didaskalia

Gazeta Teatralna czerwiec – sierpień 2025 **nr 187/188**

Komuna Warszawa, *Kocham balet*; Iza Szostak; fot. Pat Mic

Zwrot ludowy w teatrze

Choreopolityki i nawiedzone ciała

Jan Klata w Narodowym

Spis treści

Oświadczenie redakcji z 6 sierpnia 2025 roku

Oświadczenie redakcji z 30 czerwca 2025 roku

HISTORIA TEATRU POLSKIEGO. KONSTELACJE

Choreopolityki i nawiedzone ciała

Alicja Müller

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Opera w Polsce. Na przecięciu klasy i narodowości

Marcin Bogucki

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KOZYRA

Polityka mięsności. O „Piramidzie zwierząt" Katarzyny Kozyry

Dorota Sosnowska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

HISTORIA. REWIZJE

Zagrajmy chłopstwo jeszcze raz. „Zwrot ludowy" w scenicznych adaptacjach

Witold Mrozek

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Czy „opiewać współczesne wypadki"?

Maria Makaruk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Przeszłość jako powtórzenie. Inspiracje historyczne i ich rola w praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu „Arianie”

Beniamin Maria Bukowski

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MĄDZIK

„Teatr jest formą mojego życia”. Leszek Mądzik

Dominika Łarionow

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

AKTORKI

Rola jako przestrzeń performatywna. Strategie dystansu i obecności w pracy aktorki

Milena Gauer

Litr soku pomidorowego, tabliczka gorzkiej czekolady, największy na świecie banan

Z Martyną Krzysztofik rozmawia Justyna Nowicka

KLATA W NARODOWYM

Schizma. Jan Klata w Narodowym

Marcin Kościelniak

REPERTUAR

O czym milczą mury, a ludzie nie chcą pamiętać

Maciej Guzy

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach: *Protest kielecki*. *Do kogo należą Kielce?* , reż. Jakub Skrzywanek

Nie ufaj katolikom, Gertrude!

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: *Sceny z życia pobożnych mieszkańców Waldenburga*, reż. Jacek Jabrzyk

Teatr moralnego niepokoju

Maryla Zielińska

Teatr Powszechny w Warszawie: *Kobieta samotna*, reż. Anna Smolar

Nadal uważam, że to dobry pomysł

Magdalena Ożarowska

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Będzie trzeba, to pójdę na wojnę*, reż. Magda Szpecht

Przynęty

Stanisław Godlewski

Nowy Teatr w Warszawie: *Nagle, ostatniego lata*, reż. Michał Borczuch

Nie wszyscy jesteśmy uchodźcami

Wiktoria Tabak

Wrocławski Teatr Współczesny, Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Un-packing*, reż. Katarzyna Kalwat

Robiliśmy wszystko według instrukcji, a stolik nadal się rozpada

Szymon Golec

Stary Teatr w Krakowie: *Sceny z życia małżeńskiego*, reż. Katarzyna Minkowska

Mecz o wszystko czy mecz o nic?

Piotr Urbanowicz

Wrocławski Teatr Pantomimy: *French Open*, reż. Cezary Tomaszewski

Jak kochamy?

Alex Morgan Krzysztoń

Teatr Barakah w Krakowie: *Amoria*, reż. Klaudia Gębska

TANIEC

Te inne łabędzie

Izabela Zawadzka

Komuna Warszawa: *Kocham balet*, choreogr. Ramona Nagabczyńska

Tańcząc ukryte

Alicja Stachulska

Teatr KTO, Krakowski Teatr Tańca: *Salon Bizarre*, reż. Jakub Mędrzycki, Ilona Gumowska; *Hold onto the Wind*, choreogr. Monika Szpunar; M Studio: *Dirty Dancing*, reż. Eryk Makohon

Białe plamy

Zofia Kowalska

Festiwal Sakura. IV Wrocławskie Dni Japońskich Inspiracji

FESTIWALE

Ofelia i inne talenty

Joanna Targoń

29. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt w Toruniu

Rodzinne i polityczne

Alicja Müller

8. Międzynarodowy Festiwal Open the Door w Katowicach

ZAGRANICA

Przeciwko bractwom

Zuzanna Berendt

Metro Gestão Cultural, Carolina Bianchi, Cara de Cavalo: *The Brotherhood*, reż. Carolina Bianchi

Klasyka odczytana na nowo w Dramaten

Jan Balbierz

Kungliga Dramatiska Teatern w Sztokholmie: *Król Lear*, reż. Falk Richter; *Pelikan*, reż. Emil Graffman

Komedia o ludobójstwie

Ewa Bal

Maxim Gorki Theater w Berlinie: *Karabakh Memory*, reż. Roza Sarkisian

Frank Castorf o sprawie Dantona i nieudanych rewolucjach

Marek Podlasiak

Staatsschauspiel Dresden: *Śmierć Dantona*, reż. Frank Castorf

TEATR W KSIĄŻKACH

Biografia wyczekana

Joanna Targoń

Beata Guczalska, *Swinarski. Biografia ukryta*, Kraków 2024

Słodycz uwielbienia

Agnieszka Marszałek

Agata Łuksza, *Tort Marcello. Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku*, Kraków 2023

Noty o książkach

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki w ramach programu wydawniczego Inne Tradycje. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach dotacji celowej Nr 90/DF-VII/2025

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie-redakcji-z-6-sierpnia-2025-roku

Oświadczenie redakcji z 6 sierpnia 2025 roku

Drogie i Drodzy,

przedstawiamy Wam wakacyjny numer „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”.

Zeszyt ukazuje się z opóźnieniem. Decyzja o przyznaniu nam dofinansowania zapadła już w pierwszych dniach lipca, jednak dopiero 5 sierpnia otrzymaliśmy z Instytutu Książki zgodę na publikację.

To, że opóźnienie nie jest większe, zawdzięczamy Wam, Waszemu wsparciu i presji, jakie wywarło ono na władze Instytutu. Wbrew bowiem nieprawdziwym informacjom rozpowszechnianym w facebookowych komentarzach wysyłanych z konta IK 30 czerwca, komisja konkursowa nie poprosiła nas o uzupełnienie wniosku tak, by mogła rozpatrzyć go pozytywnie od razu – ale zaprosiła nas do startu z uzupełnionym wnioskiem w kolejnej transzy konkursu. Zmiana narracji i pospieszna decyzja IK nastąpiły dopiero po nagłośnieniu przez nas sprawy i pod naciskiem Waszych głosów sprzeciwu. Okazuje się nie pierwszy raz, że jako środowisko jesteśmy silne i silni. To dobry prognostyk na bardzo niepewną przyszłość. Bardzo Wam dziękujemy!

Mimo tego doraźnego sukcesu sytuacja naszego pisma jest bardzo trudna – zarówno w perspektywie bieżącego roku, jak i kolejnych lat.

Na następne dwa tegoroczne numery będziemy próbować pozyskać dotację z programu „Inne Tradycje” Instytutu Książki. Już teraz możemy powiedzieć, że staniemy przed tymi samymi trudnościom, jakie napotkałyśmy przy numerze wakacyjnym.

Aby kolejne numery miały szansę ukazać się w terminie, do konkursu „Inne Tradycje” musimy złożyć aplikację pod koniec września i listopada. W opisie, jak poprzednio, pojawi się ramowy spis treści (wbrew temu, co pisał IK na Facebooku, we wniosku z maja nie podaliśmy tylko liczb). Zamieścimy w nim tematy artykułów naukowych oraz wskażemy planowaną liczbę recenzji z premier i relacji z festiwali. Taka jest specyfika naszego dwumiesięcznika, który artykuły naukowe łączy z aktualnościami: na miesiąc przed wydaniem numeru nie jesteśmy w stanie przedstawić pełnego spisu części publicystycznej.

Mamy jednak nadzieję, że tym razem komisja konkursowa nie będzie robić nam problemów i przyzna dotację bez niepotrzebnych komplikacji. Wydaje nam się, że zasługujemy na odrobinę zaufania: w ciągu trzydziestu lat udowodniłyśmy, że umiemy komponować repertuar, a osoby, które u nas publikują, dowiodły, że potrafią pisać.

Przyszły rok i kolejne lata to wielka niewiadoma. Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ma uruchomić program wsparcia czasopism naukowych. Do tej jednak pory niczego nie ogłoszono, a sama wiadomość o tym programie pochodzi od… Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Będziemy próbować rozmawiać z decydentami, aby wypracować dla „Didaskaliów” systemowe i długoterminowe rozwiązanie, które zapewni pismu stabilność, a nam da możliwość normalnej pracy. Nie sposób przewidzieć, czy te rozmowy przyniosą skutek. Wasze wsparcie i okazana solidarność są bezcennym kapitałem, który mimo wszystkich problemów pozwala nam patrzeć w przyszłość z optymizmem.

Tymczasem życzymy Wam wszystkim miłej lektury wakacyjnego numeru „Didaskaliów” – i udanego wypoczynku w drugiej połowie lata!

Zespół redakcyjny „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”: Marta Bryś, Marcin Kościelniak, Monika Kwaśniewska, Alicja Müller, Joanna Targoń

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/oswiadczenie-redakcji-z-6-sierpnia-2025-roku*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie-redakcji-z-30-czerwca-2025-roku

Oświadczenie redakcji z 30 czerwca 2025 roku

Drogie, Drodzy,

wakacyjny numer „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” nie ukaże się w czerwcu. Utrata ciągłości wydawniczej zdarza się nam pierwszy raz od 2003 roku.

Jak informowaliśmy w poprzednim numerze, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zmieniło regulamin programu wsparcia czasopism, wyłączając z niego pisma naukowe. Właśnie z tego programu przez ostatnich kilkanaście lat uzyskiwaliśmy dotację. Aby przetrwać, do końca bieżącego roku pisma naukowe mogą starać się o wsparcie każdego numeru w comiesięcznym konkursie „Inne Tradycje”, organizowanym przez Instytut Książki. 20 czerwca ogłoszono wyniki pierwszego naboru: „Didaskalia” nie znalazły się na piętnastopunktowej liście książek i czasopism objętych dotacją.

Dwa poprzednie numery wydaliśmy w formie okrojonej dzięki dodatkowemu wsparciu naszego wydawcy, Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Nad numerem wakacyjnym pracowaliśmy na kredyt. Byliśmy pewni, że Ministerstwo nie zostawi nas na lodzie. Numer jest już

przygotowany – jednak nie możemy go wydać bez dotacji. Poprosiliśmy osoby autorskie, aby poczekały na swoje honoraria – bardzo je przepraszamy i dziękujemy im za wyrozumiałość.

Sztywne kryteria konkursu „Inne Tradycje", które wymuszają przedstawienie z miesięcznym wyprzedzeniem szczegółowego spisu treści, nie biorą pod uwagę specyfiki „Didaskaliów": naszego trybu wydawniczego i wypracowanej przez lata formuły, pozwalającej refleksje naukowe osadzać w kontekście bieżącego życia teatralnego. W ocenie pominięto nasz dorobek, zupełnie tak, jakbyśmy aplikowali o dotację na pierwszy, a nie 187-188 numer. Liczymy jednak, że w kolejnej edycji konkursu otrzymamy dotację i pod koniec lipca numer będzie mógł ujrzeć światło dzienne. Tymczasem możecie przeczytać tylko jeden artykuł, *Schizma. Jan Klata w Narodowym* Marcina Kościelniaka, opublikowany jako zapowiedź numeru jeszcze przed decyzją Instytutu Książki (autor zrzekł się honorarium).

W tak złej sytuacji, jak dziś, nie byliśmy od wielu lat. Do końca tego roku musimy co miesiąc startować w konkursie, którego rozstrzygnięcie jest zagadką. W przyszłym roku, zgodnie z zapowiedzią MKiDN, ma wystartować program wsparcia czasopism naukowych organizowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Tyle że MNiSW na temat tego programu milczy. Słowem: przyszłość „Didaskaliów" jest więcej niż niepewna.

Na to nakłada się sytuacja „Didaskaliów" na „rynku" czasopism punktowanych.

Jak pamiętacie, poprzednie władze MNiSW ręcznie podniosły punktacje wielu tytułów. Niektóre z nich już w grudniu 2021 roku z progu 20 i 40 punktów wskoczyły na 70 i 100. Wbrew temu, co dziś się o tym mówi, nie chodziło wyłącznie o pisma katolickie i prawicowe. „Didaskalia" nie znalazły

się w tym gronie. W latach 2022-2023 dostaliśmy się do baz SCOPUS i ERIH PLUS. Ministerstwo musiało podnieść nam punktację: w 2023 roku „wskoczyliśmy” na próg 70 punktów. Obecne władze MNiSW w ramach porządków po poprzednikach cofnęło tę ostatnią ewaluację – i tylko ją. W efekcie, zgodnie z decyzją obecnych władz, „Didaskalia” mają 40 punktów – a nasza konkurencja, zgodnie z wolą ministra Przemysława Czarnka, ma nadal 70 i 100 punktów. Nowa lista czasopism naukowych miała zostać opublikowana w pierwszym kwartale… ubiegłego roku. Teraz MNiSW mówi o roku 2026.

Jak się domyślacie, jesteśmy bardzo rozgoryczeni. I zmęczeni. Po trzydziestu latach wydawania pisma nadal jesteśmy petentem, zdani na łaskę i kaprysy władzy, która nie umie docenić dorobku „Didaskaliów”, lekceważy też Was: osoby, które nas czytają, i osoby, które dla nas piszą.

Mamy nadzieję, że mimo wszystko przetrwamy.

Redakcja „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/oswiadczenie-redakcji-z-30-czerwca-2025-roku*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/508g-my32
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreopolityki-i-nawiedzone-ciala

/ HISTORIA TEATRU POLSKIEGO. KONSTELACJE

Choreopolityki i nawiedzone ciała

Alicja Müller | Uniwersytet Jagielloński

W pierwszej połowie 2026 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego ukaże się polskojęzyczna wersja zbiorowej publikacji *A History of Polish Theatre*, wydanej w Cambridge University Press w roku 2022 pod redakcją Katarzyny Fazan, Michała Kobialki i Bryce'a Lease'a. Poniższy tekst, wcześniej niepublikowany, został zamówiony jako uzupełnienie anglojęzycznego tomu i zostanie opublikowany w jego polskiej wersji.

Choreopolitics and Haunted Bodies

The aim of this article is, first, to illuminate the history of Polish dance by examining how contemporary choreographers narrate that past in their performances, making significant breaks with tradition while simultaneously reinterpreting it in various ways. Second, it seeks to highlight the analogies between the situation of independent dance in Poland in the twenty-first century and the place of modern dance during the interwar period. The author analyses performances by Wojciech Grudziński (*Threesome*), Edyta Kozak (*Dancing for You Longer than One Minute*), and Iwona Pasińska (*Ostatnia niedziela*), which she interprets as examples of what André Lepecki terms 'choreopolitics.' These are performances in which artists critically examine the official narratives of ballet and dance theatre, deconstructing and rewriting their archives with regard to what is absent or distorted within them. The author demonstrates how contemporary choreographers participate in shaping not only the future but also the past of dance.

Keywords: ballet; dance theatre; new choreography; choreopolitics

Hakowanie historii

Na tylnej ścianie zadymionej sceny wyświetla się animowany czerwony napis „The power of three will set us free”, który ruchem falująco-serpentynowym przemieszcza się w przestrzeni jak po ekranie komputera retro. Elektronicznie zniekształcony, androgyniczny i jakby zwielokrotniony głos zapętla tę frazę w rytmie ambientowo-darkwave’owej, tajemniczej muzyki. Quasi-śpiewnie wypowiadane słowa brzmią jak zaklęcie, ale jeszcze nie wiadomo, czy to transowe zaklinanie zapowiada egzorcyzm, czy jest wołaniem o nawiedzenie. Pod ścianą w pozycji poupadkowej nieruchomo leży ciało, które zdaje się odrealnione, w pewnym sensie kosmiczne. Przypomina przybysza z jakiegoś odległego uniwersum, który niestety nie przeżył transferu. Ma na sobie koronkowe majtki, które chyba się rozdarły (później okaże się, że okrywają genitalia, ale nie pośladki), bo strzępy tego samego materiału częściowo okrywają jego tors. Twarz i głowę zasłania lateksowa maska, która może przywodzić na myśl praktyki BDSM, jednak groteskowo przerośnięte, dziwaczne uszy upodabniają postać do teletubisia. Wszystkie elementy kostiumu, łącznie z butami i skarpetami, są błękitne – jak astralna poświata.

Obraz otwierający spektakl *Threesome/Trzy* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego[1] skojarzył mi się z kadrami pochodzącymi z porządku demosceny lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, awangardy sztuki cyfrowej. Jej historia jest związana z praktykami hakowania komercyjnych gier komputerowych: osoby programujące łamały oryginalne zabezpieczenia i wgrywały swoje intra, które przyjmowały postać animowanego podpisu hakerskiej grupy. Ta forma stopniowo ewoluowała w bardziej rozbudowane muzyczno-wizualne prezentacje, które dzisiaj znamy jako dema. Grudziński włamuje się natomiast do historii polskiego baletu z

jednej strony i do imaginarium rodzimych tańców narodowych z drugiej, ale nie po to, by coś z nich wykraść. Chce wpuścić w ich szczeliny ciała obce: queerowe, namiętne, bezwstydne, a co za tym idzie – wstrząsnąć normatywnym kanonem poprzez rozbudzenie w nim odmieńczych energii.

W poniższym tekście chcę w pewnym sensie powtórzyć gest Grudzińskiego: zajrzeć w szczeliny historii polskiego tańca i opowiedzieć nie tylko o jej momentach zwrotnych, ale też z jednej strony o tym, jak sprzęga się ona – niekiedy w zaskakujących konstelacjach – z „tu i teraz", a z drugiej – o tym, jak „tu i teraz" hakuje archiwa, siejąc w nich twórczy ferment. Moimi przewodniczkami będą nie tyle oficjalne narracje o tym, co się zdarzyło, ile współczesne choreografie, których twórczynie i twórcy, wracając do przeszłości, odciskają w niej swoje ślady, a jednocześnie zaciągają duchy do współmyślenia o przyszłości praktyk choreograficznych. Będzie to więc historia wzajemnych nawiedzeń, tarć oraz splotów między ciałami astralnymi i rzeczywistymi. Ciało-medium Grudzińskiego stanie się w niej guślarzem, podpowiadającym strategie krytycznego stowarzyszania się ze zjawami.

W *Threesome* choreograf wywołuje duchy trzech legendarnych tancerzy, którzy byli związani z Teatrem Wielkim w Warszawie: Stanisława Szymańskiego (1930-1999), Wojciecha Wiesiołłowskiego (1939-1995) i Gerarda Wilka (1944-1995), zaprasza je do swojego ciała i, przekształcając baletowe archiwum w pokój orgiastycznych schadzek, tańczy z nimi (a może poprzez nie) oberka. Grudziński użycza zjawom siebie, bo stara się przemieścić ich biografie i niejako zwrócić je queerowej historii tańca klasycznego[2].

W *Słowniku tańca współczesnego* (2022) czytamy o najgłośniejszych rolach, nagrodach, występach w filmie i telewizji, medalach, zasługach pedagogicznych tych trzech postaci, ale nie o tym, kogo kochały, jak

umierały ani jaki ferment w przestrzeni publicznej wywoływały ich ekscentryczne stroje i nienormatywne namiętności. Katarzyna Gardzina pisze, że w latach osiemdziesiątych Szymański „pożegnał się ze sceną, a wszystkie swoje pamiątki oddał do Muzeum Teatralnego" (2022a, s. 595). Nie zastanawia się jednak nad tym, dlaczego człowiek, który przetańczył czterdzieści lat, postanowił odciąć się od własnego archiwum. Badaczka przywołuje fragment recenzji Ireny Turskiej, która pisała o „niezwykłym wdzięku" tancerza w roli Szekspirowskiego Merkutia. Nic w tym biogramie nie wskazuje na to, że Szymański na scenie, tak jak w życiu, upłynniał granice między męskością i kobiecością, poruszając się oraz performując w poprzek binarnych podziałów. Gardzina w *Słowniku…* opowiada też o barwnej karierze Wilka (2022b, s. 688-689), pomija jednak między innymi to, że był fotomodelem, bywalcem gejowskich klubów i miał piękne, seksowne ciało, z którego zdarzało mu się robić w Polsce prowokacyjne widowiska. O ile o pozascenicznym życiu Wiesiołłowskiego[3] wiadomo niewiele, o tyle losy Wilka są przedmiotem wielu porywających opowieści, których przykładem może być książka Zofii Rudnickiej (2019). A jednak słownikowa narracja o tym artyście pozostaje uparcie zachowawcza.

Oczywiście trudno od encyklopedycznych szkiców oczekiwać pogłębionych portretów ich bohaterów, a ograniczenie informacji do skrupulatnych wyliczeń kluczowych momentów artystycznych i pedagogicznych karier wydaje się strategią wpisaną w samą istotę tego rodzaju tekstów. Niemniej w lekturze tych trzech biogramów uderza to, że przedstawiają one Szymańskiego, Wiesiołłowskiego i Wilka tak, jak pewnie chciała ich widzieć PRL-owska władza i dyrekcja Teatru Wielkiego – jako wybitnych tancerzy, których odmienność i nieprzystawalność do hegemonicznej męskości można stłamsić, przemilczeć, egzorcyzmować. W tym kontekście istotne wydaje mi się to, że w *Słowniku…* występują też takie hasła biograficzne, w których

prywatne splata się z publicznym, a historie artystów nie są wydestylowane z ich nienormatywnych ram (zob. Szymajda, 2022a, s. 122-123; taż, 2022b, s. 457-458; taż, 2022c, s. 664-665; Zamorska, 2022, s. 294-296).

Wilk i Wiesiołłowski zmarli wskutek powikłań towarzyszących AIDS. Szymański, który w przeciwieństwie do nich nie zdecydował się na wyjazd z Polski, choć Nagroda im. Wacława Niżyńskiego (Paryż, 1959) zapewne i jemu mogła otworzyć drzwi do zagranicznych zespołów, otwarcie mówił o swojej nieheteronormatywności. Grudziński, przywołując te trzy biografie i ich duchy oraz zapraszając je na schadzkę, tworzy ucieleśnioną przeciw-historię, a więc narrację, która, jak pisze Michel Foucault, wydobywa to, co „zostało ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że o tym zapomniano, ale dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane" (1998, s. 77, cyt. za: Domańska, 2014, s. 16). Z jego spektaklu dowiemy się między innymi tego, że z Teatru Wielkiego Szymański „wyleciał na zbity pysk", a w kuluarach nazywano go „pajacem" i „zbokiem". Co jednak istotne, w performansie tekstu pojawia się niewiele; medium alternatywnej pamięci jest tu bowiem ciało.

To, o czym w drugiej połowie XX wieku szeptano, w *Threesome* staje się punktem wyjścia, ale choreograf wykonuje nie tylko ruch rewindykacyjny. Grudziński, ustanawiając dla siebie queerową baletową genealogię, łączącą doświadczenia „zboków, migrantów, baletnic, wyrzutków, pedziów, ciot i dziwadeł", których nazywa swoimi „kompanami z przeszłości", tworzy historię tańca zmysłową, wilgotną, gościnną wobec inności i celebrującą odmieńczość współtworzących ją ciał. W tej opowieści o pokrewieństwie zaświadczają już nie tyle estetyczne czy techniczne podobieństwa, ile współbieżne wrażliwości i, niekoniecznie wyłącznie sceniczne, cielesne praktyki. Pozwalając zjawom przeniknąć swoją skórę i otwierając się na

doświadczenie nawiedzenia, Grudziński staje się somatycznym, żywym archiwum. Jego pamiętanie jest sprawcze i nie tylko ocala od zapomnienia, lecz także, a może przede wszystkim, uczestniczy w projekcie wyobrażania sobie takiej historii oraz przyszłości sztuki tańca i choreografii, w których to, co inne, nie zostanie rozmyte, tylko będzie ciągle rozszczelniać normatywne reżimy.

Margines i centrum

Rozdział o konstelacjach historii polskiego tańca nie przypadkiem zaczynam od opowieści o spektaklu Grudzińskiego. Zdecydowałam się na ten krok po pierwsze dlatego, że artysta zderza w nim dwa porządki: baletu klasycznego i tańca współczesnego, których odmiennie trajektorie wyznaczają główne, instytucjonalne i estetyczno-polityczne, napięcia w polu polskiej choreografii. Pierwszy z nich należy do świata przywileju, kanonu i tradycji, drugi natomiast lokuje się w przestrzeni marginesu, a co za tym idzie – subwersji, eksperymentu i oporu, ale też prekarności, labilności czy nomadyczności, za którą często stoi nie wybór, a konieczność. Po drugie, Grudziński zaciera granicę między tym, co było, a tym, co jest, i tworzy choreograficzny *bricolage*, pokazując w ten sposób, jak archiwa ruchu oddziałują na „tu i teraz", nie tyle podporządkowując sobie współczesne poszukiwania choreografek i choreografów, ile poszerzając ich ciała o nieoczywiste potencjały.

Hanna Raszewska-Kursa, odpowiadając na pytanie, dlaczego taniec i choreografia „nie mają instytucjonalnego, infrastrukturalnego i akademickiego otoczenia, jakie stworzono innym sztukom" (2019a, s. 276), pisze o podobieństwach między sytuacją badanej przez nią dyscypliny a miejscem kobiet i grup mniejszościowych w patriarchacie. Badaczka omawia

historyczne oddolne działania, które były podejmowane na rzecz autonomizacji tańca współczesnego. Szczególną uwagę poświęca staraniom Tacjanny Wysockiej (1884-1970), która we współpracy z innymi tancerkami, w 1933 roku podjęła próbę założenia w Warszawie teatru tańca. Pomysł nie został ani zrealizowany, ani nawet szczególnie upamiętniony, co Raszewska-Kursa interpretuje w kontekście uprzedzeń władzy („inicjatywę tę wykazała grupa kobiet, a więc wzbudziła ona mniejsze zainteresowanie" – s. 282) oraz stereotypów tancerki-wykonawczyni i choreografa-demiurga. Tę ostatnią zależność badaczka przykłada do współczesnych hierarchii (zespołami baletowymi, do których trafia najwięcej pieniędzy, najczęściej kierują mężczyźni).

Kiedy Szymański, Wiesiołłowski i Wilk debiutowali na scenie Teatru Wielkiego[4] (dwaj pierwsi w 1956 roku, trzeci – w 1965), zespół baletowy (do 1964 funkcjonujący pod nazwą Balet Opery Warszawskiej, a od 1965 jako Balet Teatru Wielkiego[5]) stopniowo otwierał się na inne niż radzieckie wpływy, co było skutkiem między innymi politycznej odwilży, która umożliwiła przełamanie komunistycznej strategii izolowania polskiej kultury od zachodnich trendów i estetyczno-politycznych rewolucji. Niezależnie jednak od tego, co działo się w narodowej i globalnej polityce, balet w pozostawał w pozycji uprzywilejowanej w tym sensie, że zawsze był w jakiś sposób miły władzy (nie tylko zresztą w Polsce). Wynika to z jednej strony z jego dworskiej historii i zależności od ciała królewskiego, z drugiej, szczególnie istotnej w kontekście polskim, z miejsca, jakie zajmował w Imperium Rosyjskim, a potem w ZSRR. Jak pisze Paweł Chynowski:

> Warszawa […] przez sto lat pozostawała pod zaborem rosyjskim, który zrujnował kraj pod względem gospodarczym, ekonomicznym i kulturalnym. Najmniej być może ucierpiał ceniony przez Rosjan

balet, jednak władze zaborcze pilnowały, aby i tutaj nie dochodziły zbyt mocno do głosu tendencje narodowe i patriotyczne.

Odmiennie wyglądała sytuacja innych tańców scenicznych, które na początku XX wieku zaczęły kształtować alternatywę dla klasycznej estetyki i baletowego repertuaru. W tym czasie i w okresie dwudziestolecia międzywojennego Polska była ważnym ośrodkiem rozwoju *modern dance*, a przede wszystkim tańca wyzwolonego spod znaku Isadory Duncan (1877-1927) oraz wywodzącego się z tradycji niemieckiego ekspresjonizmu tańca wyrazistego, który popularyzowały uczennice Mary Wigman (1886-1973). W szkołach Duncan uczyły się takie polskie artystki jak Stefania Dąbrowska (ok. 1894-1929[6]), Janina Mieczyńska (1888-1981) i wspomniana wcześniej Wysocka. Tradycja tańca ekspresjonistycznego materializowała się zaś między innymi w praktykach Mieczyńskiej oraz Ireny Prusickiej (1911-2001)[7]. Mieczyńska i Wysocka prowadziły w Warszawie jedne z najważniejszych szkół i zespołów tańca *modern*, upowszechniając nową sztukę, a także bliskie im obu narzędzia rytmiki Emile'a Jaques-Dalcroze'a. II wojna światowa wstrzymała, co oczywiste, te inicjatywy, a następnie komunistyczna władza skutecznie blokowała powroty tamtych intensywności, zakazując szkołom prywatnym kontynuowania działalności, a mecenatem obejmując grupy folklorystyczne i baletowe. W okresie socrealizmu działalność rozpoczęły zespoły takie jak „Śląsk" i „Mazowsze", które tradycyjne tańce ludowe przekształcały w widowiska sceniczne (por. Szymajda, 2013, s. 45-46; Turska, 1962, s. 274-278).

Nie oznacza to jednak, że ruch w przestrzeniach eksperymentalnych został całkowicie zawieszony. Twórcy tacy jak Henryk Tomaszewski, Jerzy Grotowski czy Tadeusz Kantor, których działania kształtowały tradycję szeroko rozumianego teatru fizycznego (zob. Majewska, 2014; Szymajda,

2013, s. 46-47), później stali się ważnym punktem odniesienia dla polskiego tańca współczesnego[8]. Warto jednak przede wszystkim odnotować fakt, że w 1953 roku Janina Jarzynówna-Sobczak (1915-2004) założyła zespół baletowy Państwowej Opery Bałtyckiej (kierowała nim do 1976) i była, jak pisze Stefan Drajewski,

> pierwszą w Polsce choreografką po okresie socrealizmu, która w folklorze dostrzegła szansę odświeżenia tańca scenicznego. Potraktowała taniec ludowy jako równorzędny wobec tańca klasycznego, historycznego, tańca *modern*… Uznała, że na scenie wszystkie te techniki można łączyć, adaptować wzajemnie, brać z nich to, co w konsekwencji może doprowadzić do stworzenia własnego języka ruchowego (2019, s. 89-90).

Badacz podkreśla rolę, jaką Jarzynówna-Sobczak odegrała w procesie demokratyzowania pola tańca i negowania estetycznej hegemonii baletu poprzez otwieranie jego granic, jednak zaznacza też, że status reformatora przyznaje Conradowi Drzewieckiemu (1926-2007), doceniając go za zaszczepienie na polskim gruncie nowego gatunku (teatru tańca[9]) oraz stworzenie własnego rozpoznawalnego stylu (synteza neoklasyki, *modern dance* oraz elementów stylizowanych tańców ludowych). Za szczytowe osiągnięcie tego choreografa Drajewski uznaje *Krzesanego* do muzyki Wojciecha Kilara (1977), w którym taniec górali z Podhala został przełożony na język *modern* (Drajewski, 2019, s. 90-92). Autor *Zatańczyć…* nie jest odosobniony w swoim rozpoznaniu kluczowego dla dalszych losów choreografii w Polsce znaczenia Drzewieckiego i założonego przez niego w 1973 roku Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego (zob. np. Królica, 2011a; *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, 2017).

Choć zespół powołano do istnienia w tym samym roku, w którym powstał Tanztheater Wuppertal, między teatrami tańca Drzewieckiego i Piny Bausch nie ma zbyt wielu punktów styku: w tym pierwszym wciąż obowiązywał etos technicznej wirtuozerii, a zmiana w stosunku do baletu polegała przede wszystkim na przemieszaniu różnych języków choreograficznych w obrębie nowego gatunku; w drugim eksperyment objął również strategie dramaturgiczne i kompozycyjne, a emocje zajęły miejsce zdetronizowanej techniki w jej skodyfikowanej formule (por. Królica, 2011b).

W kolejnych dekadach XX wieku w wielu polskich miastach powstawały kolejne teatry tańca, a taniec współczesny, między innymi za ich sprawą, potwierdzał swoją niezależność i odrębność od baletu, co niekoniecznie miało jednak przełożenie na jego ekonomiczno-infrastrukturalne wzmocnienie. W Polsce od lat istnieją tylko trzy instytucjonalne teatry tańca[10], a taniec współczesny rozwija się przede wszystkim w obiegu niezależnym. W tym ostatnim funkcjonują osoby reprezentujące nową choreografię, teatry tańca działające na prawach organizacji pozarządowych (na przykład Krakowski Teatr Tańca i Teatr Tańca Zawirowania) oraz formy pograniczne, niedające się przyporządkować do żadnego z dwóch głównych nurtów. Zresztą granice gatunkowe między nową choreografią a współczesnym teatrem tańca też nie są już dzisiaj szczególnie szczelne, co wynika między innymi z tego, że całe terytorium tańca współczesnego jest w dużej mierze interdyscyplinarne i hybrydyczne.

Trudno precyzyjnie wskazać moment, w którym nowa choreografia, historycznie związana z jednej strony z amerykańskim *postmodern dance*, rozwijającym się w kontekście kontrkulturowych przewrotów lat sześćdziesiątych XX wieku, oraz praktykami osób uważanych za pionierki i pionierów tego ruchu (między innymi Anna Halprin i Merce Cunningham –

zob. Banes, 2013), z drugiej – z nurtami takimi jak taniec konceptualny, nie-taniec i taniec krytyczny[11] pojawiła się w przestrzeni polskich sztuk performatywnych. Niemniej z całą pewnością istotną cezurę stanowi rok 2004[12], w którym Joanna Leśnierowska przy wsparciu prowadzonej przez Grażynę Kulczyk Art Stations Foundation uruchomiła w Poznaniu program „Stary Browar Nowy Taniec" (SBNT). Na szesnaście lat Studio Słodownia +3, znajdujące się w przestrzeni galerii handlowej Stary Browar, stało się polskim odpowiednikiem zachodnich domów tańca (z tą różnicą, że miało prywatny, a nie państwowy mecenat). Określenie „nowy taniec" wskazywało zarówno zmianę pokoleniową (SBNT początkowo wspierał przede wszystkim debiuty), jak i estetyczno-polityczną ramę (odejście od form baletowych i teatru tańca).

Taniec współczesny niezmiennie mierzy się z problemami wynikającymi z jego usytuowania na peryferiach polskiej polityki kulturalnej i istnienia w trybie przetrwania narzuconym przez wywrotny system grantowo-stypendialny. Niemniej wypada odnotować kilka istotnych zwrotów systemowych, które go wzmocniły: utworzenie specjalizacji „aktor teatru tańca" (2007) w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (dzisiaj Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego), powołanie Instytutu Muzyki i Tańca (2010)[13], oddzielenie tańca od teatru w programach dotacyjnych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2020). Warto jednak jasno powiedzieć, że wskazane wyżej zmiany potwierdzają istotność tańca i choreografii, ale niekoniecznie są świadectwem uznania przez władzę ich niezależności. Kształcenie na bytomskim Wydziale Tańca (filii AST w Krakowie) pozostaje wpisane w aktorską ramę, a w nazwie Instytutu pojawia się nieszczęsne „i tańca", które stało się przedmiotem ponurych środowiskowych żartów (choreografia zostaje zauważona, ale tylko jako część czegoś większego, potężniejszego, ważniejszego). Zresztą sama

struktura NIMiTu potwierdza tę hierarchię; na stanowisku dyrektorskim jeszcze ani razu nie zasiadała osoba reprezentująca środowisko choreograficzne[14]. Z kolei przyglądając się programom MKiDN, łatwo zauważyć ogromną dysproporcję w budżetach przeznaczonych dla tańca i dla teatru.

Chociaż mowa tutaj o ważnych ruchach władzy, trzeba podkreślić, że, chybotliwa skądinąd, autonomia tańca współczesnego jest przede wszystkim dziełem oddolnym, wynikiem wysiłków organizacji pozarządowych, osób i kolektywów producenckich, kuratorskich, artystycznych oraz badawczych, dbających o relacje z publicznością, instytucjami wspierającymi rozwój choreografii (na przykład poprzez użyczanie własnych przestrzeni) czy mediami. Działania tych grup wiążą się też z wywieraniem nieustannego nacisku na osoby decydujące o dystrybucjach przestrzeni, kapitału oraz prestiżu pomiędzy przedstawicielkami i przedstawicielami różnych sztuk (zarówno na dyrektorki i dyrektorów teatrów czy festiwali, polityczki oraz polityków, jak i na podmioty organizujące ważne konkursy[15]), a także z budowaniem świadomości na temat roli choreografek i choreografów w procesach teatralnych (odkłamywanie stereotypu, zgodnie z którym zamyka się ona w ustawianiu scen tanecznych – zob. *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze*, 2023).

Pisząc o autonomii tańca współczesnego w Polsce, nie mam na myśli modernistycznej utopii „sztuki dla sztuki”, w której choreografia byłaby opancerzona, nieprzepuszczalna i radykalnie oddzielona od tego, co społeczne, i od innych działań artystycznych. Podążając za rozpoznaniami Marty Keil, autonomiczność rozumiem jako status „podmiotowej, pełnoprawnej dziedziny sztuki” (2019, s. 1) i możliwość samostanowienia („samodzielnego decydowania o sobie, a więc także możliwość zabierania

głosu, decydowania o sposobie organizowania się, proponowania własnych rozwiązań" – s. 2). Przyjmując za badaczką i kuratorką, że „Proces samostanowienia polega nie tyle na stawianiu się w kontrze wobec pozostałych dziedzin sztuki, ile na wyrysowywaniu terytorium, które umożliwi rozwój i kontakt z publicznością oraz na poszukiwaniu rozmaitych form sprawczości" (tamże), możemy wskazać obszary, w których choreografia stale potwierdza i odnawia swój podmiotowy status.

Wspomniałam jednak wcześniej o „autonomii chybotliwej", bo, jak w kontekście rozwoju tańca pisze Raszewska-Kursa, „Twórczość, infrastruktura, język – te czynniki muszą zaistnieć jednocześnie, co już jest trudnością; ponadto do stabilizacji funduszy konieczna jest wola aparatu państwowej" (2019a, s. 278). W Polsce problematyczny pozostaje oczywiście środkowy element tej triady, co nie narusza podmiotowości choreografii, ale sprawia, że jest ona permanentnie narażona na zranienie. Taniec współczesny wypracował, co istotne, różne strategie przetrwania, do których należy oddolne ustanawianie przestrzeni takich jak Centrum w Ruchu[16], negocjowanie dla siebie stałego miejsca w strukturach instytucjonalnych (działający w obrębie Centrum Kultury w Lublinie Lubelski Teatr Tańca czy Krakowskie Centrum Choreograficzne będące częścią Nowohuckiego Centrum Kultury) lub nawiązywanie z nimi długofalowych współprac (Krakowski Teatr Tańca, który od siedmiu lat organizuje w Cricotece program prezentacji tańca „Rollercoaster"), tworzenie sieci sojuszniczych (Przestrzeń wspólna[17], Sieć producencka[18]).

Nie sposób wymienić tu wszystkich obszarów, w których ujawniły się potencjały tańca współczesnego i sprawczości osób współtworzących jego uniwersum, dlatego wymienię tylko dwa fakty z ostatnich sezonów. Po pierwsze, cztery produkcje choreograficzne trafiły do repertuarów dużych

teatrów instytucjonalnych: *Dotyk za dotyk. Dancing* w choreografii Katarzyny Sikory (Teatr Współczesny w Szczecinie, styczeń 2023), *Boa* (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, listopad 2023) i *Laguna* Pawła Sakowicza (TR Warszawa, luty 2025) oraz *Anonimowi performerzy* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej (Teatr Studio w Warszawie, wrzesień 2024)[19]. Po drugie, kiedy piszę ten tekst, Alicja Berejowska, Renata Piotrowską-Auffret i Joanna Szymajda, zwyciężczynie konkursu na koncepcję kuratorską roku pilotażowego Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych, mieszczącego się w dawnej siedzibie warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, przygotowują się do otwarcia tego miejsca[20]. Najbliższe sezony pokażą, czy tendencje prowadzące do intensyfikowania obecności choreografii w już działających instytucji kultury, a także do negocjowania i tworzenia dla niej przestrzeni autonomicznych się utrzymają (pawilon istnieje przecież tylko „na próbę") i realnie naruszą hegemonię teatru dramatycznego.

(Prze)pisywanie historii

Zarysowując, z konieczności ramową i pełną pominięć, historię tańca współczesnego w Polsce, chciałam przede wszystkim zmapować jej punkty zwrotne, ale też pokazać, że istniejące w niej napięcia, pęknięcia czy nieoczywiste ciągłości wciąż oddziałują na choreograficzne terytoria i to nie tylko dlatego, że archiwa domagają się uwagi, lecz również dlatego, że – mimo zmieniających się warunków – tancerki i tancerze, choreografki i choreografowie realizują wspólny projekt reorganizowania (a może raczej: znoszenia?) hierarchii w obrębie pola sztuk performatywnych w taki sposób, by to, co w nim odmienne i wyślizgujące się z dominujących estetyczno-politycznych konfiguracji postrzegalnego[21], miało w nim widzialność i autonomię, rozumianą przede wszystkim jako prawo do samostanowienia.

Zarówno praktyki takich artystek jak Dąbrowska, Mieczyńska i Wysocka, jak i osób reprezentujących współczesny taniec niezależny są Innymi tego pola, ponieważ one wszystkie współdzielą kondycję kruchości i prekarności. W tym kontekście zarówno pisanie historii tańca czy przepisywanie historii teatru w taki sposób, by uwzględnić w niej sprawczość choreografek[22], jak i aktywistyczna walka o infrastrukturalną niezależność tańca współczesnego są elementami tej samej misji.

Być może to między innymi z tego powodu artystki reprezentujące nową choreografię traktują archiwa *modern dance* jako zaproszenia do tańca[23] i tworzą spektakle takie jak *Druga natura* (2019) i *Projekt Yanka Rudzka: Wielogłos* (2018), w których nie tyle rekonstruują archiwalne tańce, ile je przekształcają, odkrywając w nich nieujawnione wcześniej potencjalności[24]. Współczesny taniec wchodzi jednak z przeszłością także w krytyczny dialog, dekonstruując utrwalone w historii tańca narracje, ujawniając istniejące w nich przemilczenia i przekręcenia oraz w opozycji do nich ustanawiając własną podmiotowość. Tak dzieje się w *Threesome* Grudzińskiego, a także w takich spektaklach jak *Dancing for You Longer than One Minute* (chor. Edyta Kozak, 2009) czy *Ostatnia niedziela. RE//MIX Conrad Drzewiecki* (chor. Iwona Pasińska, 2013).

Pasińska obecnie jest dyrektorką PTT (od 2016 roku[25]; w momencie premiery *Ostatniej niedzieli* funkcję tę pełniła Ewa Wycichowska), a w swoim performansie, zrealizowanym w Komunie Warszawa, z ukosa przyglądała się nie samej tradycji teatru tańca, a kultowi Drzewieckiego, dość radykalnie podważając narracje o postępowej wizyjności tego twórcy. Jej pracę, która powstawała w przestrzeni eksperymentalnej i, co równie istotne, we współpracy z niezależnym choreografem Mikołajem Mikołajczykiem (kiedyś solistą Teatru Wielkiego w Poznaniu), czytam jako próbę rozchwiania

monumentu, jaki w historii polskiego tańca postawiono choreografowi *Krzesanego*. Na marginesie warto odnotować, że chociaż teatr tańca obecnie funkcjonuje równolegle w obiegu instytucjonalnym i niezależnym, to historycznie (mając na uwadze kontekst polski) jest blisko związany z baletem, co ujawnia się już w samej nazwie zespołu Drzewieckiego. Grudziński i Kozak, osoby działające w polu choreografii niezależnej, w autoteatralnej formule opowiadają o swoich doświadczeniach z klasyką, ale też o odmiennych politykach tańca współczesnego i baletu. Kuratorka Ciała/Umysłu była solistką Teatru Wielkiego, którego duchy nawiedzają *Threesome*, a w *Dancing for You…* mówi o swoich spotkaniach z estetykami *Tanztheater* Piny Bausch i francuskiego tańca krytycznego, które miały istotny wpływ nie tylko na jej artystyczną biografię, ale też na rozwój całego pola tańca współczesnego w Polsce.

O tarciach między baletem, teatrem tańca i nową choreografią jako obecnie najpopularniejszymi formami tańca scenicznego, można, jak sądzę, opowiedzieć, uruchamiając dialektykę „choreopolicji" i „choreopolityki"[26], pojęć wprowadzonych przez André Lepeckiego (2012, s. 13-27) i odpowiadających kolejno praktykom wzmacniającym *status quo* i tym, które formułują opór wobec zastanego porządku. Ruch choreopolicyjny jest przesiąknięty ideologią i estetyką hegemona, a do jego jaskrawych przykładów należy rewia komunistyczna. W ruchu choreopolitycznym materializują się natomiast nonkonformistyczne dążenia do wywrócenia obowiązujących reżimów bycia w świecie i zasad Rancière'owskiego dzielenia postrzegalnego, przejawiające się choćby w oddawaniu sprawczości podporządkowanym Innym. Choreopolityczne są zarówno queerowe i kripowe tańce, jak i praktyki kontakt improwizacji jako techniki dialogicznej, unieważniającej hierarchie, zawieszającej stosunki władzy i wyżej od wirtuozerii ceniącej uważność. Analizując *Threesome*, *Dancing for*

You… i *Ostatnią niedzielę*, omówię choreopolityczne strategie emancypowania tańczących ciał z jednej i tworzenia w ich duchu nowych historycznych konstelacji z drugiej strony.

Choreopolityki

We wspomnianej scenie otwierającej *Threesome* w powietrzu kłębi się teatralny dym, który naprzemiennie zasłania i odsłania nieruchome (martwe?) ciało Grudzińskiego. W pewnym momencie przestrzeń zalewa ciemność, rozświetlana tylko czerwonym napisem, który nieustannie krąży po ścianie, przypominając, że czary trwają. Kiedy scena się rozjaśnia, performer, trwając w pozycji horyzontalnej, rozpoczyna choreografię mikrogestów, jakby nieśmiało badając zjawiające się przed nim, ale dla widzek niewidzialne, kształty i materie. Kompozycja muzyczna Lubomira Grzelaka i Wojtka Blecharza w tej części brzmi jak miks baletowych motywów, infekowany przez elektroniczne efekty dźwiękowe typu *blip* i *glitch*, które w starych grach sygnalizują interakcje albo błędy systemu.

Tancerz stopniowo poszerza zakres swojej kinesfery, przyjmując różne kuriozalne formy, aż w końcu, jak trafnie ujęła to Agata Skrzypek: „Z nogami przerzuconymi za głowę, jakby zatrzymał się w pół drogi do zrobienia fikołka w tył, wypina wysoko w górę nagie pośladki i podpiera się rękami, a jego zgięty kark coraz mocniej czerwienieje w wyniku obciążenia” (2024). W tej pozycji Grudziński pozostaje na kilka minut i wykonuje w niej serię osobliwych ruchów. Jego uniesione, napięte gołe pośladki są cały czas wyeksponowane; zajęły miejsce twarzy.

Choreografia staje się laboratorium nierozpoznawalności, nierozstrzygalności i perwersji, ale nie takiej, której celem byłoby

pornograficzne uwiedzenie, lecz tej stojącej po stronie tricksterskiej zmiennokształtności i subwersji. Eksponując swoje (nie swoje?) ciało w ten sposób, Grudziński wykonuje ruchy choreopolityczne. Po pierwsze, od razu jasne staje się, że postaciom Wilka, Szymanowskiego i Wiesiołłowskiego będziemy się przyglądać od odbytu strony, czyli inaczej niż robi to oficjalna historia tańca. Zresztą duchy w performera wnikają właśnie analną drogą, co z kolei jeszcze silniej umocowuje spektakl w kontekście homoerotycznych namiętności. Po drugie, choreograf odwraca tradycyjną cielesną hierarchię, bo ukrywa głowę i twarz, groteskowo zniekształcając też zarys swojej postury, a co za tym idzie –uniemożliwiając prostą identyfikację. „Przetasowane" w ten sposób ciało staje się plastycznym siedliskiem potencjalności, nie zaś kwalifikatorem tożsamości. Fakt, że jego genitalia również są ukryte, można z kolei, jak myślę, czytać jako próbę odzyskania nieoczywistości wpisanych w biografie jego astralnych kompanów.

W kolejnych sekwencjach Grudziński siada i odwraca zamaskowaną twarz w kierunku publiczności. Czasem wygląda tak, jakby jego dłonie układały się w kolejne baletowe pozycje, czasem zdaje się bić pokłony siłom, których intensywność wstrząsa jego ciałem. W końcu staje w centrum niewidzialnego kręgu, jego szyja zdaje się zgięta w bolesnej konwulsji, mokre od potu plecy są podkulone, a dłonie dramatycznie dociskają się do twarzy, jakby ta próbowała odpaść. Performer jest zwrócony w kierunku tylnej ściany, na której znów pojawiają się czerwone napisy. Tym razem układają się one w polskie tłumaczenie monologu[27], który z offu po angielsku wypowiada głos Grudzińskiego. Choreograf wraca do 2001 roku i swojego pierwszego *plié* w sali prób Opery Narodowej, tej samej, w której Wiesiołłowski, Szymański i Wilk szykowali swoje wielkie role. Dzieli się odpryskami ich queerowych biografii, które niejako naciekają na jego własną.

W trakcie monologu Grudziński ściąga z głowy i twarzy maskę, a pod jego koniec odwraca się przodem do publiczności i zaczyna wykonywać podstawowy krok oberka, w którym, na różne sposoby dekonstruowanym, trwa przez kolejnych kilkanaście minut, aż do końca spektaklu. W tym czasie na ścianie wyświetlają się archiwalne nagrania z występów Wilka, Szymańskiego i Wiesiołłowskiego, które Rafał Dominik montuje w taki sposób, że wirtualne ciała tancerzy zdają się nawzajem przenikać, jakby jedne duchy przepływały przez inne i łączyły się z Grudzińskim, też przecież nawiedzonym i zwielokrotnionym, w dzikim, rytmicznym wirze. Światła (Jacqueline Sobiszewski) nieustannie pulsują, raz gasną, raz się iskrzą, a w finale tańczą niczym w wariackim *lumino show*.

Choreograf zużytkowuje nieoczywisty potencjał oberka jako tańca transowo-wirowego i przekształca go w hauntologiczną, paranormalną hulankę. Queeruje polski taniec narodowy, a w szerszej perspektywie – wspólnotę i jej archiwa, które odmieńczość spychają w mrok. Tańczy we własnym i w swoich kompanów imieniu, transformując obertasa w choreopolityczną, ekstatyczną manifestację wyzwolenia z wpływu nie zjaw, a z władzy ducha normatywnej historii. Gest zatarcia siebie i rozlania się w postaciach Szymańskiego, Wilka i Wiesiołłowskiego można zaś chyba rozumieć zarówno jako afirmację porowatej, chłonnej i otwartej, gotowej na twórcze rozproszenie w Innym podmiotowości, jak i jako próbę skrzyżowania różnych czasowości, by jednocześnie squeerować historyczne i teraźniejsze przestrzenie postrzegalnego.

Dziwne, obce ciało nawiedza też Edytę Kozak w autobiograficznym *Dancing for You Longer than One Minute*[28]. Należy ono do Tiny Turner, która pojawia się na scenie niczym holograficzna projekcja (w istocie jest to przebrany za nią Krzysztof Miłkowski) i staje się symbolem świata, od którego Kozak, jako

uczennica szkoły baletowej, a potem solistka była odcięta[29]. Performerka mówi, że Turner poznała, kiedy ta „była już babcią rocka". Ta anegdota jest jednym ze świadectw odzyskanego kontaktu z realnością, z rzeczywistością niezniekształconą przez baletową dyscyplinę i cielesne reżimy. W spektaklu cały czas krążą jednak widma przeszłości. Na ekranie widzimy archiwalne rejestracje baletowych występów Kozak, a na scenie pojawia się dziewczynka, która wykonuje klasyczną rozgrzewkę, próbując między pośladkami utrzymać kartkę papieru. Baletu nie da się z siebie zerwać jak plastra.

Dancing for You… Kozak zrealizowała we współpracy z reżyserem Rolandem Rowińskim, który w spektaklu „gra" rolę męskiego spojrzenia jako opresyjnej siły formatującej ciało tancerki, a szerzej – kobiety. Choć mężczyzna pozostaje niewidzialny, jego głos z offu prowadzi performerkę niczym wszechobecny demiurg i zinternalizowany strażnik posłuszeństwa. Performans zostaje wpisany w ramy próby do jakiegoś „osobistego" i „współczesnego" spektaklu. Jego dramaturgia jest bardzo prosta: najpierw Kozak wykonuje polecenia reżysera (ale zawsze z komiczno-groteskowym zacięciem), później się mu stawia, a kolejne fazy buntu odpowiadają kolejnym krokom rozmijania się z baletem i zbliżenia się do tańca współczesnego. Jedną z bardziej spektakularnych scen jest kankan, którego zatańczenia performerka początkowo odmawia (bo jest seksistowski). Ostatecznie wykonuje jednak szaloną, groteskową wersję tego tańca, którą zaczyna od sekwencji seksownego rozciągania nóg, przechodzącej w coś, co przypomina maniakalny boksing. Proces uwalniania się z ram klasycznej estetyki jest tu spleciony z projektem emancypowania się z męskich fantazji. Spektakl otwiera scena, w której Kozak w dresie, ale i w diamentowej koronie na głowie i błyszczącej kolii na szyi, hollywoodzko uśmiecha się do publiczności, wykonując arystokratyczne dygnięcia oraz ukłony.

Niemiłosiernie przedłużany, szeroki uśmiech pewnie boli; jego długie trwanie pokazuje, jak to, co piękne, niepostrzeżenie przeistacza się w upiorne. To właśnie upiorność, nie piękno, będzie w *Dancing for You…* znakiem rozpoznawczym baletu. W kolejnych scenach Kozak rozmawia z Rowińskim o tym, jak działa taniec klasyczny. Performerka wszystko wyjaśnia i odgrywa w trybie komediowym, pokazując tym samym absurdy baletu, który w jej ujęciu staje się jednym z agentów patriarchalnej władzy (mowa na przykład o tym, że kobieta może zagrać strach czy miłość, ale nie gniew ani agresję, bo te należą wyłącznie do męskiego repertuaru). Choć Kozak przegina wszystkie zasady związane tonowaniem emocji i estetyzacją cierpienia, trudno w jej błazenadzie nie dostrzec efektów „niesamowitości", które budują baletowe nadrealności. Choreopolityczność tych scen polega między innymi na dekonstrukcji niezwykłości baletu, obnażeniu i obśmianiu jego sztuczek. Chociaż historie o morderczym, nieludzkim treningu baletowych ciał są (i w 2009 roku też były) powszechnie znane, istotne w *Dancing for You…* wydaje mi się to, że Kozak, poruszając te wątki, w żadnym momencie nie romantyzuje cierpienia ani nie uruchamia poetyki body horroru, tylko mówi o tym, jak głęboko sięgają mechanizmy estetycznej indoktrynacji. Autoironicznie ilustruje to na przykładzie swojej reakcji na taniec wybranki w *Ofierze wiosny* (1975) Piny Bausch (przedstawienie to oglądała w 1987 roku, jeszcze jako uczennica szkoły baletowej): wykonującą tę partię tancerkę uznała za skandalicznie „grubą babę". W *Dancing for You…* pojawia się jeszcze jedno nawiązanie do choreograficznych reinterpretacji *Święta wiosny.* Performerka opowiada o spektaklu Jérôme'a Bela *Jérôme Bel* (1995), tłumacząc, na czym polegała drastyczność przeprowadzonej w nim dekonstrukcji legendarnego baletu Wacława Niżyńskiego z 1913 roku, związana z poszukiwaniem zerowego poziomu choreografii. Kozak usiłuje powtórzyć jeden z najbardziej radykalnych

gestów z tamtego spektaklu-manifestu: wysikać się na scenie, ale jej to nie wychodzi, bo się, jak sama mówi, wstydzi. Od choreograficznych transgresji dystansuje się też w innych scenach, na przykład rzucając płatem mięsa w publiczność w ramach realizacji jednego z zadań, które proponuje jej reżyser (pokazanie współczesnych relacji damsko-męskich). Niemniej to właśnie w polu nowego tańca znajduje dla siebie miejsce (o czym świadczy nie tylko *Dancing for You…*, ale też jej działalność kuratorska).

Choreografka zaciera granice między prywatnym a publicznym, w spektakl wplatając opowieści o swoim życiu rodzinnym i seksualnym. Poprzez te gesty nie tylko pokazuje nieodwracalność fuzji zachodzących między ciałem własnym i ciałem scenicznym, ale też dopełnia opowieść o tym, czym jest (albo może być) nowy taniec: praktyką polityczną, krytyczną analizą społecznych hierarchii oraz systemów dyscyplinowania kobiecego ciała i pragnienia, strategią emancypacyjną. W *Dancing for You…* jak w soczewce skupiają się tendencje, które kształtowały nie tylko tożsamość festiwalu Ciało/Umysł, ale i nowej polskiej choreografii.

Nowa choreografia, szczególnie na początku, dystansowała się od tradycji polskiego teatru tańca, czego świadectwem jest na przykład wypowiedź Leśnierowskiej z 2006 roku: „Pozostaje on nadal silnie emocjonalny, jakby nieczuły na rzeczywistość, wiecznie zorientowany na penetrowanie własnych uczuć, wciąż bez dystansu opowiadający o swoich przeżyciach, często infantylny, banalny i naiwny” (2006, s. 17). Pasińska, której artystyczna biografia spleciona jest z Polskim Teatrem Tańca, w *Ostatniej niedzieli* nie stawia tego rodzaju diagnoz, tylko przygląda się remiksowanemu przez siebie przedstawieniu Drzewieckiego z 1985 roku, które przez premierową publiczność miało zostać wygwizdane (potwierdzają to relacje i recenzje zamieszczone przez Stefana Drajewskiego w książce *Conrad Drzewiecki*.

Reformator polskiego baletu – 2014, s. 260-266).

Jej performans nie jest jednak ani próbą rekonstrukcji, ani nawet dekonstrukcją oryginalnej choreografii, bo w istocie, poza tytułem i powracającym motywem muzycznym (szlagier Mieczysława Fogga) niewiele go z nią łączy, a raczej analizą jej porażki przez pryzmat wcześniejszych spektakli założyciela PPT. Wskazuje na to już ostanie zdanie z opisu remiksu, zamieszczone na stronie Komuny Warszawa: „Ukazywało [przedstawienie *Ostatnia niedziela* – A.M.] jednocześnie, że eksperyment wykraczający poza stosowane przez Drzewieckiego konstrukcje był trudniejszy dla Mistrza niż kontynuacja drogi gwarantującej chwałę". Pasińska, cytując *Ostatnią niedzielę* i inne spektakle poznańskiego choreografa (*Adagio na smyczki i organy*, *Krzesanego* i *Odwieczne pieśni* – zob. Drajewski, 2018, s. 142), opowiada o artystycznym ryzyku, a jednocześnie sama je podejmuje.

Ostatnia niedziela Drzewieckiego była spektaklem o wojnie i rzeczywistości obozów koncentracyjnych (scenę zaaranżowano na kształt obozowego baraku), w którym ważną rolę odgrywały sceny pantomimiczne i aktorskie, a taniec był oszczędny, w choreografii pojawiały się też, według relacji Jacka Łumińskiego, elementy *postmodern dance*, a więc i ruchu codziennego (1985, za: Drajewski, 2014, s. 263). Jedną z kluczowych scen omawiał w swojej recenzji Kazimierz Młynarz, który pisał, że tancerki „Poruszają się sennie (wycieńczone? pijane?) po kole, które jest symbolem śmierci. Włada nimi kobieta (kapo?) z pejczem, upokarza je z sadystyczną zaciekłością. Sadyzm i seks, sadyzm i muzyka" (1985, cyt. za: Drajewski, 2014, s. 265). To ostatnie zdanie pasuje też do tego, co wydarza się w półgodzinnym remiksie Pasińskiej. Na scenie, która wygląda dość obskurnie, stoi kilka słupów, a z nich zwisają długie sznury. Z głośników słychać ciężkie, chorobliwe dyszenie, które towarzyszy pierwszym sekwencjom choreografii, a kakofoniczność tych

dźwięków wzmacniają skrzypienia dwóch drewnianych manekinów ludzkich rozmiarów (jeden ma kształty kobiece, drugi męskie), poruszanych przez Pasińską i Mikołajczyka, ubranych w cielisto-ziemiste, opięte kostiumy.

Toporne, sztywne manekiny, mimo że zginają się w miejscach, w których ludzkie ciała mają stawy, stawiają opór performerce i performerowi; zdają się raczej krnąbrne niż podatne. Próby choreografowania drewnianą materią wyglądają na siłowe wymuszenia kolejnych pozycji, na działania tyleż uporczywe, co przemocowe. W pierwszych scenach Pasińska i Mikołajczyk ustawiają manekiny w różnych pozach, po każdym ułożeniu na chwilę przy nich przystają, jakby pozowali do jakichś upiornych zdjęć, może takich, które niegdyś robiło się sobie w domach ze swoimi bliskimi zmarłymi. W pewnym momencie przeciągają obiekty po ziemi jak bezwładne, nieświadome ciała albo po prostu trupy i, tym razem w pozycjach horyzontalnych, kontynuują działania w ramach koszmarnego foto-teatrzyku. Ich twarze są nieugięcie obojętne, jakby też należały do nieżywych (albo uśmierconych) figur. Z czasem formy, które sami przyjmują, stają się coraz bardziej widowiskowe, kojarzą się z zatrzymanymi baletowymi figurami i podnoszeniami, w których jest coś bardzo przejmującego, bo wiadomo, że manekiny nie zastąpią ludzkiego uścisku. Kiedy tancerka i tancerz unoszą nogi w quasi-akrobatycznych pozach, widać każde drżenie ich napiętych mięśni.

Tę część zamyka scena Mikołajczyka, który symuluje stosunek seksualny (gwałt?) ze swoim drewnianym partnerem, naprzemiennie wolno ocierając się o jego ciało i orgazmicznie trzęsąc się ponad nim do rytmu muzyki Hanki Klepackiej i Bartłomieja Sowy, która na kilka chwil wpada w heavymetalowe brzmienia (z czasem na sapanie zaczynają nakładać się niepokojące dudnienia i pojedyncze, urywane dźwięki różnych instrumentów, a także jakby zepsute klasyczne melodie: preludium do *Popołudnia fauna* Claude'a

Debussy'ego czy *Pieśni nocy* Karola Szymanowskiego). Następnie Pasińska i Mikołajczyk jak opętani turlają się po całej scenie, aż w końcu się ze sobą zderzają i rozpoczynają taniec w duecie, w którym płynnie i pięknie powtarzają wypróbowane wcześniej pozy. Ta choreografia przynosi tylko pozorne ukojenie, bo szybko zaczynają się zachowywać tak, jakby ktoś rzucił na nich klątwę i uwięził ich w ciałach manekinów, które tylko przez chwilę mogły pożyć w organicznych, czujących ciałach. Duet kończą jak rozładowujące się roboty, od wewnątrz rozdzierane elektrowstrząsami. W finale wracają do manekinów i obwiązują je sznurami. Pasińska swoją byłą drewnianą partnerkę podciąga i pozostawia ją w pozycji wisielca. Gdy trwa proces wieszania, z głośników rozbrzmiewa charcząca, zgrzytająca wersja *Ostatniej niedzieli*, którą zdaje się wykonywać pijacki chór z zaświatów. Tekst oryginału zostaje zmieniony. Słyszymy: „Twa ostatnia niedziela… / Czemuś nie poszedł dalej? / Czemuś taniec i balet… / Spakował w garb. / Twa ostatnia niedziela… / Wielki finał na szczycie… / To był zenit twój? / Czy cię… / Ogarnął strach?".

Rola manekinów w tym spektaklu nie jest jednoznaczna. Może symbolizują one baletowe formy, które, wprowadzając do elementy tańca *modern* i folkloru, rozszczelniał Drzewiecki, ale nigdy na tyle radykalnie, by zerwać z wirtuozerskimi reżimami. A może stanowią komentarz choreografki do całego dorobku Drzewieckiego, który przez lata wypracował tak bardzo rozpoznawalny idiom choreograficzny, że jego złamanie w *Ostatniej niedzieli* spotkało się z oporem publiczności (swoją drogą wcale nie totalnym, na co wskazują przywoływane przez Drajewskiego recenzje[30]). Może w końcu, co wydaje mi się najbardziej prawdopodobne, *Ostatnia niedziela* Pasińskiej jest nie tyle (albo nie tylko) krytycznym spojrzeniem na choreografie Drzewieckiego, ile na jego praktyki i przekonania[31] z jednej i na utrwalone w historii sposoby opowiadania o nim jako o wielbionym mistrzu z drugiej

strony[32]. „Różnie mnie wspominają, jednak dominuje zawsze życzliwość i zrozumienie dla trudności mojego charakteru […]. Ja kocham ludzi. Człowiek to dla mnie jest warsztat, nad którym pracowałem” – mówi o sobie Drzewiecki w filmie dokumentalnym Roberta Ćwiklińskiego, opisywanym zresztą jako „wywiad-rzeka z Mistrzem”.

Na spektakl Pasińskiej ostro zareagował Drajewski, autor książek i artykułów o Drzewieckim, jeden z architektów legendy tego twórcy. Badacz w artykule *Remiks w teatrze tańca* zarzuca choreografce wynaturzenie pochodzących z twórczości Drzewieckiego cytatów. Pisze między innymi, że tancerka i tancerz „wykonują choreografię w pełnym napięciu mięśniowym, charakterystycznym dla wynaturzonej techniki tańca klasycznego w wersji radzieckiej, a nie (sic!) rosyjskiej” (Drajewski, 2018, s. 142), jakby zapominając o tym, że stawką performansu Pasińskiej nie było dokładne cytowanie, a właśnie krytyczna, choreopolityczna interwencja. Badacz przypomina o dokonaniach, estetycznych przewrotach Drzewieckiego, wyjaśnia też metody jego pracy. Tworzy przy okazji kolejne cenne opracowanie twórczości choreografa *Krzesanego*. Nie posądza Pasińskiej o „szarganie świętości”, tylko zarzuca jej niedokładny research i niezrozumienie mistrzostwa. Ta paternalistyczna narracja, choć na pewno niepozbawiona racji, gdy idzie o zasługi Drzewieckiego, w moim odczuciu paradoksalnie wzmacnia wymowę remiksu. Pokazuje bowiem, jak kontr-historie poruszają historiami.

***

W konstelacjach, które choreografują Grudziński, Kozak i Pasińska, kontr-historie tworzą sploty z historiami ratowniczymi. Mamy więc do czynienia nie z samym demaskowaniem przemilczeń czy struktur opresji, ale też z uwolnieniem wywrotowych energii. I tak na przykład Wilk, Wiesiołłowski i

Szymański wracają nie tyle jako ofiary, których trzeba wysłuchać, ile jako odmieńcze witalności, zmieniające oficjalne narracje o Teatrze Wielkim, a zarazem współtworzące przyszłość queerowego tańca.

Opowiadając o *Threesome*, *Dancing for You…* i *Ostatniej niedzieli*, starałam się pokazać, jak osoby reprezentujące taniec współczesny sytuują własne praktyki w kontekście historycznym i jak prowadzą choreograficzne negocjacje z utrwalonymi sposobami mówienia o legendach polskiego teatru tańca i baletu, nie tyle dokonując radykalnych zerwań, ile zapraszając zjawy do współdziałania w „tu i teraz" na rzecz nowych – otwartych i chłonnych – archiwów, dopuszczających krytyczne spojrzenie, ruchy rewindykacyjne i choreopolityczne, ale też aktywnie uczestniczących w procesach mobilizowania choreograficznych autonomii. Choreografie Grudzińskiego, Kozak i Pasińskiej są nawiedzone przez przeszłość, ale same tę przeszłość też nawiedzają i robią w jej archiwach choreopolityczny bałagan, działając jak duchy, które się nie zapowiadają, nie pytają o pozwolenie na przekroczenie progu i bezpardonowo naruszają zastane w nich *status quo*. Pokazują, że nie tylko przyszłość polskiego tańca, ale i jego przeszłość trwa w procesie stawania się, który polega zarówno na odkrywaniu białych plam, jak i na przepisywaniu kart już zapełnionych.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Choreopolityki i nawiedzone ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/508g-my32.

Autor/ka

Alicja Müller (alicja.muller@uj.edu.pl) – doktorka nauk humanistycznych, adiunkta w

Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, badaczka tańca i choreografii, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017) i *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca* (projekt zrealizowany w ramach stypendium MKiDN na rok 2023). ORCID: 0000-0002-3490-1419.

Przypisy

1. Polska premiera spektaklu odbyła się 7 września 2024 roku w Nowym Teatrze w Warszawie. W 2024 roku Grudziński został nagrodzony za ten spektakl Paszportem „Polityki” w kategorii Scena.
2. W oficjalnym opisie spektaklu pojawia się cytat z książki Petera Stoneleya *A Queer History of The Ballet.* Ten wątek w swojej recenzji *Threesome* rozwija Agata Skrzypek (2024).
3. Tomasz Ciesielski wylicza miejsca, w których tańczył i uczył Wiesiołłowski (2022, s. 685-686).
4. Historia Teatru Wielkiego zob. Komorowska, *Opera Narodowa w Warszawie*.
5. Obecnie, od 2009 roku, zespół działa jako Polski Balet Narodowy (PBN), a ta nazwa podkreśla jego autonomię (jest równorzędnym partnerem Opery Narodowej). Jego tradycja sięga XVI wieku i dworu Bony Sforzy (dworskie widowiska baletowe typu włoskiego w wykonaniu zachodnich tancerzy). Jednym z ważniejszych momentów jego historii było ustanowienie w 1765 roku teatru publicznego w Warszawie przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, który dwadzieścia lat później powołał pierwszy polski zespół baletowy (Tancerze Narodowi Jego Królewskiej Mości). W XVIII wieku w Polsce, tak jak w innych europejskich krajach, balet przestał być dworską rozrywką i zyskał status sztuki scenicznej. Po utracie przez Polskę niepodległości zespół baletowy Teatru Wielkiego prowadził nieregularną działalność w ramach teatru na placu Krasińskich, a na znaczeniu zyskał w 1833 roku, kiedy do użytku oddano nowy gmach Teatru Wielkiego. W czasie II wojny światowej gmach teatru został zniszczony, a balet do 1965 roku występował na scenach zastępczych. Więcej na ten temat zob. Chynowski, *Historia Polskiego Baletu Narodowego*.
6. O trudnościach z rekonstrukcją biografii Dąbrowskiej pisała Hanna Raszewska-Kursa (2019b, s. 19-42).
7. Więcej na ten temat rozwoju tańca modern w Polsce zob. *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje* (2017).
8. Definicja tańca współczesnego jest szeroka i chybotliwa. Na potrzeby tego tekstu, podążając za ustaleniami Joanny Szymajdy, przyjmuję, że jest to „pojęcie obejmujące całość technik, estetyk i gatunków tańca, które wyłoniły się w XX i XXI w. Termin pojawia się w piśmiennictwie w różnych okresach i odnosi się zazwyczaj do działalności współczesnych autorowi twórców, nie jest więc ścisłym określeniem gatunkowym, ale wskazaniem na aktualność działań artystów” (2022d, s. 616).
9. Jako że nie ma tu miejsca na rozpisanie historii tego gatunku ani opis jego specyfiki, podaję tylko skrótową definicję: „określenie gatunkowe, od końca lat 70. XX w. oznaczające rodzaj interdyscyplinarnego widowi- ska scenicznego, którego tworzywem jest ruch, słowo, muzyka/śpiew, elementy plastyki teatralnej (scenografia, kostium, rekwizyt, oświetlenie), a współcześnie także media elektroniczne” (Leyko, Królica, 2022, s. 637).

10. Polski Teatr Tańca, Kielecki Teatr Tańca (od 1995 roku) i Bytomski Teatr Tańca i Ruchu Rozbark, który w 2013 roku powołano na miejsce Śląskiego Teatru Tańca (założonego w 1991 roku).
11. Więcej na temat terminologii zob. Szymajda, 2013, s. 50.
12. Wcześniej polska publiczność kontakt z nową choreografią miała między innymi dzięki kuratorskim działaniom Edyty Kozak, dyrektorki istniejącego od 1995 roku Festiwalu Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł (podczas pierwszych trzech edycji był to Festiwal Małych Form Teatru Tańca) i Jacka Łumińskiego, który od 1991 prowadził Śląski Teatr Tańca, będący też organizatorem dwudziestu edycji Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej.
13. Dzisiaj jest to Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, przy czym od początku był on podmiotem państwowym.
14. Andrzej Kosowski, Maxymilian Bylicki i Paula Lis-Sołoducha (obecna dyrektorka) to osoby związane z muzyką; Katarzyna Meissner jest menadżerką kultury.
15. Jednym z bardziej spektakularnych przykładów takiego działania jest petycja *Wprowadzenie kategorii Taniec do Paszportów Polityki*, pod którą podpisało się aż 2360 osób (inicjatorką i pomysłodawczynią akcji była Natalia Gorzelańczyk).
16. Zob. https://www.centrumwruchu.pl/kolektyw/ [dostęp: 13.11.2024].
17. Zob. https://www.facebook.com/rozmowyotancuichoreografii/about_details [dostęp: 13.11.2024].
18. Zob. https://www.facebook.com/groups/203420038162639 [dostęp: 13.11.2024].
19. Nie są to oczywiście pierwsze ani jedyne produkcje choreograficzne, które w ostatnich latach pojawiły się w teatrach dramatycznych. Tym, co czyni je wyjątkowymi, jest fakt, że zostały one stworzone na zamówienie tych teatrów, a nie powstały w ramach programów stypendialnych czy grantowych. Warto jednak dodać, że również działania takie jak kuratorowane przez Leśnierowską „Poszerzanie pola" (choreograficzny program produkcyjny powołany do życia w 2018 roku we współpracy Nowego Teatru i poznańskiej fundacji Art Stations Foundation i kontynuowany w 2022 roku razem z Teatrem Żeromskiego w Kielcach i „Domem Utopii" w Krakowie) znacząco przyczyniły się do zwiększenia widzialności choreografii w przestrzeniach teatru dramatycznego. Nowy Teatr do dzisiaj pokazuje zresztą niektóre produkcje z „Poszerzania pola", a do repertuaru włączył też *Threesome* Grudzińskiego (spektakl powstał dzięki współpracy: Cité Internationale des Arts, Frascati, Visegrad Artist Residency Program for Performing Arts, Centre national de la danse – Pantin; był współfinansowany przez m.st. Warszawa).
20. Jak czytamy na stronie Pawilonu: „Konkurs jest wynikiem procesu prowadzonego przez Warszawskie Obserwatorium Kultury, wspólnie ze środowiskiem tańca, Biurem Kultury Urzędu m.st. Warszawy i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Od października 2023 r. do kwietnia 2024 r. przeprowadzono spotkania, warsztaty i badania, prowadząc systematyczną analizę potrzeb związanych z rozwojem sztuk tańca oraz jej publiczności i środowiska", https://www.pawilontanca.pl [dostęp: 13 XI 2024].
21. Odwołuję się do tu do terminologii Jacques'a Rancière'a (2007).
22. Przykładem może być przypominanie o tym, że Balet Tacjanny Wysockiej współpracował z Redutą Juliusza Osterwy, a choreografka tworzyła choreografie do wielu słynnych przedstawień Leona Schillera (zob. Ignaczak, 2017, s. 64-81).
23. Odwołuję się tu do myśli Doroty Sosnowskiej, która, w nawiązaniu do teorii Diany Taylor i jej dialektyki archiwum i repertuaru pisała: „Pamięć jest zawsze performatywna (nierozdzielna z działaniem), a dokument jest zaproszeniem do tańca" (Sosnowska, 2017, s.

88).
24. *Druga natura* Agaty Siniarskiej i Karoliny Grzywnowicz to interdyscyplinarny zapis spotkania z biografią Poli Nireńskiej (1910-1992) oraz jej *Tetralogią Holocaustu*. *Projekt Yanka Rudzka: Wielogłos*, jest drugą (po *ZACZYNIE* z 2016 roku), choreografią Joanny Leśnierowskiej i Janusza Orlika, w której uruchomiona zostaje, właściwa tytułowej bohaterce – ikonie tańca współczesnego w Brazylii, w Polsce do niedawna zupełnie nieznanej (1916-2008) – praktyka łączenia elementów pochodzących z tradycyjnych tańców ludowych z technikami współczesnymi. O tych dwóch spektaklach pisałam w artykule *Otwieranie archiwów. Ślady tańca modern w nowej choreografii* (2023).
25. Z Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim była związana od 1989 roku; w 1997 została jego pierwszą solistką.
26. Rozróżnienie to jest inspirowane Rancière'owską opozycją policja–polityka. Autor *Estetyki jako polityki* z działaniem policyjnym łączy aktywności mające na celu utrwalanie istniejących podziałów postrzegalnego (a innymi słowy: tego, co w przestrzeni publicznej widzialne/niewidzialne, uznane za podmiotowe/przedmiotowe itd.), a z ruchem politycznym krytyczne interwencje w ten układ.
27. Autorką tekstu jest Klaudia Hartung-Wójciak, która, wraz z Joanną Ostrowską, współtworzyła z choreografem dramaturgię *Threesome*.
28. Spektaklu Kozak nie oglądałam na żywo. Opisując go, bazuję na nagraniu z pokazu premierowego.
29. Kozak, jak czytamy w jej biogramie zamieszczonym na portalu „taniecpolska.pl", „Była solistką Teatru Wielkiego w Warszawie (1988-1990) i Stadttheater w Bernie (Szwajcaria: 1990-1992) pod dyrekcją François Klausa. U szczytu kariery zerwała z baletem klasycznym, by zająć się tańcem współczesnym, eksperymentem i konceptualnym nurtem nie-tańca", https://taniecpolska.pl/ludzie-tanca/edyta-kozak/ [dostęp: 13.11.2024].
30. Badacz dodaje też, że popremierowe pokazy były przyjmowane życzliwie.
31. Drzewiecki zrezygnował z prowadzania Polskiego Teatru Tańca w 1987 roku i, jak czytamy w książce Drajewskiego, oczekiwał od władz Poznania, że zamkną teatr: „Był przekonany, że z odejściem twórcy teatru autorskiego powinien on zaprzestać dalszej działalności. Minęło wiele lat, zanim zmienił zdanie". Zgodnie z tą relacją Drzewiecki wątpił też w to, że bez niego teatr przetrwa (2014, s. 273).
32. W tym miejscu trzeba jednak zaznaczyć, że sama Pasińska jest oskarżana o mobbing (zob. Szymkowiak, 2022).

Bibliografia

Banes, Sally, *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, tłum. A. Grabowski, J. Majewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.

Chynowski, Paweł, *Historia Polskiego Baletu Narodowego*, https://teatrwielki.pl/teatr/polski-balet-narodowy/historia-pbn/ [dostęp: 12.05.2025].

Ciesielski, Tomasz, *Wiesiołłowski Wojciech*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu

Łódzkiego, Łódź 2022.

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

Drajewski, Stefan, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Rebis, Poznań 2014.

Drajewski, Stefan, *Remiks w teatrze tańca*, „De Musica Commentarii" 2018.

Drajewski, Stefan, *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2019.

Foucault, Michel, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France 1976*, tłum. M. Kowalska, KR, Warszawa 1998.

Gardzina, Katarzyna, *Szymański Stanisław*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022a.

Gardzina, Katarzyna, *Wilk Gerard*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022b.

Ignaczak, Jagoda, *Tacjanna Wysocka, artystka niepokorna*, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2017.

Keil, Marta, *Wstęp*, [w:] *Choreografia: autonomie*, , red. tejże, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2019.

Komorowska Małgorzata, *Opera Narodowa w Warszawie*, https://teatrwielki.pl/teatr/historia/opera-narodowa-w-warszawie/ [dostęp: 12.05.2025).

Królica, Anna, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Tarnów 2011.

Królica, Anna, *Polski Tanztheater?*, „Dwutygodnik" 2011, nr 10, https://www.dwutygodnik.com/artykul/2607- polski-tanztheater.html [dostęp: 12.05.2025].

Królica, Anna; Leyko, Małgorzata, *Teatr tańca*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Lepecki, André, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer*, „The Drama Review" 2013, nr 4.

Leśnierowska, Joanna*, Czekając na Małysza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2006, nr 75.

Majewska, Jadwiga, *Henryk Tomaszewski – u teatralnego źródła tańca w Polsce*, „Teatr"

2014, nr 7-8,
https://teatr-pismo.pl/4877-henryk-tomaszewski-u-teatralnego-zrodla-tanca-w-polsce/ [dostęp: 12.05.2025].

Müller, Alicja, *Otwieranie archiwów. Ślady tańca modern w nowej choreografii*, „Nowy Napis Co Tydzień" 2023, nr 189,
https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-189/artykul/otwieranie-archiwow-slady-tanca-modern-w-nowej-choreografii [dostęp: 12.05.2025].

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2007.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Z historii dyskryminacji tańca i choreografii albo feministyczny rant na uprzejmość*, [w:] *Choreografia: autonomie*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2019a.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Stefania Dąbrowska – od niej wszystko się zaczęło. Dlaczego obecność tańca współczesnego w Warszawie należy liczyć od 1909 r.*, [w:] *Taniec w Warszawie. Sztuka tańca i choreografii w XX i XXI wieku*, red. M. Seredyńska, Centrum Sztuki Tańca w Warszawie, Warszawa 2019.

Rudnicka, Zofia, *Gerard Wilk. Tancerz*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.

Skrzypek, Agata, *Spotkania w cudzych ciałach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach [dostęp: 12.05.2025).

Sosnowska, Dorota, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Alter Studio, Białystok 2017.

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze. Wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022, red. M. Spychała, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023, nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze [dostęp: 12.05.2025].

Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Szymajda, Joanna, *Buffard Alain*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022a.

Szymajda, Joanna, *Nuriejew Rudolf*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022b.

Szymajda, Joanna, *Urbacki Rafał*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź

2022c.

Szymajda, Joanna, *Taniec współczesny*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022d.

Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2017.

Turska Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962.

