcia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dwa-otwarcia>.

Autor/ka

Joanna Targoń – była recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje książki i katalogi wystaw. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dwa-otwarcia>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/o-czym-spiewamy-gdy-spiewamy-o-milosci>

/ REPERTUAR

„O czym śpiewamy, gdy śpiewamy o miłości?”

Agata Skrzypek

Teatr Capitol we Wrocławiu

Gry wstępne

reżyseria: Wiktor Rubin, scenariusz, dramaturgia i współpraca reżyserska: Jolanta Janiczak, muzyka: Krzysztof Kaliski, scenografia i projekcje wideo: Łukasz Surowiec, kostiumy: Marta Szypulska, choreografia: Magda Jędra, reżyseria światła: Monika Stolarska

premiera: 25 stycznia 2025

Wyszłam z Teatru Capitol we Wrocławiu z poczuciem, że obejrzałam jeden z ważniejszych spektakli tego sezonu. Nie chodzi nawet o to, że twórcy *Gier wstępnych*, stosując rozmaite zabiegi inscenizacyjne i dramaturgiczne, postarali się, bym tak myślała. Chodzi o sam temat, tak oczywisty i powszedni, że swoim istnieniem nie wzbudza sprzeciwu. Jakby zupełnie normalne było to, że potrzeba konwencji, ustaw i procedur do przeciwdziałania przemocy wobec kobiet. Jakby jej kultywowanie było naturalną częścią życia społecznego. Jakby to, że połowa ludzkości musi być prawnie chroniona przed krzywdą doznawaną ze strony (niestety najczęściej)

drugiej połowy, było przeźroczyste. Krytyczny namysł, strategie naprawcze i prewencyjne oraz nagłaśnianie tematu w kulturze i polityce to rzecz jasna sprawy pilne i ważne, jednak nie w poziomie ich skuteczności leży problem. Leży on wyłącznie w istnieniu warunków sprzyjających reprodukcji przemocy.

Napisany przez Jolantę Janiczak scenariusz nie jest tym razem, inaczej niż w wielu jej wcześniejszych tekstach (*I tak nikt mi nie uwierzy*, *Nie smućcie się. Ja zawsze będę z wami* czy *Obywatelka Kane*), próbą przywrócenia do zbiorowej pamięci zapomnianego lub wyemancypowanego z tradycyjnych kategorii życiorysu kobiety. Sprawa zaginięcia Gabby Petito, która w latem 2021 roku razem ze swoim narzeczonym, Brianem Laundrim, wyjechała w podróż kamperem po Stanach Zjednoczonych, była dobrze nagłośniona przez media; Instagram dziewczyny jest dziś miejscem, w którym jej obserwujący, także ci pośmiertni, szczegółowo analizują zdjęcia w poszukiwaniu ukrytej za nimi przemocy; w zeszłym roku Floryda wprowadziła ustawę SB 1224, znaną również jako „Gabby Petito Act”, która zobowiązuje organy ścigania do przeprowadzania protokołu oceny ryzyka istnienia śmiertelnego zagrożenia (LAP) dla wszystkich zgłoszonych przypadków przemocy domowej. To znaczy, że procedurze zgłoszenia towarzyszy dwanaście precyzyjnych pytań, które mają pomóc określić poziom zagrożenia życia osoby doświadczonej agresją ze strony kogoś jej bliskiego¹.

Janiczak zmieniała dane swoich bohaterów (w spektaklu to Patty i Brad), a ich losy wpisała w kontekst innych literackich i historycznych zabójstw kobiet popełnionych przez bliskich im mężczyzn: Szekspirowskiej Desdemony (Helena Sujecka), zamordowanej przez swojego męża Otella, Any Mendiety (Julia Wrona), amerykańsko-kubańskiej aktywistki i artystki intermedialnej, pracującej w nurcie *earth-body art*, wypchniętej przez okno przez

zazdrosnego o jej sukces partnera w 1985 roku i Carmen (Katarzyna Granecka) z opery Georges'a Bizeta, przebitej sztyletem przez zakochanego w niej Joségo. Losy czterech bohaterek *Gier wstępnych* łączy nie tylko przedwczesna śmierć, ale również to, że zabił je ktoś, kogo kochały i darzyły zaufaniem. Gest uniwersalizacji, wpisujący historię Patty w ciąg starej jak świat reprodukcji agresji, świadczy jednocześnie o tym, że tak naprawdę Janiczak mogła odwołać się do jakiegokolwiek innego przykładu. Uświadomienie sobie tego napełniło mnie zgrozą najbardziej.

Historia Patty i Brada zaczyna się jak wiele innych: młodzi dorośli szukają pomysłu na życie i wpadają na jakże oryginalny pomysł, by wyjechać latem w podróż po Ameryce wyremontowanym własnoręcznie kamperem. Ona ma dużo entuzjazmu: chce rozkręcić swoje media społecznościowe, dokumentować piękno przyrody i dzielić się w sieci przygodami. On jest raczej zamknięty w sobie: szkicuje w notatniku i pisze smutne piosenki dla swojej dziewczyny, których nie ma ochoty nigdzie publikować. Cieszy się na wspólny wyjazd, ale wykazuje dużo sceptycyzmu wobec pomysłu Patty na influencerską działalność. Ona wyobraża sobie ich jako internetową *power couple*, lecz jego interesuje spędzanie czasu wyłącznie z nią. Spotykamy ich, gdy pracują dzień w dzień w dyskoncie, żeby zarobić na potrzebne wydatki. Brad zachowuje się stereotypowo zaborczo wobec naiwnej Patty, która zdaje się nie zauważać pytań o to, z kim rozmawiała, pretensji, czemu tak długo, natarczywego przeglądania jej telefonu. Racjonalizuje sobie jego zachowanie. Para w końcu wyrusza w podróż. Kilka kolejnych scen prowadzonych jest podobnie – ukazują one kulisy powstawania filmików i zdjęć przeznaczonych do publikacji na kanałach społecznościowych, a ich radosny przekaz kontrastuje z napiętą atmosferą w kulisach. Brad coraz bardziej zamyka się w sobie, krytykuje pomysły Patty, specjalnie źle kadruje jej zdjęcie na tle skał, komentując, że wszyscy, którzy przyjeżdżają w to

miejsce, robią je dokładnie tak samo. Patty zaczyna się denerwować, a cały swój stres przekłada na obsesyjne porządkowanie wnętrza kampera. Oboje się coraz bardziej nieszczęśliwi z właściwie niewyjaśnionego powodu – miłość, którą wyznają sobie raz po raz, doprowadza ich na skraj nerwicy. W końcu Brad uderza, choć tego nie widzimy, a liczba telefonów Patty do matki wzrasta, czego dowiadujemy się z drugoplanowego komentarza kobiecego tria, które obserwuje całą akcję, czyli wspomnianych Carmen, Mendiety i Desdemony. Wreszcie następuje krach tej relacji i akcja się zagęszcza: Patty wyrzuca Brada z kampera, para kłóci się, dochodzi do wypadku samochodu i rękoczynów. Po dokonanym morderstwie, gdy trwają poszukiwania Patty, Brad ukrywa się przed policją, ale w końcu decyduje się popełnić samobójstwo. Scena uduszenia bohaterki – które jednocześnie wydarza się i nie wydarza – trwa pięć minut z zegarkiem w ręku i, choć brzmi to niestosownie, jest ona dramaturgiczno-afektywną wisienką na torcie tego spektaklu.

Przedstawienie, mimo wyraźnej linii fabularnej i historycznego umiejscowienia w 2021 roku, rozgrywa się jednak w bezczasie. Scenografia pozwala przewidzieć finałową katastrofę: rozkrojony na pół, zardzewiały wrak kampera, w którym podróżuje i mieszka para, zdradza, że ta historia nie ma dobrego zakończenia. Na projekcji wideo, umiejscowionej na ekranach-zastawkach po obu stronach sceny, wyświetlają się liczne portrety kobiet w różnym wieku, rozmaitego pochodzenia, uśmiechniętych, zamyślonych; portrety wycięte ze zdjęć z wakacji, ślubów lub codzienności; portrety, na których najlepiej widać ich twarze. Bo są, tak samo jak Patty, zaginione. Akcja *Gier wstępnych* balansuje między porządkiem fabularnym i reportażowym, a dane ze świata rzeczywistego – jak właśnie wyświetlane statystyki czy numer telefonu na Niebieską Linie – oraz songi i wstawki muzyczne odpowiadają za interwencyjny charakter spektaklu. Dramaturgia

korzysta z pętli czasowej: rozpoczyna się i powraca do złowrogiego pytania matki dziewczyny (Katarzyna Pietruska/gościnnie Agnieszka Kwietniewska): „Gdzie jest Patty?”. Kobieta powtarza je natarczywie, z rosnącą bezradnością, do słuchawek kilku (głuchych) telefonów z tarczą, które leżą u jej stóp. Ubrana jest w rozkloszowaną sukienkę do połowy łydek, jej fryzura to krótka trwała, nasuwająca na myśl wizualny stereotyp średnio zamożnej Amerykanki z lat pięćdziesiątych XX wieku. Aktorka gra matki obojga młodych – gdy zmienia perukę, wciela się w postać matki Brada, powtarzającej w kilku momentach spektaklu jak mantrę słowa obietnicy, że wyciągnie syna nawet z najgorszych tarapatów. Natomiast kostiumy i energia tria kobiecego (Desdemony, Any Mendiety i Carmen) kontrastują z estetyką pogodnego amerykańskiego przedmieścia. W postrzępionych, patchworkowych kreacjach z džinsu (w charakterystycznym dla Marty Szypulskiej stylu), z długimi, splecionymi niczym liany włosami, sińcami na twarzy i krwawymi ranami na ciele – tymi, od których zginęły, na szyi, głowie, klatce piersiowej – trzy bohaterki uosabiają jednocześnie Erynie, boginie zemsty. Zajmują, nie tylko głosem, ale i fizycznie, dużo miejsca w przestrzeni sceny: prócz wokalnego komentowania fabuły, wykonują układy taneczne (choreografia: Magda Jędra), przekraczają czwartą ścianę, siadając na wolnych fotelach na widowni, gorzko monologują do kamery live o tym, że przyjmowały kolejne prezenty na przeprosiny, nowe zęby, nowe szczęki, zapewnienia, że wszystko w porządku i już „nigdy więcej”. Mają w sobie dużo gniewu i mocy. Dla chóru mężczyzn (Bartosza Pichera, Huberta Michałaka i Michała Zborowskiego), ubranych z kolei w eleganckie fraki, nie przewidziano ani imion, ani fabuły – odgrywają oprawców, partnerów tanecznych, dołączają się do refrenów lub raczą się coca-colą, z rzadka opuszczając jednak lewą stronę sceny. Ta rzucająca się w oczy asymetria udziału i sprawczości obu grup genderowych określa polityczny,

feministyczny wydźwięk spektaklu.

Początkowo miałam intuicję, by nie powoływać się w tym tekście na statystyki, ponieważ nie oddziałują one na społeczną wyobraźnię. Co innego teatr, gdzie obraz, dźwięk, żywe ciała transmitujące między sobą napięcie stanowią przestrzeń testową dla wielu emocji; emocji przeżywanych także wspólnie z innymi, choć w ciszy i ciemności widowni. Mając świadomość afektywnej przewagi przykładu nad teorią i ilustracji nad abstrakcją, twórcy poświęcili wiele uwagi na dopracowanie drobiazgów inscenizacyjnych, dzięki którym możemy nawiązać więź ze wszystkimi bohaterkami i bohaterami, i w efekcie zbudować w sobie niezgodę wobec tego, co ich spotkało. Osłodzili historię zakochanych, pokazując momenty, w których się wspierają, choć czasami ich mroczne instynkty biorą górę (zazdrość, depresja, nerwica); kompozytor Krzysztof Kaliski udekorował momenty „trudnej prawdy” o relacjach międzyludzkich zapadającymi w pamięć harmonizowanymi refrenami: „O czym śpiewamy, gdy śpiewamy o miłości?”² albo piętrzącym się, powracającym muzyczną frazą słowem: „przepraszam”, zgubnym zaklęciem, którego performatywna moc polega na osłabieniu instynktu ucieczki z toksycznej relacji. Nie bez znaczenia pozostaje także dobór obsadowy dwójki głównych bohaterów – występującej gościnnie Pauliny Walendziak, znanej szerszej widowni z filmów i seriali (*Fuga*, *Monument*, *Osiecka*, *Belfer*) oraz Rafała Derkacza, obsadzanego w Capitolu w rolach tytułowych lub budzących sympatię (*Gracjan Pan. Musical*, *Priscilla*, *Królowa Pustyni. Musical*). Tworzą piękną, niewinną parę – nie chcemy, by stała im się krzywda.

Natomiast statystyki robią wrażenie nawet na papierze, więc jednak je przytoczę, zwłaszcza że część z nich pojawia się także w projekcji wideo na elementach scenografii w spektaklu (Łukasz Surowiec, światła: Monika

Stolarska). Raporty ONZ i WHO (Światowej Organizacji Zdrowia) biją na alarm w kwestii ogromnej i nadal zwiększającej się liczby aktów przemocy wobec kobiet: agresji domowej ze strony rodziny, aktualnych lub byłych partnerów, ataków fizycznych, w tym seksualnych, ale też psychicznych i mających miejsce (lub zaczynających się) w internecie. Wśród statystyk szczególne miejsce zajmują liczby i proporcje dotyczące zgonów w wyniku przemocy – morderstw i samobójstw. Polska, rozwinięty kraj europejski, to nadal miejsce, gdzie bliscy dziewiętnastu procent kobiet dopuścili się wobec nich przemocy. Co roku z tej przyczyny ginie w naszym kraju czterysta kobiet. Specjalna Sprawozdawczyni ONZ zwraca jednak uwagę, że dane, którymi dysponuje do sporządzenia raportu, są niepełne – na policję trafia szacunkowo niecałe trzydzieści procent przypadków, gdyż przemoc w rodzinie, jak pisze, uznaje się powszechnie za sprawę prywatną³. Nie dodaje jednak nic na temat tego, czy instytucja policji cieszy się zaufaniem kobiet...

Jednocześnie nie chodzi tu o promowanie antymęskiej, mizoandrycznej postawy. Źródło przemocowego zachowania pokazane zostało jako rozproszone, wymykające się racjonalności i genealogii. Najtrudniejszą do przełknięcia pigułkę tego spektaklu twórcy opakowali w metaforę gotującej się żaby, którą przytacza ponuro Helena Sujecka. Wrzucona do wrzątku żaba wyskoczy, ale nie będzie potrafiła tego zrobić, gdy woda będzie się ogrzewać stopniowo. Wiele kobiet było i nadal jest w stanie się uratować, o ile tylko same lub z pomocą wynurzą się z uzależniającej dynamiki agresji i przeprosin w relacji, związku czy małżeństwie. Po śmierci Patty staje przy czwartym mikrofonie, dołączając do chóru Desdemony, Mendiety i Carmen, by, niczym nieukożona dusza, szukać sprawiedliwości i przestrzegać przed naiwnością kolejne kobiety. Finał nie przynosi zatem happy endu: nic nam po systemowych programach prewencyjnych, nic nam po urefleksyjnieniu kwestii wtórnej wiktymizacji i systemowego odwrotu od obarczania ofiary

winą za doznaną przemoc, skoro ostatecznie kilkuminutowa granica między życiem i śmiercią to moment, w którym możemy liczyć tylko na siebie.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, „O czym śpiewamy, gdy śpiewamy o miłości?”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/o-czym-spiewamy-gdy-spiewamy-o-milosci>.