Zamorska Magdalena, *Jones Bill T.*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/choreopolityki-i-nawiedzone-ciala*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/z2kc-ey30
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/opera-w-polsce-na-przecieciu-klasy-i-narodowosci

/ HISTORIA TEATRU POLSKIEGO. KONSTELACJE

Opera w Polsce. Na przecięciu klasy i narodowości

Marcin Bogucki | Uniwersytet Warszawski

W pierwszej połowie 2026 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego ukaże się polskojęzyczna wersja zbiorowej publikacji *A History of Polish Theatre*, wydanej w Cambridge University Press w roku 2022 pod redakcją Katarzyny Fazan, Michała Kobialki i Bryce'a Lease'a. Poniższy tekst, wcześniej niepublikowany, został zamówiony jako uzupełnienie anglojęzycznego tomu i zostanie opublikowany w jego polskiej wersji.

Opera in Poland. At the Intersection of Class and Nationality

This article explores the history of opera in Poland through the lens of nationality and class. Drawing on Michel Foucault's concept of the archaeology of knowledge, I analyse canonical operatic works not only as individual artistic creations, but also as theoretical objects in which multiple discourses intersect. My point of departure is the project *Halka/Haiti. 18°48′05″N 72°23′01″W* by C.T. Jasper and Joanna Malinowska, which focuses on national themes while offering limited reflection on the class implications of staging Stanisław Moniuszko's *Halka* in Haiti. I focus on key operatic works, examining the tensions and ambiguities they contain. I raise questions about the changing reception of *Halka* – from a socially engaged poem to a national opera – as well as the possible readings of *The Haunted Manor*, whether through the lens of Polish Biedermeier culture or romanticised Sarmatism. I also consider the complex role of national identity in shaping the image of Moniuszko himself. In the case of *Krakowiacy i Górale* by Wojciech Bogusławski and Jan Stefani, I reflect on interpretations that emphasise either its national or class dimensions. Finally, I examine the early history of opera in Poland, looking at the court theatre of Władysław IV as both a source of entertainment and a tool of political ideology. By taking an 'archaeological'

approach to opera, I show how discourse around Polish opera tends to highlight its national aspects while pushing questions of class to the margins.

Keywords: opera; class; nationality; Moniuszko; Bogusławski

„Po co wieźć operę na drugi koniec świata?”[1]

Halka Stanisława Moniuszki na Haiti zabrzmiała po raz pierwszy 7 lutego 2015 roku. Fragmenty opery wystawili tam soliści Teatru Wielkiego w Poznaniu razem z muzykami orkiestry szkoły muzycznej im. Świętej Trójcy z Port-au-Prince i tancerzami z Cazale, gdzie odbył się pokaz. Wszystko to pod wodzą polskiego dyrygenta, polskiego reżysera i polskiej choreografki[2]. Wioska została wybrana nieprzypadkowo. Cazale jest zamieszkane przez *Polone nwa*, czarnych Polaków, potomków polskich legionistów wysłanych na wyspę przez Napoleona do tłumienia rewolucji. Choć najpewniej koło setki niższych rangą żołnierzy z kilkutysięcznego oddziału dołączyło do rewolucji, na Haiti panuje przekonanie o masowej dezercji Polaków i opowiedzeniu się po stronie powstańców ze względu na podobieństwo losu obu ciemiężonych społeczeństw (Pachoński, Wilson, 1986).

Inicjatorami projektu *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* byli polscy artyści C.T. Jasper i Joanna Malinowska, którzy wraz z kuratorką Magdaleną Moskalewicz przygotowali go w ramach pawilonu narodowego na Biennale w Wenecji. Jego efektem był film pokazywany w formie panoramicznej projekcji przypominającej XIX-wieczne panoramy malarskie. *Halka* została wystawiona na drodze wiodącej przez wioskę, ze śpiewakami w tradycyjnych strojach szlacheckich i ludowych, z tancerzami ubranymi we współczesne, odświętne stroje. W centralnym punkcie umieszczono przywiązaną do słupa kozę. Zderzenie dwóch światów dawało efekt surrealistyczny – futrzane czapy

wykonawców zupełnie nie pasowały do warunków klimatycznych i kulturowych. Jasper i Malinowska zadawali w ten sposób pytanie o kwestię uniwersalności muzyki klasycznej – czy jest to sztuka zrozumiała wszędzie? Z jednej strony twórcy tłumaczyli mieszkańcom Cazale, że historia Halki przypomina tę opowiedzianą w XIX-wiecznym poemacie haitańskim *Choukoun*, także skupiającym się na miłości zniszczonej przez różnice klasowe. Z drugiej strony nie sposób nie widzieć w pretensji do uniwersalizmu elementu kolonialnego wynikającego z przekonania o wyższości kultury Zachodu.

Artyści nie ukrywali, że inspiracją dla nich był film *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga – opowieść o próbie zbudowania teatru operowego w amazońskiej dżungli. Podjęli ryzyko, by przełożyć fantazję na rzeczywistość. U Herzoga misja się nie powiodła, ale doszło do prowizorycznego wystawienia opery na statku płynącym Amazonką. Z podobną nietrwałością mamy do czynienia w projekcie Jaspera i Malinowskiej: *Halka* została przystosowana do lokalnych warunków, zredukowana do najważniejszych fragmentów, wystawiona bez scenografii, na środku wioski, gdzie toczyło się codzienne życie. Malinowska w jednym z wywiadów broniła się przed oskarżeniami o powtórzenie w tym geście zapędów kolonizacyjnych tkwiących w marzeniu Fitzcarralda:

> Można odczytywać jako współczesną formę kolonizacji akt przywożenia opery – elementu kultury elit świata, który kolonizował – w miejsce z taką historią jak Haiti. Od kolonizatorów odróżnia nas jednak to, że niczego Haitańczykom nie narzucaliśmy. Spektakl mógł się odbyć, ponieważ uzyskaliśmy na to ich zgodę. Wcześniej kilkakrotnie odwiedziliśmy Cazale, żeby rozmawiać na ten temat z różnymi miejscowymi autorytetami: dyrektorem liceum, starszyzną, księdzem, strażnikiem pokoju, młodzieżą. Opowiadaliśmy im, o

> czym jest opera, jak i po co chcemy ją zrobić. Nie od razu się zgodzili. Zadawali nam wiele pytań, np. jakie mamy dokonania i kompetencje. W końcu uzyskaliśmy pozwolenie. W tej sytuacji byliśmy bardziej teatrem wędrownym, który przeszedł przez wieś, niż kolonizatorami (2016).

Artystka przedstawia swój projekt jako przedsięwzięcie społeczne, choć wydaje się, że była to próba przepracowania przede wszystkim własnej historii osobistej:

> Wychowałam się w kraju, gdzie wszelka inność była tępiona. Byłam zmęczona tą homogenicznością i polskim katolicyzmem. Jako nastolatka jeździłam z koleżanką po wsiach, żeby słuchać gwary, obserwować przejawy kultury lokalnej. Czytałam o Ameryce Północnej i Południowej. Fascynowały mnie różne koncepcje świata, myślenia o religii, wielość różnych modeli życia (Malinowska, 2016).

Nieuwzględnienie własnej perspektywy w finalnej wersji *Halki/Haiti* jest jej największym problemem. Film pozbawiony kontekstu organizacyjnego ogląda się, podobnie jak film Herzoga, jako opowieść o kolonialnej fantazji, na co zwracała uwagę Dorota Sosnowska:

> Oglądając wideo *Halki/Haiti*, widz czuje się wciąż uwięziony w kontekście *Fitzcarralda*. Biali ludzie ubrani w piękne, bogate kostiumy śpiewający operowym głosem oraz biedni, czarni ludzie tańczący po amatorsku lub oglądający przedstawienie z plastikowych krzeseł. Co się stało? Dlaczego ten obraz wciąż

> opowiada kolonialną historię, nie wyłamując się ze swoich schematów i nie podważając krytycznie kategorii rasy? (b.d.).

Według Sosnowskiej krytycznemu spojrzeniu na narodowość powinna towarzyszyć podobna refleksja dotycząca klasy – artyści przyjechali na Haiti jako sojusznicy, ale dzierżąc władzę symboliczną w postaci kamery i ekonomiczną w postaci zaplecza finansowego: „Odtwarzając słynny zachodni film, powtórzyli jego kapitalistyczny wymiar, wprowadzając ponownie rasę jako efekt podziałów klasowych" (b.d.).

Narodowość i klasa w *Halce*

Mimo pozorów uniwersalizmu muzyki klasycznej, funkcjonuje ona na przecięciu różnych dyskursów, z których klasa i narodowość wydają się najważniejsze. Inspirując się w sposób nieortodoksyjny koncepcją archeologii wiedzy Michela Foucaulta, chciałbym przyjrzeć się, w jaki sposób funkcjonowała opera w Polsce:

> Miast widzieć, jak na kartach wielkiej mitycznej księgi historii układają się słowa, co przekładają na widzialny kształt myśli zrodzone wcześniej i gdzie indziej, spostrzegamy w gęstwinie praktyk dyskursywnych systemy, które ustanawiają wypowiedzi jako zdarzenia (mają określone warunki i określoną dziedzinę ukazywania się) i jako rzeczy (niosące w sobie możliwość swego istnienia oraz swoje pole zastosowania (Foucault, 1977, s. 164).

Takimi obiektami będą dla mnie dzieła operowe, choć nie będę traktował ich

jako indywidualnych wytworów sztuki, lecz właśnie jako manifestacje, po części zdarzeniowe, a po części materialne, w których spotykają się różne wiązki dyskursów (tamże, s. 173). Dodatkowo zaś, poprzez odwrócenie porządku chronologicznego, będę przyglądał się nakładającym się na siebie warstwom znaczeniowym nadbudowanym przez stulecia i wpływającym na postrzeganie tej formy sztuki współcześnie.

Halka została wybrana do projektu Jaspera i Malinowskiej jako pierwsza polska opera narodowa. Warto przyjrzeć się, w jaki sposób historia Góralki porzuconej przez panicza mogła zostać w ten sposób nazwana oraz dlaczego odniosła sukces[3]. Historia ta zaczyna się od zaangażowanego społecznie poematu Włodzimierza Wolskiego o zemście za krzywdę wiejskiej dziewczyny, którego autor nie chciał opublikować w formie pokiereszowanej przez cenzurę. Namówiony przez Moniuszkę, sporządził libretto pierwszej wersji opery, wystawionej w Wilnie w 1848 roku, odrzucającej romantyczny sztafaż i drastyczność oryginału, inspirację czerpiąc ze słynnej *Niemej z Portici* Daniela Aubera. Pełny sukces przyszedł dopiero po warszawskiej premierze *Halki* w Teatrze Wielkim w 1858 roku – powstał wtedy pełnowymiarowy czteroaktowy spektakl z popisami solistycznymi, chórami, wstawkami baletowymi i atrakcyjną wizualnie scenografią, który przypadł do gustu zarówno widowni, jak i krytykom (Zieziula, 2020). Czy podobny los nie spotkał *Halki/Haiti*? Radykalne w zamierzeniu intencje twórców manifestujące się w projekcie społecznym angażującym społeczność Cazale przybrały ostatecznie formę statycznego filmu pokazywanego w ramach elitarnego Biennale, operującego XIX-wiecznymi podziałami narodowymi.

Halka była przełomem nie tylko w karierze Moniuszki, ale także nowym etapem w dziejach polskiego teatru muzycznego (tamże, s. 141). Do ugruntowania tej pozycji przyczyniła się także jej rozpoznawalność za

granicą, ze względu na uniwersalny temat, ale także możliwość odpowiedniego wpisania kompozytora w ówczesne schematy myślenia. Z dnia na dzień Moniuszko stał się „ojcem polskiej opery", najwybitniejszym przedstawicielem szkoły narodowej (Allison, 2019). Na tę opinię złożyły się głosy krytyki, a także wypowiedzi zagranicznych autorów. Szczególnie często przywoływana była opublikowana na łamach „Neue Zeitschrift für Musik" pozytywna opinia na temat *Halki* liczącego się w niemieckim środowisku muzycznym dyrygenta Hansa von Bülowa. Mniej mówi się jednak o tym, w jaki sposób dzieło to znalazło się w orbicie zainteresowań muzyka. Podsunęła mu go Maria Kalergis, wielka orędowniczka Moniuszki, zaś ciepłym słowom na temat opery towarzyszyła pewna protekcjonalność, jako że Bülow opisywał *Halkę* jako dzieło nie bez wad: utwór początkującego kompozytora, który do tego w heroiczny sposób musi walczyć z warunkami zewnętrznymi uniemożliwiającymi mu pełny rozwój artystyczny. Pojawia się tu wątek, którego nie udało się zawrzeć w projekcie Jaspera i Malinowskiej – o ile w *Fitzcarraldzie* mieliśmy do czynienia z najsłynniejszymi dziełami włoskiego bel canta, na dodatek w wykonaniu Enrica Carusa, z mainstreamem operowym, o tyle *Halka* dla większości odbiorców pozostaje jedynie repertuarowym rarytasem, pozbawionym podobnej symbolicznej siły.

O *Halce* jako towarze eksportowym wspominali w rozmowach Jasper i Malinowska. Do jej międzynarodowej kariery w XX wieku przyczyniła się Maria Fołtyn, wystawiając dzieło na Kubie, w Meksyku, Turcji, Rosji, Kanadzie i Brazylii. Fołtyn wspominana jest jako „wdowa po Moniuszce" (Jasper, Malinowska, 2016, s. 64), persona cementująca wizerunek kompozytora, choć mniej mówi się o jej podejściu, nie zawsze konserwatywnym, do reżyserii – dostosowywała ona *Halkę* do oczekiwań widowni (zmiana zakończenia w wersji meksykańskiej, kiedy to po stracie ukochanej nieszczęśliwy Jontek zabija Janusza ciupagą) pozwalała na

wybrzmienie kwestii rasowych w kontekście chłopskiej krzywdy (kubańska śpiewaczka w tytułowej roli). Na temat możliwości uniwersalizacji dzieła zastanawiała się Agnieszka Topolska:

> Inscenizacje Marii Fołtyn były więc próbą zerwania z lokalnością Moniuszki, oddzieleniem go od jedynego skojarzenia z polską „domowością" i uczynienia go twórcą ponadnarodowym. Jednak czy Fołtyn mogła przezwyciężyć tę wizję, jeśli czarnoskórej Yolandzie Hernández w inscenizacji kubańskiej nieodmiennie towarzyszyły kierpce i kwieciste chusty? (2011).

Podobna nieoczywistość towarzyszy projekcji Jaspera i Malinowskiej – czy opera jest w niej traktowana jako symbol świata zachodniego, czy narodowy pomnik prezentowany Polakom, choć bez polskich paszportów?

Dochodzimy tu do kwestii *Halki* jako opery narodowej. Jako to jest możliwe, że tragiczna historia porzuconej dziewczyny mogła zyskać takie miano? Moniuszko używa w niej kolorytu narodowego, co słyszalne jest choćby w rytmach tańców narodowych (polonez, mazur, tańce góralskie). Nie jest jednak pochwałą polskości i sarmatyzmu, lecz może być potencjalnie czytana jako krytyka społeczna. Rüdiger Ritter, niemiecki autor monografii o Moniuszce, zastanawia się nad tą kwestią, pytając, czy *Halka* jest manifestem politycznym, obrazkiem obyczajowym czy pomnikiem narodowym (2019, s. 256). Okazuje się, że nie ma na to jednej odpowiedzi, gdyż recepcja dzieła zmieniała się z czasem. Nie traktowano *Halki* jako romantycznego horroru, widziano w niej obyczajowy dramat, choć z czasem zwyciężyła interpretacja patriotyczna. Co znaczył jednak przymiotnik „narodowy" w XIX wieku? Jak zwraca uwagę Ritter, w *Halce* można dostrzec

odbicie rozważań nurtujących ówczesne społeczeństwo dotyczących rozumienia narodu w ujęciu politycznym (przynależność do określonej grupy społecznej) i narodowym (przynależność niezależnie od stratyfikacji społecznej na podstawie urodzenia). Kwestie społeczne zaczęły zaś wybrzmiewać dopiero w inscenizacjach z XX wieku.

Straszny dwór – polski biedermeier czy romantyczny sarmatyzm?

Drugą operą, o wystawieniu której myśleli Jasper i Malinowska, był *Straszny dwór* Moniuszki, zajmujący także ważne miejsce nie tylko w dziejach muzyki polskiej, ale i polskiej świadomości. W 2018 roku, tuż przed obchodzoną hucznie dwusetną rocznicą urodzin kompozytora, ukazała się książka Jacka Kowalskiego *„Straszny dwór", czyli sarmackie korzenie Niepodległej* (2018). Bogato ilustrowana publikacja w formacie A4, licząca ponad pięćset stron, z pasem słuckim na okładce, poświęcona była tylko jednemu dziełu i jego kontekstom. Zgodnie z tytułem autor próbował udowodnić, że *Straszny dwór* był najważniejszym utworem dla pokolenia 1918 roku ze względu na występujące w nim elementy polskości symbolizowane przez tradycję sarmacką.

Ostrze krytyki wymierzone jest w książce w Dobrochnę Ratajczakową (2005) i Alinę Borkowską-Rychlewską (2014), które opisywały Moniuszkę jako przedstawiciela „polskiego biedermeieru". W jego utworach trudno odnaleźć romantycznego bohatera, dominuje raczej poszukiwanie idylli odpornej na zagrożenia cywilizacji, społeczeństwo zaś przedstawiane jest na kształt kochającej się rodziny. Korespondowało to z postawą kompozytora – prostodusznego, pobożnego i zamkniętego na nowoczesność, jak rekonstruuje jego osobowość Kowalski. Jako szlachcic żyjący po

mieszczańsku Moniuszko zdawał się idealnie pasować do biedermeierowskiego ideału. Kowalski pyta jednak, dlaczego w *Strasznym dworze* podkreślana jest waga elementów sarmackich oraz skąd wzięła się funkcja dramatu narodowego wystawianego przy okazji najważniejszych uroczystości. Odpowiedź autora jest prosta: mimo elementów, które można określić jako „rzewne" czy „domowe", w operze tej przejawiają się wpływy romantycznego sarmatyzmu. Mimo utożsamienia szlachetczyzny z „ciemnogrodem" (coś, co łączyło początkowo przedstawicieli oświecenia i romantyków), w ciągu XIX wieku nastąpiła rehabilitacja sarmatyzmu, także w twórczości wieszczów. Kowalski proponuje rozwiązanie kompromisowe: librecista Jan Chęciński próbował połączyć w *Strasznym dworze* melodramat z biedermeierowską akcją i stylem kontuszowym, czyli stylizowanym językiem gawędy szlacheckiej.

Recepcja opery świadczy jednak o niejednoznacznym jej odbiorze. Cenzorzy, zanim dopuścili do wystawienia, ingerowali w tekst tej z pozoru niewinnej historii o perypetiach miłosnych dwóch młodych szlachciców i dwóch panien, wyłapując wszystkie nawiązania do historii Polski, kolejne zmiany zostały nakazane już po prapremierze, ale i to nie spowodowało osłabienia entuzjazmu publiczności, która tłumnie przychodziła na spektakle, przez co operę zdjęto po trzecim przedstawieniu. Świadczy to niewątpliwie o możliwości patriotycznego odczytania dzieła; o zupełnie innych reakcjach można dowiedzieć się, śledząc recepcję opery za granicą, choćby w Rosji. Cezar Cui nie zauważał w niej elementów heroicznych, lecz uznawał za zgrabną komedię zamkniętą w sielskich, biedermeierowskich obrazkach (Kowalski, 2018, s. 140).

Grzegorz Zieziula opisuje operę jako komedię połączoną z elementami eposu i przywołuje porównania do *Pana Tadeusza*, choć bezpośrednią inspiracją dla

Chęcińskiego były tradycje szlacheckie znane z gawęd Kazimierza Wójcickiego. Autor wspomina o jeszcze innej, nie narodowej, lecz klasowej możliwości lektury *Strasznego dworu*:

> Ewokowanie obrazu czasów sarmackich było dla wielu zasiadających na widowni Teatru Wielkiego potomków drobnej szlachty swoistym środkiem przeciwbólowym. Trzydzieści lat wcześniej, po klęsce powstania listopadowego i wprowadzeniu przez cara nowej ustawy o heroldii uznani zostali za „niewylegitymowanych" i pozbawieni stanowych przywilejów. Dzięki obecności w operze neosarmackiego mitu mogli choć na chwilę powrócić do realiów nieistniejącego już świata i zapomnieć o upokarzającej deklasacji (Zieziula, 2020, s. 188-189).

Podobnie jak w przypadku *Halki*, u Kowalskiego powraca pytanie o możliwość translacji dzieła poza lokalnym kontekstem: „czy ta arcypolska opera jest także, albo czy może być, europejska, czy też jedynie zaściankowa?" (Kowalski, 2018, s. 472).

Moniuszko jako kompozytor narodowy?

Agnieszka Topolska analizowała mity dotyczące *Strasznego dworu* wynikające z postrzegania Moniuszki jako kompozytora narodowego piszącego ku pokrzepieniu serc. Przez lata panował pogląd, że opera ta została skomponowana w reakcji na powstanie styczniowe, podczas gdy z dokumentów wiadomo, że proces komponowania rozpoczął się już w 1861 roku, został jednak przerwany przez wydarzenia polityczne (Topolska, b.d.). Śmierć „pięciu męczenników" podczas antycarskiej demonstracji 27 lutego

doprowadziła do powstania niezbyt przychylnej atmosfery dla wizyt w teatrze czy operze. Spontaniczny bojkot przerodził się w ogólny nakaz dystrybuowany poprzez anonimowy okólnik wzywający do zachowania „żałoby narodowej". Wojna o teatr między carską administracją a polskim podziemiem trwała trzy lata – pierwsza strona starała się utrzymać życie teatralne jako narzędzie edukacji i rozrywki, druga zaś przestrzegała przed symbolicznym legitymizowaniem systemu wizytami w teatrze. Sprawa komplikuje się, gdy spojrzymy na tę sytuację z perspektywy Moniuszki – kompozytora o postawie patriotycznej, choć chyba niechętnego powstaniu, do tego zaś ojca wielodzietnej rodziny mierzącego się z trudnościami finansowymi, mogącymi także wpływać na jego ocenę czynu zbrojnego.

Topolska jest także autorką wnikliwej rozprawy doktorskiej na temat mitotwórstwa wokół postaci Moniuszki (2014). Autorka wskazuje na romantyczne klisze używane w jego biografii, wskazując na figurę wieszcza narodowego – twórcy wypowiadającego się za zbiorowość i snującego wizje dotyczące przyszłości w trudnym czasie utraty niepodległości. Patrząc na niewielki rozgłos Moniuszki przed premierą warszawską *Halki* oraz znając trudności w wystawieniu jej na scenie Teatru Wielkiego, można dziwić się, dlaczego to właśnie on stał się kluczową postacią życia muzycznego. „Dyletant z zapadłej Litwy" – tak podobno nazywany był kompozytor w Warszawie (Topolska, 2020, s. 583). Biografowie przemilczają fakt, jak bardzo nieoczekiwany był to awans. Sam Moniuszko mówił o swojej twórczości jako przeznaczonej do „domowego użytku", choć pogląd ten się zmieniał lub było co najmniej niejednoznaczny, gdyż szukał on uznania także za granicą, zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie.

Magdalena Dziadek zwracała uwagę na trudności związane z próbą rekonstrukcji światopoglądu Moniuszki (2020, s. 53). Jest to związane nie

tylko z fragmentarycznością zachowanej korespondencji, lecz także ze społecznym zapotrzebowaniem oraz poglądami biografów: „Nietrudno dostrzec, że poglądy te zmieniają się z epoki na epokę, pozostając zawsze w zgodzie z aktualnymi oczekiwaniami czytelników, a czasami nawet owe wymagania wyprzedzając – w imię poprawności politycznej czy też w celu usatysfakcjonowania czytelników" (s. 54). Dlatego też Moniuszko mógł pełnić tak różne role: być wieszczem narodowym, piewcą tradycji szlacheckiej, twórcą ludowym, obrońcą uciśnionych.

Elementy niewpisujące się w narrację narodową nie były uwzględniane lub podkreślane w biografiach. Nie można zapominać o wizycie Moniuszki w Petersburgu, gdy po studiach w Berlinie starał się bezskutecznie o posadę na dworze carskim, o dedykowaniu utworów przedstawicielom władz rosyjskich (następcy tronu, późniejszemu cesarzowi Aleksandrowi II – *Mildy*, Wielkiemu Księciu Konstantemu – *Nijoły*), o radości, jaką sprawiała mu dobra recepcja oper w Rosji, o skomponowanej w 1856 roku, a więc w czasie trwania wojny krymskiej, *Uwerturze wojennej*. Bez uwzględnienia tych faktów portret kompozytora staje się uproszczony – należy go postrzegać nie tylko z perspektywy patriotycznej, lecz także osobistych ambicji artystycznych, o czym pisze Dziadek:

> Pod koniec życia Moniuszki instynkt, którym dotychczas kierował się, obierając kierunek narodowy, początkowo w wersji litewskiej, następnie „ogólnopolskiej", zaczął jak gdyby słabnąć. Pod presją wizji międzynarodowej kariery – nie wiadomo, w jakim stopniu powstałej spontanicznie w duszy artysty, w jakim zaś podsuniętej mu niefortunnie przez przyjaciół i protektorów, zaczęły się rodzić pomysły na dzieła o tematyce kosmopolitycznej, pisane tak, by zostać zrozumianym przez „obcych" (b.d.).

Bez zawahania mówi się o Moniuszce jako o patriocie, rzadziej jednak rozważa się jego przynależność narodową. Polak, Litwin, Białorusin, Rosjanin? – zadaje pytanie Ritter (2019, s. 117), wskazując na różne możliwości rozumienia narodu: w ujęciu etnicznym, politycznym i historycznym. Urodzony w Ubielu (obecnie na terenie Białorusi) Moniuszko był carskim poddanym, przynależał do szlachty, pod względem politycznym, a nie etnicznym uznawał się za Polaka i Litwina, został wychowany w propolskiej orientacji, ale przywiązany był także do „małej ojczyzny", choć nie zawsze te tożsamości ze sobą współgrały, uznawany jest także jako kompozytor narodowy na Białorusi.

Postawę Moniuszki można uznać za ambiwalentną ze względu na pozycję w życiu muzycznym pod zaborami. Jego twórczość funkcjonowała w ramach opery warszawskiej, która w ramach represji po 1830 roku nie została rozwiązana, w przeciwieństwie do instytucji naukowych, gdyż dzięki życiu teatralnemu podtrzymywano pozory normalności. Od 1833 roku opera działała w ramach Warszawskich Teatrów Rządowych zarządzanych przez carskich urzędników. Z powodu rangi oraz możliwości wykonywania dzieł po polsku, opera zajmowała ważne miejsce w działaniach ruchu narodowowyzwoleńczego. Nie były to jednak jedyne napięcia – oprócz politycznego, między polityką zaborcy a dążeniami niepodległościowymi, pojawiały się także spory estetyczne między bardziej progresywnym i bardziej konserwatywnym obozem (Ritter, 2019, s. 77 i nn.). Sytuacja Moniuszki w latach pięćdziesiątych mogła ulec poprawie dzięki złagodzeniu polityki zaborcy w czasie odwilży posewastopolskiej – warszawska premiera *Halki* oraz mianowanie kompozytora dyrygentem oper polskich były częścią tego procesu. Niemniej jednak to, co według zaborców miało służyć złagodzeniu wywrotowych idei, przyniosło odwrotny skutek. Teatr zaś stał się miejscem nie tylko patriotycznych uniesień, lecz także bezpośrednich

akcji sabotażowych.

Ze względu na zajmowaną funkcję Moniuszko oddzielał muzykę od jej bezpośredniego politycznego wykorzystania. Działał w ramach języka ezopowego, kodując treści patriotyczne, czasem w zagęszczeniu, jak w *Strasznym dworze*, który zawiera kurant przypominający polonezy Ogińskiego z końca XVIII wieku, motywy szlacheckie jak w *Panu Tadeuszu*, heroiczną arię tenorową o smutku synów po utracie matki – czytelny motyw utraty ojczyzny – stroje narodowe, odtworzenie dawnej wojny fraka z kontuszem. Mimo powszechnego przekonania o narodowym charakterze twórczości Moniuszki, warto zobaczyć w kompozytorze dużo bardziej skomplikowaną osobowość, w której mieszają się kwestie narodowego i politycznego zaangażowania.

Krakowiacy i Górale – teatr narodowy czy publiczny?

Moniuszko uznawany jest za ojca polskiej opery narodowej, która wynikała z potrzeby poszukiwania i zachowania „ducha narodu". Nie znaczy to jednak, że wcześniej nie próbowano wprzęgnąć opery zarówno w dyskurs patriotyczny, jak i polityczny. Najlepszym przykładem są *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego z 1794 roku. Dzieło to jest śpiewogrą dydaktyczną w duchu oświeceniowym, będącą polską wersją *singspielu*, w którym rola muzyki była drugorzędna. Liczyły się przede wszystkim słowa i polityczne znaczenie użycia języka narodowego. Dlatego też Topolska pisze o Moniuszce jako dojrzałym twórcy, rozwijającym idee pojawiające się wcześniej:

> przed Moniuszką mieliśmy do czynienia raczej z protooperą, bo ani *Cud mniemany*, ani *Nędza uszczęśliwiona* nie były dziełami operowymi sensu stricto. Dopiero *Halka* wprowadziła na muzyczną mapę Europy polską operę i ustawiła nie w pozycji zawstydzonego neofity, którym Polacy mogli się czuć, konfrontując się z długą i bogatą tradycją opery włoskiej czy francuskiej (2011).

Podobnie jak w przypadku *Strasznego dworu*, mamy tu do czynienia z mitologizacją prapremiery. Legenda ta była współtworzona przez samego Bogusławskiego, choć rolę w tym mieli także teatrolodzy. Od pierwszych spektakli *Krakowiacy* silnie spletli się z wypadkami politycznymi. Bogusławski twierdził, że napisał dzieło w reakcji na bitwę pod Racławicami (4 kwietnia), choć prapremiera odbyła się ponad miesiąc wcześniej (1 marca). Plastyczny opis spektaklu zawarł Zbigniew Raszewski w książce poświęconej Bogusławskiemu, tworząc go z nielicznych śladów (2015, s. 278 i nn.). Jak pisze Piotr Morawski, to raczej literacka rekonstrukcja z pozostałych po przedstawieniu źródeł: libretta opery (lecz późniejszego niż wersja warszawska), spisu dekoracji i akwareli przedstawiającej scenę finałową (2017, s. 474). Celem Raszewskiego było stworzenie koherentnej całości z resztek, choć jak pisze Morawski „udało się zrekonstruować wszystko oprócz publiczności” (s. 474). To, co dla historyka zainteresowanego ustaleniem faktów (przypadek Raszewskiego), jest problematyczne, ciekawe jest jednak dla historyka kultury badającego afektywność spektaklu – chodzi o trudniejsze do zdiagnozowania napięcie między sceną a publicznością. Dlaczego piosenki z *Krakowiaków* śpiewano na ulicach zrewoltowanej Warszawy?

Fabuła *Krakowiaków* jest romansowa: Stach kocha Basię, Basia kocha Stacha, ma wyjść za Górala, do czego chce doprowadzić także macocha

uwodząca narzeczonego pasierbicy. Kłótnia Krakowiaków i Górali z powodu niedoszłego ślubu zostaje rozwiązana nie przemocą, lecz za pomocą „cudu mniemanego" studenta Bardosa (choć być może jest to trik dodany w wersji późniejszej). Morawski zastanawia się, jak zanalizować to dzieło, skoro prawdziwy teatr rozgrywał się nie na scenie, ale na widowni. Traktuje *Krakowiaków* nie jak autonomiczny utwór, gdyż gubi się wtedy afektywne oddziaływanie spektaklu „rozpuszczonego" niejako w insurekcji kościuszkowskiej, przykładowo – wodewil z incipitem „Wy uczeni, co dla cnoty cierpicie niemało" pełnił tę samą funkcję, co we Francji *Ça ira* czy *Marsylianka*. Co ciekawe, piosenka studenta narzekającego na trudy nauki, dzięki zmianie jednego wyrazu („wy uczeni" na „wy uczciwi") stała się hymnem rewolucyjnym. Później także inna aria Bardosa, zaczynająca się od słów „Świat srogi, świat przewrotny", konkretnie zaś dwie pasujące do nastrojów ulicy zwrotki, zyskała pozasceniczną popularność.

Jak otwartym interpretacyjnie dziełem byli *Krakowiacy*, świadczy ich późniejsza recepcja (sto czterdzieści cztery przedstawienia w Warszawie w latach 1794-1847) – nadawali się oni zarówno do wykorzystania w powstańczym zapale, jak i do opłakiwania klęski po upadku powstania kościuszkowskiego. Dzieło Bogusławskiego i Stefaniego rozbudziło nadzieje na twórczość rodzimą, choć ani późniejsze opery Józefa Elsnera, ani Karola Kurpińskiego nie miały takiego oddziaływania. Problemem były m.in. niedostatki muzyki – narodowość, która wedle nowej romantycznej wizji miała realizować się nie tylko w tekście, ale i w charakterze muzyki. Udało się to dopiero Moniuszce, co podkreślane było w recenzjach łączących *Halkę* z *Krakowiakami*, zwracających uwagę nie tylko podobieństwa, ale i różnice – opera Stefaniego była przedstawiana jako nieśmiały krok i próba, która znalazła rozwinięcie muzyczne dopiero ponad pięćdziesiąt lat później.

Piotr Morawski w eksplikacji dramaturgicznej do spektaklu Michała Kmiecika w Teatrze Polskim w Poznaniu pisał o *Krakowiakach* jako przedstawieniu ustanawiającym polską nowoczesność, tworzącym wizję społeczeństwa polskiego skupionego wokół mitu zgody i widma rewolucji (s. 439). Trudność w interpretacji *Krakowiaków* tkwi w ich prostocie, a jednocześnie niedopowiedzeniu. O jakim konflikcie jest mowa w operze? Czy chodzi o spory między Polakami a Moskalami, a może dwoma ugrupowaniami politycznymi zjednoczonymi w obliczu zewnętrznego wroga? Według Morawskiego, o ile w dotychczasowych inscenizacjach *Krakowiaków* podkreślano potrzebę zgody, równie ważne jest pole potencjalnego konfliktu. Trzeba pamiętać o rewolucyjnym zapale pojawiającym się w całej Europie, także podczas insurekcji kościuszkowskiej. Na ile ważny jest w *Krakowiakach* aspekt narodowy (wolność), na ile zaś klasowy (równość i braterstwo)?

Morawski postrzega *Krakowiaków* przez pryzmat teatru publicznego, a nie narodowego. O sporach dotyczących tych dwóch pojęć pisała w kontekście dwieście pięćdziesiątej rocznicy utworzenia Teatru Narodowego Joanna Krakowska. Definiowała ona to pierwsze pojęcie:

> Publiczny zatem […] nie dzieli klasowo i ekonomicznie, nie zawłaszcza i nie ogranicza dostępu do dziedzictwa kulturalnego, nie stosuje ekonomicznej opłacalności jako głównego kryterium wartościowania i nie sprowadza teatru do przemysłu teatralnego, a radykalnej twórczości artystycznej do fanaberii albo bardzo bogatych, albo niszowych i wyklętych (b.d.)[4].

Według Krakowskiej obchody rocznicowe słusznie świętowano pod

auspicjami dużo szerszej i bardziej włączającej kategorii, zakładającej, jak wylicza autorka: różnorodność, dostępność, wolność ekspresji, współodpowiedzialność i wspólnotowość. Wymienia także powody, dla których kategoria narodowości nie spełnia już swojego zadania, gdyż jest zbyt wykluczająca, dotyczy esencjalistycznie rozumianej tożsamości i tradycyjnych wartości, podczas gdy dla niej liczy się otwartość, dyskursywność i wymiar modernizacyjny teatru. Krakowska pisała swój tekst w odpowiedzi na postulaty kultywowania idei teatru programowo polskiego, opartego na interpretacji, a nie dekonstrukcji klasyki, pozbawionego wędzidła politycznej poprawności.

Pytanie, na ile rzeczywiście w *Krakowiakach* realizowana była idea teatru narodowego, na ile zaś publicznego. Raszewski wskazuje na wykorzystane w operze elementy folkloru, choć użyty język to synteza różnych regionalizmów stworzona przez Bogusławskiego, pod względem realiów prawnych i ekonomicznych libretto przedstawia się jednak ubogo (2015, s. 285). Można znaleźć argumenty na rzecz społecznego zaangażowania, ale kwestie narodowe wybrzmiały w recepcji *Krakowiaków* dużo wyraziściej.

Opera jako sztuka narodowa?

Na ile jednak opera może być w kontekście polskim uznana za sztukę narodową? Jej początki wiążą się z działalnością humanistów na dworach włoskich pod koniec XVI wieku. Opera w Polsce pojawiła się bardzo wcześnie ze względu na osobiste zainteresowania tą formą sztuki Władysława IV Wazy, najpierw królewicza (*grand tour* w latach 1624-1625), następnie króla Polski. Kwestia narodowości jest tu niepewna – ustalenie jej w czasach sprzed nowoczesnego rozumienia narodu może być problematyczne (Markiewicz, 2019, s. 8), choć jednocześnie można znaleźć argumenty za

inną, bardziej polityczną koncepcją wspólnoty narodowej: mimo że utwory wystawiane były po włosku, to pisane były dla polskiego władcy, utożsamianego z państwem, dla którego był to jeden z elementów dyplomacji prowadzonej za pomocą sztuki (Żukowski, 2013). Nie chodziło w niej tylko o prestiż, lecz autentyczne zaangażowanie w przeżycie estetyczne i intelektualne – Władysław, wzorując się na zachodnich dworach, starał się stworzyć zalążek protoakademii. Sam czytał i oceniał libretta, ingerował w ich treść, muzykę, kostiumy i scenografię, nadzorował przebudowę sali teatralnej. Opera była jednym z elementów teatralizowanego dworskiego życia, w skład którego wchodziła nie tylko sztuka, lecz także widowiska publiczne, m.in. intrady, poselstwa czy spektakle pirotechniczne. Przez pośredników Władysław próbował werbować muzyków, prosić kompozytorów o napisanie dzieł, poszukiwał śpiewaczek odpowiadających jego gustowi[5].

Pierwsze udokumentowane wystawienie opery w Polsce miało miejsce 27 lutego 1628 roku na Zamku Królewskim w Warszawie. W ramach atrakcji karnawałowych wystawiono wtedy *Gli amori d'Aci e Galatea* z tekstem Gabriella Chiabrery i muzyką najpewniej Santiego Orlandiego. Opera prezentowana była wcześniej w 1617 roku w Mantui, w Warszawie jednak dodano do niej prolog i epilog z aluzyjnym sensami nie tylko dotyczącymi aktualnej sytuacji politycznej (odwołanie do domu Jagiellonów-Wazów), ale i do historycznej, także tej legendarnej (Krakus, Lech), „sarmatyzując" treść dzieła (Żukowski, 2023, s. 24).

Władysław jako esteta i teatroman budował swoją pozycję w Europie, podnosząc także rangę dworu polskiego, co nie było bez znaczenia, patrząc na jego pretensje do tronów w innych krajach oraz koncepcję odrodzenia dynastii jagiellońsko-wazowskiej. Najlepszy okres dla opery zaczął się po koronacji Władysława na króla w 1633 roku, choć tak naprawdę złote lata

rozpoczynają się od 1635 roku i zakończenia wojny z Rosją. Wtedy też liczyć można trzynaście lat, w których wystawiono około trzydziestu *drammi per musica* i baletów. Na początku twórczość importowana była z Włoch, od 1636 roku dzieła pisane były na miejscu przede wszystkim dzięki triumwiratowi, w którego skład wchodził Agostino Locci jako inscenizator, Virgilio Puccitelli jako główny librecista i impresario oraz Marco Scacchi odpowiedzialny za muzykę, wraz z gronem innych kompozytorów. Głównym reżyserem sensów dzieł był jednak Władysław IV. W teatrze tym dominowała tematyka mitologiczno-miłosna oraz religijna, rzadziej historyczna wpisywana w koncepcję polityki wewnętrznej i międzynarodowej króla, która mogła dotyczyć planów matrymonialnych (*Porwanie Heleny*, 1636), sojuszy (*Historia o Judycie*, 1635; *Andromeda*, 1644), antypatii i sympatii politycznych (*Dafnis*, 1635; *Błagająca Afryka*, 1638; *Eneasz*, 1641; *Zaślubiny Amora i Psyche*, 1646). Problemem jest jednak brak zachowanych źródeł muzycznych, obecnie mamy dostęp tylko do pojedynczych librett. Z istniejących materiałów można jednak wywnioskować, że teatr Władysława IV nie był jedynie kopią zachodnich wzorów, lecz podejmował współzawodnictwo z włoskimi mecenasami – przykładowo, odpowiedzią na wystawionego z inspiracji rodu Barberinich *Świętego Aleksego* była *Święta Cecylia* przygotowana na wesele królewskie w 1637 roku. Data ta wyznacza początek funkcjonowania pierwszego stałego teatru operowego na północ od Alp, choć, mimo podziwu dla opery władysławowskiej w ówczesnej Europie, obecnie pomija się ten fenomen w ogólnych, to znaczy zachodnich, ujęciach historii opery, co związane jest nie tylko z brakiem źródeł, lecz także ze zmieniającym się miejscem Polski na mapie politycznej.

Już u początków swojej działalności opera w Polsce funkcjonowała na przecięciu narodowości i klasy – z jednej strony była częścią dyplomacji ustanawiającej znaczenie kraju, z drugiej zaś wprzęgana była do rozgrywek

politycznych między królem a magnatami. W XVIII wieku konflikt ten przybierze jeszcze na sile, choć wtedy dwór królewski nie będzie miał już monopolu na operę – stanie się ona narzędziem walki o dominację kulturalną między władcą a magnatami.

Historia do napisania

Dyskusje na temat inkluzywności i reprezentacji w operze zajmują ważne miejsce w zachodniej refleksji od lat osiemdziesiątych XX wieku dzięki inspiracjom płynącym ze strony „nowej muzykologii", podkreślającej kontekst społeczny w refleksji nad muzyką. Badania skupione są na pojawiających się na scenie stereotypach płciowych, narodowych, rasowych, jak i dostępności teatru operowego ze względu na pochodzenie i warunki finansowe. W Polsce tematy te znajdują się na marginesie głównego nurtu operologii. Dodatkowo zaś, między innymi ze względu na to, że kształcenie muzyczne nie jest priorytetem w powszechnej edukacji (Paprocki, 2020), opera pełni rolę świątyni sztuki – otoczonej nimbem, trudno dostępnej, ale cieszącej się największym prestiżem[6]. Mimo pojawiających się inspiracji tak zwanym teatrem reżyserskim podkreślającym wizję inscenizatorów, ciągle funkcjonuje pogląd, że współczesne interpretacje szargają świętości, zamiast pielęgnować tradycję. Mniej jest to widoczne w recepcji *Halki*, która, dzięki uniwersalności historii o niewinnie uciśnionej sprawdza się w różnych w kontekstach – jej akcja przenoszona jest zarówno do PRL-u, jak i do czasów współczesnych. Dużo bardziej idiomatyczny *Straszny dwór* jest natomiast ciągle zarzewiem konfliktów – *vide* skandal wokół inscenizacji Andrzeja Żuławskiego w 1998 roku.

Reżyser, który miał już na koncie filmową wersję *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego, został zaproszony przez Ryszarda Pietkiewicza, dyrektora

generalnego Teatru Narodowego w Warszawie, pod którego jurysdykcją była także opera, do wystawienia dzieła Moniuszki. Jak wspomina bez owijania w bawełnę Żuławski, cel jego zaproszenia był prosty: „Że wreszcie trzeba odkurzyć to próchno i że może ten zwariowany Żuławski jak przyjdzie, to przypierdoli w tę termitierę i coś się stanie” (2008, s. 415). Reżyser zgodził się na propozycję, gdyż sam był ofiarą narodowej indoktrynacji Moniuszką:

> [C]o jest praźródłem tego, że się zainteresowałem tą operą? Ja ją pamiętałem z dzieciństwa, kiedy mnie ciągano w szkole podstawowej na obowiązkowe cepeliady moniuszkowe. Jedną nawet zobaczyłem w Paryżu przed maturą, bo przyjechał jakiś upiorny polski teatr i to było absolutnie straszne, dlatego że było widać, że to jest drugorzędna kultura, drugorzędna muzyka i że wszystko jest jakby takie gorsze, nudniejsze i takie ciapciakowate, poczciwe – stary zegar, ramota jakaś, duch ramoty. Zaciekawiło mnie, dlaczego tak się dzieje (s. 411).

Nie wchodząc w polemikę z Żuławskim dotyczącą mylnych tropów interpretacyjnych związanych z fałszywą rekonstrukcją procesu powstania opery pisanej jakoby w Paryżu, a nie w Warszawie, można powiedzieć, że jego celem był krytyczny namysł nad idealizacją operowego Soplicowa zbudowanego przez Chęcińskiego i Moniuszkę. Reżyser umieścił akcję w 1863 roku, gdy powstańcy wracają do „cichego dworku modrzewiowego”, który nie istnieje, gdyż został spalony. Obrazoburcza interpretacja w połączeniu ze skrótami dokonanymi przez reżysera w partyturze doprowadziła do skandalu, skutkującego tym, że spektakl został zagrany jedynie piętnaście razy.

Patrząc na recepcję twórczości Moniuszki, można dostrzec, że dominuje w niej dyskurs narodowy. Warto przytoczyć tu fragment bazującej na tej retoryce uchwały Sejmu ustanawiający 2019 jego rokiem jubileuszowym:

> Stanisław Moniuszko był wzorem patrioty i – jak pisał w 1921 roku badacz jego twórczości Zdzisław Jachimecki – „krew z krwi i kość z kości Polakiem". Utwory kompozytora, jego wielkie opery takie jak „Halka" i „Straszny dwór", dotykające sedna idiomu polskości – zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej – do dziś stanowią inspirację dla wielu artystów, a w czasach jemu współczesnych tworzyły paletę barw, za pomocą której Polacy odmalowywali najpiękniejsze odcienie patriotycznych uczuć i narodowej tożsamości (*Uchwała*, 2018).

Badania te pokazują, jak próbowano pożenić dyskurs klasowy z narodowym oraz jak bardzo wysiłki te spełzły na niczym ze względu na zmieniającą się koniunkturę polityczną, jak i środowiskowe konflikty. Momenty te uwypuklają jednak podstawowe ramy interpretacyjne, w które wpisywana jest historia opery w Polsce – podkreślające jej wymiar narodowy oraz spychające na margines element klasowy.

Niewątpliwie projekt *Halka/Haiti* próbował przełamać tę narrację, co – jak widać – jest bardzo trudnym zadaniem, choć wydaje mi się, że Jasper i Malinowska skupili się zbytnio na temacie polskości, przez co umknęła im refleksja na temat klasowości, pomagająca zrozumieć fenomen opery w całej złożoności. Symptomatyczna jest jednak droga, jaką przeszła zarówno opera, jak i jej haitańska reinterpretacja – od zaangażowania społecznego do zastygnięcia w dyskursie narodowym, co, jak starałem się pokazać, jest także

udziałem recepcji zarówno *Strasznego dworu*, jak i *Krakowiaków i Górali*.

Dzięki „archeologicznej" lekturze możliwe jest inne spojrzenie na tę formę sztuki – nie z perspektywy teleologicznej historii skupionej na przemianach muzycznych, lecz, poprzez kategorie narodowości i klasy, instytucję złożoną z nakładających się na siebie dyskursów. Opera postrzegana jest przede wszystkim jako wehikuł dla historii miłosnych, okazuje się jednak, że – jeśli poszukać głębiej – może ona pełnić potencjalnie ważną funkcję w dyskursie publicznym. Pełniła ona wcześniej rozmaite role – potwierdzała przynależność państwa do czołówki europejskich potęg, dlatego też została sprowadzona tak szybko jako nowinka artystyczna, była także wykorzystywana jako bezpośrednie narzędzie walki politycznej w przypadku XVIII-wiecznej polityki oświeceniowej oraz wciągana w spory światopoglądowe po utracie niepodległości. Rozpoznanie społecznego wymiaru opery wydaje mi się najważniejszą kwestią pozwalającą na zdiagnozowanie jej roli współcześnie – na ile może ona służyć do konstruowania i dekonstruowania dyskursów tożsamościowych w XXI wieku.

Zaczątkiem pogłębionej refleksji nad klasowym wymiarem teatru operowego w Polsce są m.in. prace Sławomira Wieczorka dotyczące Opery Robotniczej – krótko istniejącej i zapomnianej instytucji prowadzonej przez Stanisława Drabika we Wrocławiu (1947-1949) i Krakowie (1954-1957), w repertuarze której ważne były dzieła Moniuszki: *Flis* i *Halka* (Wieczorek 2017; 2020). Badania te pokazują, jak próbowano pożenić dyskurs klasowy z narodowym oraz jak wysiłki te spełzły na niczym ze względu na zmieniającą się koniunkturę polityczną i środowiskowe konflikty. Momenty te uwypuklają jednak podstawowe ramy interpretacyjne, w które wpisywana jest historia opery w Polsce – podkreślające jej wymiar narodowy oraz spychające na margines element klasowy.

Wzór cytowania:

Bogucki, Marcin, *Opera w Polsce. Na przecięciu klasy i narodowości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/z2kc-ey30.

Autor/ka

Marcin Bogucki (mbogucki@uw.edu.pl) – absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół kulturowej historii muzyki oraz reżyserii operowej. Autor książki *Teatr operowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku* (2012), *Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej* (2024), współautor tomu *Chopinowskie igrzysko. Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina 1927-2015* (2020). W ostatnim czasie rozwija także projekty na temat queerowych performansów oraz Konkursu Piosenki Eurowizji. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, w latach 2016-2020 jego sekretarz, a także członek Stowarzyszenia Miłośników Konkursu Piosenki Eurowizji OGAE Polska. ORCID: 0000-0002-5349-1208.

Przypisy

1. Jedno z pytań zadawanych osobom uczestniczącym w projekcie *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* (Jasper, Malinowska, 2016).
2. Spis osób uczestniczących dostępny jest w katalogu projektu (Jasper, Malinowska, 2016, s. 217).
3. Opisywane dzieła należą do kanonu polskiej opery, stąd jedynie skrótowe przedstawienie ich fabuł. Osoby zainteresowane odsyłam do streszczeń np. w *Przewodnika operowym* Józefa Kańskiego dostępnych na stronach Encyklopedii Teatru Polskiego: https://encyklopediateatru.pl/sztuki/3608/halka;https://encyklopediateatru.pl/sztuki/2309/straszny-dwor; https://encyklopediateatru.pl/sztuki/3047/krakowiacy-i-gorale-wojciech-boguslawski-jan-stefani [dostęp: 24.05.2025].
4. Inaczej akcenty rozkładał jeden z organizatorów rocznicy, Dariusz Kosiński, odpowiadając na pojawiające się polemiki, który zamiast alternatywy między terminami „publiczny” i „narodowy”, postulował koniunkcję (b.d.).
5. Najnowsza praca zawierająca najbardziej aktualną bibliografię tematu: *Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje* (2023, s. 319-333).
6. Według raportu Narodowego Centrum Kultury dotyczącego uczestnictwa w życiu kulturalnym w 2023 roku opera i filharmonia były najrzadziej odwiedzanymi instytucjami (Głowacki, 2024), https://nck.pl/upload/2024/08/komunikat_z_badania_uczestnictwo_w_kulturze_2023422.pdf [dostęp: 9.02.2025].

Bibliografia

Allison, John, *Za górami. Recepcja „Halki" za granicą*, przeł. K. Stępień-Kutera, „Studia Chopinowskie" 2019, nr 1.

Borkowska-Rychlewska, Alina, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014.

Dziadek, Magdalena, *Patriotyzm Moniuszki*, https://moniuszko200.pl/pl/publikacje/ [dostęp: 10.11.2024].

Dziadek, Magdalena, *Światopogląd*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, PWM, Kraków 2020.

Foucault, Michel, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, PIW, Warszawa 1977.

Głowacki, Antoni, *Aktywność kulturalna Polaków w 2023 roku. Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury*, https://nck.pl/upload/2024/08/komunikat_z_badania_uczestnictwo_w_kulturze_2023422.pdf [dostęp: 9.02.2025].

Jasper, C.T.; Malinowska, Joanna, *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W*, red. M. Moskalewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.

Kosiński, Dariusz, *Nie „czy", tylko i..., i...*, https://250teatr.pl/artykuly,233,nie_czy_tylko_i [dostęp: 14.11.2024].

Kowalski, Jacek, *„Straszny dwór", czyli sarmackie korzenie Niepodległej*, PIW, Warszawa 2018.

Krakowska, Joanna, *Teatr publiczny. Konflikt i konsens*, https://250teatr.pl/teksty,422,teatr_publiczny_konflikt_i_konsens.html [dostęp: 14.11.2024].

Malinowska, Joanna, *Niewiarygodna polskość*, rozm. M. Stelmach, „Dwutygodnik.com" 2016, nr 191, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6684-niewiarygodna-polskosc.html [dostęp: 10.11.2024].

Markiewicz, Grzegorz, *Opera w Polsce w latach 1635-1795*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

Morawski, Piotr, *Oświecenie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Pachoński, Jan; Reuel K. Wilson, *Poland's Caribbean Tragedy: A Study of Polish Legions in the Haitian Wars of Independence 1802-1803*, Boulder, New York 1986.

Paprocki, Witold, *Szkoło moja muzyczna*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 4, https://ruchmuzyczny.pl/article/31 [dostęp 9.02.2025].

Raszewski, Zbigniew, *Bogusławski*, t. 1, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

Ratajczakowa, Dobrochna, *Inspiracje literackie w twórczości operowej i operetkowej Stanisława Moniuszki*, [w:] tejże, *W kryształe i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

Ritter, Rüdiger, *Stanisław Moniuszko i jego muzyka*, przeł. B. Kornatowska, I. Sellmer, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019.

Sosnowska, Dorota, *Halka/Haiti – white archive, black body? Reenactment and repetition in the Polish-colonial context*, http://re-sources.uw.edu.pl/reader/halkahaiti-white-archive-black-body-reenactment-and-repetition-in-the-polish-colonial-context/ [dostęp: 10.11.2024].

Topolska, Agnieszka, *Hernandez w kierpcach*, [w:] S. Moniuszko, *Halka*, program teatralny, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2011.

Topolska, Agnieszka, *Miejsce i znaczenie*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, PWM, Kraków 2020.

Topolska, Agnieszka, *Mit wieszcza. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858-1989*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014.

Topolska, Agnieszka, *Straszny dwór*, https://moniuszko200.pl/pl/encyklopedia/8295-straszny-dwor-encyklopedia [dostęp: 10.11.2024].

Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje, red. nauk. J. Żukowski, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2023.

Uchwała Sejmu Rzeczpospolitej Polskiej z dnia 20 lipca 2018 roku w sprawie ustanowienia 2019 Rokiem Stanisława Moniuszki, https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20180000731/O/M20180731.pdf [dostęp: 9.02.2025].

Wieczorek, Sławomir, *O historii Opery Robotniczej w Krakowie (1954-1957)*, „Muzyka” 2020, nr 3, https://czasopisma.ispan.pl/index.php/m/article/view/569 [dostęp: 19.03.2025].

Wieczorek, Sławomir, *„Pafawag tańczy z Konfekcją”. O Operze Robotniczej we Wrocławiu*, [w:] *Robotnik. Performanse pamięci*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017.

Zieziula, Grzegorz, *Dzieła operowe*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, PWM, Kraków 2020.

Żukowski, Jacek, *Król reżyser i jego scena*, [w:] *Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje*, red. nauk. J. Żukowski, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2023.

Żukowski, Jacek J., *Sztuka dyplomacji, dyplomacja sztuki: Władysław IV Waza*, [w:] *Sztuka i dyplomacja. Związki sztuki i polskiej dyplomacji w okresie nowożytnym*, red. M. Kuhnke, A. Badach, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/opera-w-polsce-na-przecieciu-klasy-i-narodowosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/y4aa-nx30
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/polityka-miesnosci-o-piramidzie-zwierzat-katarzyny-kozyry

/ KOZYRA

Polityka mięsności. O „Piramidzie zwierząt” Katarzyny Kozyry

Dorota Sosnowska | Uniwersytet Warszawski

The Politics of Meat. On Katarzyna Kozyra’s *Pyramid of Animals*

In July 2024, artist Elwira Sztetner and researcher Katarzyna Lewandowska conducted an artistic action at Zachęta Art Gallery regarding Katarzyna Kozyra’s *Pyramid of Animals*, demanding burial of the animal remains. Their petition referenced decolonial practices and criticism of ‘speciesism.’ *Pyramid* was Kozyra's 1993 thesis work, becoming one of the most important pieces in Polish 1990s art. By using dead animals instead of sculpting their forms she caused one of the biggest scandals in Polish art after 1989. This text by returning to the moment when the sculpture was created and the atmosphere of the 1990s seeks to show that violence inscribed in Kozyra’s act was present in the experience of the transition especially for women. The intimate relation between meat and feminine embodiment built by Kozyra in the *Pyramid* and in another work – *Olimpia*, is understood in the categories of non-representation and work of affect that makes this history contiguous with the present moment.

Keywords: Katarzyna Kozyra; *Pyramid of Animals*; non-representation; abject; meat

W lipcu 2024 roku artystka Elwira Sztetner i badaczka Katarzyna Lewandowska zostały zaproszone przez Narodową Galerię Sztuki Zachęta w

Warszawie, by w ramach trwającej wtedy wystawy *Łzy szczęścia* pokazującej prace z kolekcji Zachęty, przeprowadzić działanie odnoszące się do prezentowanej wówczas *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry. Akcja zatytułowana *Łzy (Nie)szczęścia* obejmowała szereg elementów: złożenie kwiatów pod *Piramidą*, by upamiętnić „cierpienie, śmierć i pośmiertną sytuację tych istot" (*Łzy (Nie)szczęścia*, 2024); wykonanie napisu na ścianie obok rzeźby, który brzmiał „Czekam na dzień, w którym przemoc wobec zwierząt stanie się nielegalna" (za: Plinta, 2024); czytanie performatywne tekstów dla zwierząt; wyświetlanie „artystycznych i artywistycznych prac, które z troską i współczuciem mówią o osobach poza-ludzkich"; publikację „subiektywnego komunikatu" na temat *Piramidy zwierząt* na profilu facebookowym Karoliny Lewandowskiej. Kulminacją tych krytycznych wobec pracy Kozyry działań stała się petycja przesłana do Zachęty i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, by szczątki zwierząt stanowiące *Piramidę* pochować.

Postulat ten i przeprowadzone w Zachęcie oraz na Facebooku działania wzbudziły na nowo dyskusję o pracy Kozyry. W rozmowie z Karoliną Plintą, redaktorką magazynu „Szum", Sztetner, Lewandowska oraz badaczka *animal studies* Dorota Łagodzka mówiły, że z ich punktu widzenia *Piramida* dzisiaj się nie broni, jest wyrazem okrucieństwa oraz hipokryzji w stosunku do zwierząt, a jej pochowanie miałoby przywrócić zabitym i spreparowanym ciałom zwierząt godność. Idea pochówku nawiązuje przy tym do praktyk związanych z dekolonizacją muzeów, a przede wszystkim historii ciała Saartjie Baartman zwanej „hotentocką Wenus". Niewolnica najpierw wystawiana była na pokaz w „ludzkim zoo", potem wykorzystywana w ramach prowadzonych w Europie badań naukowych, a po śmierci jej spreparowane ciało wystawiano jako eksponat w paryskim Musée de l'Homme. Mimo że rząd RPA rozpoczął starania o zwrócenie szczątków

Baartman już w latach czterdziestych XX wieku, udało się to dopiero w 2002 roku. Wtedy też ciało kobiety zostało pochowane. Pochowanie szczątków zwierząt z *Piramidy* miałoby się wpisać w ten dekolonialny kontekst rozpoznawania krzywd i polityki reparacyjnej. Podstawowym założeniem jest więc uznanie pracy za wyraz stosunku do zwierząt nazwanego przez autorki petycji „gatunkowizmem" – lustrzanym wobec związanego z kolonializmem rasizmu, na który należy zareagować, upodmiotowiając istoty nie-ludzkie i oddając im godność. Pochówek miałby być finałem, ostateczną konsekwencją podjętego przez Kozyrę działania, a zarazem krytyką praktyk artystycznych, wystawienniczych, badawczych wykorzystujących zwierzęta.

By dobrze zrozumieć ten formułowany z perspektywy dzisiejszej wrażliwości i za pomocą nowych dyskursów postulat i usytuować go w porządku historycznym, w którym *Piramida zwierząt* powstała, proponuję cofnąć się do początku lat dziewięćdziesiątych i przyjrzeć na nowo procesowi powstawania rzeźby, a także dyskusji, którą już wtedy wywołała.

Skóra

Piramida zwierząt była pracą dyplomową Kozyry, obronioną na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w czerwcu 1993 roku. Wykonana pod opieką Grzegorza Kowalskiego, stała się jednym z najgłośniejszych i najważniejszych dzieł polskiej sztuki lat dziewięćdziesiątych. Hanna Wróblewska, wieloletnia kuratorka prac Kozyry, a w latach 2010-2021 dyrektorka Zachęty, w roku 2022 mówiła:

> *Piramida zwierząt* jest naszym [Zachęty] najbardziej cennym dziełem i największym obowiązkiem. Gdybym miała powiedzieć o takim ikonicznym dziele, w którym kumulują się przemiany w

> Polsce w latach dziewięćdziesiątych, przemiany od strony socjologicznej, społecznej, politycznej i historycznej to byłaby to *Piramida zwierząt*. To dzieło jest ikoną lat dziewięćdziesiątych. Tym dziełem sztuka wróciła w obręb zainteresowania społeczeństwa polskiego" (*Otwarta Zachęta: Katarzyna Kozyra*, 2022).

Zainteresowanie to przybrało postać skandalu i medialnego poruszenia na ogólnopolską skalę.

Kozyra rozpoczęła prace nad *Piramidą zwierząt* od poszukiwań konia: najpierw skóry nadającej się do spreparowania, potem konia padłego lub ubitego, a w końcu, wobec kolejnych porażek, przeznaczonego na ubój, ale żywego, którego należało dopiero uśpić i oskórować. W tym czasie, jak pisze we wspomnieniach, przyjmowała już chemię i poddawała się naświetlaniom. Raka, ziarnicę złośliwą, zdiagnozowano u niej na początku 1992 roku. Pomysł na *Piramidę*, rzeźbę odtwarzającą scenę z baśni *Trzej muzykanci z Bremy*[1] braci Grimm, był wcześniejszy, ale to splot choroby z procesem poszukiwania i uśmiercania konia, a potem koguta oraz poszukiwania padłych kota i psa nadających się do spreparowania nadał całemu procesowi wymiar bezpośredniego zmierzenia się z umieraniem. „Pamiętam, jak z Krzysiem Malcem i bratem Jacka Malinowskiego jeździliśmy na cotygodniowe targi wiejskie w promieniu 30-40 kilometrów od Warszawy. Była późna jesień i pogoda była typowo mokra i błotnisto-szara. Zero słońca, tylko deszcz i wszędzie wielkie kałuże i błocko" – wspomina Kozyra. „Szłam przez błoto, żeby zobaczyć konie. Chciałam białego. Pokazali mi wielkiego białego konia, który miał być sprzedany na mięso, tak mi powiedzieli" (Kozyra, 2010, s. 57). Koń był wielki, ale wychudzony, wyglądał nędznie i Kozyra doszła do wniosku, że będzie wzbudzał smutek i litość. A koń w jej rzeźbie miał być piękny i mieć zdrową skórę. Andrzej Karaś, przyjaciel

Kozyry, wspominał w tekście Ireny Morawskiej opublikowanym w „Gazecie Wyborczej" we wrześniu 1993 roku, już w reakcji na aferę wokół rzeźby: „Ta skóra stała się tematem numer jeden na długie miesiące […]. Paranoja. O niczym innym nie dało się z nią rozmawiać" (Morawska, 1993). Opisywał noce Kozyry: „Kładzie się do łóżka, po chwili wstaje, zapala papierosa, siada, wstaje, chodzi boso, kładzie się, wstaje, nalewa wody do wanny, wchodzi do niej, po chwili wychodzi, zapala papierosa, kładzie go na brzegu kuchennego stołu, chodzi, zapala drugiego papierosa, kładzie się, wstaje, napełnia wannę…" (tamże). Sama Kozyra opowiadała Morawskiej: „Na targu uświadomiłam sobie, że patrzę na konia jak sęp. Z jednej strony widzę żywe stworzenie, a z drugiej – muszę patrzeć pod kątem przyszłej rzeźby: zdrowa skóra, piękna, bez skazy. Taka, jakiej wypatrujemy kupując buty" (tamże). Jan Lityński, preparator, z którym Kozyra nawiązała współpracę, kazał jej się spieszyć, żeby zdążyć z kupnem przed zimą. Mówił, że sierść, która wyrasta koniom na zimę, nie utrzyma się po wypchaniu. Artystka pisze w swoich wspomnieniach:

> Kiedy następnym razem pojechałam na targ, nic nie znalazłam, bo byłam zafiksowana na białym. Ale w drodze powrotnej do Warszawy przypominałam sobie, że widziałam pięknego chłopskiego kasztana. Kiedy wróciliśmy na targ, już go nie było, więc zaczęłam rozpytywać, czyj to był koń… Ludzie skierowali nas do niedalekiej wioski, gdzie powiedziano nam, że koń ten należał zapewne do Cygana, handlarza, który jeździ po targach i skupuje konie. Myślę, że spotkaliśmy kogoś, kto powiedział nam, że jest właścicielem tego konia i zabrał nas na swoje „ranczo", żeby nam go pokazać. Byliśmy trochę przestraszeni, ale rzeczywiście miał podobnego konia. W tym czasie, wydaje mi się, chodziłam już na chemioterapię i nie miałam

włosów z tyłu głowy. Pamiętam, bo jest gdzieś wideo, jak dotykam tego konia (Kozyra, 2010, s. 58).

Koń, a właściwie klacz o imieniu Baśka, które potem Kozyra będzie przekręcać na Kaśka (katarzynakozyra.pl), została kupiona za piętnaście milionów złotych. „Starałam się zaprzyjaźnić z tym koniem" (Morawska, 1993), mówi artystka w reportażu Morawskiej, płacząc.

Kolejną trudność stanowiło znalezienie miejsca i osób, które podejmą się uśpienia konia. Ktoś podpowiedział Instytut Weterynaryjny SGGW na Grochowskiej w Warszawie. Zgodę musiał jednak wydać rektor uczelni. „Nie wiem, jak przekonałam rektora, żeby wydał zgodę… […] powiedział, że pomaga mi tylko dlatego, że jestem studentką ASP, a oni też są uczelnią, a że chodzi o dyplom… więc pomoże mi, ale w żadnym wypadku mam nie wymieniać jego nazwiska" (Kozyra, 2010, s. 58). Kozyra trafiła w ten sposób do człowieka „odpowiedzialnego za szlachtowanie, sekcje, formaldehyd i tak dalej" (tamże), pracującego w prosektorium, na zapleczu Instytutu Weterynaryjnego.

Poszłam więc na tył budynku i zapukałam do drzwi. Nikt nie otwierał… udało mi się dopiero za którymś razem. Facet, który do mnie wyszedł, wyglądał dziwnie. Miał bardzo dziwną skórę i chociaż w środku było bardzo ciemno, nosił przeciwsłoneczne okulary. Miał podobną skórę jak preparaty w formaldehydzie. A okulary – pewnie musiał chronić oczy przed substancjami, których używał w pracy. Zgodził się zabić zwierzę (tamże).

Kozyra potrzebowała skóry, czaszki i kopyt. Resztę, mięso, ktoś musiał z

prosektorium zabrać. Artystka znalazła zainteresowany sklep mięsny. Jego pracownicy mieli się zjawić o umówionej godzinie po ciało klaczy.

Do Warszawy zwierzę przywiózł sprzedający. Podróż za małą ciężarówką sprawiła, że Baśka była wycieńczona, poobijana i wystraszona. Kozyra zaczęła płakać, a potem, w trakcie procesu usypiania konia, wyć. „Nie chciała na to patrzeć, ale chciała przy tym być. Potem poszła na naświetlanie, bo akurat wypadł termin, i wróciła i znów płakała. Pocieszałem ją, że koń był kulawy, że i tak by poszedł na mięso, ale ona wciąż swoje" – opowiadał Morawskiej Jan Lityński (Morawska, 1993). Arturowi Żmijewskiemu Kozyra opowiadała, że tego dnia po naświetlaniu wypadły jej włosy, a na skórze pojawiły się plamy. W tej samej rozmowie opublikowanej w studenckiej „Czerei" w 1995 roku, zatytułowanej *Z wiaderkami świńskim truchtem* rekonstruowała też proces przemiany konia w mięso.

> Najdziwniejsze było przestawienie sytuacji – w prosektorium zdrowe, usypiane jak chore, nie zarżnięte a przecież do mięsnego sklepu, obciągane ze skóry jak zwierzyna myśliwska, a to przecież koń. Wzięła w tym udział cała zbieranina ludzi przynależnych do różnych dziedzin zabijania zwierząt, z filarami pewności nad głową, że to co robią jest słuszne. Tu wszystko się pomieszało. Do tej pory nie wiem, jak to nazwać. Wszystko było nie tak. Ci ludzie dokładnie czuli, że zostali wytrąceni, że w coś ich wciągnięto i nie ma odwrotu. Że śmierć przestała być użyteczna. Koń padł i musimy działać dalej, bo coś trzeba zrobić z tą kupą mięcha. Weterynarz mówił, że skoro uśpiony to nie pozwala sprzedać do sklepu. Sklep mięsny znowu myślał, że interes ubije i taniej dostanie. Kręcili się jak hieny. Weterynarz ich w końcu pogonił i do mnie, co z tym mięchem. A to dosłownie góra! Nie pozwolili wziąć do mięsnego, bo

miało się pożywić tutejsze towarzystwo. Przybiegli z wiaderkami, cztery godziny trwało zabijanie, a w dziesięć minut został tylko szkielet (Kozyra, 1995, s. 31).

Paweł Althamer i brat Jacka Malinowskiego pomogli Kozyrze zarejestrować cały przebieg usypiania i skórowania konia na wideo. Ten film, rejestracja „procesu twórczego", jak określa to w rozmowie ze Żmijewskim artystka, by zaraz potem zgodzić się, że było to „robienie trupów" (tamże, s. 30), stanowi dziś część instalacji *Piramida zwierząt*. W 1993 roku, w ramach dyplomu, za radą Grzegorza Kowalskiego, Kozyra nie pokazała jednak tego filmu i zastąpiła go tekstem, w którym pisała:

Materiał, jakim się posłużyłam, narzucał się sam, czyli zwierzęta: koń, pies i kogut [i kot – D.S.]. Powstał problem, skąd wziąć materiał na pomnik. Przygotowanie rozpoczęłam od podstaw, tzn. wybrania żywych zwierząt. Nie zostały one wybrane np. ze zbiorów muzeum z trofeami, lecz były specjalnie wyszukane, według pewnych założeń. Miała zatem miejsce świadoma selekcja, która wynikała z przygotowanej kompozycji. Brane było pod uwagę to czy w swej wymowie bardziej będą one reprezentowały siebie, czy też symbolikę, która łączy się z tymi zwierzętami. Gdyby założeniem tej rzeźby miało być tylko takie symboliczne przesłanie, mogła być ona zrobiona z gliny albo innych materiałów rzeźbiarskich, czy wreszcie z wypchanych eksponatów muzealnych. Założenia były jednak inne, materiał na rzeźbę istniał, były nim konkretne zwierzęta, wybrane przeze mnie. Etap, który nastąpił później, to jest wypchanie, był posunięciem ryzykownym, a jednocześnie intrygującym. Poruszałam się na krawędzi norm etycznych, jak również stykałam się z tak

> trudnym wydarzeniem, jakim jest śmierć żywej istoty (Kozyra, 1993).

Wzięcie na siebie śmierci wszystkich użytych w *Piramidzie* zwierząt, choć niezgodne z prawdą i potem wielokrotnie prostowane, było dla Kozyry gestem formalnym. „Uważałam, że muszę też wybrać i posłać na śmierć pozostałe zwierzęta, żeby wszystkie były traktowane w ten sam sposób i żeby praca była «spójna»" (Kozyra, 2010, s. 57). W rzeczywistości artystka kupiła i uśpiła u weterynarza jeszcze dwa koguty, z których wypchany został jeden. Skórę kota dostała od preparatora, który znalazł ją w swojej chłodni, a psa uśpionego na prośbę właściciela dostała od weterynarza. Jednak przebieg poszukiwań skóry kota i psa także zasługuje na uwagę. Jednym z miejsc, gdzie Kozyra regularnie jeździła, był bunkier, w którym przechowywane były zwłoki padłych i uśpionych zwierząt, przerabianych później przez Bacutil na mączkę kostną.

> Zwykle jeździłam tam po naświetlaniach… Od naświetlań i tak rzygałam, bo tak reaguje na to ciało. Czujesz smak metalu w ustach, a po jakimś czasie zaczynasz się trząść. Często musiałam otworzyć drzwi samochodu i wyrzygać się na jezdnię. Tak więc po naświetlaniach jechałam do bunkra, gdzie rzygałam drugi raz z powodu smrodu gnijącej padliny, much, robaków. Same psy, które mi się nie podobały, i żadnego kota! (tamże, s. 61).

Proces pracy nad *Piramidą* był cielesnym doświadczaniem abiektu, eksplorowaniem ciemnej strefy mięsności, w której mięso staje się praktyką konsumpcji i „reinkarnacji". „Coś trzeba robić z padliną. W całym tym zamkniętym obiegu to do nas wraca, więc naprawdę nie ginie, to jest w nas,

jedno w drugim. Genialne. […] Później, gdy konik padł, a ja imaginowałam, że go psy i kotki zżarły, to we wszystkim widziałam trupy. Wszystko jest w trakcie totalnej przemiany materii. Chciałam zrozumieć co robię, widzieć skąd się rzeczy biorą. To wpędziło mnie w trzytygodniową paranoję. Teraz widzę, jak straszne są emocje" (Kozyra, 1995, 29) – opowiadała Kozyra Żmijewskiemu, formułując własną filozofię żywiącej się nawzajem, konsumpcyjnej, cielesnej wspólnoty opartej na niemożliwej do powstrzymania destrukcji. „Mogłaś się wycofać?" – pytał Żmijewski. „Oczywiście" – odpowiadała Kozyra. „Ale stało się coś takiego, że się nie wycofałaś. Zapłaciło się, to trzeba zjeść". „No właśnie nie wiem, to mnie jak łańcuszek reakcyjny wciągnęło. Krok po kroku trzeba było iść dalej i podrzynać sobie gardziołko" (Kozyra, 1995, s. 29).

W aneksie do dyplomu opisywała tę niesamowitość i nieuchronność przemiany z żywego w martwe, wspominając o filmie dokumentującym zabijanie konia: „Jest dokumentem makabrycznym, przedstawiającym jeszcze świeżego trupa zwierzęcia. W pierwszym etapie widoczne są jeszcze drgające mięśnie konia, a następnie widoczne są już tylko fragmenty mięsa, które wyglądają dość znajomo, i do widoku których ludzie są przyzwyczajeni, wystarczy spojrzeć na haki w sklepie rzeźniczym" (za: Morawska, 1993). Ta rejestracja wideo procesu uśpienia i oskórowania konia stanowi według mnie jedną z najważniejszych scen przemocy w polskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych. Pokazuje bowiem przemoc nie jako wynik działania nawet szeroko rozumianej władzy, ale jako cielesną i pokątną praktykę odbierania życia uprawianą nieustannie w kulisach codzienności. Działania ludzi zmieniają ciało klaczy w mięso. Pokazanie tego procesu w zestawieniu z budzącą skrajnie inne, estetyczne doznania, rzeźbą z wypchanych zwierząt, rozbija kluczową dla kultury konsumpcyjnej strukturę reprezentacji opartą o działanie niewidzialnego desygnatu, o którym w książce *Seksualna polityka*

mięsa pisała w latach dziewięćdziesiątych amerykańska feministka i wegetarianka Carol J. Adams.

Książka Adams, nazywana „biblią wegan", analizuje związki zachodzące między jedzeniem mięsa i męskością, seksualnością i konsumpcją, ubojem zwierząt, polowaniem i gwałtem. W rozdziale *Gwałt na zwierzętach, ubój kobiet* autorka wskazuje na pokrewieństwo „kulturowych obrazów przemocy seksualnej wobec kobiet oraz typowych dla kultury Zachodu fragmentaryzacji i fragmentacji przyrody i ciała" (Adams, 2022, s. 86), realizujących się przede wszystkim w tak zwanym rozbiorze zwierzęcego ciała na mięsne części (łopatki, szynki, polędwice, udka, piersi). „Ubój jako paradygmat to także istotny punkt wyjścia do zrozumienia mnogości pokrywających się obrazów kulturowych" – pisze Adams i tłumaczy: „Za sprawą uboju zwierzęta stają się nieobecnymi desygnatami. Znane wcześniej z nazwy i wyglądu stają się raptem nieobecne jako zwierzęta – inaczej nie mogłoby się pojawić mięso" (tamże, s. 87). Tej przemianie służy akt pozbawienia życia, starannie jednak wymazywany z kultury za pomocą różnorodnych strategii reprezentacji. Jedną z tych strategii jest metaforyzacja.

> Z chwilą gdy nieobecny desygnat staje się metaforą, jego znaczenie urasta do „wyższej", bardziej wymyślnej funkcji, niżby mogło wskazywać czy niżby zasługiwało jego istnienie. Dobrym tego przykładem wydają się sytuacje, gdy ofiary gwałtu lub kobiety maltretowane mówią o sobie: „Czułam się jak kawałek mięsa". Znaczenie mięsa nie odnosi się w takich wypadkach do samego mięsa, lecz do odczuć kobiety będącej ofiarą męskiej przemocy (tamże, s. 88).

Autorka stwierdza, że nikt nie może się czuć jak kawałek mięsa, bo mięso jest martwym ciałem i niczego nie czuje. Takie wyrażenie ufundowane jest więc na pracy nieobecnego desygnatu, który jest czymś, „co jest i czego zarazem nie ma. Istnieje poprzez wnioskowanie. Lecz jego właściwy sens odzwierciedla wyłącznie to, do czego się odnosi, ponieważ pierwotnego, dosłownego doświadczenia niosącego znaczenie najzwyczajniej nie ma” (tamże, s. 89). Na tej właśnie zasadzie mięso może być nazwane uczuciem, ale nie może być nazwane zwierzęciem, którego fragment stanowi.

Co jednak kluczowe dla wywodu Adams, dostrzega ona, oparty na strukturze nieobecnego desygnatu, związek między przemocą wobec zwierząt i przemocą wobec kobiet. Stwierdza:

> Podobnie jak w naszym języku dotyczącym mięsa nie są obecne martwe ciała, tak i w opisach przemocy kulturowej rolę nieobecnego desygnatu z reguły pełnią kobiety. Szczególnie gwałt niesie ze sobą tak silną symbolikę, że samo pojęcie gwałtu zostało dość szybko oderwane od autentycznego doświadczenia kobiet i już w początkach lat siedemdziesiątych stosowano je metaforycznie w odniesieniu do innych brutalnych aktów dewastacji; na przykład w literaturze ekologicznej mówiono o „gwałcie” na ziemi” (tamże).

Dostrzeżenie tak rozumianego – jako nieobecny desygnat – punktu wspólnego przemocy wobec kobiet i jedzenia mięsa pozwala autorce prześledzić, jak wiedza na temat zabijania i jedzenia zwierząt, a zwłaszcza jej akcesoria takie jak noże, łańcuchy, obroże, liny zasila wyobraźnię sprawców przemocy seksualnej, z drugiej zaś strony jak erotyzacja uboju zwierząt, którą ilustrują przywoływane przez autorkę reklamy restauracji czy sklepów

z mięsem, nieodmiennie odwołuje się do pragnienia konsumpcji kobiecego ciała.

Refleksje Adams służą sformułowaniu postulatów, między innymi wobec ruchu feministycznego, o przywrócenie związku mięsa ze zwierzęciem, a co za tym idzie przyjęcie, że feministki nie mogą jeść mięsa i nie mogą używać mięsa jako metafory, bo tym samym utrwalają przemoc wobec kobiet. To samo dotyczy sztuki feministycznej. Używając mięsa, staje się współwinna kultury uboju i gwałtu.

Piramida zwierząt jako akt uboju konia i kogutów, zorganizowany i przeprowadzony przez artystkę, w świetle rozważań Adams jest antyfeministycznym aktem przemocy, gwałtem zmieniającym żywe ciało w mięso, wpisanym w patriarchalny porządek. Z drugiej strony wydaje się, że działania Kozyry skutecznie przełamały moc oddziaływania nieobecnego desygnatu. Nie chodzi tu tylko o zarejestrowanie i pokazanie procesu zabijania, wyłaniania się mięsa z ciała i usunięcie wszelkich wątpliwości co do tego, czym jest skonstruowana przez nią rzeźba. Ten wymiar *Piramidy*, w jednym z trzech swoich tekstów poświęconych tej pracy, wydobywał wyraźnie zafascynowany nią Artur Żmijewski:

> Kozyra wyjmuje z masowej śmierci zwierząt jednego konia i jednego koguta i zabicie ich czyni publicznym spektaklem. […] A jednak nie jest ona bardziej okrutna od wszystkich innych ludzi. Różnica między nią a nimi polega na przyjęciu odpowiedzialności za użycie wybranych przez siebie zwierząt i na poniesieniu emocjonalnych konsekwencji takiego działania (Żmijewski, 1995, s. 118).

W działaniu Kozyry chodzi więc także o to, w jaki sposób jej chorujące ciało

ogarniane falami wymiotów w bunkrze z padłymi zwierzętami, tracące włosy w trakcie usypiania klaczy, nadaje sformułowaniu „czuję się jak kawałek mięsa” zupełnie niemetaforyczny i namacalny charakter. Mięso, jako to, co nie jest reprezentacją, ponieważ jego desygnat zostaje usunięty, ujawnia się w procesie pracy nad *Piramidą* właśnie jako afekt, o którym Brian Massumi pisał jako o manifestującej się na skórze, „na powierzchni ciała, na styku z rzeczami” intensywności doświadczenia. Massumi tłumaczy działanie afektu na przykładzie eksperymentu badającego reakcje ciała na obraz:

> wydarzenie polegające na odbiorze obrazu ma wiele poziomów, a przynajmniej dwa. Reakcja ulega natychmiastowemu rozszczepieniu na dwa systemy. Jeden, poziom intensywności, cechuje semantyczna inwersja: tutaj smutek jest przyjemny. Poziom intensywności uporządkowany jest zgodnie z logiką, która nie obejmuje prawa wyłączonego środka. Oznacza to, że nie jest on uporządkowany semantycznie czy semiotycznie. Nie trzyma się rozróżnień. Niejasno, lecz z uporem łączy momenty, które zwykle oznacza się jako rozdzielne. […] Porządek oznaczania oddzielony jest od intensywności, która tworzy inny, funkcjonujący równolegle porządek (Massumi, 2013, s. 113).