Autor/ka

Agata Skrzypek – adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka performatyki na UJ, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskalią”, „Gazetą Teatralną”, miesięcznikiem „Teatr”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

Przypisy

1. Na podstawie historii życia i śmierci amerykańskich dwudziestolatków powstał także film fabularny *Historia Gabby Petito* (2022) oraz serial dokumentalny produkcji Netflixa *Morderstwo po amerykańsku: Gabby Petito* (2025).
2. Cytat ze spektaklu przywołuję z pamięci.
3. Zob. Raport Specjalnej Sprawozdawczynie ONZ przedstawiony na pięćdziesiątej szóstej sesji obrad Rady Praw Człowieka ONZ, 18.06-12.07.2024, *Visit to Poland – Report of the Special Rapporteur on violence against women and girls, its causes and consequences* (A/HRC/56/48/Add.1), online:
<https://reliefweb.int/report/poland/visit-poland-report-special-rapporteur-violence-against-women-and-girls-its-causes-and-consequences-ahrc5648add1> [dostęp: 16.03.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/o-czym-spiewamy-gdy-spiewamy-o-milosci>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

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

/ REPERTUAR

Medium

Alicja Stachulska

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie

Annie Ernaux

Lata

przekład: Magdalena Budzińska, Krzysztof Jarosz, adaptacja i dramaturgia: Zuzanna Bojda, Tomasz Fryzeł, reżyseria: Tomasz Fryzeł, muzyka: Nikodem Dybiński, scenografia, kostiumy: Anna Oramus, wideo: Natan Berkowicz, reżyseria świateł: Klaudyna Schubert

premiera: 8 marca 2025

Lata Annie Ernaux w reżyserii Tomasza Fryzła, z dramaturgią Zuzanny Bojdy, to dla mnie przede wszystkim spektakl intymny. Mogłabym zdefiniować go jako czułe laboratorium kobiety, która niczym atom kursujący w materii wszechświata usiłuje uchwycić swoje miejsce w historii. Powieść noblistki uznana została za bezkompromisową i boleśnie szczerą, jak policzek wymierzony współczesności. Mięsisty język książki błędnie w spektaklu jako jedno z kilku narzędzi narracyjnych. Mimo to czułam, że moja uwaga jest trzymana w garści przez aktorki i aktora, którzy nienachalnie zapraszają do

wspólnych badań nad egzystencją i relacją między pisaniem a tożsamością. Jednocześnie w trakcie oglądania rodziło się we mnie wiele pytań o miejsce widzki w spektaklu, strategię adaptacji oraz o to, w jaki sposób napisać o przedstawieniu, które opowiada o pisaniu jako czynności emancypującej. Tutaj myślę także o Hélène Cixous, która debiutowała kilka lat przed Ernaux i traktowała siebie jako feministyczną podmiotkę oraz ciało piszące. Wobec tego tekst ujmę w ramy mojej osobistej obecności na widowni oraz pokoleniowej refleksji, płynącej z rozmów z moją mamą i młodszą siostrą, które obejrzały ze mną *Lata*.

Kameralna przestrzeń Sceny Margines została wyłożona nieregularnym, pofalowanym parkietem w kształcie kwadratu z wgłębieniem w środku. Po dwóch bokach prostopadle do siebie rozciągają się zasłony z cienkich szarych sznurków. Widownia ustawiona jest wzdłuż przeciwnego boku – pierwszy rząd tak blisko sceny, że nogami zahaczam o parkiet, reszta foteli znajduje się na podwyższeniu. Gdy publiczność zajmuje miejsca, Agnieszka Giza i Wojciech Rydzio są już na scenie, uważnie przypatrują się sytuacji. Aktor wybiera osoby, w które będzie się intensywnie wpatrywał, a aktorka śledzi go spojrzeniem. Jedną z pierwszych osób wybranych przez Rydzia jestem ja – siedzę w pierwszym rzędzie, niekomfortowo blisko aktora, prowadzącego ze mną bitwę na spojrzenia. Chyba przegrałam, bo zaczęłam się uśmiechać, a on pozostał poważny i skupiony. Gdy po zajęciu miejsc wszyscy milkną, Giza i Rydzio zaczynają prowadzić z pozoru oderwany od wyobrażenia o autobiografii Ernaux dialog, w którym jednak sprytnie ujęto sens spektaklu.

Spacerując po nierównym podłożu, zwracają się do siebie po imieniu i snują refleksje na temat widzenia siebie z zewnątrz – własnymi oczami, ale być może w oderwaniu od linearnego myślenia o „ja”. Chcą przyjrzeć się sobie

jako osobnym bytom, poza czasem historycznym. Odgrywają samych siebie jako aktorkę i aktora, zadają pytania o relacje z granymi postaciami – czy kontekst społeczny i historyczny naszego życia jest niczym scenariusz spektaklu dla roli do odegrania? Czy możliwe jest zobaczenie siebie w całości – niczym postać na scenie? Mówią o wizji siebie, zwracając się bezpośrednio do wybranych osób z publiczności. Jest jednocześnie niezręcznie i intymnie. W napięciu śledzę każdy ich ruch i staram się wyłapać reakcje wybranych osób z widowni. Ktoś się śmieje, ktoś spuszcza wzrok, a ktoś inny wydaje się zażenowany. Giza i Rydzio sugerują, abyśmy myślały i myśleli o nadchodzącej opowieści jak o naszej własnej, przepuszczając ją przez swoje ciało i życiorys. Tak zarysowany prolog rozszerza autobiografię pisarki i ma skłonić do refleksji, jakie pytania możemy postawić sami sobie pod wpływem powieści Ernaux.

Po pierwszej scenie do Gizy i Rydzia dołączają Emilia Lewandowska i Barbara Prokopowicz, a Irena Telesz-Burczyk zajmuje miejsce na widowni. Aktorka usiadła blisko mnie – dzielą nas dwa puste fotele w pierwszym rzędzie. Działanie na scenie jest oszczędne, mało dynamiczne. Zespół mówi tekstem książki, a na sznurkach powieszonych wzdłuż ścian (scenografia Anna Oramus) wyświetlane są daty wskazujące na kolejne etapy życia pisarki. Akcja zaczyna się w roku 1946, gdy bohaterka ma sześć lat i tworzy pierwszą wizję samej siebie. Na projekcjach na ścianach pojawiają się też ruchome pojedyncze zdania lub obszerne fragmenty tekstu. Zapisywane słowa prześladują postaci, a one ucieleśniają słowa. Czasem tekst zastępowany jest obrazem z kamery live z twarzą mówiącej osoby, jednak walka obrazu ze słowem nie jest wyrównana. W tej konwencji to słowo jest soczewką, przez którą patrzymy na świat, czy raczej go słuchamy. Trzymanie się chronologii zdarzeń sprawia, że spektakl jest czytelny, porządkuje postrzępioną narrację książki. Podążamy za wersjami bohaterki

kształtującymi się wobec powojennych przemian społeczno-politycznych we Francji, które korespondują ze współczesnymi sporami w Polsce. W moim odczuciu najsilniej wybrzmiały kwestie aborcji i kobiecej seksualności w kategorii poczucia winy i osamotnienia, z którymi zmagają się postaci pisarki. Jednak większe znaczenie ma według mnie konstrukcja podmiotki i jej życiorysu jako kobiety – córki, studentki, partnerki, żony, matki, pisarki. Osoby tworzące spektakl próbują zachować pewien dysonans wpisany w strategię Ernaux. Z jednej strony jej historia jawi się jako opowieść o jednostce żyjącej w pozornym oderwaniu od historii, której moc zauważa w momencie zmian i konfliktów społecznych. Ta warstwa narracji pozwala spojrzeć na bohaterkę jako reprezentantkę swoich czasów i uniwersalizuje jej przeżycia. Z drugiej strony w spektaklu maluje się wyrazisty, wielobarwny obraz postaci zagranej przez pięć osób. Aktorskich strategii na Ernaux jest w olsztyńskich *Latach* wiele, ale jedno łączy wszystkie. To wspólna wizja wczucia się w autorkę i zadanie sobie pytań o emocje, na przykład: co czujesz, jak to mówisz? Jak ty ją widzisz? Czy ona jest zakochana? Czy lubi swoje ciało? Podczas spektaklu cały zespół jest bez przerwy obecny na scenie, co przypomina wspólne śledztwo w sprawie uniwersalizacji przeżycia. Zespół tworzy sieć kolejnych reprezentacji Ernaux, które mają zmienną energię względem czasu linearnego, przy czym wciąż kreują wspólny organizm. Każda osoba ma „swoją” scenę, ale zawsze towarzyszą jej pozostałe. Wówczas ich funkcja jest zmienna, na przykład zastygają w bezruchu i oglądają akcję lub aktywnie sobie towarzyszą – przerywają wypowiedzi, zadają pytania i polemizują ze sobą.

Szczególnie ważna jest dla mnie konstrukcja postaci jako ciała piszącego. Tak o niej myśleć pozwala sposób, w jaki aktorki i aktor wypowiadają tekst, w zderzeniu z ruchem ich ciał zdeterminowanym nierównym podłożem. Raz realistycznie deklamują monologi, innym razem z dystansem opisują

metateatralną sytuację. W jednej ze scen wykonują partyturę chodzenia, uzupełniając sobą puste miejsca w przestrzeni. Wówczas czasem spotykają się i wchodzą ze sobą w interakcje, na przykład intensywnie się w siebie wpatrując. To działanie było dla mnie ucieleśnieniem momentu, gdy w procesie pisania autorka stoi przed dylematem, którą perspektywę obrać – trzecioosobową czy pierwszoosobową. Ważnym tematem spektaklu jest czynność pisania i jej aspekt wolnościowy, emancypacyjny. Główną cechą bohaterki jest silny związek z językiem i literaturą – od dzieciństwa pisała dzienniki, chcąc archiwizować przeszłość, uchronić ją od zapomnienia lub odnaleźć się w niej na nowo. Przestała pisać, gdy wyszła za mąż, a pomysł na autobiografię był odkładany przez długie lata. Pisanie siebie, przez siebie i o sobie to jednocześnie najbardziej naturalne i najtrudniejsze wyzwanie – twierdzi Ernaux.

Narracja bohaterki została rozszczepiona na pięć ciał. Giza i Rydzio przetwarzają opowieść z dystansem – aktorka mówi, że patrzy na bohaterkę, ale nie w sposób fizyczny, tylko jako rodzaj energii, i skrupulatnie szuka w tekście przepływów, zmian tempa oraz rytmów. Jeden z monologów zapętla jak nieznośną wyliczankę, jakby próbowała wyłuskać z bardzo szybko mówionych zdań to, co się w nich kryje. Historia w jej ustach staje się lawiną zaszyfrowanych informacji. Obecność aktora ma dwa znaczenia. Jego ciało w kobiecej układance łączy się z reprezentacją reżysera-mężczyzny, próbującego odnaleźć drogę do opowiedzenia feministycznej biografii. Drugi wymiar to energia, jaką Rydzio wnosi na scenę – jest najbardziej ekspresyjny, na zmianę mocno gestykuluje i zastyga w bezruchu. Porusza się tanecznie, mówi melodyjnie. Razem z aktorkami stara się spleść łańcuch wydarzeń, zadaje pytania o relację z ciałem autorki: jak się czuje, jak wówczas wygląda, czym to się objawia? Ciekawie wypada scena, gdy aktor próbuje znaleźć w swoim ciele siedemnastoletnią Ernaux, kiedy zmagала się z zaburzeniami

odżywiania. Rydzio powoli przybiera wykręcone pozy, mówi o kompleksach i nieosiągalnym ideale kobiecego ciała – wstydliwie krzyżuje i zaciska nogi, splata ręce i odchyła głowę. Męska sylwetka tworzy wrażenie wyobcowania, jednocześnie dzięki niej wybrzmiewa laboratoryjny charakter szukania w ciele postaci, z pozoru nieprzystającej do aktora. Biorąc pod uwagę połączenie z reżyserem, mogłoby to także oznaczać próbę realizacji sceny tak, aby odwrócić reprezentację i osadzić mężczyznę w utożsamianych z kobiecością problemach, rozszczelniając je na inne płcie.

Prokopowicz jest tą natchnioną, bardzo emocjonalną, ale też rzeczową stroną opowieści. Mówi z przejęciem, jakby widziała wszystko wyraźnie, a pamięć jej postaci była niezawodna. Gra kobietę spostrzegawczą, mocną i posagową. Podczas pierwszego długiego monologu, mówionego ze skraju podestu, ma spięte, wyprostowane ciało. Słowami strzela jak świetlistym promieniem w sam środek publiczności. To popis aktorki, a w strukturze spektaklu element pewności na chwilę przed pojawieniem się wątpliwości i kryzysu w narracji. W kontraście do niej sytuuje się Lewandowska, która buduje postać narratorki podejrzliwej, świadomej i ostrożnej. Monolog o zamachu na World Trade Center mówi ze zgrozą i rezygnacją, opisy są naprzemiennie nasycone troską, nadzieją i osobliwym rodzajem smutku sytuującego się między melancholią i żałobą.

Piątym wcieleniem narratorki jest Telesz-Burczyk, która ogląda z widowni niemal cały spektakl. Przegląda polskie tłumaczenie powieści, uśmiecha się sama do siebie. Czasem na jej twarzy pojawia się zdenerwowany grymas, za chwilę duma, z którą spogląda na scenę. Oprócz książki, trzyma również wymiętą chusteczkę, którą ociera udawane łzy wzruszenia i katar. Mimo że siedziałam obok niej, zdarzało mi się zapominać o jej obecności. W ostatniej scenie aktorka odzywa się po raz pierwszy. Rozmawia z Lewandowską, obie

zastanawiają się nad różnicą wieku, która je dzieli, porównują swoje życiowe doświadczenia. Dialog przeradza się w puentujący spektakl monolog Telesz-Burczyk, łączący dwa porządki. Aktorka gra Ernaux, ale przede wszystkim samą siebie. Urodzona miesiąc przed autorką żyła po drugiej stronie żelaznej kurtyny, co jest istotne dla twórczyń i twórców. Telesz-Burczyk półprywatnie i z przejęciem opisuje swoją relację z powieścią i upływającym czasem. Podkreśla skalę przemian społecznych i politycznych, opisywanych przez autorkę, które w odmienny sposób, ale równolegle wpływały na jej życie. Jeśli zadaniem dla zespołu i publiczności jest przejrzeć się w powieści jak w lustrze, to dla Telesz-Burczyk obraz rysuje się najwyraźniej. Została obsadzona w roli medium między fikcją a realnością. Do wciąż siedzącej na scenie Lewandowskiej apeluje: „Patrz uważnie!”, wyciąga rękę i wskazuje na aktorkę palcem, co sprawia wrażenie rzucania zaklęcia i osobliwej przestrogi wypełnionej troską.

Z uwagi na towarzyszące mi w teatrze mamę i siostrę, zastanawiałam się nad potencjalnym wpływem wieku i doświadczeń na odbiór spektaklu. Nastoletniej siostry nie przekonała konwencja oparta na słowie i oszczędne środki wyrazu. Za to moja mama, gdy opuszczałyśmy Scenę Margines, była głęboko poruszona. W wielu scenach widziała siebie na miejscu bohaterki. Przyznam szczerze, że po wyjściu z teatru obie płakałyśmy – ona, ponieważ wzruszył ją spektakl, a ja, wzruszona jej wzruszeniem.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Medium*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/artikul/medium>.