Afekt pozostaje nieuchwytny dla znaków i funkcjonuje poza systemem znaczeń, dlatego Massumi odróżnia jego oddziaływanie od emocji, które uznaje za formę oswojenia afektu, włączenia go w „obręb semantycznie i semiotycznie ukształtowanej progresji” (tamże, s. 117), zwracając przy tym uwagę na zmieszane użycie obydwu terminów używanych wymiennie do opisu doświadczenia intensywności. Intensywność należałoby rozumieć jako otwarte pole potencjalności, „obecności sumy interakcji danej rzeczy, bez

rzeczy samej” (tamże), z którego na zasadzie ekspresji oznaczającej redukcję możliwości, wyłaniają się rzeczy, doznania, reakcje, relacje. Każde wyłonienie się według Massumiego zawiera więc w sobie dwa aspekty: wirtualny związany z sumą możliwych relacji i interakcji oraz aktualny zawierający się w funkcjonalnym ograniczeniu możliwości. Autor stwierdza: „Afekt to owa dwustronność postrzegana od strony faktycznej rzeczy, otulonej w percepcje i poznania, które mają ją za przedmiot” (tamże, s. 124). To, co afektywne, jest więc materialne, choć jednocześnie pozostaje wirtualne; jest zmysłowe, cielesne i odczuwane, ale zarazem pozostaje na granicy percepcji, poza rozumowaniem, nadawaniem znaczeń, reprezentacją.

Piramida zwierząt jako konfiguracja obrazów i gestów niewątpliwie znacznie bardziej „działa” niż „znaczy”, operuje na poziomie intensywności, gubiąc poziom nazywany przez Massumiego jakością, przez co rozumie on „odsyłanie do konwencjonalnych znaczeń w intersubiektywnym kontekście, […] socjolingwistyczną kwalifikację jakościową” (tamże, s. 113). Według mnie w pracy Kozyry mięso, w które na nagraniu wideo zamieniana jest klacz, nie niesie ze sobą żadnego znaczenia, nie jest metaforą niczego, nie produkuje żadnego sensu. Jest czystą intensywnością aktu przemocy, wyłania się jako afekt nieznajdujący oswojenia. Tę intuicję potwierdza niejako sformułowana w puencie rozmowy ze Żmijewskim deklaracja artystki: „Bo… wiesz co mnie najbardziej interesuje? Emocje. Nikt już nie musi widzieć moich wypchanych zwierząt. Wystarczy, że po Warszawie krąży pogłoska, że ktoś coś zabił i wypchał. Obiekt przestaje być ważny. To już mentalnie działa, kurwa, już się im pierdoli” (Kozyra, 1995, s. 33). Można więc powiedzieć, że przechwycone przeze mnie od Adams stwierdzenie „czuję się jak mięso” jest zarówno formułą opisującą doświadczenie artystki, jak i oddziaływanie gotowej *Piramidy*. Mięso nie jest tu jednak metaforą, ale materialnym wymiarem afektu, „otuloną w percepcje i poznania” faktyczną rzeczą. Jeśli

podążyć za tą myślą, oddziaływanie mięsności *Piramidy* nie kryje się w samej pracy ani nawet w zarejestrowanym na wideo procesie jej tworzenia, lecz w sposobie, w jaki sam fakt jej zaistnienia odciska się na powierzchni skóry ciał wstrząsanych falą afektu. Mięso jako uczucie dezorganizuje zapośredniczoną przez reprezentacje relację z rzeczywistością. O intensywności tego doświadczenia świadczyć mogą pełne oburzenia reakcje na dyplom Kozyry, które zalały polskie media w lecie 1993 roku.

Oczy mięsa

Zaczęło się od krótkiego pisma wystosowanego przez Związek Polskich Artystów Plastyków do rektora ASP profesora Adama Myjaka[2].

> Zarząd Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków wyraża swoje głębokie oburzenie wobec faktu dopuszczenia do realizacji pracy dyplomowej pani Katarzyny Kozery [sic!]. Uważamy, że Uczelnia, której szczytnym zadaniem winno być kształtowanie postaw humanizmu i otwartości na świat młodego pokolenia, wstępujących na drogę twórczą, nie wolno dopuszczać do haniebnych praktyk igrania z życiem zwierząt, dręczenia ich i mordowania. Czy na tej drodze mamy wkrótce doczekać się wystawy abażurów z tatuowanej ludzkiej skóry? (List Zarządu ZPAP, 1993)

Pod listem podpisana jest wiceprezeska ZPAP Joanna Casselius. Szokująca fantazja sformułowana w ostatnim zdaniu listu, obnażająca niebezpiecznie zlepiony z imaginarium Zagłady odruch odrazy, miała stanowić odpowiedź na proces twórczy, który towarzyszył powstaniu rzeźby Kozyry. Oburzeni nie

tylko śmiercią zwierząt, ale również kwestionującą tradycyjne wyobrażenie rzeźby formą *Piramidy*, przedstawiciele ZPAP napisali do rektora ASP i Ministerstwa Kultury i Sztuki, a przede wszystkim donieśli na Kozyrę do zajmującej się prawami zwierząt fundacji Animals, która realizowała program telewizyjny o tej samej nazwie emitowany w TVP. Twórcy programu postanowili zająć się tematem. Z artystką skontaktował się współpracujący z nimi Sylweriusz Rudolf, który w *Piramidzie zwierząt* dostrzegł temat na film. Planował zdawać do łódzkiej Szkoły Filmowej, a materiał o Kozyrze nadawał się według niego na pracę konieczną do złożenia w ramach egzaminu wstępnego. Nakręcił dokument, w którym pokazywał artystkę krojącą surowe mięso i opowiadającą o procesie powstania rzeźby. Puenta polegała na tym, że na końcu Kozyra mięso podawała swojemu kotu, komplikując wymowę filmu Rudolfa i swojej pracy. Tak powstał film *Oczy mięsa*, którego fragmenty pozbawione puenty i zmieniające radyklanie wymowę wymyślonej przez Rudolfa całości w jednoznaczne oskarżenie artystki – zostały użyte w odcinku programu *Animals*. Sama Kozyra wspomina: „Zjawił się młody filmowiec, żeby mnie potępić, ale wkrótce zrozumiał i nakręcił materiał, który miał mnie bronić, ale skutek był właściwie odwrotny. Pokazał mnie, jak kroję mięso dla kota i opowiadam o koniu. Użyłam złych słów… Brzmiało to wszystko okropnie dla ludzi, którzy nie rozumieli tego, co ja rozumiałam” (Kozyra, 2010, s. 65).

Jeszcze przed emisją Ewa Banaszkiewicz, prowadząca *Animals*, pisała w gazecie „Antena” drukującej program TVP: „Gdy usłyszałam o przypadku artystki Kasi Kozyry, pomyślałam, że to horror wymyślony przez sfiksowanych miłośników zwierząt. Nie chciałam słuchać o tym, jak dwudziestokilkuletnia Kasia, studentka ASP, uczestniczy w zabijaniu wybranych przez siebie zdrowych zwierząt: konia, psa, kota i koguta, by jako swoją pracę dyplomową przedstawić rzeźby: wypchane zwierzęta jako

piramida z bajki braci Grimm” (Banaszkiewicz, 1993). Po zacytowaniu fragmentu tekstu Kozyry, opisującego wybór i śmierć zwierząt, Banaszkiewicz stwierdzała: „Nie będę moralizować. Nie napiszę o sztuce faszystowskiej, gdzie idea sztuki ważniejsza była od idei życia. Nie zapomnę przypadków, gdzie sławni reżyserzy polscy zabijali na planie zwierzęta dla efektów artystycznych. W tym naszym okresie zamętu moralnego odczuwam tylko jedno: litość dla zwierząt, które Kasia pozbawiła Życia i… obrzydzenie dla teorii sztuki” (Banaszkiewicz, 1993). W tym tekście odraza, którą wzbudza *Piramida*, zostaje skojarzona z faszyzmem, a zarazem potraktowana jest jako symptom czasów „moralnego zamętu” i zlepiona z zachodzącą transformacyjną zmianą.

W siedmiominutowym programie, oprócz artystki krojącej mięso dla kota, widzowie mogli zobaczyć ujęcia rzeźby zmontowane z obrazem galopujących koni. Po emisji filmu zaczęły się ukazywać kolejne teksty. Prócz oskarżeń o dręczenie i mordowanie zwierząt padło pytanie: „Kasiu, czemu nie puściłaś konia wolno?” (za: Sienkiewicz, 2014, s. 216). Maciej Iłowiecki, dziennikarz i ówcześnie zastępca przewodniczącego Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, pisał w liście opublikowanym 17 sierpnia 1993 przez „Życie Warszawy”: „Jeżeli nauczyciele akademiccy nie widzą nic niemoralnego w zabijaniu zwierząt dla zabawy (mimo najlepszych chęci produkcji dyplomowej owej studentki nie można, a nawet NIE WOLNO nazywać sztuką!) – to w istocie coś bardzo złego dzieje się w Polsce” (Iłowiecki, 1993). Dzień później „Gazeta Wyborcza” opublikowała list scenografki Xymeny Zaniewskiej-Chwedczuk, która – deklarując swoje zaangażowanie w naprawę „stosunków między człowiekiem a zwierzęciem” – upominała się o Kartę praw zwierząt i wyjaśniała, że nie wolno ich zabijać „bez koniecznej potrzeby”. Zwracała się do byłej już wówczas rzeczniczki praw obywatelskich Ewy Łętowskiej z apelem o wyjaśnienie, „czy w świetle obowiązującego prawa wolno zabijać

zwierzęta dla celów dekoracyjnych” (Zaniewska-Chwedczuk, 1993, s. 13). Na list Iłowieckiego zareagował Grzegorz Kowalski, wysyłając swoją odpowiedź do „Życia Warszawy”, która została opublikowana ponad tydzień później jako część dwugłosu „o «artystycznym» zabijaniu zwierząt”. Kowalski tłumaczył intencje Kozyry, która chciała według niego zwrócić uwagę na proceder zabijania i konsumowania zwierząt na przemysłową skalę. Wyjaśniał, że nie zabiła zwierząt dla zabawy, ale zleciła uśpienie zwierząt przeznaczonych na ubój (konia i koguta) oraz pozyskała skóry zwierząt padłych (psa i kota). Nie dręczyła ich. Jako promotor pracy stwierdzał: „Promotor może […] doradzać lub odradzać, nie powinien wszakże wywierać presji ani cenzurować sensu i formy wypowiedzi. Tym bardziej nikt nie powinien zastępować sumienia innego człowieka” (Kowalski, 1993). Tę wypowiedź poprzedzał głos scenografa i przyszłego wykładowcy ASP w latach 1994-1996 Jana Ciecierskiego, który stwierdzał: „Bardzo żałuję, że nie stać mnie na wynajęcie adwokata, by wytoczyć i wygrać proces o obrazę nas wszystkich, którzy uważamy się za ludzi, przeciwko nauczycielom akademickim […] Mniemam, że ludziom odpowiedzialnym za wychowanie młodzieży starczy odwagi, by przeprowadzić sanację ASP” (Ciecierski, 1993). Uderzające jest posłużenie się przez Ciecierskiego argumentem „obrazy” jako kluczem prawnym, pozwalającym na wytoczenie procesu artystce, jej promotorowi, a właściwie, w postaci wszystkich wykładowców, instytucji ASP.

Najmocniejszym chwytem retorycznym w krytyce Kozyry i jej promotora posłużyła się jednak dziennikarka Aleksandra Jakubowska w opublikowanym na łamach „Wprost” felietonie zatytułowanym (za wersem z wiersza *O wróbelku* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego) *Po cholerę toto żyje?*. Jakubowska pisała o artystce jako o Katarzynie K., tak jakby ta już została oskarżona o przestępstwo przez prokuraturę. Przywołując pojawiające się w telewizji obrazy wojny w Jugosławii, głodu w Somalii, trzęsień ziemi,

pożarów, ataków terrorystycznych i narastającą grozę życia w Polsce lat dziewięćdziesiątych związaną z „brakiem spokoju", Jakubowska wpisała w ten ciąg aktów przemocy pracę Kozyry. „Zamykamy się więc w czterech ścianach naszego domu, a tu nagle dobija się do niego niejaka pani Katarzyna K., chcąc nas przekonać, że zabijanie jest sztuką" (Jakubowska, 1993, s. 90). Autorka stwierdza dalej:

> Nie potępiałabym studentki ASP. Dla mnie jest to po prostu chora psychicznie osoba, jednostka patologiczna, którą należy leczyć. I takie patologie zdarzają się we wszystkich grupach zawodowych, wiekowych czy etnicznych. Są tacy ludzie, którym Matka Natura coś tam podczas ich lepienia odejmowała – jednym wyobraźnię, innym litość, jeszcze innym – jak Katarzynie K. – sumienie i moralność. […] Ja tylko chciałabym się dowiedzieć jednego – kto z wielce szanownych profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie był promotorem pracy dyplomowej Katarzyny K., polegającej na zabijaniu?" (tamże).

Wytoczony przez Jakubowską retoryczny proces sądowy jako karę przewidywał wymazanie nazwiska Kozyry z pamięci oraz zwolnienie z pracy jej promotora i zakaz zbliżania się do młodzieży. Publicystka nie omieszkała odnieść się także do ówczesnej polityki. Tytułowe pytanie „po cholerę toto żyje?" odnosiła nie tylko do Kozyry, ale także do Stefana Niesiołowskiego i partii ZChN, która reprezentowała linię utożsamienia polityki, prawa i nauczania Kościoła katolickiego.

> Niech Niesiołowski ma kompleks Jakubowskiej. Zdrowiej to, niż mieć kompleks Edypa. A poza tym, cóż za doborowe towarzystwo, w

> jakim występuję jako wróg ZChN-u (czytaj: Kościoła): Tym, Labuda, ks. Tischner (!). Wolę to niż towarzystwo [Marka] Jurka czy [Jana] Łopuszańskiego. „Podstawą naszej religii jest miłosierdzie i przebaczenie" – deklaruje Stefan Niesiołowski, a tymczasem jednym z najczęściej przezeń używanych słów jest „nienawiść". Ja nie znam tego uczucia. Litość jest dominującym doznaniem, kiedy myślę o losie Katarzyny K., czy spalającej Stefana N. nienawiści wobec tych, którzy ośmielają się myśleć inaczej niż on (tamże).

Wywód Jakubowskiej, prześlizgując się między zarzutem zabójstwa żywych istot skierowanym wobec Kozyry, zarzutem naruszenia norm instytucjonalnych i społecznych wobec jej promotora a szerzenia nienawiści przez Niesiołowskiego i reprezentowaną przez niego partię oraz część Kościoła, zaciera granicę między porządkiem prawnym a afektywnym. Odczuwanie negatywnych emocji w wyniku cudzego działania staje się tu wystarczające dla aktu oskarżenia, procesu i wyroku skazującego nazwisko na wymazanie. Mimo opisywanego sporu z reprezentującą silne związki z Kościołem partią ZChN i retorycznego zrównania Kozyry z agresywnym konserwatyzmem, to sama Jakubowska, dziennikarka silnie związana z PZPR, a potem postkomunistyczną lewicą, reprodukuje więc religijną logikę obrazy jako świętokradztwa i naruszenia norm nie tylko moralnych, ale i prawnych.

Pojawienie się wobec *Piramidy zwierząt* zarzutu wywołania obrazy jako formy złamania norm prawnych, choć praca nie odwoływała się w żaden sposób ani do symboli, ani do uczuć religijnych, potwierdza tezę Marcina Kościelniaka o fundamentalnym związku logiki obrazy uczuć religijnych z procesem transformacji i wskazuje na źródłowy związek przywoływanego w tekstach porządku normatywnego opisującego miejsce sztuki w społeczeństwie z porządkiem religijnym (zob. Kościelniak, 2023). To w

religijnej logice świętokradztwa czy bluźnierstwa uczucie obrazy może być pretekstem dla działania prawa. Zadania sztuki sformułowane przez oburzonych i zniesmaczonych krytyków Kozyry, w ramach tej pierwszej po 1989 roku angażującej społeczeństwo dyskusji obejmowały więc raczej kształtowanie porządku normatywnego niż jego naruszanie, wychowywanie, a nie obnażanie, estetyczne przekroczenie doświadczenia przemocy transformacji opisywanej jako moralny zamęt, zło, niestabilność czy brak spokoju, zamiast radykalnego i przekraczającego etyczne granice zgłębiania czy powielania tego doświadczenia. Kozyra oskarżana była właśnie o wpisywanie się w rzeczywistość wojny, kataklizmów, terroryzmu i śmierci, podczas gdy sztuka powinna otwierać możliwość innej, lepszej i co uderzające, odrębnej od obowiązujących na Zachodzie mód, „naszej" rzeczywistości. Właśnie ta perspektywa wybrzmiewa wyjątkowo ciekawie w kolejnym, pełnym inwektyw, błędów i przeinaczeń tekście, który komentował dyplom Kozyry w piśmie „Czas!". Joanna Waliszewska stwierdzała w nim:

> mianem magistrów sztuki obdarzono w tym roku między innymi dwoje studentów, których prace z pewnością wyprowadzą Polskę na czoło Światowej Sztuki Postępowej, i przy okazji wprowadzą nas do Europy. Wprowadzą wejściem już nie tyle nawet kuchennym, co wprost rurą ściekową – ale jakoś przecież trzeba się do niej dostać („Europa albo śmierć!" – tak podobno będzie brzmieć jedno z haseł wyborczych). Prace te zostały dodatnio ocenione przez Komisję Dyplomową Wydziału rzeźby ASP i Promotora, jako że były autorstwa studentów z jego Pracowni. Pierwszą z nich były zwłoki konia, psa i koguta, które zwierzęta artystka in spe własnoręcznie uśmierciła. Do wypchanych zwłok dołączony był opis eksterminacji ze wszystkimi szczegółami (Waliszewska, 1993).

Drugim absolwentem, którego praca zbulwersowała autorkę, był Jacek Markiewicz, niewymieniony w tekście z imienia i nazwiska (podobnie jak Kozyra), opisany za to z nieznanych przyczyn jako mąż autorki *Piramidy*. Jego praca wideo, rejestrująca akt intymnego obcowania z krucyfiksem, zatytułowana *Adoracja Chrystusa* została przez Waliszewską nazwana kopulacją. Grzegorzowi Kowalskiemu z kolei, promotorowi obydwu prac, autorka przypisała pokazywanie ekskrementów w tabernakulum, opisując przy tym rozbudowaną fantazję tej nigdy niezaistniałej instalacji z bochenkami chleba i skomplikowaną przestrzenną aranżacją. Najbardziej jednak uderzające są jej refleksje dotyczące politycznego kontekstu opisywanej przez nią oburzającej sztuki.

> To wszystko odbywa się za pieniądze społeczne, przydzielone przez ministrów będących członkami ZChN. Wolę sobie nie wyobrażać, co się zacznie, gdy odpowiednimi ministrami zostaną postępowi Europejczycy (Centralni). Pewnie do programów włączone zostaną obowiązkowe lektury Sade'a, a młodzi czytelnicy będą pokazywać na egzaminach kasety z nagranymi inscenizacjami nowatora i awangardzisty z Charenton. Doprawdy, człowiek po takiej porcji „EUROPY" zastanawia się, czy nie wyjechać do Zimbabwe albo innego kraju, gdzie jeszcze „Europejczycy" nie dotarli (tamże).

Ten zadziwiający, obraźliwy na wielu poziomach tekst, w którym nawet nazwisko artysty przywołanego jako przykład twórcy sztuki właściwej i potrzebnej zostało przekręcone z Igora Mitoraja na Mintoraja, choć z pewnością nie był kluczowy dla recepcji *Piramidy*, ujawnia w fantazjach i skojarzeniach, którymi dzieli się autorka, opisaną później przez Dorotę Sajewską głęboką obsceniczność pracy Kozyry. Kopulacja z krzyżem,

ekskrementy w tabernakulum, obowiązkowe lektury markiza de Sade'a i zabarwiona rasizmem fantazja ucieczki do Zimbabwe – te następujące jeden po drugim obsceniczne obrazy – można uznać na opisywane przez Massumiego sprzężenie zwrotne charakterystyczne dla działania afektu. Naruszające porządek reprezentacji działanie *Piramidy zwierząt* nie tyle jako rzeźby, ile raczej jako wydarzenia, rezonuje w tekście Waliszewskiej, który traci jakość na rzecz obscenicznej intensywności niezrozumiałego afektu. Jak tłumaczy Dorota Sajewska:

> Obscena bowiem to radykalna inność niezbędna do konstytuowania się naszej tożsamości, a zarazem ze swej istoty nie dająca się przedstawić w porządku reprezentacji. Obscena zawsze też znajdują się poza ramą przedstawienia. Nie są więc tym, co było zakryte, a teraz zostaje odsłonięte. Nie są żadną tajemnicą do ujawnienia. Obscena istnieją tu i teraz, są wciąż obecne, ale właśnie w […] martwym punkcie (2012, s. 169).

Opisując ataki prasowe na Kozyrę i jej rzeźbę dyplomową, autorka stwierdza, że dyskusja w mediach dokonała uproszczenia dzieła „zasklepiła je, ustatyczniła, odebrała mu pulsującą wewnątrz subwersywność" (tamże, s. 187). Tym samym niewyartykułowany został „obsceniczny kontekst ciała i śmierci" (tamże) realizujący się jednak nie tyle w samej rzeźbie, nie w uchwyconym kamerą wideo oku umierającej klaczy – obrazie stanowiącym odpowiedź na zadane studentom i studentkom pytanie Grzegorza Kowalskiego zaczerpnięte z *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego: „Co widzi trupa wyszklona źrenica?"; ile w nierozerwalnym związku *Piramidy* z chorym ciałem samej artystki. W mediach ziarnica złośliwa Kozyry, pierwszy raz opisana w przytaczanym już przeze mnie reportażu Morawskiej w „Gazecie

Wyborczej", stała się usprawiedliwieniem dla działań artystki i pozwoliła wpisać jej pracę w dyskurs histerii, oswajający rozbijające reprezentację oddziaływanie *Piramidy*. Kozyra zapisuje, jak się wtedy czuła:

> Pamiętam pierwsze wyjścia z domu… Najbardziej ukrywałam się po tym artykule Ireny Morawskiej, w którym w mojej obronie wywlekła całą historię związaną z *Piramidą* i jako bonus dorzuciła moją chorobę… Czułam się jak trędowaty pies… I nie miałam odwagi konfrontować się z ludźmi, zarówno ze znajomymi jak i nieznajomymi… (Kozyra, 2010, s. 67).

Sajewska, analizując tę medialną próbę wpisania działania Kozyry w schemat histerii wywołanej chorobą, w wyniku której artystka ukrywa się w domu, stwierdza:

> Jestem głęboko przekonana, że sztuka – szczególnie ta obsceniczna – potrafi wydobywać na światło dzienne treści przez kulturę wyparte, odrzucone i wprowadzać ja ponownie w przestrzeń publicznej debaty. Taka sztuka bada ciało społeczne, miejsca chorobowo zmienione, często posiłkując się w tym celu własnym, z wiarą, że wszelkiego rodzaju indywidualne „dewiacje" są w stanie wydobyć problemy zepchnięte poza świadomość przez daną kulturę (2012, s. 191).

Z tego punktu widzenia sztuka krytyczna mogłaby być nazwana sztuką obsceniczną, używającą „patologii" jako krzywego zwierciadła współczesności. Idąc tym tropem, Sajewska stwierdza, że użycie wypchanych zwierząt przez Kozyrę było motywowane niechęcią artystki do „redukującej

wszelkie obscena reprezentacji, mimetycznych sposobów odtwarzania rzeczywistości" (tamże, s. 192). W ramach pola nie-reprezentacji, które ujawnia się w opowieści Kozyry o procesie zabijania i skórowania klaczy, Sajewską uderza najbardziej obraz ludzi patrzących z boku na ten proces „jak naziści", niereagujących „bo robi to ktoś inny, a nie oni, a jeżeli oni, to dlatego, że ktoś im tak kazał" (tamże, s. 194). Kozyra, określana później przez media jako „nieodrodna córka doktora Mengele", według Sajewskiej dotyka jednego z najbardziej chorobowo zmienionych miejsc w ciele społecznym transformacyjnej Polski: pamięci zbiorowej o Zagładzie. Autorka przypomina, że to właśnie w 1993 roku Agnieszka Arnold znalazła w archiwum ŻIH-u relację Szmula Wasersztajna o mordzie w Jedwabnem, a w 1998 roku opublikowany został esej Jana Tomasza Grossa, który dał początek książce *Sąsiedzi* wydanej w 2000 roku. Wybuch ataków na Kozyrę w 1993 i ponownie w 1999 roku w związku z ekspozycją *Piramidy zwierząt* w CSW Łaźnia w Gdańsku oraz proces wytoczony Łaźni przez Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami wpisują się w tę samą chronologię. Autorka, opisując *Sąsiadów*, wydobywa z narracji poszczególne sceny:

> Rozstrzygnięcie kwestii – kto ponosi winę za decyzję o bestialskim mordzie – niewiele jednak tu zmienia. I nawet późniejsze zeznania morderców mające dowieść tego, jak nie byli w stanie zakopywać spalonych już ciał, jak wymiotowali na widok trupów, nie są w stanie przesłonić faktu, że w zwykłych ludziach, cywilach, pod wpływem wyjątkowych okoliczności uruchomiły się najbardziej prymitywne, zwierzęce odruchy i niewymuszone zbrodnicze instynkty (tamże, s. 197).

Można powiedzieć, że w dokonanym tutaj odczytaniu książki Grossa przez

pryzmat *Piramidy zwierząt*, powtórzeniu sceny przemocy opisanej przez Kozyrę, jednak w kontekście Zagłady, „czuć się jak mięso” staje się nie tylko doświadczeniem przemocy na własnym ciele, ale także formułą opisującą sprawców przemocy skonfrontowanych z cielesnym doświadczeniem odebranego życia. Dyskurs zwierzęcości znacząco komplikuje ten wywód, wskazując na mnożące się, wywołane pracą afektu, sprzeczności. Z czyjego puntu widzenia mordercy uruchamiają zwierzęce instynkty? W jakiej pozycji stawia to samą Kozyrę i zabite w ramach jej działania zwierzęta? Sajewska wskazuje niejako na niemożliwy do ujednoznacznienia i ustatycznienia wymiar oddziaływania *Piramidy*, stawiającej według niej – także za pomocą sprzeczności – przede wszystkim pytanie o indywidualną i społeczną odpowiedzialność za odebranie życia.

W swojej analizie obsceniczności pracy Kozyry Sajewska opisuje mięso jako resztkę „bezużyteczną dla dzieła sztuki” (tamże, s. 192), która jednak w opowieści Kozyry zajmuje miejsce centralne, choć w przekazie medialnym zostanie zredukowana do pornograficznego pokazywania śmierci. Jeśli jednak uznać, że chore ciało Kozyry ma tak kluczowe znaczenie dla wydarzenia, jakim jest *Piramida*, i że to mięsność jako afekt ustanawia nierozerwalną relację ciała artystki z „kupą mięsa”, w którą zamieniona została żywa klacz, warto przyjrzeć się innej pracy artystki: *Olimpii*, w której chore ciało i wypchany kot z *Piramidy* tworzą nową wizualną konstelację, każąc ponownie przemyśleć obsceniczność w sztuce Kozyry.

Olimpia

Pokazana po raz pierwszy w 1996 roku w CSW w Warszawie *Olimpia* jest tryptykiem fotograficznym z towarzyszącym mu zapisem wideo. *Olimpia-Olimpia*, nazywana też niebieską, to wielkoformatowa fotografia, na której

naga Kozyra półleży w niebieskiej pościeli z czarną aksamitką zawiązaną na szyi, kwiatem orchidei za uchem i w czerwonych pantoflach na nogach. Ręką zasłania łono i patrzy prosto w obiektyw. Jest zupełnie pozbawiona włosów, a jej ciało wydaje się blade, chude i zmęczone. Towarzyszy jej nachylająca się nad nią czarna kobieta z bukietem kwiatów i umieszczony w nogach łóżka kot. Jest to rekonstrukcja obrazu Eduarda Maneta *Olimpia* z 1863 roku, który wywołał skandal sposobem pokazania kobiecego ciała uznanym za „brudne", „z trupią skórą", „wyeksponowane jak martwe ciało na kontuarze w kostnicy" i „znajdujące się w stanie rozkładu" (Kowalczyk, 2002, s. 151), ale także oczywiście wyborem tematu. Naga kobieta nie jest na obrazie Maneta wcieleniem bogini, muzy, wielkiej postaci, lecz pracującą seksualnie kobietą z niższych klas społecznych (tamże). Właśnie wątek „trupiej skóry" wydaje się kluczowy dla rekonstrukcji Kozyry, wzmocniony jeszcze pozostałymi zdjęciami w tryptyku.

Na drugim zdjęciu *Olimpia-kroplówka* naga i zupełnie pozbawiona włosów Kozyra leży na łóżku szpitalnym, w białej, sterylnej przestrzeni. Za nią stoi pielęgniarka kontrolująca kroplówkę podłączoną do przedramienia artystki. Kozyra leży na boku, nie osłania się ręką, którą tym razem trzyma na niebieskiej poduszce, ułatwiającej podawanie kroplówki. Nie ma kwiatów ani kota. Na szyi została jednak czarna aksamitka. Na trzeciej fotografii pokazana została staruszka. Siedzi naga na wersalce, obok poskładanej niezbyt starannie pościeli. W tle widać okno z firankami, różę w czarnym wazonie na parapecie, bladozielone ściany wchodzące w silny kontrast z rdzawym kolorem kapy, którą nakryta jest wersalka. Kobieta trzyma w zaciśniętych dłoniach bandaże. Na szyi ma czarną aksamitkę, patrzy poza obiektyw aparatu, gdzieś przed siebie. Pokazywaną w CSW instalację dopełniał film rejestrujący proces przyjmowania kroplówki przez nagą i ozdobioną czarną aksamitką Kozyrę z drugiej fotografii.

Jak pisała Kowalczyk, *Olimpia* – podobnie jak słynna *Łaźnia* Kozyry z 1997 roku, rejestrująca ukrytą kamerą nagie kobiety oddające się zabiegom w budapesztańskiej łaźni – dotyka m.in. problemu widzialności ciał „określonego typu" i niewidzialności tych, „nieprzystających do ideału" (tamże, s. 149). Autorka tłumaczyła: „W *Olimpii* Kozyra ukazuje własne ciało naznaczone piętnem choroby oraz ciało staruszki. Obrazy te ujawniają wyparte z wizualności typy ciała. W ten sposób dokonują przekroczenia norm" (tamże, s. 150). Powołując się na Lyndę Nead i jej *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Kowalczyk wskazuje na fałszywość formułowanego przez klasyczną historię sztuki rozróżnienia na akt i ciało. Jak podsumowuje „ciało istnieje zawsze poprzez symboliczne wyobrażenia, które nadają mu sens i znaczenia. Tak więc nie ma «nagiego 'innego', będącego opozycją 'aktu', ponieważ ciało istnieje zawsze poprzez symboliczną reprezentację»" (tamże, s. 154). To, co pozostaje poza polem reprezentacji, obscena, jest więc nie tylko wykluczone z wizualności, ale w ogóle z możliwości egzystencji. A jednak wibrujące życie ciał chorych, starych, nienormatywnych i innych niesie ze sobą ogromny potencjał wywrotowy. Ich wdarcie się w pole wizualne, tak jak w pracy Kozyry, ma przełamywać „cielesny faszyzm", o którym pisze Nead i w związku z tym stanowić niezmiennie interwencję polityczną, naruszenie hegemonii Foucaultowskiej władzy, która stanowi stały punkt odniesienia dla rozważań Kowalczyk.

Sama artystka wskazywała jednak wyraźnie na bezpośredni związek *Olimpii* z *Piramidą zwierząt*. W rozmowie z Piotrem Sarzyńskim opublikowanej w „Polityce" w 1998 roku mówiła:

> To bardzo osobista praca i całkiem świadomy ekshibicjonizm. Stanowiła reakcję na tę aferę z *Piramidą zwierząt*. W gruncie rzeczy

> czułam się dotknięta faktem, że z *Piramidy* przyszło mi tłumaczyć się chorobą. Pomyślałam: dobrze, jeśli to jest tak bardzo interesujące, jeżeli wywleka się moją prywatność wbrew mej woli i moim przekonaniom, to mogę zrobić to także sama (za: Kozyra, 2010, s. 95).

Zupełnie pominięte w odbiorze *Olimpii* umieszczenie w kadrze błękitnej wersji kota z *Piramidy* pod względem formalnym czyni te dwie prace całością. Patrząca prosto w kadr, leżąca na łóżku zasłanym błękitną pościelą, naga i chora Kozyra ujawnia się jako część instalacji z wypchanych zwierząt, umieszcza własne ciało w relacji do pozbawionych życia – za pomocą kroplówki – zwierząt. W tekście zatytułowanym *Morbus Hodgkin – choroba a śmierć* z 1996 roku Artur Żmijewski, ponownie wracając do *Piramidy*, pisał:

> Gdyby nie kroplówki, Kozyra dawno by umarła. Gdyby nie kroplówka z usypiaczem, koń z *Piramidy zwierząt* żyłby jeszcze długo. Kozyra znów eksploatuje śmierć, jak materiał podatny na zmianę, poddający się kształtującym zabiegom. Choroba stała się dla *Olimpii* jednym ze sposobów przeżywania świata, odczuwania ciała intensywnie znaczącego swą obecność bólem i dysfunkcją. Choroba szczelniej wypełniła egzystencję niż zdrowie. Zdrowe ciało jest nieważkie, jak nieobecne. Chore boli, ciągle obwieszczając swe istnienie. Choroba jest atrakcją w radykalnym wydaniu – co z tego, że przykrą? Liczy się emocja! (Żmijewski, 1996, s. 138).

Z tej perspektywy działanie *Olimpii* Kozyry, która przez znaczącą część krytyki, zgodnie z opisanym już przeze mnie schematem, została uznana za skandal i sztukę wzbudzającą odrazę oraz obrazę, przekracza skonstruowany

za pomocą aparatu obraz, przekracza reżim reprezentacji i w polu obscenów produkuje mięsność jako afekt. Podobnie jak obcowanie z *Piramidą*, także patrzenie na *Olimpię* każe przywołać formułę „czuć się jak mięso”. Tym razem jednak Kozyra odsłania w jej obscenicznej intensywności kluczowy z punktu widzenia tożsamości w czasach transformacji element. Jak wskazywała w przywoływanym wyżej cytacie Kowalczyk, ciało Kozyry nosi piętno choroby. O stygmacie pisał także Żmijewski. Ciało chore na raka staje się wehikułem opisywanej przez Ervinga Goffmana „zranionej tożsamości” (Goffman 2005), relacji społecznej, w której jest wytwarzane piętno. W pracy Kozyry jej choroba zlewa się z płcią. Odwołanie do obrazu Maneta każe utożsamić porządek piętna, choroby i kobiecości, a reżim reprezentacji, który zostaje rozbity przez odrazę i obrazę, rozpoznać jako zakrywający i wypierający obydwa te doświadczenia: choroby i płci. Znów wskazywał na to Żmijewski, pisząc o regularności przyjmowania kroplówek jako kolejnej miesiączce, która określa cielesność Kozyry. On także podkreślał, że *Piramida zwierząt* działa jako dzieło kobiety. W tekście z 1994 roku, *Piętrowy tanatoid. O pracy Katarzyny Kozyry*, pod hasłem „Ja macica” pisał:

> Prosta uwaga – Kozyra jest kobietą. Jej rolą jest więc raczej rodzenie niż zabijanie. Ona wymienia swą rolę, zamiast przypisanej płodności staje się Thanatosem. Ujawnia się w ten sposób trupia rola kobiecej płodności. Kobieta wypluwa z siebie życie nieustannie skazane na zdychanie. Kozyra zmienia swoją orientację – ona odbiera życie. „Bóg ich do siebie powołała”. Kpina z naiwnych sądów o boskim sprawstwie? U niej Bóg jest kobietą. Wyposażony w cipę, macicę i strzykawkę z fenolem reguluje przyrost i ubytek żywego materiału (Żmijewski, 1994, s. 15)

W tym fragmencie tekstu napisanego w charakterystycznym dla Żmijewskiego, brutalnym języku, posługującym się obrazami przemocy i kulturowymi kliszami dotyczącymi groźnej kobiecości, zaskakująco pobrzmiewają także *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czainy, rozpisane między aktem porodu a aktem zamiany ciała w mięso. *Piramida*, zobaczona w związku z macicą, z perspektywy ustanowionej później przez samą artystkę w *Olimpii*, staje się sceną przemocy powiązanej z doświadczeniem płci. Dopełniając się, obie prace dotykają piętna jako bólu, zranienia, kondycji pozostawania poza reżimem reprezentacji, produkującej pokątne praktyki życia i śmierci, realizującej się w obscenicznej intensywności doświadczanej na powierzchni skóry. Afekt mięsa jest tutaj, jak w analizach Carol J. Adams, afektem zranionej kobiecości. Zdaje się jednak, że żadna z tych prac nie powstała jako interwencja w sferę wizualną, z chęci nadania widoczności określonej pozbawionej reprezentacji tożsamości. Odczytanie *Piramidy* i *Olimpii* w kategoriach obsceniczności, jako operujących dosłownością ciała w kontrze do mimetycznego przedstawienia wpisanego choćby w analizowaną przez Kowalczyk logikę aktu, każe zastanowić się nad tą sztuką jako praktyką nie-reprezentacji.

W klasycznej teorii piętna Ervinga Goffmana reprezentacja jest sposobem wytwarzania politycznej tożsamości, represjonującym jednak indywidualne doświadczenie piętna i odmienności (Goffman, 2005). Wkraczając w pole reprezentacji, jednostka staje się podmiotem politycznym, ale traci możliwość bycia i prezentacji siebie poza narzuconym przez reprezentację scenariuszem, a więc poza określonym językiem, obrazem i znaczeniem. Budzące odrazę i obrazę, abiektalne obscena można więc rozumieć jako skandaliczne wyłanianie się napiętnowanych ciał z mroku reprezentacji, normalizującej odmienność i cielesność, czy też, jak pisała Dorota Sajewska, jako eksplozywne odkrywanie ich w „martwym punkcie" reprezentacji – tam,

gdzie nie da się spojrzeć. Z tego punktu widzenia obsceniczność nie jest ekspresją politycznie rozumianej tożsamości, a raczej naruszaniem jej granic, podważaniem esencjalności. Obsceniczność mięsa w sztuce Kozyry nie pozwala przy tym zapomnieć o przemocy, której doświadczenie jest głęboko wpisane w relację piętna i doświadczenie transformacji.

Pogrzeb

Dzisiaj *Piramida zwierząt*, jak twierdzą sygnatariuszki petycji nawołującej do pogrzebania rzeźby, się nie broni. Nie broni się, czyli nie działa jako dzieło sztuki, jako gest artystyczny, jako idea. Niewątpliwie w ramach reżimu reprezentacji stanowi obiekt skandaliczny, złożony z martwych resztek zwierzęcych ciał i domaga się działania reparacyjnego. Jeśli jednak spojrzeć z perspektywy historii kultury i doświadczenia transformacji i dostrzec obsceniczność pracy Kozyry działającą jako naruszenie reżimu reprezentacji, zaryzykować można tezę, że *Piramida* działa dziś jako swoisty nekroperformans – „wzajemne oddziaływanie tego, co […] martwe i żywe" (Sajewska, 2018, s. 65) – odkrywający palące i bolesne miejsca społecznej rzeczywistości. Czy przyszedł już czas na pogrzeb, ukojenie i odesłanie *Piramidy*, a wraz z nią transformacji i jej doświadczenia do archiwum?

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

Wzór cytowania:

Sosnowska, Dorota, *Polityka mięsności. O „Piramidzie zwierząt" Katarzyny Kozyry*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/y4aa-nx30.

Autor/ka

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

Przypisy

1. W bajce piramidę tworzą osioł, pies, kot i kogut. Kozyra zastąpiła osła koniem ze względu na silniejsze, jej zdaniem, związane z nim kulturowe znaczenia.
2. Przebieg awantury o *Piramidę zwierząt* relacjonuje szczegółowo w książce *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka, polityka* Jakub Dąbrowski (2014, s. 156-172).

Bibliografia

Adams, Carol J., *Polityka seksualna mięsa*, tłum. M. Stefański, Oficyna 21, Warszawa 2022.

Banaszkiewicz, Ewa, *Kasia i zwierzęta*, „Antena" 1993, nr 32.

Ciecierski, Jan, *Głosy a artystycznym zabijaniu zwierząt*, „Życie Warszawy" 1993, nr 199.

Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o tożsamości zranionej*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Towarzystwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Iłowiecki, Maciej, *Nic nie usprawiedliwia mordowania zwierząt dla zabawy, nawet jeśli pretekstem jest usiłowanie bycia „artystą"*, „Życie Warszawy", 17.08.1993.

Jakubowska, Aleksandra, *Po cholerę toto żyje?*, „Wprost" 1993, nr 35.

Kościelniak, Marcin, *Ochrona uczuć religijnych w PRL. Archiwum transformacji*, „Teksty

Drugie” 2023, nr 2.

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

Kowalski, Grzegorz, *Głosy o artystycznym zabijaniu zwierząt*, „Życie Warszawy” 1993, nr 199.

Kozyra, Katarzyna, *Piramida zwierząt* [ulotka towarzysząca pierwszej ekspozycji], 1993.

Kozyra, Katarzyna, *Z wiaderkami świńskim truchtem*, rozm. Artur Żmijewski, „Czereja” 1995, nr 5.

Kozyra, Katarzyna, *Casting* [katalog wystawy], Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010.

List Zarządu ZPAP adresowany do profesora Adama Myjaka, Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, podpisany w imieniu Zarządu przez Wiceprzewodniczącą Joannę Casselius, Warszawa 1993.

Łzy (Nie)szczęścia, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2024, https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/lzy-nieszczescia [dostęp: 23.05.2024].

Massumi, Brian, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

Morawska, Irena, *Piramida*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 207.

Otwarta Zachęta: Katarzyna Kozyra, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=NqvDHiFqZT8&ab_channel=Zach%C4%99taNarodowaGaleriaSztuki [dostęp: 23.05.2025].

Plinta, Karolina, *Czy „Piramidę zwierząt” należy pochować?*, „Godzina Szumu” [podcast] 2024, nr 119.

Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Teoria jako resztka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2018, nr 145-146.

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

Sienkiewicz, Karol, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Karakter–Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2014.

Waliszewska, Joanna, *Nieświeży zapach awangardy*, „Czas!” 1993, nr 28.

Zaniewska-Chwedczuk, Xymena, *Dyplom rzeźbiarza czy rakarza?*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 192.

Żmijewski, Artur, *Dzieło dla rąk. O „Piramidzie zwierząt” Katarzyny Kozyry*, „Znak” 1995, nr 485.

Żmijewski, Artur, *Morbus Hodgkin – choroba na śmierć*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10.

Żmijewski, Artur, *Piętrowy tanatoid. O pracy Katarzyny Kozyry*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/polityka-miesnosci-o-piramidzie-zwierzat-katarzyny-kozyry

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/9069-0d46
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/zagrajmy-chlopstwo-jeszcze-raz-zwrot-ludowy-w-scenicznych-adaptacjach

/ HISTORIA. REWIZJE

Zagrajmy chłopstwo jeszcze raz. „Zwrot ludowy” w scenicznych adaptacjach

Witold Mrozek | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Let's Play the Peasantry One More Time: The ‘People’s Turn’ in Stage Adaptations.

The article is an analysis of the latest stage adaptations of books that contribute to the phenomenon of the so-called ‘people’s turn’ in Polish culture: narrating the history of Polish society as well as individual biographies from the perspective of underprivileged classes. The author discusses the performances by Jędrzej Piaskowski and Hubert Sulima, Agnieszka Jakimiak and Mateusz Atman, Piotr Pacześniak and Wera Makowsx, Romuald Krężel and Wojtek Rodak, and Szymon Adamczak in relation to a play from over a decade earlier, *In the Name of Jakub S.* by Paweł Demirski, considered foundational for the ‘people’s turn.’ Special attention is given to the recognition or lack thereof of the class character of the theater medium and its affective impact.

Keywords: Paweł Demirski; class struggle; people’s history of Poland; ‘people’s turn’; stage adaptations

Jakub Szela „odcina Howardowi palce, chce w to przynajmniej wierzyć, bo koniec końców okazuje się, że mu się wydawało, tak jak wielu innym się wydaje, że robią coś, a nie robią” (Demirski, 2024, s. 68). Ta czynność-

nieczynność, fantazja na temat scenicznej akcji, zapisana jest w didaskaliach finałowej sceny dramatu Pawła Demirskiego *W imię Jakuba S.* Jego powstała w 2011 inscenizacja w reżyserii Moniki Strzępki w warszawskim Teatrze Dramatycznym (koprodukcja z nowohucką Łaźnią Nową) ma, przynajmniej w pewnych kręgach, status przedstawienia kultowego. W dyskusjach o mającym trwać obecnie w badaniach humanistycznych, literaturze czy kinie „zwrocie ludowym", premiera *W imię Jakuba S.* powraca zaś jako ważna zapowiedź, antycypacja czy wręcz jeden z momentów założycielskich tegoż zwrotu.

Z przywołanego wyżej zdania Demirskiego można wysnuć zarówno instrukcję teatralnej iluzji („chcieć wierzyć"), psychologicznego utożsamienia się z postacią na scenie („wydaje się, że coś robią coś, a nie robią"), jak i wreszcie pytanie o skuteczność – teatru? politycznego działania? – w ogóle.

W niniejszym artykule chciałbym przyjrzeć się politycznej (nie)skuteczności kilku spektakli powstałych ponad dekadę po *W imię Jakuba S*. na fali triumfalnego pochodu „zwrotu ludowego" przez wydawnictwa, redakcje oraz ekrany telewizorów i kin. Chodzi tu o przedstawienia oparte na książkach bądź to kluczowych dla „zwrotu ludowego", bądź mocno w nim zakorzenionych: *Ludowa historia Polski* w reżyserii Piotra Pacześniaka na podstawie książki Adama Leszczyńskiego (premiera: 17 września 2021, Teatr Nowy w Łodzi), *Chamstwo* w reżyserii Agnieszki Jakimiak na podstawie książki Kacpra Pobłockiego (premiera: 28 stycznia 2023, Wrocławski Teatr Współczesny), *Skok wzwyż* w reżyserii Wojtka Rodaka na motywach *Hanki. Opowieści o awansie* Macieja Jakubowiaka (premiera: 5 lipca 2024, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy), *Chłopki. Opowieść o nas i naszych babkach* w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego zainspirowane książką Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* (premiera: 9 listopada

2024, Teatr Modrzejewskiej w Legnicy).

Istotny będzie dla mnie cel i sposób, w jaki teatralne medium zaprzęgane jest do opowieści o klasowym charakterze polskiego społeczeństwa; czy i jak próbuje tematyzować własne klasowe uwikłanie, wreszcie – jakie polityczne stawki niesie adaptowanie książek składających się na polski „zwrot ludowy".

Jak działa sztuka

„[B]ezsilność zamieniła się we wściekłość", pisała Joanna Krakowska m.in. o bohaterach sztuk Demirskiego (2019). Analizując również dramaty Doroty Masłowskiej, Magdy Fertacz czy Przemysława Wojcieszka, Krakowska stwierdza, że polski teatr początku XXI wieku zapowiadał wzrost znaczenia populistycznej prawicy – „rozpoznał bowiem problemy na długo przed tym, zanim politycy prawicy uczynili je swoją platformą programową i retoryczną (tamże, s. 13). Teatr namierzył „elektorat obrażonych uczuć" (tamże, s. 19), rozpoznał procesy społecznego zawstydzania i poczucie bezsilności. Z kolei Grzegorz Niziołek pisał, że „lęk przed resentymentem paraliżował w Polsce procesy rozpoznania społecznej rzeczywistości i jej rodowodów" (2012, s. 48) – i że wczesne spektakle Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego czy Jana Klaty przełamywały ten lęk. Pokazywały zarazem mechanizmy, które trudno było analizować w oficjalnym dyskursie bez wypadnięcia z niego i osunięcia się w rejony uznawane za wysoce ryzykowne. Niziołek przywołuje między innymi wałbrzyską *…córkę Fizdejki* Klaty według Stanisława Ignacego Witkiewicza (2004), pokazującą integrację europejską jako formę krzyżackiej kolonizacji przez niemieckich, unijnych decydentów, mieszając szereg perspektyw czasowych, czy używając obrazów głodu więźniów w pasiakach jako metafory społecznego głodu zaawansowanej cywilizacyjnie konsumpcji (tamże, s. 51).

W swoim artykule Niziołek wspomina też *Sztukę dla dziecka* Demirskiego (reż. Monika Strzępka, Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze, 2009) – w ryzykownie intensywny sposób atakującą politykę pamięci, próby kulturowego oswojenia czy asymilacji historycznych traum.

Na pozór „zwrot ludowy" czy problematyka awansu dobitnie wpisują się w krąg tematów objętych „lękiem przed resentymentem". Oficjalne potępienie komunizmu i ośmieszenie peerelowskiej retoryki społecznej emancypacji, wyparcie procesu przejęcia żydowskiego mienia opisane m.in. przez Andrzeja Ledera, kariera pojęcia *homo sovieticus*, prywatyzacja odpowiedzialności za własny los, wreszcie – promowanie koncepcji społeczeństwa wielkiej klasy średniej, by ukryć rzeczywiste przywileje klasy wyższej („udajemy klasę średnią, żeby nie było wam przykro" – jak mówi Dziedziczka z *W imię Jakuba S.* Demirskiego, wyprzedzając rozpoznania naukowe m.in. Macieja Gduli, który pisał później: „specyficzny układ, w którym klasa wyższa udaje średnią, a średniej wydaje się, że wiedzie prym, pozwala na połączenie interesów elit i klasy średniej" [2018]) – wszystko to powinno sprzyjać politycznej skuteczności scenicznych przedstawień odwołujących się do tej tematyki. Dlaczego tak się nie dzieje – to jedno z pytań, które chciałbym sobie postawić.

Zarówno z ujęcia Niziołka, jak i Krakowskiej dość jasno wynika, że polityczna siła teatralnych opowieści o gniewie – przejawiająca się choćby w wyprzedzaniu przez teatr partyjnej agendy czy prasowej dyskusji – wynika z ich afektywnego charakteru. Mogę chyba zaryzykować tu uogólnienie, że horyzont tak rozumianej politycznej skuteczności teatru polega na nakreśleniu konfliktu, który nie jest w danej chwili wyraźnie artykułowany w sferze publicznej – i zajęcie wyrazistego stanowiska, odwołującego się do afektów, dla których nie ma miejsca w tejże sferze publicznej[1].

Dla wyrazistego przykładu: *Klątwa* Olivera Frljicia zaktualizowała linie podziału, które na pierwszy rzut zdawałyby się oczywiste, ale wcale nie znajdywały częstej, przekonującej czy wyrazistej reprezentacji na polskiej scenie teatralnej, zaś w życiu społecznym były poddane mniej lub bardziej nienazywanej katolickiej cenzurze – w ramach tego, co Marcin Kościelniak nazywa „paradygmatem katolickim", a co polega na połączeniu opisu komunizmu *en bloc* jako systemu totalitarnego i zatem jednoznacznie negatywnego, a zarazem uznania pozycji Kościoła katolickiego jako „strażnika i wyraziciela tzw. wartości chrześcijańskich, które powszechnie uznane zostały za uniwersalny, absolutny, niepodważalny i niedyskutowalny fundament polskiej tożsamości i polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej" (Kościelniak 2024, s. 32-33). Z kolei przywołanie na scenę postaci Feliksa Dzierżyńskiego i Róży Luksemburg w *Bitwie warszawskiej 1920* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego (premiera w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie: 22 czerwca 2013) było złamaniem innej wynikającej ze struktury polskiego dyskursu po 1989 roku cenzury, bezczelnym zignorowaniem antykomunistycznego egzorcyzmu, który wyrzucał te figury nie tylko poza polską narodową wspólnotę, ale i poza porządek artystycznej reprezentacji.

Wreszcie, jeszcze wcześniej, wspomniane *W imię Jakuba S.* nie tylko tematyzowało klasowy charakter historycznych konfliktów i postrzegania politycznej przemocy, ale też wiązało dawne historyczne urazy z prywatną historią pary trzydziestolatków biorącej kredyt mieszkaniowy – coś irytująco przyziemnego z perspektywy rewizji romantycznych kodów wspólnoty, w które uderzać miało przywołanie widma Szeli. Generowało to nie tylko oburzenie, ale i zażenowanie – naruszało *decorum*. „Resentyment" – pisał Niziołek – traktowany jako narzędzie świadomej manipulacji politycznej – „musi bowiem zostać skojarzony ze złym smakiem, aby mógł spełnić swoje

ideologiczne zadanie” (2012, s. 48). Można pokusić się o hipotezę, że Strzępka i Demirski, choć urodzeni w latach siedemdziesiątych, stali się przy *W imię Jakuba S.* poniekąd nie tylko artystami naruszającymi tabu, ale i elementem nawiedzającej ówczesny (i dzisiejszy też, choć rzadziej) dyskurs publicystyczno-ekspercko-partyjny figury „roszczeniowego millenialsa”, którą straszyła wówczas polska prasa konserwatywno-liberalna, sięgającego w dodatku do niesmacznie przerysowanych analogii. Przykładem takiego zaszeregowania duetu w tamtym czasie niech będzie felieton Krzysztofa Vargi:

> A przekaz w sumie dość prosty: Jakub Szela był cool, choć miewał swoje wady, ale słuszność była po jego stronie. Jakoś wątek, że Szela w sumie za Austriaków robotę wykonał, powiedziałbym – nieco za mało widoczny, a wręcz wcale. Epilog spektaklu mówi nam to wprost. Uwspółcześnienie zaś, zdaje się, ma polegać na tym, że dzisiejszy kapitalizm jest jak dawna pańszczyzna, że kredyt hipoteczny na mieszkanie (93 metry kwadratowe, tak stoi w sztuce, pozazdrościć) to jest właśnie dzisiejsza pańszczyzna, a bank to jest dzisiejszy pan na włościach. Subtelna różnica polega podług mnie na tym, że dziś nikt do kredytu nie zmusza jak wtedy do pańszczyzny (2012).

Podaję przykłady tych historycznych już spektakli z poprzedniej dekady dlatego, że pokazują, jak lewicowy teatr wciąż może (mógł?) w polskiej sferze publicznej naruszać tabu i wywołać silne reakcje. Powyższy przegląd ma oczywiście charakter fragmentaryczny, a proponowane tu kryterium „skuteczności” może podlegać dyskusji – chociażby ze względu na zmianę sposobu funkcjonowania teatru na łamach mediów i zmierzch tradycyjnych

działów kultury w redakcjach, przemiany takich gatunków prasowych, jak felieton i recenzja.

Dlaczego jednak powstałe w ostatnich latach teatralne opowieści o historii ludowej nie mają choć części skuteczności rozumianej w ten sposób? Przecież, jak pisał Roch Sulima, jeden z ważniejszych badaczy ludowych narracji: „Powszechna dyskusja o wstydliwych rodowodach to zapowiedź ufundowania jednej z najważniejszych narodowych klinik polskich neuroz" (2015, s. 29).

Być może w ramach debaty publicznej, a raczej pewnego jej wycinka, rodowody te przestały być „wstydliwe", a w ramach kolejnych dyskutowanych wydawniczych hitów o awansie społecznym i ludowej historii Polski pochodzenie z szeroko rozumianych i nie do końca sprecyzowanych „nizin społecznych" stało się argumentem w grach statusowym, w ramach imitowania dyskursów zachodnich (Maciej Jakubowiak, autor *Hanki*, etykietowany był jako „polski Eribon"). Może straciłyby w takim wypadku moc świeżości i wywrotowości rozpoznania, które tuż po prapremierze *W imię Jakuba S.* dostrzegała w tym przedstawieniu Joanna Jopek:

> Człowiek ze wsi wyjdzie, ale wieś z niego nie wyjdzie – tę formułę twórcy spektaklu wykorzystują subwersywnie w błyskotliwym portrecie klasy aspirujących, Biffa i Sekretarki, żmudnie uczących się kodów klasy średniej (cen win, jakie przynosi się na przyjęcie, miejsc, w które jeździ się na wakacje, tego, że należy pić caffe latte, nosić kubek ze Starbucksa i – zapewne – oglądać antysystemowe spektakle Strzępki i Demirskiego (2012).

I choć dobór przykładowych kodów może nieco się zestarzał, to już

diagnozowane przez Jopek „desperackie (wobec kryzysu ekonomicznego) potwierdzanie i utrwalanie kapitalistycznego systemu, przez potrzebę ciągłego udowadniania przynależności do niego” zdaje się w dzisiejszej rzeczywistości jeszcze silniej widocznym mechanizmem.

Dlaczego teatr słabnie

Zaryzykuję hipotezę: w przypadku *Chamstwa* czy *Ludowej historii Polski* samo sięgnięcie po tytuły głośno i szeroko dyskutowanych książek pokazuje pewną słabość teatru. Nie chodzi tylko o fakt, że kiedyś *W imię Jakuba S.* Strzępki i Demirskiego wyprzedziło książki Leszczyńskiego, Pobłockiego czy Ledera, a zatem szczyt zainteresowania tematem „zwrotu ludowego” w polskiej kulturze; że do pewnego stopnia rzeczywiście przed dekadą z okładem „teatr był pierwszy”, a dziś nie jest. Chodzi tu też o słabnięcie teatru nie tylko na poziomie tempa diagnoz czy rozpoznań, ale również widoczności. Omawiana tu seria spektakli jest przecież także po prostu następstwem trwającego boomu na literaturę non fiction i wreszcie tego, co nazywa się kryzysem współczesnego polskiego dramatopisarstwa, a ujmuje się w różnych perspektywach. Sięgnięcie po tytuły znane z prasowych debat, wywiadów i działań promocyjnych dużych wydawnictw (*Hankę* i *Chamstwo* wydało Czarne, *Ludową historię Polski* – W.A.B.) jest próbą przyciągnięcia uwagi widzów i mediów, której nie gwarantuje dziś z reguły nazwisko reżysera czy dramatopisarza.

Zarazem z perspektywy zadania stworzenia atrakcyjnego teatralnego produktu nie mamy tu do czynienia z sytuacją łatwą. Biorąc na warsztat *Hankę*, *Chamstwo* czy *Ludową historię Polski*, twórcy stają przed zadaniem przeniesienia na scenę tekstu zasadniczo „niescenicznego”. W przypadku

Hanki Jakubowiaka zadanie to wydaje się jeszcze stosunkowo najprostsze; autobiograficzny esej ma swoich bohaterów, opowiada – choć z licznymi dygresjami – ich rozwijającą się historię. Jednak wystawianie w teatrze książki historycznej czy eseju o tym, jak przemoc zapisuje się w języku i społecznej podświadomości, wymaga ustanowienia mocnej scenicznej ramy. W przypadku *Chamstwa* Agnieszki Jakimiak, według scenariusz Mateusza Atmana, jest to sytuacja inscenizowanej terapii grupowej, co więcej – podzielonej płciowo. Spektakl *Chamstwo* to dwie odrębne części o odrębnych obsadach, najpierw męskiej, potem kobiecej – co współgra z nałożeniem w książce Pobłockiego porządku przemocy klasowej na porządek przemocy patriarchalnej. Zdecydowanie mniej spójna i klarowna jest struktura teatralnej *Ludowej historii Polski*, określona przez jednego z recenzentów jako „formalny synkretyzm". „Prześlizgujemy się po absurdzie, farsie, auto-teatrze, a nawet wideo w telewizyjnym formacie" – pisał Maciej Guzy (2021).

Nawet pobieżna analiza pokazuje, że deklarowany przez teatry podział na „adaptacje" i „spektakle inspirowane" nie jest w odniesieniu do przedstawień powstających pod znakiem „zwrotu ludowego" adekwatny, a przynajmniej nie jest zbyt funkcjonalny. I tak „adaptowana" *Ludowa historia Polski* zawiera liczne autorskie sceny wypracowane na próbach i nieobecne w tekście Leszczyńskiego, „inspirowany" *Skok wzwyż* w Dramatycznym z kolei obejmuje praktycznie cały zrąb historii głównej bohaterki *Hanki*. Być może bardziej sprawdzić mógłby się tu inny podział. Małgorzata Sugiera zaproponowała następujące rozróżnienie między adaptacją a przepisaniem:

> przepisywanie dotyczy raczej przenoszenia i adaptacji treści, problemów, a także metaforyki i dyskursów w ramy innego stylu myślenia. Można zatem powiedzieć, że o ile adaptacja jest na tak, potwierdza istniejące interpretacje i tylko chce je oddać innymi

> środkami, o tyle przepisywanie jest na nie, bardziej chce podkreślić różnice między przyjętym i proponowanym odczytaniem niż dochować wierności istniejącym (2008, s. XX).

Spektakle *Chamstwo*, *Skok wzwyż* czy *Ludowa historia Polski* zasadzają się na próbie znalezienia ekwiwalentów – „innych środków" – dla głównej myśli adaptowanych utworów. Twórcy tych spektakli próbują przejść od adaptowanych książkowych syntez do perspektywy scenicznych mikrohistorii, włączając próby wyprowadzania „ludowych" genealogii aktorów czy innych osób współtworzących spektakl. Sięgają zatem po elementy kreacji zbiorowej. Gest autorskiej autoanalizy zostaje tu więc rozproszony, podobnie jak – w założeniach przynajmniej – samo autorstwo. Spełnia to, jak się zdaje, kryteria auto-teatru. Joanna Krakowska definiowała je następująco: „Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci" (2016). Jednak mimo posłużenia się zabiegami z tego porządku, w *Ludowej historii Polski* Pacześniaka czy *Skoku wzwyż* Rodaka teatr nie zostaje sproblematyzowany jako element szerszego pola produkcji kulturowej. Próba opowieści o klasowej genealogii polskiego społeczeństwa czy konkretnego polskiego inteligenta obywa się tu bez zauważenia klasowego charakteru medium, którym jest opowiadana.

Co więcej, spektakle powstałe w ramach adaptowania „zwrotu ludowego" okazują się w tym zakresie znacznie bardziej zachowawcze i ostrożne niż próby podjęcia tematu uwikłań instytucji teatru obecne w polskim auto-teatrze przez ostatnią dekadę. Można tu przywołać na przykład przedstawienie Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej, Magdy Mosiewicz i Wiktora Rubina *Kantor Downtown* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2015), gdzie tematem było i wiejskie pochodzenie aktorki Marty Malikowskiej, i pytanie o

przemoc w praktykach Tadeusza Kantora, ale zderzone z twardo postawionym tematem zarobków w teatrze, opartym na konkretnych kwotach.

Najdalej w próbie problematyzacji teatru jako zjawiska powiązanego z tematyką „zwrotu ludowego" idą Jakimiak z Atmanem we wrocławskim *Chamstwie*. „Cześć wszystkim, mam na imię Andrzej i doświadczyłem chamstwa w teatrze; byłem ofiarą chamstwa, byłem obserwatorem, uczestnikiem, byłem wmanipulowany w chamstwo w teatrze" – mówi na scenie Miłosz Pietruski. Aktor opowiada historię trudnej pracy w innym teatrze, z którym był w przeszłości związany. „Kurwa drewno, drewno nie aktor", „graj kurwa" – krzyczy Pietruski, kopiąc pieniek i odgrywając doznaną przemoc. Jednak i tutaj klasowe uwikłanie teatru, klasowy charakter przychodzenia do teatru jako praktyki kulturowej, pozostaje poza zainteresowaniem – przedstawienie skupia się na przemocy za kulisami, nie na tym, kim jest widownia, skąd się bierze w teatrze i jakie są jej cele.

W miejsce konfrontacji pojawia się próba zbudowania między widzami i performerami swoistej terapeutycznej wspólnoty. Kolejny raz zachodzi zatem proces trafnie nazwany przez Grzegorza Niziołka:

> Teatr w Polsce jest instytucją, która dzięki złożonym procesom wyparcia, oporu i wykluczenia skonstruowała model wysublimowanej widowni, odczuwającej siebie jako reprezentację wspólnoty narodowej. Jednostkowe doświadczenie widza zostaje afektywnie otwarte na doznanie wspólnotowości, która nie oznacza już grupy widzów zgromadzonych podczas konkretnego spektaklu (2016, s. 256).

W *Chamstwie* siedząca w kręgu na pieńkach grupa widzów staje się właśnie *pars pro toto* wspólnotą ofiar patriarchalnej, „pańskiej" przemocy, reprezentacją szerszej wspólnoty, połączonej w doświadczeniu postpańszczyźnianej traumy – współczesne konflikty znikają w dramaturgicznym geście, który z perspektywy prób opowieści o klasowej genealogii dzisiejszego społeczeństwa polskiego można czytać jako zabieg autocenzury. Różnica klasowa i napięcia ekonomiczne są szczególnie podatne na ten zabieg – sam Niziołek deprecjonuje w cytowanym tekście lewicową analizę ekonomicznego uwikłania teatru, stwierdzając mimochodem, że „ekonomiczna cenzura neoliberalna wspiera po prostu te dążenia społeczne, które reprezentują większość" (2016, s. 261), czego rzekomo nie dostrzega lewica (reprezentowana w wywodzie Niziołka przez Ewę Majewską). Niziołek przemyka tym samym chyłkiem nad zagadnieniem klasy społecznej czy nierówności ekonomicznych w ogóle – jak gdyby społeczna „większość" konsumentów dysponowała zarazem „większością" zasobów.

Z daleka widok jest piękny

Sięgnięcie po biografie aktorów staje się okazją do potwierdzenia tezy o chłopskim pochodzeniu większości dzisiejszego polskiego społeczeństwa także w łódzkiej *Ludowej historii Polski*. Ta autoanaliza skupia się jednak głównie na zamierzchłych raczej korzeniach, a co za tym idzie prowadzi do dość już rytualnego powtarzania ogólników. Weźmy monolog Przemysława Dąbrowskiego:

> Z ludu czy z elity? Nazwisko Dąbrowski, tak jak Gosławski i wiele innych, czyli te z końcówką -ski podobno wskazują na wyższe

> pochodzenie. Nie wydaje mi się, żeby wszystkich Dąbrowskich miało to dotyczyć. Nazwisko to jest szóstym najpopularniejszym nazwiskiem w Polsce. Jest nas ponad sześćset tysięcy, więc cóż to za elita. Połowa rodziny z zaboru pruskiego, połowa z rosyjskiego. Pośrodku Kalisz. Tam się urodziłem. Od strony ojca podejrzewam, że korzenie mojej rodziny są chłopskie, ale niewiele wiem, bo dziadek zmarł przed wojną. Od strony matki korzenie ewidentnie chłopskie (Pacześniak, Makowsx, s. 230).

Zatrzymanie opowieści o rodzinie na II wojnie światowej i zaborach jest w łódzkim przedstawieniu poniekąd intensyfikacją gestu Adama Leszczyńskiego, który swoją *Ludową historię Polski* kończy z kolei na roku 1989. Leszczyński w książce tłumaczy tę decyzję przekonaniem, że „transformacja jest zbyt bliska i zbyt dobrze (oraz zbyt niedawno opisana), aby poświęcać jej tu miejsce – co z konieczności musiałoby się odbyć kosztem okresów wcześniejszych, mniej dziś w debacie obecnych, a wartych przypomnienia, ponieważ pomagają one pokazać ważną tezę tej książki" (2020, s. 528). W przypadku jednak subiektywizacji i personalizacji opowieści, a to właśnie dzieje się w spektaklu Pacześniaka, odcięcie okresu powojennego – czyli ustawienie cezury jeszcze później, niż robi to Leszczyński – pozbawia ten cały zabieg auto-teatralny politycznej mocy. Teatr ustępuje przed śledzeniem bliższych rodowodów dzisiejszej rzeczywistości – czy z troski o prywatność, czy z obawy przed resentymentem – rzeczywistość powojnia i towarzyszące jej polityczne i społeczne podziały są znacznie bardziej konkretne i znacznie bardziej obecne w sferze publicznej niż pytanie o pańszczyznę w Galicji czy Kongresówce. Oczywiście oba te konflikty można zderzyć – było to podstawowym gestem we *W imię Jakuba S.*, jest przedmiotem socjologicznej analizy w pracach

chociażby Tomasza Zaryckiego i Tomasza Warczoka, śledzących trwanie i przemiany etosu szlacheckiego w inteligencki oraz strukturę inteligenckiej dominacji i jej uwikłania w relacje z kapitałem. W spektaklach Jakimiak czy Pacześniaka takiego zestawienia nie ma – jest ostre cięcie. Na historię spogląda się z daleka. Rewolucja, ta bliższa, pozostaje zatem prześniona.

Choć prześniona, jak zawsze, niezupełnie. Scena zatytułowana „Niedyskretny urok klasy średniej" to nagrane na wideo oprowadzanie po efektownie urządzonym mieszkaniu. Grana przez Przemysława Dąbrowskiego postać nazwana w tekście scenariusza „Gwiazda", w opisie spektaklu: „Mieszczanin", pokazuje rzeźbiony stolik – pamiątkę z podróży, „maskę afrykańską", snuje rozważania o rodzajach w różny sposób palonej kawy – cały ten katalog dystynktywnych artefaktów i praktyk składa się na dość typową, nieco przerysowaną satyrę na mieszczański styl życia. I tylko nagle w magiczny sposób z czarnej dziury w ścianie wypadają menory. Choć kamienica jest przecież po remoncie, jak zauważa Gwiazda/Mieszczanin. „Taka osobliwość tego mieszkania. Jak to mówią, mieszkanie z duszą" – mówi aktor, podnosząc z podłogi kolejne żydowskie świeczniki. To delikatna satyra na wyparcie wojennej i powojennej historii miasta i jego nieruchomości – to jedna scena, ten rozbłysk pojawia się i od razu znika.

„I/lub awans klasowy"

Scenicznym odpowiednikiem autobiograficznego gestu Jakubowiaka z *Hanki* w spektaklu Wojtka Rodaka miało być zaangażowanie do *Skoku wzwyż* performerki niebędącej zawodową aktorką, która miałaby opowiedzieć w ramach spektaklu swoją historię. Opublikowane m.in. w mediach społecznościowych Teatru Dramatycznego ogłoszenie tak precyzowało oczekiwania wobec kandydatek:

> Twórcy podejmują m.in. temat awansu społecznego kobiet oraz mobilności klasowej w Polsce od czasów powojennych do nowej, post-socjalistycznej, kapitalistycznej rzeczywistości po 1989.
> Do pracy nad spektaklem pragniemy zaprosić „ekspertkę codzienności", niezawodową osobę aktorską. Szukamy:
> – kobiety powyżej 60 roku życia;
> – posiadającej doświadczenie bycia babcią;
> – posiadającej doświadczenie związane z przeprowadzką do większego miasta
> i/lub z awansem klasowym, chętnej podzielić się swoją historią na scenie;
> – sprawnej i otwartej na działania fizyczne (mile widziane uprawianie sportów/aktywność fizyczna);
> – otwartej na nowe wyzwania, gotowej na wystąpienie przed publicznością na scenie.

W efekcie castingu w *Skoku wzwyż* wystąpiła Ewa Błasiak. Paralelę z Hanką, graną przez Martę Ojrzyńską, Rodak i Adamczak próbują budować, szukając prostych analogii – jak przeprowadzka do większego miasta czy niezdana za pierwszym razem matura.

Dynamikę generowaną przez obecność na scenie Ewy Błasiak tak próbował opisać recenzent „Teatru": „Punkty wspólne podkreślają uniwersalny wymiar opowieści i jednocześnie czynią ją osobistą. Performerski urok Błasiak i jej aktorska niedoskonałość sprowadzają nas bliżej życia" (Gac, 2024, s. 33). To rozpięcie scenicznej funkcji „ekspertki codzienności" w ambiwalencji między „uniwersalnym" a „osobistym", między „opowieścią" a „życiem" zdaje się trafnie namierzać podjęty przez Rodaka i Adamczaka zamysł. Ten element z

porządku auto-teatru ma, jak się zdaje, zwiększać możliwość identyfikacji z konkretną historią. Zarazem – podobnie jak ogłoszenie Teatru Dramatycznego o castingu – rozmywa i tak pojemną kategorię „awansu społecznego".

Jak wskazuje sam tytuł spektaklu, Rodak z dramaturgiem Szymonem Adamczakiem rozbudowują jeszcze bardziej wątek nieudanej kariery sportowej Hanki – matki autora książki. Już w wersji książkowej skok wzwyż, dyscyplina uprawiana w młodości przez Hankę, intensywnie używana jest w charakterze powracającej metafory awansu. Na scenie zostaje ona rozbudowana, ucieleśniona i zapętlona. I choć wykonywany w pętli w finale przez Marcina Wojciechowskiego (grającego tu narratora) skok – powtarzany z coraz wyżej podniesioną poprzeczką, aż do porażki – stanowi wyrazisty, zapadający w pamięć sceniczny obraz, to w spektaklu, w którym pada tak dużo słów – na temat samego awansu jest ich zaskakująco mało. Realia społeczne zostają sprowadzone do padających gdzieniegdzie sloganów.

„Inflacja hiperinflacja transformacja. Zostałam na lodzie" – to Hanka o transformacji ustrojowej. „[W] pocie czoła ciężko pracuję / to my przecież wiemy, / że państwo odbudować, / stolicę trzeba odgruzować / i pałac z piaskowca postawić" – to obraz PRL w kwestii Mariana, ojca Hanki. Brak też scenicznych sytuacji, które bardziej wprost odnosiłyby się do tego tematu. Wreszcie, choć narratorskiego metakomentarza jest w *Skoku wzwyż* bardzo dużo, to nie odnosi się on do tych tematów.

Zasygnalizowane tego typu emblematami społeczne sytuacje zdają się mieć charakter czysto pretekstowy. Jakby przywoływały jedynie konwencję znaną już i rozpoznawaną przez widownię – „grę w elitę i lud", jak określiła to Magdalena Nowicka-Franczak. Badaczka ta, analizując jedną z audycji radiowych Grzegorza Sroczyńskiego, śledziła – jak to ujęła – „próby

uzasadnienia wyjątkowości spotkania elit i ludu. Wtedy uruchamia się generalizujące założenia o uczestnikach dyskusji i różnicy między nimi, które esencjalizują pozycje podmiotowe przypisane im w dyskursie (2021, s. 107). Ta esencjalizacja sprawia, że „wytwarzanie" inteligenta, pisarza, uczestnika pola literackiego – krytyka, jurora nagród, redaktora działu literackiego ważnego czasopisma – znika z pola widzenia i w *Hance*, i w *Skoku wzwyż*. Punktem dojścia jest tu „human" – klasa humanistyczna w liceum, później studia na Uniwersytecie Jagiellońskim. To, jak daleko od tych osiągnięć do inteligenckiej pozycji, z której mówi Jakubowiak, pozostaje zupełnie niepoddane refleksji.

Zarycki i Warczok w swoim studium nad hegemonią inteligencką w Polsce zwracają uwagę, że na zasadzie „wypierania się własnej inteligenckości, czy przynajmniej unikania bezpośrednich do niej odwołań, funkcjonuje tożsamość wielu środowisk inteligenckich" (2014, s. 46). Na pozorne uhistorycznienie narracji Jakubowiaka zwróciła uwagę zresztą już Karolina Kulpa w recenzji *Hanki*: „Podstawowy paradoks polega na tym, że [Jakubowiak] zabiera głos, nie odsłaniając, jak doszło do możliwości jego zabrania. Łatwo przychodzi mu opis humorów matki, gorzej już z krytyką środowiska, w które tak ochoczo się wkupił" (2024). Zwracam uwagę na tę krytykę literackiego pierwowzoru, bo adaptacja Rodaka i Adamczaka zdaje się pogłębiać sygnalizowany wyżej problem – medium teatru nie tyle się z nim dialektycznie zderza, ile wibrująco współbrzmi. Pod tym względem obecność „ekspertki codzienności" w *Skoku wzwyż* staje się funkcjonalnie klasycznym fetyszem – intensywnie przesłania to, czego brak. „Hanka staje się wypełnianą dowolną treścią pustą nazwą własną" – pisała o sposobie przedstawienia tytułowej bohaterki książki Jakubowiaka krytycznie Kulpa. Znamienne, że co było zarzutem wobec książki, w recepcji powróciło jako chwalona zaleta przedstawienia w Dramatycznym. Dominik Gac doceniał, że

spektakl czyni z historii Jakubowiaka „nie klasową przypowiastkę o chłopcu z Żor, który staje się wielkomiejskim inteligentem, ale uniwersalną opowieść o zmaganiu. Nie tyle z Bourdieu'owskim habitusem, ile z prozą życia w Polsce ostatnich siedemdziesięciu lat" (Gac, 2024, s. 32).

I tak to, co konkretne, zostaje zatopione w tym, co „uniwersalne", antagonizm społeczny – wygaszony, resentyment – odsunięty w cień, mechanizmy władzy symbolicznej – przesłonięte wzruszeniem. „Lud" jest zaś, by przywołać określenie stosowane przez Rocha Sulimę za Czesławem Hernasem, celebrowany jako „humanistyczne sacrum".

Przymusowe reparacje

Wątki i cytaty z *Chłopek* Joanny Kuciel-Frydryszak pojawiają się w tekście przedstawienia Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimy w różnych, niekiedy nieoczekiwanych miejscach. Jednak cała fabuła – spektakl ten ma bowiem fabułę – jest dopisana i czerpie z poetyki *docu-soap*. Oto fabryka dżemu i jej pracownice ze swoimi codziennymi problemami – spóźniającym się przelewem wynagrodzenia, umowami śmieciowymi, biurowym romansem-mezaliansem. Proste sytuacje ujmowane są w szereg scenicznych nawiasów – począwszy od faktu, że część ról żeńskich grają mężczyźni, przez szkicowanie sytuacji scenicznych bardzo grubą, kampową kreską, po przeskalowywanie emocji w niby to realistycznych sytuacjach. Pojawia się wreszcie lincz pracownic na przedstawicielce kadry zarządzającej średniego szczebla – głównej księgowej, która spóźnia się z przelewem. Pokazany w sposób wyraźnie przerysowany, łączący groteskowo przedstawioną przemoc seksualną, odcinanie części ciała siekierą, użycie broni palnej – wszystko w slapstickowej konwencji. Ta przemoc może kojarzyć się z opisaną na początku sceną obcinania palców z *W imię Jakuba S.* Jeśli jednak w spektaklu

Strzępki pozostawała na granicy epatowania drastycznością i jarmarczną nieco sztucznością, tu spiętrzenie ostentacyjnie teatralizowanej, umownej przemocy, widocznej głównie w intensywności działań oprawców zdaje się sceniczną ilustracją fantazji, formą klasowego roleplaya.

Jeśli według Małgorzaty Sugiery „przepisywanie" jest „na nie" w odróżnieniu od przenoszącej „przesłanie" utworu „adaptacji" – to praca Sulimy i Piaskowskiego jest próbą takiego właśnie przepisywania książki Kuciel-Frydryszak, a nawet próbą dialektycznego przezwyciężenia „zwrotu ludowego" w dotychczasowej postaci.

Recepcja legnickiego spektaklu Piaskowskiego i Sulimy zdaje się zarazem pokazywać oczekiwanie adaptacji, żądanie „wierności autorce". Teatr i twórcy oczywiście przyczynili się do wzmocnienia tego oczekiwania, zarówno tytułem (choć subtelnie, acz znacząco zmienionym), jak i identyfikacją wizualną przedstawienia, nawiązującą do okładki bestsellera. Zabieg ten odbierany bywa przez recenzentki jako nadużycie. Teatralne *Chłopki* wskazują na rozpoznanie „opowieści o awansie" jako pewnej konwencji; podejmują z nią grę, korzystając z rynkowego popytu na takie opowieści. Warto tu odnotować, że spektakl teatru w powiatowym mieście to medium „słabsze" niż szeroko dyskutowany bestseller non-fiction znanego wydawnictwa (powracająca w medialnych relacjach informacja-dowód sukcesu: „ponad pół miliona sprzedanych egzemplarzy").

Jeśli odpowiedzią na powrót do narracji o klasowej przemocy była w głównym nurcie polskiej debaty publicznej najpierw negacja, oburzenie i kpiny, później próba podjęcia krytycznej dyskusji, wreszcie zaś uczynienie ze „zwrotu ludowego" towaru, to stawką teatralnych *Chłopek* jest wykazanie ambiwalencji oswajania przez polski mainstream dyskursu budowanego

wokół haseł „klasy”, „chłopskich korzeni” i „awansu”. Entuzjazm, z którym przyjmowane są opowieści o tychże „chłopskich korzeniach” oraz łatwość, z którą równościowe, emancypacyjne hasła przejmuje język marketingu – chociażby marketingu kultury. Wreszcie, *Chłopki* Piaskowskiego i Sulimy przywracają „zwrotowi ludowemu” resentyment – w momencie gdy jego miejsce zajęła w rozmowach o opisie społeczeństwa „czułość” jako instrument łatwo dający się zaprząc w dyskurs nowoczesnego zarządzania, narzędzie kontroli.

W jednej z wcześniejszych scen wspomniana główna księgowa, Basia Niecnota (Paweł Palcat) trzyma pracownice na muszce i przemocą każe im odpoczywać – natychmiast, w przeciwnym wypadku będzie strzelać. Do sceny grożenia bronią przechodzi wprost ze sceny relaksacyjnej medytacji: „To właśnie ona, prosta Arleta, na naszych oczach dokonuje aktu aktywnego oporu. Aktu zadośćuczynienia. Spójrz, Nina! Oto Arleta odbiera reparacje za wszystkie stulecia harówy, pańskiego bicza i gruźlicy. I wy też odbierzecie! Na ziemię. Już. Natychmiast. Kłaść się!”.