Autor/ka

Alicja Stachulska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *<https://didaskalia.pl/pl/artykul/medium>*

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/proba-z-populacji>

/ REPERTUAR

Próba z populacji

Piotr Urbanowicz

Stary Teatr w Krakowie

SEKS, HAJŚ i GŁÓD, kronika rodzinna według Emila Zoli

na podstawie scenariusza *Karma - Zola* autorstwa Luka Percevala w tłumaczeniu Sławy Lisieckiej

reżyseria, scenariusz: Luk Perceval, scenografia: Annette Kurz, kostiumy: Annelies Vanlaere, reżyseria światła: Mark Van Denesse, choreografia: Ted Stoffer, muzyka i wykonanie na żywo: Justyna Skoczek

premiera: 18 stycznia 2025

Spektaklem *SEKS, HAJŚ i GŁÓD, kronika rodzinna według Emila Zoli* Luk Perceval powraca do Starego Teatru w Krakowie, aby ożywić nieco zapomnianych bohaterów i sprawdzić, co się stanie, gdy pozwoli im się wypowiadać na scenie, rezygnując z naturalistycznej konwencji. Zadanie w założeniu trudne, biorąc pod uwagę ciężar i rozmach, jakie chciał nadać sadze rodzinnej Rougon-Macquartów Zola. A jednak, trzeba to napisać na początku, spektakl w Starym Teatrze jest świetnie zagranym studium emocji,

które daje napawające grozą świadectwo przemocy, ale też inspiruje historią walki klasowej.

Losy rodziny Rougon-Macquartów, do której zaliczają się najbardziej znane bohaterki i bohaterowie twórczości literackiej Zoli, targane są problemami, które twórcy postanowili nieco lakonicznie wyłożyć w tytule spektaklu. Sprowadzenie rozbudowanych dziejów rodu do trzech wątków przewodnich jest wyraźnym żartem z powagi scjentystycznego przedsięwzięcia autora i już na wstępie pozwala złapać nieco dystansu do brutalnej surowości opisywanych przez niego detali życia w drugiej połowie XIX wieku. Co więcej, tytuł podkreśla niesłabnącą aktualność poruszanych historii, bo przecież nadal seks, hajs i głód stanowią sprężyny i wypadkowe naszego może tylko bardziej kolorowego świata globalnej produkcji i niepoahamowanej konsumpcji.

Początek historii jest inny niż można by się spodziewać, bo spektakl zaczyna się poniekąd tam, gdzie Zola skończył. Oto Pascal Rougon (Krzysztof Zawadzki), tytułowy bohater domykającej cykl powieści *Doktor Pascal*, wbrew oburzonej matce (Anna Dymna) kompletuje archiwum rodzinne chorób i zaburzeń, które pozwoliłoby mu wyjaśnić zagadkę dziedziczenia poszczególnych cech. Pomaga mu w tym jego siostrzenica, znacznie młodsza od niego Clotilde (Małgorzata Zawadzka), z którą naukowiec, rzekomo świadomy niechlubnej rodzinnej przeszłości: alkoholizmu, zaburzeń psychicznych i przestępstw, wchodzi w kazirodczy romans. Tak się ma teoria do obowiązującej praktyki, zdają się mówić twórcy... W ten oto sposób zaczyna się więc pierwsza część, poświęcona „seksowi”, czyniąc z niekontrolowanego pożądania istotny motor także innej rodzinnej historii – ponurych losów Gervaise Macquart (Ewa Kaim), głównej bohaterki *W matni*. Opuszczona chwilowo przez przemocowego kochanka, pełna marzeń o

poprawie statusu ekonomicznego swojej rodziny, wpada z deszczu pod rynnę, gdy poznaje prymitywnego Coupeau (Aleksandra Nowosadko). Jego okrucieństwo wobec dzieci i patologiczne zainteresowanie młodą córką Gervaise, które początek biorą w alkoholizmie, nie tylko zdeterminuje los jego przybranych synów, ale także córki Anny, znanej później jako Nana.

Każda kolejna część również przeplata ze sobą dwie fabularne nici. Wspomniana Nana (Ewa Kaim i Aleksandra Nowosadko) dba o gromadzenie „hajsu”, wodząc za nos podnieconych burżujów. A jednak odnajdziemy w niej również rys tragizmu, ten rodzaj nieutulonego żalu i beznadziejnego poszukiwania szczęścia, którymi zdaje się chcieć odkupić stracone dzieciństwo. Jednocześnie Aristide Rougon (Krzysztof Zawadzki) bohater *Pieniądza*, a zarazem niezbyt uczciwy w sensie rodzinnym ojciec Clotilde, snuje dalekosiężne plany gromadzenia kapitału. Rozbudowuje też listę swoich zdobyczy, umieszczając na niej Caroline (Magda Grąziowska), która mimo pierwotnego skrępowania odkrywa przed nim w końcu karty i zatrważa go obrzydliwie socjalistyczną wizją świata bez pieniądza. O tym, że krzywda wetowana ideologiczną przykrywką prowadzi do pustki, opowiada część trzecia. Tytułowy „głód” trapi nie tylko mieszkańców górniczego miasteczka, bohaterów *Germinala*, gdy zdecydowali się prowadzić strajk. To również stan inspiratora ich buntu, Etienne’a Lantiera, którego historię w formie listów przybliża ze sceny jego kuzynka, wspomniana Clotilde. Jego symptom ciągłego bycia nie na miejscu, jak możemy przypuszczać, bierze się z poważnych deficytów emocjonalnych w dzieciństwie. Te same powody stały się pewnie za innego rodzaju „głodem” jego brata, Jacques’a Lantiera (Roman Gancarczyk), bohatera *Bestii ludzkiej*, który przejawia się żądzą bliskości połączoną z obsesją zamordowania swojej kochanki...

Ten zbiorowy portret postaci rysowany jest na scenie swobodnie, prosto,

ekspresyjnie i przekonywająco. Bardziej niż na dosłowny wyraz, akcent kładzie się tutaj na rozgrywanie relacji, które stanowią cenny sceniczny kapitał, pozwalają bowiem – w razie potrzeby – rozbuchać portretowane namiętności bez tracenia z oczu ich przyczyn i związków z rozłożoną w czasie i przestrzeni akcją rodzinnej historii. Przyczynia się do tego niezwykle wycucie pulsu tych opowieści przez aktorki i aktorów występujących na scenie, którzy znakomicie kontrują ton serio paletą zagrań komediowych. Pomaga im w tym z pewnością muzyka – grana na żywo przez Justynę Skoczek – i piosenki, które wprowadzają wodewilowy nastrój.

Roman Gancarczyk, portretując młodego Jacques’a Lantiera, ściska zabawkowego misia, gdy opowiada o przemocy. To zachowanie zrozumiałe u dziecka, jednakże postać zachowuje to swoiste cielesne nieskoordynowanie, gdy Jacques, już jako osoba dorosła, doświadcza bliskości. Widać zatem jasno, że przeżywanie głębszych emocji go przeraża. Prześmiany Coupeau, w kreacji Aleksandry Nowosadko, to tyleż realne zagrożenie, co uosobiona ironia losu, że Gervaise, mimo marzeń, nie jest w stanie wyjść z matni. Wrażenie zamknięcia w cyklu powtarzania schematów zachowań przez poszczególnych członków rodu zostaje dodatkowo spotęgowane przez obsadzenie tych samych aktorów w różnych rolach lub dublowanie postaci przez dwoje wykonawców, jak w przypadku Nany. Taka wymiennność wzmacnia poczucie anonimowości tych postaci, które zaczynają być trudno rozróżnialne, choć ich historie, paradoksalnie, brzmią przecież znajomo.

W tym efekcie pomaga aktorom jeszcze jeden zabieg, który z kolei reżyserowi udało się skutecznie ustawić jako ramę całej tej opowieści. Okrojona ze scenografii scena, wypełniona co prawda stosami książek, z pianinem w lewym kącie proscenium, lecz wciąż naga w swojej teatralności, służy jako przestrzeń wcielania się i prób, jakby na materiale z powieści Zoli

toczył się w owym teatrze proces uwalniania literackich bohaterów z ich papierowych ograniczeń. Ze statusu ofiary zyskują wymiar afirmatywny. Widać to zwłaszcza wtedy, gdy w tej pustej przestrzeni zjeżdżają na linach ogromne litery układające się w hasła „seks”, „hajs” i „głód”. Postaci wykorzystują je do prowadzenia akcji – ktoś rozsiada się w literce „S”, ktoś inny ucieka, skacząc slalomem przez „E” „K” i „S”. Te socjologiczne kategorie, pojawiające się literalnie „z góry”, tylko pozornie grają najważniejszą rolę. Zdaje mi się, że tracą ją właśnie na rzecz budowanych na scenie relacji i przeżywanych emocji. Przypomina to, że medium teatru jest interaktywne w swej istocie, nie pozwala ani widzom, ani aktorom zająć zdystansowanej pozycji obserwatora (ani dać się pochłonąć Pascalowskiej gorączce archiwum), lecz angażuje do przeżywania i renegocjacji zastanych znaczeń. A przeżycie, nie przeczytanie tych biografii może nieść ze sobą nie tylko pożytki poznawcze, ale po prostu – wypełniać nadzieję.

Z jednej strony ten spektakl pozwala zobaczyć społeczeństwo jako system naczyń połączonych, gdzie nierównowaga w jednym układzie powoduje kaskadę wydarzeń i, ostatecznie, ich kulminację w innej dziedzinie życia. Chodzi oczywiście o przemoc, której doświadczyli Jacques, Etienne i Anna. Jacques, choć mocno się przed tym broni, ostatecznie powtarza schemat przemocy. Jego brat Etienne ten sam rodzaj zagubienia, którego doświadczył w dzieciństwie, starał się skutecznie przekuć w czyn rewolucyjny. Clotilde, która w drugiej części przedstawienia czyta listy Etienne’a, jest już dojrzała o doświadczenia romansu z Pascalem i to również decyduje o tym, że potrafi utożsamić się z kuzynem, skanalizować swój bunt i niezgodę na niesprawiedliwość. Z drugiej strony trzeba podkreślić, że przedstawienie nie ma w sobie tej analitycznej suchości, którą złośliwi przypisują Zoli, i daje nam możliwość uczestnictwa w mikrostudium emocji, które kłują się w trudnych warunkach rodzinnej przemocy.

Można by zatem zapytać, co te bynajmniej niestatyczne, lecz teatralne „próby” z populacji mówią dzisiaj? Czy ich doświadczenia są aktualne, czy ich багаż jest wciąż poruszający? Chodziłoby tutaj o ich zaskakujące dziedzictwo i dług, który mamy wobec owych postaci. To nie tyle rodzina – źródło niepożądanych cech i cierpień, na przykładzie której oglądamy jak w lustrze nasze dzisiejsze, patologiczne skłonności – ile przede wszystkim wzór oporu przeciwko społecznym uwarunkowaniom oraz finansowej czy egzystencjalnej nędzy, z którą bohaterowie każdej z tych opowieści starali się, często nieskutecznie, ale jednak – zmierzyć. Nieprzypadkowo spektakl kończy się obrazem z *Germinalu*, w którym robotnicy ścierają się z żołnierzami. To jeden z tych momentów, które stanowiły (w końcu!) nie indywidualny, lecz zbiorowy bunt, nie tyle też wymierzony przeciwko warunkom zatrudnienia w kopalni, ile całej tej przemocy wobec kobiet i dzieci, których świadkami byliśmy wcześniej. Z mikrostudiów przeżywanych zawodów, uniesień i namiętności będących w prostej linii próbą kompensacji czy zaprzeczenia swojemu stanowi, przechodzimy do aktu politycznego ustanowienia wspólnotowości, wysiłku przekroczenia zastanej kondycji, który, w warunkach teatralnych, porównywalnie wspólnotowych, wybrzmiewa najmocniej. W ostatniej, poruszającej scenie towarzyszymy zatem i bohaterom, i aktorom składającym im hołd. Stoją przodem do widza z uniesionymi rękami i śpiewają piosenkę *Formidable* (wspaniali, wielcy) na cześć bohaterów, którzy chociaż utknęli w zapisanych przez Zolę matniach, to ich cierpienie nie poszło na marne. Jesteśmy zasadniczo już w sytuacji pozateatralnej. Słuchamy zatem ich piosenki i jest to jedna z tych piosenek, które chciałoby się śpiewać wspólnie.

Wzór cytowania:

Urbanowicz, Piotr, *Próba z populacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/proba-z-populacji>.

Autor/ka

Piotr Urbanowicz – absolwent wiedzy o teatrze, performatyk i kulturoznawca. Autor książki *Elektryczny romantyzm. Nauka o elektryczności a literatura i filozofia polska pierwszej połowy XIX wieku* (2024).

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/proba-z-populacji>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/raz-jeszcze-o-dziadach-czyli-obrona-zaslug-kazimierza-dejmka>

/ REPERTUAR

Raz jeszcze o „Dziadach”, czyli obrona zasług Kazimierza Dejmka

Beata Guczalska

Dziady. Tytuł roboczy, scenariusz i reżyseria: Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2024

Ciekawe jest obserwowanie zjawiska teatralnej energii, która nie daje się pokonać wskutek zwykłego przerwania wzbudzonego procesu twórczego. Spektakl zablokowany przez czynniki polityczne albo nieukończony tuż przed premierą z powodu śmierci reżysera lub głównego aktora żyje innym wprawdzie niż zaplanowane życiem, ale za to przez długie lata. Tak się zdarzyło w przypadku niedokończonego *Hamleta* Konrada Swinarskiego czy *Króla Leara* w reżyserii Eugeniusza Korina z tytułową rolą Tadeusza Łomnickiego. A bliżej naszych czasów – z *Dziadami* w reżyserii Michała Zadary w Teatrze Polskim we Wrocławiu, zagranymi zaledwie kilka razy i zdjętymi z afisza przez dyrektora Cezarego Morawskiego. Ale bez wątpienia rekordowa pośmiertna żywotność przytrafiła się *Dziadom* z Teatru

Narodowego, wyreżyserowanym w listopadzie 1967 roku przez Kazimierza Dejmka.

Bibliografia opisów, wspomnień i analiz tego dzieła jest nadzwyczaj obfita, a całkiem niedawno zostały wydane dwie monumentalne pozycje, w których zgromadzono całą dostępną na jego temat wiedzę. Pierwsza to *Kryptonim „Dziady”. Teatr Narodowy 1967-1968* Janusza Majcherka i Tomasza Mościckiego (2017), druga – *Dejmek* Magdaleny Raszewskiej (2021). Zarejestrowane fragmenty filmowe przedstawienia wykorzystywano w licznych dokumentach – na przykład w filmie *Gustaw Holoubek. Droga do „Dziadów”* (1993), w dokumencie Marka Drażewskiego *Dziady* (2001), w filmie zrealizowanym po śmierci reżysera, *Dejmek* (2002). Jeden z odcinków cyklu przygotowanego przez Instytut Teatralny z okazji 250-lecia teatru narodowego został poświęcony ostatniemu przedstawieniu *Dziadów* w dniu 30 stycznia 1968 roku. Całość nagrania dźwiękowego spektaklu wydał na płycie CD w 2018 roku Teatr Narodowy. Wydawać by się mogło, że nie ma potrzeby po raz kolejny montować opatrzone nieco ujęcia, nagrania i fotografie, bo wszyscy zainteresowani teatrem dobrze ten materiał znają.

Ale prawdą jest również, że opowieści na temat tamtych *Dziadów* zasilają przede wszystkim narrację dotyczącą politycznej historii Polski, czyli Marca '68 – i pojawiają się w filmach dokumentujących wydarzenia tego okresu, gdzie fragmenty spektaklu sąsiadują ze słynnymi wystąpieniami Władysława Gomułki i obrazami rozpędzanego przez milicyjne pałki tłumu protestujących. „Inszenizację *Dziadów* w Teatrze Narodowym nazajutrz po premierze uwikłano w rozgrywkę polityczną, która na dziesięciolecia przesłoniła stronę artystyczną dzieła i w gruncie rzeczy uniemożliwiła dyskusję nad nią. [...] *Dziady* stały się mitem założycielskim Marca '68 i w tym charakterze przeszły do historii. Stały się «sprawą». Czy można od niej

oddzielić «to, co teatralne»? Wziąć w nawias cały kontekst i zobaczyć przedstawienie w jego czystym kształcie?” – pytają autorzy książki o spektaklu (Mościcki, Majcherek, 2017, s. 78-79). Do tej wersji opowieści dodawano nieraz, że Dejmek zrobił przedstawienie, aby uczcić pięćdziesięciolecie rewolucji październikowej, że nie miał zamiaru nikogo prowokować, a cała sprawa protestów studenckich wydarzyła się właściwie przypadkiem i nie miała bezpośredniego związku z wymiarem artystycznym dzieła. (Co zresztą samego Dejmka ogromnie frustrowało, bo o jego decyzjach i wysiłku artystycznym nie dyskutowano). Choć zaraz obok pojawiają się niespójne z wersją o „przypadkowości” reakcji widzów obrazu Gustawa Holoubka w roli Konrada, w finale przedstawienia zmierzającego w milczeniu z głębi sceny ku widowni z kajdanami na rękach, albo wiszącej nad sceną skrwawionej płachty białej materii. Warto zadać zdroworozsądkowe pytanie: czy jest możliwe, by potężne emocje społeczne zostały wywołane przez przeciętne wydarzenie artystyczne? Wydaje się, że teatralny i emocjonalny potencjał spektaklu musiał mieć ogromne, może decydujące znaczenie.

Twórcy filmu *Dziady. Tytuł roboczy*, Ewa Hevelke i Michał Januszaniec¹, postanowili spróbować odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób osiągnięto tak wielki społeczny wpływ. Konkretnie, czyli poprzez środki teatralne: decyzje co do adaptacji, obsady, muzyki, scenografii. O wypowiedzi poprosili zarówno osoby, które przed laty znalazły się pośród publiczności spektaklu (Maria Prussak, Małgorzata Dziewulska, Jitka Stokalska – asystentka reżysera, Krystyna Flato), jak i ekspertów: badaczki i badaczy, którzy przedstawienia nie mieli szansy obejrzeć, ale pracowali nad zebraniem dostępnej wiedzy na jego temat (Janusz Majcherek, Dorota Kozińska, Maria Makaruk, Robert Rumas, Michał Smolis). W odrębnej kategorii pojawia się Wojciech Dudzik jako ktoś, kto – jak sam deklaruje – wprowadzie spektaklu

nie widział, ale po latach obcowania z jego świadectwami jest właściwie przekonany, że był widzem *Dziadów* w Narodowym. Świadectwa uczestniczek (nie tylko samego przedstawienia, ale związanych z nim wydarzeń politycznych) dotyczą spraw subiektywnych: pamięci ówczesnych wrażeń, niepewności na temat własnych odczuć („mało pamiętam... mogę tylko domniemywać o mojej ówczesnej reakcji”, „nie wiem, co wtedy myślałam” – mówi Dziewulska), zaskoczenia co do biegu wydarzeń, skojarzeń w trakcie odbioru. Pośród nich pojawiają się rzeczy bardzo istotne: Małgorzata Dziewulska przypomina, jak niespodziewany efekt wywołał „dźwięk kościoła” w teatrze – a dotąd te dwie sfery życia publicznego były całkowicie rozdzielne, brzmienie teatru i brzmienie katolickich obrzędów religijnych należały do kompletnie różnych światów. A tymczasem „nagle tylu ludzi zbiera się pod sztandarami Mickiewicza i jego słów w przestrzeni dźwiękowej kościoła” – i dzieje się to w kojarzonym z przestrzenią *stricte* świecką państwowym teatrze w czasach komunizmu. Może to właśnie ten efekt przesądził o sile oddziaływania przedstawienia?

Zapisane fragmenty spektaklu – zwłaszcza obszernie udokumentowany obrzęd dziadów – uświadamiają, że *Dziady* były w istocie przedstawieniem muzycznym, w wielkich partiach śpiewanym (co zresztą zgodne ze wskazówkami autora, który w wielu momentach określa, że postać albo grupa postaci śpiewa). Lecz muzyka, wybrana przez wybitnego znawcę muzyki dawnej, Stefana Sutkowskiego, a opracowana przez Jerzego Dobrzańskiego, miała charakter szczególny: były to archaiczne pieśni religijne, bliskie chorałowi gregoriańskiemu, znane od wieków w polskim kościele. Surowe melodycznie, o prostym rytmie, przywoływały najważniejsze momenty roku liturgicznego – zdecydowana większość widzów reagowała na nie bardzo emocjonalnie. W ten sposób przedstawienie Dejmka nabierało wymiaru religijnego – i na nic tu zapewnienia, że przecież reżyser

był ateistą, a w muzyce chodziło przede wszystkim o „ludowość”. „Wesoły nam dzień dziś nastał”, „Anioł pasterzom mówił”, „Święty Boże, święty mocny” śpiewane przez potężne chóry wywoływały wspomnienia uniesień towarzyszących świętowaniu narodzin Boga i jego zmartwychwstania. W kwestii muzyki bardzo ważny jest w filmie głos Doroty Kozińskiej, patrzącej na tę sferę przedstawienia zarówno od strony muzycznej, jak i teatralnej. Stawia ona tezę, że sposób ekspresji warstwy muzycznej u Dejmka był przejawem zwrotu, jaki dokonywał się w wykonawstwie muzycznym od lat pięćdziesiątych XX wieku na Zachodzie – wracano do muzyki dawnej, rekonstruowano niegdyś używane instrumenty, a przede wszystkim zrywano ze sztywną, mieszczańską estetyką i atmosferą koncertów. Swoboda bycia na scenie czy estradzie, bezpośrednio wyrażana emocjonalność, żywiołowa atmosfera koncertów, i przede wszystkim buntowniczy rys sprzeciwu wobec kulturalnego establishmentu zbliżały ten nurt do bluesa, jazzu, muzyki rockowej. Czy Dejmek świadomie inspirował się owym zwrotem, czy też intuicyjnie wyczuł potrzebę zmiany w traktowaniu muzyki – nie wydaje się istotne; ważna była skuteczność podejścia do materii muzycznej zaprzęgniętej w służbę widowisku.

Zarówno Dorota Kozińska, jak i komentujący elementy scenografii *Dziadów* Robert Rumas polemizują z pewnym obrazem spektaklu, pojawiającym się tu i ówdzie wśród głosów sceptycznych: uważano, że „ludowa” estetyka Dejmka i Stopki jest anachroniczna, że to kulturowy „paździerz” i „cepelia”. Tymczasem, jak zauważają rozmówcy autorów filmu, estetyka ta była świadomą kontynuacją międzywojennego modernizmu, czerpiącego z kultury ludowej. Rzeczywiście, teatralna snycerka dekoracji, pokazywana przez Rumasa, bardzo przypomina prace takich twórców jak Władysław Skoczylas albo Zofia Stryjeńska. Dorota Kozińska uważa, że Dejmek nie tylko nie był artystycznie czy estetycznie zapóźniony wobec swojej epoki, ale

reprezentował teatralną awangardę: „Rzekoma nienowoczesność Dejmka była nowoczesnością wyprzedzającą swój czas” – mówi badaczka. Czy istotnie da się zaklasyfikować twórczość Dejmka do teatralnej awangardy? Jego późniejsze spektakle niekoniecznie o tym świadczą, ale te zrealizowane do roku 1967 – w tym bardzo istotne inscenizacje dramatów staropolskich – można zobaczyć w takiej perspektywie.

Inna teza, jaką stawiają badacze – tym razem Dorota Kozińska w duecie z Januszem Majcherkiem – sytuuje reżysera jako prekursora, a może i właściwego sprawcę zwrotu ludowego w polskiej kulturze, silnego zwłaszcza w kilku ostatnich latach. Dla Dejmka, jak podkreśla Małgorzata Dziewulska, podziały klasowe stanowiły podstawę postrzegania rzeczywistości. Reżyser upierał się przy podkreślaniu chłopskich, a nie inteligenckich tradycji narodu polskiego. Warto może przypomnieć, że w czasach PRL-u, a przynajmniej do końca lat siedemdziesiątych, owa tradycja chłopska, pamięć wyzysku i pańszczyzny nie były przecież nieobecne. *Kordian i cham* Leona Kruczkowskiego był powszechnie znaną pozycją, a nawet w pewnym okresie lekturą szkolną; wystawiano go również w teatrze i dwukrotnie w Teatrze Telewizji; to samo dotyczyło *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego i kilku innych dramatów. Prawda, że nurt chłopski był silniejszy w literaturze (Julian Kawalec, Edward Redliński, Tadeusz Nowak, Wiesław Myśliwski) niż w teatrze, lecz nie był na pewno pomijany. W czasach Dejmka odwoływanie się do ludowych źródeł narodowej kultury było pewnym wyborem spośród nurtów ówczesnie funkcjonujących, nie jakimś oryginalnym i odważnym odkryciem. Jeśli rzeczywiście można dziś postrzegać Dejmka jako patrona zwrotu ludowego, to dlatego, że od lat osiemdziesiątych aż do mniej więcej końca pierwszej dekady wieku XXI chłopska tradycja została niemal zupełnie wymazana z publicznego dyskursu.

Jak w te ludowe z ducha *Dziady* wmontował Dejmek Konrada w wykonaniu Gustawa Holoubka, uważanego wówczas powszechnie za reprezentanta inteligenckiego etosu? Publiczność żywo pamiętała jego role, które były uosobieniem inteligenckiej postawy tamtego czasu: Götz w sztuce Sartre'a *Diabeł i Pan Bóg*, Przełęcki z *Uciekła mi przepióreczka*, Riccardo Fontana, oskarżyciel papieża z *Namiestnika* Rolfa Hochhutha. Nie przypadkiem wielu znawców uważało, że Holoubek nie sprawdzi się w tej roli – a przeszła ona do legendy, całkiem zasłużenie. Dejmek, jak zauważa Maria Makaruk, tak zaadaptował tekst dramatu, by racja pozostawała po stronie Konrada, a bunt przeciw despotyzmowi – i, pośrednio, urządzeniu świata – wydawał się słuszny, pozbawiony ciemnej strony, która w całości utworu jest wyraźnie piętnowana. Ale takiego bohatera wówczas potrzebowała publiczność – i ujęcie w karby logicznego wyводу tego, co dotąd uważano za erupcję wybujałych poetyckich emocji, trafiło w sedno społecznych oczekiwań. Z Konradem w ujęciu Holoubka identyfikowała się inteligencka publiczność *Dziadów*, a wprowadzenie całości obrzędu w religijny klimat rytuałów polskiego ludu głęboko poruszały jej ukryte emocje. Można powiedzieć, że Dejmek w ten sposób zdobył wszystko, co na widowni było do zdobycia, i łatwiej zrozumieć ów silny odruch, o którym mówi Dziewulska: nie damy sobie tego odebrać.

Polityczny kontekst przedstawienia i jego powszechnie znane skutki, których nie sposób w opowieści o *Dziadach* całkiem pominąć, pojawiają się dopiero pod koniec filmu. Jego autorzy słusznie zrezygnowali z obszernego przywoływania wydarzeń i prób wyjaśnienia ich zawikłanego politycznie tła. Opowiadają poprzez osobiste wspomnienia uczestniczek tamtych zajęć: obrazy, które szczególnie utkwiły w pamięci, relacje ówczesnych odczuć, świadectwa własnej naiwności i niezrozumienia niektórych mechanizmów władzy. Dla ilustracji (niekoniecznie w moim odczuciu potrzebnej, bo nieco

zgrzytającej na poziomie estetycznym), wmontowano kadry z filmu Krzysztofa Langa *Marzec '68*. Jednak najbardziej przejmujący jest finał, złożony z materiałów operacyjnych SB z 8 i 9 marca 1968 roku. Pędzony przez milicję tłum, pałki spadające na ludzi, dymy, autobusy, obrazy biegu i ucieczki. Wszystko bez dźwięku, w ciszy. I przesłuchania aresztowanych. Irena Lasota, Julia Juryś, Antoni Zambrowski, Józef Dajczgewand, Henryk Szlajfer, Barbara Toruńczyk – wszyscy bardzo młodzi, ledwie dwudziestoletni. W krótkich kadrach widać ich pewność siebie, nawet rodzaj bezczelności wobec przesłuchujących. Nie są zastraszeni ani ulegli. Czy dlatego, że duża część buntujących się pochodziła z elitarnych rodzin związanych z władzą („bananowa młodzież”, jak mówi Janusz Majcherek) i z zasady czuła się dość pewnie? Czy raczej z powodu poczucia racji i potężnego wsparcia protestującej wspólnoty? Trudno to rozstrzygnąć. Dziś te obrazy despotyzmu – o których tak przejmująco opowiadały *Dziady* w Narodowym – można odebrać jak *memento* i ostrzeżenie.

Dziady. Tytuł roboczy to potrzebny i mądrze zrobiony film. Inne spojrzenie na legendarny spektakl, w którym nowe interpretacje zostają mocno potwierdzone konkretami, dowodzi, że trzeba i warto weryfikować utrwalone narracje.

Wzór cytowania:

Guczalska, Beata, *Raz jeszcze o „Dziadach”, czyli obrona zasług Kazimierza Dejmka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/raz-jeszcze-o-dziadach-czyli-obrona-zaslug-kazimierza-dejmka>.

Autor/ka

Beata Guczalska – badaczka współczesnego teatru polskiego. Autorka książek: *Jerzy Jarocki. Artysta teatru, Aktorstwo polskie. Generacje, Trela* oraz *Konrad Swinarski. Biografia ukryta*. Profesor Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, wykładowczyni Wydziału Aktorskiego oraz Wydziału Reżyserii i Dramaturgii. W latach 2016–2024 prorektor tej uczelni.

Przypisy

1. Film jest dostępny pod adresem:
<https://encyklopediateatru.pl/multimedia/5285/dziady-tytul-roboczy> [dostęp: 25.04.2025].

Bibliografia

Majcherek, Janusz; Mościcki, Tomasz, *Kryptonim „Dziady”*. Teatr Narodowy 1967-1968, Fundacja Historia i Kultura, Warszawa 2017.