Być może również ten niewolny od podejrzliwości stosunek do książkowych *Chłopek*, możliwy do wyczytania ze spektaklu Piaskowskiego i Sulimy, choć przez większość spektaklu nie wygłaszany deklaratywnie ze sceny, tłumaczy opór, z którym spotyka przedstawienie się w recepcji krytycznoteatralnej. Legnicki spektakl określany jest jako „dość standardowa wyliczanka” (Kyzioł, 2024), przedstawienie „powierzchowne”, gdzie „z prób dyskusji ze zwrotem ludowym niewiele wynika”, w którym głosy bohaterek są „są niemal zupełnie niesłyszalne. A nawet gorzej: są zagłuszane, filtrowane, zniekształcane” (Rewerenda, 2024), zatem „tytułowe chłopki i ich historie […] giną” (Pajęcka, 2024). Tymczasem można przecież jednak spojrzeć na *Chłopki* z Legnicy nie jako na próbę przekazania dalej głosów wydobywanych z

archiwum przez Kuciel-Frydryszak, a próbę urefleksyjnienia gestu „oddawania głosu” i pozycji tego, który głos oddaje.

W *Chłopkach* Piaskowskiego i Sulimy pojawia się także jako temat klasowy charakter korzystania z instytucji kultury. Co prawda scena, o której mowa, nie dotyczy teatru, a sztuk wizualnych, dosadnie i groteskowo wskazuje jednak to, jak praktyki uczestnictwa w kulturze są zarazem narzędziem aspiracji:

> kochane, no cześć, hej, hej. słuchajcie jaka historia!, bo byłam wczoraj na otwarciu tego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nie? Zwiedzanie takie dla VIP-ów było. prezydent Trzaskowski mnie zaprosił. Więc wcześniej fryzjerka wiadomo. I siedzę tam, patrzę w lustro i orientuję się, że ja normalnie wyglądam jak córka Igi Świątek. Niesamowite. A to muzeum ładne to muzeum takie białe jak ja, ale trochę puste. Zrobiłam sobie parę fotek z Rafałem na instagram… basianiecnota, dałyście serduszka już? Bo będę sprawdzać…

Sztuka, przedstawiana jako wehikuł emancypacji i partycypacji, staje się maszynerią dystynkcji. Kpiny z muzealnego gmachu wybrzmiały na premierze *Chłopek* 9 listopada 2024 w znaczącym momencie: minęły ledwo dwa tygodnie od otwarcia nowej siedziby MSN, równolegle w Warszawie trwał Kongres Kultury, w nowej odsłonie nazwany „współKongresem”. Cytowana kwestia o otwarciu MSN bezpośrednio poprzedza zresztą opisany już wyżej lincz na Basi Niecnocie przez koleżanki z zakładu pracy – przemoc, resentyment i dyskurs troski obecny we współczesnych instytucjach sztuki łączą się w jednym splocie.

MSN pojawia się też w nowej, telewizyjnej inscenizacji *W imię Jakuba S.*, w reżyserii samego autora. Jednej ze scen telewizyjnego spektaklu towarzyszy napis „Nowa siedziba MSN. 334 spotkanie na temat zwrotu ludowego”. To, co w inscenizacji Moniki Strzępki było intensywne emocjonalnie, w Teatrze TV przerodziło się w coś w rodzaju panelu dyskusyjnego, którego uczestnicy mówią zmęczonym głosem, przygaszeni – jakby mając świadomość, że wygłaszane przez nich słowa nie niosą mocy zmiany.

Dlaczego emblematem staje się akurat MSN, a nie żadna instytucja teatralna? W przypadku *Chłopek* w postaci Basi Niecnoty, zarządzającej przymusową emancypację i rewindykację odpoczynku, można dopatrzeć się nienachalnych aluzji do Moniki Strzępki i konfliktu wokół jej dyrekcji w warszawskim Teatrze Dramatycznym – gdzie z jednej strony dyrektorka podkreślała swoje chłopskie pochodzenie, z drugiej intensywnie eksploatowany był dyskurs (para)terapeutyczny – począwszy od hasła pierwszego sezonu „Terapia dla wszystkich”, z trzeciej zaś pojawiły się wobec Strzępki oskarżenia o przemoc psychiczną. Jeśli zaś chodzi o nową wersję *W imię Jakuba S.*, motywacja wyboru akurat MSN zdaje się prosta. Żaden obiekt, żadna lokacja związana z teatrem nie budzi dziś takich emocji i nie jest tak intensywnie używana w sporach politycznych – nie dostarczyłaby więc takiego afektywnego paliwa telewizyjnej inscenizacji. Pytanie – czy teatr po prostu mniej ludzi obchodzi, czy może jednak jest w Polsce mniej naznaczony klasową dystynkcją niż sztuka współczesna. Zwróćmy uwagę, że w przypadku drugiej najgoręcej dyskutowanej instytucji kultury – Teatru Dramatycznego w Warszawie pod dyrekcją Moniki Strzępki – wątek klasowy zupełnie zniknął, przykryty ostrą krytyką porażki „feministycznej instytucji kultury” (por. Kwaśniewska, 2025).

Nie na miejscu

Na koniec dygresja: teatr wciąż może pojawić się jednak jako element autobiograficznej narracji. *All that I left behind is here* Romualda Krężla – taneczne solo powstałe w Uferstudios w Berlinie. Krężel – reżyser, choreograf, aktor i performer – wraca w tym spektaklu do początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, czasu, gdy jako dziecko uczęszczał na kurs tańca w szkole podstawowej, posłany przez matkę – pracownicę fizyczną w sklepie. Siłą tej kameralnej narracji jest konkret i precyzja: sklep jest określonym sklepem, umiejscowionym na mapie dzisiejszego Wrocławia. Próba rekonstrukcji procesów zachodzących w ciągu jednego życia, trzech dekad, nie jest przekształcana na siłę w metaforę czy synekdochę. Performer Krężel na scenie powraca do konkretnych kroków Krężla-dziecka.

W *All that I left behind is here* kwestia klasowa przedstawiona jest w sposób dość zaskakujący, jeśli pozostajemy w ramach wytyczonych przez współczesnych francuskich klasyków opowieści o awansie, adaptowanych w Polsce. Krężel pyta matkę, czy odczuwa wstyd, przychodząc chociażby na jego przedstawienia. „Chodziłaś do teatru – czułaś się kiedyś nie na miejscu w teatrze?" – pyta na nagraniu performer. „Nie" – odpowiada matka. „Jako miejsce, które nie należy do ciebie, nie do tej klasy?" – dopytuje Krężel. „Nie, nie. Dlatego że ja lubiłam, ja dużo czytałam zawsze. I czytam do dzisiaj dużo. Ja lubiłam pójść do teatru, do kina. Byłam ostatnio w Forum Muzyki, też mi się bardzo podobało. Tak że nie, nie czułam się źle w takich miejscach" – mówi matka.

Scena rozmowy Romualda Krężla z Ireną Krężel zostawia widza bez odpowiedzi na pytanie o ten brak zakładanego przez syna poczucia

klasowego dyskomfortu, ale też w poczuciu wybicia z bezpiecznych kolein. Czy chodzi o fakt, którego wyrażanie jest generalnie wciąż w pokomunistycznej Polsce uznawane za nieprawomocne: fakt, że w PRL do pewnego stopnia emancypacja naprawdę się dokonała?

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Zagrajmy chłopstwo jeszcze raz. „Zwrot ludowy" w scenicznych adaptacjach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/9069-0d46.

Autor/ka

Witold Mrozek (w.mrozek@uw.edu.pl) – teatrolog, dziennikarz. Członek redakcji miesięcznika „Teatr" i zarządu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Stale współpracuje z „Gazetą Wyborczą" i „Dwutygodnikiem" oraz „Berliner Zeitung". W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW przygotowuje rozprawę doktorską o performansach wykorzystujących wizerunek Jana Pawła II. ORCID: 0000-0001-5013-3280.

Przypisy

1. Jeśli, idąc za Victorem Turnerem, dramat zakorzeniony jest w rzeczywistości społecznej i oddaje tlący się w niej a niewyrażany otwarcie konflikt, prapremiera *W imię Jakuba S*. byłaby dramatycznym ujawnieniem niezgody na normy rządzące relacjami społecznymi, a przynajmniej oficjalnym społecznym dyskursem, przynależałoby do trzeciej fazy schematu Turnera – procedur naprawczych. Następujące z czasem coraz intensywniej ujawnienie antagonizmów prowadzi do fazy czwartej – reintegracji, ale też prowadzić może do „pojednania pozornego" – kulturowe reprezentacje „zwrotu ludowego" na scenie w ostatnich latach zdają się nosić znamiona właśnie takiej właśnie pozorności. Por. Turner, 2008, s. 50-57.

Bibliografia

Demirski, Paweł, *W imię Jakuba S.*, „Dialog" 2024, nr 6 (808).

Gac, Dominik, *Poprzeczka na kanapie*, „Teatr" 2024, nr 10.

Gdula, Maciej, *Nowy autorytaryzm*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Guzy, Maciej, *Ludowa czy narodowa? Klasowość konfrontowana*, „Dialog", 8.10.2021, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/ludowa-czy-narodowa-klasowosc-konfrontowana [dostęp: 18.05.2025].

Jopek, Joanna, *Potęga niesmaku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2012, nr 107.

Kościelniak, Marcin, *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956-1993*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik" 2016, nr 195, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html [dostęp: 18.05.2025].

Krakowska, Joanna, *Eribon i teatr krytyczny, czyli o elektoracie prawicy*, „Dialog" 2019, nr 11 (756), https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/eribon-i-teatr-krytyczny-czyli-o-elektoracie-prawicy [dostęp: 18.05.2025].

Kulpa, Karolina, *Spektakl awansu*, „Mały Format" 2024, nr 3-4, https://malyformat.com/2024/05/spektakl-awansu/ [dostęp: 18.05.2025].

Kwaśniewska, Monika, *Klęska nieistniejącego? O kolektywnie zarządzanej feministycznej instytucji kultury na przykładzie Teatru Dramatycznego w Warszawie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187, DOI: 10.34762/3n1n-wa74.

Leszczyński, Adam, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.

Niziołek, Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie" 2016, nr 4. DOI: 10.18318/td.2016.4.17.

Niziołek, Grzegorz, *Resentyment jako eksperyment*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2012, nr 112.

Nowicka-Franczak, Magdalena, *Elity i lud, czyli długa pamięć dyskursu. Perspektywa historyczna w badaniach komunikacji publicznej*, „Stan Rzeczy" 2021, nr 2(21).

Pacześniak, Piotr; Makowskx, Wera, *Ludowa historia Polski*, „Dialog" 2021, nr 11-12 (780-781).

Pajęcka, Anna, *Chamy, pany, korporacje*, „Dwutygodnik" 2024, nr 403, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11668-pany-chamy-korporacje.html [dostęp: 18.05.2025].

Rewerenda, Magdalena, *Córki miastowe*, „Czas Kultury" 2024, nr 26, https://czaskultury.pl/artykul/corki-miastowe/ [dostęp: 18.05.2025].

Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków albo: kto zastąpił

dramatopisarza? [zapis dyskusji panelowej, w której udział wzięli: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Beata Guczalska, Maja Kleczewska, Günter Henkel i Feridun Zaimoglu], „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2008, nr 83.

Turner, Victor, *Antropologia widowiska*, przeł. J. Dziekan, Volumen, Warszawa 2008.

Wacquant, Loïc, *Zwięzła genealogia i anatomia habitusu*, przeł. T. Warczok, „Praktyka Teoretyczna" 2016, nr 3 (21).

Varga, Krzysztof, *Szela był cool, czyli rżnąć neoliberałów*, „Gazeta Wyborcza", 21.05.2012.

Zarycki, Tomasz; Warczok, Tomasz, *Hegemonia inteligencka: kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy – perspektywa „długiego trwania"*, „Kultura i Społeczeństwo" 2014, nr 4.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/zagrajmy-chlopstwo-jeszcze-raz-zwrot-ludowy-w-scenicznych-adaptacjach

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/qd0b-qc50
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-opiewac-wspolczesne-wypadki

/ HISTORIA. REWIZJE

Czy „opiewać współczesne wypadki”?

Maria Makaruk | Uniwersytet Warszawski

Should We ‘Sing About Contemporary Events’?

This article explores the unique significance of Adam Mickiewicz’s production of *Forefather’s Eve* within Polish social and cultural life. Building on the research of Ewa Hevelke and Michał Januszaniec in *Tytuł roboczy* (*Working Title*, 2025), a documentary about Kazimierz Dejmek’s renowned production of Dziady, the author challenges the interpretations of Mickiewicz’s drama offered by critics and theatre reviewers. She compares and contrasts performances created during the ‘golden decade of Dziady’ (2010-2020) with the three most talked-about adaptations of the last five years: *Dziady na Mickiewicza 34/36* and two productions of *Forefather’s Eve* directed by Maja Kleczewska. By analysing the poetics of the reception of the latest *Forefather’s Eve*, the author considers the consequences of treating *Forefather’s Eve* as a ‘drama whose stagings transcend the boundaries of theatre to become an important meta-commentary on social life,’ of applying grand quantifiers to it, and of deriving the *Forefather’s Eve* project from the domain of literature into the social sphere. The author also considers whether it is worthwhile using *Forefather’s Eve* to fight for the rights of women and marginalised people and examines the potential effects of discussing the relationship with contemporary Russia through the play's text.

Keywords: *Forefathers’ Eve*; Adam Mickiewicz; staging; performance; Kazimierz Dejmek; Maja Kleczewska

Dziadów siła fatalna

30 stycznia tego roku, w pięćdziesiątą siódmą rocznicę ostatniego przedstawienia Dejmkowskich *Dziadów*, na stronie „Encyklopedii Teatru" został zamieszczony film dokumentalny Ewy Hevelke i Michała Januszańca zatytułowany *Dziady. Tytuł roboczy*. Niezwykła popularność dokumentu, zaświadczona dużą liczbą odsłon (ponad tysiąc wyświetleń po trzech tygodniach od premiery) i entuzjastycznych świadectw odbioru[1] dowodzi, że temat *Dziadów* Mickiewicza, a przynajmniej ich legendarnej inscenizacji dokonanej przez Kazimierza Dejmka w 1967 roku (Michał Januszaniec nazywa ją wprost „najbardziej znanym spektaklem w historii polskiego teatru" – Gac, 2025), wciąż wywołuje w Polsce ogromne emocje. Mając w pamięci społeczny odbiór *Dziadów na Mickiewicza 34/36* według pomysłu Aleksandry Cieślak, kolektywu Aurora, Anki Herbut i Oskara Sadowskiego (2020), krakowskich *Dziadów* Mai Kleczewskiej (2021) czy spektaklu *Дзяды/Dziady*, zrealizowanego przez Kleczewską z artystami Narodowego Akademickiego Teatru Dramatycznego w Iwano-Frankiwsku (2023), można zaryzykować tezę, że gra toczy się jednak także o Mickiewicza. Do sprawy spektaklu Dejmka i fenomenalnych odkryć autorów *Tytułu roboczego* jeszcze powrócę, przewodnim motywem tego szkicu chciałabym jednak uczynić pytanie o status *Dziadów* w najnowszej kulturze polskiej – o oczekiwania, jakie formułuje się dzisiaj wobec dramatu Mickiewicza i o role, w jakich obsadzają go krytycy i recenzenci teatralni po trzydziestu sześciu latach od transformacji ustrojowej. Interesuje mnie także, jakie konsekwencje może przynieść traktowanie *Dziadów* jako dramatu, którego inscenizacje przekraczają ramy teatru i „stają się ważnym metakomentarzem do życia społecznego" (Kolankiewicz, 2000, s. 195-196), stosowanie wobec nich wielkich kwantyfikatorów („droga do wolności wiedzie przez rytuał

zanurzenia w zbiorowej traumie" – Kopciński, 2024) i wyprowadzanie „projektu Dziadów" z domeny literatury w przestrzeń społeczną („*Dziady* to polski arcydramat, ponieważ zapisany jest w nich scenariusz i rola (role?), które wciąż zdają się pracować w naszych historiach zbiorowych i indywidualnych" – Kosiński, 2016). To także pytanie o to, czy warto za pośrednictwem *Dziadów* walczyć o prawa kobiet oraz o to, jakie skutki przynosi mówienie ich tekstem o relacji ze współczesną Rosją. Przedmiotem refleksji chciałabym uczynić trzy najgłośniejsze realizacje *Dziadów* ostatniego pięciolecia, które stały się ośrodkiem gorących debat publicznych[2]. Swoje uwagi, sprowokowane teatralnymi i parateatralnymi *Dziadami* ostatnich lat, formułuję w czasie szczególnym – trzy lata po napaści Rosji na Ukrainę, tuż po ogłoszeniu wyników wyborów prezydenckich w Polsce, które, być może na długie lata, zadecydują o kształcie polskiej kultury i o funkcji, którą będzie w niej pełnił projekt romantyzmu.

Złota dekada *Dziadów*

Przed pięcioma laty zostałam zaproszona przez redakcję „Czasu Kultury" do napisania szkicu o fenomenie teatralnej reprezentacji *Dziadów* Mickiewicza w polskim teatrze współczesnym (Makaruk, 2020). Warto bowiem przypomnieć, że w latach 2010–2020, między katastrofą smoleńską i jej politycznymi konsekwencjami a początkiem pandemii koronawirusa i reelekcją Andrzeja Dudy na prezydenta RP, powstawały w Polsce nieoczywiste, intrygujące, operujące wieloma językami scenicznymi interpretacje *Dziadów*, poddające dramat Mickiewicza arcyciekawym i nowatorskim próbom. Na mijającą wtedy „dekadę *Dziadów*", podczas której doszło do ponad dwudziestu adaptacji dramatu Mickiewicza, patrzyłam z perspektywy jej zmierzchu. Jasne było już wówczas, że początek „romantycznej gorączki" tamtych lat wyznaczały spektakle sezonu

2010/2011 – bydgoski *Mickiewicz. Dziady. Performance* Pawła Wodzińskiego i opolskie *Dziady* Mai Kleczewskiej, w których pojawiały się odwołania do katastrofy samolotu prezydenckiego i „wojny o krzyż", rozgrywanej pod Pałacem Prezydenckim na Krakowskim Przedmieściu wiosną 2010 roku (Kosiński, 2011). Punkt kulminacyjny tego zjawiska przypadł na okolice jubileuszowego dla polskiego teatru publicznego i narodowego roku 2015 (tu wymienić należy przede wszystkim poznańskie *Dziady* Radosława Rychcika, opolskie ['dʑadɨ] Pawła Passiniego, wrocławskie *Dziady* bez skrótów Michała Zadary i warszawskie *Dziady* Eimuntasa Nekrošiusa). Po roku 2017 zaczął się z kolei okres stopniowego wygaszania dialogu z arcydramatem, zapoczątkowany interesującymi *Dziadami. Nocą Pierwszą i Nocą Drugą* Piotra Tomaszuka, a kończony nieudaną inscenizacją Janusza Wiśniewskiego z roku 2019. Wydawało się wówczas, że nadchodzący – i nieuchronny przecież na dłuższą metę – kryzys teatralnej popularności *Dziadów* zapowiadał powrót do coraz bardziej konwencjonalnych lektur tekstu Mickiewicza. We wspomnianym szkicu szczególną uwagę poświęciłam spektaklom Wodzińskiego, Rychcika, Passiniego i Zadary, które, w mojej opinii, stanowiły nie tylko oryginalne sposoby teatralnej lektury *Dziadów*, lecz także, dzięki obiegowi festiwalowemu, zaistniały w świadomości ogólnopolskiej widowni, prowokując zarówno do zachwytów, jak i żywiołowych polemik. Zadaniem, jakie sobie wtedy postawiłam, było ustalenie, czy adaptacje *Dziadów* mające szanse na trwałe zapisanie się w historii inscenizacji tekstu Mickiewicza, widziane z perspektywy początku roku 2020, ujawniają sensy niewidoczne lub niewysuwające się na pierwszy plan w chwili premier. Próbowałam też odpowiedzieć na pytanie, czy w adaptacjach zmitologizowanego XIX-wiecznego dramatu można się dopatrzyć potencjału krytycznego, wytrącającego odbiorców z wygodnej pozycji konsumentów kultury. Być może dlatego, że takie obszary udało mi się

wówczas wskazać, dobrze wspominam możliwość konfrontacji doświadczeń widzki teatralnej z warsztatem krytyczki i historyczki teatru. Ale trzeba też wyraźnie podkreślić, że ekspansja romantyzmu w teatrze[3] nie prowadziła ówczesnych krytyków do sięgania po język, którego jeszcze u schyłku lat dziewięćdziesiątych XX wieku Zbigniew Majchrowski używał do opisu dziejów inscenizacji dramatu Mickiewicza (*Dziady* jako „najdoskonalszy mit integracyjny Polaków", „ustanawiający narodowy kod wtajemniczenia", Majchrowski, 1998, s. 20, 21). Echa takiej narracji były wprawdzie słyszalne w formułowanych od chwili katastrofy smoleńskiej wypowiedziach Dariusza Kosińskiego (2011), ale głos badacza nawet podczas zorganizowanego w połowie dekady festiwalu *Dziady. Recykling* wybrzmiewał obok pytań „jak uwolnić to, co w *Dziadach* uniwersalne, od nacisku polonocentrycznych klisz lekturowych i od propagandowych nadużyć? (Majchrowski, 2016) i wątpliwości „czy *Dziady* nadal są komentarzem metaspołecznym, a jeśli tak, to jaki właściwie jest dziś jego sens" (Kolankiewicz, Fret, 2016). Pokusie powrotu do opowiadania (współczesnej) polskiej historii za pośrednictwem kolejnych inscenizacji *Dziadów* można było przeciwstawić przejmującą deklarację Marii Janion sformułowaną w liście do Kongresu Kultury, a dotyczącą historiozofii kluczowej dla III części dramatu Mickiewicza: „Powiem wprost – mesjanizm, a już zwłaszcza państwowo-klerykalna jego wersja, jest przekleństwem, zgubą dla Polski. Szczerze nienawidzę naszego mesjanizmu" (Janion, 2016). Dekadę *Dziadów*, zamykającą się coraz silniej odczuwalnym odwrotem od romantyzmu, którego potrzebę wskazywała przekonująco Joanna Krakowska (2018), żegnałam z ulgą, licząc na to, że „czas powodzenia dramaturgii romantycznej minął i nieprędko powróci" (Makaruk, 2020, s. 80). Tymczasem już pół roku później, jesienią 2020 roku, *Dziady* na nowo wkroczyły w polską przestrzeń publiczną i funkcjonują w niej po dziś dzień.

Odprawianie „dziadów”

Katalizatorem performansu *Dziady na Mickiewicza 34/36*, rozegranego 31 października 2020 roku w oknach kamienicy sąsiadującej z żoliborską willą Jarosława Kaczyńskiego, stała się decyzja Trybunału Konstytucyjnego o zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. Performans, wedle pomysłu Aleksandry Cieślak, wyreżyserowany przez Oskara Sadowskiego (dramaturgia Anki Herbut), był częścią fali protestów organizowanych przez Ogólnopolski Strajk Kobiet i, w intencji współtworzących go twórczyń i twórców z kolektywu Aurora oraz wspierających ich artystów – miał stanowić (sprawczy) gest rytualnego „odprawienia” czy odpędzenia „dziadów”, przywłaszczających sobie prawo do decydowania o ciałach kobiet. W facebookowym opisie spontanicznie („oddolną inicjatywą mieszkańców kamienicy przy ul. Mickiewicza 34/36”) i w krótkim czasie zorganizowanego wydarzenia jego pomysłodawcy napisali:

> W dzień, w który kiedyś nocą odprawiano w Polsce obrzęd Dziadów zapraszamy na DZIADY Mickiewicza na warszawski Żoliborz. Z inicjatywy mieszkańców_ek ulicy Mickiewicza powstał performans oparty na tekście polskiego wieszcza. Duchy z drugiej części DZIADÓW wracają, żeby dostać to, czego zabrakło im za życia. I niektóre to dostają. Inne zamiast dostać to, czego chcą, dostają to, czym same szczodrze obdarowywały innych i czego wcale nie chciałyby doświadczyć na własnej skórze. Karma is bitchy. Zwłaszcza tam, gdzie część społeczeństwa musi walczyć o podstawowe prawa, a władza nie słucha swoich obywateli_ek. Którzy_e mają coś do powiedzenia (*Przecięty kabel*, 2020).

Na grafice zapowiadającej wydarzenie widniała twarz Jarosława Kaczyńskiego z oczami pełnymi krwawych łez, co nie pozostawiało wątpliwości, kogo twórcy performansu obsadzili w roli Widma Dziedzica. „Chodziło o to, by zrobić pewnego rodzaju egzorcyzmy czy przepędzenie «Dziada Kaczyńskiego»" – mówił później w wywiadzie dla Dzień Dobry TVN Oskar Sadowski (*Dziady na Mickiewicza*…, 2020). Poza Widmem Dziedzica/„Dziada", które, inaczej niż w tekście Mickiewicza, pojawiało się w finale obrzędu, do żoliborskiego performansu przeszły z II części *Dziadów* postaci Rózi, Józia, Zosi i Guślarza (w performansie: Guślarki), otoczone Chórem bogiń i gromadą, na którą składali się także zgromadzeni pod oknami kamienicy warszawiacy. Zmiany dokonane przez artystów w tekście Mickiewicza, na pierwszy rzut oka radykalne, były w gruncie rzeczy nieliczne: Chór bogiń (zamiast „Chóru") zwracał się do Zosi: „Czy prosisz o chwałę bogini (zamiast Boga), czy o przysmaczek słodki?", a w słowa jej piosenki o baranku zostało wplecione refreniczne „Moje ciało, mój wybór", zaśpiewane przez Marię Sadowską, Baascha, Ralpha Kamińskiego i Michała Szpaka. Guślarską kwestię „W imię Ojca, Syna, Ducha" zastąpiła żeńska wersja: „W imię Matki, Córki, Ducha". W miejscu tytułowych „dziadów" nie pojawiły się jednak „baby", czego potrzebę sygnalizowała analizująca performans Patrycja Wieleba: „Nazwa obrzędu oraz całego wydarzenia odnosiłaby się wtedy do jego uczestniczek. Nawiązywałaby też do dekad milczenia o herstorii w *Dziadach* oraz o historii kobiet w społeczeństwie w ogóle" (Wieleba, 2022). Śpiewanej, tańczonej i skandowanej dramatyzacji II części *Dziadów* nie zamykało wtargnięcie milczącego Widma, ale wypowiedzenie przez Annę Kłos-Kleszczewską kwestii Ducha z *Dziadów* cz. III („Człowieku, gdybyś wiedział, jaka twoja władza…") i wspólne – łączące artystów i zgromadzonych na ulicy uczestników performansu – odśpiewanie *Imagine* Johna Lennona. Całe wydarzenie było transmitowane na żywo na

portalu YouTube, gdzie do dziś można obejrzeć jego nagranie. *Dziady na Mickiewicza 34/36* odbiły się szerokim echem w mediach – nie tylko społecznościowych, lecz także mainstreamowych, takich jak „Polityka", „Gazeta Wyborcza", czy onet.pl i Dzień Dobry TVN. To na ich łamach performans (powtórzony potem jeszcze raz) przemianowany został na „spektakl" (Dawid Dudko w onet.pl wymienił go wśród dziesięciu najlepszych spektakli 2020 roku), co odczytuję jako próbę potraktowania wydarzenia na równi z teatralnymi interpretacjami *Dziadów* i potwierdzenia tezy o szczególnej funkcji przypisywanej inscenizacjom dramatu Mickiewicza. W jakiejś mierze wynika to zapewne ze sformułowanej explicite deklaracji twórców performansu („zapraszamy na DZIADY Mickiewicza na warszawski Żoliborz"), trudno jednak zestawiać ze sobą realizacje teatru repertuarowego z przygotowanym w ciągu kilku dni spontanicznym aktem społecznego sprzeciwu. *Dziady na Mickiewicza 34/36* zdobyły nagrodę plebiscytu onet.pl O!Lśnienia 2021 w kategorii Herosów Kultury („Za rewolucyjny performans, w którym artyści połączyli się z protestującymi w obronie praw kobiet i słowami wieszcza wyrazili współczesne niepokoje Polaków"), a ich błyskotliwej i erudycyjnej interpretacji dokonała na łamach „Didaskaliów" Łucja Iwanczewska. Badaczka, osadzając swoją wypowiedź w kontekście klasycznych wypowiedzi Marii Janion (romantyzm jako „gest, rytuał, forma pamięci") i Dariusza Kosińskiego (dziady jako „akt odbywający się tu i teraz, wywierający za pośrednictwem widzów realny wpływ na rzeczywistość"), dokonany przez artystów wybór II (a nie III) części *Dziadów* odczytała jako wyraźny sygnał odcięcia się od mesjanizmu:

> *Dziady na Mickiewicza 34/36* nie dbają […] o święte przymierze wspólnoty, odrodzenie, przemianę, odnowienie […]. Jeśli jakaś wspólnota ustanawia się przez performans na Żoliborzu, to na

> pewno wspólnota gniewnych, zirytowanych, wkurzonych – niezgadzających się na przemoc władzy (Iwanczewska, 2021).

Pisząc: „To były też moje Dziady, razem z gromadą obywatelek i obywateli krzyczałam: A kysz!”, Łucja Iwanczewska wyraziła i nazwała emocje dużej części polskiego społeczeństwa, przekraczające ramy warszawskiej ulicy i YouTube’a. Nie umniejszając w niczym siły i autentyczności tego (zbiorowego) przeżycia, pozwalającego przynajmniej na moment uwierzyć w możliwość zmiany i odzyskanie sprawczości, chciałam wyrazić wątpliwość wobec nie tyle sięgania artystów po tekst *Dziadów* i autorytet Mickiewicza („słowa wieszcza”), ile wobec (krytycznego) gestu wpisywania go w formułę „opowieści o kryzysie zagrażającym wspólnocie”. Nie mam przekonania, czy dokonane przez artystów korekty tekstu, sprowadzające się w gruncie rzeczy do zastąpienia męskiego żeńskim, umożliwiają „przejęcie” tekstu Mickiewicza dla walki o prawa kobiet i czy takie wobec niego formułowano oczekiwania. „Co warte podkreślenia, tekst polskiego wieszcza w większości pozostał bez zmian, i to właśnie oryginalna wymowa poszczególnych partii i przemów wywoływała w występie na Żoliborzu tak mocne wrażenie” – pisała Amelia Sarnowska, przeciwstawiająca się skądinąd zawłaszczaniu romantyzmu przez prawą stronę polskiej sceny politycznej (Sarnowska, 2021). Usunięcie ze struktury II części *Dziadów* postaci Milczącego Widma zbliża wprawdzie scenariusz performansu do pierwotnego, młodzieńczego pomysłu Mickiewicza, w którym pojawienie się Zjawy Dziedzica było punktem kulminacyjnym (Pigoń, 1967, s. 9), obrzęd „działał” bez zarzutu (Milczące Widmo ujawnia niemoc Guślarza), a poczuciu ludowej sprawiedliwości stawało się zadość. Członkowie gromady odmawiali jednak w tamtej wersji Anioł Pański pod przewodnictwem Księdza, a nie Guślarza, co osłabiało, a przynajmniej niuansowało kontrkulturowy wymiar

uroczystości. Na marginesie można dodać, że dziady – unicki obrzęd, odprawiany w cerkiewkach i na cmentarzach zlokalizowanych na terytoriach dzisiejszej Litwy i Białorusi – nie były praktykowane na całym terenie dawnej Rzeczpospolitej („w Polsce"), co zresztą stanowi o genialnej sprawczości literatury romantycznej. Filolodzy mogliby się pewnie pokłócić o sens dokonania niektórych zabiegów w tekście *Dziadów*, które jednak dla twórców *Dziadów na Mickiewicza 34/36* nie miały – a nawet nie powinny mieć – żadnego znaczenia. Ideą przewodnią wydarzenia było przecież wspólne (zatem może jednak: wspólnotowe) i spontaniczne wypowiedzenie posłuszeństwa opresyjnemu porządkowi patriarchatu. Radykalnie antyprawicowy feministyczny performans można potraktować serio – jak zrobiła to Łucja Iwanczewska – jako próbę przechwycenia „pełnego guślarstwa obrzędu świętokradzkiego" do walki o prawa kobiet – ale też zinterpretować go zgodnie z manifestem-zaproszeniem autorstwa Aleksandry Cieślak jako święto miłości i muzyki, pozostawiające romantyczne tematy na dalekim planie („Pożegnajmy narrację cierpienia i martyrologii narodowej, wnieśmy w to miasto, w ten duszny od jadu kraj dużo światła i muzyki, śpiew i taniec! Pozwólmy sobie poczuć moc tej wspólnoty. Jesteśmy różnorodni, więc proponujemy poezję i techno", Bollin, 2021). Z przytaczaną już wcześniej motywacją wyboru „nocy dziadów" na artaktywistyczny performans („Śpiewajmy – tak jakbyśmy śpiewali dla naszych przodków i naszych potomnych, a nie przeciwko komuś") współistniała bowiem równolegle narracja, uwydatniająca memiczny potencjał postaci i dzieła Mickiewicza – (przypadkowego) patrona „warszawskiej ulicy, na której mieszka prezes PiS" (Sarnowska, 2021) i autora dramatu, którego tytuł (*Dziady*) niepokojąco kojarzy się z określeniem „dziadersa"/„dziadersów":

> Od podstawówki mamy wklepane w głowy że jesteśmy Chrystusem

narodów, Adam M. się do tego przyczynił, więc stąd lokalizacja spontanicznego zrywu serc.

Niektórzy zapamiętali z tej całej nauki o Jezusie tylko krzyż – przypomnijmy im te dobre momenty, :)

Jezus, Budda, Krishna, Mistyczki, Czarownice, święte, Dakinie

TO MY

Here we go! Rozświetlamy miasto NAMI – czyli miłością i pięknem!

Takiemu wizerunkowi Mickiewicza blisko jest do szeregu krzywych zwierciadeł, które stawiali przed poetą twórcy tak odmienni od siebie jak Tadeusz Różewicz (*Nasz wieszcz Adam*), Sławomir Mrożek (który notabene obsadził Mickiewicza w *Śmierci porucznika* w roli Widma „Złego Pana" nawiedzającego wykolejoną młodzież) czy Grzegorz Uzdański (*Wypiór*). A także Mickiewicza scenicznego z przezabawnego i bardzo przenikliwego *Koła Sprawy Bożej* Konrada Hetela i Radka Stępnia (Teatr Wybrzeże, 2022), który – dokonując samoukrzyżowania – rzuca w twarz Słowackiemu: „Za sto, dwieście lat Polacy będą ludźmi wymyślonymi przeze mnie, rozumiesz to? Mieści się to w twojej pustej pale, że można mieć taką moc?". Dopuszczenie do głosu prześmiewczej perspektywy sprawia, że reinterpretacja *Dziadów* okazuje się tylko jednym – bynajmniej nie najważniejszym – elementem składowym żoliborskiego performansu. Tym bardziej niepokojąco jawią mi się w tym kontekście gesty osób tworzących profesjonalną narrację o *Dziadach na Mickiewicza 34/*36: przemianowanie performansu na spektakl (Dudko) i ustanowienie go przez Łucję Iwanczewską (powołującą się na autorytety Leszka Kolankiewicza[4] i Dariusza Kosińskiego[5], badaczy współtworzących narrację o potędze *Dziadów*/dziadów") wydarzeniem

stanowiącym odpowiedź na społeczną potrzebę sięgania po dramat Mickiewicza: „dziś zbiorowość «przede wszystkim zbiorowość kobiet» znalazła się w fundamentalnym kryzysie zagrażającym jej istnieniu – scenariusz *Dziadów* kolejny raz w polskiej historii został zrealizowany, rozegrany po to, by ów kryzys wyrazić, wykrzyczeć” (Iwanczewska, 2020). W efekcie bowiem przekonanie o „sile fatalnej” romantyzmu zamiast się dezaktualizować, rośnie tylko w siłę.

Bunt Konrady

Kolejnej jesieni, w listopadzie 2021 roku, zelektryzowała Polaków wieść o *Dziadach* Mai Kleczewskiej, przygotowywanych w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego, w których rolę Konrada miała zagrać Dominika Bednarczyk. Tym razem akuszerką nadzwyczajnego zainteresowania *Dziadami* stała się ówczesna małopolska kurator oświaty, Barbara Nowak, która już cztery dni po premierze opublikowała komunikat „odradzający” wyjścia szkół na spektakl będący, jej zdaniem:

> swobodną emanacją poglądów środowiska, które pragnie kształtować spojrzenie społeczne na współczesną Polskę nie z troską, miłością należną Ojczyźnie, lecz z nienawiścią do jej rodowodu historycznego, do tożsamości narodu ugruntowanego na fundamencie tradycji cywilizacji łacińskiej. Ten spektakl zawiera i promuje treści, które pozostają w jawnej sprzeczności z celami wychowania młodych Polaków określonych w preambule Prawa Oświatowego (Nycz, 2021).

Polityczka napisała również na Twitterze, że w jej ocenie „haniebne jest

używanie dzieła wieszcza A. Mickiewicza dla celów politycznej walki współczesnej opozycji antyrządowej z polską racją stanu". Trudno sobie wyobrazić lepszą reklamę dla inscenizacji klasyki od jakiejkolwiek próby cenzurowania. Apel Barbary Nowak wzbudził ponadprzeciętne zainteresowanie spektaklem Kleczewskiej i z lokalnej premiery uczynił wydarzenie o zasięgu ogólnopolskim, ustanawiając *Dziady* najgłośniejszym wydarzeniem sezonu 2021/2022. Spektaklu Kleczewskiej nie wypadało nie zobaczyć nie tylko krytykom i teatrologom – sądzę, że uczestnictwo w krakowskich *Dziadach* śmiało można traktować w kategorii praktyk obywatelskich polskiej klasy średniej i zestawiać z uczestnictwem w marszach opozycji. Apel Barbary Nowak sprowokował debatę publiczną o niespotykanej skali[6]. Z podziękowaniami dla Nowak pospieszył ówczesny minister edukacji i nauki Przemysław Czarnek, który, otwierając pierwszy Kongres Edukacji Klasycznej w warszawskim Zamku Królewskim, powiedział, że w Krakowie „zamiast *Dziadów* powstaje dziadostwo". Proszony przez dziennikarzy o skomentowanie sytuacji ówczesny wicepremier, minister kultury i dziedzictwa narodowego Piotr Gliński, wyraził zaniepokojenie „działaniami, która są kontrowersyjne w sztuce i przekraczają granice tej akceptowalnej kontrowersji". „Ewidentnym atakiem na wartości chrześcijańskie" określił praktyki Kleczewskiej radny Adam Kalita. Polityków wspierali konserwatywni badacze: o „wywrócenie na nice", „unieważnienie, skompromitowanie i ośmieszenie" arcydramatu oskarżył Kleczewską Artur Grabowski (2021), do stanięcia „murem za *Dziadami.* Tymi, które napisał Mickiewicz" nawoływał Andrzej Nowak (2021). W odpowiedzi na ataki prawicowych polityków i krytyków dyrekcja Teatru im. Juliusza Słowackiego wydała oświadczenie, osadzające *Dziady* Kleczewskiej w tradycji XX-wiecznego teatru. O sto dwudziestej rocznicy prapremiery *Dziadów* i nazwiskach Wyspiańskiego, Dejmka, Swinarskiego i

Grzegorzewskiego była już mowa w zapowiedzi premiery opublikowanej na stronie teatru. Oświadczenie wzmacniało jeszcze tę narrację, podkreślając nie tylko skalę talentów twórców podejmujących się adaptacji *Dziadów* i zasługi Mai Kleczewskiej dla polskiej kultury, ale także wskazując na cechującą arcydramat zdolność do aktualizowania się w nowych warunkach historycznych („zawsze korespondowały z czasami, w których były wystawiane", *Oświadczenie*, 2021). Dyrektor teatru Krzysztof Głuchowski wskazywał w licznych wywiadach związki spektaklu Kleczewskiej z tradycją teatralną. Aktorzy, zapraszani do kolejnych programów, formułowali coraz bardziej entuzjastyczne tezy o znaczeniu *Dziadów* („Nagle się okazało, że ten tekst napisany prawie dwieście lat temu, absolutnie określa współczesną rzeczywistość" – Dominika Bednarczyk; „Słowa Mickiewicza ciągle przemawiają mocno, a przypisane do współczesności, brzmią chyba jeszcze mocniej" – Feliks Szajnert, *Wyjątkowa interpretacja „Dziadów"*, 2022). Zaangażowaniu artystów towarzyszyły pochwały większości piszących o spektaklu krytyków, owocujące nieoczekiwanymi konceptami (Anna Piątkowska nazwała spektakl Kleczewskiej „narodowym misterium", Piątkowska, 2021), porównaniami spektaklu do *Dziadów* Dejmka, a zachowania władzy – do praktyk rządu Gomułki (Cieślak, 2021). Narracja wokół spektaklu osiągnęła apogeum, kiedy w lutym 2022 roku zarząd województwa poinformował o rozpoczęciu procedury odwołania Krzysztofa Głuchowskiego, co zostało odczytane jako gest analogiczny do odebrania Dejmkowi Teatru Narodowego w 1968 roku. Wszystko to, rzecz jasna, przekładało się na żywe zainteresowanie spektaklem Kleczewskiej, granym do dziś przy kompletach widowni. Trzy lata temu na łamach „Didaskaliów" podałam w wątpliwość sens walki z patriarchatem za pośrednictwem tekstu, który jest jednym z jego fundamentów. Zwracałam wówczas uwagę na pułapkę, w którą można wpaść, aktualizując *Dziady* drezdeńskie – dramat,

który przeczytany zgodnie z literą tekstu, stanowi akceptację (a nawet apologię) niewinnego cierpienia (Makaruk, 2022). Na poparcie moich dawnych argumentów chciałam przytoczyć fragment późniejszego szkicu Piotra Morawskiego, który, pytając o znaczenie gestu obsadzenia Dominiki Bednarczyk w roli Konrada, bardzo celnie diagnozował wynikające z niego nieporozumienie:

> *Dziady* bowiem – wbrew przyjętej tradycji teatralnej – nie aktualizują się, nie są żadną uniwersalną matrycą, lecz tekstem silnie zakorzenionym w kulturze dziewiętnastowiecznej Polski, w wyobrażeniach na temat spiskujących przeciw władzy młodych mężczyzn, których formacja później, na emigracji w Paryżu, wytworzy – na co zwracała uwagę Alina Witkowska – kulturę samotnych mężczyzn, kompensujących sobie wykluczenie ekonomiczne, społeczną marginalizację i abstynencję seksualną mesjańskimi fantazjami. Role genderowe zostały tu jasno rozdane: kobiety mogą być matkami, jak Rollisonowa, lub dziewicami, jak Zosia; może to być jeszcze kobieta-dziecko – jak Ewa. Strategia polegająca na obsadzaniu męskich ról kobietami nie unieważnia wcale wpisanych w tekst Mickiewicza skryptów – przeciwnie, każe aktorkom realizować scenariusze męskich zachowań, nawet jeśli używają one gramatycznego rodzaju żeńskiego. To zmiana zbyt naskórkowa, by zdemontować wpisane w tekst genderowe formaty. W rezultacie – poza prostym odwróceniem – nic się nie zmienia. Konrad realizuje kulturowe wzorce silnej męskości, a ciało aktorki ujarzmione zostaje przez tekst (Morawski, 2022, s. 38-39).

Próbę napisania teatralnej herstorii *Dziadów* podjął w – wydanej niedługo

przed premierą *Dziadów* Kleczewskiej *Krypcie Gustawa* – Zbigniew Majchrowski. Badaczowi, który w najlepszej wierze protestował przeciwko umniejszaniu znaczenia kobiet w *Dziadach*, udało się wprawdzie „odzyskać" kilka przeoczanych w interpretacjach postaci kobiecych: Dziewicę, czytelniczkę romansów z *Widowiska*, wieśniaczki Sowę i Pasterkę z części II, „matki kupczące córkami" z części III i „zwykle skreślaną" służącą z części IV. Jakkolwiek Majchrowski uczynił wiele, żeby zwrócić uwagę na wrażliwość społeczną Mickiewicza, świadomego chłopskiej krzywdy, „sytuacji kobiet we władzy mężczyzn" i młodych kobiet „we władzy matek", ostatecznie nie udało mu się jednak obronić tezy, że marginalizacja kobiet nie jest dziełem autora *Dziadów*, ale historyków literatury i nauczycieli. Pisał:

> pozycję kobiet obrazuje również łatwa do przeoczenia, skierowana do Gustawa kwestia: „Patrz, oto ogień służąca nakłada" (zwykle skreślana, chociaż zdarzało się, że i te milczącą rolę obsadzano: służącą wprowadził na scenę Jerzy Kreczmar w Teatrze Współczesnym w Warszawie w 1978 roku) (Majchrowski, 2021, s. 222).

Badacz w gruncie rzeczy dowiódł czegoś zupełnie przeciwnego: że nikłej reprezentacji kobiet w „męskim" świecie *Dziadów* nie towarzyszą żadne scenariusze emancypacyjne – żadne próby zmiany ich status quo.

Najlepsze podsumowanie historii recepcji krakowskich *Dziadów* Mai Kleczewskiej stanowi uzasadnienie przyznania zespołowi Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie Nagrody Teatralnej im. Wyspiańskiego, sformułowane przez Roberta Piaskowskiego, pełnomocnika prezydenta Krakowa ds. kultury:

> Bardzo żywo dyskutowaliśmy o mocnych tegorocznych kandydaturach. Żaden jednak spektakl nie wywołał tak wielu skrajnych emocji co *Dziady* w reż. Mai Kleczewskiej z mistrzowską rolą Dominiki Bednarczyk. Reżyserka odnowiła kanoniczny tekst arcydramatu narodowego, wpisując się w ważną tradycję wystawień tego dzieła. Próba upolitycznienia tego spektaklu, zdjęcia go z afisza, a nawet odwołania dyrektora, a potem walka o spektakl, utrzymanie dyrekcji teatru i jednocześnie zespołu tego teatru były żywym doświadczeniem kulturowym i obywatelskim. Ten związek sztuki i obywatelskości teatr zgłębia od czasów antycznych (*Znamy laureatów…*, 2022).

Tymczasem trudno się oprzeć wrażeniu, że feministyczny w założeniach i pierwszych deklaracjach reżyserki projekt znakomicie wpisał się w klasyczną narrację o potrzebie sięgania po *Dziady* Mickiewicza. Pobrzmiewają mi w tym geście zarówno echa wręczenia zwalczającemu mesjanizm Wyspiańskiemu wieńca z liczbą 44, jak i przeistoczenia się podróży po Polsce uhonorowanego Noblem Czesława Miłosza w „pielgrzymkę wieszcza narodowego" (Janion, 2000). Głosy podające taką uwzniośląjącą narrację w wątpliwość były nieliczne i – na tle powszechnych zachwytów – niemal niesłyszalne. Poza przywoływanym już tekstem Piotra Morawskiego takie stanowisko najsilniej wybrzmiało w szkicu Iwony Kurz *„Dziady" w dziadocenie*:

> Jest coś niepokojącego w tym, że dwieście lat po debiucie literackim dramat ciągle zachęca do nadawania mu aktualnych politycznie sensów. Jednocześnie właśnie ta tradycja, ciągłego adaptowania tego tekstu do współczesnych warunków, legitymizuje pracę Mai

> Kleczewskiej z Łukaszem Chotkowskim jako kontynuację długiej tradycji politycznego przepisywania „Dziadów” na diagnozę i panoramę współczesnego społeczeństwa polskiego (Kurz, 2021).

Wymownie brzmi również w tym kontekście pytanie retoryczne sformułowane przez Karolinę Felberg, stawiającą nieśmiało tezę, że dramat Mickiewicza „w ogóle nie nadaje się «na te czasy»”: „Może jest tak, że „Dziady” – ta niedościgniona w polszczyźnie tragedia – nie powinna dyżurnie obsługiwać wszelkich naszych traum narodowych i zranień?” (Felberg, 2021). Nowy rozdział w recepcji krakowskich *Dziadów* dopisała historia. Po 24 lutego 2022 roku *Dziady* otwierane są wierszem *Do przyjaciół Moskali*, recytowanym przez pochodzącą z Kijowa aktorkę Annę Syrbu. Gdyby o problematyce krakowskich *Dziadów* wyrokować wyłącznie na podstawie tekstów krytycznych, *Dziady* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego okazują się odtąd nie tylko – w zależności od poglądów politycznych – „antypolskie” i „antychrześcijańskie” bądź „antynacjonalistyczne, antyklerykalne i kobiece” (Kyzioł, 2021), ale także antyrosyjskie i „wymierzone w Putina” (Wakar, 2024).

Dziady ukraińskie

Po dramat Mickiewicza Maja Kleczewska sięgnęła ponownie wiosną 2023 roku, decydując się na przygotowanie adaptacji *Dziadów* z aktorami Narodowego Akademickiego Teatru Dramatycznego w Iwano-Frankiwsku. Próby przeprowadzane były w Ukrainie, w sytuacji zagrożenia rosyjskimi nalotami. Premiera granego w języku ukraińskim spektaklu *Дзяди/Dziady* odbyła się w Iwano-Frankiwsku 27 maja 2023 roku – w Polsce można było go zobaczyć już kilkakrotnie: w grudniu 2023 roku w Krakowie, w czerwcu 2024

roku w Katowicach, w październiku 2024 roku w Gdańsku i w lutym 2025 roku w Warszawie. Tak intensywna obecność spektaklu w polskim życiu teatralnym skłania mnie do tego, by koncepcję ukraińskich *Dziadów* traktować w podobnym porządku jak omawiane wcześniej interpretacje dramatu Mickiewicza. Intencją reżyserki było tym razem stworzenie przedstawienia adresowanego do międzynarodowej publiczności, które przekroczy granicę sceny i przeistoczy się w polityczny akt oporu – „apel do sumień tych, którzy twierdzą, że są zmęczeni wojną, lub wciąż mówią: «To nie nasza wojna» albo: «Jestem pacyfistą»" (Syrczyna, 2023). Ukraińskie *Dziady* są znacznie krótsze od krakowskich – trwają niecałe dwie godziny. Reżyserka zdecydowała się na wybór najbardziej nośnych scen dramatu: początkowego fragmentu II części („Ciemno wszędzie, głucho wszędzie…"), fragmentu Prologu (z przestawką – i słowami Konrada skierowanymi do Rollisona), sceny więziennej, Improwizacji, sceny egzorcyzmów i kilku epizodów zogniskowanych wokół postaci Senatora, z kulminacją w scenie balu. Skróty nadają akcji przejrzystości i wyrazistości. W spektaklu nie ma miejsca na wątpliwości moralne dotyczące zachowania głównego bohatera dramatu – jego postawa zyskuje pełną aprobatę widzów. Pamięć o wojnie toczącej się na terytorium Ukrainy nie pozwala nie identyfikować się z buntem Konrada (rewelacyjny Roman Łuckij) przeciwko milczącemu niebu. W finale przedstawienia, lokującym „bal u Senatora" na festiwalu w Cannes, Kleczewska zastępuje mesjanistyczną wykładnię *Dziadów* opowieścią o karze, która spotka jeszcze tu, na ziemi, oprawców Ukrainy. Antyrosyjskość spektaklu podkreślona jest również w języku: wszystkie partie złych duchów i stojącego na czele rosyjskiej cerkwi metropolity Cyryla, zastępującego w ukraińskich *Dziadach* Księdza Piotra, wybrzmiewają po rosyjsku. Reżyserka mówiła:

> Chcę skonfrontować europejską publiczność z tym spektaklem, z tą obojętnością […]. Moją inspiracją była scena, która miała miejsce w zeszłym roku w Cannes: pięknie ubrani ludzie pijący szampana, parkujący swoje rolls royce'y na Lazurowym Wybrzeżu – a tu nagle wkraczają ukraińscy aktywiści z krwawymi transparentami, walczący o uwagę dla Ukrainy. Z jaką reakcją się spotykają? Po pierwsze, niemal wszystkie europejskie media milczą o tym wydarzeniu. Po drugie, wszyscy ci ludzie są po prostu oburzeni i nie rozumieją, dlaczego zepsuto im tak miły wieczór. Chciałabym rozpocząć rozmowę z publicznością z Europy Zachodniej: „Jak to was to nie dotyczy? Co to w ogóle za kategoria myślenia? Jak możecie odwracać wzrok od tego, co dzieje się tak blisko was?". Chcę zrozumieć, dlaczego ci ludzie dbają tylko o własny komfort i spokój ducha. A co z empatią? (Syrczyna, 2023).

Дзяды/Dziady dają się wpisać w scenariusz ukraińskiej walki o wolność, jakby zostały napisane współcześnie, właśnie w tej intencji. Warto jednak pamiętać, że chociaż osiągnięcie takiego efektu wymagało radykalnych cięć i podmian znaczeniowych w tekście *Dziadów* (co jest prawem każdego inscenizatora wchodzącego w krytyczny dialog z utworem), to zmiana wektorów interpretacyjnych nie zmienia faktu, że Konrad (nadal) swój monolog i apel o sprawiedliwość kieruje w stronę milczącego Boga. Z Mickiewiczowskiego dramatu zostaje wypreparowany mesjanistyczny potencjał, znikają groteskowe wstawki, przełamujące patos wypowiedzi Konrada i niuansujące nastrój panujący w scenie więziennej. Usunięte zostaje zróżnicowanie Rosjan na carskich urzędników i „przyjaciół Moskali", niknie także tytułowy „obrzęd". Takie zabiegi pozornie otwierają na wielość interpretacji: w opisie spektaklu figurującym na stronach instytucji

goszczących ukraińskie *Dziady* można było przeczytać zarówno, że „podkreśla wspólnotę doświadczeń Polski i Ukrainy w konfrontacji z rosyjskim imperializmem", jak i że „w centrum inscenizacji znajduje się doświadczenie człowieka pozbawionego wolności – temat uniwersalny, wykraczający poza kontekst Polski i Ukrainy" (*Ukraińska interpretacja*, 2023). Nie ma wątpliwości, że spektakl budzi wśród widzów ogromne wzruszenie – to doświadczenie, którym dzieliły się właściwie wszystkie osoby, z którymi miałam okazję o nim rozmawiać. W podobny sposób odebrali ukraińskie *Dziady* krytycy, chętnie sięgający po analogie Polska – Ukraina i po aktualizującą matrycę arcydramatu. „Wiersze Adama Mickiewicza z ust wojskowych brzmią tak samo aktualnie, jak dwieście lat temu. Co z tego, że ci żołnierze są z Mariupola, z Azowstalu, a nie studenci z Wilna? Mają tego samego wroga" – pisała Olga Pakosz (2023). „Gdy słucha się ekstraktu z «Dziadów» przygotowanego przez Maję Kleczewską wraz z zespołem z Iwano-Frankiwska, wydaje się, że to jest dramat o nich, o tym narodzie, o wojennej pożodze i walce o ocalenie. Mickiewicz pisał «Dziady», gdy Polska była pod rosyjską okupacją, dwieście lat później w tym samym położeniu jest Ukraina. Historia zatoczyła złowieszcze koło […] – wtórował jej Jacek Wakar (2024). „W […] interpretacji na pierwszy plan wysuwają się antyrosyjskie tony z tekstu wieszcza, opowiadającego przecież w dużej mierze o cierpieniach, jakich w czasach caratu doznawali ze strony państwa rosyjskiego buntujący się przeciwko autorytarnej władzy Polacy i Polki" – rekapitulował Przemysław Gulda (2024). Wpływ na taki odbiór, poza naturalną potrzebą stanięcia w obronie ofiar napaści i wsparcia walki w słusznej sprawie, ma, jak sądzę, również efekt katharsis, który twórcy spektaklu wytwarzają w finale, sprowadzając na rosyjskich celebrytów sprawiedliwą karę. Finałowy gest zaspokaja narastającą w trakcie trwania ukraińskich *Dziadów* potrzebę wyrównania krzywd. Jest chyba także

konieczny w spektaklu mającym zapewnić moralne wsparcie ofiarom. Dowodzenie, zgodne z literą tekstu Mickiewicza, że niewinne cierpienie ma sens, byłoby dla aktorów i widzów tych *Dziadów* absolutnie nie do przyjęcia. Spektakl jest grany – podobnie zresztą jak w przypadku *Dziadów* krakowskich – przez rewelacyjny zespół aktorski. Skąd zatem biorą się wątpliwości, które sygnalizowałam na samym początku szkicu? To jasne, że sytuacja wojny uruchamia – podobnie jak działo się w przypadku XIX-wiecznych i XX-wiecznych losów Polaków – inny tryb czytania i aktualizowania matrycy *Dziadów*. Nie sposób porównywać sytuacji filomatów (Mickiewicz pisał: „w więzieniu odzyskałem wesołość") z ofiarami Auschwitz i Katynia, które przywołał w filmowej *Lawie* Tadeusz Konwicki. Nie sposób także zestawiać z nimi więźniów Azowstalu. Ukraińskie *Dziady* bronią się na pewno jako akt sprzeciwu wobec cierpień narodu ukraińskiego. Nie mam także powodu wątpić, że granie *Dziadów* może dawać aktorom i ekipie realizatorów poczucie czynnego wsparcia słusznej sprawy. Piorunujący efekt ukraińskich *Dziadów* Maja Kleczewska uzyskuje jednak poprzez odwrócenie większości wektorów Mickiewiczowskiego dramatu, który przeistacza się w utwór antyrosyjski, antykościelny i niemalże pozbawiony nawiązań do tytułowego obrzędu „dziadów". Być może zatem kluczowe diagnozy arcydramatu nie są jednak aż tak uniwersalne? W *Dziadach* ukraińskich mamy bowiem bohatera bez skazy (Konrad), sadystę firmującego sojusz tronu i ołtarza (Ksiądz Piotr) i wcieloną w życie „zemstę na wroga" (otruci [?] podczas „balu" Rosjanie). Tymczasem Jacek Wakar pisał, że Maja Kleczewska dramat Mickiewicza „sprowadza […] do esencji, ową esencję wiążąc z kontekstem przedstawienia. To są «Dziady» czasu wojny, alarmów i bombardowań" (Wakar, 2023). To wszystko działa niezwykle silnie na emocje widzów – działało i na moje. W efekcie jednak *Dziady*, stanowiące świadectwo dramatycznych wewnętrznych konfliktów Mickiewicza, zostają

zastąpione przez zerojedynkowy protest song, z którym nie sposób wejść w jakąkolwiek dyskusję artystyczną ze względu na rangę polityczno-historycznej aktualizacji. To nieuchronna konsekwencja czytania *Dziadów* kluczem narodowym w sytuacji, kiedy suwerenność narodu zostaje zagrożona.

***

Tym, co łączy *Dziady na Mickiewicza 34/*36 z dwoma spektaklami w reżyserii Mai Kleczewskiej – projekty w założeniach diametralnie różne – jest formuła teatru zaangażowanego, nakładana na nie przede wszystkim w procesie krytycznej recepcji. W mojej opinii właśnie owo zaangażowanie krytyczne, potrzeba traktowania dramatu Mickiewicza w kategoriach wielkiego serio, różni współczesną poetykę recepcji od odbioru inscenizacji powstających w dekadzie 2010-2020. Wytwarzane i podtrzymywane przez odbiorców takiej narracji przekonanie o wyjątkowej randze *Dziadów* w polskiej kulturze i doszukiwanie się płynących z tego założenia wniosków prowadzi jednak, w najlepszym razie, w ślepy zaułek. Satysfakcja z przeglądania się w *Dziadach*, która w ostatnim pięcioleciu niepokojąco wzrosła, może prowadzić do wyparcia faktu, że polski arcydramat to tekst powstały w latach trzydziestych XIX wieku, napisany przez poetę przechodzącego po 1831 roku gigantyczny kryzys tożsamościowy i dokonującego gestu odrzucenia projektu nowoczesności. „Owemu gestowi – pisał Michał Kuziak – wyraźnie pragmatycznemu, towarzyszy konstruowanie pola symbolicznego, imaginarium, które u Mickiewicza rozpoczyna się wraz z częścią III *Dziadów* i stanowi dzisiaj swego rodzaju głos dobywający się z krypty polskiego życia politycznego” (Kuziak, 2022, s. 139). Traktowanie *Dziadów* jako metakomentarza do współczesnych dziejów Polski ma długą tradycję i dostarcza badaczom piszącym historię teatru dużo satysfakcji, kiedy

atrakcyjna narracja układa się w całość. Znakomitym przykładem takiej strategii jest opublikowany w „Dialogu", a następnie włączony do *Krypty Gustawa* tekst Zbigniewa Majchrowskiego, który zainspirował temat mojego artykułu. Szkic *Jak opiewać współczesne wypadki* badacz rozpoczyna od rekonstrukcji problemów z pamięcią o Dejmkowskich *Dziadach*, punctum opowieści czyniąc zmitologizowane kajdany, krępujące (bądź nie) nadgarstki Gustawa Holoubka. Sceptycyzm, uważność i dystans, cechujące stąpającego po znajomym gruncie historyka teatru – skądinąd najwybitniejszego w ostatnim półwieczu znawcę dziejów inscenizacji *Dziadów* – znikają, kiedy Majchrowski przechodzi do rekonstrukcji przestawienia, „które z premedytacją, przy udziale ludzi teatru i krytyków, zapadło się w czarną dziurę" (Majchrowski, 2021, s. 148), czyli do opisu *Dziadów* w reżyserii Henryka Baranowskiego z 1977 roku. Argumentacja badacza jest błyskotliwa i pociągająca. Czytelnik łatwo daje się wciągnąć w opowieść o skrzywdzonym, zapomnianym i wymagającym rewizji spektaklu, który został zniszczony przez jury toruńskiego Festiwalu Teatrów Polski Północnej. Spektaklu, którego Zbigniew Majchrowski nie widział i nie słyszał o nim na etapie pisania kanonicznej monografii o XX-wiecznych inscenizacjach *Dziadów* (*Cela Konrada*), ale po latach dostrzegł w nim prześlepiony potencjał. Badacz buduje zatem opowieść o *Dziadach*, które nie tylko wyprzedziły swój czas, queerując rolę męskie i żeńskie, ale także opowiadały o sytuacji politycznej ówczesnej Polski. Baranowski, zdaniem badacza, sygnalizował wiszące w powietrzu tematy – antycypował śmierć Stanisława Pyjasa i wpisywał matrycę arcydramatu w niepokoje polityczne schyłku lat siedemdziesiątych, czyniąc z *Dziadów* zwierciadło, w którym mogli się przeglądać widzowie przedstawienia, a którego istnienie ignorowali ówcześni krytycy. Z niezwykle atrakcyjną narracją Majchrowskiego można by zestawić świadectwo teatrolożki Marleny Stali, która widziała spektakl

Baranowskiego w Olsztynie latem 1977 roku. Badaczka przekierowuje narrację o olsztyńskich *Dziadach* na inny trop, przypominając „olsztyńską plotkę", zgodnie z którą klucza do spektaklu należałoby szukać w *Aktorach prowincjonalnych* Agnieszki Holland. Z relacji widzki, a zarazem badaczki literatury i teatru, wynika, że „polityczna" legenda *Dziadów* Baranowskiego („daję słowo, że był to zły spektakl" – Stala, 2025), powstała znacznie później – i że w dużej mierze przyczynił się do jej narodzin sam reżyser.

Dziady w ciągu minionych stu dwudziestu czterech lat scenicznej obecności bywały używane do różnych zadań: łączono je i dzielono (litewskie – drezdeńskie, II/III vs I/IV, I-II-II-IV itd.), dokonywano za ich pośrednictwem autobiograficznych wyznań, budowano możliwe do reprodukowania formaty (*Dziady – Wyzwolenie*, *Dziady – Kordian*, *Don Juan – Dziady*). Przede wszystkim jednak teatr scalał to, co w tekście rozdzielone, zamykał – co otwarte, redukował niezrozumiałe, podczas gdy, być może zwłaszcza dziś, jego rolą powinno być odsłanianie niespójności i podważanie jednolitych narracji. Małgorzata Dziewulska, pisząc o zachodzących w *Dziadach* Grzegorzewskiego procesach „dezorientowania widza", sformułowała teorię, która wydaje mi się kluczowa dla teatralnego myślenia o dramacie Mickiewicza:

> Bo to, co wydawało się tradycyjnie zrozumiałością *Dziadów*, *Dziadów* reżyserowanych mniej suwerennym artystycznym gestem, czyli może głównie słuchanych, było możliwością płynięcia z falą rytmicznej pulsacji. To raczej pozór rzeczywistej zrozumiałości, bo przecież nigdy nie było powodu, byśmy arcydramat dobrze rozumieli… Są w nim poetyckie mistyfikacje, zabawy konwencjami, jest zagadka postaci nietożsamej ze sobą, są tajemnice formy otwartej i zdumiewającego następstwa części, i są tajemnice

> wielkiej poezji. Rozumienie *Dziadów* było chyba wątpliwe nawet wtedy, kiedy były mówione partiami i po kolei. A więc może teatr przedtem zajmował się w jakiejś mierze scenicznym udrożnieniem niezbyt jasnego utworu? (2009, s. 60-67).

Przygody krytycznej recepcji najnowszych *Dziadów*, którym poświęciłam ten tekst, naprowadzają również na trop dezorientacji, do której prowadzi skrzyżowanie dwóch konkurujących ze sobą perspektyw: chęci „przepisywania" *Dziadów* na współczesne realia i „odzyskiwania" tkwiącego w nich (?) ładunku emancypacyjnego z oczekiwaniami, które wciąż są formułowane wobec dramatu Mickiewicza. Proces przechwytywania *Dziadów* do walki o prawa kobiet i posługiwania się nimi w narracji antyrosyjskiej zawsze odbywa się bowiem kosztem prześlepiania męskocentryczności dramatu i upraszczania figury „przyjaciół Moskali". Odrzucenie niewygodnego bagażu historycznego dramatu Mickiewicza stoi w sprzeczności z jednoczesnym oczekiwaniem od *Dziadów* uniwersalności i potencjału do nieustannego aktualizowania się.

Tykająca bomba arcydramatu

Na zakończenie chciałabym powrócić do *Tytułu roboczego.* Tym, co przede wszystkim udało się osiągnąć Ewie Hevelke i Michałowi Januszańcowi, było podważenie funkcjonującej od lat legendy Dejmkowskich *Dziadów*, które – uchodząc za najsławniejszą z inscenizacji Mickiewiczowskiego dramatu – wiodły zarazem w polskiej pamięci kulturowej żywot fantazmatyczny (Michał Januszaniec: „powtarza się z reguły te kilka haseł: *Dziady*, Gomułka, Marzec, oraz dodatkowo, że Gustaw Holoubek w roli Konrada wyśmienity, ale sam spektakl taki sobie"; Ewa Hevelke: „Ale to mówią specjaliści, potocznie

poprzestaje się na skojarzeniu *Dziadów* z Marcem ’68”, Gac, 2025). O randze Dejmkowskiego spektaklu zgodnie z obiegowymi sądami miały zadecydować nie jego walory artystyczne, ale znaczenie polityczne, wiązane z aktualizacją paradygmatu romantycznego. A także wybitna rola Gustawa Holoubka, spychająca w cień pozostałe kreacje aktorskie. Hevelke i Januszaniec *Tytułem roboczym* powiedzieli tej narracji wielkie „sprawdzam”. Na podstawie niepublikowanych dotąd materiałów (nagrania Polskiej Kroniki Filmowej odnalezione w zbiorach Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, zapis fragmentów ostatniego przedstawienia i nagrania audio protestujących w jego trakcie studentów), jak również rozmów z asystentką Dejmka, reżyserką Jitką Stokalską, naocznymi świadkami przedstawienia i gronem badaczek i badaczy teatru, do którego miałam zaszczyt należeć, autorzy filmu dokonali szeregu zaskakujących odkryć dotyczących artystycznej strony spektaklu. Swoich rozmówców pytali o nowatorstwo i artyzm przedstawienia, o jego muzyczność, walory scenograficzne, błędnie odczytywane na podstawie czarno-białych zdjęć kolory. Najbardziej chyba zaskakującym gestem autorów filmu jest umieszczenie spektaklu Dejmka w kontekście realizowanych przez niego staropolskich przedstawień i uznanie ich wspólnie za pierwsze teatralne jaskółki nurtu „ludowej historii Polski”. Film Ewy Hevelke i Michała Januszańca pozwala na zobaczenie legendarnego spektaklu w nowym świetle, dowodzi nowoczesności Dejmkowskich rozpoznań artystycznych, dokonuje reinterpretacji pomniejszanej dotąd roli Księdza Piotra (Józef Duriasz), pozwala wreszcie na „odmarcowienie” *Dziadów* (Kowalski, 2025), przy jednoczesnym wskazaniu na polityczność koncepcji Dejmka. To wszystko dotyczy przedstawienia, które bardziej od innych inscenizacji dramatu Mickiewicza służyło za przykład tezy o pełnionej przez *Dziady* funkcji „metakomentarza do życia społecznego”. Być może po obejrzeniu *Tytułu roboczego* warto zadać sobie

pytanie: czy i na ile wyobrażenia na temat spektaklu Dejmka zaważyły na statusie *Dziadów* w kulturze polskiej ostatniego półwiecza? A także, na ile połączenie gestu „zdjęcia *Dziadów*" z pamięcią manifestacji pod pomnikiem Adama Mickiewicza i protestów studenckich na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego ukształtowało polskie oczekiwania formułowane wobec dramatu Mickiewicza i pełnionych przezeń w polskiej kulturze funkcji? Odkrycia twórców filmu, podważające w dużej mierze legendarny przekaz, wchodzą w dialog z rozpoznaniami niegodzących się na uproszczenia badaczy dziejów teatru, dotyczącymi innych *Dziadów*: tekstem Marii Prussak o antymesjanistycznej inscenizacji Wyspiańskiego, ustaleniami Jerzego Timoszewicza i Bohdana Korzeniewskiego dotyczącymi antysanacyjnego charakteru *Dziadów* Schillera, z kontekstualizacją okoliczności wejścia na sceny pierwszych powojennych *Dziadów*, z zaprzeczeniem rzekomej apolityczności spektaklu Swinarskiego. A także z odkrywaniem spektakli zapomnianych, które z różnych powodów nie mieściły się w praktyce opowiadania historii za pośrednictwem *Dziadów*. Wszystko to skłania do czujności, którą bardziej niż w przypadku innych tekstów polskiej kultury, w mniejszym stopniu obudowanych tradycją sceniczną i podatnych na uwikłanie w mityczne opowieści, zwłaszcza dziś winniśmy zachować w odniesieniu do (znakomitego) dramatu Mickiewicza.

Wzór cytowania:

Makaruk, Maria, *Czy „opiewać współczesne wypadki"?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/qd0b-qc50.

Autor/ka

Maria Makaruk (maria.makaruk@uw.edu.pl) – literaturoznawczyni i teatrolożka. Adiunktka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi także zajęcia na Wydziale Wiedzy o Teatrze i na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Autorka monografii *Antoni Edward Odyniec – romantyk w zwierciadle biedermeieru* i redaktorka naukowa książek *Tuwim współczesny* i *Eligiusz Szymanis. Projekt «Dziady»*. Zajmuje się historią literatury romantyzmu, dziejami inscenizacji dramatu romantycznego i szeroko pojętymi tematami litewskimi; pisze książkę poświęconą Litwie Mickiewicza. ORCID: 0000-0002-9210-5533.

Przypisy

1. O filmie pisali m.in.: Maryla Zielińska (*Co to było? Co to było?*), Beata Guczalska (*Raz jeszcze o „Dziadach", czyli obrona zasług Kazimierza Dejmka*), Tomasz Kowalski (*Odmarcowywanie „Dziadów"*). Wywiady z twórcami przeprowadzili Katarzyna Niedurny (*Za sztukę można zostać zniszczonym*), Dominik Gac (*To robi ciary*, 2025) i Cezary Łasiczka (*Czy „Dziady" Dejmka miały być spektaklem politycznym?*).
2. W latach 2020-2025 *Dziady* wyreżyserowali także: Grzegorz Suski (*Dziady. Lament pogranicza*, przedstawienie impresaryjne, Knyszyn 2021), Grzegorz Bral (*Gusła*, Lubuski Teatr, Zielona Góra 2021), Paweł Passini i Wolni Kupałowcy (*Dziady*, neTTheatre, Lublin 2022), Piotr Tomaszuk (*Tańczyć Konrada*, Teatr Wierszalin, Supraśl 2022), Zoltán Balázs (*Dziady. Część II*, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn 2022), Anna Piotrowska (*Dziadowisko*, Bytomski Teatr Tańca i Ruchu Rozbark, Bytom 2022), Adam Sroka (*Dziady*, Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź 2023), Bogdan Kokotek (*Dziady*, Těšinské divadlo, Scena Polska, Cieszyn 2024). *Dziady* trafiły także do Teatru Polskiego Radia (*Dziady* cz. I, *Dziady* cz. II, reż. Andrzej Seweryn, 2021; *Dziady. Wokół Księdza Piotra*, reż. Tomasz Cyz, 2022) i do Teatru Telewizji (*Dziady. Śladami Adama Mickiewicza*, reż. Magdalena Małecka-Wippich, Jarosław Gajewski, Jarosław Kilian, 2023). W lipcu 2024 roku w Tbilisi miała miejsce premiera *Dziadów* w reż. Andra Enukidze, co stanowiło ukoronowanie dwuletniej współpracy reżysera z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Spektakl można było zobaczyć w Warszawie w kwietniu 2025 roku, w ramach festiwalu „Lamentacje". 9 maja 2025 w ramach festiwalu „Sakura" odbyło się także we Wrocławiu czytanie performatywne *Dziadów polsko-ajnuskich*, przygotowane m.in. przez Jadwigę Rodowicz i Ryoko Taharę.
3. W latach 2010-2020, obok wspomnianych już dwudziestu inscenizacji lub adaptacji *Dziadów* (ponad dwudziestu, jeśli liczyć projekty takie jak *Widma, #dziady* Michała Kmiecika czy *Mikro-Dziady* w reżyserii Anny Smolar), miało miejsce dziewięć inscenizacji *Kordiana* i cztery *Nie-Boskiej komedii*. Dużym zainteresowaniem cieszyła się dramaturgia Słowackiego, chętnie adaptowano teksty niedramatyczne (*Pan Tadeusz*, *Beniowski*, *Król-Duch*); tematyka romantyczna powracała także w spektaklach problematyzujących tematy wielkiej emigracji (*Klub Polski*, *Towiańczycy, królowie chmur*, *Mesjasze*). O powodach – również prozaicznych – ekspansji dramatu romantycznego w polskim teatrze zob. Makaruk, 2020, s. 76.

4. „Leszek Kolankiewicz pisał o *Dziadach* Mickiewicza: «ten dramat ma niesłychaną właściwość, że jego inscenizacje stają się ważnym metakomentarzem do życia społecznego: inscenizacja Aleksandra Bardiniego (w 1955 roku) była komentarzem do przełomu po okresie stalinowskim, inscenizacja Dejmka stała się podnietą do protestów studenckich w 1968 roku, inscenizacja Macieja Prusa (1979 rok) zwiastowała w kolebce Solidarności jej narodziny»" (Iwanczewska, 2020).
5. „Kosiński w innym miejscu pisał: «Dziś nie jestem pewien, czy moc *Dziadów* nie wynika raczej z tego, że Mickiewicz odsłonił, wyprowadził na jaśń zbiorowego życia arcydramat lub może archedramat – niedający się sprowadzić do słów i w słowach wyrazić, możliwy tylko do rozegrania scenariusz dochodzący do głosu i realizowany za każdym razem, gdy zbiorowość znajduje się w stanie głębokiego i fundamentalnego kryzysu zagrażającego jej istnieniu. Te realizacje oczywiście różnią się od siebie środkami wyrazu, słowami, obrazami, czasem nawet przebiegiem, ale niezależnie od tych powierzchownie odmiennych form w głębi świeci ciemnym światłem scenariusz Dziadów, którego *Dziady* wciąż wydają się najbliższe»" (Iwanczewska, 2020).
6. Bardzo ciekawe uwagi dotyczące politycznej recepcji spektaklu sformułował w tekście, przygotowanym na seminarium prowadzone przez Andrzeja W. Nowaka Mariusz Jaskuła (ttps://archeofuture.wordpress.com/2023/03/02/wokol-recepcji-politycznej-dziadow-mai-kleczewskiej-analiza-sprawczosci-seminarium-czwartek-09-03-2023/ [dostęp: 20.05.2025]). Wiele interesujących rozpoznań dotyczących krakowskich *Dziadów* można także znaleźć na prowadzonym przez badacza blogu: https://mariuszjaskula.wordpress.com/2021/12/31/czego-ciekawego-mozna-sie-dowiedziec-o-dziadach-kleczewskiej-nie-idac-na-spektakl-cz-2/ [dostęp: 20.05.2025].

Bibliografia

Bollin, Przemysław, *„Dziady na Mickiewicza" – krótka historia miłości*, 5.03.2021, https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/olsnienia-2021-sadowski-cieslak-kolektyw-aurora-z-tytulem-olsnienia-roku/mnhwgsf [dostęp: 20.05.2025].

Brzezińska, Magdalena, *Wyjątkowa interpretacja „Dziadów" Adama Mickiewicza. „To lekcja pokory wobec tego, co się dzieje wokół nas"*, 23 maja 2022, https://dziendobry.tvn.pl/styl-zycia/dziady-w-rezyserii-mai-kleczewskiej-artysci-mowia-o-spektaklu-st5722283 [dostęp: 20.05.2025].

Cieślak, Jacek, *„Dziady" w piorunującym stylu*, „Rzeczpospolita", 20.11.2021, https://www.rp.pl/teatr/art19120201-dziady-w-piorunujacym-stylu [dostęp: 20.05.2021].

Czarnek i Gliński o „Dziadach" Kleczewskiej. „Zamiast »Dziadów« powstaje dziadostwo", 24.11.2021, https://kultura.onet.pl/teatr/dziady-kleczewskiej-na-celowniku-wladzy-czarnek-zamiast-dziadow-powstaje-dziadostwo/hgxhdb9 [dostęp: 20.05.2025]

Dudko, Dawid, *Co słychać w polskim teatrze? 10 najlepszych spektakli roku 2020*, 25.12. 2020,

https://kultura.onet.pl/teatr/najlepsze-spektakle-2020-roku-najwazniejsze-wydarzenia-oto-zestawienie/3kqldc4 [dostęp: 20.05.2025].

„Dziady na Mickiewicza". Niezwykły performance gwiazd na warszawskim Żoliborzu związany ze Strajkiem Kobiet, 1.11.2020, http://dziendobry.tvn.pl/gorace-tematy/dziady-na-mickiewicza-michal-szpak-maria-sadowska-krzysztof-zalewski-protestuja-da317762-ls5320744 [dostęp: 20.05.2025].

Dziady. Tytuł roboczy, scenariusz i reżyseria Ewa Hevelke i Michał Januszaniec, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2024, https://encyklopediateatru.pl/multimedia/5285/dziady-tytul-roboczy [dostęp: 20.05.2025].

Dziewulska, Małgorzata, *Inna obecność*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.

Felberg, Karolina, *Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży. Wokół spektaklu „Dziady" w reżyserii Mai Kleczewskiej w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie*, „Kultura Liberalna", 14.12.2021, https://kulturaliberalna.pl/2021/12/14/ciemnosci-kryja-ziemie-spektakl-dziady-maja-kleczewska-teatr-slowackiego-w-krakowie-karolina-felberg/ [dostęp: 20.05.2025].

Gac, Dominik, *To robi ciary*, Rozmowa z Ewą Hevelke i Michałem Januszańcem, http://www.teatralny.pl/artykuly/to-robi-ciary-3987 [dostęp: 20.05.2025].

Grabowski, Artur, *Dziady – spustoszenie*, http://teatrologia.pl/recenzje/artur-grabowski-dziady-spustoszenie/, 2.02.2021, https://teatrologia.pl/recenzje/artur-grabowski-dziady-spustoszenie/ [dostęp: 20.05.2025].

Guczalska, Beata, *Raz jeszcze o „Dziadach", czyli obrona zasług Kazimierza Dejmka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 186, https://didaskalia.pl/pl/artykul/raz-jeszcze-o-dziadach-czyli-obrona-zaslug-kazimierza-dejmka [dostęp: 20.05.2025].

Gulda, Przemysław, *Teatralna sensacja ostatnich miesięcy trafia na szekspirowską scenę w Gdańsku*, „Wyborcza.pl"/Trójmiasto, 22.10.2024, https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35612,31382726,nie-brac-prosze-nieskonczone-teatralna-sensacja-ostatnich.html [dostęp: 20.05.2025].

Janion, Maria, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.

Janion, Maria, *List Marii Janion odczytany przez Kazimierę Szczukę na otwarcie Kongresu Kultury 2016*, „Gazeta Wyborcza", 10.10.2016, https://wyborcza.pl/7,75410,20813344,mesjanizm-to-przeklenstwo-list-marii-janion-do-kongresu-kultury.html [dostęp: 20.05.2020].

Jaskuła, Mariusz, *Krytyki nadbudowy. Patrzę co robią* [blog], https://mariuszjaskula.wordpress.com/2021/12/31/czego-ciekawego-mozna-sie-dowiedziec-o-

dziadach-kleczewskiej-nie-idac-na-spektakl-cz-2/ [dostęp: 20.05.2025].

Jaskuła, Mariusz, *Wokół recepcji politycznej „Dziadów" Mai Kleczewskiej,* https://archeofuture.wordpress.com/2023/03/02/wokol-recepcji-politycznej-dziadow-mai-kleczewskiej-analiza-sprawczosci-seminarium-czwartek-09-03-2023/ [dostęp: 20.05.2025].

Kolankiewicz, Leszek; Fret, Jarosław, *Wprowadzenie*, „Tygodnik Powszechny", 24.10.2016, dodatek specjalny: *Dziady. Recykling*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/wprowadzenie-36417 [dostęp: 20.05.2020].

Kolankiewicz, Leszek, *Widowiska polskie a religia Dionizosa*, [w:] *Misteria, inicjacje. Materiały z lat 1999-2000*, red. D. Kosiński, Biuro Kraków 2000, Kraków 2001.

Kopciński, Jacek, *Duchy skrzywdzonych*, „Teatr" 2024, nr 9, https://archiwum.teatr-pismo.pl/23345-duchy-skrzywdzonych/ [dostęp: 20.05.2025].

Kosiński, Dariusz, *Dziady Smoleńskie*, z Dariuszem Kosińskim rozmawiają Michał Kuźmiński, Przemysław Wilczyński, „Tygodnik Powszechny", 24.05.2011, https://www.tygodnikpowszechny.pl/dziady-smolenskie-142047 [dostęp: 20.05.2020].

Kosiński, Dariusz, *Życie dzielimy z umarłymi*, „Tygodnik Powszechny", 24.10.2016, dodatek specjalny: *Dziady. Recykling*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/zycie-dzielimy-z-umarlymi-36419 [dostęp: 20.05.2025].

Kowalski, Tomasz, *Odmarcowywanie „Dziadów"*, „Czas Kultury" 2025, nr 7, https://czaskultury.pl/artykul/odmarcowywanie-dziadow/ [dostęp: 20.05.2025].

Krakowska, Joanna, *Wspólnota niepotrzebna*, „Dialog" 2018, nr 2, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/wspolnota-niepotrzebna [dostęp: 20.05.2020].

Kurz, Iwona, *Dziady w dziadocenie*, „Dwutygodnik" 2021, nr 323, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9875-dziady-w-dziadocenie.html [dostęp: 20.05.2025].

Kuziak, Michał, *Adam Mickiewicz i porachunki z nowoczesnością. W stronę paradygmatu polskiej polityczności*,„Pamiętnik Literacki" 2022, nr 3, https://pamietnik-literacki.pl/pamietnik-literacki-3-2022 [dostęp: 20.05.2025].

Kyzioł, Aneta, *10 najlepszych spektakli w 2021 r.*, „Polityka" 20.12.2021, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2147722,1,10-najlepszych-spektakli-w-2021-r.read [dostęp: 20.05.2021].

Łasiczka, Cezary, *Czy „Dziady" Dejmka miały być spektaklem politycznym? [„Dziady". Tytuł roboczy cz. 2]*, https://audycje.tokfm.pl/podcast/170390,Czy-Dziady-Dejmka-mialy-byc-spektaklem-politycznym-Dziady-Tytul-roboczy-cz-2 [dostęp: 20.05.2025].

Majchrowski, Zbigniew, *„Dziady" nie do pomyślenia*, „Tygodnik Powszechny", 24.10.2016, dodatek specjalny: *Dziady. Recykling*,

https://www.tygodnikpowszechny.pl/dziady-nie-do-pomyslenia-36420 [dostęp: 20.05.2020].

Majchrowski, Zbigniew, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Majchrowski, Zbigniew, *Krypta Gustawa*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021.

Makaruk, Maria, *Dziady. Postscriptum*, „Czas Kultury" 2020, nr 2, https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2021/03/75-82_MMakaruk_DziadyPostsciptum_CzasKultury_2_2020-sphvsa.pdf [dostęp: 20.05.2020].

Makaruk, Maria, *Piekło kobiet*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pieklo-kobiet [dostęp: 20.05.2025].

Niedurny, Katarzyna, *Za sztukę można zostać zniszczonym,* rozmowa z Ewą Hevelke i Michałem Januszańcem, „Dwutygodnik" 2005, nr 407, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11792-za-sztuke-mozna-zostac-zniszczonym.html [dostęp: 20.05.2025].

Nowak, Andrzej, *Murem za „Dziadami"*, „Gość Niedzielny", 9.12.2021, https://www.gosc.pl/doc/7259504.Murem-za-Dziadami, [dostęp: 20.05.2021].

Nycz, Maciej, *Kuratorium odradza wyjścia na „Dziady". Jest odpowiedź Teatru Słowackiego*, 24.11.2021, https://www.rmfclassic.pl/informacje/Obraz,12/Kuratorium-odradza-wyjscia-na-Dziady-Jest-odpowiedz-Teatru-Slowackiego,45625.html [dostęp: 20.05.2025].

Oświadczenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, https://teatrwkrakowie.pl/aktualnosci/oswiadczenie-1[dostęp: 20.05.2025].

Paduch, Kuba, *Afera wokół „Dziadów" zatacza coraz szersze kręgi. Do krytyków spektaklu dołączył krakowski radny*, 24.11.2021, https://krakow.eska.pl/afera-wokol-dziadow-zatacza-coraz-szersze-kregi-do-krytykow-spektaklu-dolaczyl-krakowski-radny-aa-MPhw-8Hye-1WwC.html [dostęp: 20.05.2020].

Pakosz, Olga, *„Dziady" Mickiewicza – najbardziej poruszający spektakl teatralny o agresji Rosji na Ukrainę*, 18.12.2023, https://www.sestry.eu/pl/artykuly/dziady-mickiewicza-najbardziej-poruszajacy-spektakl-teatralny-o-agresji-rosji-na-ukraine [dostęp: 20.05.2025].

Piątkowska Anna, *Narodowe misterium w Teatrze Słowackiego. „Dziady" Mai Kleczewskiej*, 21.11.2021, https://dziennikpolski24.pl/narodowe-misterium-w-teatrze-slowackiego-dziady-mai-kleczewskiej-recenzja/ar/c13-15913281 [dostęp: 20.05.2025].

Pigoń, Stanisław, *Formowanie „Dziadów" części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna*, PIW, Warszawa 1967.

Przecięty kabel//Opóźnienie//Dziady na Mickiewicza, https://www.facebook.com/events/2299737140172246/ [dostęp: 20.05.2025].

Sarnowska, Amelia, *Polska – kraj dziadów, czyli na co dziś znów ten Mickiewicz?*, 1.11.2020, https://kultura.onet.pl/wiadomosci/strajk-kobiet-dziady-na-mickiewicza-czy-polska-jako-kraj-dziadow/chvjmty?utm_campaign=cb [dostęp: 20.05.2025].

Stala, Marlena, wypowiedź z kwietnia 2025 roku i korespondencji z autorką z czerwca 2025 roku, archiwum domowe autorki.

Syrczyna, Maria, *Dla Polaków „Dziady" to historia. Dla Ukraińców rzeczywistość*, https://www.sestry.eu/pl/artykuly/dla-polakow-dziady-to-historia-dla-ukraincow-rzeczywistosc#:~:text=Nie%20są%20to%20klasyczne%20 [dostęp: 20.05.2025].

Ukraińska interpretacja „Dziadów" na deskach polskiego teatru, Centrum Mieroszewskiego, b.d., https://mieroszewski.pl/aktualnosci/dziady [dostęp: 20.05.2025].

Ukraińskie „Dziady" w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Urząd m.st. Warszawy, 25.02.2025, https://kultura.um.warszawa.pl/-/dziady-kleczewskiej-w-teatrze-dramatycznym-warszawie [dostęp: 20.05.2025].

Wakar, Jacek, *Pozytywny mit – od „Dziadów" do „Wesela" Mai Kleczewskiej w Teatrze Słowackiego w Krakowie*, „Dzieje.pl", 16.03.2024, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/pozytywny-mit-od-dziadow-do-wesela-mai-kleczewskiej-w-teatrze-slowackiego-w [dostęp: 20.05.2025].

Wakar, Jacek, *„Dziady" wolnej Ukrainy*, 2.06.2024, https://jacekwakar.pl/blog/varia/dziady-wolnej-ukrainy [dostęp: 20.05.2023].

Wakar, Jacek, *Wytrąceni z milczenia*, 22.12.2023, https://jacekwakar.pl/blog/eseje/wytraceni-z-milczenia [dostęp: 20.05.2023].

Wieleba, Patrycja, *„Dziady" żoliborskie, czyli dlaczego wciąż sięgamy po Mickiewicza?*, praca licencjacka na kierunku studiów filologia polska w zakresie literaturoznawczo-językoznawczym, 2022, archiwum Prac Dyplomowych Uniwersytetu Warszawskiego.

Zielińska, Maryla, *Co to było! Co to było?*, e-teatr, 28.01.2025, http: //e-teatr.pl/co-to-bylo-co-to-bylo-54953 [dostęp: 20.05.2025].

Znamy laureatów konkursu o Nagrodę Teatralną im. Wyspiańskiego, „Kraków.pl", 3.12.2022, https://tiny.pl/f-3cwqgj [dostęp: 20.05.2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/czy-opiewac-wspolczesne-wypadki*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/stfg-x743
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeszlosc-jako-powtorzenie-inspiracje-historyczne-i-ich-rola-w-praktyce-rezysersko

/ HISTORIA. REWIZJE

Przeszłość jako powtórzenie. Inspiracje historyczne i ich rola w praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu „Arianie”

Beniamin Maria Bukowski

Historical Inspirations and Their Role in Directing and Dramaturgy, as Exemplified by the Performance *Arianie*

This article is a summary of my doctoral dissertation defended at the Stanisław Wyspiański Academy of Theatre in Krakow under the supervision of Dr Olga Katafiasz. In it, I analyse contemporary approaches to historical theatre, with particular emphasis on the concept of ‘the past as repetition’ based on the ideas of Pierre Nora and Gilles Deleuze, treating it as an alternative to the concepts of (post)memory and revision of historical narratives that dominate the humanities. Through an analysis of my own creative practice, using my performance *Arianie* as an example, I argue that in theatre, the past can be a pretext for analysing our current experience, rather than an object of judgement or reconstruction.

Keywords: history; the past as repetition; historical theatre; experience; *Arianie*; (post)memory

Dotychczasowa refleksja teoretyczna w nowej polskiej humanistyce, dotykając zagadnienia współczesnego dramatu historycznego, koncentrowała się na wybranych aspektach tego zagadnienia, takich jak: praca pamięci (por. *Zła pamięć*, 2012), postpamięć (Bryś, 2020) czy rewizja istniejących narracji historycznych[1]. Taką (jak się wydaje, trafną) klasyfikację dzisiejszego namysłu nad tym zagadnieniem proponują Joanna Królikowska i Weronika Żyła, redaktorki zbioru esejów Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku (2023, s. 8).

Zwłaszcza termin „postpamięć", wprowadzony do obiegu przez Marianne Hirsch (2020, s. 16), zrobił karierę w polskiej teatrologii minionej dekady. Hirsch, analizując przypadek Arta Spiegelmana, rysownika komiksów poświęconych tematyce Zagłady, syna ocalałego z Holokaustu Żyda, pisze o „pewnych tranzytywnych, przeniesieniowych procesach – kognitywnych i afektywnych – za sprawą których przeszłość zostaje uzewnętrzniona bez pełnego jej zrozumienia" (tamże, s. 18). Zdaniem badaczki akt twórczy osoby, której rodzina naznaczona była traumą w poprzednich pokoleniach, lecz która sama doznała tej traumy w sposób jedynie zapośredniczony, poprzez opowieść lub doświadczenie określonych wzorców wychowawczych, uzewnętrznia ową „dziedziczoną" pamięć we własnej ekspresji artystycznej. Dlatego też Hirsch zaznacza jednocześnie:

> Nie mamy rzecz jasna autentycznych „wspomnień" odnoszących się do cudzych doświadczeń, a wspomnienia jednej osoby nie mogą stać się wspomnieniami innej. Postpamięć to nie to samo co pamięć, jest ona przecież „post"; ale zarazem, jak staram się dowieść, przypomina pamięć za sprawą swojej siły afektywnej i oddziaływania na psychikę (tamże, s. 19).

Kategoria ta wydaje się szczególnie przydatna do analizy polskiego teatru zajmującego się historią, zwłaszcza w kontekście tragicznych wydarzeń i tabuizowanych traum naznaczających rodzimą historię: na czele z Zagładą, antysemityzmem, doświadczeniem II wojny światowej i totalitaryzmu komunistycznego, podziałów klasowych i wypartej pamięci chłopskiej, krzywd kobiet w patriarchalnym społeczeństwie czy kwestii związanych z dominującą rolą religii w życiu społecznym i krzywd wyrządzonych przez mający niemal monopolistyczną pozycję co najmniej od czasów ślubów kazimierzowskich Kościół katolicki.

Marta Bryś, która sięgnęła po rozważania Hirsch, skupiła się głównie na zagadnieniach związanych z Zagładą i z II wojną światową, analizując osiem przedstawień (por. Bryś, 2020, s. 22). Jednocześnie, co istotne, badaczka wydaje się reinterpretować i poszerzać pojęcie postpamięci: odnosi się ono nie tyle od twórców, dla których pamięć jest dziedzicznym brzemieniem, ile do wszystkich, którzy odnoszą się do nieprzepracowanej traumy własnej zbiorowości, nie mając podobnej legitymizacji (jak jest to w przypadku analizowanej twórczości Jerzego Grzegorzewskiego czy Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego). Bryś interesuje przede wszystkim to, „w jaki sposób medium teatru, wykorzystując rzeczywistość, jaką wytwarza w obrębie przedstawienia, może świadomie generować przeżycie przeszłości w porządku postpamięci, na płaszczyźnie intelektualnej, emocjonalnej i wyobrażeniowej” (tamże, s. 182). Dyskurs ten jest niejako równoległy do tego, który chciałem zaproponować w niniejszej pracy, w oparciu o tradycję intelektualną wywodzącą się z humanistyki francuskiej, zwłaszcza z myśli duetu Deleuze-Guattari i historyka Pierre’a Nory, stąd poprzestanę na tych uwagach wprowadzających.

Zagadnieniami podobnymi do tych, jakim uwagę poświęca nurt postpamięci,

zajmuje się blisko z nim związana grupa badaczek i badaczy zorientowanych raczej na pamięć jako taką. Przenikanie się tych dwóch podejść widać świetnie w antologii *Zła pamięć* pod redakcją Grzegorza Niziołka i Moniki Kwaśniewskiej, w której znajdują się opracowania z obu nurtów. Niziołek i Kwaśniewska w tekście wprowadzającym zarysowują perspektywę badawczą ich własnej refleksji, posługującej się pojęciem „złej pamięci". Zwracają jednocześnie uwagę na wieloznaczność tego terminu, mogącego w codziennym zastosowaniu oznaczać skłonność do zapominania, podczas gdy w dyskursie krytycznym odnoszącego się raczej do pamięci, która celowo coś przeinacza, przemilcza, obnaża lub zmienia. Tak rozumiana może być nacechowana zarówno negatywnie (jako pamięć wypierająca trudne dla społeczności tematy), jak i przeciwnie, jako pozytywna, wywrotowa siła, której „zło" w odbiorze społecznym wiązać się będzie z przywoływaniem niewygodnych tematów, obnażaniem obłudy i zmowy milczenia, próbami konfrontacji z pamięcią oficjalną i odgórnie narzuconą (*Zła pamięć*, 2012, s. 9). Autorzy lokują pojawienie się owej pamięci „alternatywnej" i „złej" w polskim teatrze u początku bieżącego stulecia, twierdząc, że w tym momencie scena zaczęła konfrontować się z oficjalnymi narracjami historycznymi, poszukując tematów alternatywnych, czerpiąc z historii prywatnych, kontestując narracje oficjalne i podejmując tematy niewygodne. Przywołują przy tym inspirację myślicielami takimi jak Hayden White, Jean Amery i Michel Foucault, korzystając z pojęcia przeciw-historii zaproponowanego przez tego ostatniego, a mającego za zadanie „dopuszczenie do głosu ofiar wykluczonych z dziejów spisanych przez zwycięzców – wysłuchanie ich opowieści, wspieranie ich buntu oraz ochrona przed niszczycielskim działaniem resentymentu" (tamże, s. 10). Projekt autorów antologii miał w założeniu polegać z jednej strony na śledzeniu anty-historycznego podejścia twórców teatralnych początków XXI wieku, z drugiej

– na budowaniu anty-historii samego teatru, przez przypominanie i nowe odczytanie spektakli w ich ocenie zapomnianych i niesłusznie marginalizowanych (tamże, s. 11).

Ostatnia z perspektyw badawczych, zarysowana w opracowanej przez Joannę Królikowską i Weronikę Żyłę antologii, odnosząca się do rewizji istniejących narracji historycznych, w przeważającej mierze realizowana jest już w obrębie badań nad pamięcią i post-pamięcią. Gdyby podjąć się roboczej dystynkcji, wskazać należałoby przede wszystkim sposób pracy nad materiałem, czyli wyłączyć ze wspominanych nurtów wszystkie te przypadki teorii i praktyki teatru, które w pracy nad historią mniej koncentrują się na pracy nad zbiorową i indywidualną pamięcią, bardziej na rewizjach związanych z narracją historyczną, w oderwaniu od indywidualnego przeżywania historii. Zaznaczyć należy, że podział taki jest dość płynny i umowny.

Konieczne wydaje mi się w tym miejscu zarysowanie, dlaczego te perspektywy badawcze, choć niewątpliwie ważne i otwierające nowe perspektywy, nie są wystarczające dla tematu, którym chciałbym się tutaj zająć, i dla mojego rozumienia teatru historycznego (piszę o jego rozumieniu w odniesieniu do własnej praktyki i założeń, które w niej przyjąłem). Większość mojej dotychczasowej twórczości teatralnej dotyczy tematów, które można określić mianem historycznych, co roboczo zdefiniuję jako traktowanie przeszłych wydarzeń i wytworzonych wokół nich narracji jako materiału wyjściowego do podejmowania procesu twórczego.

Uważam jednak, że zarówno moja praktyka artystyczna, jak i stojące za nią założenia teoretyczne nie mogą być skutecznie wyczerpane przez proponowane w przywołanych ujęciach akademickich kategorie: wynika to głównie z faktu, że ani (post)pamięć, ani rewizja historii nie są na ogół

głównym przedmiotem mojego zainteresowania. Przeciwnie, historię chciałbym w teatrze traktować zawsze jako formułę pozwalającą na opowiadanie o tym, co współczesne, i to nie przez stawianie pytania, jak ją w danym momencie postrzegamy, ale raczej przez odnajdywanie w niej pewnych tropów i tematów, które – potraktowane czysto pretekstowo – stają się narzędziem budowania nowych opowieści. Historia ta może rozgrywać się jako powrót do tematów trudnych, nieprzerobionych, zakłamanych czy przemilczanych, ale w ostatecznym rozrachunku rzadko chodzi mi o wyrokowanie na temat przeszłości, sprawiedliwość naprawczą, przywracanie głosu zapomnianym lub wydawanie wyroku na tych, których historia wyniosła na piedestał jako zwycięzców i których zbrodnie domagają się przypomnienia. Wszystkie te aspekty są oczywiście ważne, jednak sam gest ferowania wyroku post factum i ustawiania się w jednym rzędzie z przeszłymi ofiarami przeciwko przeszłym oprawcom niesie, jak sądzę, sporo ryzyka związanego z moralną uzurpacją, zawłaszczaniem dawnych traum i lokowaniem się na pozycji prawowitego depozytariusza (post)pamięci, odwracania wzroku od nieprzerobionych obecnie niesprawiedliwości poprzez obsesyjne uciekanie w przeszłość, czy w końcu zagrożenie ahistoryczności i przykładania naszego systemu wartości do odległych mentalnie epok, których bohaterów należałoby właściwie, mimo bliskości geograficznej, traktować jak mieszkańców obcych krain, posiadających własne kody kulturowe, systemy aksjologiczne, ograniczenia poznawcze i niezbywalne względem nas różnice, nie pozwalające na ferowanie łatwych wyroków. Nie chodzi oczywiście o to, by nie potępiać dyktatorów początków XX wieku za ludobójstwa, XIX-wiecznego społeczeństwa za radykalny patriarchat, feudalnej Europy za klasowość, liberalnego Zachodu za krzywdę kolonializmu. Rzecz raczej w tym, że wartość poznawcza i doświadczalna tych rozpoznań może być różna: od istotnej tam, gdzie nienazwana dotąd

krzywda rzeczywiście zostanie obnażona i wypowiedziana, dając jakiekolwiek poczucie sprawczości tym, którzy w kolejnych pokoleniach są jej ofiarami, po banalną, gdy teatr używa przeszłości jako taniego moralitetu, w którym powtarza powszechnie przyjęte już przekonania aksjologiczne z wykorzystaniem jasełkowego podziału na „dobrych nas, sprawiedliwych, ofiary" z jednej strony i „złych ich, krzywdzicieli" z drugiej.

W moim przeświadczeniu, co rozwinę w kolejnych podrozdziałach artykułu, teatr dzieje się zawsze tu i teraz, także w swoim odniesieniu do przeszłości. Wpisane w jego naturę powtórzenie sprawia, że przeszłość ma dla niego przede wszystkim charakter pożywki, bazy, na której budować można bieżące doświadczenie.

I. KONTRPROPOZYCJA – PRZESZŁOŚĆ JAKO POWTÓRZENIE

W eseju *Między pamięcią a historią – problematyka miejsca* Pierre Nora analizuje różnicę pomiędzy pierwotną pamięcią i historią. Zauważa:

> dystans między pamięcią jednolitą, władczą i pozbawioną samoświadomości, organizującą, wszechpotężną, spontanicznie aktualizującą, pamięcią bez przeszłości, stale aktualizującą swoje dziedzictwo, pamięcią, dla której czas przodków to bliżej nieokreślona epoka herosów, prapoczątku i mitu – a pamięcią, która jest wyłącznie historią, śladem i wyborem (Nora, 2024, s. 96).

Ta pierwsza pamięć jest pamięcią przedhistoryczną. Pamięcią wspólnoty, która nie podtrzymuje wspomnień o przeszłości w sposób organiczny.

Zamierzchłe zdarzenia trwają z jednej strony przez indywidualne doświadczenie, z drugiej przez opowieść i rytuał. Właśnie w tym sensie to, co wydarzało się kiedyś, nie jest ulokowane w żadnym konkretnym czasie: przynależy do sfery mitu rozgrywającego się zawsze i nigdy. Taka przeszłość jest miejscem (w znaczeniu toposu). Każda podróż do niej prowadzi od jej odnowienia. Jej przeciwstawieniem jest dla Nory sztuczny wytwór pamięci wytwarzanej przez historię: „śladowość" i „wybór" związane są z umownością wynikłą z zerwania z ciągłością doświadczenia. Przeciwieństwo jest również wyparciem: dominacja pamięci historycznej, stanowiącej sztuczny twór wynikający z rozpadu więzi społecznych i rodzaju odgórnego budowania tożsamości w ramach struktur państwowych, politycznych czy akademickich, prowadzi do erozji powtórzeniowego porządku myślenia właściwego człowiekowi:

> Zerwanie z pamięcią pod presją zaborczej i wyniszczającej historii miało ten skutek, że pękła nić tożsamości, że rozpadło się coś, co przeżywaliśmy jako oczywistość: jedność historii i pamięci. […] Gdybyśmy nadal mieszkali w naszej pamięci, […] każdy, nawet najzwyklejszy codzienny gest byłby przeżywany jako religijne powtórzenie czegoś, co robiono od zawsze, identyfikując się w pełni z samym gestem powtórzenia i jego znaczeniem. Z chwilą, gdy pojawia się ślad, dystans, zapośredniczenie, nie istniejemy już w pamięci żywej, ale w historii (tamże, 96-97).

Postrzeganie pamięci przez Norę związane jest więc z rytualnością i zarazem z relacją z tym, co powszednie. To sprzężenie wynosi codzienność do rangi metafizycznej (co ciekawie korespondować może chociażby z myślą Jolanty Brach-Czainy, 2018), ale jednocześnie zapewnia przeszłości niejako fizyczne

trwanie w nas poprzez powtórzenie. Nora nie problematyzuje zagrożeń związanych z tym przednaukowym doświadczeniem rzeczywistości: wszak rytualnym punktem powtórzenia równie dobrze może być sakralizowana przemoc i wykluczenie. Niezależnie od tego, zerwanie z „bezpośredniością" pamięci, dokonywane wraz z wkroczeniem w dyskursywną sferę historii, jest punktem unicestwiającym.

> Pamięć i historia to nie synonimy i jesteśmy świadomi tego, co je dzieli. Pamięć jest żywa, pielęgnują ją żywi ludzie i dlatego nieustająco ewoluuje, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapominania, nieświadoma kolejnych zmian, którym ulega […] Historia z kolei zawsze jest problematyczną i niepełną rekonstrukcją tego, czego już nie ma. Pamięć umieszcza wspomnienia w sferze sacrum, historia […] je stamtąd uwalnia. Historia […] należy do wszystkich i do nikogo, co czyni ją powszechną. Pamięć zakorzeniona jest w konkrecie, w geście obrazie i przedmiocie. Historię interesuje wyłącznie ciągłość w czasie, zmienność rzeczy i stosunki między nimi (Nora, 2024, s. 97-98).

Porządkując te oparte na prostej antytezie uwagi, można pokusić się o mniej metaforyczny opis zarówno „pamięci", jak i „historii". Pamięć jest przede wszystkim mechanizmem, który wydaje się według Nory niejako przyrodzony człowiekowi: jest formą jego aktywności i narzędziem mediującym funkcjonowanie w świecie. Nie stanowi struktury, która wytwarzałaby proste, linearne narracje. W pamięci nie chodzi wszak o stworzenie domkniętego ciągu przyczynowo-skutkowego, poddanego ramom logicznym. Ma ona raczej użytkowo-ewolucyjny charakter. Wydarzenia z przeszłości

powracają w niej w określonych kontekstach, w innych są zaś wypierane. Obraz tego, co minione, ulega też nieustającemu przekształceniu. Logicystycznie rozumiana prawda, a nawet prawda nauk empirycznych, nie znajdują w niej zastosowania. Jej wyznacznikami są subiektywizm, uznaniowość i działanie poza uchwytnymi granicami świadomości. Historia leżałaby zatem na jej antypodach: stanowiłaby narzędzie opisu konkretnych zdarzeń rozpisanych na osi czasu i analizowania związków zachodzących pomiędzy nimi. Wiemy, że jej obiektywność również nie jest możliwa, jednak historia uzurpuje sobie do niej prawo. Nie inaczej niż pamięć, jest również wyrywkowa, a jednak jest to wyrywkowość w dziwny sposób zobiektywizowana, ubrana w słowa, odgórnie narzucona, podpierająca się metodologią. Historia odnosi się do nagich faktów: emocje, doświadczenie, wrażenia i pamięć zostają przez nią unieważnione. Narzędziami w ręku historyka są zatem daty, dane liczbowe, źródła materialne i opisy procesów. Ciekawa jest uwaga Nory o tym, do kogo „należy" historia. Oczywiście można traktować ją jako przedmiot dyskursywnej gry, w której nieustannie morfuje ona w oparciu o działalność akademików, słowa polityków czy kulturę powszechną wytwarzającą jej obrazy. Jest jednak „powszechna" – w tym sensie staje się matrycą czy też układem współrzędnych, po którym musimy się poruszać, odnosząc się do przeszłości. Zamiast opowieści naszych przodków, prywatnych i religijnych mitologii, zamiast niejasności artefaktów i stąpania po ścieżce fantazji, historia daje nam „zobiektywizowany" fundament, na którym mamy budować swoją tożsamość. Co więcej, fundament, do którego jesteśmy wprawdzie w stanie odnosić się afektywnie, lecz nie mamy możliwości osadzenia go we własnym doświadczeniu. Zachodnia humanistyka dobrze rozpoznała to napięcie poprzez dyskurs postkolonialny, w związku nie tylko z istnieniem oficjalnej historii narzuconej przez kraje kolonizujące, ale również przez problem

niemożności zastąpienia jej historią ludów podbitych: te funkcjonowały wcześniej w porządku pamięci, zaś porządek historyczny wydaje się nie czynić zadość ich krzywdzie i nie stanowić dostatecznego narzędzia oczyszczenia i odbudowy dla potomków ofiar. Podobna refleksja pojawia się w Polsce, zwłaszcza w kontekście tematów tożsamości chłopskiej jako opozycji do historiografii ujętej z perspektywy dziejów szlacheckich elit czy kwestii tożsamości żydowskiej i niemożności wysłowienia traumy antysemityzmu i Zagłady ani w obrębie dyskursu historycznego, ani zerwanej pamięci.

Warto przy tym oczywiście zauważyć, że Nora walczy z wizją historii właściwą czasom powstawania jego tekstów: dzisiaj akademickie badania nad przeszłością coraz bardziej są świadome swoich ograniczeń i ryzyka abstrakcyjno-obiektywizującego dyskursu, coraz chętniej podpierając się etnologią, psychologią i badaniami kulturowymi, by przenieść znaczną część swoich zainteresowań badawczych na indywidualne i zbiorowe biografie, zagadnienia związane z pamięcią i narracją grup wykluczonych. Nawet jednak w obrębie tego przesunięcia stajemy przed tym samym paradoksem: chęć utrwalenia i naukowego opracowania indywidualnego doświadczenia staje się z miejsca mechanizmem je uśmiercającym. Stąd wciąż tak samo niepokojąco brzmi fatalistyczne memorandum Nory:

> Prawdziwą misją historii jest zniszczenie i wyparcie podejrzanej pamięci. W całkowicie uhistorycznionym świecie społeczeństwa historii staną w obliczu ostatecznej, definitywnej desakralizacji. Ambicją i zadaniem historii jest nie gloryfikowanie, lecz unicestwienie tego, co naprawdę się wydarzyło (tamże, s. 98).

Trudno rozumieć wypowiedź Nory jako skierowaną przeciwko uznawaniu historiografii i poszanowaniu akademickiej analizy faktów. Tak samo niepokojące byłoby uznanie jej za apologię czysto rytualnego systemu funkcjonowania społeczeństwa, w którym to, co symboliczne i podświadome, wypiera to, co racjonalne, naukowe i analityczne. Wydaje się raczej, że badacz zwraca uwagę na niebezpieczeństwo tej sytuacji, w której zanika zupełnie siła osobistego wyznania i pamięci, nie jest podtrzymywane indywidualne doświadczenie trwania w czasie – i w całości jest ono zastępowane przez narrację. Zwłaszcza że kilka stron później Nora dodaje w bardziej koncyliacyjnym tonie: „Pamięć, której nie przeżywamy już od wewnątrz, potrzebuje wsparcia z zewnątrz i namacalnych dowodów na to, że nadal trwa" (tamże, s. 106).

Można zadać pytanie: jak odnieść tę analizę do zagadnienia teatru zajmującego się przeszłością? Otóż kluczowy w tym kontekście wydaje się ostatni cytat. Skoro Nora zauważa, że akademicko pojmowana historia niejako niweluje pamięć i (nawet wbrew własnej intencji) nie może stanowić właściwego wsparcia dla jej zewnętrznego podtrzymywania, potrzebne jest dla nowego ożywienia zbiorowego i indywidualnego doświadczenia nowe, quasi-rytualne medium. Uważam, że w tym miejscu właśnie może pojawić się teatr.

Praca, którą wykonuje teatr, znów okazuje się mieć paradoksalny charakter i zataczać koło. Materiał, na którym bazujemy, odnosząc się do przeszłości (zwłaszcza tej odległej), opiera się na źródle zapośredniczonym, a więc – przestrzeni historii, nie pamięci. Nawet sięgając po wspomnienia, teatr historyczny (inaczej niż teatr oparty na doświadczeniu twórców) korzysta z jakiegoś rodzaju medium, samemu będąc medium kolejnym. Względem „pamięci" przychodzi zatem z zewnątrz, i to w co najmniej podwójnym

sensie. Mogłoby się zatem wydawać, że możemy w tym wypadku mówić co najwyżej o odbiciu odbicia, mizernej hochsztaplerce niwelującej wartość tego, co lokuje się po stronie pierwotności i prawdy. Tymczasem wydaje się, że sytuacja jest w fascynujący sposób dużo bardziej skomplikowana.

Teatr, choć siłą rzeczy zaprzedaje prawdę pierwotnego zdarzenia, na nowo staje się przestrzenią zbiorowego doświadczenia. W znacznie mniejszym stopniu jest sferą dyskursu, a w znacznie większym sferą rytuału. Być w teatrze to coś współprzeżywać i tym samym budować pewne zakorzenione w ciele wydarzenie, które będzie mogło towarzyszyć nam w przyszłości. Jeżeli spektakl sięga do przeszłości, to niezależnie od tego, czy na poziomie intelektualnym zgadzamy się z jego treścią, wymową i sposobem reprezentacji, czy też wzbudza w nas radykalny sprzeciw, samo jego doświadczenie nakłada się w nas na pracę pamięci lub wiedzę powiązane z danym wydarzeniem z przeszłości. Teatralne „tu i teraz" spotyka się z historycznym „kiedyś", tworząc wieczysty czy też bezczasowy konglomerat, przez który Nora rozumiał rytualną funkcję pamięci. I choć oczywiście teatr nie jest pamięcią i niejako stanowi narzędzie jej zniekształcenia, to niesie ze sobą wszystkie te sposoby działania, których Nora upatrywał w niej samej: pozwala na zmienność, wybiórczość, przemienia recepcję pewnych wydarzeń po czasie, jest magiczny, niedookreślony, kapryśny. Można tym samym powiedzieć, że stanowi substytutową formę podtrzymywania zbiorowej i indywidualnej pamięci, będąc jej – idąc za nomenklaturą Nory – miejscem (*lieu*). Cytując *Różnicę i powtórzenie* Gilles'a Deleuze'a:

> Nie chodzi o dodane drugiego i trzeciego razu do pierwszego, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi. W tym spotęgowaniu, ulegającym interioryzacji, powtórzenie ulega odwróceniu; jak mówi Péguy, to nie święto Federacji upamiętnia czy też zdobycie Bastylii,

> lecz zdobycie Bastylii uświęca i z góry powtarza wszystkie Federacje; albo też pierwsza lilia wodna Moneta powtarza wszystkie inne. Ogólność jako ogólność tego, co poszczególne, przeciwstawiamy zatem powtórzeniu jako powszechności tego, co jednostkowe (Deleuze, 1997, s. 28).

Paradoks tak rozumianego, odwróconego powtórzenia, o którym pisze Deleuze, będzie dla mnie konstytutywnym elementem rozumienia wykorzystania tematów historycznych w twórczości artystycznej. Historia nigdy nie jest tematem samym w sobie, lecz pretekstem dla opowieści scenicznej. Implikuje to dwustopniowy paradoks.

Zdarzenie historyczne staje się archetypiczne dla materiału teatralnego, ale staje się takie wyłącznie dlatego, że samo stanowi odbicie czegoś dużo bardziej ogólnego. Odtwarzając jakiś aspekt przeszłości, jednocześnie przenosimy ją poza przeszłość, czyniąc z pierwowzoru coś ogólnego. Historia zatem, a z całą pewnością teatr dotyczący historii, byłby narzędziem przemieniania jednostkowości w ogólność i następnie umożliwiającym na powrót indywidualne doświadczenie owej ogólności. W tym punkcie dochodzimy natomiast do drugiego stopnia owego procesu, związanego ze zdarzeniem założycielskim powtarzającym swoje powtórzenia. Pierwowzór, o którym myślimy, funkcjonuje w przestrzeni pamięci, czy też szerzej – w przestrzeni doświadczenia, wyobrażenia i myśli – szeroko rozumianej pragmatyczności archetypu wpisanego w jednostkowe ciało i mającego, wbrew powszechnemu przeświadczeniu, wyłącznie pragmatyczny charakter. Archetyp taki, idąc za Norą, a wbrew rozległej tradycji filozofii i psychoanalizy, z racji swojej funkcjonalności ma wysoce zmienny charakter. Przekształceniu mogą ulegać nie tylko jego poszczególne emanacje, ale on sam. Jest dokładnie odwrotnie niż chciałby tego chociażby Jung: to kolejne

odsłony aktualizują sens archetypu. Kolejne święta realizują tu i teraz rytuału, mitu, wydarzenia, nieustająco wpływając na sens i kształt pierwowzoru: aktualizuje się on więc z każdym powtórzeniem, w tym właśnie znaczeniu powtarzając wszystkie kolejne odsłony.

Oto teatr, który wydaje mi się interesujący: nie taki, który chciałby rekonstruować przeszłość albo ją powtarzać, lecz ten, dzięki któremu przeszłość sama staje się aktem powtórzenia. Teatr, który na nowo ustanawia pamięć, albo taki, który ustanawia pamięć po raz pierwszy, który buduje nowe doświadczenie: wydarzenie z przeszłości staje się jedynie pożywką dla tu i teraz. By lepiej zrozumieć jego potencjał, należy wpierw przyjrzeć się rytualno-mitologicznemu rozumieniu historii, wypływającemu z koncepcji Nory (choć w odwołaniu do aparatu pojęciowego innych myślicieli), by następnie dokonać przeglądu dotychczasowych podejść do realizacji tematu teatru historycznego już nie w opracowaniach teoretyków, ale w praktyce teatralnej. Na tle tego pejzażu będzie w końcu możliwe poddanie analizie mojego własnego rozumienia teatru historycznego na przykładzie mojego spektaklu *Arianie*.

II. MODELE WYKORZYSTANIA HISTORII W TEATRZE

Najbardziej klasyczny model wykorzystania historii w teatrze to ten, który chciałbym określić mianem „realizmu historycznego”. Ta strategia jest dzisiaj wykorzystywana stosunkowo rzadko i, co istotne, w namyśle teoretycznym panuje przekonanie o jej wyczerpaniu. Realizm historyczny chciałbym zdefiniować jako takie podejście do historii w teatrze, gdzie celem twórców jest w pierwszej mierze możliwie wierna rekonstrukcja tego, co minione, w najdosłowniejszym sensie odtwarzania. Na podobnych

założeniach bazował XIX-wieczny dramat historyczny, dziś najbliżej wyznawcom tej strategii jest do kilku formuł: widowiskowej rekonstrukcji historycznej, wywodzących się z pola teatru *non-fiction re-enactmentu* lub metody *verbatim*. Sądzę, że najbardziej porządkująca byłaby tu klasyfikacja wynikająca nie z ujęcia historycznego czy odnoszącego się do poszczególnych formuł proponowanych przez twórców, ale raczej z tego, co miałoby być przedmiotem teatralnego odtwarzania historii. Zadanie, jakie sobie stawiam, w tym wypadku nie sprowadza się zatem do próby choćby przekrojowego odtworzenia „historii realizmu historycznego w teatrze" i jego ewolucji, lecz raczej wskazania na pewną esencjonalną, uniwersalną potencjalność takiego podejścia. Chciałbym zatem zaproponować trzy strategie, w jakich moim zdaniem wyczerpywać się mogą możliwości realizmu historycznego w teatrze. Może on mianowicie chcieć odtwarzać przeszłość:

1. w jak największym stopniu,
2. w oparciu o jak największe prawdopodobieństwo,
3. co do najważniejszych aspektów.

Grupa pierwsza aspiruje do odtworzenia historii w sposób absolutnie wierny w tak wielu wymiarach, jak to tylko możliwe. Będzie to oczywiście tym bardziej możliwe, im bliższa w czasie jest dana historia i im lepiej udokumentowana, najlepiej przez fotografie, filmy, rejestrację dźwiękową. Przedmiotem odtworzenia mogą zatem stać się nie tylko konkretne sytuacje w ich ogólnym zarysie i sensie, ale ich precyzyjne odzwierciedlenie: umeblowanie pomieszczeń, natężenie światła, wygląd i ubiór postaci, pozy, gesty, dokładny przebieg dialogów, tembr głosów itp. Co ciekawe, po okresie wygaśnięcia podobnych aspiracji w teatrze współczesnym (po pierwsze z powodów uświadomienia sobie niemożliwości wierności tego typu

realizmowi, po drugie – z racji przegrania konkurencji w tym zakresie z filmem), grupa ta przeżywa nowy renesans w obrębie formuły *re-enactementu*. Wierne odtworzenie może spełniać rozmaite funkcje, najczęściej: bezpośredniego uwidocznienia tego, co znaczące i trudne, tego, co oderwane od pierwotnego kontekstu i naświetlone publiczności samo w sobie staje się deklaracją polityczną, świadectwem lub oskarżeniem. „Identyczność" ma w takim wypadku być gwarantem, że to, w czym biorą udział artyści i publiczność, nie jest przekłamane, skrzywione, poddane wtórnej interpretacji – i tym samym, że jeśli w odtworzeniu coś jest gorszące, szokujące, wywołujące zgrozę, to owe afekty generowane są przez samą naturę pierwowzoru.

Grupa druga i trzecia dotyczą realistycznej reprezentacji historii w formule, w jakiej występowała w teatrze w dawnych czasach i nie jest zbyt często stosowana współcześnie (inaczej niż w filmie, w powieści historycznej czy w grach wideo osadzonych w realiach historycznych), jednak należy je tu pokrótce omówić dla porządku. I tak, grupa druga wychodzi z założenia, że jakkolwiek odtworzenie prawdy w stosunku do przeszłości nigdy nie jest możliwe w stu procentach, należy podążać za tym, co „historycznie prawdopodobne". Zasada ta wywodzi się jeszcze z czasów starożytnej historiografii, znalazła zresztą rozwinięcie w zasadach retoryki i następnie poetyki: historiografia grecko-rzymska bardzo często przytaczała szczegółowe przemowy opisywanych postaci, i jakkolwiek były one zmyśleniami, nie stanowiły w przeświadczeniu mentalności epoki fikcji. Otóż bohaterowie dzieł historycznych wygłaszali na ich kartach słowa, które powinni byli wygłosić, albo takie, które najprawdopodobniej mogli wygłosić. W odniesieniu do teatru zasada ta oznaczałaby uznanie za warunek realizmu trzymanie się ogólnej charakterystyki kontekstu, w którym rozgrywały się dane wydarzenia, i ogólnego ich zarysu, jednak bez konieczności pewności

co do szczegółów. „Nierealistyczne” byłoby w tym wypadku nie to, co historycznie nie miało miejsca, lecz to, co w świetle naszej wiedzy najprawdopodobniej nie mogło się wydarzyć w danym miejscu i czasie.

W końcu grupa trzecia, która kładzie nacisk na wybrane aspekty, wychodzi od subtelnie odmiennej, choć w gruncie rzeczy podobnej strategii. Przedmiotem odtworzenia jest to, co w danej sytuacji historycznej jest dla twórców szczególnie ważne: w tych wybranych aspektach decydują się tu oni na wierność względem faktów. Z zasady tej wierności jednak zostają wyłączone pozostałe aspekty realizacji teatralnej, ograniczając się czy to do zgodnej z grupą drugą zasady prawdopodobieństwa, czy wręcz (co jest gestem dużo bardziej współczesnym) na zasadzie konwencji ulegając dowolnemu przekształceniu. W tym miejscu posłużę się przykładem ze swojego przedstawienia *Mosdorf. Rekonstrukcja*. W scenie, w której przedstawiona jest „elita” konspiracji obozowej w Auschwitz, rozmawiają ze sobą Witold Pilecki, Józef Cyrankiewicz, Jan Mosdorf i Stanisław Dubois. „Realistyczne” jest odwzorowanie samych relacji pomiędzy przedstawicielami różnych frakcji politycznych obecnych w obozie i wymieniane między nimi informacje; aspektem, który uległ pełnemu odrealnieniu, jest przestrzeń, w jakiej bohaterowie się znajdują: wypoczywają w słońcu na leżakach, w oderwaniu od okrucieństw życia obozowego, co w wyjściowym zamierzeniu było świadomym gestem wyrażenia niemożliwości przekonującego reprodukowania piekła funkcjonowania w Auschwitz i zastąpienia go sytuacją z gruntu surrealistyczną.

Zapośredniczenie

W tym ujęciu historia wciąż pozostaje przedmiotem opowieści, różnica

polega jednak na tym, że twórcy nie stawiają sobie za zadanie ograniczenia się do wiernego i możliwie realnego odtworzenia zdarzeń na scenie, uznając, że jest to albo niemożliwe, albo niewłaściwe ze względów etycznych. Rzeczy przywoływane są czy to jako opowieść świadków, czy jako projekt grupy badawczej, która gra z widzami w otwarte karty, pokazując swój proces rekonstrukcyjny, czy w końcu z pomocą pozateatralnych struktur mierzenia się z przeszłością, takich jak proces sądowy, śledztwo dziennikarskie, rekonstrukcja policyjna. Zwłaszcza ta ostatnia grupa wydaje się warta uwagi: najbardziej jej spektakularnym przykładem jest wieloaspektowy i wykraczający poza granice teatru *Trybunał Kongo* Milo Raua, czy – jak się wydaje mocno bazująca na jego formule – *Sprawiedliwość* Michała Zadary.

Motorem napędowym obydwu przedsięwzięć jest to, co można określić mianem sprawiedliwości zastępczej: przeprowadzenie procesu sądowego bez realnej mocy sprawczej w obrębie istniejącej formuły prawnej, w związku z inercją państwowych lub międzynarodowych instytucji prawnych albo niemożnością podjęcia przez nich stosownych działań. Przedmiotem zainteresowania Milo Raua jest kongijska wojna domowa, zainicjowana przez ludobójstwo w Rwandzie w 1994 roku. *Trybunał…* objął przeprowadzenie pełnowymiarowego procesu sądowego: przesłuchanie świadków i zebranie dokumentacji, trzydniowe obrady międzynarodowego składu sędziowskiego i wydanie wyroku, nadto nakręcenie filmu dokumentalnego, publikację książkową, interaktywną opowieść graficzną o „świadku J” oraz uruchomienie strony internetowej[2]. Działanie Milo Raua względem przeszłości miało więc co najmniej kilka aspektów: oddawało głos ofiarom, dawało im namiastkę sprawiedliwości, doprowadziło do zebrania realnego materiału dowodowego oraz do potencjalnego wymuszenia na trybunałach międzynarodowych zajęcia się sprawą.

Analogicznie rzecz miała się u Zadary, który postanowił zbadać, czy antysemicka akcja PRL w roku 1968 nosi znamiona zbrodni przeciwko ludzkości i czy można pociągnąć do odpowiedzialności za tamte wydarzenia konkretne osoby. Zadara zaprosił dwóch ekspertów, prof. Roberta Grzeszczaka i Daniela Przastka (por. Zadara, 2021, s. 10). Spektakl *Sprawiedliwość* połączył z opracowaniem materiału dowodowego, debatą, publikacją książkową, niezrealizowanym planem złożenia zawiadomienia do prokuratury oraz z wysłaniem listów do dwojga żyjących dziennikarzy włączających się w 1968 w antysemicką nagonkę.

W przypadku obu projektów historia stała się obiektem rozprawy sądowej, „teatr" polegał zaś na tym, że nie miała ona mocy sprawczej. W przypadku Raua wynikało to z faktu, że powołany trybunał nie był umocowany w żadnych strukturach państwowych ani międzynarodowych, a jego celem było zwrócenie uwagi na niemoc i brak zainteresowania ze strony wspólnoty międzynarodowej. U Zadary opracowany materiał miał być według deklaracji reżysera przekazany wymiarowi sądownictwa, a ostatecznym argumentem, który miał powstrzymać artystę od tego działania, miała być niewiara w transparentność i niezawisłość sądownictwa pod rządami Prawa i Sprawiedliwości (tamże, s. 11): Zadara w pewnym momencie rozważa nawet złożenie autodonosu w związku z tym, że wiedząc o zbrodni przeciwko ludzkości, zaniechuje zawiadomienia o niej (tamże, s. 173).

Wyjadanie ze śmietnika historii – przeszłość jako pretekst

Ostatnie podejście chciałbym porównać z popularną, wywodzącą się z marksistowsko-Žižkowskiej tradycji metaforą, w której współczesna filozofia żywi się ideami znalezionymi na śmietniku historii. Podobnym „wyżeraczem"

mógłby być artysta wybierający dla siebie elementy z czasów minionych, by zbudować autonomiczne dzieło. „Śmietnikowość" i „wyżeranie" nie są w tym wypadku nacechowane pejoratywnie: równie dobrze można używać dużo bardziej powabnych metafor związanych z recyklingiem, wymogami *ecological sustainability*, czy modą na *vintage*, *glitch* i *re-use*. W tym ujęciu artysta wygrzebywałby z gąszczu historycznych odpadów elementy, które uważa za fascynujące, by użyć ich do wznoszenia własnej konstrukcji. W niemetaforycznym ujęciu podobny zabieg rozpoznany jest w wielu dziedzinach kreacji artystycznej: wykorzystywaniu dawnych elementów architektonicznych i rzeźbiarskich w nowych budowlach jako tak zwanych spoliów, nanoszenie nowych warstw tekstu i ilustracji na zapisany pergamin celem powołania od życiu palimpsestu, czy choćby włączanie dawnych monet i biżuterii do nowych ozdób, bez znajomości ich wcześniejszego zastosowania (tak często działo się z rzymskimi monetami, z których po upadku Cesarstwa wytwarzana była biżuteria).

Twórca teatralny staje się tu przeszukiwaczem wysypisk nie jako archeolog, który stawia sobie za cel pieczołowite odtwarzanie strzępów przeszłości celem jakiejkolwiek rekonstrukcji, ale raczej jako paser, łupieżca bądź ignorant: jego gest to gest zabrania atrakcyjnego obiektu do własnej kryjówki w celu urządzenia jej lub jego sprzedaży z zyskiem. Przeszłość staje się tu właściwie wyłącznie budulcem teraźniejszości: budulcem, który z jakiegoś względu wydaje się atrakcyjniejszy niż sięgnięcie po coś absolutnie nowego. Minione epoki jawią się nam jako zamknięte całości, których sens i naturę jesteśmy w stanie uchwycić: mamy możliwość rozeznania się w tym, jak i z jakiego powodu ludzie myśleli w nich w określony sposób, jakie zasady rządziły podówczas społeczeństwami, jak domknęły się zbiorowe i indywidualne biografie, co było „wynikiem" wydarzeń określonej epoki. Wiemy doskonale, że to wrażenie, któremu ulegamy, w żadnym razie nie jest

prawdziwe. Przeszłość mieni się nieskończoną ilością barw, składa z miliardowych detali, jest zniuansowana i skomplikowana. Domknięcie, którego wrażenie mamy, jest domknięciem istniejącym w naszym odczuwaniu danej epoki na skutek posiadania wyobrażeń, zapośredniczonych przez wiedzę, treści kultury, znajomość źródeł itp. I tak „wytwarzamy sobie" przeszłość, która domyka się w pewien mniej więcej spójny obraz, oparty na niewielkiej liczbie informacji i ich mniej lub bardziej krytycznych interpretacji. Właśnie tak rozumianą historią może karmić się artysta chcący traktować artefakty (fizyczne, kulturowe, mentalne) przeszłości jako materiał autonomicznego procesu twórczego.

III. *ARIANIE*

Podstawą spektaklu *Arianie* był autorski tekst dramatyczny poświęcony zagadnieniu wspólnoty Braci Polskich. Tekst spektaklu i pierwotny tekst dramatu różnią się od siebie zasadniczo. Tekst pisany był bez myśli o realizacji w konkretnym teatrze repertuarowym, chociaż z planem zaproponowania go dyrekcji któregoś z teatrów krakowskich, w związku z jego tematyką.

Tematy

Mit założycielski Rzeczypospolitej. *Arianie* w znacznej mierze stanowili próbę znalezienia tego, co twórcy spektaklu *1989* w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego określili mianem „pozytywnego mitu". Kluczowa była odpowiedź na kilka pytań: czy istnieje historyczna wizja otwartego, wielokulturowego i opartego na hasłach tolerancji i równości państwa polskiego, do której można byłoby się odwołać? Czy istnieje niekatolicka historyczna Polska tożsamość, którą dałoby się wyprowadzić z czasów

nowożytnych? Czy w Polsce możliwe jest chrześcijaństwo lub – szerzej – wiara religijna, które nie byłyby skażone dogmatyzmem katolickim? Dwa pierwsze pytania odnosiły się do idei świeckiego państwa, pytanie ostatnie do kwestii indywidualnej religijności.

W toku pracy nad spektaklem niezwykle ważne okazały się w kontekście tak sformułowanych pytań pierwsze próby, na których zespół realizatorski i zespół aktorski podjęli długą rozmowę na temat religii, jej miejsca w życiu publicznym oraz prywatnych przekonań poszczególnych osób uczestniczących w procesie twórczym. Pobocznym, choć obecnym w spektaklu i istotnym dla mnie w trakcie jego realizacji zagadnieniem była kompromitacja utopii. Ruch ariański w swojej najbardziej „humanistycznej" odsłonie postulował szereg rozwiązań społecznych, które dalece wyprzedzały swoją epokę: bezwarunkowy pacyfizm, równość klasową, zniesienie kapłaństwa, równy dostęp do edukacji i sprawowania funkcji publicznych niezależnie od płci. Oczywiście historyk musi podchodzić do tych postulatów z dużą ostrożnością, wpisując je w kontekst epoki i uważając, by nie transponować współczesnego światopoglądu na mentalność epoki. Ponadto należy pamiętać, że głosiciele tak radykalnych haseł byli wśród samych Braci Polskich w mniejszości i na przykład jeden z głównych ariańskich intelektualistów, autor przekładu Pisma Świętego Szymon Budny, był gorącym orędownikiem pańszczyzny, poświęcającym wiele uwagi podkreślaniu niższości chłopów i teologicznego uzasadnienia poddaństwa.

Mimo to wyjściowy radykalizm etyczny ruchu ariańskiego był bezsprzeczny. W dramaturgii spektaklu poświęconego tej wspólnocie łatwo przypisać porażkę ariańskich ideałów wyłącznie czynnikom zewnętrznym: prześladowaniu ze strony katolików, luteranów i kalwinów, a w końcu zerwaniu rozwoju ruchu przez edykt królewski zakazujący praktykowania

wyznania. Taka optyka byłaby jednak zbyt prosta. Wśród samych arian pojawiało się coraz więcej doktrynalnych pęknięć i kompromitacji. W doktrynie bezwzględnego pacyfizmu poszczególni myśliciele musieli wprowadzać coraz więcej ustępstw, związanych chociażby z koniecznością świadczenia obowiązku obronnego względem Korony w przypadku ogłoszonego przez króla pospolitego ruszenia. Pojawił się też wątek wyłączający poza bezwzględną ochronę życia czy to nie-chrześcijan czy (z racji ich rzekomo nieludzkiego, barbarzyńskiego usposobienia) muzułmańskich Tatarów (por. Gołaszewski, 2018). Podobnie rzecz miała się z wyzwoleniem chłopów: próby zniesienia pańszczyzny w majątkach ariańskich nie tylko prowadziły do paradoksów, bowiem wyzwoleni chłopi tracili równocześnie ziemię i źródło utrzymania; ale i do załamywania się ekonomicznego dobrobytu próbujących wprowadzić taką reformę Braci. W następstwie tego zdarzało się, że wycofywali się oni z raz przyznanej poddanym wolności i wyłapywali „uciekinierów", żądając ich powrotu do pracy na swoją rzecz (tamże). Ostatecznym „przewinieniem" ariańskim było poparcie przez znakomitą większość Braci Polskich szwedzkich roszczeń do polskiej korony i opowiedzenie się po stronie Karola Gustawa podczas potopu szwedzkiego. Oczywiście arianie nie byli w tym odosobnieni, wśród polskiej szlachty odsetek poparcia dla najeźdźcy był niezwykle wysoki. Nadto była to decyzja za wszech miar zrozumiała z punktu widzenia pragmatyki politycznej: Karol Gustaw gwarantował arianom znacznie większe bezpieczeństwo niż ortodoksyjny katolik Jan Kazimierz. Tym niemniej z punktu widzenia deklarowanego przez arian systemu etycznego decyzja o poparciu zbrojnej agresji na suwerenny organizm polityczny, jakim była Rzeczpospolita, i ludobójczych działań wojennych obejmujących pacyfikację wielu miast i wsi, uznać należy za bezwzględną porażkę.

Możliwe zatem, że ariańska utopia, której obietnicę w spektaklu wygłaszają

Juliusz Chrząstowski, Grzegorz Mielczarek i Łukasz Szczepanowski, snując wizję, jak „to państwo będzie wyglądać za sto lat, a co dopiero za pięćset", nie mogłaby się wydarzyć, nawet gdyby nie nagłe zerwanie polskiej przygody z reformacją. Filozoficzne pytanie, które interesowało mnie w tym przypadku, jest znacznie szersze: czy utopia jest w ogóle możliwa?

Historiozoficzna analiza dziejów jest zawsze rodzajem hermeneutycznej interpretacji, w której rzeczywista złożoność procesów dziejowych ustępuje próbie stworzenia syntetycznej narracji podporządkowanej jednemu, nadrzędnemu założeniu, obszarowi refleksji lub zjawisku. Nie wyklucza to jednak częściowej przynajmniej trafności diagnoz formułowanych w obrębie praktyki historiozoficznej.

Na potrzeby realizacji *Arian* przyjąłem za historiozoficzny punkt zwrotny w dziejach Rzeczypospolitej najazd szwedzki i moment wygnania Braci Polskich z kraju. W XVI wieku Rzeczpospolita wydawała się być na prostej drodze jeżeli nie do zaistnienia reformacji analogicznej do krajów zachodnioeuropejskich, to przynajmniej do trwałego funkcjonowania jako państwo wielowyznaniowe. Wbrew mitowi „złotego wieku" Rzeczypospolitej i „państwa bez stosów", współbytność rozmaitych konfesji chrześcijańskich oraz ludności żydowskiej i muzułmańskiej częstokroć prowadziła do napięć i przemocy religijnej, jednak sam fakt koegzystencji i kolejnych aktów prawnych gwarantujących wolność wyznania, na czele z aktem konfederacji warszawskiej, uznać należy za bezsprzeczną zdobycz tamtych czasów. Reformacji zdawali się sprzyjać niektórzy monarchowie, możnowładcy widzący w niej szansę na uniezależnienie się finansowe od Kościoła oraz znamienita większość odrodzeniowych intelektualistów.

Sprawa Erazma Otwinowskiego a współczesny paragraf o obrazie uczuć religijnych

Historii Erazma Otwinowskiego poświęcone zostały dwie sceny spektaklu, przy czym jedna z nich jest sceną choreograficzną. Erazm Otwinowski był kalwinistą, a następnie arianinem, autorem poezji religijnej. Podczas procesji eucharystycznej z okazji święta Bożego Ciała w Lublinie Erazm wyrwał monstrancję z rąk księdza katolickiego i podeptał. Wydarzenie to zostało dość dobrze udokumentowane. Erazm miał zmusić kapłana do odmówienia modlitwy *Ojcze nasz* i cisnąć monstrancją na słowa „który jesteś w niebie", mówiąc „nie ma go w twoim chlebie, nie ma go w twojej puszce" (Wilczek, 1994). Władze kościelne żądały dla szlachcica wyroku śmierci, jednak sąd świecki uznał, że nie będzie rozstrzygał sporów teologicznych, a Erazm jest chroniony jako szlachcic, któremu zagwarantowano wolność wyznania. Został zobligowany jedynie do pokrycia szkód materialnych i złożenia przysięgi, że podobny incydent się nie powtórzy.

Wydarzenie to zainteresowało mnie w świetle dzisiejszej debaty o przepisie dotyczącym obrazy uczuć religijnych: regulacji, która wydaje się anachronicznym absurdem. Dużym zaskoczeniem był dla mnie fakt, że w XVI-wiecznej Rzeczypospolitej sąd zdecydował się w sprawie Erazma Otwinowskiego na dużo bardziej liberalne rozstrzygnięcie niż ma to miejsce w wielu podobnych sytuacjach współcześnie. Nie wartościując samego działania Otwinowskiego, natrafiłem równocześnie na intrygujący paradoks. Jeśli zadać pytanie o to, jakie były motywacje lubelskiego poety, należy uznać, że miały one charakter religijny. Jego wystąpienie nie było antyreligijne, lecz dotyczyło sporu teologicznego wewnątrz chrześcijaństwa. Sprzeciw wobec katolickiej doktryny o transsubstancjacji miał z punktu

widzenia światopoglądu religijnego radykalną wagę aksjologiczną: dla osoby nieuznającej aksjomatu o rzeczywistej obecności ciała Chrystusa w eucharystii takie rozumienie tego sakramentu miało charakter wręcz bluźnierczy: nie tylko wypaczało zasadniczy sens eucharystii, ale stanowiło wręcz akt obrazoburczego kanibalizmu. Zatem: dla Otwinowskiego to procesja eucharystyczna była obrazą uczuć religijnych.

Wewnątrzchrześcijański spór nie byłby współcześnie inspirujący, gdyby nie fakt, że w obecnej praktyce sądowej zarzut obrazy uczuć religijnych wysuwany jest nie tylko wobec osób, które swoim działaniem intencjonalnie obrażają katolików, ale również takie, których działanie wynika z odmiennego od katolickich wykorzystania symboli chrześcijańskich – czy to z pobudek religijnych, czy świeckich. Dość przytoczyć przykład postawienia przed sądem autorki grafiki z Matką Boską Częstochowską noszącą tęczową aureolę czy nieprzynależącego do żadnego związku wyznaniowego chrześcijańskiego biskupa, który w tęczowym ornacie włączył się w celebrację ekumenicznego nabożeństwa w Warszawie, co zostało uznane za celowe i intencjonalne ośmieszanie wiary. Odkładając na bok debatę o dopuszczalności istnienia oddzielnych zapisów chroniących uczucia religijne w obrębie świeckiego państwa, w historii Otwinowskiego należy zwrócić uwagę na przejmujący moment, w którym to katolicyzm jako instytucjonalna religia może, co w świetle polskiej mentalności wydawało się do niedawna nie do pomyślenia, być oskarżony z paragrafu, który powstał z myślą o jego szczególnej ochronie. Dzisiaj działanie Otwinowskiego potraktowalibyśmy jako rodzaj prowokacji czy performansu artystycznego, jednak paradoksalnie ciekawsze wydaje się przyjrzenie mu się bez tego rodzaju anachronizmu.

Postaci

Elementem, który powraca w mojej dotychczasowej praktyce teatralnej, jest rozłączne myślenie o aktorach i postaciach scenicznych. Jest ono następstwem omówionych już założeń estetycznych, zgodnie z którymi zasadniczym elementem spektaklu jest abstrahowanie określonych elementów rzeczywistości, które mają być przedmiotem doświadczenia osób zaangażowanych w spektakl (w tradycyjnym podziale: aktorów oraz widzów). Jeśli scenografia czy tekst odwołują nas jedynie do konkretnych aspektów rzeczywistości, podobnie rzecz może się mieć z rolą. Tym, co doświadczane w sposób pełny i bezpośredni przez widza, jest obecność aktora i sieć relacji wytworzona w tej współobecności. Jest rzeczą oczywistą, że postać nie jest czymś, co jest odtworzone w całości swojego ontologicznego jestestwa, czymkolwiek ono byłoby.

Przedmiotem doświadczenia mogą być pewne cechy osobowości, wyimki myśli, napięcia międzyludzkie czy praktyki działania, bardziej niż postać rozumiana jako pełnowymiarowe psychofizyczne indywiduum. Aktor więc może być nośnikiem owych „wyimków" postaci i na nich koncentrować swoją grę. „Przebieg sceniczny" roli może zatem inkorporować zmiany „jednostkowych tożsamości" postaci, w które wciela się aktor, z jednoczesnym zachowaniem integralności doświadczenia. I tak dana rola może sprowadzać się do odgrywania kolejnych postaci wiedzionych wspólnym imperatywem, funkcją społeczną lub cechą (w przypadku *Arian* są to postaci: Króla grana przez Grzegorza Mielczarka i Kardynała grana przez Krystiana Durmana, które łączą w sobie biografie kolejnych polskich monarchów i kolejnych notabli Kościoła katolickiego z dwóch stuleci) lub wręcz indywidualności o sprzecznych poglądach i imperatywach, jednak w taki sposób, że z ich pomocą można przeprowadzić pewien dynamiczny

proces w obrębie doświadczenia aktora. Tak na przykład jest z rolą Juliusza Chrząstowskiego, grającego kolejno Leliusza Socyna, Fausta Socyna i Erazma Otwinowskiego: wpierw ariańskich intelektualistów opowiadających się za pełnią tolerancji wyznaniowej i otwartym dialogiem między konfesjami chrześcijańskimi, a następnie ariańskiego poetę aktywnie występującego przeciw katolicyzmowi. W tym wypadku mamy więc do czynienia z „łukiem dramaturgicznym" prowadzącym od utopijnego pacyfizmu do narastającego radykalizmu w obrębie roli inkorporującej kilka biografii.

Parowania

Chociaż w obrębie przedstawienia sześcioro aktorów przez większość czasu występuje wspólnie i kolektywnie odgrywa kolejne etapy historii arian, są oni podzieleni w luźny i nie zawsze konsekwentny sposób na trzy pary, pomiędzy którymi istnieje bardziej rozwinięta dynamika relacji.

Para 1: król i kardynał

Pierwsza relacja rozgrywa się pomiędzy królem granym przez Grzegorza Mielczarka i kardynałem, w którego wciela się Krystian Durman. Duet ten buduje opowieść o postępującej radykalizacji polskiej monarchii: od oświeceniowego ideału władcy otwartego na humanistyczne nowości i sprzyjającego reformacji, po króla decydującego się na wygnanie arian i przyjęcie katolicyzmu jako jedynej oficjalnej religii państwowej. Króla poznajemy jako postać chętną do reform społecznych: wyraża zgodę na wysłanie do papieża polskiej delegacji proszącej o zgodę na utworzenie Kościoła narodowego. W następnej scenie to król inicjuje musicalowy występ: wraz z poddanymi śpiewa o potrzebie reform i tolerancji. Kardynał z kolei od samego początku stwierdza, że wszelkie odstępstwo od katolicyzmu

to zagrożenie dla kraju, a Kościół katolicki ma monopol na interpretację Pisma Świętego.

Prosty, komiksowy konflikt racji pozwala na uruchomienie pomiędzy dwoma postaciami dynamiki, która zaraz się komplikuje. W kolejnych scenach coraz mocniej budowana jest sugestia romantycznej relacji łączącej duchownego i monarchę: od przypadkowych dotknięć i półsłówek aż po mocno rozerotyzowany taniec w ostatniej części spektaklu. Dynamika owej relacji zostaje rozbita na trzy sceny poświęcone tej parze postaci. W pierwszej kardynał sonduje poglądy króla i próbuje przekonać go do potępienia reformacji. W drugiej król, zaniepokojony narastającym radykalizmem kardynała, próbuje namówić go do liberalizacji poglądów. Scenę kończy słowami: „Odmawia ksiądz kardynał innym tego, co tak bardzo cenię u samego księdza kardynała", sugerując tym samym otwartość i wrażliwość rozmówcy, ale i jego wymykanie się narzuconym przez Kościół katolicki normom.

W scenie trzeciej dynamika postaci odwraca się radykalnie: król zostaje porwany do tańca przez kardynała, ubezwłasnowolniony i rzucony na kolana. Duchowny wprost żąda od niego posłuszeństwa, grożąc, że w przeciwnym razie Kościół zwróci się przeciwko monarsze. Paradoksalnie kardynał wciąż deklaruje: „mam zawsze na względzie dobro mojego władcy", przy czym niejasne pozostaje, czy chodzi mu o króla, o papieża, Chrystusa, czy też abstrakcyjną władzę. Następnie kardynał przytrzymuje monarchę z dłońmi rozpostartymi niczym na krzyżu, gdy ten wygłasza edykt potępiający arian, i popycha go na ziemię.

W relacji pomiędzy tymi postaciami drugorzędną rolę odgrywa kwestia ich orientacji seksualnej. Ważniejsza była dla mnie sama metafora mariażu pomiędzy władzą świecką i kościelną, w której monarcha łudzi się, że będzie

w stanie zachować równowagę sił, daje się uwieść Kościołowi i wierzy, że ze swoim partnerem – z racji jego wykształcenia i inteligencji – może komunikować się za pomocą języka humanistyki. Szybko jednak okazuje się, że związek ten jest toksyczny: kardynał uznaje jedynie argument siły i nie zawaha się podporządkować sobie monarchy.

Homoseksualizm bohaterów jest tu ważny o tyle, o ile grana przez Krystiana Durmana postać wypiera go, nie akceptując w sobie tego, co w świetle katolicyzmu nienormatywne: wydaje się, że nienawiść do własnej „odmienności" ekstrapoluje na nienawiść do odmienności innych. Jednocześnie nabiera ona znaczenia w finale spektaklu, w kazaniu antyariańskim. Przemówienie Durmana jest osobliwą kompilacją kazań z epoki wymierzonych we wspólnotę Braci Polskich i homilii arcybiskupa Marka Jędraszewskiego, w których atakował on osoby nieheteronormatywne, mówiąc o „ideologii LGBT" i „tęczowej zarazie". W trakcie pracy nad spektaklem uderzyło mnie, jak bardzo odczłowieczająca retoryka kazań krakowskiego biskupa powiela figury stylistyczne i tropy retoryczne dawnej homiletyki antyariańskiej, prowadząc do zbudowania w spektaklu tej paraleli: w obrębie wyznaniowego państwa katolickiego władze kościelne w ciągu kolejnych stuleci nie tylko występowały przeciwko temu, co było zaburzeniem istnienia jednolitego ideowo państwa, ale właściwie nie zmieniły sposobu argumentowania i technik odczłowieczających swoich oponentów.

Ostatnia z odsłon relacji monarchy i duchownego doprowadza do pełnego podporządkowania króla Kościołowi. W warstwie działania scenicznego finał ten zdecydowałem się obrazować tańcem. Ważną inspiracją dla tej sceny i świadomym cytatem było odniesienie się do figury tańczących kardynałów, granych przez braci Janickich, z przedstawień Tadeusza Kantora.

Para 2: bracia arianie

Analogicznie, jeśli chodzi o budowanie pary postaci o stałym łuku rozwoju dramaturgicznego, choć zmiennych tożsamościach, postąpiłem z ariańskim duetem granym przez Juliusza Chrząstowskiego i Beatę Paluch.

Paluch gra polskiego arianina żywo przejętego etycznymi postulatami ruchu: pacyfizmem i wyzwoleniem chłopów. Postać ta utkana jest z kilku bohaterów historycznych, powstała głównie na kanwie biografii i pism Piotra z Goniądza. Chrząstowski to z kolei przybysz z zewnątrz i erudyta, bardziej zainteresowany filozoficznymi niż społecznymi aspektami ruchu. Dla niego nadrzędną ideą wydaje się otwarty dialog intelektualny i nieskrępowana wymiana poglądów. W tej części spektaklu występuje pod imieniem Fausta Socyna, włoskiego myśliciela osiadłego w Krakowie. Jest orędownikiem bezwzględnej tolerancji, a do postulatów wygłaszanych przez bohatera Paluch wydaje się odnosić z sympatią, choć nie bez lekkiej ironii. Dwóch arian zawiera przyjaźń w scenie intelektualnego sparringu, w której łączą mecz tenisa z przerzucaniem się łacińskimi bon motami, by następnie przejść do debaty intelektualnej. Następnie bohater Paluch próbuje wyzwolić swoich chłopów, choć nie jest gotowy na konsekwencje tego działania i szybko wycofuje się z tych planów, co na bieżąco komentuje postać Chrząstowskiego.

Kluczowe dla dynamiki obu postaci są sceny następne. Juliusz Chrząstowski jako Faust Socyn prowadzi na Akademii Krakowskiej wykład o śmierci – tekst jego prelekcji w dużej mierze opiera się na pismach Socyna. Po kilku zdaniach wystąpienie zostaje przerwane przez pojawienie się trojga innych aktorów: Krystiana Durmana w kardynalskim birecie oraz trzymających się za ręce Pauliny Kondrak i Łukasza Szczepanowskiego. Szybko okazuje się, że

ostatnia para wciela się w krakowskich studentów, którzy zdecydowali się urządzić antyariański pogrom. Na wpół odgrywając, na wpół zaś referując historię niedoszłego linczu na Fauście Socynie, opisują moment wyciągnięcia go z mieszkania, zniszczenia jego pism i powleczenia w stronę Wisły, gdzie miał zostać utopiony. Finał tej historii relacjonuje Socyn: został wyratowany przez zaprzyjaźnionego wykładowcę, katolika, który zdołał wymusić na żakach uwolnienie Socyna. Po uspokojeniu się zamieszek ariański filozof wyjechał do Lusławic, by nigdy już nie powrócić do Krakowa.

Scenie towarzyszy Beata Paluch, która klęka obok Juliusza Chrząstowskiego, jak gdyby jej postać chciała utożsamić się z cierpieniem współbrata. Następnie, przedstawiając się już po raz drugi w toku spektaklu (po raz pierwszy w zapoznawczej rozmowie z Socynem) jako Piotr z Goniądza, wygłasza krótki monolog o tym, że na wzór morawskich anabaptystów przypasała sobie do pasa drewniany miecz „na znak pokoju". Rozpoczyna to dialog pomiędzy dwoma klęczącymi postaciami – scenę nie mającą żadnego odniesienia historycznego i będącą z jednej strony klasycznym „konfliktem racji", z drugiej – skonstruowaną na potrzeby dramatu konfrontacją dwojga ariańskich działaczy prowadzącą do zerwania więzów przyjaźni. Chrząstowski zadaje Paluch szereg pytań dotyczących tego, jak daleko może posunąć się jej pacyfizm i czy wciąż pozostaje w mocy, kiedy niezbędne okazuje się ratowanie życia przyjaciół i rodziny. Piotr z Goniądza wydaje się w odpowiedzi kluczyć: deklaruje, że jest gotowy walczyć i poświęcić życie w obronie najbliższych – w końcu jednak wyznaje, że nigdy nie posunie w tym celu do agresji, nawet jeśli nie ma innego sposobu na ich ocalenie. Postać Chrząstowskiego nie komentuje tego, lecz wstaje i odchodzi. Zależało mi na tym, by najbardziej prawdopodobną dla widza interpretacją było rozczarowanie Socyna, dla którego granicą głoszenia idei jest życie najbliższych: przyjaźń między nim i bezczynnym w imię wyznawanych idei

Piotrem zostaje zerwana.

Postać Chrząstowskiego powróci jeszcze w autonomicznej scenie już jako inny bohater historyczny: Erazm Otwinowski, który podeptał monstrancję podczas procesji eucharystycznej w Lublinie w 1564 roku. Bohater Chrząstowskiego, otarłszy się o śmierć i skonfrontowany z realnym doświadczeniem fanatyzmu i przemocy, wydaje się dochodzić do wniosku, że szczytne postulaty tolerancji i wzajemnego szacunku nie znajdują zastosowania w debacie z religijnymi ekstremistami. Porzuca dawne poglądy, by teraz samemu zdecydować się na radykalny gest i świadomie sprowokować katolików, zakłócając ich publiczną celebrację religijną.

Łuk postaci granej przez Beatę Paluch nie znajduje równie radykalnego finału. W kolejnych scenach będzie ona powtarzać hasła o pacyfizmie, wyzwoleniu chłopów i zakazie chrztu nieświadomych dzieci, coraz bardziej odosobniona w swoich postulatach i coraz wyraźniej ignorowana przez pozostałych aktorów. Momentem, w którym odzyska kaznodziejski zapał, będzie scena jej kazania, skonfrontowanego z figurami tańczących Chrystusów (tę scenę również analizuję osobno).

Jako wyraźnie odgraniczony duet aktorski Paluch i Chrząstowski powrócą dopiero pod koniec spektaklu, gdy rozpoczyna się proces potępiający arian. Podczas ostatniego spotkania króla i kardynała improwizują tło muzyczne, by następnie płynnie przejść do sądowej konfrontacji z państwem i Kościołem. Każde z nich wydaje się zaprzeczać swoim pierwotnym ideałom, kiedy wygłaszają przeciwstawne zdania. Na pytanie króla: „Kto poparł Szwedów?" postać Paluch wykrzykuje dla ratowania przyjaciela: „Nikt z nas nie popierał Szwedów", dopuszczając się nieakceptowanego wcześniej kłamstwa; zaś bohater Chrząstowskiego woła, zdobywając się na prawdę: „Poparliśmy Szwedów jak inni", narażając życie współbraci w imię konfrontacji z królem.

Paluch osłania nadto Chrząstowskiego, stając przed nim z trzymanym niczym karabin mieczem w dłoni.

Parę trzecią, krakowskich studentów granych przez Paulinę Kondrak i Łukasza Szczepanowskiego, jako mniej tożsamościowo spójną, pominę ze względu na ograniczoną objętość niniejszej pracy.

Scenografia i kostiumy

Pierwszym elementem kwerendy historycznej dotyczącej historii Braci Polskich było zapoznanie się z tekstami źródłowymi; bibliografia objęła kilkanaście książek i większą liczbę artykułów. Uwzględnione zostały również źródła ikonograficzne z epoki, chociaż tych zostało wyjątkowo mało: zarówno z racji ikonoklastycznych tendencji samego ruchu ariańskiego, jak i rugowania pozostałości ariańskiej kultury materialnej przez aparat państwowy Rzeczypospolitej i polski Kościół katolicki. W końcu, co należy odnotować, Bracia Polscy byli pod względem kulturowym typowymi przedstawicielami szlachty i mieszczaństwa swoich czasów i trudno wskazać istotne elementy wizualne, które wyróżniałyby ich na tle współobywateli.

Podstawowymi źródłami ikonograficznymi, którymi dysponowaliśmy podczas pracy nad spektaklem, były ryciny z wizerunkami autorów pism ariańskich, opublikowane w poszczególnych tomach wydanej na niderlandzkiej emigracji Bibliotece Braci Polskich (Bibliotheca Fratrum Polonorum). Istnieją również pojedyncze zabytki architektury związanej z arianami, przy czym zaznaczyć należy, że żaden z nich nie zawiera szczególnych elementów ideowych charakterystycznych dla tego wyznania. Najważniejszym punktem odniesienia był dla nas w tym wypadku grobowiec Pawła Orzechowskiego, podkomorzego chełmskiego, znajdującego się na zalesionym obecnie

wzniesieniu w Krynicy w województwie lubelskim. Budowla ta składa się z komory grobowej o prostokątnej podstawie, nad którą wznosi się stożkowaty obelisk, zwany potocznie piramidą ariańską. Zabytek ten jest unikatowy w architekturze funeralnej epoki, lecz zarówno jego wydźwięk ideowy, jak i autorstwo pozostają mimo licznych interpretacji ze strony historyków architektury niejasne. Historyczną fotografię owej piramidy z początków XX wieku, na niezalesionym jeszcze wzgórzu i z figurą stojącego obok budynku mężczyzny, zdecydowałem się umieścić na zaprojektowanej przeze mnie grafice do plakatu spektaklu. Na czarno-białej fotografii grobowiec pokryłem jednolitym czerwonym pigmentem, tak by wybijał się z tła. Jednocześnie kontrast szarobiałego plakatu i czerwonej struktury może przywodzić na myśl polskie barwy narodowe. Piramida ariańska powraca również w scenografii spektaklu: jako czarny tym razem ostrosłup, podwieszony pod ostrym kątem nad przestrzenią gry, burzy symetrię sceny, jednocześnie wywołując rodzaj niepokoju: choć jest abstrakcyjną bryłą geometryczną, przywodzić może na myśl piorun lub wymierzone w znajdujących się na scenie aktorów ostrze.

Przestrzeń

Ogólna koncepcja przestrzeni zrodziła się na dość wczesnym etapie prac koncepcyjnych. Zależało mi na znalezieniu możliwie umownego i uniwersalnego kodu wizualnego, który nie odwoływałby się wprost do realiów epoki. Hasłem, które stanowiło punkt wyjścia poszukiwań było istniejące w socjologii pojęcie niemiejsca, oznaczające przestrzeń wyjętą spoza lokalnego kontekstu, pozbawioną cech charakterystycznych i pozwalającą na niezauważalny upływ czasu. „Niemiejscami” są najczęściej: dworcowe poczekalnie, terminale lotnicze, przychodnie, galerie handlowe, garaże, pokoje hotelowe.Najczęściej charakteryzują się jednolitym,

sztucznym oświetleniem, przejrzystą topografią pozwalającą na zorientowanie się w zasadach funkcjonowania obiektu, przewagą funkcji utylitarnej i brakiem punktów zaczepienia, które pozwoliłyby nam na „udomowienie" takiej przestrzeni. Oto paradoks: chociaż mamy w „niemiejscu" spędzić jak najwięcej czasu niekłopotani bodźcami zewnętrznymi, niepożądane jest to, byśmy zostali tam zbyt długo: w takiej sytuacji niemiejsce okazuje się wrogie, zaczyna brakować w nim punktów zaczepienia i bezpiecznego schronienia.

W rozmowie ze scenografką Barbarą Bińkowską zaproponowałem konkretyzację tego miejsca jako „krakowskiego dworca", jednak szukaliśmy sposobów na dalszą uniwersalizację. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na sterylnie białą, galeryjną (w podwójnym: ekspozycyjnym i handlowym znaczeniu tego słowa) przestrzeń. Pod jej tylną ścianą Bińkowska umieściła ławę pozwalającą na różnicowanie planów, siadanie, wykorzystywanie jako podwyższenia. Ostatnim elementem, o który poprosiłem, był podświetlany napis „KRAKÓW". Scenografka wzorowała się na analogicznym napis na lotnisku im. Jana Pawła II. Pierwsza litera „K" jest podświetlana oddzielnie, by w momencie, gdy akcja przenosi się do ośrodka ariańskiego w Rakowie, zgasnąć. Nadto środkowe „A" da się wymontować: pod koniec spektaklu robi do Juliusz Chrząstowski, chwytając literę jako „ariański atrybut" i łącząc ten gest z wokalizującym tę samogłoskę krzykiem.

Drugi ekran zawieszony jest przed oknem scenicznym, po lewej stronie od widowni. Ma przywodzić na myśl dworcową lub lotniskową tablicę informacyjną i zawiera proste informacje: datę i miejsce akcji poszczególnych scen, a w jednym wypadku tytuł odgrywanego na scenie programu telewizyjnego („Kościelne rewolucje"). Dodatkowe elementy scenografii to: sześć prostych krzeseł wykorzystywanych w pierwszych

scenach i ekran zamontowany w oknie scenicznym, pełniący jednocześnie funkcję kurtyny.

Kostiumy

Na moją prośbę Barbara Bińkowska zaprojektowała sześć identycznych strojów, mających przywodzić na myśl kostiumy historyczne. Na przestrzeni stu lat, podczas których dzieje się akcja spektaklu, zmieniła się oczywiście moda, należy również pamiętać, że arianie nie byli grupą wyróżniającą się typem ubioru. Historycznie strój ariański wiązał się z dwoma kategoriami przynależności. Pierwsza z nich była przynależnością stanową: arianami byli najczęściej przedstawiciele szlachty oraz wykształceni mieszczanie. Druga wiązała się z filozofią ruchu, wyrastającego pierwotnie ze wspólnoty kalwińskiej. Etos Kościoła reformowanego wiązał się z, przynajmniej deklaratywną, etyką pracy i wezwaniem do skromności. Stąd chrześcijanie reformowani z reguły wybierali stroje pozbawione przepychu i często preferowali czarny ubiór. Nasz „zuniwersalizowany" kostium historyczny objął więc: kaftan z bufiastymi rękawami, pludry, rajtuzy i lakierki, wszystko w kolorze czarnym, z wyjątkiem wykładanego białego kołnierza opadającego na ramiona.