Raszewska, Magdalena, *Dejmek*, Teatr Narodowy, Warszawa 2021

Źródło:

<https://didaskalia.pl/pl/artykul/raz-jeszcze-o-dziadach-czyli-obrona-zaslug-kazimierza-dejmka>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/bycie-w-sieci>

/ ZAGRANICA

Bycie w sieci

Monika Kwaśniewska

Projekt European Theatre Platform – Prospero. New European Wave, Kick-Off Meeting

Ivan Vazov National Theatre w Sofii, 31 stycznia – 2 lutego 2025

Jak Shaw i Malkovich obrazili prawicowych Bułgarów

7 listopada 2024 roku przed Teatrem Narodowym Iwana Wazowa w Sofii zgromadził się tłum protestujący przeciwko zaplanowanej na ten dzień premierze spektaklu *Żołnierz i bohater* Bernarda Shawa w reżyserii Johna Malkovicha. Ubrane na czarno, zamaskowane osoby zablokowały wejście do teatru. Twierdziły, że spektakl – którego oczywiście nie miały jeszcze możliwości obejrzeć – obraża bułgarską tożsamość narodową. W proteście brali udział politycy reprezentujący prorosyjskie ugrupowania (jeden był eurodeputowany i dwaj parlamentarzyści). O drastyczności tego zdarzenia oraz bezczynności policji (w związku z którą domagano się dymisji ministra

spraw wewnętrznych) świadczy relacja uczestniczącego w nim bułgarskiego reżysera (i zdobywcy Oscara) Teodora Usheva: „zostaliśmy otoczeni przez neonazistów, którzy zaczęli nas bić. Policjant zbeształ mnie za to, że ich sprowokowałem. [...] Próbowaliśmy uciec, ale rozjuszony tłum rzucił się na nas. Byliśmy kopani, obrażani, opluwani, oblewani różnymi płynami i uderzani trzonkami flag” (Szumski; Szumski, 2024). Ostatecznie premiera rozpoczęła się z opóźnieniem i uczestniczyły w niej nieliczne osoby (głównie z mediów; pozostali nie zdołali się przebić przez grupę agresorów).

Opisane powyżej wydarzenia poprzedziły publikowane w mediach społecznościowych groźby i nienawistne komunikaty pod adresem teatru oraz artystek i artystów zaangażowanych w produkcję. Zniszczono też ustawiony przed Teatrem Narodowym billboard reklamujący przedstawienie, żądano odwołania premiery, deportacji Johna Malkovicha oraz zwolnienia dyrektora instytucji Wassila Wassilewa (którego od dłuższego czasu ultranacjonalistyczne środowiska oskarżają o tworzenie repertuaru obrażającego naród i wojsko bułgarskie; *Statement...*).

Akcja komedii Shawa z 1894 roku osadzona jest w kontekście toczącej się dziewięć lat wcześniej wojny między Bułgarią a Serbią. Celem autora była krytyka romantycznej wizji wojny. Zderzenie bohaterskiego mitu z realnymi, pełnymi brutalności, okrucieństwa i strachu doświadczeniami żołnierzy (dramaturg korzystał ze wspomnień żołnierzy, w tym autorytetów wojskowych) sprawiło, że w Wielkiej Brytanii uznano sztukę za oszczerstwo wobec wojska. W Bułgarii twierdzono natomiast, że dramat operuje stereotypami na temat tego kraju i jego elit. Ważnym punktem krytyki zawartej w komedii są bowiem niezręczne zachowania bułgarskiej burżuazji, starającej się bezrefleksyjnie przyswoić wzorce kulturowe z Europy Zachodniej. Jednocześnie jednak autor nie odmawia odwagi walczącym o

swój kraj żołnierzom, choć podkreśla też ich brawurę i brak strategii. Shaw potknął się na tym polu o próbę uniwersalizmu, bo – jak mówił – bardziej od lokalnych i historycznych realiów interesowała go filozoficzna krytyka kulturowych wyobrażeń wojny (Farszcza, 2022). Mimo tych wszystkich kontrowersji, utwór jest od lat wystawiany w Bułgarii i nie wywołuje tak otwartego sprzeciwu prawicowców (Szumski; Szumski, 2024). Powodem protestów przed Teatrem Narodowym były więc nie tylko stereotypy narodowe i krytyczne ujęcie historii Bułgarii zawarte w dramacie, ale też pochodzenie reżysera. Trudno mi więc wydarzeń z Sofii nie skojarzyć z losami spektakli Olivera Frljicia w Polsce: nagonką medialną na *Nie-boską komedię. Szczątki* w Starym Teatrze w Krakowie, która poskutkowała odwołaniem premiery przez ówczesnego dyrektora Jana Klatę, oraz zbiorowymi protestami, atakami medialnymi i śledztwem prokuratorskim, które wywołała *Kłątwa* w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Krytyka „zewnątrzna” zawsze boli bardziej. O ile jednak Frljiciowi zależało na ostrym komunikacie politycznym, o tyle Malkovich z rozbawieniem komentował pomysł, jakoby przyjechał do Bułgarii po to, by obrażać mieszkańców tego kraju (Szumski; Szumski, 2024). I faktycznie, jego spektakl jest odbierany jako klasyczne wystawienie dramatu – zabawne i przystępne. Kładzie ponoć nacisk na relacje międzyludzkie i komediowe nieporozumienia (por. Bateva, 2024).

Prawicowe protesty były bez wątpienia próbą cenzury. Nie przyniosły jednak skutku, bo spektakl pozostaje w repertuarze teatru. Co więcej, w obronie Teatru Narodowego w Sofii wystąpiło środowisko międzynarodowe, uznając akcje przed premierą za atak na wolność słowa i wolność artystyczną oraz traktując je jako reprezentatywne dla strategii ruchów prawicowych w całej Europie (*Statement...*). Jedną z form wsparcia było zorganizowanie w tym teatrze pierwszego „Kick-Off Meeting” nowej odsłony międzynarodowego

projektu Prospero NEW na przełomie stycznia i lutego 2025 roku.

Nie tylko Lupa i Koršunovas - Prospero NEW

Sieć Prospero (obecnie pod nazwą: European Theatre Platform – Prospero. New European Wave) funkcjonuje od 2006 roku (jej założycielami są Théâtre National de Bretagne z Francji i Théâtre de Liège z Belgii) jako wciąż poszerzające się konsorcjum instytucji – teatrów i festiwali – z różnych krajów Europy. W tak długiej, bo prawie dwudziestoletniej, historii zmieniały się jego szczegółowe cele. Od początku do teraz najważniejsze jest tworzenie sieci współpracy mającej na celu kształtowanie międzynarodowej sceny teatralnej, umożliwiającej przekroczenie lokalnych kontekstów tworzenia i odbioru teatru. Chodzi więc o wprowadzanie artystek i artystów do międzynarodowego obiegu, wymianę wiedzy i praktyk artystycznych i organizacyjnych oraz promowanie idei zjednoczonej Europy jako obszaru opartego na różnorodności kultur, języków, historii, ras i konstrukcji społecznych. Wśród twórczyń i twórców wspieranych przez tę organizację na różnych etapach rozwoju inicjatywy były takie gwiazdy europejskiej sceny jak: Katie Mitchell, Thomas Ostermeier, Angélica Liddell czy Krystian Lupa. Jednym z istotnych dla międzynarodowej widowni teatralnej rezultatów działań platformy jest powstanie platformy streamingowej:

<https://www.prospero-theatre.tv>, na której znaleźć można m.in. nagrania spektakli teatralnych oraz filmów dokumentalnych zawierających materiały dotyczące procesów pracy nad nimi czy wywiady z osobami twórczymi.

Polski teatr reprezentują dwie produkcje Teatru Powszechnego w Warszawie (to jedyna rodzima instytucja obecna w konsorcjum): *Imagine* w reżyserii Krystiana Lupy (ten spektakl został wyprodukowany w ramach poprzedniej odsłony programu: Prospero. Extended Theatre i z tego tytułu w ramach *tournee* pojechał do Hiszpanii, Włoch i Belgii¹) i *Jak ocalić świat na małej*

scenie w reżyserii Pawła Łysaka. Wszystkie materiały są dostępne bezpłatnie, po zalogowaniu (uprzedzam, że system logowania jest uciążliwy, okienko wyskakuje niemal przy każdym przejściu między zakładkami; warto się jednak nie zniechęcać; nie da się też obejrzeć spektaklu z kraju, w którym się aktualnie przebywa, czyli będąc w Polsce nie możemy obejrzeć na tej platformie przedstawić Teatru Powszechnego), niektóre opatrzone są napisami w różnych językach (w tym polskim!). Z perspektywy osoby badającej teatr i prowadzącej zajęcia akademickie uważam taką platformę za rewelacyjne narzędzie rozwijania wiedzy o współczesnym teatrze europejskim. (Nigdy nie miałam tak międzynarodowego repertuaru na zajęciach, jak w czasie pandemii, kiedy mogliśmy korzystać ze streamingów organizowanych przez teatry na całym świecie).

Nowa odsłona projektu – Prospero NEW – ruszyła w 2025 roku i ma trwać do 2028. Uczestniczy w niej dziewiętnaście instytucji (lista ma zostać poszerzona), w tym tak szeroko rozpoznawalne jak: Festiwal w Awinionie, NTGent w Belgii, Schaubühne am Lehniner Platz w Niemczech czy Wiener Festwochen w Austrii. Zasięg konsorcjum obejmuje wszystkie regiony naszego kontynentu i nie ogranicza się do Unii Europejskiej, bo wśród partnerów są też Ivan Franko National Academic Drama Theatre w Ukrainie czy Tbilisi International Theatre Festival w Gruzji². Współpraca między tak różnymi europejskimi organizacjami wydaje się szczególnie istotna ze względu na wciąż istniejące nierówności w zasobach ekonomicznych, infrastrukturalnych i symbolicznych instytucji w różnych krajach. Celem nowej odsłony projektu jest wsparcie osób artystycznych, które – choć zdobyły już uznanie w swoim kraju – z różnych przyczyn nie zaistniały jeszcze w kontekście międzynarodowym (jak to podczas konferencji prasowej w Sofii skomentowała reprezentantka Kaunas National Drama Theatre w Litwie – nie tylko Nekrošius i Koršunovas; mówiąc z polskiej perspektywy

można by dodać – nie tylko Lupa i Warlikowski). Każda z instytucji wysuwa kandydatury osób lub zespołów ze swojego kraju do objęcia programem oferowanym w Prospero NEW (z Polski są to Jakub Skrzywanek i Anna Smolar). Decyzje podejmowane są wspólnie – po zapoznaniu się przedstawicielek i przedstawicieli instytucji partnerskich z ich dorobkiem. W ramach współpracy oferowane są: międzynarodowe pokazy spektakli już wyprodukowanych, koprodukcje nowych spektakli, rezydencje artystyczne, mentoring, włączenie nagrania spektaklu do kolekcji wspomnianego kanału streamingowego. Przy czym budżety na realizację tych inicjatyw składają się w większej części z funduszy Prospero NEW (z funduszu Kreatywna Europa), w mniejszej – z wkładu własnego zaangażowanych w tę produkcję instytucji. Dystrybucja zasobami projektu funkcjonuje na wspólnie diskutowanych i przyjmowanych zasadach (temu poświęcone było spotkanie w Sofii), co ma jej zapewnić maksymalną transparentność oraz równomierność.

Jednym z celów projektu jest też budowanie strategii oporu wobec nasilających się kryzysów politycznych i humanitarnych oraz populizmu. Decyzja, by w związku z wydarzeniami wokół premiery dramatu Shawa pierwsze spotkanie partnerów zorganizować w Sofii, wydaje się tego bezpośrednią konsekwencją. (Choć doskonale wiemy, że akurat prawicowe i nacjonalistyczne grupy rosną w siłę w całej Europie.) Gest ten miał wymiar nie tylko symboliczny i polityczny, stał się też sposobem promocji Teatru Narodowego Iwana Wazowa (co wydaje się ważne, zważywszy na ataki podważające kompetencje dyrektora) – instytucji imponującej pod względami wielkości, rozmachu i różnorodności. Oprócz intensywnych prac partnerów projektu oraz konferencji prasowej, zorganizowano też oprowadzanie po teatrze i miniprzegląd jego repertuaru. Jako gościni tego wydarzenia miałam okazję zobaczyć cztery spektakle. Choć jest to czubek góry lodowej, bo teatr ma cztery sceny i prawie sto przedstawień w repertuarze (w tym wiele

zrealizowanych przez zagranicznych artystów i artystki, np. Roberta Wilsona), to dobór spektakli dawał wgląd w estetyczną różnorodność oraz wysoki poziom jego zespołów – nie tylko artystycznych, choć te najłatwiej docenić z uwagi na bezpośrednią widzialność ich pracy. Nie przeżyłam w Sofii zachwyty, ale każdy ze spektakli mnie na swój sposób zaintrygował i zachęcił do podjęcia starań, by przekroczyć językowe i kulturowe bariery. Ta ostatnia kwestia będzie powracać w mojej narracji, bo nie zamierzam ukrywać, że oglądanie bułgarskojęzycznych spektakli, opartych w dużej mierze na tekście, z angielskimi napisami (a w jednym przypadku – bez nich) nie jest neutralne dla mojej percepcji. Uważam zresztą, że próba podjęcia międzykulturowego i międzynarodowego dialogu za pomocą teatru, która jest celem wszystkich odsłon projektu Prospero, nie może, moim zdaniem, ignorować tego typu kwestii.

Messengerowy patriarchat – *Nora*

Szeroka przestrzeń gry jest oddzielona od niewielkiej widowni szybą. Jesteśmy blisko, ale osobno. Nie ma bezpośredniego przepływu energii. Gdy osoby aktorskie wyszły do oklasków, by stanąć w pełnym świetle przed publicznością, wyglądały na bardzo zmęczone. Zastanawiałam się, czy jest to wynik braku kontaktu z widownią przez prawie trzy godziny, czy nadal są w rolach, czy po prostu – nie ukrywają stojącego za wykonaniem tak długiego spektaklu wysiłku. Pewnie wszystko po trochu. To oddzielenie było męczące również dla publiczności, która po przerwie wyraźnie się przerzedziła. Zwłaszcza że kontakt zapośredniczyły też ekrany iPhone'ów powiększone do rozmiarów ludzkich i wyświetlane na czarnym materiale powyżej pola gry. Większość dialogów Nory (Radina Kardzilova), Krogstada (Darin Angelov), Krystyny Linde (Ana Papadopoulou) i Torwalda (Ivan Yurukov) odbywa się za pomocą Messengera w formie komunikatów tekstowych, rzadziej „głosówek”

oraz zdjęć i – jakżeby inaczej – emotikonek. Osoby widzowskie obserwują więc postaci w rozmaitych sytuacjach – bawiące się z dziećmi, pracujące, leżące w łóżku, popijające wieczorem wino, ćwiczące taniec, siedzące u barbera, mierzące ubrania – i jednocześnie prowadzące czasem błahe, lecz zazwyczaj bardzo angażujące i emocjonujące rozmowy online. Ich działania zazwyczaj nie korespondują z tekstem (integrują się tylko w chwilach szczególnego napięcia, strachu, rozpacz, złości), a uwaga jest nieustannie rozproszona. Ta druga konsekwencja dotyczy też publiczności, której zadaniem jest śledzenie zarówno postaci, jak i ekranów. Ich rozmieszczenie natomiast sprawia, że nie da się tego robić równocześnie, co wymusza nieustanne przeskoki między sferą gry a ekranem. Dodam, że zagraniczna publiczność miała jeszcze tłumaczenie w formie napisów wyświetlanych między ekranami iPhonów. Te zabiegi, jak rozumiem, służą uwspólnieniu percepcyjnego doświadczenia postaci i widowni; mają na celu skondensowanie strategii codziennego bycia większości osób funkcjonujących we współczesnym świecie. Po mniej więcej godzinie przedstawienia, kiedy zorientowałam się, że sytuacja odbiorcza nie ulegnie zmianie, po głowie plątała mi się wstydliva przez swoją staroświeckość myśl, że w teatrze chciałabym jednak odpocząć od telefonu. Choć oczywiście pierwsze, co zrobiłam po wyjściu z sali – to włączyłam swój.