Atrybuty

Oddzielnym, wymiennym elementem są atrybuty i insygnia, z których korzystają poszczególni aktorzy, by na chwilę wcielić się w określoną postać. Zależało nam na umownym i ludycznym charakterze takiego gestu. Jedną z inspiracji były prace kolektywów teatralnych korzystających z improwizacji czy po prostu bawiących się umownością konwencji historycznej, jak choćby brytyjska grupa Forced Entertainment, której wielogodzinne *durational play* zatytułowane *And on the Thousandth Night…* polega na tym, że członkowie

grupy w zarzuconych na codzienne ubrania szkarłatnych płaszczach i papierowych koronach snują improwizowane opowieści, przerywając sobie nawzajem. Uznaliśmy, że wszystkie rekwizyty będą wykonane z kartonu. Ponieważ jednak ten okazał się niewystarczająco trwały, pracownia techniczna Starego Teatru zaproponowała materiał imitujący karton i zachowujący większość jego właściwości fizycznych, nie ulegający jednak tak łatwo zniszczeniu. I tak powstał szereg elementów, które zostały przypisane poszczególnym aktorom:

Beata Paluch: miecz – odwołujący się do noszonego przez Piotra z Goniądza drewnianego miecza, mającego symbolizować bezwarunkowy pacyfizm arian,

Krystian Durman: biret kalwińskiego duchownego i mitra biskupia, pastorał,

Juliusz Chrząstowski: tiara papieska i papieski ornat, czworokątny ostrosłup zakładany na głowę w scenie męczeństwa,

Grzegorz Mielczarek: korona królewska,

Paulina Kondrak: wkładany na głowę telewizor, cymbałki do wygrywania melodii,

Łukasz Szczepanowski: czapka błazna, czapka luterańska, czworokątny ostrosłup z otworem na oczy (hełm), siekiera.

Nadto w spektaklu pojawił się szereg innych rekwizytów, również wykonanych z kartonu: rakiety tenisowe, kartony z wiórami do rozsypywania, wielki pilot do telewizora, wiaderko popcornu, tekturowy kubek, w końcu monstrancja (jedyny element pokryty złotą folią).

Gra poszczególnymi atrybutami nabiera rozmaitych znaczeń w zależności od ich sposobu wykorzystania. Role mogą być zatem dobrowolnie przyjmowane

przez poszczególne postaci lub narzucane im przez kogoś innego. I tak postaci grane przez Chrząstowskiego i Mielczarka będą obie chciały sięgnąć po koronę, by wcielić się w króla, a Beata Paluch założy biret na głowę Durmana po jego prokatolickich wypowiedziach i zwróci się do niego „mości biskupie", by wyznaczyć funkcję, którą przyjdzie mu odtąd odgrywać. Najbardziej abstrakcyjne z nakryć głowy, czworoboczny ostrosłup, w wersji z otworem na oczy będzie hełmem ciężkozbrojnego żołnierza, w wersji „zaślepionej" zaś skryje oblicze Kondrak występującej jako alegoria Świętej Inkwizycji, by później stać się kapturem pokutnym/narzędziem tortur wciśniętym na głowę granego przez Chrząstowskiego Fausta Socyna. Sam Chrząstowski w jednej z ostatnich scen dramatu wetknie ów ostrosłup na głowę Durmana, próbując w ten sposób zagłuszyć wygłaszane przez niego kazanie. W ostatnich scenach większość rekwizytów zacznie zresztą tracić swoje pierwotne przypisanie semantyczne: Durman „wjedzie" na scenę na pastorale, imitując ruchy krakowskiego lajkonika, tym samym pastorałem Chrząstowski będzie próbował zepchnąć go ze sceny, a drewniany miecz Paluch zmieni się w karabin maszynowy.

Chrystusowie

W jednolitych i stonowanych kostiumach wykorzystanych w spektaklu radykalną wyrwę stanowią przebrania, które aktorzy wdziewają na siebie w scenie roboczo nazwanej tańcem Chrystusów. W tym momencie odgrywająca Piotra z Goniądza Beata Paluch wygłasza kazanie, w którym atakuje bogactwo, kult wizerunków i relikwii, myślenie magiczne i świecką władzę Kościoła katolickiego. Robi to przed oknem scenicznym, za jej plecami zjeżdża zasłaniający scenę ekran. Gdy ekran podnosi się powtórnie, ukazuje się za nim pozostałe pięcioro aktorów. Noszą ozdobne, złote ornaty, dodatkowo wzbogacone brokatowymi ozdobami i fluorescencyjnymi

różańcami, na twarzach mają identyczne maski Chrystusów frasobliwych w koronach cierniowych. Efekt wzmocniony jest różowym światłem, dymem płożącym się po scenie i rytmiczną transową muzyką z zapętlonym na looperze refrenem nagranym na żywo przez jednego z aktorów, brzmiącym: *Arian brothers, Christian dancers*[3]. Taniec rozpoczyna się niejako na wezwanie Piotra z Goniądza: „Ukażże ty krzyże papieża rzymskiego/Ukaż wszystkie hordy i majętności jego".

Otwierająca część kaznodziejskiej filipiki zawiera opis krzyży gromadzonych w kościołach: złotych, srebrnych, kamiennych, rzeźbionych („rzezanych") z drewna i noszonych na szyjach, nadto relikwii rzekomo prawdziwego krzyża Chrystusa, których jest tak wiele, że zebrane razem mogłyby wystarczyć do zbudowania całego budynku. Krzyżom tym zostaje przeciwstawiony „krzyż prawdziwy", jakim jest właściwa postawa etyczna chrześcijanina, gotowego ponosić cierpienie w imię wyznawanych wartości. Tańczący Chrystusowie są więc niejako odbiciem tych słów. Stylistykę ich kostiumów najlepiej można scharakteryzować jako „barokowe", pompierskie, kiczowate, spektakularne, złote, błyszczące, kampowe i queerowe.

Wykorzystanie tych strojów ma swoją kontynuację po zakończeniu sceny tańca Chrystusów. W kolejnej scenie aktorzy ściągają ornaty i maski, by zmienić się w grupę arian opisujących swoje życie w Rakowie, ośrodku intelektualnym ruchu. Zachwyty dla rozwoju nauki i wiary mieszają się z oczekiwaniem na paruzję, powtórne przyjście Chrystusa. Wypowiadane przez Szczepanowskiego słowa: „Wiesz. Przyszedł Mesjasz. Jest już w Rakowie" to oczywiście intertekstualne nawiązanie do pierwszego zdania zaginionej powieści *Mesjasz* Brunona Schulza.

Zachwyt i nadzieja arian z czasem zaczyna ustępować niepewności: w ich narrację wkrada się strach przed narastającą w Rzeczypospolitej

nietolerancją. Aktorzy zbijają się w coraz ciaśniejszą grupę i wycofują w głąb sceny. Wciąż towarzyszy im psychodeliczne czerwone światło. Ich kolejne słowa są kilkakrotnie przerywane niezidentyfikowanym krzykiem, przypominającym wokalizę Beaty Paluch z początku spektaklu. W tej scenie maski Chrystusów trzymane są przez aktorów w dłoniach: korespondując zarówno z zapowiedzią przyjścia Mesjasza, jak i z perspektywą męczeństwa z rąk przeciwników religijnych.

Dwie postaci zostają nadto w ornatach: grany przez Durmana kardynał i król Mielczarka. Nadto Mielczarek w następnej scenie przewróci swój ornat podszewką na zewnątrz: zmieni się on w czerwony, królewski strój koronacyjny, którego kolor współgrać będzie z oświetleniem sceny i złowróżbnie zapowiadać przelanie krwi. Po scenie „rakowskiej" aktorzy maski Chrystusów złożą na posadowionej w tylnej części sceny ławie: odtąd będą one niemymi świadkami rozgrywających się w finale spektaklu wydarzeń.

Muzyka

Muzykę do spektaklu przygotował Sebastian Świąder. W znakomitej większości pojawiające się w przedstawieniu dźwięki generowane są przez samych aktorów, wykorzystujących własnych głos oraz looper, z pomocą którego mogą przekształcać go, zapętlać i nakładać na siebie. Zabieg ten ma dwa zasadnicze powody. Po pierwsze, jest ukłonem względem (niezachowanej) muzyki ariańskiej, która programowo odcinała się od katolickiej ozdobności, rezygnując z akompaniamentu instrumentalnego i dopuszczając jedynie śpiew[4]. Po drugie, budowanie muzyki „tu i teraz" wpisuje się koncepcję wspólnoty aktorskiej kreującej na żywo całą otaczającą rzeczywistość i powołującą do życia miniony świat. W tym sensie praca z

dźwiękiem jest przedłużeniem redukcji istniejącej na poziomie scenografii, rekwizytów i kostiumów.

Część melodii i wokaliz została zaproponowana przez kompozytora, inne wyimprowizowane z zespołem aktorskim w toku prób muzycznych lub, w pojedynczych wypadkach, zaproponowane przez nich samych. W spektaklu pojawiają się też cytaty muzyczne (w scenie przybycia do Krakowa czy w scenie małżeńskiej Szczepanowskiego i Kondrak, gdzie Bracia Polscy intonują psalm *Do ciebie, Panie, wzdycha serce moje*).

Pojedyncze wyjątki od muzyki generowanej za pomocą ludzkiego głosu i loopera dotyczą wykorzystania: dzwonków kościelnych użytych dwukrotnie (przez Szczepanowskiego i Mielczarka) oraz cymbałków (na których Kondrak wygrywa melodię otwierającą „Kościelne rewolucje"). Wykorzystanie instrumentów jest jednak konsekwentnie przypisane do przedstawicieli Kościoła katolickiego.

PODSUMOWANIE

Arian uważam za najbardziej udane i najbardziej złożone z moich dotychczasowych dzieł, realizujące jednocześnie namysł nad historycznością teatru w sposób najpełniejszy. Spektakl kończy się dotyczącą wspólnoty ariańskiej, wygłoszoną już z pozycji teraźniejszości, powtórzoną przez dwoje aktorów frazą: „Braci Polskich nie ma". Opowiadanie o historii to również opowiadanie o straconych szansach i możliwościach, które ostatecznie się nie zrealizowały. Z perspektywy kolejnych stuleci znamy rozstrzygnięcie perypetii, o których w tym wypadku opowiadamy: a jednak przeżywając je na nowo, pozwalamy im niejako zaistnieć wraz ze wszystkimi niezrealizowanymi możliwościami, raz jeszcze dać im szansę. Nie chodzi nawet o prostą

modalność „co by było, gdyby”, chodzi raczej o zaistnienie raz jeszcze, w nieco innym porządku, tego, co przestało być i co nie miało szansy wybrzmieć w pełni: teatr jest tu nie tylko powidokiem, jest nieoczekiwaną i opóźnioną w czasie konsekwencją, w złożonym i nieoczywistym ciągu przyczynowo-skutkowym, którego nie sposób prześledzić. Niczym w kwantowej fizyce cząstek, w teatrze historycznym coś powraca nagle w nieoczekiwanym przebłysku: być może jedyny możliwy, mizerny powidok nieśmiertelności.

Tekst jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej *Przeszłość jako powtórzenie. Inspiracje historyczne i ich rola w autorskiej praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu Arianie i wybranych aspektów innych realizacji własnych na tle strategii obrazowania historii w teatrze współczesnym* przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz w Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, obronionej w maju 2025 roku.

Wzór cytowania:

Bukowski, Beniamin Maria, *Przeszłość jako powtórzenie. Inspiracje historyczne i ich rola w praktyce reżysersko-dramaturgicznej na przykładzie spektaklu „Arianie”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/stfg-x743.

Autor/ka

Beniamin Maria Bukowski (beniamin.bukowski@gmail.com) – absolwent MISH UJ (filozofia, historia sztuki) i wydziału reżyserii AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, doktor sztuk. Dramatopisarz, dramaturg i reżyser, wykładowca akademicki. W latach 2021-2024 zastępca dyrektora ds. artystycznych w Narodowym Starym Teatrze im.

Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, od 2024 roku dyrektor Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy. ORCID: 0000-0002-7367-3383.

Przypisy

1. Por. chociażby cykl *Przedstawienia* Instytutu Teatralnego (2012-2015), https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/archiwalne/teatr-publiczny-przedstawienia-oswiecenie/ [dostęp: 24.06.2025].
2. Zob. https://www.the-congo-tribunal.com [dostęp: 11.02.2024].
3. Melodię i słowa wyimprowizował w procesie prób Juliusz Chrząstowski, obecnie rolę tę wykonuje w dublurze z Przemysławem Przestrzelskim.
4. Jednocześnie nasza wierność ariańskim postulatom muzycznym jest częściowa, gdyż jednocześnie postulowali oni użycie wyłącznie pieśni jednogłosowych, podczas gdy w spektaklu pojawia się zarówno polifonia, jak i wokalizy tworzące pozbawiony słów podkład muzyczny.

Bibliografia

Brach-Czaina, Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Dowody, Warszawa 2018.

Bryś, Marta, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020

Deleuze, Gilles, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Gołaszewski, Zenon, *Bracia polscy zwani arianami*, Wimana, Gdańsk 2018.

Hirsch, Marianne, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie*, tłum. M. Rychter [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamieci Zagłady*, red. P. Piszczatowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.

Nora, Pierre, *Między pamięcią a historią. Problematyka miejsca* [w:] tegoż, *Między pamięcią a historią*, tłum. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

Opowiedzieć historię. Polska dramaturgia współczesna po 2006 roku, red. J. Królikowska, W. Żyła, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.

Wilczek, Piotr, *Erazm Otwinowski: pisarz ariański*, Gnome Books, Katowice 1994.

Zadara, Michał, *Sprawiedliwość 1968-2018*, Żywosłowie, Kraków 2021.

Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/przeszlosc-jako-powtorzenie-inspiracje-historyczne-i-ich-rola-w-praktyce-rezysersko

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/y69e-0s59
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-jest-forma-mojego-zycia-leszek-madzik

/ MĄDZIK

„Teatr jest formą mojego życia”. Leszek Mądzik

Dominika Łarionow | Uniwersytet Łódzki

‘Theatre is my way of life.’ Leszek Mądzik

The article discusses the work of Leszek Mądzik, focusing on an analysis of the exhibition *Światło i Mrok* (Light and Darkness) created by the artist at the Silesian Museum in Katowice. The author treats the exhibition as the artist’s last conversation with his audience. This interpretation leads the essay to present the artist’s entire oeuvre as a multi-layered self-portrait. During the fifty years of the Scena Plastyczna KUL, the director became the only person whose image was identified with the phenomenon of this non-institutional theatre. Federico Ferrari and Jean-Luc Nancy, in their psychoanalytical analysis of the author’s position in the work, sought to discover, through images or photographs, a new, hitherto hidden incarnation of the author. The method of reasoning borrowed from them allowed Mądzik’s work to be presented in a different light, showing the hard work of the director, who consistently constructed his own presence for half a century to finally become the main character of the images he created.

Keywords: Leszek Mądzik; Scena Plastyczna KUL; student theatre; alternative theatre; stage design; visual theatre; auteur theatre

Przed wejściem do pomieszczeń głównych wystawy *Światło i Mrok. Teatr Leszka Mądzika* w Muzeum Śląskim w Katowicach[1] uwagę widzów przyciąga

naturalnych rozmiarów kukła na wózku inwalidzkim, zawieszona wysoko na ścianie, prawie pod sufitem holu. To tytułowa lalka-rekwizyt z widowiska *Ikar* Sceny Plastycznej KUL z 1974 roku. Spektakl miał prapremierę we Fryburgu w ówczesnej Republice Federalnej Niemiec, nieco później także w Lublinie. Było to piąte przedstawienie założonego przez Mądzika w 1969 roku studenckiego autorskiego teatru przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Po *Ecce homo* (1970), *Narodzeniach* (1971), *Wieczerzy* (1972), *Włóknach* (1973) reżyser przygotował spektakl w oparciu o mit grecki, do którego podszedł w sposób niekonwencjonalny. Powrócił do *Ikara*, czyniąc z niego główną figurę przygotowanej we własnej aranżacji wystawy. Jej założeniem było zaprezentowanie dorobku w ujęciu całościowym. Gest Mądzika zmienił charakter postaci, która w Katowicach przestała być tylko kukłą, lalką, elementem scenografii widowiska, a stała się samodzielną rzeźbą. Ulokowanie jej na progu wejścia do dwóch pomieszczeń wystawienniczych czyniło z Ikara narratora, koryfeusza opowieści o twórczości Mądzika. Było to ważne szczególnie w przestrzeni Muzeum Śląskiego, które mieści się w dawnej kopalni. Bohater na wózku zdaje się jechać niczym w niewidocznej windzie, unosząc się z głębi szybu węglowego ku górze, czyli powietrzu, ziemi, życiu.

Kontekst całego wydarzenia wydaje się istotny dla rozszyfrowania symboliki przestrzeni ekspozycji. Katowicki wernisaż odbył się w 21 czerwca 2024 roku. Mądzik, by być na nim obecny, wyszedł ze szpitala i przez żonę, Alinę Brzeską-Mądzik, został przywieziony z Lublina do stolicy Górnego Śląska. I choć nic nie zostało powiedziane głośno, to wszyscy wiedzieli, że jego stan był poważny. Wystawa była ostatnią ważną autorską wypowiedzią artysty. Mądzik zmarł 18 marca 2025 roku w Lublinie, miesiąc po uroczystych obchodach osiemdziesiątych urodzin. Ten splot zdarzeń czyni katowicką ekspozycję wyjątkową, ponieważ została przygotowana przez człowieka,

który z racji zaawansowanej choroby nowotworowej znalazł się w sytuacji liminalnej. Teoria obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa opisuje stan człowieka uwikłanego w skomplikowane cezury kultury, skupia się także na indywidualnych odczuciach jednostki, co uczyniło ten niepozorny traktat z 1909 roku tak ważnym dla nauk humanistycznych w XX wieku. Antropolożka Ewa Nowina-Sroczyńska, komentując pojęcia wprowadzone przez Gennepa, pisała: „każdy obrzęd przejścia związany jest z końcem jednego okresu i początkiem nowego, stąd opozycja Narodziny/Śmierć czy Początek/Koniec jest niejako naturalna. Obrzędom przejścia towarzyszy więc symbolika śmierci i narodzenia, unicestwienia i kreacji" (1997, s. 128).

Sytuacja progowa, w której znalazł się artysta w 2024 roku, nie dotyczyła tylko bycia pomiędzy stanem zdrowia a choroby czy zaaranżowaną wędrówką ku śmierci. W wypadku Mądzika oznaczało także stan pasywny, kontrastujący z aktywnością zawodową, która była dla niego codziennością, szczególnie w ciągu ostatnich trzydziestu lat. Po 1989 roku, kiedy większość zespołów teatru offowego, inaczej zwanego alternatywnym, przeżywała kryzys związany z poszukiwaniem nowych narracji, Mądzik jeździł po całym świecie, prezentując swoje spektakle od Brazylii, przez Meksyk, Japonię, Nowy Jork, po wszystkie kraje Europy. Bywał na festiwalach, gdzie zdobywał główne nagrody: Gold Award w Toyamie w Japonii (1992), na Festiwalu Teatru Eksperymentalnego w Kairze (1991, 1999), otrzymał również A World Class Act w Racine w USA oraz wszystkie nagrody przyznawane w Polsce twórcom kultury łącznie z Angelusem (2012), Koryfeuszem Scenografii Polskiej (2005) oraz nagrodą Polskiego Ośrodka Stowarzyszenia ASSITEJ (1998). Pokazywał swoją sztukę na indywidualne zaproszenia m.in. w La MaMa w Nowym Jorku, Teatro SEC w São Paulo czy w Divadlo na Provàzku w Brnie, by wymienić niektóre z dość pokaźnej listy. Ponadto prowadził warsztaty teatralne w akademiach sztuk pięknych lub szkołach filmowych,

m.in. w Helsinkach (1990-1999), w Nowym Jorku (2006), w Tbilisi (2006), Teheranie (2006). Cały czas był też obecny w Polsce, pokazywał swoje spektakle na festiwalach, m.in. Łódzkich Spotkaniach Teatralnych, Festiwalu Kultury Chrześcijańskiej w Łodzi, Międzynarodowym Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie, Alternatywnych Spotkaniach Teatralnych Klamra w Toruniu, Ogólnopolskim Festiwalu Małych Form w Szczecinie. Był aktywny jako scenograf, współpracował zarówno z teatrami polskimi, jak i zagranicznymi[2], pokazywał również na wystawach w Polsce i na świecie swoje fotografie oraz scenografie. Ponadto był czynnym profesorem nie tylko na KUL-u, ale także w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadził okazjonalne zajęcia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Wrocławiu, współpracował ze Szkołą Filmową w Łodzi. Kalendarz Mądzika był zawsze wypełniony wyjazdami, spotkaniami, warsztatami, wernisażami kolejnych wystaw, prezentowaniem spektakli. Choroba i proces starzenia się stały się dla artysty istotnymi progami, które jak się wydaje, ukierunkowały kompozycję jego ostatniej wystawy.

Dlaczego zatem zdecydował, aby pozostawić publiczność z Ikarem? Być może miał być on kluczem do rozwikłania tajemnicy magicznych obrazów teatralnych Mądzika. Przez pięćdziesiąt lat większość krytyków odbierała widowiska teatru lubelskiego bardzo osobiście, odnosząc je do własnych emocji, nierzadko o intymnym podłożu. Nieczęsto pojawiały się analizy chcące doprecyzować, opisać sens wypowiedzi Mądzika, zrozumieć tropy jego wyobraźni. Artysta tworzył sztukę trudną w odbiorze, bo zawieszoną pomiędzy ikonografią malarską, ruchomymi rzeźbami a teatrem rozumianym jako miejsce spotkania widzów i artystów. I tak na przykład przywołany na progu Muzeum Śląskiego Ikar był jedynym znanym z imienia herosem widowisk Sceny Plastycznej. Dlatego zrozumienie celowości gestu Mądzika w Katowicach wydaje się ważne w kontekście jego ogromnego dorobku

artystycznego.

Antyczna opowieść o Dedalu i Ikarze, czyli o marzeniu o lataniu oraz konsekwencji nietrzymania się reguł, była różnie interpretowana. Dla antyku Ikar był przede wszystkim symbolem pychy i nieposłuszeństwa (Owidiusz, *Metamorfozy*). W średniowieczu, pomimo niechęci do barbarzyńskich mitologii, znajdziemy w zachowanych manuskryptach kilka interesujących aluzji, traktujących opowieść jako historię grzesznika, który odwraca się od Boga i ponosi za to karę (Wincenty z Beauvais, *Speculum historiale*; Dante Alighieri, *Boska komedia. Piekło*). Inaczej do tego mitu podszedł humanizm doby renesansu, który dostrzegł w nim tęsknotę za wiedzą oraz ambicje jednostki i jej indywidualizm (Michel de Montaigne, *Próby*). Być może konsekwencją takiego rozumienia było w romantyzmie uczynienie z Ikara buntownika, artysty, wygnańca, który pragnie wzlecieć ponad przeciętność, ale zostaje odrzucony[3]. Modernizm uznał, że historia o Dedalu i jego synu opowiada o dramacie alienacji, odrzuceniu, zetknięciu się z obojętnością społeczną i egzystencjalną pustką (Zbigniew Herbert, *Ikonografia*, W.H. Auden, *Musée des Beaux Arts*). W dwóch utworach o tym samym tytule *Ikar*, w wierszu Stanisława Grochowiaka i opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza z lat pięćdziesiątych XX wieku, pojawiła jeszcze inna interpretacja, traktująca grecki mit jako opowieści o marzycielu, idealiście, człowieku odważnym, pięknym, który chciał działać, czegoś doświadczyć.

Mądzik w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku odrzucił wszelkie literackie interpretacje antycznej historii. I choć stanął, podobnie jak kilku pisarzy (m.in. Montaigne, Auden i Iwaszkiewicz), przed obrazem Pietera Bruegla Starszego *Upadek Ikara* z około 1558 roku, to jego wnioskowanie zostało poprowadzone „w poprzek” znanych analiz. Obraz przedstawia znaną historię w sposób nietypowy, wręcz przewrotny. Malarz ukazał sielankowy

nadmorski pejzaż. Oko widza przyciąga postać rolnika orzącego pole, potem pasterza beztrosko patrzącego w niebo, a na końcu rybaka zarzucającego sieci. Zatoka sprawia wrażenie spokojnej, w oddali widzimy duże miasto i dwa statki, które kierują się w stronę portu. Postać Ikara jest prawie niedostrzegalna. Malarz umieścił go w prawym rogu kompozycji, przedstawiając nieco humorystycznie moment końcowy lotu – widoczne są tylko nogi Ikara, które miotają się wśród fal, szukając ratunku. Banalność tragedii przedstawiona przez Bruegla stała się powracającym w różnych epokach tematem literackim. W kompozycji zwracała uwagę także samotność gestu Ikara.

Natomiast Mądzik niczym naiwny obserwator popatrzył na namalowaną scenę spokojnej pracy trzech mężczyzn nad brzegiem morza. I zadał pytanie: co by się mogło wydarzyć, gdyby jeden rzucił bronę, drugi bydło, a trzeci sieci, by wskoczyć do wody i uratować młodzieńca? Ikar mógłby przeżyć. Artystę zainteresowały owe miotające się w pianie morskiej nogi. Ich żywotność wskazywała na niebywałą witalność ciała. Upadek z dużej wysokości często wiąże się z uszkodzeniem kręgosłupa, co może spowodować paraliż. Idąc tą drogą, Mądzik odebrał Ikarowi sprawność nóg. Jego odratowany Grek stał się inwalidą. Przedstawienie miało opowiedzieć historię od tego momentu. Co się stało dalej? Czy Ikar był bohaterem swojego pokolenia? Był samotny? A może kochany? Należy pamiętać, że reżyser w 1974 roku, wybierając wózek jako oznakę kalectwa bohatera, *a priori* go stygmatyzował. Spektakl powstał w latach, w których inwalidzi byli społecznie wykluczeni. Nikt nie zajmował się na przykład dostępnością przestrzeni dla osób z niepełnosprawnościami ruchowymi. Temat upośledzeń w wyniku chorób czy wypadków był nieobecny w oficjalnych dyskursach. Zatem gest Mądzika był drastyczny, wręcz atakujący widza, nakłaniający go do refleksji. Publiczność Sceny Plastycznej została zderzona z trudnym

pytaniem, kim był młody mężczyzna siedzący na pomalowanym na kolor czerwony, niezgrabnym i niewątpliwie ciężkim wózku. Geniuszem? Artystą? Buntownikiem? Osobą, która zrobiła coś wbrew wszystkim, chciała przekroczyć jakąś granicę? Wózek to kara czy, wręcz przeciwnie, nagroda, bo związana jednak z ofiarowanym, a nie utraconym życiem?

Anna Maria Klimalanka w opublikowanej dwa lata po premierze recenzji opisała spektakl jako

> szereg obrazów prostych, zarazem silnie nasemantyzowanych i podanych bez komentarzy (te ma wyciągnąć widz): lot Ikara ku słońcu (długi bieg aktora bez maski), jego upadek i zderzenie z ziemią – to ekspozycja; dalej kalectwo Ikara (aktor w masce staje się Każdym), przypisanie do inwalidzkiego wózka, walka z nim, walka z wirującymi wokół Ikara olbrzymimi marionetkami, próby nawiązania kontaktu z otoczeniem, przebicia izolacji spowodowanej cierpieniem i kalectwem, wyzwolenia w miłości, wreszcie wizja Śmierci, Sądu, Sprawiedliwości, Dobra, Zła, najazd na widzów – jakby ich lustrzanego odbicia – identycznych manekinów, siedzących na praktykablach, w rytm gwałtownej muzyki, i akt ostatni – śmierć Ikara. Pada z inwalidzkiego wózka na wąski skrawek przestrzeni między widownią a jej odbiciem. Z pierwszego rzędu manekinów odpada jeden i łączy się z Ikarem w śmiertelnym finale. Cisza, praktykable z manekinami rozsuwają się na boki, w głębi sceny otwarte marionety tworzą ścianę złotych w kolorze tryptyków, scena powoli rozświeca się w rytm niepokojącej w tonacji muzyki (1976, s. 27).

Z łatwością dostrzeżemy, że narrację widowiska, podobnie jak we wszystkich późniejszych spektaklach Sceny Plastycznej KUL, tworzyły sugestywne obrazy. Dopełniała je muzyka i gesty aktorów. Do wnętrza wizji Mądzika zostali też wciągnięci widzowie zestawieni z marionetami niczym z własnym lustrzanym odbiciem. Dzięki temu zabiegowi Klimalanka uznała, że Ikar to Każdy, Everyman współczesnego świata. Przedstawiony ciąg obrazów wydawał się spójny, łatwy do interpretacji, sugestywny w prezentowaniu analizy antycznej opowieści poprzez działania aktorskie. Mądzik w 1989 roku w wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Taranience powracał do emocji, które mu towarzyszyły przy realizacji *Ikara*. Mówił:

> Od *Ikara* zaczyna się w pewien sposób historia Sceny Plastycznej. […] Naszym spektaklem zaprzeczaliśmy mitowi – śledziliśmy los Ikara-kaleki, który rozbił się, ale żył. Jego przesłanie można by określić łatwo – bez cierpienia życie ludzkie nie ma wartości. Ikar miał szansę pozbawienia się inwalidzkiego wózka, który może dzięki chwilowemu pragnieniu bohatera – nagle się od niego odrywał i unosił w górę, do nieba. Ale Ikar modlił się do niego, by powrócił. Chciał więc ze swoją skorupą żyć dalej. W spektaklu zajmowaliśmy się człowiekiem, który nie potrafił żyć bez swojego kalectwa (Taranienko, 2024, s. 94).

Ta wypowiedź Mądzika potwierdza spostrzeżenia Klimalanki, dookreślając kalectwo jako brzemię w rozumieniu religii katolickiej. Z nim trudno jest żyć, ale bez niego nie ma egzystencji. Reżyser już na początku swojej kariery artystycznej świadomie konstruował przesłanie sztuki. Można zadać pytanie nieco na wyrost: czy widowiska Sceny Plastycznej KUL mogły powstać poza uczelnią o katolickim rodowodzie? Głęboka rozmowa o tematyce

transcendentnej, którą Mądzik prowadził ze swoimi widzami, zaistniała, jak się wydaje, dzięki patronatowi Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Początkowe zagłębienie się młodego absolwenta historii sztuki, którym był Mądzik w latach siedemdziesiątych XX wieku, w ten zakres tematów, było sprowokowane atmosferą katolickiej uczelni. Artysta nigdy nie odciął się od Alma Mater, a nawet z nią związał całe swoje życie zawodowe. Ona też tolerowała jego obecność, tylko czasem nieco tłumiła pewne zapędy twórcy, szczególnie na początku kariery, kiedy władze KUL sprzeciwiły się nadaniu spektaklowi tytułu *Orgazm* (pod tytułem *Zielnik* stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych przedstawień Sceny Plastycznej). Zaplecze, jakie zapewnił KUL Mądzikowi, chroniło go, szczególnie w okresie PRL, a po 1989 roku było dobrą podstawą do pracy w czasach niepewnej koniunktury teatrów pozainstytucjonalnych. Niewątpliwie sztuka Mądzika była zawsze osobna, sytuująca się na marginesie głównych nurtów (zob. Gołaczyńska, 2002). Kontrast względem poetyki teatrów studenckich był wyraźnie widoczny, szczególnie w okresie PRL. Na początku lat siedemdziesiątych Jerzy Katarasiński w podsumowaniu relacji jednego z festiwali na łamach „Teatru" wyjaśniał, czym był ówczesny fenomen polskiego teatru studenckiego:

> Teatr faktu, teatr publicystyczny, ostry drażniący, atakujący rzeczywistość wprost, brutalnie, wyrywający z niej kawałkami materiał do obróbki scenicznej, nie bojący się przejaskrawień, znający ich wagę – i poezja wprowadzająca ład, dystans intelektualny, ale nie uspokojenie. Oto dwa bieguny tego samego fenomenu jakim jest polski teatr studencki (1971, s. 12).

Sukcesy święciły wówczas takie zespoły jak Kalambur z Wrocławia, Provisorium z Lublina, Teatr 77 z Łodzi, Teatr STU z Krakowa, Teatr 8 Dnia

z Poznania i wiele innych. Wprowadzona przez Mądzika narracja, oparta głównie na ruchomym obrazie, ewidentnie nie mieściła się w tym nurcie. Podobne eksperymenty z użyciem znaku plastycznego jako aktywnego nośnika akcji dramatycznej prowadził Jerzy Krechowicz, realizując trzy spektakle w ramach Studenckiego Teatru Galeria istniejącego w latach sześćdziesiątych przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Opowieści ikonograficzne w widowiskach Mądzika powstawały pod prąd estetyki teatru zaangażowanego, który nie bał się ostrych metafor dotyczących rzeczywistości państwa komunistycznego, budował narrację na podstawie aktualnych wydarzeń (*Koło czy tryptyk*, Teatr 77, 1971), czasem też sięgał po finezyjną melodykę poezji (*Spadanie*, Teatr STU, 1970) (zob. Czarnowska, Domagalski, Nagowski, 1987).

Ikar nie tylko przekierował dyskurs towarzyszący teatrowi z tematyki ogólnej, widocznej we wcześniejszych przedstawieniach, na jednostkę traktowaną jak Everyman uwikłany w życie rozumiane jako wektor różnych zdarzeń losowych mniej lub bardziej zależnych od działań ludzkich. *Ikar* to jedyne widowisko tego teatru, którego tytułem jest imię głównego bohatera. Zarówno wcześniej, jak i później spektakle Sceny Plastycznej nosiły tytuły-hasła (na przykład: *Wilgoć*, *Tchnienie*, *Całun*, *Bruzda*), których celem było naprowadzenie widza na możliwą interpretację ciągu przedstawionych obrazów[4]. Ta decyzja czyni z postaci Ikara figurę szczególną dla sztuki Mądzika.

Wystawa w Katowicach naprowadza na dość zaskakujący trop. Można zadać pytanie: kto był właściwym bohaterem ekspozycji? Artysta z jednej strony pokazał swój dorobek: fotografie, teatr, elementy scenograficzne, kukły, makiety scenografii, ale z drugiej prowadzona przez niego refleksja wiodła widzów do finałowego obrazu przedstawiającego w ostatniej sali wystawy

rozerwany czerwonym światłem naturalnych rozmiarów drewniany manekin. Leżał na podeście jakby na marach, z rozpołowionego wnętrza jego ciała wydobywała się karminowa barwa, niczym wskazówka wciąż tlącej się witalności. Był martwy jako kukła i jednocześnie żywy jako postać ze znanego imaginarium Sceny Plastycznej. Manekin pochodził ze spektaklu *Tchnienie* (1992), tylko że w przestrzeni scenicznej był użyty do sceny narodzin głównego bohatera. W muzeum Mądzik, jak się wydaje, celowo powiązał go ze śmiercią, nawiązując do opozycji znanej z teorii obrzędów przejścia. Dzięki tej figurze dokonuje się rozpoznanie całego sensu ekspozycji, bo reżyser w Katowicach zabrał swoją publiczność nie do teatru, tylko do wnętrza swojej wyobraźni. Dlatego widzowie niespodziewanie dla siebie zostali zderzeni początkowo z teatralną iluzją śmierci dziejącą się tylko w myślach twórcy, widoczną chociażby w świetle wydobywającym się z martwej kukły, by później, w marcu 2025 roku, doświadczyć konfrontacji z informacją o odejściu artysty. W materiałach towarzyszących ekspozycji opublikowano krótką wypowiedź Mądzika, który zaznaczył, że chciał pokazać proces twórczy, który prowadził go do kreacji przedstawienia. Można uznać, że wystawa w Muzeum Śląskim pozostała jego ostatnim przedstawieniem, którego reżyser był głównym bohaterem.

Kolorem dominującym całej przestrzeni muzealnej była czerń, znak rozpoznawczy Sceny Plastycznej, jeden z głównych elementów tworzących estetykę teatru. Większość przedstawień powstawała w podobnej poetyce, której cechą wyróżniającą była umiejętność odseparowania widza od jego codzienności. Reżyser prawie dosłownie zamykał publiczność na trzydzieści-czterdzieści minut we wnętrzu spektaklu. Widz nie mógł opuścić w dowolnym momencie wyznaczonego dla niego miejsca, ponieważ naruszyłby integralność widowiska-seansu. Na scenie pojawiały się kadry niczym osobne sekwencje wyłaniające się z niewidocznej do końca przestrzeni, które istniały

tylko wobec publiczności i tylko w czasie przedstawienia. Poza teatrem te elementy scenografii stawały się w jakimś stopniu martwe, choć nadal intrygujące jako kostiumy, lalki etc. Mądzik ożywiał swoje obrazy przy dźwiękach perfekcyjnej zgranej muzyki, ujawniał i umiejętnie doświetlał sekwencje ikonograficzne. Liczyło się powolne następstwo poszczególnych kadrów, które układały się w ikonograficzny ciąg narracyjny. Reżyser cały czas był obecny, stojąc za kulisami i przekazując obsłudze technicznej uwagi na temat natężenia oświetlenia, intensywności dźwięku. Aktorami teatru byli studenci KUL, przez pół wieku ciągle na nowo rekrutowani. Scena Plastyczna poza osobą Mądzika nie miała stałego zespołu. Każde przedstawienie było zależne od twórcy. I dlatego można domniemywać, że bez niego teatr, przynajmniej w dotychczas znanej formie, przestanie istnieć.

Ścisłe powiązanie autora i dzieła stało się cechą wyróżniającą twórców polskiego teatru autorskiego, reżyserów tworzących również scenografię, kostiumy oraz piszących scenariusze do własnych przedstawień. To chociażby Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa. Jednak żaden z wymienionych twórców nie zdecydował się na tak głębokie odseparowanie teatru od literatury, słowa, rozpoznawalnej intrygi. Mimo różnych estetyk, poszukiwania fakturowości materii scenograficznej czy wprowadzania gotowych przedmiotów na scenę, żaden reżyser nie dokonał tak dalekiej unifikacji aktora, manekina, wypchanego ptaka, skrawka materiału, kapiącej wody, uschniętych kłosów zbóż jak Mądzik. Swoiście rozumiana kategoria dokładnej kompozycji plastycznej widocznej w sekwencji wyłonionej z ciemnego tła była dla Mądzika ważniejsza niż słowo czy tekst literacki, a nawet obecność żywego, spersonalizowanego aktora. Obraz był zasadniczym komponentem tego teatru narracji plastycznej, wedle terminu wprowadzonego przez Zbigniewa Taranienkę.

Dla Federica Ferrariego i Jeana-Luca Nancy'ego to obraz odgrywa kluczową rolę w analizie psychoanalitycznej pozycji autora w dziele, szczególnie po śmierci artysty. Uważają oni, że jego zrozumienie pozwala odkryć inną twarz twórcy, jego nowe „wcielenie". Badacze pisali:

> Zacznijmy od tego, że obraz nie jest bezcielesnym *symulakrum*, ale raczej fragmentem ciała pochwyconym w mgnieniu przejścia od potencji do aktu. Obraz jest punktem zawieszenia, w którym potencja i akt trwają w stanie chwiejnej równowagi. Nic dalszego od stereotypu, zgodnie z którym obraz utrwalałby, unieruchamiałby dane ciało w czasie; przeciwnie obraz przywraca nieustannie wyrażającemu się ciału jego charakter potencji. W ten sposób obraz, przynajmniej w historii Zachodu, jest miejscem kreacji *par excellence*. […] Obraz staje się niczym drzwi wejściowe albo klucz do czytelności, pozwalający uczynić widzialnym w rysach danego podmiotu, a nawet w ich szczegółach, charakter dzieła. Tym podmiotem jest autor, podmiot-autor, obraz zaś jest medium między podmiotem a dziełem (2020, s. 18).

Tezy filozofów odnoszą się przede wszystkim do zagadnienia autoportretu artysty, a nawet do fotograficznego zapisu dokonanego w pewnej manierze czy celowej stylizacji. W wypadku dzieła Mądzika mówimy o odmiennym rozumieniu kwestii sposobu autoprezentacji. Pod nazwą autoportretu w wypadku tej twórczości umieszczam nie jednostkowy obraz, ale całe dzieło traktowane jako emanacja osobowości, rysów nie twarzy, tylko tożsamości. Mądzik sam stał się własnym, autorskim głównym bohaterem, który był buntownikiem, chcącym pokonać wszelkie granice przestrzeni trójwymiarowego obrazu niczym Ikar, a na końcu jego znakiem stała się

drewniana kukła niczym trup na marach. Przez pięćdziesiąt lat działalności Sceny Plastycznej nie było aktora czy aktorki, którego twarz stałaby się znakiem któregoś widowiska. Nikt z zespołu nie miał możliwości, by stać się postacią utożsamianą z nazwiskiem, obecnym chociażby na plakacie reklamującym teatr. Reżyser nie dążył do tego, aby w jego zespole znaleźli się aktorzy zawodowi. Nie chciał ludzi, których ciała czy gesty wpływałyby na jego zakomponowane obrazy. U Mądzika aktora można było dowolnie zastąpić, walory osobowościowe czy sprawność fizyczna nie miały większego znaczenia. Najdłużej w widowiskach pojawiały się żona artysty Alina Brzeska-Mądzik i Liwia Mądzik, jego córka. Jednak nigdy nie były traktowane przez reżysera w sposób szczególny, a ich występy od pewnego momentu raczej były związane z chwilowymi brakami kadrowymi. Leszek Mądzik był jedyną osobą, której twarz nie była anonimowa w kontekście działalności teatru, co więcej, została medialnie utożsamiana ze Sceną Plastyczną KUL. On pojawiał się w materiałach promocyjnych, by w końcu sam zagrać najpierw w *Trakcie* (2005), a potem w *Bruździe* (2005). Te dwa widowiska są wobec siebie komplementarne. Pierwsze z nich było krótką etiudą, opowiadającą o ludziach, którzy przechodzili przez pięć gigantycznych bram z papieru, brodząc w strumieniu wody, w którym później upadali. Krótką sekwencję zamykało pojawienie się Mądzika z taczką. Reżyser tak komentował swoje specyficzne wyjście na scenę: „Zależało mi na zaakcentowaniu roli narratora, czyli tego, kto powoduje dzianie się przed widzem. Odczułem potrzebę ujawnienia się jako ten, kto daje impuls do działania, jest inspiratorem wszystkiego” (*Bez słów*, 2005). *Bruzda* była rozwinięciem scen *Traktu*. Można uznać, że przedstawienie było niczym kolejny akt wprowadzenia do gry własnego, autorskiego ciała, twarzy, gestu mężczyzny, który wówczas już przekroczył sześćdziesiąty rok życia. Grzegorz Józefczuk, krytyk wiernie towarzyszący Scenie Plastycznej KUL, dokładnie

zrozumiał intencję twórcy. W recenzji zamieszczonej na łamach „Gazety Wyborczej” opisał sekwencje widowiska, który oglądał w kościele św. Anny w Kazimierzu Dolnym:

> Pojawia się sam Leszek Mądzik – jako demiurg świata przedstawionego. Jest w zwykłej marynarce, rozgląda się, podejmuje decyzję. Najpierw z wysiłkiem zwozi na taczkach w jedno miejsce bezkształtne papierowe bryły-kokony i rzuca w nie ziarnem. Z kokonów wychodzą ludzie podobni do manekinów, przebijają ekrany, wstępują na drogę wyznaczoną bruzdą wody i w niej padają. Demiurg obmywa ich głowy, ożywia do dalszej drogi, która prowadzi tą wodną koleiną na zakryty ołtarz. Potem uchyla drzwi świątyni. Wchodzi mała dziewczynka w białej sukni i powoli idzie za postaciami, które są już pod drugiej stronie (2005).

W *Bruździe* do wnętrza własnego obrazu Mądzik wszedł w stroju codziennym, nie wykorzystał możliwości kreacyjnych, jakie daje kostium. I choć innych bohaterów Sceny Plastycznej zawsze ubierał, formując ich ciała za pomocą papieru pakowego, lnu, folii w bryły potrzebne do rozegrania poszczególnych scen, to sam stanął przed widzem, nie zakrywając niczym swojej osobowości. Był nie kolejną postacią teatru, tylko Leszkiem Mądzikiem, reżyserem, artystą, kreatorem, którego mogliśmy spotkać na ulicach Lublina, korytarzach KUL-u i w wielu innych miejscach w Polsce i na świecie. I dlatego, gdy analizie poddajemy dorobek artysty, mówimy nie o jednym płótnie czy ciągu sekwencji plastycznego wyrazu, tylko o wszystkich elementach autorskich kompozycji: jak maski, drewniane kukły, a nawet zdjęcia z podróży skupione na naturalnych fakturach, dostrzeżonych przez

artystę w Lublinie, Portugalii, Meksyku, Nowej Zelandii, Francji. I w takim znaczeniu ostatnia wystawa stała się autoprezentacją podmiotu-artysty, jego ostatnim z premedytacją zakomponowanym autoportretem wielokrotnym.

Mądzik jako autor scenariusza i aranżacji wystawy w Muzeum Śląskim pisał, że po raz pierwszy w pełni przybliżył formułę swojego teatru i jego idee budowania narracji bez słów. Ten ekspozycyjny akt przybliżania opierał się na dychotomii dwóch figur: lecącego w górę Ikara przy wejściu oraz leżącego manekina przepołowionego ostrą czerwienią. To był ostatni obraz Mądzika, sekwencja jego umierania, pożegnanie, ale nie z widzem, tylko z egoistycznie rozumianym aktem twórczym jako działaniem. Był także osobistym gestem artysty, jego iluzyjną chęcią pokonania progu śmierci.

„Co widzi trupa wyszklona źrenica?" – ten wers pyta zaczerpnięty z poematu Juliusza Słowackiego *Król-Duch* stał się tytułem wystawy w warszawskiej Zachęcie (2002), której kuratorem był Grzegorz Kowalski. Maria Poprzęcka w brawurowym eseju o starości, umieraniu, żegnaniu się pisze:

> Prowadząc do przekroczenia granic poznania zmysłowego, obrazy ujawniają wizjonerskie możliwości wzroku. Osiągają widzialny horyzont niewidzialnego. Docierają do granicy widzialności i niewidzialności. Ale też do kresu życia. Coraz silniej bijąca jasność, oślepiająca aż do utraty widzenia, to zapis umierania. Umierania ukazanego nie jako zapadanie się w ciemność, lecz jako roztopienie w unicestwiającej wszystko światłości. Opozycja światła i ciemności nie zostaje jednak unieważniona, przeciwnie, jedno nie istnieje bez drugiego. Tylko eksplozja światła może objawić, czym jest jego utrata – ciemność (2024, s. 11).

Poprzęcka w tym fragmencie ma na myśli głównie obraz Zbigniewa Rogalskiego *Śmierć partyzanta*, jednak jej słowa odnieść można także do wystawy Mądzika, której tytuł *Światło i Mrok* nawiązuje do tej samej opozycji. Artysta celowo kazał napisać dwa słowa wielkimi literami, czyniąc z nich pełnoprawnych bohaterów sztuki. W Katowicach twórca Sceny Plastycznej, przeprowadzając widzów przez dwie obszerne sale, balansował umiejętnie między rozpoznaniem rzeczy widzialnych i niewidzialnych. To prowadzenie widza do wielkiego finału przypominało narastającą narrację spektakli Sceny Plastycznej, w których otoczony wszechogarniającym mrokiem widz zawierzał pojawiającym się przed nim obrazom. Ufał, że reżyser doprowadzi ciąg sekwencji do kulminacji, będącej kluczem do zrozumienia całości. Tak samo było w Muzeum Śląskim. Sale prowadziły poprzez plansze z plakatami, zdjęciami, film zrealizowany w Bochni w latach dziewięćdziesiątych, poetycko zapisujący spektakl *Wilgoć*, po przestrzeń z wielkim prosektoryjnym katafalkiem pomalowanym na czarno i drzewem w tym samym kolorze oraz zdjęcia ze spektakli Sceny Plastycznej. Jest też fotografia przedstawiająca Mądzika – aktora w *Bruzdach*, sala z drewnianą figurą i światłem rozjaśniającym mrok. Dwie makiety scenograficzne z *Wilgoci* i *Zielnika* znajdujące się przy wyjściu z ekspozycji były kontrapunktem narracji plastycznej ekspozycji. Może celowo zostawionym niczym ślad dalszego ciągu możliwej recepcji dorobku, obecnego już tylko w salach muzealnych.

W 1986 roku Mądzik powiedział:

> teatr, który robię, jest formą mojego życia. I umieściłbym go bliżej jakiegoś rytuału. Ale nie jest to takie proste. Nawet kiedy daje się dużo z siebie, wywołując tak silne napięcie, że widz nie wie nawet, co chciałby ze sobą zrobić, a w tym, co jest pokazane, zawiera się

> autentyczna prawda ludzka, prawda życia i przeżyć – w takim stopniu, że wszystko staje się prawie święte, istniejące poza jakąkolwiek negacją czy ironią – pojawia się jednocześnie świadomość, że właśnie ja sam to wszystko prowokuję i cały czas kontroluję. Przecież w dowolnym momencie mogę spektakl przerwać. Prowadzi się więc grę, kieruje się uczuciami innych. Wywołując poważne emocje, ma się do nich dystans. Teatr jest więc także grą – choć łączy się i z tym, co należy do rytuału (Taranienko, 2024, s. 117).

Wystawa w Katowicach stała się ostatnim aktem Sceny Plastycznej KUL. Wydaje się, że dopiero za kilka lat docenimy dzieło Leszka Mądzika. Dzięki jego sztuce została przekroczona granica obrazu, jego płaskości, a nawet bliskości względem oka widza. Prosta technika teatru, na którą składały się sznurki, liny, papier pakowy, folia, głośniki, reflektory, budowała świat iluzji. Ten kunszt odnaleźć można u artystów, którzy by osiągnąć podobne efekty, sięgają po wielkie zaplecze technologiczne, jak chociażby u Olafura Eliassona. Niewątpliwie działania Mądzika trzeba będzie oceniać na tle obecnej ekspansywnej sztuki obrazu jako elementu atrakcji. Wtedy z pewnością stanie się prekursorem, mentorem wielu rozwiązań, które przez pięćdziesiąt lat pozwalały mu trzymać widza w napięciu i bliskości osobistego świata artysty.

Wzór cytowania:

Łarionow, Dominika, *„Teatr jest formą mojego życia”. Leszek Mądzik*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/y69e-0s59.

Autor/ka

Dominika Łarionow (dominika.larionow@filhist.uni.lodz.pl) – adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Jest autorką kilkudziesięciu artykułów zamieszczonych w pismach naukowych polskich i zagranicznych, które poświęciła na analizę dzieł: Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Kantora, Jerzego Grzegorzewskiego, Józefa Szajny, Leszka Mądzika. Wydała trzy książki: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika* (2008), *Wystarczy tylko otworzyć drzwi… Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora* (2015), *Limen znaczy próg. Wyspiański, Kantor, Szajna* (2024). ORCID: 0000-0002-6920-6360.

Przypisy

1. *Światło i Mrok. Teatr Leszka Mądzika*, kuratorka Agnieszka Kołodziej-Adamczuk, Muzeum Śląskie w Katowicach, 21 czerwca 2024 – 22 września 2025.
2. Były to między innymi: *Antygona* Sofoklesa w reżyserii Anny Chodakowskiej, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 1995; *Zapiski tego, który zniknął* Leoša Janáčka oraz *Sonety Szekspira* Pawła Mykietyna, oba w reżyserii Łukasza Kosa, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2006; *II Symfonia c-moll Zmartwychwstanie* – inscenizacja koncertu wielkanocnego Gustava Mahlera w Teatrze Wielkim w Łodzi, 2017, *Makbet* Szekspira w reżyserii Andrzeja Kowalskiego, Teatro National D. Maria II, Lizbona, 2007, autorskie widowisko *Ardente*, A Companhia de Teatro do Algarve, Faro, 2011.
3. Tak bywa interpretowana postać Konrada z *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza oraz *Kordian* Juliusza Słowackiego, a także poemat dygresyjny *Wędrówki Childe Harolda* George'a Gordona Byrona.
4. Szerzej na ten temat pisałam w: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, 2008.

Bibliografia

Bez słów. [Z Leszkiem Mądzikiem rozmawia Katarzyna Jabłońska], „Więź" 2005, nr. 8-9.

Czarnowska, Anita; Domagalski, Adam; Nagowski, Tadeusz, *Studenckie festiwale teatralne w Polsce*, Kraków 1987.

Ferrari, Federico; Nancy, Jean-Luc, *Ikonografia autora*, przeł. P. Tarasewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.

Gołaczyńska, Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Józefczuk, Grzegorz, *Mądzik wychodzi z mroku*, „Gazeta Wyborcza", 13.11.2005, https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4508867/Leszek-Madzik-wychodzi-z-mroku [dostęp: 20.05.2025].

Katarasiński, Jerzy, *Spadanie w górę (VII Łódzkie Spotkania Teatralne)*, „Teatr” 1971, nr 4.

Klimalanka, Anna Maria, *Parma 75*, „Scena” 1976, nr 3.

Łarionow, Dominika, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2008.

Nowina-Sroczyńska, Ewa, *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

Poprzęcka Maria, *Śmierć przed obrazem. O sztuce, starości i znikaniu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

Taranienko Zbigniew, *Przekaz o teatrze Leszka Mądzika*, Stowarzyszenie na rzecz Sceny Plastycznej KUL, Lublin 2024.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatr-jest-forma-mojego-zycia-leszek-madzik*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/rola-jako-przestrzen-performatywna-strategie-dystansu-i-obecnosci-w-pracy-aktorki

/ AKTORKI

Rola jako przestrzeń performatywna. Strategie dystansu i obecności w pracy aktorki

Milena Gauer

Jako aktorka nie czuję się komfortowo w roli osoby tworzącej „postać". Zadania aktorskie takie jak: „konstruowanie postaci", „wchodzenie w rolę", „zrzucanie z siebie roli" oraz deklaracje: „to nie ja – to moja postać", zawsze mnie uwierały. Nie odnajdywałam się w takim podejściu i długo poszukiwałam odpowiedzi – dlaczego. Tradycyjne tworzenie postaci, oparte na budowaniu wewnętrznych motywacji z wyobrażonej perspektywy, a także charakterystyczności ruchowej i głosowej w określonych okolicznościach, nie odpowiada w pełni mojemu doświadczeniu scenicznemu. Choć sama jako pedagożka korzystam z metod Konstantego Stanisławskiego i Michaiła Czechowa, które stanowią fundament nauczania aktorstwa w szkołach teatralnych, to uważam, że kondycja współczesnej, świadomej i samodzielnej osoby aktorskiej wymaga elastyczności. Potrzebujemy sięgać po strategie performatywne, opisane przez Philipa Auslandera, a wcześniej przez Bertolta

Brechta. Praca nad rolą staje się wówczas nie tylko kreowaniem postaci, ale również wprowadzaniem widza w stan aktywnego myślenia o rzeczywistości.

„Aktor musi pokazać nie tylko, co sam sądzi o roli, lecz także, co jego zdaniem rola sądzi o samej sobie" (*Brecht on Theatre*, 1964, s. 137). Takie podejście rodzi współodpowiedzialność za projekt, twórczą czujność i gotowość do nieustannego bycia „tu i teraz". Pozwala budować uważność w relacji z partnerem scenicznym i widzem.

Pytania, które zadaję sobie przy pracy nad każdym spektaklem, mogłyby pojawić się również w bardziej tradycyjnym modelu: jaka jest moja relacja z publicznością; jaka jest moja relacja z partnerami; jakie są okoliczności założone; jaki jest cel; jaka stawka; jak mogę aktywnie budować kontakt; jakich narzędzi używam? Jednak nie zadaję ich sobie jedynie z pozycji postaci i kontekstu materiału literackiego, ale także z pozycji performerki *in and out*, która wchodzi w sytuację dramatyczną, ale robi to świadomie i może balansować między tymi dwoma porządkami. Takie podejście daje mi twórczą wolność. Rola przepływa przez ciało, umysł i serce – to doświadczenie zmysłowe, dalekie od „wcielania się" w sztuczny konstrukt. Jeśli się zgubię, rozproszę, mogę wrócić do struktury: do kontaktu z widzem, z partnerem, do celu – to daje poczucie sprawczości i współtworzenia.

Ważną inspiracją jest dla mnie metoda Declana Donnellana, opisana w książce *Aktor i cel.* Służy mi nie tylko jako narzędzie warsztatowe, ale przede wszystkim stanowi filozofię obecności scenicznej. Jej centrum to skierowanie uwagi poza siebie – w stronę celu (*targetu)*. Może nim być partner, obiekt, działanie, idea – coś, co angażuje uwagę i energię aktorską – konkretnie i zewnętrznie.

> Aktor nie może nic zrobić, jeśli nie ma celu. […] Jedyne, co aktor może zagrać to czasowniki, które wiążą się z konkretnym celem. Cel jest rodzajem obiektu, obecnego bezpośrednio lub niebezpośrednio, konkretną rzeczą możliwą do zobaczenia, do odczucia, rzeczą, która spełnia potrzebę. To, czym cel faktycznie jest może zmieniać się z minuty na minutę. Wybór jest rozległy. Ale aktor, który nie ma celu, nie jest w stanie zrobić absolutnie nic, gdyż cel jest dla aktora źródłem życia (Donnellan, 2009, s. 18-19).

To oznacza rezygnację z introspekcji na rzecz działania. Emocje nie są punktem wyjścia, lecz skutkiem dobrze ukierunkowanego działania. Donnellan wprost odrzuca pojęcie „grania roli" jako wewnętrznej manipulacji psychiką i oferuje konkretne zadania, które prowadzą do naturalnej ekspresji. Metoda ta daje mi zakorzenienie w ciele, autentyczność, swobodę i intensywny kontakt z partnerem i publicznością. Choć zarówno Donnellan, jak i Stanisławski dążą do „prawdy scenicznej", to ich drogi są odmienne. Wczesny Stanisławski opierał się na „pamięci emocjonalnej" i „kręgu uwagi" (Stanisławski, 2010, t. I, s. 129-130, 331), Donnellan kieruje energię aktora na zewnątrz, ku celowi. Kluczową różnicą między obiema koncepcjami jest zatem kierunek działania. W systemie Stanisławskiego koncentracja ma charakter *inward-outward*, to znaczy zaczyna się w wewnętrznej przestrzeni aktora i stopniowo projektuje się na zewnątrz. W metodzie Donnellana przeciwnie – to *outward-inward*, gdzie kontakt z przeszkodą zewnętrzną inicjuje autentyczną reakcję wewnętrzną. Stanisławski buduje od „ja" w stronę świata, Donnellan zakłada, że „ja" nie istnieje bez relacji z celem. Kolejna różnica dotyczy statusu uwagi jako narzędzia. Dla Stanisławskiego uwaga jest polem, które należy kontrolować, kształtować, chronić. Dla Donnellana uwaga to energia, która musi mieć

wektor – kierunek przepływu. Jej jakość zależy nie od jej skupienia, lecz od prawdziwości przeszkody i wyrazistości celu. Innymi słowy, Donnellan proponuje podejście bardziej performatywne, ukierunkowane na działanie i jego dramaturgię, natomiast Stanisławski akcentuje aspekt psychofizycznej obecności i ciągłości koncentracji.

Niniejszy artykuł zawiera refleksję nad trzema rolami, które stworzyłam w 2024 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, pracując z trzema duetami twórczymi, posługującymi się bardzo odmiennymi narzędziami artystycznymi. W każdej z prac przyjęcie pozycji współtwórczyni i obecnej performerki było świadomym wyborem, choć każdorazowo funkcjonowało inaczej. To świadectwo z wnętrza procesu, z miejsca doświadczania, poszukiwań, niepewności i odkryć. Nie interesuje mnie opisanie gotowych ról, chcę pokazać, jak wyglądała moja droga do tych zadań, przybliżam strategie, które towarzyszą mi w scenicznej praktyce i pozwalają rozwiązywać twórcze zagadki, które napotykam. Analiza tych ról pozwoli mi prześledzić, jak poprzez świadome operowanie strategiami wywodzącymi się z tradycji Brechta, metody Declana Donnellana i tak zwanego aktorstwa performatywnego możliwe jest tworzenie scenicznej obecności, która angażuje estetycznie, politycznie i społecznie, daje ogromną satysfakcję artystyczną i poczucie twórczej sprawczości.

Praca nad rolą Justyny Szafryńskiej: między pamięcią a performansem

Spektakl *Nie smućcie się. Ja zawsze będę z Wami* miał premierę 22 marca 2024 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Przedstawienie jest artystyczną interpretacją wydarzeń z 1877 roku, kiedy to w Gietrzwałdzie na Warmii doszło do objawień maryjnych, uznanych przez Watykan za

autentyczne. Głównymi postaciami tych wydarzeń były dwie młode wizjonerki: dwunastoletnia Barbara Samulowska i trzynastoletnia Justyna Szafryńska. Obie, zgodnie z przekazem Matki Boskiej, wstąpiły do zakonu Szarytek. Barbara pozostała w zgromadzeniu aż do śmierci, podczas gdy Justyna, w wieku trzydziestu trzech lat, opuściła zakon, a jej dalsze losy pozostają nieznane. Spektakl w reżyserii Wiktora Rubina i dramat Jolanty Janiczak oddają głos „zapomnianej" wizjonerce Justynie, skupiają uwagę na jej historii, dopisując jej nieznane losy, tworząc sceniczną fantazję o kobiecie, którą przerosło objawienie, która im głębiej zagląda w siebie, tym więcej ma wątpliwości co do swojej wiary, powołania do życia zakonnego, do którego została zmuszona, która niesie przez życie niewyobrażalny ciężar, od którego nie sposób się uwolnić. Tak jakby funkcjonowała w nieustannym dialogu z Matką Boską, wciąż odtwarzając spotkanie z nią i obawiając się stanowić o sobie i swoim życiu.

Podczas prób pracowaliśmy w duchu bardzo zespołowym, w procesie, wspólnym dzieleniu się doświadczeniami i refleksją. Rubin i Janiczak zapraszają aktorki i aktorów do współautorstwa – nie tylko na poziomie formy, ale też treści. Nie chodzi o odtwarzanie, lecz o generowanie – materiał powstaje poprzez dialog, wspólny czas, wymianę myśli, wspomnień i emocji. W centrum ich praktyki leży temat i zespół. Zaczęliśmy pracę od dyskusji o szeroko pojętej duchowości, a także wspólnych lektur i projekcji filmowych (między innymi *Ewangelia według świętego Mateusza* Pier Paola Pasoliniego, *Pieśń o Bernadetcie* Henry'ego Kinga, *Anette* Leosa Caraxa, *Wielka cisza* Philipa Groninga), poszerzających temat spektaklu, odwiedziliśmy też miejsce objawień w Gietrzwałdzie. Na moją pracę aktorską szczególnie wpłynęła książka *Kościół kobiet* Zuzanny Radzik, ale też powieści opisujące złożoną relację matki i dziecka/córki, takie jak: *Kurwa kurwa*

kurwa Lim Stromsborg, *Zgiń kochanie* Ariany Harwicz i *Jak kochać własną córkę*Hili Blum. Chociaż tekst spektaklu powstawał z dnia na dzień, scena po scenie, i w trakcie procesu nie byliśmy do końca świadomi dalszego rozwoju fabularnego, to dzięki wcześniejszemu osadzeniu w kontekstach i inspiracjach nie gubiliśmy się.

Styl dramatopisarski Jolanty Janiczak jest bardzo charakterystyczny i wyrazisty. Jej teksty wyróżniają się intensywnością językową, polifonicznością, dekonstrukcyjnym podejściem do historii i silnym ładunkiem emocjonalnym. Mam poczucie, że Brechtowski efekt obcości zawiera się już w samej ich konstrukcji – postaci funkcjonują niejako na kilku poziomach jednocześnie: są zarówno uczestnikami wydarzeń, jak i ich komentatorami, a niekiedy wręcz współautorami opowieści, w której się znajdują. Ich świadomość przebiegu fabularnego, kontekstów społecznych, historycznych i performatywnych sprawia, że rzadko zanurzają się w iluzji przeżywania – raczej opowiadają siebie, niejako rekonstruując swoją tożsamość na oczach widza. To powoduje, że efekt obcości nie musi być „dodawany" z zewnątrz – on już tam jest, wpisany w strukturę tekstu.

Taki sposób pisania doskonale koresponduje z metodą Declana Donnellana, dla którego podstawą jest nieustanny ruch uwagi aktora – z siebie na partnera, z wnętrza na zewnątrz, z emocji na cel. Zmienność celu i konieczność nieustannego redefiniowania działania aktorskiego znajdują w tej dramaturgii naturalne pole do zaistnienia. Ponieważ tekst Janiczak jest pełen napięć, nieciągłości i wewnętrznych zwrotów, aktorka nie może się w nim zanurzyć w sposób psychologiczny – musi być uważna, gotowa na zmianę kierunku, obecna nie tylko w emocji, ale też w strukturze. Tym samym praca z tekstem Janiczak niejako wymusza aktorstwo oparte na świadomości formy i relacyjności, co dla mnie jako aktorki pracującej metodą

Donnellana stanowi niezwykle inspirującą przestrzeń.

Akcja spektaklu rozpisana jest na kilka równoległych planów i wątków, które nieustannie się przenikają. Pierwszy z nich to wspomnienie Justyny z pobytu w klasztorze – przestrzeń opresji, milczenia i duchowego napięcia. Drugi to jej nowe życie: małżeńskie i rodzicielskie, zbudowane już poza murami klasztoru, ale wciąż głęboko naznaczone tamtym doświadczeniem. Kolejnym poziomem jest „rama" – jak nazywa ją Wiktor Rubin – czyli współczesne śledztwo prowadzone przez Delegata Apostolskiego (w tej roli Radosław Hebal), mające na celu zbadanie sprawy zapomnianej wizjonerki. To właśnie w tej warstwie dramatycznej odbywa się swoista negocjacja pamięci, prawdy i instytucjonalnej narracji. Na poziomie metafizycznym funkcjonuje natomiast sześcioosobowy Chór Matek Boskich – postaci nienależących do świata realistycznego, ukazujących się Justynie, Barbarze, ale i widzom. Ich obecność wprowadza wymiar transcendentny, a zarazem silnie performatywny. Wszystkie te plany – cielesne, duchowe, historyczne i wyobrażone – dialogują ze sobą, wzajemnie się komentują, zaskakują i zakłócają linearność opowieści. Dzięki temu spektakl nie tyle opowiada historię, ile raczej ją konstruuje – na oczach i w obecności widzów.

Proces konstruowania roli Justyny Szafryńskiej był uważny i powolny. Krok po kroku szukaliśmy adekwatnej sytuacji performatywnej dla tekstu Janiczak. Jego styl jest niezwykle nasycony poetycki, pełen powtórzeń, charakterystycznego rytmu, zaskakujących kontrastów, zgrzytów stylistycznych, kwestii czasami bardzo krótkich, czasami przesadnie długich i rozbudowanych. To język, który wyraźnie stawia opór, chociażby trudnością dykcyjną, ale także przy uczeniu się go na pamięć, ponieważ rozsadza ramy teatralnej tradycji budowania scen dialogowych. W tekście postaci nie są „psychologiczne" w klasycznym sensie, mają charakterystyczną nadwiedzę

na swój temat i na temat swojej historii, są samoświadome, odpowiedzialne za swój los i sposób prezentowania go – są zatem raczej nosicielami energii, postaw, zranień, systemów. Strategie dystansu i budowania roli z pozycji uważnej perfomerki narzucają się naturalnie w sytuacji, w której bohaterem i osobnym „ciałem" spektaklu staje się język.

W spektaklu *Nie smućcie się…* moim zadaniem nie mogło być stworzenie postaci w klasycznym rozumieniu. To, co budowałam na scenie, miało charakter obecności – cielesnej, emocjonalnej, duchowej. Wpisywałam się w strukturę dramaturgiczną Jolanty Janiczak jako ciało świadome, poruszające się między warstwami czasu, głosu i pamięci. Podczas pracy Wiktor Rubin konsekwentnie i powoli buduje sceniczny świat i jego zasady, ale kluczowe są relacje i energia między postawami i stanowiskami, a także eksplorowanie sposobów na opowiadanie o życiu wewnętrznym, wewnętrznych motywacjach i zwątpieniach – „wywlekanie" monologu wewnętrznego na zewnątrz, ale zawsze w formie argumentu, psychofizycznego działania, które wpływa na partnerów, realnie zmienia i na nowo negocjuje sceniczną rzeczywistość, wymuszając na pozostałych natychmiastowe zastosowanie się do nowej sytuacji, zmianę perspektywy. Rubin określa te działania jako specyficzną grę – „zadawanie" sobie nawzajem, zaskakiwanie partnerów swoją reakcją, podejściem do sceny, w taki sposób, żeby odpowiedź wciąż na nowo stwarzała sceniczny świat, podważała przed chwilą ustanowione reguły. Podobne podejście jest gwarantem aktorskiej czujności i jest bardzo bliskie metodzie Donnellana, który wyraźnie odróżnia koncentrację od uwagi, wskazując tę drugą jako bardziej istotne narzędzie aktorskie, ze względu na to, że jego kierunek jest zawsze, w założeniu, na zewnątrz.

Koncentracja udaje, że dotyczy kogoś lub czegoś innego, że dotyczy zewnętrznego świata – tak jednak nie jest. Wybieramy ją częściej, dlatego że

możemy ją wyłączać. Uwaga jest zupełnie inna. Jest nam dana i musimy ją odnaleźć. Wlewamy w siebie koncentrację litrami i wydaje nam się, że możemy kontrolować jej przypływy i odpływy. To właśnie dlatego jest mało użyteczna. Nie możemy kontrolować uwagi – i stąd jest ona przydatna, a zarazem alarmująca (Donnellan, s. 24).

Koncentracja jest ruchem do wewnątrz – zawęża pole percepcji, skupia energię na jednym punkcie, często odcinając aktora od relacyjności. Uwaga natomiast otwiera – to aktywne, czułe skierowanie się ku partnerowi, sytuacji, przestrzeni. W teatrze, szczególnie w pracy z tekstem wymagającym reakcyjności i świadomości formy, to właśnie uwaga pozwala aktorowi pozostać w żywym kontakcie z „tu i teraz".

Każde moje działanie w tym spektaklu (za działanie uznaję także kwestię dialogową czy monolog) ma zatem cel (*target)*– konkretny, cielesny, namacalny. Nie skupiam się na odgrywaniu emocji, lecz na ich przeprowadzaniu przez ciało w działaniu. Na przykład sceny klasztorne – wkładanie habitu, spędzanie czasu w celi, prace porządkowe, dyscyplinowanie przez Matkę Przełożoną (Barbara Prokopowicz), obserwowanie posłuszeństwa Barbary (Aleksandra Kolan) – stanowią tak precyzyjnie utkaną strukturę działań, że wystarczy utrzymać uwagę oraz świadome, cielesne poczucie wewnętrznego oporu, wynikające z założonych okoliczności scenicznych i relacyjnych. Emocje są efektem, nie celem. W momentach zbiorowych scen staram się utrzymywać połączenie z zespołem i z widownią – nie zamykając się w swojej opowieści, nieustannie kierując uwagę na zewnątrz. Widownia usytuowana naokoło pola gry sprzyja tej strategii, losy Justyny są nielinearne, kapryśne, zmieniają miejsca i czas, w jednej przestrzeni spotykają się osoby z jej życia, które nie mogły spotkać się realnie, Justyna jest otoczona narracjami i otoczona widownią. Podczas

przedstawień pilnuję postawy bycia zaskakiwaną, pilnuję, by odbierać sygnały od partnerów uważnie i nie „na pamięć", zachowuję strukturę, ale pamiętam, żeby nie być jej więźniem, mieć swobodę poruszania się między perspektywami. Od strony praktycznej istotnym narzędziem okazuje się rozluźnione ciało i konsekwentne wracanie do świadomego oddechu, zaglądanie w oczy publiczności czy napicie się wody, kiedy poczuję taką potrzebę. „Tu nie ma błędu" – mówił podczas prób Wiktor Rubin, dając nam tym samym poczucie swobody przy eksploatowaniu spektaklu; jest tu miejsce na poczucie humoru, kiedy coś nas szczególnie rozbawi czy zdekoncentruje. Po prostu po chwili rozluźnienia, oddechu wracamy do przebiegu.

Osobną, wyraźnie wyodrębnioną częścią *Nie smućcie się…* jest dla mnie zakończenie – zarówno w sensie dramaturgicznym, jak i performatywnym. Składają się na nie: monolog wypowiadany przeze mnie do publiczności oraz wideoperformans nagrany wcześniej (kilka tygodni przed premierą) na ulicach Rzymu, głównie na placu Świętego Piotra. Te dwa elementy funkcjonują jako forma konfrontacji – zarówno z narracją spektaklu, jak i z moim osobistym doświadczeniem.

Monolog powstał w wyniku moich rozmów z Jolantą Janiczak. To efekt wspólnoty naszych doświadczeń i zainteresowań, ale też dzielenia się prywatnymi historiami. Jako dziecko doświadczałam silnego wykluczenia w obrębie Kościoła, będąc bardzo zaangażowaną i praktykującą – nie mogłam zostać ministrantką ani nawet dopuścić do siebie myśli, że mogłabym w przyszłości pełnić funkcję duchowną, na przykład kapłanki. W monologu ta moja prywatna perspektywa zostaje przełożona na doświadczenie Justyny. Pada pytanie: dlaczego skoro kobiety mogą wypiekać chleb, nie mogą go dzielić?To pytanie – proste, ale przecież fundamentalne – otwiera szerszą refleksję nad systemowym wykluczeniem kobiet z przestrzeni sakralnej i

religijnej sprawczości. W warstwie performatywnej ten moment łamie iluzję reprezentacji. Nie przedstawiam już losów Justyny, nie reprezentuję jej historii. Siadam na fotelu, wcześniej zarezerwowanym dla Delegata Apostolskiego, i zwracam się bezpośrednio do widzów – nie jako postać, lecz jako kobieta, aktorka, człowiek. Mówię też o innym, własnym, bolesnym doświadczeniu z lekcji religii. To moment, który przekracza ramy fabularne spektaklu.

Integralną częścią finału spektaklu stał się performans zrealizowany w Rzymie – przede wszystkim na Placu Świętego Piotra, tuż pod oknem papieskim. To doświadczenie wychodzące poza ramy sceny teatralnej, przekraczające granicę instytucjonalnej sztuki, a równocześnie pozostające głęboko zakorzenione w jej strukturze. W performansie performerka nie służy tworzeniu fikcyjnej postaci, lecz jest elementem wydarzenia. Działania i obecność nie zostają pochłonięte przez iluzję, lecz stają się częścią tego, o czym jest performans. Widz odczytuje zachowanie performerki jako zachowanie, a nie jako reprezentację. Jak pisze Amelia Jones: „Sztuka performansu upiera się przy intersubiektywności: «ja» nie jest całością, ale powstaje w spotkaniach” (1988, s. 13).

I tak moim zadaniem było przywracanie Justyny Szafryńskiej do życia i do pamięci przechodniów. Ubrana w unowocześniony habit – dżinsy, pelerynę i nakrycie głowy charakterystyczne dla zakonnicy, a także baner z opisem historii Justyny w języku angielskim – stawałam się postacią realną i nierealną zarazem. Przemawiałam do ludzi w różnych językach, rozdawałam wodę z Gietrzwałdu, dzieliłam się opowieścią o kobiecie pełnej wątpliwości, pytając: „Czy osoba, która się waha, nie może być świętą? Czy nie może być naszą patronką?”.

Performans ten był zadaniem wymagającym ogromnej odwagi i obecności –

nie tylko fizycznej, ale i duchowej. Spotkania z przechodniami – czasem trudne, czasem wzruszające, czasem niespodziewane – stanowiły żywy komentarz do spektaklu i realne przedłużenie jego tematu. Niektóre osoby wykazywały duże zainteresowanie samą opowieścią, inne znały miejscowość Gietrzwałd przede wszystkim z przekazów ustnych. Spotkałam także Włocha, który nosił na ramieniu tatuaż z imieniem „Justin" – imieniem swojego syna – i jednocześnie znał historię Justyny Szafryńskiej. Była też kobieta, dla której nasza rozmowa oraz wręczenie butelki z wodą z Gietrzwałdu stały się symbolicznym znakiem nadziei na pozytywną przemianę w jej życiu. Oczywiście, zdarzały się osoby mniej zainteresowane tematem, policja i straż graniczna były zaniepokojone moimi działaniami, jednak zdecydowana większość reagowała na historię z życzliwością i otwartością. To była próba zmiany perspektywy w prawdziwym świecie (w centrum świata katolickiego) nie poprzez metaforę, ale przez bezpośrednie, cielesne działanie. Każde spojrzenie, każde słowo, każda przyjęta butelka wody stawały się mikrosceną – mikroprzemianą.

W kontekście teorii performansu ten epizod wpisuje się w gest „rozszczelnienia" przedstawienia, o którym pisze m.in. Brecht – aktor przestaje być medium dla fikcji, a staje się narzędziem rzeczywistej interakcji. Jednocześnie, zgodnie z koncepcją Donnellana, kluczowe staje się to, kto stoi naprzeciw mnie – w tym przypadku nie partner sceniczny, ale przechodzień, realny człowiek, który wchodzi w relację. Performans rzymski był dla mnie nie tylko aktem artystycznym, ale głębokim duchowym i społecznym gestem – doświadczeniem redefinicji świętości, kobiecości i ich obecności w przestrzeni publicznej.

Katharina von Globig. Performatywna opieka nad postacią i podwójna linia aktorskiej obecności

Spektakl *Wszystko na darmo* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra jr, miał premierę 29 maja 2024 roku na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. To adaptacja powieści Waltera Kempowskiego, której akcja rozgrywa się zimą 1945 roku w fikcyjnym majątku Georgenhof, położonym w Prusach Wschodnich, między Olsztynem a Elblągiem.

Narracja skupia się na losach mieszkańców dworku: Kathariny von Globig, zarządzającej majątkiem podczas nieobecności męża walczącego na froncie włoskim, jej syna Petera, Cioteczki z Dolnego Śląska, Doktora Wagnera – nauczyciela oraz służby. Bohaterka doświadcza codzienności na tle zbliżającej się katastrofy. Przez dwór przewija się szereg gości – przedstawicieli różnych warstw społecznych i światopoglądów – tworząc wielowymiarową panoramę ówczesnej rzeczywistości.

Powieść Waltera Kempowskiego, uznawana za jedno z kluczowych dzieł niemieckiej literatury powojennej, jest zwieńczeniem jego autobiograficzno-historycznego cyklu. W centrum opowieści znajduje się motyw życia w świecie złudzeń – w odraczaniu prawdy i świadomym ignorowaniu nadchodzącej katastrofy. Tytułowe *Wszystko na darmo* odnosi się zarówno do bezsensu wojny, jak i do złudzenia, że można uciec od odpowiedzialności za politykę hitlerowskich Niemiec. Autor unika patosu i moralizatorskiego tonu, zachęcając czytelnika do uważnego odczytywania tego, co ukryte między słowami. Choć narracja prowadzona jest w trzeciej osobie,

Kempowski stosuje technikę mowy pozornie zależnej, wplatając w tekst przebłyski myśli bohaterów – nie pogłębionych analiz psychologicznych, ale raczej urywków, powtórzeń i banalnych fraz. Język w jego powieści nie służy prawdziwemu porozumieniu, lecz podtrzymywaniu iluzji – ukazuje społeczne konwencje jako wypłukane z głębszego znaczenia.

Moja praca nad rolą Kathariny von Globig rozpoczęła zatem się od wnikliwej lektury powieści Kempowskiego. Tekst okazał się nieoczywisty i pełen wyzwań – pozbawiony klasycznych dialogów, oparty na wewnętrznych monologach, determinujących jednak napięcia między postaciami, przeplatanych powierzchownym, konwencjonalnym dialogiem, który nieustannie na nowo negocjuje skonstruowany świat codziennych spraw dworu.

Adaptacja sceniczna Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra Jr proponowała rozwiązanie, które od razu pobudziło mój aparat aktorski – wypowiadaliśmy na głos to, co w książce pozostaje przemilczane. Mówiliśmy o sobie i innych w trzeciej osobie: „ona robi", „on myśli", „ja odczuwam" – co wprowadzało Brechtowski efekt dystansu (Verfremdungseffekt), pozwalający widzowi przyglądać się procesowi budowania scenicznych obecności w relacjach z partnerami, a nie jedynie utożsamiać z postaciami i podążać za fabułą.

Ta forma narracji – choć pozornie chłodna – uruchamiała wysoki poziom uważności i obecności wobec partnera i była wyrazistą decyzją inscenizacyjną. Swoją obecność sceniczną od początku budowałam zatem dwutorowo, jednocześnie prowadząc linię postaci i linię performerki.

Linia postaci to ekspolorowanie w dosyć tradycyjny sposób charakterystyczności Kathariny: wystudiowanych póz, eleganckiego tonu głosu, zamyślenia. Inspirowałam się postaciami z dramaturgii Antoniego

Czechowa, jak chociażby Heleną z *Wujaszka Wani* czy Maszą z *Trzech sióstr.* Ciekawy kontekst stanowił dla mnie ponownie obejrzany przy okazji tej realizacji film Louisa Malle'a *Wania na 42 ulicy* (z Julianne Moore w roli Heleny), także eksplorujący moment wejścia i wyjścia aktorów w przestrzeń gry w pracy z w jakimś sensie podobnym materiałem literackim. Wszystkie te inspiracje prowadzą do wykształcenia się specyficznego typu obecności kobiecej – refleksyjnej, depresyjnej, bardziej „w odpowiedzi" niż w działaniu. Funkcjonowanie Kathariny skupia się przede wszystkim na autoprezentacji i autokreacji, jakby kobieta nieustannie ustawiała się do kolejnego zdjęcia, dążąc do jak najbardziej korzystnego ujęcia.

Linia performerki, a raczej współtworzenie performerskiego porządku z całym zespołem, to moment rozpoczęcia spektaklu, kiedy powołujemy Georgenhof do życia, wyznaczani przez grającą Petera Zuzannę Wicką do swoich zadań i umiejscawiani w przestrzeni. Scenografia autorstwa Marty Szypulskiej wzmacnia ten przekaz – musimy nieustannie podtrzymywać niestabilne meble, zmieniamy się przy nich, modyfikujemy pozycję, pomagamy sobie nawzajem, tworząc nowe obrazy. Celowo niefunkcjonalna scenografia jest w tym spektaklu pełnoprawnym partnerem – zmusza nasze ciała do ciągłego reagowania, do negocjowania swojej pozycji w świecie. Gra „jak gdyby nigdy nic" na niestabilnym gruncie staje się metaforą postawy Kathariny i wszystkich pozostałych postaci. Pierwsze próby, poza wnikliwą lekturą adaptacji, skupiały się na fizycznym ekspolorowaniu przestrzeni, próbach siadania na krzesłach bez nóg, znajdywania możliwych dla siebie pozycji. Z niewygody i napięcia w ciałach postaci mogliśmy potem zastartować do szukania bardziej adekwatnych zmian i pozycji, które będą stanowić odpowiedni i działający obraz dla poszczególnych odsłon.