Przesunięcia w stosunku do tekstu Ibsena są w zasadzie niewielkie. Okazuje się jednak, że włożony we współczesne realia dramat zachowuje swoje diagnostyczne właściwości. Tożsamości postaci rozpięte są między nieustanną autokreacją a ich statusem zawodowym, ekonomicznym i społecznym. Funkcjonując w dwóch przestrzeniach – rzeczywistej i medialnej – nie traktują jednej z nich jak bardziej „realną” czy „szczerą”. Kiedy, na przykład, Nora wymienia z panią Linde wiadomości, czytając synowi książkę

na dobranoc, wydaje się bardziej zaangażowana w rozmowę z dawną przyjaciółką niż w bycie z dzieckiem. Brutalność szantażujących wiadomości od Krogstada doprowadza ją do dekonstrukcji własnego wizerunku w przestrzeni realnej, bo pod naporem kolejnych ataków i gróźb coraz trudniej jej odgrywać rolę dobrej mamy, żony czy uczestniczki kursu taranteli. Scena, w której Nora ma tańczyć zgodnie z instrukcjami trenerki, w towarzystwie dwóch pozostałych kursantek, ale nie może się skupić, myli kroki, bo cały czas myśli tylko o tym, by spojrzeć na ukryty w skarpetce telefon, jest tyleż zabawna, co dojmująco sugestywna.

Z czasem można dojść do wniosku, że zapośredniczony kontakt służy wyrażeniu tego, co trudno wypowiedzieć na głos. To odpowiednik dywanu, szafy czy piwnicy – pod którymi czy w których ukrywa się międzyludzkie brudy. Nawet kryzys małżeński zostaje omówiony w dużej mierze przez telefon: najpierw Nora bojąc się konfrontacji z mężem zamyka się w łazience; potem tekstowa rozmowa o odejściu odbywa się przy dziecku, które nie powinno słyszeć gorzkich słów padających między rodzicami. Jedyne realne konfrontacje między nimi to te, kiedy Torwald dowiaduje się o oszustwie żony (dodajmy, że obu następującym po sobie rozmowom między małżonkami towarzyszą ogromne ilości alkoholu). Wdziera się wtedy do łazienki, w której Nora się przed nim ukryła, zaczyna ją poniżać, stara się ubezwłasnowolnić, a nawet boleśnie uderza w jej wyciągniętą rękę. Odrzuca wtedy jej miłość, mówiąc, że jest ona nieistotna. Kolejna rozmowa offline ma miejsce, kiedy Torwald i Nora dostają list od Krogstada z deklaracją, że nie będzie wyciągał konsekwencji prawnych z oszustwa popełnionego przez Norę. Pijany i szczęśliwy Torwald ściska, całuje, bierze na kolana żonę. Cała radość koncentruje się na jego ocalonej reputacji. I choć mówi Norze, aby zapomniała o poprzedniej rozmowie, traktuje ją cały czas tak samo instrumentalnie.

Nora jest w tej adaptacji żoną biznesmena, który, choć już coś znaczy, to dopiero buduje swoją pozycję. Ich relacja ma charakter stricte patriarchalny: ona ma pięknie wyglądać i zajmować się dziećmi (ale z pomocą niani), on spędza czas w pracy, budując swoją karierę. „Dom lalki” przeszedł więc renowację zewnętrzną, ale nie mentalną. Dlatego końcowe odejście tytułowej bohaterki wydaje się zrozumiałe (choć trudno mi doprawdy przyjąć przekonanie Nory, że Torwald będzie dobrym ojcem). Zastanawiam się jednak, czy w ogóle znam takie kobiety i takie małżeństwa. Na tym poziomie mój odbiór *Nory* przypominał oglądanie filmów czy seriali osadzonych w innej niż moja rzeczywistości (bogaczy czy mafiosów). To, co działało zdecydowanie bardziej sugestywnie, to percepcyjne, relacyjne i psychiczne konsekwencje codziennego funkcjonowanie jednocześnie w rzeczywistości realnej i wirtualnej.

Reżyser *Nory*, Timofey Kulyabin, pochodzi z Rosji. W 2022 roku opuścił kraj ze względu na publiczny sprzeciw wobec wojny w Ukrainie³. Obecnie mieszka w Niemczech i pracuje w różnych europejskich teatrach. Otwieranie przeglądu spektakli Narodowego Teatru w Sofii, w czasie międzynarodowego spotkania europejskich instytucji teatralnych, w tym Ukrainy, spektaklem wyreżyserowanym przez rosyjskiego artystę wywołało we mnie poczucie zmieszania... I nie chodzi o cancelowanie wszystkich osób pochodzenia rosyjskiego bez względu na ich poglądy polityczne. Czy jednak tak silna ekspozycja, w takich okolicznościach była trafnym wyborem? Mimo że spektakl wywarł na mnie wrażenie, to jednak zastanawiałam się, czy w teatrze o tak bogatym repertuarze nie znalazłaby się żadna inna produkcja równie warta międzynarodowej prezentacji? Zwłaszcza że Timofey Kulyabin i tak już robi międzynarodową karierę, więc nie potrzebuje tego rodzaju promocji.

Rozszczepiony podmiot kobiecy - *In the Dark*

Być może wybór *Nory* miał też bardzo praktyczne podłoże. Znając tekst dramatu, mimo niedogodności percepcyjnych, nie miałam większego problemu z odnalezieniem się w świecie przedstawionym. Było to zdecydowanie trudniejsze w przypadku spektaklu, który trafił do programu w ostatniej chwili, z powodu choroby aktorki grającej w zaplanowanym na ten dzień innym przedstawieniu. *In the Dark* jest monodramem napisanym, wyreżyserowanym i zagranym przez Albenę Stavrevą, która jest też autorką scenografii. To wydarzenie w dużej mierze oparte na tekście wypowiedzanym przez aktorkę-bohaterkę. Nie znając historii i nie nadążając za wyświetlanym z zawrotną szybkością ponad sceną angielskim tłumaczeniem, naprawdę trudno było mi się zorientować, kim jest i o czym mówi (nie byłam w tym wrażeniu chyba odosobniona – osoby przede mną nerwowo spoglądały na telefon, sprawdzając godzinę). Aktorka ubrana w białą, płócienną, dziewczęcą sukienkę i podszytą kożuszką czapkę pilotkę, z zakrwawionymi kolanami, wygląda, jakby była ucharakteryzowana na dziecko. Tak się też zachowuje: wyjada wielką drewnianą łyżką dżem czy miód z ogromnego słoja, siedzi na wysokim krześle, machając nogami; mówi z infantylną manierą, operuje przesadną mimiką. To, co zakłóca jednoznaczną interpretację jej wieku, to dość mocny makijaż oraz odsłonięta po zdjęciu czapki siwa peruka. Z czasem z opowieści bohaterki nazywanej Giczki Kukuto możemy wnioskować, że jest bardzo starą kobietą, snującą wspomnienia ze swojego życia w małej wiosce, gdzie była wychowywana przez księdza, który ją przygarnął. Infantylne zachowanie nie jest wynikiem „zdziecinnienia”, ale inności czy dziwności, która cechowała ją od zawsze. Bułgarski tytuł spektaklu, *Невежество*, jak podpowiedział mi ChatGPT, oznacza nieświadomość lub niewiedzę. To słowo ma odnosić się w *In the*

Dark, jak rozumiem, do nieumiejętności wpisania się w rzeczywistość społeczną, w której – jak mówi Giczki Kukuto – nie ma państwa, tylko kościół, szkoła, chór, sklep wielobranżowy i grzyby w lesie. Jak łatwo się domyślić, w takiej społeczności nie ma też miejsca dla ludzi, którzy się różnią od pozostałych. Dlatego w opowieści pojawiają się sceny prześladowania, nieporozumień i samotności. Bohaterka spektaklu nie jest jednak tylko „ofiara” społecznego ostracyzmu. Albeny Stavreva kreuje postać kojarzącą się z Pippi Pończoszanką – przekorną, odważną, pewną siebie i swojego odbioru świata, pełną energii i chęci życia. Obok przykrych historii przywołuje też pełne ciepła wspomnienia o swoim dziadku i rodzicach, czekając na to, że spotka się z nimi po śmierci.

Połączenie w jednej kreacji scenicznej i w jednym ciele starej kobiety, dziewczynki, którą była (lub nadal jest, bo właściwie sama nie wie, czy ma jedenaście czy dziewięćdziesiąt lat) oraz aktorki w średnim wieku jest intrygujące. Jak się dowiedziałam z wywiadów z artystką, w tekście umieściła wiele osobistych doświadczeń, obserwacji i refleksji (choć daleko mu od autobiografizmu). Można by więc uznać, że to jej tożsamość spaja postać sceniczną. Tak się jednak nie dzieje: żadna z przywołanych kondycji nie jest w stanie zdominować pozostałych i wybrzmieć w pełni. Taki rozszczepiony byt sceniczny daje początkowo wrażenie immanentnej sztuczności, z czasem jednak staje się emanacją nieposkromionej witalności, ciekawości i dociekliwości w analizowaniu rzeczywistości i charakteru swojego (potrójnego) bycia w świecie.

Mimo frustracji, którą odczuwałam w czasie oglądania, spowodowanej niezrozumieniem całych połączy tekstu, wspomnienie spektaklu i roli Albeny Stavrewej powoli rosło w mojej pamięci. Skłoniona do głębszego riserczu, z pomocą ChataGPT, który tłumaczył mi zawiłości językowe (przez chwilę nie

wiedziałam, czy bohaterka jest adoptowaną córką czy kochanką księdza, a różnica jest jednak zasadnicza), połączyłam niektóre wątki docierających do mnie we fragmentach historii. Dowiedziałam się też, że spektakl powstał, ponieważ teksty, pisane przez aktorkę do innego przedstawienia, rozrosły się tak, że nie zmieściły się w scenariuszu. To sprowokowało Stavrevą do stworzenia osobnego tekstu i jego, niemal w pełni autorskiego, scenicznego opracowania. *In the Dark* wyrósł więc z motywów przypisywanych w mojej interpretacji kreacji scenicznej: niemożliwości wpisania się w cudzy scenariusz, energii twórczej i performatywnej, potrzeby autoekspresji. Nawet jeśli nie wszystko było dla mnie w nim komunikatywne i przekonujące, bardzo doceniam takie intencje.

Houellebecq po #MeToo - *Cząstki elementarne*

Kris Sharkov – reżyser adaptacji *Cząstek elementarnych* – zdecydowanie nie zamierzał wywoływać podobnych kontrowersji, jakie towarzyszyły recepcji powieści. Potraktował prozę Michela Houellebecqa jako matrycę do opowiedzenia losów czterech osób, których walkę o namiastkę czegoś, co banalnie nazywa się szczęściem, przerywa choroba i śmierć. Zacerpnięta z powieści wizja nowego wspaniałego świata, w którym ludzie nie różnią się płcią (są to istoty zbliżone do kobiet jako uznanych za etycznie i relacyjnie lepsze od mężczyzn) ani kodem genetycznym, rozmnażają się metodą pozaseksualną i są nieśmiertelni, wydaje się reakcją na niemożliwość pogodzenia się z cierpieniem i utratą. Choć seks jest ważnym tematem spektaklu, to nie wydaje się – w przeciwieństwie do powieści – głównym motorem katastrofy i całego zła współczesnego świata. Wszelkie sceny erotyczne czy sceny przemocy (ich liczba i drastyczność w stosunku do

powieści zostały znacznie zredukowane) zostają albo opowiedziane, albo odegrane w sposób umowny.

Przestrzeń gry jest wielopoziomowa i funkcjonalna – z powodzeniem pełni rolę laboratorium, mieszkań prywatnych, kina, ogrodu. Na górze, w centrum znajdują się szklane rury przypominające olbrzymie próbówki, w którym pojawiają się cyborgiczne istoty z przyszłości – niedalekiej, bo szacowanej na 2029 rok. Poniżej usytuowana jest wnęka – jacuzzi wypełnione kolorowymi kulkami. Przed nim znajduje się pusta, kolistą przestrzeń z krzesłami po obu stronach, a po bokach sceny ekrany na projekcje filmów z drugiej połowy XX wieku (w której umiejscowiona jest akcja powieści) oraz dwie przestrzenie intymne, czyli sprowadzone do łóżek mieszkania Brunona oraz Annabelle.

Narracja jest prowadzona przez aktorki grające istoty z przyszłości (Elena Ivanova, Slavena Kerezova, Bilyana Georgieva, Darina Radeva), które w toku akcji przybierają też rolę postaci pobocznych. Spektakl zaś – podobnie jak powieść – opowiada o braciach przyrodnych: naukowcu Michaelu (Dimitar Nikolov) oraz nauczycielu i niespełnionym pisarzu – Brunonie (Martin Dimitrov). Obaj mają głębokie problemy z nawiązywaniem kontaktów międzyludzkich. Michael wydaje się osobą aseksualną i – być może – neuroatypową, Bruno jest dopuszczającym się licznych nadużyć, zakompleksionym seksoholikiem. Kiedy w końcu wiążą się z kobietami, które ich akceptują i kochają (Annabelle – Zhaklin Daskalova i Christine – Teodora Duhovnikova), te przedwcześnie umierają. Potem zaś dołączają do grona skonstruowanych przez Michaela istot przyszłości. Przemiana ma im zapewnić życie wieczne pozbawione bólu, rozpaczy, niespełnienia.

Wybór wątków, wiek osób aktorskich oraz konstrukcja postaci scenicznych przesuwają akcent z kryzysu wieku średniego na niedojrzałość i pogubienie

młodych dorosłych. Można to przedstawienie czytać jednak również jako odpowiedź na ruch #MeToo. Na tym poziomie przynajmniej niektóre sytuacje z powieści ulegają wyostrzeniu. Pierwszy seks Annabell zostaje pokazany przez mocne uderzenia w mikrofon, które w pierwszej chwili przywodzą na myśl gwałt. Koleżanka ze szkoły, której Bruno kładzie rękę na kolanie w czasie seansu kinowego, nie reaguje – jak u Houellebecqa – łagodną odmową, ale ostrym sprzeciwem zmanifestowanym wobec sprzyjającej jej grupy rówieśniczej. Bardzo dokładnie (choć nadal umownie) zrekonstruowano też molestowanie seksualne, jakiego Bruno jako nauczyciel dopuścił się na uczennicy. Podobnie jak w ramach ruchu #MeToo zmarginalizowane zostają jednak nadużycia seksualne wobec mężczyzn. Napaści i gwałty, których Bruno doświadczał w internacie, są zaledwie wspomniane. Nie odnotowałam też w spektaklu obecnego w powieści wątku jego matki rozdziewiczającej trzynastolatka. Choć jestem wdzięczna osobom twórczym za to, że w spektaklu zrezygnowano z linii narracyjnej, zgodnie z którą wszystkie problemy przyrodnych braci są winą ich wyzwolonej seksualnie matki, to uważam, że powielanie uproszczonej wizji dynamiki przemocy seksualnej niczemu i nikomu nie służy. Patrząc jednak na przedstawienie z tej perspektywy, „nowy wspaniały świat” i „nowi wspaniali ludzie” stanowią remedium na przemoc seksualną. Osoby twórcze wydają się jednak sugerować, że nowe zasady współżycia społecznego są sztuczne, wypreparowane i przez to tworzą antyutopię. Można też wyczytać ze spektaklu konstatację o niemożliwości przewalczenia „ludzkiej natury”. Przemoc jest tak oczywista jak śmierć, więc, aby ją przezwyciężyć, należałoby się pozbyć części człowieczeństwa. Zresztą wizja nowego świata wydaje się w tym spektaklu z gruntu fałszywa: nowe istoty są identycznie ubrane w skąpe, połyskujące szorty i obcisłe, odsłaniające brzuch topy – i ucharakteryzowane: włosy zaczesane do tyłu, posrebrzone ciała. Kiedy

znajdują się w szklanych rurach, wyglądają, jakby występowały w peep show. Wydają się więc idealnymi obiektami seksualnymi.