Z jednej strony zatem postać – Katharina von Globig, kobieta o romantycznej,

nieco irytującej naturze, której sposób poruszania się, mówienia i śpiewania budowałam z próby na próbę jak misterny obraz z teatralnego muzeum, inspirując się zwłaszcza wspominanym w powieści (jako komplement w stronę Kathariny) pełnymi dostojeństwa i melancholii, eleganckimi, ale powściągliwymi emocjonalnie kobiecymi pozami z malarstwa Anselma Feuerbacha. Z drugiej – ja sama, obecna jako aktorka, wykonująca fizyczne działania: siedzenie na chwiejnym krześle z dwiema nogami, trzymanie blatu stołu, który mógłby się przewrócić w każdej chwili, zmieniająca sukienki na oczach widzów. Zmiana pozycji ciała oraz przemieszczanie się między poszczególnymi sekwencjami można interpretować jako element porządku performatywnego spektaklu. Natomiast momenty rozluźnienia ciała, przyjmowanie poetycko ukształtowanych pozycji charakteryzujących się zamyśleniem i zawieszeniem w czasie, wynikają bezpośrednio z perspektywy samej postaci.

Te dwie linie – narracyjna i performatywna – tworzą także dla publiczności dwa równoległe tory odbioru. Jeden prowadzi po prostu przez fabularną opowieść osadzoną w realiach wojennej zawieruchy, w scenerii majątku stojącego u progu zagłady. Drugi toczy się w przestrzeni metaforycznej, gdzie nasze aktorskie działania – balansowanie na konstrukcjach, fizyczny wysiłek, ciągłe trzymanie czegoś, co się wali – budują poczucie kruchości, niestabilności i nieuchronnego końca. Takie podejście, zgodne z Brechtowską strategią zdystansowanej obecności, pozwala widzowi nie tyle uwierzyć w postaci i ich historię, ile raczej współodczuwać ich kondycję jak symbol rozpadu i końca pewnego porządku świata.

W przeciwieństwie do *Nie smućcie się…* , w którym Brechtowski efekt obcości zawarty był w strukturze tekstu dramatycznego i jego językowych strategiach, we *Wszystko na darmo* efekt ten został niejako zainstalowany w

strukturze inscenizacji. Decyzje dotyczące przestrzeni, scenografii oraz sposobu funkcjonowania aktorek i aktorów – w połączeniu z adaptacją oddającą ducha powieści Waltera Kempowskiego – już od pierwszych prób narzucały dystans. Szczególnie znacząca była wspomniana już strategia mówienia o sobie i partnerach w trzeciej osobie (często tak, jakbyśmy się nawzajem nie słyszeli), na przemian z dialogiem o charakterze bardziej oficjalnym. Ten zabieg automatycznie ustanawiał podwójną perspektywę i uniemożliwiał utożsamienie się z postacią w sposób organiczny.

Z punktu widzenia aktorki oznaczało to konieczność utrzymania równoczesnej czujności na dwóch poziomach obecności. Pierwszy to klasyczna, rzemieślnicza praca nad zadaniem: budowanie charakterystyczności ruchowej i głosowej, odnalezienie wyobrażonego centrum i wyobrażonego ciała postaci w duchu technik Michaiła Czechowa (2008, s. 106-107), świadome relacje z partnerami scenicznymi – wszystko to w służbie narracyjnego porządku. Drugi poziom to ciągła gotowość na poruszanie się w świecie, który sam z siebie generuje efekt obcości.

Nieustanne balansowanie między tymi dwiema liniami – narracyjną i performatywną – bez pozwolenia, by którakolwiek z nich zdominowała proces, uznaję za kluczowy aspekt pracy nad tym spektaklem. Co więcej, ta dwutorowa uważność nie skończyła się na próbach – jest integralną częścią każdego przedstawienia, wymaga stałej aktualizacji i reagowania na strukturę spektaklu oraz na współobecność partnerów scenicznych.

Doświadczenie pracy nad Katharinę von Globig nie było dla mnie wchodzeniem w postać, lecz raczej performatywnym badaniem – jak opowiedzieć kobietę, która trwa w cieniu katastrofy, w świecie przesuniętym, w którym nic nie działa tak, jak powinno, a jednak wszystko toczy się dalej, jakby gdyby nigdy nic.

Brecht pisał:

> Aktor nie może zapominać, że gra. Powinien przedstawiać publiczności postać, którą odtwarza, i pozwalać jej obserwować swoją kontrolę nad nią. Nie powinien zatracać się całkowicie w postaci. Powinien prowadzić ją jak woźnica prowadzi konia (*Brecht on Theatre*, 1964, s. 138).

W ramach eksploatacji tego spektaklu odnoszę właśnie wrażenie, że postać Kathariny pozostaje pod moją opieką performerską, jakbym wyznaczała jej ramy i granice, budowała pole gry. Odbieram to doświadczenie jako bogate i satysfakcjonujące.

W kadrze i poza kadrem. Sceniczna negocjacja tożsamości Susan Sontag

Spektakl *Susan Sontag*, wyreżyserowany przez Agnieszkę Jakimiak i Mateusza Atmana, miał premierę 18 października 2024 roku na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Przedstawienie stanowi autorską interpretację życia i twórczości Susan Sontag – ikony amerykańskiej kultury, eseistki, myślicielki i aktywistki. Twórcy koncentrują się na eksploracji napięcia między publicznym wizerunkiem pisarki a jej prywatnymi doświadczeniami, szczególnie w kontekście nieujawnionej publicznie orientacji seksualnej. Spektakl porusza kwestie związane z tożsamością, prywatnością oraz oczekiwaniami społecznymi wobec osób publicznych – ale nie po to, by udzielać odpowiedzi. Interesujące staje się raczej to, co niedopowiedziane i pęknięte, niż to, co podane wprost.

Pracę nad zadaniem rozpoczęłam od analizy materiałów biograficznych – przede wszystkim obszernej książki *Susan Sontag. Życie i twórczość* autorstwa Benjamina Mosera, dzienników i esejów pisarki oraz wspomnień osób z jej najbliższego otoczenia, takich jak Sempre Susan. *Wspomnienie o Susan Sontag* Sigrid Nunez. Już na etapie lektury zaznaczałam cechy i tropy, które wewnętrznie mnie z tą postacią łączyły – szukałam punktów wspólnych, rezonujących z moim doświadczeniem. Wspólnie podczas prób oglądaliśmy filmy dokumentalne: *Regarding Susan Sontag*, *Mapplethorpe: Look at the Pictures* i *How to survive a plague*, które stanowiły istotny kontekst interpretacyjny i pozwoliły osadzić się w specyfice epoki, o której mieliśmy opowiadać. Samodzielnie zapoznałam się także z dostępnymi w internecie materiałami dokumentalnymi np. wywiadami z Sontag. Nie dążyłam do wiernego odwzorowania gestów, mimiki czy głosu autentycznej postaci. Tych źródeł nie traktowałam jako instruktażu upodobnienia się do oryginału, lecz jako pole inspiracji – wielowarstwowe, złożone, niekiedy sprzeczne. Były próbą zanurzenia się w przestrzeni myślowej i kulturowej, jaką Sontag współtworzyła, oraz sposobem na uchwycenie dynamiki jej obecności jako ikony. Rezygnując z dążenia do realistycznego odwzorowania, pozwalałam, by zebrane impulsy – intelektualne, emocjonalne, fizyczne – przepływały przeze mnie, osadzały się w ciele, wpływając na performatywną jakość obecności scenicznej.

Istotnym narzędziem w procesie twórczym była również analiza ikonografii – zdjęć Susan Sontag. Miało to szczególne znaczenie, ponieważ spektakl był konstruowany na zasadzie swoistego fotostory. Każda scena rozpoczynała się lub kończyła konkretnym zdjęciem, a pozycja ciała ze stopklatki wyznaczała początkowy impuls energetyczny do budowania sceny. Praca z ciałem – jego ustawieniem, napięciem, dynamiką – stawała się tu kluczem do odkrywania emocji i intencji. To właśnie z pozycji fizycznej mogłam wyjść do struktury

emocjonalnej i dramaturgicznej danego momentu.

Pracowaliśmy zespołowo, często w duchu brechtowskiego Verfremdungseffekt, a także inspirując się Pirandellem, zwłaszcza jego dramatem Sześć postaci w poszukiwaniu autora. Ten trop był dla mnie szczególnie znaczący – także ze względu na to, że silnie nawiązywał do kulturoznawczych fascynacji Sontag. W swojej eseistyce wielokrotnie podejmowała ona temat napięcia między fikcją a rzeczywistością, między formą a życiem – obszary, które Pirandello czynił osią swojej dramaturgii. W Sześciu postaciach… tożsamości bohaterów są płynne, granice między aktorem a postacią się zacierają, a proces twórczy zostaje przeniesiony w sam środek akcji – w postaci niegotowe, poszukujące swojej formy.

Ten model był niezwykle inspirujący – również nasza *Susan Sontag* nie jest jednolita ani zamknięta. Traktujemy ją jako zbiór obrazów, wersji, fragmentów, które wspólnie negocjujemy na scenie. Przed rozpoczęciem sceny przegadujemy kontekst – wiek, miejsce akcji, sytuację społeczną i emocjonalną. Te rozmowy mają charakter roboczy, ale jednocześnie performatywny – poprzez nie tworzymy wspólną rzeczywistość, w której zadanie może zaistnieć. Takie „zalogowanie się” do przestrzeni, zanim jeszcze rozpocznie się gra, ma dla mnie fundamentalne znaczenie – pozwala ugruntować fikcję w konkretności, a jednocześnie pozostaje otwarte na przemianę.

Konstrukcja spektaklu Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana opiera się na strategii biograficznego zanurzenia – nurkowaniu w wybrane epizody z życia pisarki poprzez medium fotografii. Punktem wyjścia dla każdej sceny jest konkretne zdjęcie, które staje się nie tylko wizualnym rekwizytem, ale także źródłem energetycznym i dramaturgicznym. Performerzy – w tym ja – sytuujemy się wobec obrazu na dwa sposoby: inicjując scenę z pozycji zdjęcia

lub dążąc do tej pozycji w trakcie jej trwania. Obie te ścieżki stanowią odmienne, lecz komplementarne strategie budowania zadania – raz opierające się na natychmiastowym zestrojeniu z wizerunkiem, innym razem eksplorujące drogę dojścia do niego jako aktu performatywnego poszukiwania.

Integralnym elementem konstrukcji spektaklu jest choreografia autorstwa Any Szopy, która – będąc także jedną z wykonawczyń – wnosi do przedstawienia fizyczną precyzję i zmysłową dynamikę. Ruch staje się narzędziem nawigacji po biografii i nośnikiem napięć ukrytych w obrazie.

Charakterystyczną cechą tej realizacji jest również intensywna praca na styku sceny i widowni. Pomiędzy scenami prowadzimy otwarty, najczęściej improwizowany dialog ze sobą i z publicznością. Te momenty metateatralnego kontaktu służą nie tylko osadzeniu kontekstu danej sceny, ale również pogłębieniu wspólnej przestrzeni doświadczenia – zarówno dla widza, jak i dla nas, wykonawców. Ten rodzaj wspólnotowego wprowadzenia w klimat pełni funkcję miękkiego przejścia między rzeczywistościami – biograficzną, teatralną i naszą własną.

Szczególnie istotnym tematem okazał się dla mnie brak jednoznacznego coming outu Sontag, który otworzył we mnie szereg pytań nie tylko biograficznych, ale i performatywnych. Jako aktorka mierzyłam się z postacią, która przez znaczną część życia funkcjonowała w półcieniu – prywatnym, społecznym i symbolicznym. Ten brak pełnej deklaratywności nie wynikał wyłącznie z represyjnego charakteru epoki, ale również – jak sądzę – z głębokiego przekonania Sontag, że tożsamość jest złożona, zmienna i nie poddaje się łatwym kategoriom. Równocześnie dostrzegam w jej biografii pewien rodzaj wewnętrznej blokady – potrzeby kontrolowania tego,

co widoczne i tego, co pozostaje poza kadrem. Sontag – mistrzyni obrazów, pisania o fotografii i analiz kultury wizualnej – bardzo świadomie kształtowała swój wizerunek, ale jednocześnie unikała bezpośrednich gestów samodeklaracji. Mam wrażenie, że to napięcie – między obecnością a nieobecnością, widzialnością a ukryciem – było jedną z sił napędowych jej życia.

Tę niejednoznaczność starałam się zachować także w swojej pracy scenicznej – nie dopowiadać, nie zamykać, nie ujawniać na siłę. W interpretacji zadania szukałam raczej gestów, napięć, niedopowiedzeń – miejsc, w których intymność i polityczność przecinają się bez potrzeby werbalizacji. W tym sensie praca nad Sontag była dla mnie nie tylko procesem biograficznego odtwarzania, ale też subtelnym aktem queerowej reprezentacji – opartej na obecności, ciele, spojrzeniu, a nie deklaracji.

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów pracy nad *Susan Sontag* była metoda określana przeze mnie jako „wywleczone okoliczności założone" – termin zapożyczony z nomenklatury Stanisławskiego i przekształcony. W tradycyjnym ujęciu okoliczności założone stanowią wewnętrzny, często intymny fundament pracy aktora – element ukryty, będący częścią procesu prób. Odnoszą się do wszystkich danych i warunków, które tworzą świat przedstawiony w sztuce, a które aktor musi przyjąć jako prawdziwe i żywe, aby możliwie autentycznie wcielić się postać. Obejmują one czas i miejsce akcji, warunki społeczne i kulturowe, relacje między postaciami, wydarzenia poprzedzające scenę (por. Stanisławski, 2010, t. 1, s. 100-101, 103). W realizacji spektaklu Jakimiak i Atmana ta warstwa została przeniesiona na zewnątrz – w duchu Brechta – i komunikowana bezpośrednio przed rozpoczęciem sceny, zarówno pomiędzy wykonawcami, jak i w stronę widza.

Ten zabieg redefiniuje relację między aktorem a rolą – rozgrywając moment transformacji w sposób jawny, deklaratywny, a zarazem performatywny. Przykładowo, przed wejściem w daną scenę pojawia się wypowiedziane na głos określenie wieku i sytuacji postaci: „Susan ma czterdzieści kilka lat, publikuje właśnie esej O fotografii" albo „ma szesnaście lat, jest w parku z koleżanką, być może kochanką". Te komunikaty nie tylko budują kontekst dla widza, ale też działają jak zapalniki dla aktorskiego ciała – powodując niemal automatyczne przygotowanie fizyczne i emocjonalne do zadania. Głos ulega pogłębieniu, rytm ruchu zwalnia, sylwetka przyjmuje posturę coraz starszej kobiety – bez potrzeby „psychologicznego" uzasadniania.

Spektakl był konstruowany jako mapa życia Susan Sontag – kolejne epizody, miasta, relacje, przestrzenie: park, mieszkanie przyjaciela, motel, zdjęcie z synem na ławce – wszystkie podporządkowane jednak naczelnemu tematowi: brakowi publicznego coming outu. Pod okiem reżyserów materiał biograficzny ulegał transformacji w dramaturgię sprzeczności – między tym, co w kadrze i poza nim, tym, co publiczne i prywatne, wyluzowane i spięte, afiszowane i ukryte. Konstrukcję ożywianego *fotostory* podkreślał także nierealistyczny, spowolniony, oparty na nienaturalnych pauzach rytm wypowiadania tekstu, który powraca w kilku scenach. W trakcie prób było to wyzwanie, ale okazało się, że jest środkiem trafnym, bardzo szybko przenosi uwagę widza z porządku potocznego w bardziej metaforyczny, jakby zawieszony w czasie.

Moje ciało stawało się tutaj medium napięcia. W trakcie procesu badałam, jak fizyczność ulega przemianie w zależności od wyobrażonego obserwatora: napięcie pojawiało się, gdy „fotografował" mnie ktoś zagrażający, pragnący demaskacji; rozluźnienie – gdy spojrzenie pochodziło od osoby bliskiej, kochającej. Takie rozpoznanie pozwalało na subtelną, ale niezwykle silną

dramaturgię obecności – na styku widzialnego i niewidzialnego. To właśnie w tej przestrzeni – między kontrolą a odsłonięciem – szukałam swojej Susan Sontag.

W tym spektaklu strategia aktorstwa performatywnego przybiera formę wyjątkowo bezpośrednią i jawną – bardziej niż w dwóch pozostałych analizowanych przypadkach. Można by określić tę realizację jako spektakl opowiadany, nieustannie rekonstruowany, negocjowany i tworzony na nowo – zarówno w procesie prób, jak i w wykonaniu scenicznym. Przedstawienie staje się tu czymś więcej niż opowieścią o Susan Sontag; jest narracją o grupie ludzi – o kolektywie artystycznym – duetu reżyserskiego, pozostałych twórców, performerek i performerów, którzy wspólnie współtworzą jego strukturę i sens. Projekcje obecne w spektaklu nie są jedynie ilustracją życia pisarki. To przede wszystkim fotografie inspirowane ikonografią Sontag, lecz przedstawiające członków zespołu – zarówno w pozowanych ujęciach, jak i w momentach prób, rozmów i wspólnego bycia. W ten sposób spektakl zyskuje wymiar metateatralny: opowiada o sobie samym, o procesie stawania się, o wspólnocie jako fundamencie twórczości scenicznej.

Poczucie wspólnotowości – zarówno w sensie estetycznym, jak i egzystencjalnym – staje się tu kluczowym narzędziem performatywnym. Akt pracy zespołowej przenika strukturę spektaklu nie tylko na poziomie dramaturgii, ale również w praktykach cielesnych, energetycznych i emocjonalnych obecnych na scenie. To właśnie w tej zbiorowej relacyjności zakorzenia się sens performansu: w możliwości wspólnego pytania, tworzenia i przebywania – tu i teraz, z widzem i z sobą nawzajem.

Wszystkie analizowane tutaj role powstały w ścisłej współpracy z duetami twórczymi. Praca z dwuosobowym zespołem reżyserskim lub reżysersko-

dramaturgicznym z miejsca nadaje procesowi twórczemu kolektywny charakter. Brak jednej figury reżyserskiej podejmującej arbitralne decyzje powoduje, że odpowiedzialność rozkłada się na dwie osoby, co z kolei niejako automatycznie upodmiotawia każdą osobę w zespole. W efekcie większość decyzji i propozycji przepływa naturalnie przez cały zespół twórczy, włączając kompozytora, scenografa czy choreografa. Energia twórczej grupy, oparta na wspólnym przepływie i kolektywnej zabawie podczas prób, przekłada się następnie na dynamikę realizacji spektaklu, w którym centralnym punktem uwagi stają się relacje interpersonalne wewnątrz zespołu.

***

W mojej pracy aktorskiej dostrzegam wyraźny wymiar polityczny, który przejawia się w nieustannym negocjowaniu definicji kobiecości w teatrze. Każde podejście do portretów kobiecych na scenie stanowi dla mnie próbę redefinicji tego, czym kobiecość może być i jak może się przejawiać w teatrze. Od początku mojej drogi zawodowej poszukuję tych obszarów w teatrze, które pozostają niezbadane, a także miejsc, w których kobiece doświadczenie jeszcze nie zostało w pełni zaprezentowane. Dążenie do odkrywania białych plam w przedstawieniach kobiecości jest istotną częścią mojej artystycznej praktyki. Aktorstwo performatywne, które wiąże się z przejęciem odpowiedzialności za cały proces twórczy, jak również za każdorazowy przebieg spektaklu, ma dla mnie szczególne znaczenie, zwłaszcza w kontekście traktowania wystąpień na scenie jako aktów politycznych. W tym sensie moje podejście do aktorstwa jest bliskie filozofii Lauren Love, która postrzega performatywność aktorstwa jako wyraz ciągłej negocjacji tożsamości i odpowiedzialności za jej przedstawienie na scenie.

W artykule *Resisting the Organic* (2002) Love proponuje zestaw strategii,

które umożliwiają aktorom i aktorkom świadome wyjście poza iluzję „naturalnego” grania i zakwestionowanie konwencji psychologicznego realizmu. Love promuje postawy aktorskie oparte na autorefleksji, dystansie, procesualności i nieciągłości – uczy rozpoznawać momenty, w których „organiczność” staje się pułapką, uniemożliwiającą twórcze przekroczenie przyjętych norm reprezentacji.

Te strategie, choć wynikające z innej tradycji niż metoda Declana Donnellana, mogą być z nią owocnie zestawione. Donnellan w centrum swojego podejścia stawia relację – kierunek spojrzenia aktora, jego konkretnego „ty” na scenie, który uruchamia działanie. Zamiast zagłębiania się w psychologiczne uzasadnienie emocji, Donnellan proponuje pracę przez opór i przepływ energii między partnerami. Jego metoda jest dynamiczna, relacyjna i antyesencjalistyczna – zakłada, że prawda sceniczna rodzi się w działaniu, nie w introspekcji. Strategie Love wzmacniają ten relacyjny wymiar, podkreślając konieczność ciągłej negocjacji tożsamości scenicznej, świadomego korzystania z teatralności oraz odklejenia się od potrzeby „bycia prawdziwym” w tradycyjnym sensie. Zestawione z propozycjami Donnellana, pozwalają stworzyć model aktorstwa performatywnego, w którym aktorka/aktor nie tyle „wciela się”, ile „wchodzi w relację” – z partnerem, z widownią, z materią tekstu, z przestrzenią sceniczną. Tym samym połączenie strategii Donnellana i Love prowadzi do propozycji praktyki scenicznej, w której najważniejsza staje się uważność, gotowość na zmianę i twórcze napięcie między obecnością a dystansem. To aktorstwo, które nie szuka prawdy „w sobie”, lecz w dynamicznej sieci relacji – zawsze tymczasowej, zawsze negocjowanej na nowo. Z perspektywy praktyczki mogę powiedzieć, że właśnie w tej przestrzeni – pomiędzy relacją a dystansem, między napięciem a swobodą – czuję dziś najwięcej artystycznej prawdy. Nie muszę już „stawać się” postacią, żeby działać skutecznie. Wystarczy, że jestem – w

kontakcie, w odpowiedzi, w świadomej decyzji. Tak rozumiane aktorstwo staje się dla mnie nie tylko metodą pracy, ale też drogą twórczą, która daje wolność, pozwala widzieć szerzej, czuć głębiej i być w pełni obecną – bez iluzji, bez udawania, bez przymusu.

Wzór cytowania:

Gauer, Milena, *Rola jako przestrzeń performatywna. Strategie dystansu i obecności w pracy aktorki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rola-jako-przestrzen-performatywna-strategie-dystansu-i-obecnosci-w-pracy-aktorki.

Autor/ka

Milena Gauer – doktora Sztuk Teatralnych, Absolwentka Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka w Olsztynie i Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Współpracowała z teatrami w Wałbrzychu, Warszawie i Krakowie. Od 2005 roku w zespole Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie.

Bibliografia

Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, red. J. Willet, Metheun Drama, London 1964.

Czechow, Michaił, *O technice aktora,* przeł. M. Sołek, Arche, Kraków 2008.

Donnellan, Declan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, PWST, Kraków 2009.

Jones, Amelia, *Body Art/ Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

Love, Lauren, *Resisting the „organic" a feminist actor's approach*, [w:] *Acting (re)considered, a theoretical and practical guide*, red P.B. Zarrilli, Routledge, London–New York 2002.

Stanisławski, Konstanty, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, tłum. J. Czech, PWST, Kraków 2010.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/rola-jako-przestrzen-performatywna-strategie-dystansu-i-obecnosci-w-pracy-aktorki

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/litr-soku-pomidorowego-tabliczka-gorzkiej-czekolady-najwiekszy-na-swiecie-banan

/ AKTORKI

Litr soku pomidorowego, tabliczka gorzkiej czekolady, największy na świecie banan

Z Martyną Krzysztofik rozmawia Justyna Nowicka

Jestem przekonana, że rolą Molly w *Ulissesie* Michała Borczucha w Teatrze im. Słowackiego przechodzisz do annałów krakowskiego teatru. Oszalałaś z radości, kiedy Michał Borczuch zaproponował ci tę rolę?

Byłam zaskoczona. Nie wiedziałam nawet, czy Michał kiedykolwiek widział mnie na scenie. Okazało się, że zobaczył mnie w spektaklu Gosi Jakubowskiej w szkole teatralnej. Spektakl nosił tytuł *Marzyciele*, opowiadał o osobach bezdomnych. I już wtedy Michał podobno postanowił, że kiedyś u niego zagram. Powiedział mi też, że jego marzeniem jest spektakl, w którym wystąpię z moją mamą. Ma nawet tytuł… Na razie niech to zostanie tajemnicą, dobrze?

Miałaś wcześniej jakieś wyobrażenia o tej postaci, tym tekście?

Nie czytałam wcześniej *Ulissesa*, co miało swoje złe i dobre strony. Do tej postaci dochodziłam stopniowo, poznając ją powoli, czasem mozolnie budując w sobie jej obraz. Kiedy wywieszono obsadę, Dominika Bednarczyk powiedziała, że Molly to cudowna postać do zagrania. „No i ten genialny monolog na końcu!" Patrzę, a ten genialny monolog ma jakieś pięćdziesiąt stron… Wyzwanie okazało się ekstremalne, pod każdym względem. Czy się udało? Po premierze Paweł Miśkiewicz przyszedł do mnie do garderoby płacząc. I to była jedna z najważniejszych „recenzji", bo Paweł pochodzi z teatralnego świata, za którym bardzo tęsknię, i który mnie ukształtował. Najważniejszym spektaklem mojego dzieciństwa był *Kalkwerk* Krystiana Lupy. Miałam zresztą taki sen, że robię w *Kalkwerku* zastępstwo za mamę, a zachwycony Lupa wyznaje mi po spektaklu miłość. Nikt nawet nie zauważa, że nie pamiętam tekstu, w pewnym momencie wstaję z wózka inwalidzkiego i idę za kulisy. *Kalkwerk* to spektakl mojego życia, a rolę mojej mamy uwielbiam. Podobnych, pełnych wzruszenia reakcji było po premierze *Ulissesa* mnóstwo. Otrzymałam też kilka romantycznych propozycji, całkiem interesujących, i nie tylko od heteryków. Na *Ulissesie* był też mój tata, nawet mnie pochwalił. A to nie jest takie oczywiste, żeby jawnie chwalił.

A co powiedziała Małgorzata Hajewska-Krzysztofik?

Nie widziała spektaklu, zresztą może to dobrze, bo bym się bardzo stresowała. Ciągle gdzieś gra, rozmijamy się. Ja też nie widziałam wielu spektakli mamy. Wrócimy to tego wątku, prawda?

Koniecznie. Rolą Molly pokazałaś, że niedaleko padło jabłko… Ale po kolei.

Monolog Molly jest jakby podsumowaniem całego spektaklu. Zastanawiałam się, czy na pewno mam prawo to wszystko wypowiadać. Czułam, że monolog nie zadziała, jeśli całość spektaklu nie zapracuje na końcowy efekt. Zaczynaliśmy od pracy w małych grupach, ale zaglądałam też na próby kolegów, słuchałam, jak próbują. Musiałam się upewnić, że jestem w tym samym kuriozalnym świecie co oni. A przede wszystkim zrozumiałam, że wypowiadany przeze mnie strumień myśli musi być bardziej mój, niż wszystko, co dotąd zrobiłam w teatrze. Rozumiesz, co mam na myśli? Ten strumień myśli nie jest logiczny, nie wystarczyło nauczyć się słów na pamięć. To jest logika jakiegoś odrębnego świata, świata Molly. Musiałam w tę logikę wejść, przyswoić ją sobie. Utrudnieniem był też fakt, że w tekście nie ma ani jednego znaku interpunkcyjnego, ani jednej kropki, przecinka. Często na próbach spieraliśmy się o te znaczenia, naprawdę nie było tu oczywistych decyzji.

A jak powstawał świat spektaklu, otoczenie Molly?

Były oczywiście pewne zasady, ale wypełnialiśmy je treściami. Przeszliśmy na próbach przez bardzo różne światy, prawdziwe, realistyczne, wyobrażone, jakieś abstrakcyjne sytuacje też testowaliśmy. Miałam już na przykład kupiony ryżowar (z którym miałam wychodzić z domu na spacer nocą), była też kosiarka do trawy (bo przecież to całkiem normalne nocne zachowanie – koszenie trawy, prawda?). Brzmi to może dziwacznie, absurdalnie, ale wcale nie jest takie dziwne, bo co robi ktoś, kto w nocy nie może spać? Też tak mam i doskonale to rozumiałam. Kiedy nie mogę zasnąć, wcale nie leżę

bezczynnie w łóżku: wstaję, wychodzę do kuchni, idę umyć wannę, czasem coś sobie włączam. Tak właśnie zachowuje się Molly. Nie śpi. Gada. Długo szukaliśmy wiarygodnej sytuacji na scenie. W końcu przyszłam kiedyś na próbę i mówię do Michała: „a może ona będzie tak sobie leżeć?". No i wygłaszam ten monolog, leżąc z Krzysztofem Zarzeckim w łóżku. „A little bit paralysis" – tak sobie nazwaliśmy ten mój stan: leżę, jakbym była lekko sparaliżowana, i mówię. Zdarza się, że monolog trwa czterdzieści minut, to i tak dobrze, bo podczas pierwszej próby generalnej był jeszcze dłuższy, o jakieś cztery-pięć stron. Czyli trwał prawie półtorej godziny.

To brzmi trochę jak teatralny maraton, chyba nie jest ci zbyt wygodnie?

Najgorsze było to, że zaczęłam drętwieć. Leżałam i mówiłam, drętwiały mi ręce i twarz, i aż do próby generalnej działo się tak podczas każdego monologu. Przyczyną tego drętwienia był nienaturalny oddech w pozycji leżącej. Na szczęście wypracowałam swoje rytuały. Przy łóżku jest woda, przed spektaklem wypijam litr soku pomidorowego (wiadomo, potas), a przed drugim aktem zjadam wielkiego banana i tabliczkę bardzo gorzkiej czekolady.

Mam wrażenie, że musiałaś pozwolić sobie na absolutne błądzenie podczas pracy nad ta rolą. Błądzenie bez żadnych punktów wsparcia.

Nie brakowało innych trudności. Niektóre koleżanki mówią, że widać, że monolog Molly napisał facet. Owszem, Molly bardzo dużo mówi o seksie, można założyć teoretycznie, że jest to jakaś forma projekcji męskich

wyobrażeń. Tymczasem ja miałam wrażenie, że czytam o sobie, jakby pisał to ktoś, kto mnie zna. Sama miewam podobne strumienie myśli. Tomek Śpiewak, nasz dramaturg, po premierze powiedział, że Joyce napisał ten monolog jakby dla mnie. Oczywiście, nie mam wątpliwości, że zostało to napisane ponad sto lat temu, wiele rzeczy się zmieniło. Ale, zwróć uwagę, że tak naprawdę o Molly niewiele dowiadujemy się z tej książki. Czasem Bloom o czymś wspomina. Musiałam trochę poszukać poza tekstem, żeby te luki powypełniać.

Na szczęście postać Molly ma konkretny pierwowzór.

Jest nim Nora Joyce, żona Joyce'a. On sporo wyjeżdżał, dużo korespondowali. W listach Nory jest naprawdę pełno bardzo śmiałej erotyki. Podobno pisała je, żeby mąż nie interesował się innymi kobietami. Może. Nie miała natomiast problemu z pisaniem o seksie, była bardzo otwarta, swobodna. To są świetne teksty! Wszystko wskazuje na to, że Joyce napisał monolog Molly, będąc pod wpływem tekstów swojej żony. Więc nie tyle włożył te słowa do głowy swojej literackiej bohaterki, ile wyjął je z głowy żony. Jak wiadomo, cała akcja *Ulissesa* dzieje się 16 czerwca, w dzień rocznicy pierwszej randki Joyce'a z Norą. Prawdopodobnie była to bardzo romantyczna randka. O seksualności Molly rozmawialiśmy też dużo na próbach. Temat jest chyba bardziej złożony niż może się wydawać. Na pewno nie jest to prosta projekcja wyobrażeń czy pragnień autora. Dla mnie pod wszechobecną seksualnością, Molly jakby coś ukrywa. Kiedy wspomina spotkanie ze starszym kolegą ojca, kapitanem, mówi coś w rodzaju: „pamiętam ten dzień, były fale, był zapach statku…". Była wtedy jedenasto-, dwunastoletnią dziewczynką, już wtedy uznawaną za piękną. Prawdopodobnie została wtedy wykorzystana seksualnie przez kolegów ojca i ta część jej monologu odnosi się do

doświadczenia gwałtu.

Kiedy po kilku latach, jako dorosła kobieta spotyka się ze swoim pierwszym chłopakiem, robi to na własnych warunkach. Mówi: „robiłam, co chciałam”. Poprzez swoją seksualność odzyskuje sprawczość. Ale też seksualność pozwala jej zagadać, przykryć to, czego nie jest pewna, czego się boi, czego wciąż nie przepracowała – śmierć dziecka, niepewność, czy być z mężem, czy go zostawić. A jej kariera śpiewaczki? Tak naprawdę nie wiadomo, czy nie jest ona jakąś wariacją „boskiej Florence”? No, może nie jest zupełną amatorką, ale też bez przesady, żadna z niej Edith Piaf. Jej ciało ujawnia to, co w niej ukryte, zepchnięte w podświadomość. Bo czym jest jej relacja z Dedalusem? Pragnieniem kochanka czy pragnieniem odzyskania zmarłego dziecka? Jej ciało wysyła różne, czasem sprzeczne, nieświadome sygnały, a seksualność staje się sposobem wypowiadania ich.

Miałaś świadomość, że ta rola jest jakimś przekroczeniem, jakimś nowym rozdziałem w twoim aktorstwie?

Rzeczywiście spotkałam się z opiniami, że nie tyle grałam Molly, ile nią byłam, że udało mi się wejść na poziom grania-bycia. Nie chcę kategorycznie stwierdzić, że ja, Martyna Krzysztofik, stałam się Molly, to byłoby zbyt górnolotne. Ale na pewno jest mi to postać bardzo bliska, właśnie przez jej sposób bycia: niekontrolowany, czasem nielogiczny wypływ myśli, emocji.

Zresztą to doświadczenie było dla mnie pomocne przy pisaniu autorskiego stand-upu. Premiera *Masażystki* zainauguruje działalność nowej sceny teatru w podziemiach MOS przy Rajskiej, już na początku lipca. Forma takiego spektaklu też może wyglądać jak jakieś niekontrolowane gadanie, na dodatek

gadanie w trakcie wykonywania masażu kobido (jestem certyfikowaną masażystką!). Ale stand-up jest w swojej strukturze dość uporządkowany i te formalne podobieństwa są pozorne.

Natomiast Molly zupełnie nie dało się uporządkować w klasyczny sposób, stosując jakieś pamięciowe triki. Czasem sobie coś rozrysowuję, czasem rozpisuję, uczę się, na przykład, od jakiej litery zaczyna się następna myśl. Nagrywam, odsłuchuję. Z pewnością Molly otworzyła w moim aktorstwie zupełnie nowe rejony. Całe doświadczenie było karkołomne, bez taryfy ulgowej, a rola, przez kilka miesięcy, dosłownie mnie zjadała. Nie wspominając o niespaniu mojego faceta – uczyłam się tego po nocach i prawie przez sen. Bałam się, że zostanę w końcu wyrzucona z domu!

Teatr był obecny w twoim życiu od najwcześniejszych lat. Zawsze chciałaś być aktorką?

W dzieciństwie w ogóle nie chciałam być aktorką, aktorką zawsze miała być moja starsza siostra. Grałam na fletach prostych i jedyne konkursy, jakie wygrywałam, to były konkursy kolęd. Ale od castingów uciekałam. Bardzo się stresowałam, m.in dlatego nie skończyłam szkoły muzycznej, bo bałam się podejść do końcowych egzaminów. Zagrałyśmy z siostrą w teatrze telewizji, wystąpiłyśmy też w *Dziadach* Jerzego Grzegorzewskiego w Starym Teatrze w 1994 roku. To było niezapomniane przeżycie. Miałam wtedy sześć lat, do dziś pamiętam rozpoczynający spektakl monolog Andrzeja Hudziaka… (*tu Martyna recytuje fragment*). Siedziałam pod stołem, zasłonięta obrusem, zaglądał do mnie Jerzy Radziwiłowicz (*tu fragment tekstu Radziwiłowicza*). Zresztą po latach spotkaliśmy się w Narodowym w *Iwonie*… Gombrowicza, a pan Jerzy zaproponował, żebyśmy mówili sobie po imieniu. Wielkie przeżycie.

W tym spektaklu śpiewałyśmy także piosenki skomponowane przez Stanisława Radwana.

Stary Teatr w dzieciństwie to było ważne doświadczenie, na pewno coś z tych lat we mnie zostało. Miałam na Scenie Kameralnej ukochany schodek, pod filarem. Uwielbiałam tam siedzieć, wtulać się w ścianę i chłonąć. Kiedy już byłam w szkole teatralnej, wiadomo, wszyscy marzyli, żeby dostać się do Starego. Ja oczywiście też. Kiedy dostałam rolę w *Szewcach*, w 2017 roku, przez moment te marzenia wydawały się realne. Nie udało się, może poszukiwano wtedy kogoś innego, może nie byłam dość dobra? Teraz moim Starym stał się Teatr im. Słowackiego, to fantastyczne uczucie. W teatrze zresztą trzymam się ze starszymi kolegami i mam czasem wrażenie, że w głowie przynależę do teatru, który jest „starszy". I pewnie dlatego najbardziej w teatrze przyjaźnię się z Anią Tomaszewską; jest to cudowne.

Małgorzata Hajewska-Krzysztofik zachęcała cię, żebyś została aktorką, czy wręcz przeciwnie? Czasem rodzice, znając trudy zawodu, zrobią wszystko, żeby oszczędzić tego dzieciom.

Nie zachęcała, ale i nie broniła. Kiedy szykowałam się do egzaminów wstępnych do szkoły, zaproponowała, że mnie przepyta z tekstów. No i wtedy okazało się, że to dla mnie trochę za wiele… Zawsze byłam dość skrytą osobą, nie mówiłam w domu o swoich sprawach. A tutaj musiałabym się odsłonić. Rozchorowałam się i dostałam bardzo wysokiej gorączki. To był zresztą dość trudny życiowo moment: kończąc liceum, nie miałam sprecyzowanych planów. Zastanawiałam się, z czego jestem naprawdę dobra. No, z WF-u, muzyki i plastyki… Zero przyszłości, prawda? Do szkoły zdawałam trzy razy. I dopiero za trzecim razem byłam pewna, że tego chcę.

Wcześniej pracowałam w knajpie, ale nie miałam pojęcia, co robić w życiu, jak chyba wielu młodych. Pojawiały się naprawdę dziwne pomysły na życie. Kiedy zdawałam po raz trzeci, poprosiłam rodziców, żeby w razie porażki kupili mi bilet do Afryki. Zamierzałam wyjechać i pomagać tam ludziom. No, ale stało się inaczej.

Mama daje ci jakieś uwagi, podpowiada, ocenia?

Na początku pisała do mnie listy na temat ról. Czasem nic nie mówiła, więc rozumiałam, że chyba było dobrze. A jeśli coś powiedziała, to bardzo delikatnie, dyskretnie. Pochwaliła mnie po *Weselu* Mai Kleczewskiej, ale i zaproponowała, żebym w scenie z siostrą, mówiąc „czego żal, czego żal", próbowała postawić akcent na innym słowie, niż zrobiłam to w spektaklu. Żebym czegoś jeszcze tam poszukała, poza oczywistością. I miała rację. Mama jest mistrzynią wyszukiwania wielu sensów nawet w jednym słowie.

Często rozmawiacie o teatrze?

Tak, ale w sumie częściej o jej rolach. Zagrała ich o wiele więcej, niż ja, to zupełnie naturalne. Ale zdarza mi się, na przykład, przepytywać ją z tekstu. I to jest ważne doświadczenie, do którego mam dostęp. Pracujemy podobnie: rozpiski na ścianach, nagrywanie, wtłukiwanie słów do głowy. Ten etap pracy nad rolą jest bardzo ważny: musisz przejść przez bardzo różne analizy, nawet jeśli rola nie ma psychologicznego charakteru i jest bardzo formalna. Niezła szkoła, naprawdę.

Skończyłaś PWST w 2013 roku i bardzo długo szukałaś swojego miejsca w teatrze. Co było przełomem?

Prawdziwym przełomem stał się do mnie etat w Teatrze im. Słowackiego. To poczucie, że gdzieś cię chcą na stałe, że na ciebie stawiają, że jesteś potrzebna. Nie tylko na jeden raz. Naprawdę kochałam to moje granie w różnych teatrach – pracę z różnymi aktorami, dla różnorodnej widowni, można też pozwiedzać trochę świata. Ale bycie w zespole to zupełnie inna jakość, inny poziom bezpieczeństwa: wiara, że można się rozwijać, że pojawią się nowe role. A teatr jest aktualnie w fantastycznym momencie – jestem wdzięczna kosmosowi, że to się dzieje, właśnie tu i teraz. Co dalej? Córka chciałaby mieć rodzeństwo, namawia mnie… Nie przestaję myśleć o kinie – może być dramat, zagrałabym w filmie akcji, może być komedia romantyczna. Byłoby cudownie i tego spróbować.

Wzór cytowania:

Litr soku pomidorowego, tabliczka gorzkiej czekolady, największy na świecie banan, z Martyną Krzysztofik rozmawia Justyna Nowicka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/litr-soku-pomidorowego-tabliczka-gorzkiej-czekolady-najwiekszy-na-swiecie-banan.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/litr-soku-pomidorowego-tabliczka-gorzkiej-czekolady-najwiekszy-na-swiecie-banan

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/schizma-jan-klata-w-narodowym

/ KLATA W NARODOWYM

Schizma. Jan Klata w Narodowym

Marcin Kościelniak

W teatrze mamy do czynienia z fikcją.
Realne natomiast jest to, co dzieje się poza
spektaklem, chociaż dzięki niemu.

Joanna Wichowska[1]

Powołanie Jana Klaty na stanowisko dyrektora Teatru Narodowego w marcu tego roku zostało przyjęte szerokim aplauzem – od „Krytyki Politycznej" po „Tygodnik Powszechny". Pod gratulacjami od Sławomira Sierakowskiego, umieszczonymi na jego Facebooku, widnieje dwa tysiące lajków i serduszek (2025). „Klatę należałoby dyrektorem Narodowego po prostu mianować", już choćby „dla wynagrodzenia bezprawia i niesprawiedliwości, które go spotkały w Starym ze strony byłego ministra Piotra Glińskiego" – jeszcze w styczniu apelował do komisji konkursowej Dariusz Kosiński (2025). Nie wszyscy brali udział w tym chórze (por. np. Kyzioł, 2025; Mrozek, 2025), ale ich taktowne głosy nie równoważyły entuzjazmu sympatyków Klaty.

Moja opinia jest mniej wyważona: jestem zdecydowanym krytykiem nominacji Jana Klaty na dyrektora Teatru Narodowego. Z prostego powodu: pamiętam dyrekcję Jana Klaty w Narodowym Starym Teatrze. A mówiąc precyzyjniej: zapamiętałem ją w inny sposób i z innej strony, niż jest ona dzisiaj najczęściej prezentowana. I nie chodzi wyłącznie o postawę polityczną Klaty, podnoszoną jako kluczowy argument jego nominacji.

W poniższym tekście zdaję sprawę z moich wątpliwości.

W części pierwszej przypominam o najważniejszych, moim zdaniem, momentach dyrekcji Klaty w Starym Teatrze. Analizę tę prowadzę w trybie polemicznym, dyskutując z artykułem Jagody Grondeckiej *Ekipa Starego Teatru w Krakowie*, który reprodukuje pielęgnowany dziś wizerunek Klaty jako nonkonformistycznego buntownika. Jest to portret ładny, ale nieprawdziwy. Wybrałem akurat ten artykuł z uwagi na autorytet i kulturotwórczą rangę archiwum, w którym został pomieszczony: *Alfabet Buntu*.

W drugiej części tekstu przedstawiam i analizuję węzłowe sceny spektaklu *nie-boska. wyznanie*, który był odpowiedzią twórców niedoszłego przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki* na akt cenzury dokonany przez Klatę. W tym roku mija dekada od premiery tego efemerycznego spektaklu (pokazanego ledwie dwa razy), co jest dobrą okazją, by przywrócić o nim pamięć. Impulsu dostarczył sam Klata, składając w ofercie dla Teatru Narodowego deklarację o „zapobieganiu mobbingowi i zachowaniom przemocowym" (Klata, 2025). Powiem wprost: wątpię w przemianę reżysera, który jeszcze niedawno ruch #MeToo nazywał „inkwizycją rodzaju żeńskiego" (*Lepiej spłonąć niż zblaknąć*, 2023). Rzecz w tym, że z takim hasłem w programie miałby utrudniony start w konkursie prowadzonym przez obecne władze MKiDN.

W pierwszej części tekstu korzystam z artykułów i wypowiedzi prasowych, odwołując się do archiwum jako tradycyjnego fundamentu badań źródłowych – w drugiej, opartej przede wszystkim na rejestracji spektaklu *nie-boska. wyznanie*, przywołuję pojęcie ciała-archiwum, wydobywając drzemiący w nim potencjał politycznej zmiany.

Polak oraz patriota

Alfabet Buntu to „internetowe archiwum dokumentujące społeczny ruch oporu przeciwko nadużyciom i nieprawościom władzy" PiS-u, firmowane przez Archiwum Osiatyńskiego i Fundację Kontroli Obywatelskiej OKO (oko.press) oraz redakcje „Gazety Wyborczej" i „Polityki".

> Zebraliśmy w jednym miejscu, pod jednym adresem fotografie, biogramy, wypowiedzi setek osób – organizatorów demonstracji, aktywistów ruchów obywatelskich i społecznych, wyrzucanych z pracy i szykanowanych „sygnalistów", wszelkiego sortu „buntowników stanu". Są tu organizatorki protestów kobiet, aktywiści ruchów ekologicznych, obrońcy praw pracowniczych i praw migrantów, także osoby i organizacje działające na rzecz obrony prawdy historycznej i niezależności kultury.

Jak wyjaśnia naczelny „Polityki" Jerzy Baczyński, alfabet jest wyrazem „podziwu i podziękowania", a zarazem „opowieścią o nowych narodzinach polskiej demokracji i społeczeństwa obywatelskiego" (Pacewicz, Kurski, Baczyński, 2018).

Artykuł Jagody Grondeckiej *Ekipa Starego Teatru w Krakowie* został opublikowany 26 października 2018 roku w dziale „Kultura". Autorka opisuje

wydarzenia poprzedzające objęcie teatru przez Marka Mikosa w 2017 roku i pierwszy sezon pod jego dyrekcją, który, jak wiemy, okazał się klęską.

Można mieć zastrzeżenia do tego tekstu. Autorka pisze słusznie, że stery Starego przejął dyrektor niekompetentny, mianowany przez ministra Piotra Glińskiego – ale już nie wyjaśnia, na czym polegał będący meritum *Alfabetu* bunt i opór Starego Teatru. Grondecka wspomina o jednym liście protestacyjnym i powołaniu Rady Artystycznej – po czym zestawia Stary z wrocławskim Teatrem Polskim. Te dwa przypadki więcej jednak dzieli niż łączy, na pierwszym zaś miejscu charakter oporu aktorek i aktorów wobec nowej władzy oraz skutki ich otwartego protestu, czyli rozpad wrocławskiego zespołu – ale to pominę. Zaskoczyło mnie bowiem coś innego. Choć rzecz nominalnie dotyczy „ekipy" Starego Teatru, głównym bohaterem tekstu autorka uczyniła Jana Klatę, dyrektora krakowskiej sceny w latach 2013-2017.

Powodem tej decyzji ma być fakt, że Klata nie wygrał konkursu na drugą kadencję w Starym. Grondecka nie wnika w detale, a warto uzupełnić, że Klata nie był jedyną ofiarą PiS-owskiego zamachu na teatr: w konkursie wystartowało prócz niego pięciu innych kandydatów, z czego przynajmniej jeden, Paweł Miśkiewicz, był poważnym konkurentem. Mniejsza jednak o to. „Czym [Klata] zaszedł za skórę ministrowi Glińskiemu?" – pyta Grondecka i odpowiada: „Można się domyślać, że wicepremierowi nie podobały się wzbudzające kontrowersje wśród konserwatywnej publiczności spektakle, które Klata reżyserował lub powstawały w teatrze w trakcie jego dyrekcji". Na tej liście Grondecka zamieszcza jeden tytuł Klaty: spektakl *Do Damaszku*.

Jak pamiętamy, 14 listopada 2003 roku środowiska kombatanckiej prawicy okrzykami „Hańba!" przerwały przedstawienie w trakcie groteskowej sceny, w której Dorota Segda i Krzysztof Zarzecki symulowali kopulację (por. np.

Pawłowski, 2013). Był to jeden z epizodów kampanii skierowanej przeciwko dyrektorowi, rozpoczętej zaraz po objęciu przez niego sterów Starego. Jej finałem był schyłek 2015 roku, kiedy – już po przejęciu władzy przez PiS – grupa dziewięćdziesięciu dziewięciu zwolenników partii zwróciła się do Glińskiego z prośbą o odwołanie Klaty (Gazur, 2015). 19 grudnia 2015 roku świeżo upieczony minister przeprowadził w ramach „bilansu otwarcia" wizytację w Starym Teatrze, a miesiąc później zdecydował, że Klata pozostanie na swoim stanowisku (Gazur, 2016). O tej decyzji Glińskiego Grondecka nie wspomina.

Dziennikarka nie pyta również, dlaczego przez kolejne półtora roku – mimo nacisków ze strony swojego środowiska – Gliński nie zwolnił Klaty. Odpowiadam: Klata nie dał mu do tego powodów.

Wśród premier pojawiły się tytuły zarówno interesujące jak i, w moim przekonaniu, ważne – trudno jednak przystać na sugestię Grondeckiej, jakoby za dyrekcji Klaty Stary stał się twierdzą kontestacji i buntu. Przeciwnie. Jeszcze przed dojściem PiS-u do władzy dyrektor robił wiele, by uspokoić swoich przeciwników i w licznych wywiadach „naprostowywał" swój medialny wizerunek. Nazywał siebie „Polakiem oraz patriotą", przekonywał, że „każdego dnia trzeba ginąć za Ojczyznę" (choć lepszym wyjściem byłoby poświęcenie życia „tego skurwysyna z drugiej strony frontu"), a swoją postawę wspierał mottem z Romana Dmowskiego: „Jestem Polakiem, więc mam obowiązki polskie" (*Na scenie detonuję*, 2014). *Do Damaszku* nazywał najbardziej chrześcijańskim spektaklem w swoim dorobku (tamże) i deklarował, że chętnie widziałby w Starym spektakl o Polsce, zrobiony przez zwolenników smoleńskiej prawicy (*Saper w Starym Teatrze*, 2014). Zgadzał się z Romanem Pawłowskim, który (trafnie) zauważył, że reputacja Klaty jest wynikiem nieporozumienia, bo już jego

wczesne spektakle „przedstawiały prawicową narrację, przywiązanie do wartości chrześcijańskich, nieufność wobec Europy" (tamże).

„Co wieczór spektaklami odpowiadamy na scenie na kuriozalne zarzuty [stawiane Staremu] o bolszewizację życia kulturalnego, o nadmierne lewactwo, o satanizm i pornografię" – przekonywał Klata w grudniu 2015 roku, już po przejęciu władzy przez PiS. Na pytanie, czy wziąłby na sztandary tęczę (spaloną właśnie na placu Zbawiciela), odpowiedział wówczas: „Drzewo wolności musi być podlewane krwią męczenników. Tęcza nie ma męczenników – w Polsce akurat nie ma, więc trudno wychodzić z lekkimi symbolami na ulice" [podkr. MK]. Zamiast tego, przekonywał, „trzeba odzyskać stare, dobre, wypróbowane w boju symbole" (*Jest pani gotowa umrzeć za palmę?*, 2015). Zgodnie z tym, ministra Glińskiego powitał w Starym baner z papieskim hasłem sezonu: „Nie lękajcie się" (Grzesiczak, 2015), a w wieńczącej dyrekcję Klaty premierze, *Weselu* (2017), „narodowy duch" został zdeponowany przez reżysera „pod sercem" ciężarnej Matki Polki. Klata nie zauważył, że dziarska, heteroseksualna, kultywująca wartości rodzinne drużyna narodowa, której kibicuje i którą w finale spektaklu chciał wybudzić ze snu, bynajmniej nie śpi, ale w najlepsze grasuje po Polsce.

W tym kontekście udział Starego w ogólnopolskiej akcji prezentowania rejestracji *Golgoty Picnic* (*Kalendarium wydarzeń*, s. 98-99) i wsparcie Klaty dla zespołu wrocławskiego Teatru Polskiego (listowne – przebywał wtedy za granicą; por. Piekarska, 2016) miały charakter kosmetycznej korekty konserwatywnego wizerunku. I sposobem zachowania balansu tak, by nie utracić względów lewicy – zgodnie z legendarną dewizą Klaty: dla jednych różaniec, dla innych irokez.

„PiS-owi nie wystarczy zmiana dyrektora teatru. Oni chcą przejąć władzę nad ludźmi i ich sumieniami" – tą wyrazistą wypowiedzią Klaty Grondecka

rozpoczyna swój tekst. Warto jednak zwrócić uwagę na datę wywiadu *Kocham Kraków…*, z którego pochodzi cytat: 1 września 2017. Wszystkie przywołane w artykule Grondeckiej antypisowskie wypowiedzi Klaty pochodzą z czasu po ogłoszeniu wyników konkursu dyrektorskiego (maj 2017), kiedy było już wiadomo, że Klata stracił stanowisko. Wcześniej na temat polityki PiS-u milczał – co nie uszło uwadze prasy, zaintrygowanej tą powściągliwością (por. *Krępulcowi nie ulec*, 2017; *Nie jestem Piotrusiem Panem*, 2017).

Wobec tej postawy Klaty, decyzja Glińskiego rzeczywiście mogła zostać przyjęta przez reżysera jako „bezprawie i niesprawiedliwość".

Obowiązki polskie

Nie to jednak skłoniło mnie do polemiki.

Po stwierdzeniu, że „krakowska scena znalazła się pod ostrzałem już w 2013 roku po premierze *Do Damaszku* w reżyserii Klaty", Grondecka pisze:

> Kontrowersje wzbudziły też czytanie *Golgota Picnic* oraz prace nad *Nie-boską komedią* w reżyserii znanego chorwackiego reżyseria Oliviera Friljića (premierę ostatecznie odwołano). Po tych wydarzeniach prawica w imię „zatrzymania kulturalnej rewolucji" i „odzyskania instytucji kultury narodowej" żądała odwołania Klaty ze stanowiska dyrektora [pisownia jak w oryginale – MK].

Zestawienie sprawy *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* ze sprawą *Golgoty Picnic* ma ten sens, że w obydwu przypadkach chodziło o cenzurę i zarazem o rozmycie odpowiedzialności. Z raportu wydanego przez Fundację Malta nie

dowiemy się, że *Golgotę Picnic* Rodriga Garcíi odwołał dyrektor Michał Merczyński – ale że zrobił to Malta Festival Poznań (*„Golgota Picnic" w Polsce*, 2014, s. 7 i 10). W przypadku *Nie-Boskiej* Frljicia premierę „odwołano" – tak głosi *Alfabet Buntu*.

Przypomnę zatem: decyzję podjął Jan Klata. Zrobił to 27 listopada 2013 roku, na dziesięć dni przed planowaną premierą, wbrew woli twórców i twórczyń spektaklu, w tym części zespołu aktorskiego (por. Frljić, Jakimiak, Karczmarska, Wichowska, 2013). Sprawę rozegrał jak wytrawny polityk. Pierwsze oświadczenie, sygnowane przez „Dyrekcję i Zespół Aktorski Narodowego Starego Teatru w Krakowie" (bez wymienionych nazwisk), informowało o czasowym zawieszeniu prób w trosce o bezpieczeństwo zespołu – co skutecznie osłabiło potencjalną krytykę ze strony środowiska (*Oświadczenie dyrekcji…*, 2013). Dopiero potem Klata powiadomił o definitywnym odwołaniu niedoszłego spektaklu, dyskwalifikując go i nazywając „serią hucpiarskich scenek na dowolny temat" (*Są skargi…*, 2014). Umieszczając sprawę Frljicia na koncie rzekomych heroicznych dokonań Klaty i wpisując w porządek „opowieści o nowych narodzinach polskiej demokracji", *Alfabet Buntu* dokonuje piórem Grondeckiej zdumiewającego przekłamania historii.

Przypomnę: Frljić oraz odpowiedzialni za dramaturgię Goran Injac, Agnieszka Jakimiak i Joanna Wichowska chcieli wydobyć ten wątek dramatu Krasińskiego, który Maria Janion opisywała jako zalążek polskiego nowoczesnego antysemityzmu; chcieli zapytać o rolę antysemickich klisz obecnych w inscenizacji Swinarskiego z 1965 roku, a także o antysemityzm współczesnych Polaków, widzów niedoszłego przedstawienia. Sprawa jest solidnie opisana (np. Rewerenda, 2020; Adamiecka-Sitek, 2016), a także udokumentowana przez samych twórców i twórczynie (*Nie-Boska. Powidok*,

2014; Jakimiak, Wichowska, 2014; Jakimiak, 2024). Zdaniem Klaty „powstałby spektakl, który skompromitowałby ideę robienia nowoczesnego, sensownego, żrącego, zajmującego się rzeczywistością teatru" (*Nothing Else Matters*, 2015). *Klątwa*, zrobiona kilka lat później przez ekipę niedoszłych *Szczątków* (Teatr Powszechny, 2017), brutalnie zweryfikowała tę opinię.

Z pewnością Klata po doświadczeniach z *Do Damaszku* nie chciał narażać się swoim krytykom. Trzeba jednak dodać, że ta wstydliwa historia nie ma jednego bohatera. Decyzję dyrektora poprzedziła skierowana przeciwko Frljiciowi kampania prasowa „Dziennika Polskiego", w której uczestniczyła część ekipy aktorskiej Starego Teatru (Krupiński, 2013). W toku prób z udziału w spektaklu rezygnowali kolejni aktorzy i aktorki (tamże). Powołując się na nich, Klata mógł wesprzeć swoją decyzję („przychodzili aktorzy Starego, najróżniejsi, od nestorów aż po młodzież, i mówili: «To jest dla mnie nic, […] nic wartościowego w sensie przekraczania czegokolwiek, ja nie chcę w tym brać udziału" – tłumaczył; *Nothing Else Matters*, 2015). Niebawem pomocną dłoń do Klaty wyciągnęli Monika Strzępka i Paweł Demirski, którzy zdecydowali się zająć miejsce po wyrzuconym Frljiciu. Na pytanie, „czy decyzja o przerwaniu prób nie była jednak aktem kapitulacji przed atakami prawicy na teatr?", Klata mógł odpowiedzieć: „*Nie-Boska…* będzie. I wtedy będziemy mogli zobaczyć, jaki jest potencjał tego utworu" (*Saper w Starym Teatrze*, 2014). Nie pomylił się: *nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*, której premiera miała miejsce rok po odwołaniu *Szczątków*, stała się jednym z wydarzeń jego dyrekcji i została obsypana nagrodami (por. *Nie-Boska komedia…*).

Wymowny w tym kontekście jest sposób, w jaki Strzępka i Demirski nawiązali w swoim spektaklu do sprawy Frljicia: powołując do scenicznego życia „komisję moralnej paniki", a teatr podejmujący krytykę polskiego

antysemityzmu oskarżając o koniunkturalizm (por. Kościelniak, 2016).

Nie lękajcie się

Magdalena Rewerenda, autorka naukowego opracowania widmowego życia *Nie-Boskiej komedii. Szczątków*, wpisuje sprawę w przywołany za Richardem Schechnerem model dramatu społecznego (2020, s. 101). Idąc tym tropem, można powiedzieć, że jeśli celem spektaklu Frljicia było wywołanie kryzysu, to jego ocenzurowanie przez Klatę było sposobem przywracania równowagi. W tym porządku spektakl Strzępki i Demirskiego wypełnił zadanie reintegracji: „zażegnania początkowego naruszenia" w taki sposób, że – zarówno wewnątrz zespołu Starego Teatru, jak i w porządku teatr-rzeczywistość – „tkanka społeczna została powiązana na nowo" (Schechner, s. 93).

Dla tej ostatniej – reakcyjnej, obliczonej na utrzymanie status quo – fazy dramatu społecznego alternatywą jest schizma (tamże). Próba realizacji tego alternatywnego scenariusza podjęta została poza Starym Teatrem w przedstawieniu *nie-boska. wyznanie* Frljicia, Injaca, Jakimiak i Wichowskiej.

Spektakl wyprodukowany został w ramach festiwalu POP-UP (17 października – 15 listopada 2015), kuratorowanego przez Agatę Siwiak i Grzegorza Niziołka. Impreza miała w zamierzeniu charakter efemeryczny, a przygotowane na nią spektakle i wydarzenia zniknęły wraz ze zwinięciem namiotu festiwalowego z dziedzińca krakowskiego Uniwersytetu Ekonomicznego. W efekcie przedstawienie *nie-boska. wyznanie* miało jedynie dwa pokazy (13 i 14 listopada 2015). Efemeryczność, a także ranga symboliczna imprezy – nieporównanie niższa niż narodowej sceny – sprawiły, że spektakl miał bardzo ograniczone oddziaływanie. Przypominając o nim,

chcę przywołać jego krytyczną moc.

Przedstawienie pomyślane zostało jako wypowiedź na temat wydarzeń związanych z *Nie-Boską komedią. Szczątkami*. Na scenie, obok Dominiki Biernat, Romualda Krężla i Jana Sobolewskiego, wystąpili Injac, Jakimiak i Wichowska. W prologu Biernat czytała „list" Frljicia, w którym reżyser mówił o odwołaniu spektaklu w Starym i rzucał w kierunku widowni oskarżenie:

> To wasza wina. Jak zwykle nie zrobiliście nic, żeby zapobiec przemocy. Kiedyś bezczynnie obserwowaliście pogromy, nie przeszkadzał wam dym z krematoriów. Dzisiaj pozwalacie, żeby neoliberalne media robiły wam wodę z mózgu. Uważacie się za niewinne ofiary rosyjskiej i niemieckiej inwazji, komunizmu i faszyzmu, a sami znęcaliście się nad ukraińskimi chłopami, mordowaliście Żydów, wypędzaliście wszystkich nie-Polaków z tego kraju (*nie-boska. wyznanie*, 2015).

Jak widać, stawką był tu nie tylko komentarz, ale także reenactment niedoszłego spektaklu: scen, wątków, idei i strategii. Nie chodziło o teatr reprezentacji, o artystyczno-polityczną wypowiedź o polskim nacjonalizmie, ale o wydarzenie społeczne, które oskarżenie o nacjonalizm uczyni wyzwaniem rzuconym „zwymyślanej" i w ten sposób zaangażowanej w „tu i teraz" publiczności. Odwołanie *Szczątków* posłużyło w *wyznaniu* jako koronny i niełatwy do obalenia dowód słuszności stawianych przez Frljicia tez.

Z perspektywy czasu za najważniejszą uznaję tę sekwencję spektaklu, w której tytułowe „wyznanie" przybierało najbardziej bezpośrednią formę: Biernat, Krężel i Sobolewski zadawali pytania o wydarzenia związane z

odwołaniem *Szczątków*, a Injac, Jakimiak i Wichowska odpowiadali.

Jakimiak mówiła o przygotowywanym chwilę potem w Starym spektaklu *Geniusz w golfie* na podstawie jej tekstu i o problemach, jakie miała napotkać ona i jego reżyserka, Weronika Szczawińska („Jan Klata powiedział jej dość dobitnie, że nie życzy sobie, żebym przekraczała próg teatru, żebym wchodziła do jego teatru, żebym pojawiała się na ulicach w pobliżu teatru"). Wichowska komentowała brak odpowiedzi na odwołanie *Szczątków* („Ludzie ze środowiska, nasi koledzy, koleżanki, zamilkli. […] I to milczenie było najbardziej bolesne. I ten brak reakcji"). Najmocniej wybrzmiało „wyznanie" Gorana Injaca. Injac poza tym, że pracował jako dramaturg przy *Szczątkach*, był też etatowym pracownikiem Starego Teatru, zajmującym się projektami międzynarodowymi – i to właśnie było tematem jego „wyznania". Ponieważ nie było ono dotąd nigdzie publikowane, przytoczę je w obszernym fragmencie (za zachowaną rejestracją spektaklu):

> robiliśmy jeden projekt radiowy […]. Potrzebowaliśmy jednej dodatkowej aktorki. Umówiłem się z reżyserką, że zaprosi mi aktorkę z zewnątrz. Skonsultowałem to przez telefon z zastępcą dyrektora [Sebastianem Majewskim – MK]. Zaprosiliśmy aktorkę, zaczęliśmy próby.
> Dyrektora nie było w teatrze. Kilka dni później wrócił, mieliśmy wieczorem bardzo nieprzyjemną rozmowę przez telefon. O dziewiątej rano następnego dnia musieliśmy wszyscy być w jego gabinecie. Reżyserka, zastępca dyrektora i ja.
> Przyszliśmy tam, on siedział w takim stylowym krześle, który tam stoi chyba nadal. Chcieliśmy usiąść. Ja chciałem usiąść na pierwszym krześle, które tam stało, obok tego stolika. I on mi nie pozwolił na tym krześle usiąść. Powiedział mi: „Nie, Goran, teraz

szukaj tutaj w tym pokoju najmniejszego krzesła. I na nim usiądź”. Stałem w szoku.
Nie zamierzałem szukać tego krzesła. On zaczął szukać. Znalazł najmniejsze krzesło, przyniósł i powiedział: „Na tym możesz siedzieć, bo takie jest twoje miejsce w tym teatrze. A teraz powtarzaj, kto jest tutaj dyrektorem. I teraz powtarzaj, kto może podejmować decyzje”.
[…]
Po *Nie-Boskiej* już się nie zajmowałem programem dodatkowym, nie wiadomo w ogóle, czym się zajmowałem. Byłem ciągle degradowany. […] Jednego dnia zaprosił mnie dyrektor i mi powiedział: „Musimy się rozstać”. Pokazał mi przygotowaną umowę. To było przerwanie pracy z porozumieniem stron. I zaczął na mnie krzyczeć, tak jak zazwyczaj, mówiąc, że jestem niczego niewarty, że jestem niezdolny, że nic nie potrafię zrobić, żebym podał listę, co zrobiłem w tym teatrze, że wszystko, co ja robię, jest źle, że nie jestem warty pracy w instytucji narodowej i tak dalej. Potem ja podniosłem głos, powiedziałem: „Przestań krzyczeć na mnie”. On wstał, otworzył drzwi i powiedział: „Jeszcze słowo, a wyjebię cię w tydzień”.
Tak, to był cytat.
Ja wziąłem tę umowę, wyszedłem i skonsultowałem to z prawnikiem, który mi powiedział, że nie mam żadnego wyjścia, że dyrektor instytucji kultury w Polsce ma prawo takie coś zrobić. Wróciłem następnego dnia i podpisałem tę umowę.

Nie zrobiliście nic

Jak zauważa Rewerenda, jedną z kluczowych strategii stosowanych przez Frljicia w dialogu z widownią jest nieustanne „oscylowanie między prawdą a fikcją" (2020, s. 114). Na rzecz prawdy w *wyznaniu* pracuje m.in. to, że wszystkie osoby występują na scenie pod własnymi imionami; że wersja wydarzeń związanych z odwołaniem *Szczątków*, przedstawiona przez Wichowską i Jakimiak, jest w stu procentach zgodna z ich wcześniejszymi wypowiedziami medialnymi, a „wyznanie" Injaca, przeznaczone dla garstki widzów spektaklu, wydaje się bezinteresowne. Jako widz nigdy nie pomyślałem, że mogło być fantazją. Po stronie fikcji mamy ostentacyjną „teatralność" zaaranżowanej sceny: wszyscy siedzą przy stole zasłanym białym obrusem, zastawionym eleganckim serwisem, oświetlonym świecznikami, a nim przystąpią do posiłku i rozmowy, wykonują znak krzyża i po cichu odmawiają modlitwę.

Osoby na widowni, wtrącone w stan kryzysu, same muszą rozdzielić prawdę od fikcji. Rewerenda konstatuje, że jest to zadanie niewykonalne, a „przedstawienie nie dostarcza żadnej ostatecznej prawdy ani o *Szczątkach*, ani o kwestiach proponowanych w dyskusji" (s. 133-134). Chcę tę sprawę ująć inaczej.

Zwróćmy uwagę, że zaaranżowana scena „wyznania" jest nie tylko ostentacyjnie teatralna, ale także symboliczna. Uroczyście przystrojony stół, modlitwa, posiłek, podniosła atmosfera – wszystko to żeruje na tradycyjnym wizerunku polskiej rodziny zgromadzonej przy świątecznym stole. Wyznania Injaca, Jakimiak i Wichowskiej – a nade wszystko osoba usadzonego na jednym z krzeseł Krężla, który jako (rzekomy) Żyd został w poprzedniej scenie spętany i teraz prowadzi konwersację wciąż skrępowany liną –

odsyłają do przemocy, która jest wypartym tego narodowego imaginarium, a u Frljicia zyskuje widoczność i sceniczną reprezentację. W tej sytuacji porządek reprezentacji nie ma (wyłącznie) statusu scenicznej fikcji, bo jest (zarazem) scenerią dla powrotu wypartego.

Z dzisiejszej perspektywy najbardziej znaczące jest to, że „patologiczna" rodzina w *wyznaniu* jest rodziną teatralną, a przemoc wyparta z narodowego imaginarium dotyczy aktów przemocy, jakie miały mieć miejsce w kulisach narodowej sceny. Choć na ścianach nie wiszą portrety Jana Pawła II ani Romana Dmowskiego, a przy stole brakuje Ojca (w kolejnej sekwencji Sobolewski przywołuje go, rzekomo telefonując do Klaty), jego figura jest kluczowa dla symbolicznej architektury tej sekwencji. Gdyby nie niewielki zasięg wydarzenia, dyskusja o przemocy w polskim teatrze mogłaby zacząć się w roku 2015 – *nie-boska. wyznanie* przypomina bowiem spektakle ostatnich kilku lat, których archiwum zbudowane zostało na świadectwach teatralnej przemocy. A zarazem różni się od nich, ponieważ statut „wyznań" jako „świadectw" – poprzez ostentacyjnie teatralną aranżację sceny – jest u Frljicia problematyzowany.

Tyle że – i to wydaje mi się niezmiernie istotne – instancją, która w spektaklu apeluje do widzów, nie jest wyłącznie archiwum rozumiane jako zbiór dokumentów, świadectw i tekstów, ale także ciało-archiwum. Chodzi o ciało widziane zgodnie z logiką przemocy symbolicznej: jako archiwum społecznej tresury, będące dokumentacją i reprezentacją uwewnętrznionej przemocy, która w jego performansach – reakcjach, odruchach – zyskuje wymiar materialny (por. Bourdieu, 2004). Właśnie takim ciałem-archiwum jest w swoim „wyznaniu" Goran Injac: zmartwiałym w bezruchu i porażonym pogardą władzy, która obwołała się Prawem. W ten sam sposób także w moim ciele coś zamiera, ilekroć wspominam sprawę *Nie-Boskiej*.

Widz/widzka *wyznania* Frljicia, Injaca, Jakimiak i Wichowskiej nie może wiedzieć, jaka jest ostateczna prawda o wydarzeniach w Starym za dyrekcji Klaty. Ale nie taka jest stawka spektaklu. Chodzi o to, by nie przestawać o tę prawdę pytać.

Powyższy tekst jest moją odpowiedzią na to wezwanie. Przechowywany w ciele-archiwum ślad nie musi bowiem prowadzić do paraliżu, zapomnienia, milczenia. Polityczną odpowiedzią może być schizma: gniew, sprzeciw i dążenie do zmiany.

Wzór cytowania:

Kościelniak, Marcin, *Schizma. Jan Klata w Narodowym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/schizma-jan-klata-w-narodowym.

Autor/ka

Marcin Kościelniak – kulturoznawca, teatrolog, profesor w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. Ostatnio opublikował książkę *Aborcja i demokracja. Przeciw-historia Polski 1956-1993* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024).

Przypisy

1. *Kościół jest w nas*, z Joanną Wichowską rozmawia Marcin Kościelniak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2017, nr 138, s. 11, https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/kosciol_jest_w_nas_138_0.pdf [dostęp: 10.06.2025].

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Dzieje grzechu. Nie-Boska komedia, Żydzi i doświadczenie estetyczne*, [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek,

Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016.

Bourdieu, Pierre, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

Frljić, Oliver; Jakimiak, Agnieszka; Karczmarska, Anna-Maria; Wichowska, Joanna, *Oświadczenie realizatorów ws. zawieszenia spektaklu „Nie-Boska komedia. Szczątki”*, mat. własny, 2013, https://encyklopediateatru.pl//artykuly/173588/krakow-oswiadczenie-realizatorow-ws-zawieszenia-spektaklu-nie-boska-komedia-szczatki [dostęp: 10.06.2025].

Gazur, Łukasz, *Wicepremier Gliński na premierze*, „Dziennik Polski”, 17.12.2015, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214493/krakow-wicepremier-glinski-na-premierze-platonowa [dostęp: 10.06.2025].

Gazur, Łukasz, *Jan Klata pozostanie dyrektorem Starego*, „Dziennik Polski”, 22.01.2016, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/216166/jan-klata-pozostanie-dyrektorem-starego [dostęp: 10.06.2025].

„Golgota Picnic” w Polsce. Dokumentacja wydarzeń maj-lipiec 2014, red. Paweł Płoski i Dorota Semenowicz, Fundacja Malta, Poznań 2014, https://kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/publication/85220/edition/90480/content?ref=L2NvbGxlY3Rpb25kZXNjcmlwdGlvbi8xMTA [dostęp: 10.06.2025].

Grondecka, Jagoda, *Ekipa Starego Teatru w Krakowie*, „Alfabet Buntu”, 26.10.2018, https://archiwumosiatynskiego.pl/alfabet-buntu/ekipa-starego-teatru-w-krakowie/ [dostęp: 10.06.2025].

Grzesiczak, Łukasz, *Minister Piotr Gliński na premierze sztuki w Starym Teatrze. Spotkał się z Janem Klatą*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 20.12.2015, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/214647/krakow-minister-glinski-spotkal-sie-z-janem-klata [dostęp: 10.06.2025].

Jakimiak, Agnieszka, *Theatre under Suspicion: How does Self-Censorship Manifest Itself in Contemporary European Theatre and Performing Arts?*, praca doktorska, 2024, https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/60307124/2024jakimiakajphd.pdf

Jakimiak, Agnieszka; Wichowska, Joanna, *Szkic spektaklu, którego nie było*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 119, https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/szkic_spektaklu_ktorego_nie_bylo_119_0.pdf [dostęp: 10.06.2025]

Jest pani gotowa umrzeć za palmę?, z Janem Klatą rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza”, 5.12.2015, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/213785/jan-klata-jest-pani-gotowa-umrzec-za-palme [dostęp: 10.06.2025].

Kalendarium wydarzeń, [w:] *Piknik Golgota Polska: sztuka, religia, demokracja*, red. A.

Adamiecka-Sitek, I. Kurz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Klata, Jan, *Program działania Teatru Narodowego na okres 1.09.2025-31.08.2030*, 2025,https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/2025_pliki/Programy_dzialania/20250305__program_dzialania_Teatru_Narodowego.pdf[dostęp: 10.06.2025].

Kocham Kraków miłością żony alkoholika, z Janem Klatą rozmawiają Małgorzata Skowrońska i Michał Olszewski, „Gazeta Wyborcza" (Kraków), 1.09.2017, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/247016/jan-klata-kocham-krakow-miloscia-zony-alkoholika [dostęp: 10.06.2025].

Kosiński, Dariusz, *Naród bezdomny*, „Tygodnik Powszechny" 2025, nr 4, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/352231/narod-bezdomny [dostęp: 10.06.2025].

Kościelniak, Marcin, *Prawda nie leży pośrodku*, „Dwutygodnik" 2016, nr 185, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6566-prawda-nie-lezy-posrodku.html [dostęp: 10.06.2025].

Krępulcowi nie ulec, z Janem Klatą rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza", 20-21.05.2017, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/242294/krepulcowi-nie-ulec [dostęp: 10.06.2025].

Krupiński, Wacław, *Oburzeni aktorzy bronią Swinarskiego*, „Dziennik Polski", 25.11.2013, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/173347/oburzeni-aktorzy-bronia-swinarskiego [dostęp: 10.06.2025].

Kyzioł, Aneta, *Po pierwsze nie szkodzić*, „Polityka" 2025, nr 7, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/352767/po-pierwsze-nie-szkodzic [dostęp: 10.06.2025].

Lepiej spłonąć niż zblaknąć, z Janem Klatą rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza", 15-16.04.2023, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/330512/lepiej-splonac-niz-zblaknac [dostęp: 10.06.2025].

Mrozek, Witold, *Sukcesja w Narodowym*, „Gazeta Wyborcza", 4.02.2025, https://wyborcza.pl/7,112395,31666069,sukcesja-w-narodowym-jaka-bedzie-dyrekcja-jana-klaty.html [dostęp: 10.06.2025].

Na scenie detonuję, z Janem Klatą rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza", 10.01.2014, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/175685/na-scenie-detonuje [dostęp: 10.06.2025].

Nie jestem Piotrusiem Panem, z Janem Klatą rozmawia Łukasz Gazur, „Dziennik Polski", 14.01.2017, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/234824/jan-klata-nie-jestem-piotrusiem-panem [dostęp: 10.06.2025].

Nie-Boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!, strona spektaklu,

https://stary.pl/pl/repertuar/boska-komedia-powiem-bogu/

Nie-Boska. Powidok, dyskusja z udziałem Olivera Frljicia, Gorana Injaca, Agnieszki Jakimiak, Joanny Wichowskiej, Juliusza Chrząstowskiego, Szymona Czackiego, Zygmunta Józefczaka, Marty Nieradkiewicz, Krzysztofa Zarzeckiego, Agaty Adamieckiej-Sitek w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie 15.01.2014, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014, nr 119, https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/nie_boska_powidok_119_0.pdf [dostęp: 10.06.2025].

nie-boska. wyznanie, rejestracja spektaklu, 2015, archiwum własne autora.

Nothing Else Matters, z Janem Klatą rozmawia Dariusz Kosiński, mat. własny, 20.06.2015, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/204389/nothing-else-matters [dostęp: 10.06.2025].

Oświadczenie Dyrekcji oraz Zespołu Aktorskiego Narodowego Starego Teatru, mat. własny, 26.11.2013, https://e-teatr.pl/krakow-w-starym-teatrze-zawieszono-proby-nad-nie-boska-komedia-a170391 [dostęp: 10.06.2025].

Pacewicz, Piotr; Kurski, Jarosław; Baczyński, Jerzy; *Po co nam Alfabet Buntu?*, 2018, https://archiwumosiatynskiego.pl/alfabet-buntu/o-alfabecie/ [dostęp: 10.06.2025].

Pawłowski, Roman, *Atak na teatr, krzyk z widowni. Klata zażenowany chamskim zachowaniem*, „Gazeta Wyborcza", 16.11.2013, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/172769/klata-zazenowany-chamskim-zachowaniem [dostęp: 10.06.2025].

Piekarska, Magda, *Zmiany w Teatrze Polskim. Ludzie kultury protestują coraz mocniej*, „Gazeta Wyborcza" (Wrocław), 25.08.2016, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/227030/wroclaw-ludzie-kultury-protestuja-coraz-mocniej [dostęp: 10.06.2025].

Rewerenda, Magdalena, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków" Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Saper w Starym Teatrze, z Janem Klatą rozmawia Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza", 8.01.2014, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/175405/saper-w-starym-teatrze [dostęp: 10.06.2025].

Są skargi, śliskie podgryzania, donosy. Normalnie, z Janem Klatą rozmawia Gabriela Cagiel, „Gazeta Wyborcza" (Kraków), 28.06.2014, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/185618/klata-sa-skargi-sliskie-podgryzania-donosy-normalnie [dostęp: 10.06.2025].

Schechner, Richard, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Sierakowski, Sławomir, post z 3.02.2025, https://www.facebook.com/SlawomirSierakowski1979/posts/jasiu-klata-nowym-dyrektorem-teatru-narodowego-w-warszawie-gratulacje-dla-obu-st/2134649340271771/ [dostęp: 10.06.2025].

Skowrońska, Małgorzata; Grzesiczak, Łukasz, *Stypa w Starym Teatrze. Jana Klatę zastąpi Marek Mikos*, „Gazeta Wyborcza" (Kraków), 9.05.2017, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/241587/stypa-w-starym-teatrze-jana-klate-zastapi-marek-mikos [dostęp: 10.06.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/schizma-jan-klata-w-narodowym*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-czym-milcza-mury-ludzie-nie-chca-pamietac

/ REPERTUAR

O czym milczą mury, a ludzie nie chcą pamiętać

Maciej Guzy

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Protest kielecki. Do kogo należą Kielce?

tekst, reżyseria: Jakub Skrzywanek, tekst, dramaturgia: Julia Nowak, dramaturgia: Paweł Sablik, muzyka: Szymon Tomczyk, scenografia i reżyseria świateł: Agata Skwarczyńska, kostiumy: Lila Dziedzic, choreografia: Agnieszka Kryst, współpraca reporterska: Piotr Szostak, konsultacji językowe: Stanisław Cygan, przygotowanie śpiewu ludowego: Ewa Grochowska, kapela weselna: Ewa Grochowska, Dorota Murzynowska, Marcin Żytomirski, wykonanie dekoracji – pająka weselnego wg własnego projektu: Tomasz Arkadiusz Iskierka, wykonanie haftów na kostiumach wg własnego projektu: Klara Anna Makowczyńska

premiera: 30 maja 2025

Premiera *Protestu kieleckiego. Do kogo należą Kielce?* przypadła na dzień kończący kampanię prezydencką. Wyobrażam więc sobie, że przez ostatnie miesiące spektakl mógł nasiąkać tematem mieszkalnictwa, o którym zdecydowali się opowiedzieć twórcy, także niezależnie od prób. Kwestia ta była bowiem pryncypialna dla znacznej części wyborców, nawet jeśli w

ostatnich tygodniach zyskała bardzo ukonkretniony (lub – jeśli ktoś woli – wypaczony) profil. W piątek 30 maja na małej scenie Teatru im. Stefana Żeromskiego balon przekłuto niemal natychmiast – nie trzeba było czekać długo, aby z publiczności usłyszeć gromkie „pan Jerzy!”. Ze sceny również padają autentyczne imiona i nazwiska – bynajmniej jednak nie te, o których było ostatnio głośno.