Rozgorączkowana rzeczywistość - *The Petrovs in and Around The Flu*

Twórcy i twórczynie spektaklu *The Petrovs in and Around The Flu* w reżyserii Boyana Kracholova zabierają widownię w dość szaloną podróż po różnych przestrzeniach teatru i jego okolicy. Wydarzenie otwiera Persefona (Alexandra Vasileva), która szczegółowo instruuje oczekujących w foyer widzów i widzki o zasadach uczestnictwa: mamy podążać za osobami aktorskimi, możemy się do nich zbliżać, ale nie możemy ich dotykać. Radzi nam również, abyśmy nie usiłowały znajdować logicznych sensów w tym, co się wydarzy, bo i tak nam się to nie uda. Oprócz przemówienia Persefony, cały spektakl grany był w języku bułgarskim, więc jej prośba wypowiedziana do w większości zagranicznej publiczności jest właściwie czystą kurtuazją. Szansę na złapanie szerszego kontekstu miały te osoby, które czytały zaadaptowaną w spektaklu powieść rosyjskiego pisarza Aleksieja Salnikowa, albo chociaż widziały bazujący na niej film Kirilla Sieriebriennikowa *Gorączka* (2021; tu również, dodajmy, można mieć wątpliwości dotyczące wyboru repertuarowego z kultury rosyjskiej). Książka nie została przetłumaczona na język polski, a film nie jest obecnie dostępny na żadnym kanale streamingowym, musiałam więc bazować na szczegółowym libretcie z rozpiską zdarzeń w każdej ze scen, który dostałam przed spektaklem. Historia jest jednak tak skomplikowana, wielowarstwowa, epizodyczna i nierzeczywista, że trudno uznać ten opis za eksplikację sensu przedstawienia, co najwyżej za chwiejny, choć pomocny kierunkowskaz.

Publiczność zostaje poprowadzona na ulicę na tyłach teatru (i marznie – bo wśród instrukcji zabrakło informacji praktycznych), gdzie od razu zostaje wciągnięta w wir wydarzeń. Podjeżdża karawan. Wsiada z niego dwóch wyraźnie pijanych mężczyzn – Petrov (Alexander Kanev) i Igor (Ivan Nikolov), którzy wśród krzyków i ogólnego rozgardiaszu odkrywają, że w skradzionym przez nich pojeździe znajduje się nieboszczyk (Asen Dankov). Zmarły zostaje jednak wskrzeszony groteskowymi śpiewami Persefony, by od tej pory tkwić w dziwnym, lunatycznym stanie zawieszenia. Nagle, nie wiadomo czemu, wokół samochodu pojawiają się mężczyźni w hełmach wojskowych. Sytuacji towarzyszy jeszcze Królowna Śnieżka (czy raczej aktorka Marina, grająca tę postać w spektaklu dla dzieci; w tej roli Vasilena Vincenzo), która siedzi w oknie i rozmawia przez telefon. Od tej pory, co chwilę zmieniając miejsce, uczestniczymy w szeregu luźno ze sobą powiązanych zdarzeń. W małej, zimnej, brzydkiej hali toczy się pijacka impreza Petrova i Igora, podczas której ten drugi twierdzi, że jest Hadesem i, by nas o tym przekonać, pokazuje swój dowód osobisty. W bogato zdobionej sali, kuszeni rozstawionym na stolikach winem (choć, jak informuje Persefona, jest ono dla nas, to nikt nie sięga po kieliszek), obserwujemy samobójstwo zdesperowanego i niespełnionego pisarza – Sergeya (Nencho Kostov); a nawet więcej niż obserwujemy, bo w pewnym momencie aktor wkłada jednej z widzek pistolet do ręki i wymierza go we własną głowę. W ciemnych korytarzach na zapleczu sceny towarzyszymy młodej kobiecie (Petrova – Nadya Keranova), będącej zarówno troskliwą matką, jak i seryjną morderczynią, która pod wpływem choroby stacza halucynacyjne walki z żółwiami Ninja (postaci w pluszowych kostiumach wzorowanych na filmie animowanym). Pod koniec spektaklu – najpierw w foyer, potem na dużej scenie (przy czym osoby aktorskie grają na widowni, a publiczność siedzi na scenie) – akcja koncentruje się wokół choroby syna Petrovy i Petrova.

Nasilający się u wszystkich stan chorobowy potęguje pomieszanie różnych rzeczywistości: mitologicznej (Persefona, jako pracownica służby zdrowia, wskrzesza kolejne osoby), militarnej (wracają postaci w hełmach), baśniowej (Królewna Śnieżka-Marina opowiada o swojej nieszczęśliwej miłości do Igora-Hadesa; pojawiają się też kolejne postaci z kreskówek).

Spektakl operuje bardzo różnymi konwencjami: od operowej przesady (Persefona występuje w długiej, bordowej, atłasowej sukni, wskrzesza postaci operowym śpiewem), przez realizm (atmosfera suto zakrapianej imprezy), dramat rodzinny (choroba chłopca i związane z nią rozmowy rodziców), dramat (nieszczęśliwa miłość Królewny Śnieżki-Mariny i Hadesa-Igora, samobójstwo pisarza), film akcji (scena, w której Petrova stacza walkę i morduje mężczyznę), spektakl polityczny (pojawienie się żołnierzy), po kreskówkę (wspomnianym już żółwiom Ninja i Królewnie Śnieżce towarzyszą też inne postaci tego typu), site-specific (które na stronie teatru zostaje określone jako „promenada theatre”) oraz interakcyjny performans.

Pomieszanie i przeplatanie tych porządków, zmiana rytmów – od nagłego przyspieszenia po okresy zastoju i trwania – osadza spektakl w estetyce surrealizmu i postmodernizmu, dobrze oddając stan zmęczonej świadomości pogrążonej w realnej i metaforycznej gorączce. Podobnie jak w *Norze*, błądzimy tu między różnymi poziomami rzeczywistości, ale w sposób zdecydowanie bardziej chaotyczny. Zgodnie ze wskazówkami Persefony nie będę się starała wyciągać z tego doświadczenia jakichś okrągłych wniosków. Dodam tylko, że uczestnicząc w tym zdarzeniu, czułam się trochę, jakby ktoś przeniósł mnie w czasie do lat dwutysięcznych, na eksperymentalny festiwal teatralny. To była ciekawa i w sumie zaskakująco odświeżająca podróż w czasie.

Żaden z zaprezentowanych w Sofii spektakli nie miał, w moim odczuciu, potencjału wywierania politycznego wzburzenia. Większość z nich starała się raczej przyjrzeć się kondycji ludzi funkcjonujących w rzeczywistości rozpiętej między wszechobecnymi technologiami a bardzo tradycyjnymi modelami życia i relacjami społecznymi. Zastanawiam się, czy wynika to z selekcji przedstawień, czy jest reprezentatywne dla kierunku estetycznego tego teatru. Tak czy inaczej, wydaje mi się, że prawicowe protesty, choć na pewno groźne i nieprzyjemne, ściągając na Teatr Narodowy w Sofii wzrok międzynarodowej publiczności, bardziej się mu przysłużyły, niż realnie zaszkodziły.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska, Monika, *Bycie w sieci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/bycie-w-sieci>.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska – redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016) oraz *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Współredaktorka kilku książek, np.: *Teatr brzydkich uczuć* (2020), *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* (2024).

Przypisy

1. Zob. <https://www.powszechny.com/pl/prospero-extended-theatre> [dostęp: 8.02.2025].
2. Lista wszystkich partnerów: Théâtre de Liège (Coordinating Organization) – Belgium, Liège, Temporada Alta Festival – Spain, Girona, Centro Cultural de Belém – Portugal, Lisbon, Ivan Zajc Croatian National Theatre – Croatia, Rijeka, Dublin Theatre Festival – Ireland, Dublin, Emilia Romagna Teatro Fondazione – Italy, Modena, Göteborg Dance and Theatre Festival (Goteborgs Stadsteater) – Sweden, Gothenburg, Avignon Festival – France,

Avignon, Ivan Franko National Academic Drama Theatre – Ukraine, Kyiv, Ivan Vazov National Theatre – Bulgaria, Sofia, Kaunas National Drama Theatre – Lithuania, Kaunas, National Theatre Prague – Czech Republic, Prague, NTGent – Belgium, Ghent, Onassis Stegi – Greece, Athens, Powszechny Theatre – Poland, Warsaw, Schaubühne am Lehniner Platz – Germany, Berlin, Sibiu International Theatre Festival – Romania, Sibiu, Tbilisi International Theatre Festival – Georgia, Tbilisi, Wiener Festwochen – Austria, Vienna. Zob.

<https://www.prospero-theatre.eu> [dostęp: 6.02.2025].

3. Zob.

<https://capitalcultural.ro/en/timofey-kulyabin-there-is-more-lack-of-freedom-in-me-now/> [dostęp: 6.02.2025].

Bibliografia

Bateva, Ana, *Arms and the Man*, „See Stage”, 18.12.2024, <https://seestage.org/reviews/arms-and-the-man-john-malkovich/> [dostęp: 8.02.2025].

Faszczka, Dariusz, *Obraz wojny i żołnierzy bułgarskich w komedii „Żołnierz i bohater” George’a Bernarda Shawa*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2022, t. 64 (4), s. 91-109, <https://doi.org/10.12775/KLIO.2022.036>.

Statement: Bulgarian National Theatre Calls for Solidarity Amid Attack on Artistic Freedom, „European Theatre Convention”, <https://www.eurotheatre.eu/news/statement-bulgarian-national-theatre-calls-for-solidarity-amid-attack-on-artistic-freedom> [dostęp: 8.02.2025].

Szumski, Charles; Szumski, Krasen, *Far-right crowd attacks audience, actors at Sofia’s national theater*, „Euroactiv”, 8.11.2024, <https://www.euractiv.com/section/politics/news/far-right-crowd-attacks-audience-actors-at-sofia-national-theater/> [dostęp: 8.02.2025].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/bycie-w-sieci>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/co-sie-tutaj-dzieje>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Co się tutaj dzieje?

Waldemar Rapior

Zdecydowałem się odpowiedzieć na recenzję mojej książki *Moralność milcząca* autorstwa Igora Stokfiszewskiego („Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184), aby rzucić więcej światła na podziały między nauką, sztuką i ich społeczną rolą w kontekście moich doświadczeń badawczych. To napięcie rysuje też tło niektórych decyzji podjętych przeze mnie podczas pisania książki, które wzbudziły wątpliwości Recenzenta.

Stokfiszewski pisze o „eksperymentcie Rapiora”. To sformułowanie brzmi jak etykieta określająca pewne podejście do badań czy paradygmat badawczy. Tymczasem badania, które przeprowadziłem, ani nie były eksperymentem, ani przedsięwzięciem indywidualnym. W książce problematyzuję teorię i praktykę eksperymentu. Swoistym lustrem były dla mnie eksperymenty Milgrama. Odnosiłem się do nich krytycznie, by zobrazować różne podejścia do fabrykowania świata w laboratorium naukowo-artystycznym. Ważnym punktem odniesienia były dla mnie eksperymenty przerywania Harolda Garfinkela (s. 66) oraz słowa socjolożki Marii Hynes o pracy *The Artist Is Present* Mariny Abramović, w której, „podmioty i przedmioty pola

empirycznego stają się performatywnymi efektami, a nie warunkami eksperymentu” (s. 70). *Sytuację badawczą (przedstawienie)* stworzyłem wspólnie z Wojtkiem Ziemilskim, Wojtkiem Pustolą, Seanem Palmerem i Ulą Hajdukiewicz. W książce konsekwentnie używam tego dwuczłonowego sformułowania, aby „podkreślić dwoistość i dwuznaczność zaprojektowanej z artystami sytuacji” (s. 42-43), będącej jednocześnie polem dla nauki i sztuki.

W książce badam moralność sytuacyjną. Nie ma czegoś takiego, jak moralność w ogóle. Jest, na przykład, sytuacja interakcyjna, w której uczestnicy komunikują – słowem, emocją, afektem bądź gestem – własną pozycję moralną (albo amoralną). Sięgnąłem po sztukę, aby zbudować metodę naukową, która ujawni konfliktogenność działających w tle powinności moralnych (s. 204). Skupiając się na metodzie naukowej, wkroczyłem na zaminowany teren ostrych walk o definicje wiedzy naukowej, zdrowego rozsądku, wiedzy potocznej, ideologii (oddzielenie jednego od drugiego zajmuje naukowcom dużo czasu). Projekt, z którego książka zdaje relację, został zrealizowany w ramach programu Narodowego Centrum Nauki finansującego tzw. badania podstawowe, formujące hipotezy, teorie i prawa o podstawach danego zjawiska, bez nastawienia na wykorzystanie wniosków. Czasami tego typu badania określa się jako „twarde”, kojarzone z tłumieniem zmysłów, letargiem i byciem odseparowanym od świata.

Naukowiec nie staje się „zewnętrznym obserwatorem” bez ucieleśnienia prowadzącego do odcieleśnienia. *Moralność milcząca* jest pełna opisów siedzenia na tyłku i dokonywania obliczeń, analiz, interpretacji, co może nudzić osoby niezainteresowane nauką. Jest też pełna opisów konstelacji spotkań z artystkami, badaczkami i książkami, które żywo mnie poruszały. Nie pisałem za wiele o sobie ani o swoim wewnętrznym życiu. Chciałem zobrazować aktywność wytwarzania wiedzy naukowej – jednego jej rodzaju,

bo jest ich wiele, wbrew przekonaniu wyznawców „twardej” nauki, że nauka jest jedna.

Czy można połączyć badania podstawowe i społeczną rolę nauki? Obelgą dla praktyka „twardej” nauki jest uznanie go za publicystę, eseistę, reportażystę, artystę; słowem, kogoś, kto zamiast skupić się na konstruowaniu dowodu naukowego, próbuje zmienić świat. Czy zatem trzeba wyjść poza akademię, aby być otwarcie zaangażowanym? Moim zdaniem nie, ale trzeba ubrać zaangażowanie w kozuch teorii lub konserwatyzmu, którym stoi nauka (polega on m.in. na skrupulatnym sprawdzaniu poprawności metody naukowej czy sceptycyzmie wobec nowych interpretacji świata). „Erudycję” i „rozmach teoretyczny”, by posłużyć się słowami recenzenta, wykorzystałem jako narzędzia konstrukcji postobiektywizmu: spójnej narracji, która między słowami zaczyna się gubić, rozczłonkowywać, tracić fason i nie poddaje się reżimowi konkluzywności.

Stokfiszewski wolałby, podejrzewam, abym rozbił obiektywizm (m.in. za pomocą etnografii zaangażowanej albo badań w działaniu, które, jak pisze, są od dekady w ofensywie). Jednak przyjęcie metod określanych jako zaangażowane, z miejsca sytuuje badacza w określonym obozie. Pisanie z pozycji, jak pisze recenzent, „podglądacza” – również. Recenzent pyta: czy wybrana dekadę temu metoda jest dziś aktualna? Warto zauważyć, że obok badań biograficznych i zaangażowanych furorę robią, prowadzone z pozycji fizykalnego obiektywizmu naukowego, badania sieci neuronowych, AI czy hormonów. Wyobrażam sobie, że decyzja, którą podjąłem, aby napisać książkę w pierwszej osobie, aby przedstawić zagadnienia teoretyczne za pomocą opisów i przykładów, może być kontrowersyjna dla nauk behawioralnych (w ostatnich dekadach to właśnie one na powrót uczyniły moralność jednym z filarów badań naukowych). W *Moralności milczącej* zza

obiektywnego demiurga wychyla się badacz niepewny własnych interpretacji. Jeśli jest tu obiektywizm, to performowany – postobiekywizm albo anty-antyeobiektywizm (by nawiązać do słynnej polemiki między Geertzen a Rortym). Na stronie 63 przywołuję słowa Małgorzaty Sugier o „wytwarzaniu wirtualnych świadków”, czyli takiej konstrukcji tekstu naukowego, który przenosi czytelników do laboratorium, tak aby za jego pomocą patrzyli na badane zjawisko niczym przez „szklane oczy teleskopu”. Cytuję Sugierę nie tylko dlatego, że jej tekst jest krytyką obiektywistycznej narracji naukowej, ale przede wszystkim, aby przemycić informację, że w książce konstruuje, z braku lepszego słowa, „efekt obiektywizmu”. Próbuję przebić „skorupę naukowego obiektywizmu”, co zauważa recenzent, ale robię to na zasadach naukowego obiektywizmu.

Staram się od środka, z pozycji światopoglądu naukowego, naruszyć fakturę języka przezroczystego – ideału nauki „twardej” (upraszczając). Robię to na tyle, na ile mogę, na tyle, na ile starcza mi sił, używając dostępnych mi środków – tekstów, seminariów, dyskusji publicznych, pokazów sytuacji badawczej (przedstawienia). Podziały są realne. Entuzjastycznie opowiadam profesorowi socjologii o eksperymentach psychologicznych. Słyszę w odpowiedzi: „O, konkurencja!”. Czytam humanistki piszące o „wiedzy niepokornej” i „migotliwej tożsamości humanistycznej”, którą ostro odróżniają od wiedzy pochodzącej z nauk „twardych”. Możemy mówić o nieskuteczności działań, które podjąłem. Ale czy o braku zaangażowania? Być może nie da się przebić obiektywizmu naukowego i należałoby pójść w inną stronę – nie dowiedziałbym się tego bez podjęcia próby zbadania tej możliwości.

Odrzucam założenie, że świadomość wie wszystko. Recenzent podkreśla, że badacz znajdując się w reżyserce jest „poza (i ponad) polem gry”. Czym jest

jednak pole gry? Czy bycie częścią pola gry oznacza projektowanie przedstawienia od zera wspólnie z uczestniczkami? Czym byłaby kamera rejestrująca takie zdarzenie: jego częścią czy zewnętrznym obserwatorem? Jak piszą badacze tradycji STS (studia nad nauką i techniką), naukowiec przenosi się do przestrzeni odosobnienia – laboratorium, biblioteki – by lepiej kontrolować proces analizy, a jednocześnie badacze ci podkreślają, że ucieczka od zgiełku życia jest niemożliwa. Staję się częścią pola gry, czyli rozwijającej się w sali teatralnej interakcji, gdy schodzę z reżyserki, by przeprowadzić na deskach teatru dyskusję grupową z uczestniczkami. Konfrontują mnie one ze swoimi przemyśleniami, dopytują, dzielą emocjami. Podobnie było w przypadku publicznych dyskusji nad projektem i etyką w teatrze. Dzięki temu „mogłem lepiej zrozumieć dylematy, argumenty, emocje uczestniczek” (s. 81). Żałuję, że nie analizowałem – „podpatrywałem” – zachowań badanych, przeglądając materiał audio-wideo z kimś: drugą badaczką albo artystką (lub samymi badanymi). Nie było to jednak możliwe w wąskich ramach (także finansowych) NCN-wskiego grantu Preludium (wykonawcą projektu jest tu *de facto* jedna osoba – badacz, który nie ma jeszcze stopnia doktora).

Polem gry z pewnością była współpraca naukowca z artystami, którzy nie tylko są silnymi osobowościami, są bardziej doświadczeni niż ja, ale także mają wypracowane przez lata własne podejście do pracy twórczej. Uradował mnie głos z publiczności podczas dyskusji nad książką w poznańskim Arsenale: „badacz dał przestrzeń artystom, nie wymagał od nich, aby zrobili to i to”. Kilka lat wcześniej Dariusz Kosiński, ówczesny zastępca dyrektory Instytutu Teatralnego, w którym realizowałem sytuację badawczą (przedstawienie), zapytał: „zapisaleś w projekcie pewien pomysł na ten performans?”. Odpowiedziałem: „tak, bo musiałem coś napisać, ale tworzymy od zera”. Pisałem: „Wartość współpracy z artystami nie wynika ze

zlecenia im wykonania dzieła” (s. 47). Mieliśmy zaledwie kilka, i to poszatkowanych miesięcy, aby stworzyć sytuację badawczą (przedstawienie). Proces zawiązywania kolektywu ograniczały również ramy projektu Preludium. Wojtek Ziemilski, gdy zapoznał się z projektem, powiedział: „to będzie raczej coś prostego, może coś na stole”. Wymogiem było jedynie to, aby w przedstawieniu uczestniczyło trzy do sześciu osób, aby można było je zarejestrować audio-wideo oraz aby uczestniczki wchodziły ze sobą w interakcję. Recenzent pisze, że badacz był *spiritus movens* sytuacji – moim zdaniem był nim tymczasowy kolektyw artystyczno-badawczy.

Polem gry jest też akademia – nieobecne w recenzji instytucje nauki. To świat „publikuj albo giń!” i marketingu *à la* korporacje biznesowe (konstruowanie logo, prezentacja misji, reklama wideo, kontrola wizerunku, zarządzanie uwagą etc.). Zdanie: „Książkę pisałem wieczorami, między życiem osobistym a pracą zawodową niezwiązaną z akademią” (s. 39) nie przychodzi mi na myśl wizji mężczyzny stukającego w klawiaturę przy wieczornej lampce, ale prekarność i nędzę życia młodego naukowca. Recenzent pisze, że książka została opublikowana „dziewięć lat od zainicjowania projektu badawczego” i że jest to „imponujące *opus vitae*”. Bardzo to miłe, zwłaszcza w kontekście wstydu odczuwanego za każdym razem, gdy przedłużałem projekt, wzmocnionym profesorskimi komentarzami w stylu „To projekt tylko na sto tysięcy złotych”. Pisanie książki zajęło tyle czasu, ponieważ, pisząc w skrócie, wynagrodzenie w ramach projektu w wysokości tysiąca złotych brutto miesięcznie (na trzy lata) nie wystarczało, aby zapłacić rachunki za prąd (s. 38). Z powodów opisanych w książce nie miałem afiliacji uniwersyteckiej. Nie mogłem chociażby korzystać z zasobów biblioteki (na szczęście karty użyczyła mi przyjaciółka). Nawiązując do Dennisa Schepa, piszę: „dziękuję ludziom stojącym za Library Genesis oraz Sci-Hub” (s. 213) – właśnie te „pirackie”

bazy pozwoliły mi, pisząc słowami recenzenta, „opracowywać dane i przygotowywać książkę”. NCN wymaga od realizatorów projektów publikacji wyników w tzw. obiegu międzynarodowym – w czasopismach niepolskojęzycznych. To czasochłonne działanie, które wykonałem *pro bono*. W ten sposób uniwersytet staje się specyficznym *spiritus movens* procesu badawczego i warunków dla pisania książki naukowej.

Gdy czytałem Stokfiszewskiego, nawiedzała mnie myśl: a gdyby to napisać inaczej, bardziej od siebie? Czy potrafiłbym? Co zrobiłbym, gdybym znał recenzję Stokfiszewskiego dekadę temu? Spoglądam wstecz, na wiedzę, doświadczenie i pragnienia, jakie wówczas miałem, i trudno odpowiedzieć mi na to pytanie. Nachodzi mnie też drugie pytanie: co zrobiłbym dziś, projektując badanie? Z pewnością zabezpieczyłbym projekt instytucjonalnie. Zaprojektowałbym je inaczej, ale dlatego, że przeszedłem drogę *Moralności milczącej*.

Recenzent pisze, że milczenie dobra jest nie do zniesienia. Jaką rolę w tym milczeniu spełniają instytucje nauki i sztuki? Samemu nie da się ich zmienić. Czy strategia, którą przyjąłem, a więc mówienia o moralności przy użyciu narzędzi teatru z pozycji obiektywizmu naukowego, było właściwym wyborem? Moralność, jak piszę w książce, nie milczy – jest zagłuszana albo nie chcemy jej słyszeć. Lejtmotywnym książki jest pytanie: „Co się tutaj dzieje?”. Zadaję je niestrudzenie wszędzie, gdzie się da, także będąc w środku, w paszczy obiektywizmu naukowego. Praktyka, a nie wyłącznie dyskusja, jak wytwarzać wiedzę i jakie jest w tym przedsięwzięciu miejsce wiedzy naukowej i czym miałyby być nauka, są dla mnie otwarte. Jak możemy przekroczyć podziały, skoro zinstytucjonalizowane binaryzmy wciąż organizują przestrzeń komunikacji?

Wzór cytowania:

Rapior, Waldemar, Co się tutaj dzieje?, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-sie-tutaj-dzieje>.

Autor/ka

Waldemar Rapior – adiunkt na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Doktorat oparty na badaniach etnograficznych życia kulturalnego w Rotterdamie pt. *Życie w projekcie* obronił na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureat stypendium twórczego z budżetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok 2020 oraz stypendium Pilecki-Institut Berlin (2019). Autor książki *Moralność milcząca* (2024). Redaktor książki *Bezkarne. Etyka w teatrze* (2019). Magister kulturoznawstwa (praca obroniona pod kierunkiem prof. Ewy Rewers). Współpracuje z instytucjami teatralnymi (Scena Robocza, Instytut Teatralny) oraz artystkami i artystami teatru. Działacz społeczny solidaryzujący się z osobami w drodze i doświadczającymi uchodźstwa, wspierający Ukrainki i Ukraińców, oraz rzecznik praw zwierząt.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-sie-tutaj-dzieje>

Z numeru: **Didaskalia 186**

Data wydania: kwiecień 2025

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/noty-o-ksiazkach-22>

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Roman Komassa, *Ja, Spartakus. Wpływ choreografii na osobowość i kreację twórczą tancerza w oparciu o własne doświadczenia w pracy nad tytułową rolą w balecie „Spartakus” Arama Chaczaturiana*, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, Poznań 2024

Ja, Spartakus to publikacja będąca rozwinięciem pracy magisterskiej tancerza i choreografa Romana Komassy, napisanej na zakończenie jego studiów w Akademii Muzycznej w Łodzi. Komassa powraca w niej do doświadczenia pracy nad spektaklem baletowym *Spartakus* Arama Chaczaturiana, wystawionym w Operze Bałtyckiej w 1984 roku. Rola Spartakusa, kształtowana pod okiem choreografa Jozefa Sabovčika, okazała się momentem przełomowym w karierze dwudziestotrzyletniego Komassy. Autor, opierając się na własnych doświadczeniach scenicznych, analizuje, w jaki sposób rola w balecie Chaczaturiana wpłynęła na jego rozwój artystyczny i osobisty.

Niewielka publikacja podzielona jest na kilka rozdziałów, które opisują po kolei proces twórczy autora, od inspiracji historią i popkulturą (film Stanleya Kubricka *Spartakus* z Kirkiem Douglasem), przez próby identyfikacji psychologicznej z bohaterem, po ciężką, fizyczną pracę na sali baletowej. Komassa, skupiając się na subiektywnym wymiarze tworzenia postaci, podkreśla emocje, które towarzyszyły mu podczas spektaklu – płacz w kulminacyjnej sceny śmierci Spartakusa na krzyżu i triumf po zauważeniu wzruszonej reakcji widowni. Ciekawą refleksją jest to, że identyfikacja z bohaterem przyszła wraz rozpoznaniem podobieństw między sytuacją dramatyczną gladiatora i tancerza. Zarówno Komassa-tancerz, jak i spektaklowy Spartakus zapewniają rozrywkę widowni poprzez eksponowanie możliwości swojego ciała, które na scenie zamienia się w estetyczny obiekt. Obaj młodzi i niezwykle sprawni, grają rolę, która zachwycić ma publiczność. Sytuację gladiatora i tancerza baletowego łączy jednak przede wszystkim ogromny wysiłek fizyczny, narażenie na ból, kontuzje i przemęczenie. Komassa wspomina, że próby do spektaklu były bardzo obciążające, wymagały dyscypliny i wytrzymałości fizycznej, a rola Spartakusa zawierała najtrudniejsze elementy tańca klasycznego. Osoby tańczące zostawały w studiu na wiele godzin po próbach, szlifując każdą sekwencję i wymieniając plastry na zakrwawionych stopach.

Dywagacje na temat choreografii i kreacji twórczej zamyka rozdział „Tancerz оголоcony”, napisany poza kontekstem pracy magisterskiej, prywatny zbiór przemyśleń autora na temat obecności tancerza na scenie. Kluczowym elementem koncepcji „tancerza оголоconego” jest czynnik emocjonalny, który stanowi podłoże prawdy wyrazu – akt оголоcenia polega na rozebraniu na części pierwsze swoich emocji i przeżyć, tak aby w pustce mogło pojawić się coś nowego. Tancerz staje się wtedy pryzmatem doznań otoczenia, „personalnym zwierciadłem”, które nie szuka sztywnej formy, ale „bawi się

światłem”, przyjmuje i oddaje.

Rozdziały publikacji przedzielone są dużą liczbą archiwalnych zdjęć ze spektaklu, na których widzimy Komassę-Spartakusa uchwyconego w różnych momentach baletu: w duecie miłosnym z Frygią (Mariola Lebida), podczas sceny ukrzyżowania czy w trakcie walki gladiatorów. *Ja, Spartakus* nie jest napisany językiem naukowym. Autor podkreśla, że wiedza tancerza często opiera się na doświadczeniu cielesnym, które trudno uchwycić w akademickim dyskursie, a książka jest próbą wyrażenia jego osobistych odczuć i przemyśleń, które pojawiły się podczas intensywnej pracy nad rolą Spartakusa.

Zuzanna Piekarska

Wzór cytowania:

Noty o książkach, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186,
<https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-22>.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/noty-o-ksiazkach-22>



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).