Spektakl wyreżyserował Jakub Skrzywanek, który razem z Julią Nowak jest również autorem tekstu, a za jego dramaturgię odpowiada Paweł Sablik. Jednak prawdziwą autorką jest historia. Wyłącznie pierwsza część trójaktowej konstrukcji przedstawienia czerpie z teraźniejszości. Trafiamy na szkolenie z flippingu, podobne do tych, których reklam pełno w mediach społecznościowych. Prowadzący (Kuba Golla, Dagna Dywicka) – być może „młode małżeństwo” z ulotek, wysypujących się ze skrzynek pocztowych w każdym bloku – uczą, jak „skupić tanio, sprzedać drogo”, nie przejmując się ani stanem nieruchomości, ani jej mieszkańcami. Sypią pomysłami, manipulując językiem tak, aby zatrzeć granicę między uprawnieniem a bezprawnością. Przebojowy przedsiębiorca błyszczy cekinami garnituru (ukłony dla kostiumografki Lili Dziedzic za znalezienie czegoś tak okropnego, choć kierując swoje myśli ku pewnemu rentierowi z Łodzi, nie mogę nie wspomnieć, że rekiny rynku mieszkaniowego uwodzą też czymś równie mało gustownym, lecz pozornie ekskluzywnym, jak niedopięta czarna koszula wciśnięta pod wyprofilowaną marynarkę), ale i zaraża entuzjazmem. Aż chciałoby się szukać alternatyw dla rozwiercenia zamka czy defekacji na wycieraczkę jako sposobów na wejście w posiadanie mieszkania (pomysły przedstawione w spektaklu, ale zapewne wzięte z życia), gdyby tylko z każdą sekundą atmosfera nie stawała się coraz bardziej demoniczna.

To tragikomiczne preludium traktuję jednak wyłącznie jako skorupę, przez

którą twórcy przebijają się do prawdziwego tematu spektaklu. Nie patodeweloperka, nie dopłaty do kredytów, nie flipy, a transfery majątku między domeną publiczną i prywatną oraz pamięć historyczna interesują ich najbardziej. Cofamy się w przeszłość. Najpierw do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Pani Wanda (Beata Wojciechowska), kielecka urzędniczka zajmująca się ówcześnie zasobem mieszkaniowym, tłumaczy się przed specjalnie powołaną komisją z niewiele wcześniejszych wydarzeń, w których następstwie jej córka nabyła od miasta wyremontowaną kamienicę, uprzednio odebraną lokatorom. Czy raczej tłumaczyć się powinna, bo członkowie organu nie wydają się ani zainteresowani sprawą, ani świadomi, jakie są ich obowiązki. Dość stereotypowy obraz postpeerelowskiej administracji, gdzie niekompetencja przeplata się z cwaniactwem, ma śmieszyć nieco mniej niż kuriozalne szkolenie z części pierwszej. Padają cytaty z gazet, które ponad trzy dekady temu relacjonowały przywoływane w przedstawieniu okoliczności. Pytanie o to, dlaczego zapomniano o budzącym zastrzeżenia przejęciu budynku, skoro wszystko było jasne, zdaje się wisieć w powietrzu. Tym bardziej że konsekwencje tamtych działań lokalnej władzy odczuwane są do dzisiaj, jak informują co chwilę porzucający grane postaci aktorzy. Także przez sam teatr, sąsiadujący z jednym ze sprywatyzowanych obiektów.

Nie pamięta się jednak o jeszcze jednym. Gdy urzędnicy grzebią w zakurzonych tomiszczach akt w sali posiedzeń komisji, brzęczą stojące na półkach menory, uruchamiając oczywisty ciąg skojarzeń. W końcu publiczności wprost oddaje się możliwość zadecydowania, czy chce poznać dawniejsze losy kieleckich kamienic. Jednoznacznie twierdząca odpowiedź zdaje się jedynie efektem ciekawości szczegółu, bo domysły i tak już zdążyły wyjść poza podejrzenia. W chyba najmocniejszej scenie spektaklu Dawid Żłobiński przytacza więc fragment antysemickiego artykułu z 1938 roku,

wyliczającego, ile procent poszczególnych ulic ówczesnych Kielc należało do Żydów. Aktor akcentuje datę. Chodzi mu bodaj o podkreślenie, że paszkwil powstał jeszcze przed agresją hitlerowskiej Rzeszy, ale tekst wcale nie odbiega od tego, co słyszy się obecnie. Żydów może już w Polsce nie ma tylu, ilu przed wojną, ale pojawiły się inne mniejszości, którym wylicza się kwoty pobieranych świadczeń socjalnych, liczbę zajętych miejsc pracy, czas korzystania z systemu ochrony zdrowia. Echa prezydenckiej elekcji znów wypełniają mury teatru. Ostatnią część *Protestu kieleckiego* można w ten sposób czytać jako dopowiedzenie skutków normalizacji języka, którego próbkę przywołał Żłobiński. To krótka inscenizacja wesela z 1946 roku w Solcu nad Wisłą. Podczas jego trwania ocalały z Zagłady Szlojm Himelfarb wraca do własnego, zajętego przez weselników domu. Nie chce uznać nowych właścicieli. Zostaje więc zatrzymany, a następnie zamordowany. Zabawa toczy się dalej.

Choć *Protest kielecki. Do kogo należą Kielce?* jest spektaklem dość prostym, zarówno pod względem formy (stosowane na stronie internetowej teatru określenie „performatywna instalacja" to termin nieco na wyrost, być może pełniący funkcje promocyjne), jak i komunikatów, wydaje mi się ciekawy, gdy zestawić go z innymi przedstawieniami Skrzywanka. Zwłaszcza niedawnym *Zamachem na Narodowy Stary Teatr. Narodzinami narodu*. Zmieniła się skala realizacji – po wystawnym i spektakularnym krakowskim spektaklu w Kielcach oglądamy dużo skromniejszy projekt (chyba z korzyścią dla niego) – ale i rejestr wypowiedzi reżysera. W *Zamachu* Skrzywanek próbował meandrować po niewyrażalnym do końca przeżywaniu traumy. Zdawał się też sugerować wyczerpanie kojarzonej z nim konwencji rekonstrukcji teatralnej (a przynajmniej wątpliwości co do niej). W *Proteście kieleckim* stawia na dosłowność i dobitność, w których momentami da się dostrzec ziarno dydaktyzmu. Przyjmuję, że to następstwo materii spektaklu, w

większości nierelatywizowalnej. Nie czynię więc z tego zarzutu, a raczej próbuję wejść w dialog z przedstawieniem, zastanawiając się na przykład, czy za pytaniem o wolę poznania historii kieleckich kamienic nie powinno pojawić się także kolejne, o kwestię zwrotu mienia spadkobiercom dawnych właścicieli. I to nawet nie po to, aby na nie odpowiedzieć – raczej nakłuć to, co wieloznaczne, bardziej skomplikowane. Sądzę, że mogłoby ono uwypuklić kolejny aspekt – trafnie zauważanego przez twórców przedstawienia – splotu odpowiedzialności historycznej i współczesnych interesów na rynku mieszkaniowym, a tym samym jeszcze wyraźniej skleić część pierwszą przedstawienia z dwoma kolejnymi. Restytucja nieruchomości (lub dochodzenie odpowiedzialności odszkodowawczej z tytułu ich utraty) okazała się przecież doskonałą szansą na łatwe wzbogacenie dla osób w żaden sposób niezwiązanych z dziedziczącymi po ofiarach II wojny światowej i komunizmu.

Uwagę zwraca także gorzki wydźwięk spektaklu. Skrzywanek już raz domykał swoje przedstawienie weselem (*Spartakus. Miłość w czasach zarazy*) – wtedy miało ono przynieść ulgę, stać się enklawą nadziei. Tu przybiera postać oskarżenia, ale i pozostawia z poczuciem bezradności. Nad zamordowanym Himelfarbem powiewają banery reklamujące sprzedaż mieszkań i gruntów. Czy w ten sposób Skrzywanek tworzy klamrę, wpisując obecną sytuację na rynku mieszkaniowym w szerszą perspektywę historyczną? Kryzys trwa, ale zmienia naturę, przez dekady mnożąc tylko swoje uwikłania i przyczyny? Ale czy w tej sytuacji istnieje szansa, aby z niego wybrnąć?

Siłą kieleckiego przedstawienia jest umiejętne wyjście poza medialne ramy dyskusji o mieszkalnictwie. Pomysł, aby podróżując teatralnym wehikułem czasu, odkrywać kolejne warstwy zagadnienia, zwłaszcza te, o których mówi

się niewiele bądź wcale, uważam za dramaturgicznie trafny. Z zainteresowaniem poddaję się dokumentalnej cyrkulacji przedstawienia. Równocześnie *Protest kielecki* pozostawił mnie z poczuciem braku poważniejszego wyzwania w zakresie krytycznej autorefleksji, choć przedstawienie niejako awizuje taką konieczność. W każdej z trzech części publiczność jest pozycjonowana jako uczestnik zainscenizowanych wydarzeń. Odpowiednio: kursanci, wywłaszczeni przez miasto lokatorzy, świadkowie zbrodni. Krążymy nawet za aktorami po siedzibie teatru, aby – jak sądzę – bardziej wczuć się w przypisywane nam role (o ile szkolenie może odbyć się w sali z klasycznym układem widowni, do posiedzenia miejskiej komisji bardziej pasuje przyciasne pomieszczenie z długimi konferencyjnymi stołami). Za każdym razem ustosunkowanie się do sytuacji zdaje się jednak dość proste: to dobre, tamto złe, a ja postąpiłbym słusznie. Brakuje pułapek, kuszenia, a w końcu przyłapania w – choćby niewypowiedzianym – etycznym rozkroku. A że potrafi igrać z oczekiwaniami i projekcjami widzów, sugerując pewne odczytania, a potem zmieniając wydźwięk swoich prac, Skrzywanek pokazał choćby w *Śmierci Jana Pawła II*.

Nie mam natomiast żadnych wątpliwości co do wartościowej konsekwencji repertuarowej kieleckiego teatru. *Protest kielecki* to kolejny spektakl z wątkiem żydowskim, który – jak sądzę – wybrzmi szerzej niż tylko w najbliższej okolicy. Twórcy mają świadomość, że ponownie wchodzą do tej samej rzeki. „Dawid, znów będziesz grał Żyda”; „Po co znów się tym zajmować” – pada w pewnym momencie. Czy rzeczywiście jest taka potrzeba? Pokazaliśmy przy urnach.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *O czym milczą mury, a ludzie nie chcą pamiętać*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-czym-milcza-mury-ludzie-nie-chca-pamietac.

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i teatrologii na UJ. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Zakładał Pracownię Kuratorską, w której zajmował się działalnością kuratorsko-producencką w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na materii teatru, jego dźwiękowości, a także próbie powiązania współczesnych teatrologicznych metodologii badawczych z dyskursami nowego materializmu i *sound studies*. Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, a także w „Dwutygodniku”, „Glissandzie” i „Dialogu”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/o-czym-milcza-mury-ludzie-nie-chca-pamietac*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-ufaj-katolikom-gertrude

/ REPERTUAR

Nie ufaj katolikom, Gertrude!

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Przemysław Pilarski

Sceny z życia pobożnych mieszkańców Waldenburga

reżyseria: Jacek Jabrzyk, scenografia i kostiumy: Paula Grocholska, muzyka: Jacek Sotomski, choreografia: Szymon Donosik

premiera: 23 maja 2025

Przemysław Pilarski i Jacek Jabrzyk z kronikarskich zapisków z dziejów protestanckiego kościoła w Wałbrzychu utkali metaforę, która ogarnia szerszy, wykraczający daleko poza pocztówkę z dość odległej przeszłości wymiar. Ich *Sceny z życia pobożnych mieszkańców Waldenburga* to lustro, w którym możemy się przeglądać i dziś, z całkiem współczesnymi podziałami – tymi dotyczącymi religii, polityki, ale przede wszystkim władzy i poddaństwa, wolności i zniewolenia, a także ekonomicznych różnic. Bo – jak mówi jeden z bohaterów – „konflikty religijne to zawsze są konflikty o władzę”.

Premiera odbyła się przed drugą turą wyborów, które podzieliły Polskę niemal dokładnie na pół. A prace nad przedstawieniem trwały w trakcie wciąż niezakończonej „wojny kieleckiej" – Jabrzyk wygrał konkurs na dyrektora Teatru im. Żeromskiego, ale konserwatywny zarząd województwa odmówił mu mianowania. Wbrew stanowisku zespołu, postanowieniu komisji konkursowej i mimo protestów środowisk artystycznych w całej Polsce, władze zdecydowały całą procedurę powtórzyć. Najwyraźniej zarząd po swojemu interpretuje zasadę, która doprowadziła do kryzysu w dawnym Waldenburgu, dzisiejszym Wałbrzychu. Zamiast „cuius regio, eius religio" – „cuius regio, eius theatrum".

Przyznam, że na *Sceny* jechałam z duszą na ramieniu – nie zliczę już, która to w repertuarze Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego lokalna opowieść. Bo było i o węglu, i o Czarnej Izie, pracownicy seksualnej o złotym sercu, o Antku Kochanku, patronie jednej z ulic, o Daisy i jej perłach, o porcelanie ze zlikwidowanej słynnej tutejszej fabryki, i o Marcie Gąsiorowskiej, miejscowej nauczycielce. Można odnieść wrażenie, że niemal cała wspólnotowa pamięć miasta została solidnie przekopana. Co teatralnie atrakcyjnego, uruchamiającego inscenizacyjną machinę mogło tkwić w kronikarskich zapisach, odnotowujących kolejne dekady istnienia protestanckiej parafii? Co można wydobyć z wyliczanki dat, faktów i nazwisk?

Wątpliwości miał też Marek Bożek, pastor parafii ewangelicko-augsburskiej w Wałbrzychu, choć były one zupełnie innej natury. To on wykonał pierwszy krok w stronę tej realizacji, przychodząc do teatru i opowiadając o kronice. Teatr we współpracy z ewangelickim kościołem wystawił wcześniej *Mensch*, opowieść o Samuelu Schockenie, przedwojennym żydowskim przedsiębiorcy, właścicielu domu handlowego w Wałbrzychu. W każdym razie rok minął rok od rozmowy o kronice, kiedy zgłosił się do pastora Pilarski. A potem wiele

kolejnych miesięcy do premiery. Kiedy pastor dostał tekst dramatu, złapał się za głowę – nie dość, że autor swobodnie potraktował materiał wyjściowy, to jeszcze nie stronił od wulgaryzmów i od całkowicie doraźnych aluzji, politycznych i nie tylko. Próba generalna początkowo podgrzewała te obawy. „Pomyślałem: «no to teraz będzie»" – mówił pastor już po premierze. „Ale zaraz potem dotarło do mnie, że przecież Kościół nie jest od tego, żeby cenzurować artystów. Uściślę: Kościół protestancki nie jest od tego" – dokończył i zebrał gromkie brawa.

Mogę się tylko domyślać, że jak moje początkowe obawy w miarę rozwoju scenicznej akcji topniały, tak pastora rosły. Bo zaczyna się wszystko arcygrzecznie i arcynudno zarazem, w formie wykładu o historii protestanckiego kościoła w Waldenburgu, wygłaszanego przez Dziadka (Irena Wójcik) przed wnuczkiem Helmutem (Piotr Tokarz), no i przed nami, widzami. Choć Wnuczkowi zdarza się przysnąć w trakcie, to nie rezygnuje z bardzo konkretnych (i wciąż na czasie) pytań – o piekło i niebo, sens wiary, istnienie i bezczynność Boga.

Wykład jest konieczny, bo historia Kościoła protestanckiego w dawnym Waldenburgu, dzisiejszym Wałbrzychu, ze szczególnym uwzględnieniem stu dwudziestu lat między wybuchem wojny trzydziestoletniej a podbojem tych terenów przez Fryderyka Wielkiego, jest kośćcem, na którym trzyma się cała opowieść. W XVII wieku parafia protestancka znalazła się w trudnej sytuacji. Z jednej strony, jeśli chodzi o liczbę wyznawców, miała dominującą pozycję. Z drugiej, przez politykę, kierującą się zasadą „cuius regio, eius religio" (czyja władza, tego religia) jej istnienie było zagrożone. Habsburgowie przeprowadzali brutalną kontrreformację, pastorów i wiernych prześladowano – Jeremias Ullmann, proboszcz parafii luterańskiej, został pobity przez cesarskich dragonów, którzy próbowali siłą przekonać go do

przejścia na katolicyzm. Choć trzeba zaznaczyć, że represje raczej omijały możnych protestantów, szukając łatwiejszych celów w zwykłych obywatelach. Mieszkańcy stawali przed wyborem – zmiana wyznania albo opuszczenie miasta. Cesarscy dragoni tak długo wymuszali gościnność protestantów, śpiąc i stołując się u nich, dopóki gospodarze nie przynieśli karteczki od spowiedzi z katolickiego kościoła. Zarazem wierni stawiali bierny opór zarządzeniom władzy, o czym najlepiej świadczy przywołana w spektaklu liczba – w 1628 roku w całym Wałbrzychu mieszkały tylko cztery katolickie rodziny, w 1654 roku ochrzczono w katolickim obrządku zaledwie trójkę dzieci. Był to zarazem ten sam rok, w którym odebrano protestantom kościół pw. św. Michała, który formalnie rzecz biorąc wrócił w ręce katolików – na początku reformacji luteranie przejęli go na swoją świątynię. Zaczął obowiązywać przymus obchodzenia świąt katolickich, przestrzegania postów, dzieci z małżeństw mieszanych miały być wychowywane w wierze katolickiej, zakazano druku protestanckich książek, odbywania nabożeństw w domach prywatnych.

Szczęśliwie ta opowiadana z kluczowymi dla dziejów parafii detalami historia ma szkatułkową strukturę, kryjącą podane w dużo atrakcyjniejszej formie wątki odnoszące się i do światopoglądowej wolności, i do tego, kto ma monopol na kształt i formę życia religijnego, i – wreszcie – do ludowej historii Europy, z wycieczkami w okolice odległych od Wałbrzycha o dobre sześćset kilometrów Würzburga, Niklashausen czy Wirtembergi. A ponieważ mamy do czynienia z wykładem scenicznie ilustrowanym, na scenie materializują się kluczowe postaci: są i Marcin Luter, i Jezus, i Matka Boska. Niektóre z nich przemykają przez nią niepostrzeżenie, innym przypadnie w udziale zagrać drugie skrzypce w koncercie, którego gwiazdą będzie jednak ktoś inny. Bo kluczowe znaczenie mają tu „maluczcy”, w większości anonimowi bohaterowie chłopskich rozruchów i ofiary prześladowań. Choć są wśród

nich wyjątki, jak grany przez Rafała Kosowskiego Janko Grajek (Hans Böhm), XV-wieczny prorok z Niklashausen ucharakteryzowany na heavymetalowca, któremu Najświętsza Panienka (Angelika Cegielska z gitarą elektryczną) przekazuje swoje posłannictwo, w równie ewangelicznym, co rewolucyjnym duchu. Janko głosi więc powszechną równość, świat bez cesarzy, książąt i papieży. A także inne niebezpieczne tezy, ze zniesieniem danin, ceł, podatków, czynszów i pańszczyzny włącznie. „Wszyscy mają być sobie braćmi i siostrami, chleb zdobywać pracą rąk swoich. I nikt nie powinien posiadać więcej od drugiego" – mówi Grajek i nic dziwnego, że gromadzi wokół siebie coraz szersze rzesze wyznawców (ich liczba w szczytowym okresie sięgnie czterdziestu tysięcy), a kiedy otwarcie wzywa ich do buntu, ściąga na siebie gniew biskupa würzburskiego – w 1476 roku zostaje przez jego ludzi uprowadzony i żywcem spalony.

Są też chłopi ze Stolca pod Ząbkowicami, którzy w 1526 roku zbuntowali się przeciwko swojemu panu pod wpływem agitacji anabaptystów. Protestancki książę ziębicki Karol kazał ich wychłostać, a potem każdemu uciąć jedno ucho, żeby nie słuchali złych podszeptów. Jest rodzina płóciennika Joachima (Piotr Czarniecki) z Waldenburga – kiedy do miasta docierają cesarscy dragoni (dwaj z nich raczej nieprzypadkowo zwą się Braun i Mentzen), na celownik biorą właśnie ją. Dragoni chętnie korzystają z gościny, a rozpoczęta niewinnie rozmowa szybko skręca w stronę przesłuchania, choć gospodyni od samego początku przestrzega samą siebie: „Nie ufaj katolikom, Gertrude!". Zbrodnią, jaką popełniają wobec prawa gospodarze, jest słuchanie zakazanej, skomponowanej przez protestanckich kompozytorów – Heinricha Schütza, Johanna Hermanna Scheina i Samuela Scheidta – muzyki. Wykroczenie przeciwko obowiązującemu kodowi kulturowemu musi być przykładnie ukarane, więc cała rodzina zostaje powieszona.

To wszystko rozgrywa się w zaprojektowanej przez Paulę Grocholską prościuteńkiej scenografii, która robi wrażenie przedszkolnego placu zabaw – zmyłka, która prowadzi nasze skojarzenia w kierunku bezpiecznego świata baśni, w którym nie może nas czekać nic groźnego. Składają się na nią tekturowe zastawki i kolorowe, miękkie klocki, z których można burzyć i budować domy i kościoły (z perspektywy historii nie tylko burzenie, ale i wznoszenie świątyń wydaje się przecież trwać zaledwie chwilkę), ale też słomiane chochoły, tym razem nie jako zwiastuny rewolucji, ale rodzaj kryjówek, w których przed katolikami chowają się protestanccy wierni, gromadząc się na nielegalnych nabożeństwach.

Pilarski kreśli tutaj linię podziału – możni mają władzę, mają też religię, więc mogą niepodzielnie panować nad ciałami i duszami swoich poddanych. Ci, nawet jeśli liczebnie stanowią większą siłę, nie mają nic do powiedzenia, a ich bunt ma krótki lont – zanim zdąży na dobre się rozpalić, spotyka ich sroga kara. W tych konkretnych historycznych okolicznościach to katolicyzm najczęściej staje się religią bezwzględnej władzy (choć historia chłopów ze Stolca dowodzi, że nie jest to powszechna reguła) – protestantyzm jest wyznawany przez większość poddanych w ukryciu, jako akt cichego, ale stałego oporu – jego elementem są msze odprawiane w lesie. To po stronie tych cichych, pobożnych mieszkańców Waldenburga jest nasza, widzów, ale też autorów sympatia. To w katolików jest wymierzone ostrze satyry, choć Pilarski i Jabrzyk, szlifując je, zastrzegają, że żadna religia w rękach władzy nie jest niewinnym narzędziem.

Tonacja serio jest w *Scenach* równoważona tonem zgrywy – są tu i elementu stand-upu, i farsy, i taneczny popis katolickiego księdza (Mateusz Flis) rodem z talent show. Zmiany tonacji dzięki znakomitej kondycji wałbrzyskiego zespołu są bardzo dynamiczne. I kryją w sobie pułapki –

twórcy skutecznie nas łaskoczą, wywołując śmiech, żeby za moment uciszyć go grozą. Zanim dragoni powieszą rodzinę Gertrude, przekomarzają się hasłami rodem z kibicowskich graffiti („Luteranie piją barszcz Sosnowskiego!", „Katolicy myślą, że in vitro to pizzeria!"). Bywa grubo, bo jest i parodia Radia Maryja, i biskup Kosiniak (Czesław Skwarek) z Torunia, po jednym z tumultów nawołujący do „jebania heretyków". Jest i o tym, że Polska na tle cesarstwa jawi się, owszem, jako kraj bez stosów – do walki z protestantami zastosowała przecież zielony ład: „mniej dymu, więcej działań kontaktowych".

Ale ton serio jest w tej opowieści wciąż mocno obecny – choćby w nagradzanym oklaskami monologu Angeliki Cegielskiej, która pojawia się w jednej ze scen jako rzeczniczka chłopów ze Stolca, tych z obciętymi uszami. I zadaje pytania, na które nie ma prostych odpowiedzi, jakie rozwiązałyby problem społecznych nierówności. Na przykład o to, dlaczego chłopi, którzy poszli wraz z panami za Lutrem i za Kalwinem, ocknęli się w tym samym gównie, w którym byli wcześniej. Dlaczego każda rewolucja, każda dobra zmiana ma wąskie grono beneficjentów, którzy wspinają się do władzy po plecach tysięcy innych, bezimiennych? A pomiędzy tymi pytaniami zawisają kolejne – czy dziś, kiedy dziesięć procent najbogatszych Polaków zarabia więcej niż połowa społeczeństwa, oddaliliśmy się wystarczająco od dawnych nierówności, żeby widzieć w nich zamknięty rozdział w historii? Bo to, że i współcześni populiści sięgający po władzę hasłami o jedynym słusznym i właściwym światopoglądzie, mają na podorędziu religię jako narzędzie i punkt odniesienia, wydaje się oczywiste.

Wzór cytowania:

Piekarska, Magda, *Nie ufaj katolikom, Gertrude!*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-ufaj-katolikom-gertrude.

Autor/ka

Magda Piekarska – dziennikarka, recenzentka, publikuje m.in. w „Dialogu”, portalu teatralny.pl, „Wysokich Obcasach Extra”, „Notatniku Teatralnym”. Prowadzi zajęcia z krytyki teatralnej na dziennikarstwie Uniwersytetu Wrocławskiego.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-ufaj-katolikom-gertrude*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-moralnego-niepokoju

/ REPERTUAR

Teatr moralnego niepokoju

Maryla Zielińska

Teatr Powszechny w Warszawie

Kobieta samotna

reżyseria: Anna Smolar; scenariusz: Natalia Fiedorczuk, Anna Smolar; wiersze i slam: Natalia Fiedorczuk; rap Bogusia: Ryfa Ri; współpraca koncepcyjna: Agata Sikora; monologi i dialogi: Natalia Fiedorczuk, Ryfa Ri, Anna Smolar, Michał Czachor, Anna Ilczuk, Karolina Adamczyk, Julian Świeżewski, Natalia Lange, Maria Robaszkiewicz, Oskar Stoczyński; scenografia i kostiumy: Anna Met; muzyka: Jan Duszyński; choreografia: Ryfa Ri; reżyseria świateł: Rafał Paradowski

premiera: 14 czerwca 2025

Choć Anna Smolar przenosi realia filmu Agnieszki Holland (1981) w czasy współczesne, to jednak nie pozwala zapomnieć nam o tamtym kontekście. Scenografia Anny Met przypomina sale szkolne, w których odbywały się niegdyś akademie – są grube zasłony, lamperia, mebelki; w scenach we wnętrzu mieszkania zobaczymy nieodzowną wersalkę. Każdy z kostiumów ma coś z tamtych lat, na przykład główna bohaterka nosi komplet: szeroka spódnica za kolana i żakiet z lekko podkreślonymi ramionami, do tego botki

na obcasie, zarzucana na ramię torba, która mieści wszystko. W ruchach, ekspresji przypomina inną bohaterkę kina tamtych lat – Agnieszkę z *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy. Przy czym Anna Ilczuk pozostaje w tej roli przede wszystkim sobą – jej bohaterka jest godna, niezależna, choć „na granicy trzepotu", nieobce jest jej lawirowanie, by utrzymać się na powierzchni.

Smolar wzięła z filmu tytuł, imiona głównej bohaterki, jej syna i nowego partnera, innych bohaterów odmieniła, a scenariusz Agnieszki Holland i Macieja Karpińskiego potraktowała jako inspirację. Zapytała, kim byłaby współczesna Irena, czy w Polsce coś się zmieniło, jeśli chodzi o systemowe wsparcie takich przypadków jak tytułowa kobieta samotna.

1981

Dla przypomnienia. Irena z początku lat osiemdziesiątych nie jest najmłodszą osobą, pracuje jako listonoszka w jednej z dzielnic Wrocławia. Ma fatalne warunki mieszkaniowe, uciążliwą drogę do pracy, sąsiada pijaka, który chce przejąć jej mieszkanie. W pracy niszczy ją szef, a koleżanki usiłują odebrać jej rejon, ich zdaniem zbyt dla niej dobry. Jej syn Boguś zostaje niesłusznie posądzony w szkole o zniszczenie dekoracji na akademię i wyrzucony ze szkoły. Irena nie ma z kim go zostawić, nie utrzymuje kontaktów z siostrami, z ojcem dziecka, ale opiekuje się ciotką. Likwiduje książeczkę oszczędnościową, kupuje telewizor, by osłodzić życie Bogusiowi. Poznaje Jacka, młodszego od siebie mężczyznę, który po wypadku w kopalni jest na rencie. Odeszła od niego żona, dorabia jako kolejkowy stacz, choć sam wymaga opieki. Zawiązuje się między nimi uczucie, wspierają się. Irena postanawia pójść za planem Jacka – uciec za granicę samochodem. Liczy, że ziści się to dzięki spadkowi po ciotce. Okazuje się jednak, że zmarła nie miała

żadnego majątku, a rzeczy zapisała sąsiadkom, co więcej, resztkę pieniędzy z książeczki oszczędnościowej trzeba oddać księdzu za pogrzeb. Irena nie chce się przyznać Jackowi do tego niepowodzenia, kradnie pieniądze z przekazów pocztowych, kupują na giełdzie syrenkę. Bogusia zaprowadza do domu dziecka. W drodze do granicy rozbijają samochód, zatrzymują się w hotelu. Przyznaje się Jackowi do kradzieży, są pewni, że zostanie aresztowana. Lepsza jest już śmierć – Jacek dusi śpiącą Irenę poduszką, a sam udaje się do ambasady USA. Atrapą ładunku wybuchowego próbuje wymusić lot do Stanów; czekając na rozmowę z konsulem, usypia na korytarzu. Zostaje aresztowany. Tłem tych nieszczęść jest miasto z kolejkami przed sklepami, oczami Ireny widzimy więźniów pracujących na torach kolejowych, maszerujących w proteście członków Solidarności – fala nowego ruchu społecznego zdaje się nie dostrzegać takich jak ona.

2025

W Teatrze Powszechnym w Warszawie patrzymy na bohaterów z klasy średniej, żyjących w wielkim mieście. Postaci nie rozstają się z komórkami, posługują się blikami, WhatsAppami. Irena jest polonistką, która rzuciła pracę zgodną z wykształceniem i czyści internet z „syfów”, dorabia w Uberze, by związać koniec z końcem. Ojciec Bogusia wyniósł się do Norwegii, gdzie założył nową rodzinę, nie interesuje się utrzymaniem syna. Irena wynajmuje mieszkanie od matki kolegi Bogusia ze szkoły. Milena chce jej pomóc, ale nie zamierza kredytować czynszu, wymawia jej lokum. Irena wraca do matki, która daleka jest od chęci opiekowania się wnuczkiem, dzielenia się kosztami utrzymania i podnoszenia córki na duchu – ta znów ma problemy w pracy.

Boguś jest jedynym uczniem w klasie, który nie ma na zieloną szkołę i na

inne „oczywistości”, ale szkoła ma dewizę: „albo wszyscy, albo razem”. Inni rodzice zrzucają się „na Bogusia” (organizują festyn), ale tak naprawdę nie chcą, by wyjazd przeszedł ich dzieciom koło nosa, obrany kierunek podnosi prestiż ich samych. Boguś jest izolowany w klasie i sam się izoluje, w dodatku w sposób niekontrolowany używa komórki. Rodzice innych dzieci dochodzą do wniosku, że zagraża ich dzieciom i chcą, by go przeniesiono do innej szkoły. Kadra nauczycielska wykazuje poprawnościową troskę, ale nie udziela wsparcia. Przy bliższym poznaniu fasada znika. Zapięta na ostatni guzik wychowawczyni Renata przychodzi z interwencją do Ireny. Zostaje jednak postawiona w sytuacji, że z Bogusiem nie ma kto zostać: Irena jest w pracy, a babcia zniknęła. Ich nieobecność przedłużyła się, wściekłość Renaty przechodzi w histerię, też ma dość kieratu, w którym już dawno przestała być sobą, też samotnie wychowuje dziecko. Maska opada – Renata ma podobne marzenia jak Irena, na swój sposób ją podziwia, ale po scenie fantazjowania na temat uczestnictwa w darknetowej grze (projektują swoją wolność), wraca do swego trybu życia. Wuefista Jacek podrywa Irenę, chodzi o seks i wygodę – zaprasza ją do knajpy, ale oczekuje, że to ona zapłaci. Kolejny facet porażka w jej życiu. Ale tu potrafi na czas się postawić.

Mamy jeszcze dwóch ojców z rodzicielskiego grona, którzy wykazują fasadową troskę. Krzysiek zaczyna rozumieć Irenę, ale wyłącznie z tego powodu, że wylali go z kancelarii adwokackiej, bo przegrywał zbyt wiele spraw w sądzie, a była żona śrubuje alimenty. Doprowadzona do ostateczności Irena wyciąga pistolet (zabrała go Jackowi, który nocami dorabia jako ochroniarz) i rozstawia wszystkich po kątach, robi skok na ich kasę, wymusza załatwienie dla niej różnych spraw, wreszcie prosi, by zadzwonili na policję, chce być zaaresztowana i wreszcie się wyspać.

Czterdzieści pięć lat

Twórcy wyraźnie chcą, byśmy zastanowili się, do czego jako społeczeństwo doszliśmy w ciągu minionych czterdziestu pięciu lat, czyli od momentu ukończenia filmu na dwa i pół miesiąca przed stanem wojennym (film trafił na półkę, mimo że był już „zredagowany" przez cenzurę, premiera odbyła się w 1988 roku). Nie tylko diagnozują to, co teraz, ale analizują procesy, bilansują zyski i straty. Najprościej rzecz ujmując, zmieniło się „opakowanie", bycie matką z dzieckiem nie jest już wstydem, ale problem braku wsparcia systemowego pozostał aktualny. W kinie moralnego niepokoju jednostka konfrontowana była w pierwszym rzędzie z systemem, zachowania jej czy większych grup społecznych były zaburzone przez zniewolenie i poprzez brak wolności portretowano problemy egzystencjalne, testowano uczciwość człowieka. Dziś konfrontowany jest on wprost z drugim, co nie znaczy, że opresja instytucjonalna znikła. Prawo dotyczące ściągania alimentów wciąż nie działa, kolejne rządy, choć obiecują zmiany, pozostawiają sprawę na etapie zasądzenia świadczenia. Cierpią kobiety wychowujące samotnie dzieci i ich podopieczni, traci państwo, które wspomaga je z funduszu alimentacyjnego. Życie Ireny to walka o przetrwanie, jej myśli to niekończąca się litania spraw do załatwienia. Agnieszka Holland zapytana o to, kim byłaby jej bohaterka dziś, odpowiedziała:

> Wcale tak bardzo się nie zmieniła. Zastanawiałam się z dziesięć lat temu, pod koniec drugiej Platformy, czy ta Irena byłaby równie samotna dziś, jak wtedy. Czy dzisiejsze społeczeństwo stwarza jakieś przestrzenie wspólnoty, w których taka kobieta mogłaby znaleźć wsparcie materialne, duchowe? Przyszło mi do głowy, że

> jedyną taką platformą jest Radio Maryja i jego rodziny. […] samotność Ireny jest taka sama dziś, jak wtedy. W każdym razie kapitalizm jest tu nie lepszy od peerelowskiego socjalizmu (*Nie mamy żadnych kart*, 2025).

Agata Sikora, współpracująca koncepcyjnie z twórcami, w programie pisze:

> Możemy sobie intelektualnie „krytykować system”, ale na poziomie emocjonalnym obietnica sprawiedliwości społecznej jest dla nas tak egzotyczna, że nie umiemy na serio oburzać się na jej niedotrzymanie. To dlatego dziś nie potrafimy opowiedzieć tej historii o obojętności i przemocy systemu wobec najsłabszych w tonie śmiertelnej powagi, jeden do jednego – bez dystansowania się poprzez ironię, mrugnięcie okiem, smoliście czarny, ale jednak, humor.

Przedstawienie można odbierać bez kontekstu „kina moralnego niepokoju”. Znajomość filmu Agnieszki Holland nie jest warunkiem zrozumienia historii z naszego życia wziętej, ale stwarza dystans. Spektakle Anny Smolar zazwyczaj można odbierać na różnych poziomach, zbudowane są z kilku warstw, a podejmowane w nich problemy reżyserka naświetla z rozmaitych perspektyw. Z jej *Kobietą samotną* zidentyfikować się może spora część widowni, nie tylko z powodu tematu, ale też komizmu postaci czy sytuacji scenicznych. Sceny z udziałem nauczycieli i rodziców ogląda się jak satyrę na nowych mieszczan: grubo rysowane postaci, dialogi (napisane przy udziale aktorów), które nie świadczą o dowcipie postaci, ale wywołują śmiech na widowni.

Nie bez powodu Michał Merczyński zwrócił się właśnie do Anny Smolar z propozycją, by przygotowała na Malta Festival (Agnieszka Holland jest jedną z bohaterek tegorocznej edycji) spektakl oparty na scenariuszu tegoż filmu. Smolar ma już na koncie przeniesienie na scenę innego jej filmu, *Aktorów prowincjonalnych*, współreżyserowała zresztą to przedstawienie z Holland (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2008). W 2023 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie wystawiła *Melodramat*, spektakl również inspirowany filmem – *Pętlą* Wojciecha Jerzego Hasa. Motywem plastycznym, łączącym tamto przedstawienie z najnowszą premierą, jest głaz wiszący nad sceną.

Nie głaz jednak zapamiętałam, ale obecność na scenie znakomitej Ryfy Ri w roli Bogusia. Głaz jest scenograficznym nieszczęściem, dosadną ilustracją sytuacji Ireny i jej dziecka. Pogrążona w nieustannym freestyle'owym tańcu raperka jest katalizatorem niepokoju, który drąży tych ludzi i który być może wybuchnie jednostkowym buntem czy nawet pokoleniową rewolucją. Zaproszenie do obsady tej artystki było najlepszym pomysłem reżyserki. Rapuje Ryfa Ri – znakomicie, rapują aktorzy – mniej organicznie. Na wierszach i slamach Natalii Fiedorczuk, współautorki scenariusza napisanego wraz z reżyserką, ciąży interwencyjność spektaklu, rap komentuje rzeczywistość, ale zachowuje wobec niej niezależność. Rap i taniec Rafy Ri określa status postaci Bogusia w spektaklu, rap pozostałych postaci to kostium, forma, za pomocą której Anna Smolar i Teatr Powszechny pochylają się nad kolejnym problemem społecznym. Czy naprawdę musimy usłyszeć wyrapowane przez Michała Czachora zapisy prawa dotyczącego egzekucji alimentów, dane o skali zaległości? Smolar miesza swój teatralny format z formatem Michała Zadary wypracowanym w Powszechnym – spektakle oparte na dokumentach, rozwijające się jak śledztwo, jawnie rozliczające państwo i konkretnych ludzi (*Sprawiedliwość* –za wyrzucenie

Polaków pochodzenia żydowskiego w 1968 roku, *Odpowiedzialność* – za kryzys uchodźczy na granicy z Białorusią), czy z formatem Katarzyny Szyngiery, która zwraca uwagę na pewne zjawiska, nie szukając rozwiązań (*Metoda na serce. Śledztwo* – ostrzeżenie przed oszustami, którzy zmieniając tożsamość, manipulują ludźmi). Ten miks nie wychodzi jej dobrze, pobrzmiewa łopatologią i teatralnym ubóstwem. Drażni też manieryczność aktorów – widziałam ich tak grających w niejednym spektaklu. Nie odmawiam im zaangażowania w pracę, chodzi mi o poszukiwanie nowych form samych siebie. Ale może reżyserzy chcą ich właśnie takich, że wymienię tylko zatroskaną Karolinę Adamczyk i zblazowanego Michała Czachora. Wiem, że przekleństwa są już normą w teatrze, ale może dałoby się co drugą „kurwę" przełknąć i uwierzyć w to, że emocje można zagrać pozasłownymi środkami?

To ostatnia premiera dyrekcji Pawła Łysaka. Dyrektor i ośmioro aktorów odebrali po premierze Glorie Artis od ministry Hanny Wróblewskiej, zasłużenie. *Kobieta samotna* znamionuje jednak wyczerpanie formatu „teatru, który się wtrąca".

Wzór cytowania:

Zielińska, Maryla, *Teatr moralnego niepokoju*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-moralnego-niepokoju.

Autor/ka

Maryla Zielińska – absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracowała w teatrach: Starym w Krakowie, Narodowym w Warszawie, Współczesnym we Wrocławiu. Współtworzyła „Didaskalia. Gazetę Teatralną", pracowała jako dziennikarka i redaktorka w „Gazecie Wyborczej", miesięczniku „Teatr" i „Raptularza" e-teatru.. W latach 2001–2010 była członkinią komisji artystycznej Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej

Sztuki Współczesnej, a w 2017 i 2021 jego jurorką. Redaktor naczelna „Kolekcji teatralnej" Narodowego Instytutu Audiowizualnego (2015) i Nowej Siły Krytycznej na e-teatrze (2016-2024). Prowadziła konwersatorium o teatrze współczesnym w Polsce i na świecie na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz warsztaty pisania o teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. W latach 2021–2022 członkini komisji artystycznej Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa", a w tym roku jej przewodnicząca. Teatr Narodowy w Warszawie wydał jej książkę *To. Biografia Jerzego Grzegorzewskiego*, która została uznana przez Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych za najlepszą pracą o teatrze w roku 2023.

Bibliografia

Nie mamy żadnych kart, rozmowa Dawida Karpiuka z Agnieszką Holland, „Teatr" czerwiec 2025, https://teatr-pismo.pl/nie-mamy-zadnych-kart/ [dostęp: 20.06.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatr-moralnego-niepokoju*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nadal-uwazam-ze-dobry-pomysl

/ REPERTUAR

Nadal uważam, że to dobry pomysł

Magdalena Ożarowska

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Będzie trzeba, to pójdę na wojnę

reżyseria: Magda Szpecht, dramaturgia, scenariusz, światło: Szymon Adamczak, scenografia, kostiumy, światło, wideo: Karolina Pawelczyk, współpraca wideo: Michał Rogulski, muzyka, udźwiękowienie: Krzysztof Kaliski

premiera: 16 maja 2025

Będzie trzeba, to pójdę na wojnę określiłabym mianem spektaklu podwójnie biograficznego. Na scenie poznajemy losy anonimowej Ukrainki (Agata Różycka), która decyduje się porzucić życie na emigracji w Polsce i Niemczech, wrócić do kraju i zostać żołnierką. Rezygnuje z pracy w kulturze na rzecz walki z okupantem. Oglądając spektakl, nie mogłam zapomnieć o reżyserce Magdzie Szpecht. Nie mogę i nie chcę porównywać jej biografii z protagonistką monodramu, ale dostrzegam i doceniam jej zaangażowanie. Szpecht w momencie wybuchu pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę powróciła do swojego pierwszego zawodu – dziennikarstwa. Na cały etat

zaczęła hakować rosyjskie trolle, walcząc z dezinformacją. O kulisach tej nietypowej pracy opowiadała w *Cyber Elfie*, dzieląc się z publicznością *know-how* i pokazując, jak z własnego domu można przyłączyć się do walki na e-froncie. Kolejnym projektem performatywno-aktywistycznym były estońskie *Spy Girls* (*Szpieguski*), w którym performerki zakładały fejkowe konta na portalach randkowych. Podrywały rosyjskich żołnierzy, stosując catfishing (termin oznaczający podszywanie się pod kogoś innego w Internecie). Wykorzystywały słabość mężczyzn na służbie, ich potrzebę bliskości i seksu, by wyłudzać od nich informacje o położeniu wojska i stanie amunicji. Najnowsze przedstawienie zrealizowane w Teatrze Dramatycznym im. Gustawa Holoubka wpisuje się w proukraińską działalność teatralną Szpecht, ale też znacząco odbiega od pozostałych produkcji.

Spektakl oparty jest na korespondencji bezimiennej bohaterki o pseudonimie Lastivka (ukr. Jaskółka) – listach, mailach, wiadomościach głosowych, które kierowała do siostry, przyjaciółek, koleżanek. Aktorka zdradza trudności życia na froncie: od tych najbardziej podstawowych i fizjologicznych, jak zimno, niemożność wzięcia prysznica przez pięć dni czy doświadczenie menstruacji w okopach po uprzedmiotowienie i złe traktowanie przez przełożonego. Przedstawienie opiera się na dość banalnym rozpoznaniu – wojsko ukraińskie jest patriarchalną strukturą, w której kobieta musi być lepsza od mężczyzny, by zyskać uznanie i szacunek. Równouprawnienie, które było dominującą wartością życia Ukrainki na Zachodzie, stało się nieosiągalnym i wyśmiewanym postulatem. Najbardziej doskwiera jej samotność – głębokie niezrozumienie i brak autentycznych więzi ze względu na różnice światopoglądowe. W przeprawie wojennej towarzyszą jej z odległości siostry – te biologiczne i te przybrane. Wysłuchują, otaczają troską, organizują zbiórki, wysyłają najpotrzebniejsze rzeczy – konserwy i odzież. Albo reżyserują o niej spektakle. Akty siostrzeństwa i kobiecej

solidarności mogą być wyrażane na wiele sposobów. Moja przyjaciółka Adrianna Wolińska na łamach „Teatru” zauważyła: „Nie doceniamy siły dziewczyńskich czatów grupowych, tych mikrospołeczności, w których udostępniasz lokalizację (gdy idzie za tobą podejrzany mężczyzna albo jedziesz uberem), gdzie zwierzasz się z codziennych błahostek i najtrudniejszych życiowych problemów” (2005). Dziewczyńskie czaty potrafią dodawać otuchy i wspierać emocjonalnie nawet na froncie, w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia. Co innego, że w XXI wieku obrazy z wojny można oglądać na TikToku i Instagramie.

Mimo beznadziei sytuacji, toczenia dwóch bitew naraz (tej militarnej z Władimirem Putinem i z patriarchatem w ukraińskiej armii) oraz namacalności śmierci, Lastivka podtrzymuje decyzję o pozostaniu w wojsku. Prosi, by wygrawerować na jej grobie: „Nadal uważam, że to dobry pomysł”. Nie romantyzuje wojny i nie zakłamuje rzeczywistości, wręcz podkreśla jej drastyczność.

Poprzednie realizacje Szpecht były konstruowane na styku teatru, cyberaktywizmu i forensyki. Warszawskie przedstawienie epistolarne przybiera dużo bardziej tradycyjną formę. Różycka przywołuje relacje Lastivki, a towarzyszą im nakręcone na potrzeby projektu filmy, które nie wnoszą żadnej wartości, a wręcz rozpraszają publiczność. Nagrania przedstawiają przede wszystkim aktorkę symulującą wojnę – Różycka biega, czołga się, ukrywa, tropi, przebiera się w niesprzyjających warunkach, ale też jedzie pociągiem czy bawi się z psem. Internet pęka w szwach od brutalnych fotografii wojennych – profesjonalnych reportaży oraz amatorskich zdjęć wykonywanych smartfonami przez cywilów. Nie uważam, żeby zadaniem teatru było reprodukowanie krwawych obrazów, ale zaproponowane przez reżyserkę i autorkę wideo Karolinę Pawelczyk

artystyczne przetworzenie burzy autentyczność herstorii żołnierki i w pewien sposób ją osłabia, a także podważa jej decyzję. Wojna przypomina w tej interpretacji zabawę czy nie najlepszy film akcji. Bohaterka nie bez powodu pozostaje anonimowa – opowiadanie osobom postronnym o działaniach zbrojnych i pozwalanie sobie na krytykę wojska wiążą się z ogromną odwagą i odpowiedzialnością. Nie chcę wiedzieć, jakie reperkusje czekałyby kobietę, gdyby jej dowództwo dowiedziało się, że wyprowadza tajne informacje, a w Warszawie zrobiono na podstawie tych materiałów przedstawienie.

Za muzykę i udźwiękowienie odpowiada Krzysztof Kaliski. Na środku sceny znajduje się stanowisko muzyczne – stoi tam keyboard, dwa bębny oraz dwa radioodtwarzacze CD. Zewsząd przychodzą wiadomości, tworząc efekt przebodźcowania dźwiękowego i kakofonii. Performerka wygrywa na instrumencie popularne dzwonki telefoniczne. Odczytuje listy, wybijając rytm pałką. Najmocniejszym momentem w przedstawieniu jest scena, w której aktorka wykonuje utwór, który nazwałabym pieśnią wściekłości, złożony z polskich, ukraińskich i angielskich wulgaryzmów. Przez jedną osobę przechodzą nagromadzone w ciałach ukraińskich żołnierzy i cywilów frustracje oraz gniew na wojnę i zbrodniarza wojennego – Władimira Putina.

Polska debata publiczna marnieje z roku na rok. Komunikaty, które jeszcze kilka lat temu byłyby (słusznie) ocenzurowane i spychane na margines, dziś bezwstydnie zdobią nagłówki mainstreamowych stron informacyjnych. Politycy uprawiają politykę strachu i nienawiści wobec Innego. Zazwyczaj ofiarą jest człowiek o ciemniejszym kolorze skóry i wyznania muzułmańskiego, coraz częściej jednak atak kieruje się w stronę naszych ukraińskich sąsiadów i sąsiadek. Narracje antyimigranckie przestały być domeną skrajnej faszyzującej i faszystowskiej prawicy. Nawet liberałowie, próbując powiększyć elektorat o bardziej konserwatywną część

społeczeństwa, proponują odebrać świadczenie wychowawcze 800+ niepracującym ukraińskim matkom. Ksenofobia jest namacalna – na internetowych forach, w przedszkolach i studiach telewizyjnych. Jak to możliwe, że pozwalamy w Polsce na głoszenie otwarcie prorosyjskich komunikatów? Początki były piękne – pełna mobilizacja przeciwko wspólnemu wrogowi. Udostępnianie mieszkań, organizacje zbiórek, gotowanie ciepłych posiłków, wolontariaty na granicy. Pomoc zastąpiły populistyczne hasła. To nie są łatwe czasy dla ukraińskiej sztuki i sztuki tworzonej przez ukraińskich artystów. Może naiwnie, ale wierzę jednak w polityczną moc teatru, jego możliwość budowania sojuszy, nauki empatii i udostępniania miejsca do dialogu. W pewnym momencie Lastivka pyta, czy raczej rzuca oskarżenie w stronę widowni: „A widzieliście ostatnio jakieś warszawskie przedstawienie na podstawie sztuk Czechowa? Podobała wam się *Anora*?". Niektórzy dyskusję o etyczności wystawiania rosyjskiej dramaturgii sprowadzają do szerokiej kategorii „niezwykle skomplikowane". Podkreślają wielkość rosyjskiej sztuki i nierzadko krytyczny stosunek pisarzy do opisywanego tematu (czyt. imperialnej Rosji). Ale czy ten gest sięgnięcia po rosyjską literaturę nie jest aktem zniewagi? Ta dyskusja nie toczy się przecież wokół rasizmu kulturowego, a niechęci do zmiany kanonu. W teatrze postdramatycznym za materiał wyjściowy może posłużyć absolutnie wszystko. Jak widać na przykładzie *Będzie trzeba, to pójdę na wojnę* – mogą to być głosówki i SMS-y. Nie dostrzegam w teatralnych repertuarach ukraińskiej literatury, widzę za to Czechowa.

Działalność teatralna i aktywistyczna Magdy Szpecht jest szeroko komentowana. Reżyserka otrzymała przyznawaną przez „Dialog" Nagrodę im. Konstantego Puzyny za „łączenie twórczości teatralnej z działaniami cyberaktywistycznymi, informacyjnymi, dokumentacyjnymi, edukacyjnymi i artystycznymi na rzecz walczącej Ukrainy". *Będzie trzeba, to pójdę na wojnę*

przypomina bardziej teatr biograficzny niż dokumentalny. Wprawdzie twórczyni nie sięgnęła po narzędzia cyberaktywistyczne i nie wpłynęła realnie na zmianę rzeczywistości, ale zdecydowała podzielić się swoim przywilejem mówienia na scenie i oddała tę platformę ukraińskiej żołnierce. Mogła przecież – jak inne reżyserki i reżyserzy – wystawić sztukę Czechowa. W końcowej scenie w totalnym zaciemnieniu na ekranie pojawia się zdanie, które – w mojej opinii – tłumaczy zwrot Szpecht ku indywidualistycznej historii i ukazuje ograniczenia sztuki społecznie zaangażowanej: „Można pięknie mówić, siedząc w ciepłej sali teatralnej, i stworzyć melodramatyczny epizod, który dotyka ważnych spraw i skłania do głębokich refleksji nad wszechświatem, ale jeśli żyje się swoimi wartościami w praktyce, to zapewne prędzej czy później zostanie się wolontariuszką – a może nawet żołnierką”.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Magdalena, *Nadal uważam, że to dobry pomysł*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nadal-uwazam-ze-dobry-pomysl.

Autor/ka

Magdalena Ożarowska – absolwentka wiedzy o teatrze UJ, studentka AT w Warszawie.

Bibliografia

Wolińska, Adrianna, *Moja przyjaciółka żołnierka*, „Teatr”, maj 2025, https://teatr-pismo.pl/moja-przyjaciolka-zolnierka/ [dostęp: 18.06.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nadal-uwazam-ze-dobry-pomysl*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przynety

/ REPERTUAR

Przynęty

Stanisław Godlewski

Nowy Teatr w Warszawie

Tennessee Williams

Nagle, ostatniego lata

przekład: Jacek Poniedziałek, reżyseria: Michał Borczuch, dramaturgia: Mateusz Górniak, realizacja filmu, reżyseria światła: Robert Mleczko, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz

premiera: 6 czerwca 2025

Kurtyna wzdyma się, spoza niej błyska światło, z oddali dochodzą odgłosy bębnów. Długa scena, w której nie wiadomo co się dzieje za zasłoną – słychać krzyki, widać cienie biegających sylwetek, napięcie narasta, atmosfera gęstnieje. Tuż przed muzyczną kulminacją kurtyna podnosi się, zza niej wylewa się gęsta mgła. Z tej mgły wyłania się sylwetka Magdaleny Cieleckiej.

Ten świetny początek *Nagle, ostatniego lata* Michała Borczucha nie jest

przypadkowy – w wywiadach przed premierą reżyser opowiadał, że interesowała go relacja Tennessee Williamsa z kobietami, że czytał książkę, która o tym opowiadała. Tą książką był zapewne reportaż czy może esej biograficzny Jamesa Grissoma S*zaleństwa Boga. Tennessee Williams i kobiety z mgły*, wydany w Polsce przez Czarne w przekładzie Michała Szczubiałki kilka lat temu (Grissom, 2016). To niezwykłe dzieło – Grissom opisuje, że jako młody chłopak napisał list do swojego literackiego idola, Tennessee Williamsa, z prośbą o wskazówki i ocenę jego prób literackich. W odpowiedzi otrzymał zaproszenie – na spotkanie. Spędzili razem kilka dni na rozmowach. Williams, pijąc i wciągając narkotyki, opowiadał o swoim życiu, egzaltowany i natchniony. Poprosił młodego autora, by porozmawiał z kilkoma kobietami (głównie aktorkami), które dla Williamsa były ważne. To życzenie Grissom spełnił kilka lat później i zapis rozmów z tymi aktorkami stanowi istotę książki. Jest to poniekąd zapośredniczona biografia – portret Williamsa odmalowują kobiety, niejako „użyte", by o nim opowiedzieć (wypowiadają się w tej książce między innymi Maureen Stapleton czy Geraldine Page). Tytułowe „kobiety z mgły" to postaci, które stworzył Williams. Jego proces twórczy, jak mówi w książce Grissoma, polegał na tym, że w jego umyśle, w „wewnętrznym teatrze", pojawiała się gęsta biała mgła, z której wyłaniała się kobieta – Blanche, Księżniczka czy Maggie. Aktorki potem wcielały się w te postaci, tworząc niezwykłe role, które często zmieniały ich życie i nadawały bieg ich karierze.

Tyle tylko, że najprawdopodobniej to nieprawda. Czytelniczka może dosyć szybko zorientować się, że książka Grissoma nie ma żadnych przypisów i że wszystkie bohaterki mówią podobnym językiem. Śledztwo dziennikarskie w tej sprawie przeprowadziła Helen Shaw z „New Yorkera" (2023). Liczba ludzi, których Grissom cytuje, jest ogromna. Szczegółowość jego opowieści sugeruje, jakby nie spędził z Williamsem kilku dni, lecz raczej kilka lat.

Badacze zajmujący się zawodowo biografią i twórczością autora *Tramwaju zwanego pożądaniem* do książki Grissoma odnoszą się ze sceptycyzmem i powątpiewaniem. Motyw „kobiet z mgły" nie pojawia się w żadnej wypowiedzi Williamsa, w żadnym źródle czy liście. Autor, gdy kwestionuje się jego wersje, zapewnia że ma odręczne notatki z wszystkich wywiadów oraz grozi sądem o zniesławienie. Nie można wykluczyć, że jakaś część jego narracji jest prawdziwa, jednak zdrowy rozsądek i artykuł Shaw jasno przekonują, że spora część jego dzieła jest raczej konfabulacją.

Jako źródło jest to zatem książka nierzetelna, wątpliwa faktograficznie. Ale nie ma to żadnego znaczenia, jeśli potraktujemy dzieło Grissoma jako kreację literacką (choć on sam byłby temu raczej przeciwny, upierając się przy autentyczności swojej opowieści). Grissom przetwarza to, co jest obecne w twórczości Williamsa jako motyw oraz zasada artystyczna – wykorzystanie fikcyjnych kobiet, by opowiedzieć o mężczyznach, a najczęściej o homoseksualnym pożądaniu. Na temat tego, że Blanche DuBois należy traktować jako prefigurację homoseksualnego mężczyzny, a nawet samego autora dramatu, napisano całkiem sporo (wątki te zbiera Stephen Maddison w książce *Fags, Hags and Queer Sisters Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, 2000). Takie interpretacje oczywiście spłaszczają wymowę dramatów, jednak coś jest na rzeczy – „używanie" kobiet po to, by opowiedzieć o nienormatywnych relacjach i afektach, to stały element czegoś, co można by nazwać estetyką homoseksualną (czy ściślej – gejowską). To także element *Nagle, ostatniego lata* – bardzo dziwnego dramatu, w którym kobiety pełnią rolę „przynęty" dla zaspokojenia homoseksualnego męskiego pożądania. Sprawa jest jednak bardzo skomplikowana już na poziomie tekstu Williamsa, a w realizacji Michała Borczucha komplikuje się jeszcze bardziej.

To przedstawienie pozornie „normalne”. Mamy tu bohaterów z określonymi charakterami, fabułę, która się rozwija, i tajemnicę, która w toku akcji zostaje rozwikłana. Tekst jest grany niemal w całości, w nowym przekładzie Jacka Poniedziałka. Należy może dodać, że jest to sztuka rzadko wystawiana w Polsce.

Bogata arystokratka Violet Venable (Magdalena Cielecka) wzywa do swojej posiadłości, otoczonej pięknym, egzotycznym ogrodem, doktora Cukrowicza (Bartosz Bielenia), lekarza specjalizującego się w lobotomii. Syn Violet, młody poeta Sebastian, którego matka darzyła ogromną miłością, zginął nagle, ostatniego lata w trudnych do wyjaśnienia okolicznościach. Świadkinią jego śmierci była kuzynka Sebastiana, Catherine (Ewelina Pankowska), która opowiada na ten temat niestworzone historie, grożące towarzyskim skandalem. Dziewczyna wydaje się chora psychicznie. Ciotka opłaca jej leczenie psychiatryczne, ale to za mało – Violet próbuje przekupić doktora Cukrowicza, by dokonał na Cathy lobotomii (doktor pracuje w niedofinansowanym szpitalu i potrzebuje pieniędzy). Matka Cathy (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) i jej brat George (Bartosz Gelner) liczą na pieniądze od Violet, więc próbują namówić Catherine, by albo przestała opowiadać o śmierci Sebastiana, albo poddała się operacji.

To dziwny tekst – niby korzystający ze znanych konwencji dramaturgicznych, takich jak melodramat (niewinna Cathy przeciw zepsutej Violet), echa dramy gotyckiej (szalona dziewczyna opowiadająca o straszliwych zdarzeniach; arystokratyczna willa, w której dzieje się zbrodnia). Mamy zagadkę kryminalną i dramat psychologiczny. Robert F. Gross wpisuje dramat Williamsa w stworzoną przez siebie kategorię „sztuk żałobnych” (*plays of mourining*). Według badacza to pewien model czy nawet tradycja dramatyczna popularna w zachodniej historii dramatu. Akcja tych tekstów (a

Gross sztukami żałobnymi nazywa *Antygonę*, *Hamleta*, *Upiory* czy *Kto się boi Virginii Woolf*) koncentruje się na nieobecności głównego bohatera i reakcjach innych postaci na jego śmierć (Gross, 1995, s. 239-240). Tak jest też tutaj – głównym bohaterem jest Sebastian Venable, choć jego samego nigdy na scenie nie widzimy. Jest nam „opowiadany" przez matkę i kuzynkę (trochę jak w książce Grissoma, gdzie aktorki opowiadają o Williamsie). George nosi jego ubrania, doktor Cukrowicz, jak twierdzi Violet, jest do niego podobny. Wszystkie postaci są w jakimś sensie odbiciem Sebastiana, pięknego, bogatego, kapryśnego młodzieńca, który każdego lata wyruszał na dalekie wakacje – przede wszystkim z mamą, a „nagle, ostatniego lata" zdecydował się zabrać ze sobą nie Violet, lecz Cathy.

To wszystko jest jeszcze normalne – tekst jest ciekawy, historia, napędzana tajemnicą, dosyć wciągająca, role świetnie napisane, symbole i metafory, którymi posługuje się Williams, są aż nazbyt czytelne. Aż do finału, gdzie tracimy grunt pod nogami. Doktor Cukrowicz aplikuje Catherine „serum prawdy". W bardzo długim monologu dziewczyna opowiada, co się stało podczas ostatnich wakacji. Pojechali z Sebastianem na egzotyczną wyspę Cabeza de Lobo, gdzie Sebastian kupił dla kuzynki biały, prześwitujący strój kąpielowy. Miała być „przynętą", łowić dla niego chłopców (jak twierdzi Cathy, podobną rolę, choć nieświadomie, pełniła matka Sebastiana, Violet, podczas wszystkich poprzednich wakacji). Sebastian był już jednak znudzony „ciemnymi" chłopcami, chciał ruszać na północ, do Skandynawii – „miał apetyt" na blondynów, „ciemni mu się przejedli". Podczas posiłku w restauracji Sebastiana zaatakowała grupa ciemnych chłopców, wydawali z siebie rytualne okrzyki, wołali na niego „pan" (co, jak tłumaczy Cathy, oznaczało: „chleb"). Zaczęli Sebastiana gonić, on uciekł do ruin świątyni. Cathy pobiegła za nimi – gdy dotarła na miejsce zbrodni, zobaczyła, że owi chłopcy Sebastiana pożarli. Jego rozszarpane ciało, ubrane w biały garnitur,

wyglądało jak bukiet czerwonych róż owinięty w biały papier. Po wysłuchaniu tej historii doktor Cukrowicz dopuszcza możliwość, że jest ona prawdziwa.

O co tu chodzi? Czy ten kanibalizm to metafora (homoseksualizmu chociażby, zakazanego pożądania)? Czy może, jak w tekście do programu spektaklu napisał dramaturg Mateusz Górniak, należy się zastanowić, jakie będą konsekwencje dla rozumienia całej sztuki, jeśli kanibalizm potraktujemy dosłownie (Górniak, 2025)? Czy Williams zapoczątkował, w sposób całkiem dosłowny, temat obecnie popularny w wielu serialach: *eat the rich*? I wtedy śmierć młodego arystokraty jest zemstą skolonizowanego świata na przemocowych bogaczach? Czy wcześniej Sebastian naprawdę jadł chłopców, których łowiły dla niego matka i kuzynka? A może jego śmierć to nawiązanie do mitów orfickich – młody poeta zostaje rozszarpany przez tubylców jak Orfeusz przez menady?

Poświęcam tyle miejsca streszczaniu dramatu, bo spektakl Borczucha jest mu zaskakująco wierny. Niewiele skrócono i niewiele dopisano. A jednak tylko pozornie jest to spektakl „normalny” – to nie jest prosta inscenizacja dramatu. Rzeczywistość, którą tworzą na scenie artyści z Nowego dziwnie glitchuje, zawiesza się, jakoś nie działa. Dziwność tego przedstawienia bierze się przede wszystkim z samego tekstu, lecz także z organizacji świata na scenie. Williams umieścił akcję w ogrodzie Sebastiana, Dorota Nawrot na scenie Nowego ustawiła dywany ze sztucznej trawy, jaskrawozielonej. Chyba sztucznej, choć wydaje się prawdziwa, miękka. W pierwszej scenie Violet chodzi po niej w ciemnych botkach i obcasy zapadają się w ziemię, jakby trawa była wilgotna, zaś doktor Cukrowicz decyduje się chodzić boso. Scena Nowego Teatru zamknięta jest dwoma wysokimi oknami z widokiem na ulicę. Nawrot zasłoniła je półprzezroczystymi płachtami, na których nadrukowane

są te właśnie okna, tylko otoczone bujną zielenią. Te proste zabiegi dobrze ujmują zasadę całego przedstawienia – nie wiadomo, co tu jest prawdziwe, a co jest sztuczne. Iluzja mieszczańskiego teatru pokazuje swoje szwy, ale nie wiadomo, czym jest realne.

Istotną częścią scenografii jest światło Roberta Mleczki, bardzo piękne i nieustannie zmienne. W jednej chwili scenę zalewa głęboka czerwień, by zaraz później światło nabrało mlecznego koloru, co jakiś czas błyszcząc świetlnymi blikami, przypominającymi spadające gwiazdy we mgle. To światło z jednej strony buduje przestrzeń – świetlne korytarze zawężają pole gry dla aktorów, z drugiej oddaje emocje niektórych postaci. Zmienność i dynamika oświetlenia sprawiają, że wrażenie realizmu pojawia się i znika.

Kolejna sprawa to aktorstwo, niby „realistyczne, psychologiczne", ale jednak nie. Aktorzy grają razem, ale jakoś osobno. Każda z postaci ma swój wewnętrzny rytm, sposób mówienia, poruszania się, nic tu nie jest spójne. Dialogi toczą się wolno (ten wolny rytm to charakterystyczna cecha teatru Borczucha i coś, co sprawia, że jego spektakle są trudne w odbiorze), a reżyser jakby świadomie niweluje klasyczne dramaturgiczne napięcie. Najlepiej to widać w finale przedstawienia. Finałowy monolog Cathy to u Williamsa efektowna, ekspresyjna kulminacja – opowieść rozpędza się, zdania stają się coraz krótsze, efekty dźwiękowe przeplatają się z coraz mocniejszymi obrazami. W filmie Josepha L. Mankiewicza na podstawie dramatu Liz Taylor, która gra Cathy, krzyczy coraz głośniej, płacze, wreszcie w finale niemal skowyczy, ujawniając straszną prawdę o śmierci Sebastiana. U Borczucha ten monolog jest przerywany. Najpierw akcja zamiera i wyświetlone zostają dwa, wcale niekrótkie, filmy pod tytułem *Letni wiersz* (tak brzmiał tytuł wiersza Sebastiana, więcej o filmach za chwilę). Gdy wracamy do monologu Cathy/Pankowskiej, niektóre jego fragmenty są

opuszczone, a inne kilkakrotnie powtórzone. Głosy są jakby z przyśpieszonej lub cofającej się taśmy wideo – aktorzy wykonują ruchy w przyspieszeniu lub spowolnieniu, nie wiemy już, czy to, co obserwujemy, jest „rzeczywiste" czy odtwarzane z nagrania. Potem światło gaśnie, monolog Pankowskiej zamiera, a Bartosz Bielenia imituje odgłosy egzotycznych ptaków i płazów. Napięcie dramaturgiczne siada, kanibalizm nie wstrząsa, zostajemy z dziwnym uczuciem rozdrażnienia i nienasycenia.

Filmy wyświetlane w trakcie finałowego monologu wiążą się z fabułą dramatu – pierwszy wydaje się impresją na temat opowiadania *Żądza i czarny masażysta* autorstwa Williamsa (w programie spektaklu zamieszczono je w tłumaczeniu Edyty Kubikowskiej). W opowiadaniu biały facet udaje się do czarnego masażysty, aby ten go bił. Ze spotkania na spotkanie intensywność bicia wzrasta – masażysta łamie swojemu klientowi kości, gruchocze żebra. Obojgu sprawia to przyjemność, której ostatecznym dopełnieniem jest akt konsumpcji – masażysta zjada swojego klienta, ku jego rozkoszy. W filmie widzimy relacje dwóch chłopaków (Bartosz Gelner i Hiroaki Murakami) pracujących na publicznej pływalni. Ujęcia z basenów i szatni mieszają się ze zbliżeniami masowanej skóry, smażonego mięsa. Zimny, błękitny filtr nałożony na kamerę sprawia, że film jest niepokojący, a oglądanie rozrywanych kawałków mięsa i skwierczącego tłuszczu – obrzydliwe. Choć historia nie zostaje dopowiedziana (nie widzimy morderstwa czy aktu konsumpcji ciała), to całość jest niezwykle sugestywna. Drugi film to rozwinięcie wątku matki Cathy, która w dramacie ledwie wiąże koniec z końcem. Na ekranie obserwujemy, jak Małgorzata Hajewska-Krzysztofik kradnie rzeczy z różnych sklepów. Czasem to jedzenie, czasem ubrania. Odgryza w drogerii kawałek szminki i wynosi go w ustach ze sklepu. W finale włamuje się do butiku tuż przed zamknięciem, siada na wystawie nieruchomo, udając jeden z manekinów – tak opowieść się kończy.

Te wszystkie retardacje, osiągane różnymi środkami, zdają się zgodne z logiką całego spektaklu, który jest celowo nieefektowny. Ta dramatycznie przez Williamsa opowiedziana historia na scenie Nowego nie jest horrorem, thrillerem, kryminałem, sztuką dobrze skrojoną. Borczuch ze współpracownikami celowo wymyka się z każdej konwencji, rozbija realizm i iluzję, torpeduje napięcie, nie pozwala aktorom na „przeżywanie", a widzom na „wzruszenie", „utożsamienie" czy „katharsis". Te zabiegi (czy może raczej – strategie krytyczne), jak chcę je rozumieć, mają służyć zastanowieniu się na poważnie nad tym, co Williams mówi nam dzisiaj tym tekstem. Oczywiście, ten spektakl wymaga od publiczności dużo dobrej woli i cierpliwości, żeby go odebrać w ten sposób, inaczej jest zwyczajnie nudny i irytujący.

A jeśli, jak sugeruje Górniak, to nie metafora? Jeśli to naprawdę tekst o kanibalach? A jeśli my też chcemy czasem kogoś zjeść? Albo dać się pożreć? Czy to wyraz żądzy, miłości czy może nienawiści lub uległości? Czy ma to związek z kapitalizmem? Ze sztuką? Z religią? Ciało Chrystusa. Zjadanie bogów. Jesteś aż do zjedzenia, taki słodki. Język i metafory związane z kanibalizmem nas otaczają, co się za nimi kryje? Jak rozumieć relacje między kanibalizmem i lobotomią, tak istotną przecież w dramacie Williamsa?

Szkoda trochę, że Borczuch i Górniak nie pokusili się o znalezienie odpowiedzi, że tak silnie trzymali się litery tekstu (może to wynika z praw autorskich, nie wiem). Mam wrażenie, że wszystkie wątki tematyczne – wykorzystywanie kobiet przez gejów, kanibalizm, dawne i współczesne metody leczenia psychiatrycznego, granice między tym co „normalne" a tym co „transgresyjne" – mogły zostać nieco bardziej rozwinięte. Widz zostaje z pytaniami, na które musi odpowiedzieć sobie sam, o ile w ogóle będzie miał odwagę i ochotę je sobie zadać.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Przynęty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przynety.

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Bibliografia

Górniak, Mateusz, *A co jeśli to nie jest metafora?*, [w:] program do spektaklu *Nagle, ostatniego lata*, Nowy Teatr, Warszawa 2025.

Grissom, James, *Szaleństwa Boga. Tennessee Williams i kobiety z mgły*, tłum. M. Szczubiałka, Czarne, Wołowiec 2016.

Gross, Robert F., *Consuming Hart: Sublimity and Gay Poetics in "Suddenly Last Summer”*, „Theatre Journal” 1995, nr 2.

Maddison, Stephen, *Fags, Hags and Queer Sisters Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave Macmillan, London 2000.

Shaw, Helen, *Did This Writer Actually Know Tennessee Williams?*, „The New Yorker”, 5.06.2023, https://www.newyorker.com/magazine/2023/06/12/james-grissom-tennessee-williams-follies-book [dostęp: 20.06.2025].

Williams, Tennesse, *Żądza i Czarny masażysta*, tłum. E. Kubikowska, [w:] program do spektaklu *Nagle, ostatniego lata*, Nowy Teatr, Warszawa 2025.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przynety*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-wszyscy-jestesmy-uchodzcami

/ REPERTUAR

Nie wszyscy jesteśmy uchodźcami

Wiktoria Tabak

Wrocławski Teatr Współczesny, Teatr Dramatyczny w Warszawie

Mikita Iłynczyk

Un-packing

reżyseria: Katarzyna Kalwat, dramaturgia: Mikita Iłynczyk, przestrzeń: Zbigniew Libera, kostiumy: Tasha Katsuba, muzyka: Wojciech Błażejczyk, językowe opracowanie tekstu: Roman Pawłowski, światło: Janusz Kaźmierski, dźwięk: Piotr Postemski, wideo: Marek Hajduk

premiera: 14 czerwca 2025

Mamy 2029 rok. Joanna Jachimczuk (Ewelina Paszke-Lowitzsch) startuje w wyborach do europarlamentu z listy liberalnej partii Europa Bez Granic. Krajobraz polityczny nie jest za ciekawy. Unia Europejska odebrała członkostwo Węgrom i Słowacji, gdzie obecnie trwają pogromy Romów, a francuski rząd przygotował już stosowne dokumenty potrzebne do wyprowadzenia Francji z UE. Na horyzoncie coraz wyraźniej majaczy też polexit. Brzmi to jak polityczna dystopia, tyle że do 2029 roku wcale nie jest

aż tak daleko, by przestać czuć lęk przed jej prawdopodobnym profetycznym wymiarem.

Jachimczuk o swoich postulatach opowiada w publicystycznym i – co wielokrotnie podkreślane – autorskim programie „Nasz dom, wasz dom" Marty Wyklęckiej (Marta Ojrzyńska). Odpowiedzią na rosnące populizmy, ksenofobię czy nacjonalizm ma być zniesienie granic i zamiana europejskich paszportów na karty uchodźców. W końcu – jak przekonuje polityczka – wszyscy jesteśmy albo kiedyś byliśmy uchodźcami. Ale uchodźca uchodźcy nierówny. O Romach (poza kamerą nazywanych Cyganami), Arabach i Ukraińcach lepiej na wizji nie rozmawiać, żeby nie obrazić uczuć potencjalnych wyborców. Bezpiecznym tematem są za to Białorusini, których Jachimczuk przyjmuje pod swój dach i zaprasza na wywiad do telewizji, by tam pełnili dekoracyjne funkcje, czyli stali w milczeniu za jej plecami, gdy w patetycznym przemówieniu opowiada o walce o ich prawa. Potem jeszcze tylko wspólne zdjęcie na Instagram (co dla migrujących dysydentów jest zwyczajnie niebezpieczne) i można Białorusinów spokojnie ignorować – swoje marketingowe zadanie już przecież wykonali. Tak, mniej więcej, da się streścić początkowe i zarazem kluczowe dla zawiązania akcji sceny *Un-packing* w reżyserii Katarzyny Kalwat na podstawie tekstu Mikity Iłynczyka (i fragmentu rozdziału z książki Anety Prymaki-Oniszk *Kamienie musiały polecieć. Wymazywana przeszłość Podlasia*).

To nie pierwszy raz, kiedy ten autor sięga w swoich dramatach po strategię *political fiction*. Chwilę temu prawicowi publicyści, na czele z Rafałem Ziemkiewiczem, rozpętali w trakcie kampanii wyborczej burzę o spektakl z warszawskiego teatru Studio *2049: Witaj Abdo* na podstawie scenariusza Iłynczyka w reżyserii Piotra Pacześniaka. Poszło o futurystyczną wizję, w której władzę w Polsce przejął feministyczny dżihad, a jego przedstawicielki

postawiły przed sądem osoby (m.in. polskiego strażnika granicznego i właścicielkę białoruskiego biura podróży) odpowiedzialne za trwające od 2021 roku ludobójstwo na polsko-białoruskiej granicy. Tekst ten – nagrodzony główną nagrodą w bydgoskim konkursie dramaturgicznym Aurora – w ubiegłym roku wystawił też Jakub Skrzywanek pod tytułem *Zmarłych pogrzebać* na otwarcie szczecińskiego Festiwalu Kontrapunkt, a chwilę później sam Iłynczyk w estońskim teatrze Vaba Lava.

Ani w Szczecinie, ani w Bydgoszczy skandalu jednak nie było. W stolicy był, bo teatr mógł posłużyć tam jako straszak. Patrzcie: tak będzie wyglądać przyszłość, jeśli Rafał Trzaskowski, prezydent Warszawy, w której powstają takie spektakle, wygra wybory na prezydenta RP. A wiadomo, że nic tak nie mobilizuje elektoratu w Polsce w ostatniej dekadzie, jak lęk przed innymi, a już zwłaszcza – lęk przed narzuconą nam przez obcych winą.

Beznadzieja

Zarówno w *Un-packing*, *2049: Witaj Abdo*, jak w poznańskim *Pigmalionie* Iłynczyk projektuje wizję przyszłości, w której zapisane są teraźniejsze lęki, frustracje i bolączki, a czasem także czytelne odniesienia do przeszłości. Przesunięcie rejestru czasowego służyć ma tu ukazaniu długiego trwania ksenofobi, rasizmu i uwodzącego charakteru populizmu. Język Iłynczyka jest zakorzeniony w politycznych sporach, radykalny, precyzyjny, oskarżycielski, napakowany afektami. Niewiele w projektowanych przez niego światach pozostaje miejsca na nadzieję. Ale o jakiej nadziei może pisać białoruski migrant posiadający Kartę Polaka, gdy czyta o sobie w mediach społecznościowych, że jest niewdzięczny i powinien wypierdalać tam, skąd przyszedł albo że działa na rzecz Rosji i Putina, obrażając Polaków[1]?

W *Un-packing* tej wiary w sprawiedliwość jest chyba nawet jeszcze mniej niż we wcześniejszych spektaklach. Bo, choć Białorusinów określa się tu mianem pożądanych i bezpiecznych migrantów, to nie ma to żadnego przełożenia na ich sytuację. Gdy więc w jednej ze scen Autor (gościnnie występujący Kiryl Masheka) czyta wiersz po białorusku, słyszy od syna Jachimczuk, powracającego ze studiów na paryskiej Sorbonie Jana Marii (Dominik Smaruj), by mówił po polsku, bo jest w Polsce i nikt jego ojczystego języka nie chce tu słuchać. A w jeszcze innej – gdy ten sam autor pokazuje w telewizji zdjęcie domu swojej babci na Podlasiu, który chciałby odwiedzić, to w najlepszym przypadku wzbudza u prowadzącej politowanie. Nawet jeśli ta historia łudząco przypomina opowieść z głośnego i nagradzanego filmu *Prawdziwy ból*, w którym dwójka kuzynów (tyle że ze Stanów Zjednoczonych, a nie z Białorusi) przyjechała do Polski, marząc o odwiedzeniu dawnego domu ukochanej krewnej.

Nie bez powodu przestrzeń w *Un-packing* wypełniona jest piętrzącymi się konstrukcjami z kartonów. Zbigniew Libera zbudował tymczasowe papierowe mieszkanie, które w każdej chwili może runąć. Podobnie w każdej chwili uchodźcy mogą okazać się zbędnym balastem czy niepotrzebnym przedmiotem do wyrzucenia przez polityków. Kartony sugerują też życie w zawieszeniu: między jednym krajem a drugim, między życiem, od którego się ucieka, a życiem, o którym się marzy, oraz między niekończącym się pakowaniem a rozpakowywaniem, do czego zresztą wprost nawiązuje tytuł.

We wrocławsko-warszawskim przedstawieniu dużo się dzieje, czasem trochę za dużo. Bywa, że silne tezy giną w bardziej oczywistych rozpoznanych. Dlatego *Un-packing* najciekawszy jest w tych momentach, w których realistyczna, a czasem też zbytnio dydaktyczna, konwencja ulega nagłemu rozpadowi. Tak jak wtedy, gdy – nieco schematycznie naszkicowany – wujek

Mieczysław z Podlasia (Mariusz Drężek), lokalny historyk, zmusza w programie telewizyjnym uchodźców i Jana Marię do odegrania sceny zabójstwa białoruskiej rodziny, która rzekomo ukrywała rosyjskiego szpiega, przez jego „bohaterskiego" dziadka. Doprowadzona do absurdu rekonstrukcja historyczna przeistacza się w surrealistyczny koszmar, ujawniając przy okazji rozmaite nieścisłości.

Temu perwersyjnemu performansowi przemocy przygląda się również obecna w studio Jachimczuk. Ale w żadnym momencie nie reaguje. Jaka jest więc różnica między deklaratywnie liberalną polityczką a jej ostentacyjnie skrajnie prawicowym wujkiem? Może tylko taka, że on nie przykrywa prawdziwych poglądów sojuszniczymi kłamstwami.

Sojusznicze narracje

Jachimczuk budowała swoją polityczną karierę w oparciu o hasło: „Wszyscy jesteśmy uchodźcami". Taki gest identyfikacji ma w założeniu wytworzyć wyobrażoną grupę sojuszników połączoną wspólnym doświadczeniem czy historią. Kilka lat temu Michael Rothberg poddawał analizie takie właśnie schematy narracyjne obserwowane na przykładzie protestów przeciwko niesprawiedliwości rasowej w Stanach Zjednoczonych (2019). Po zabójstwie afroamerykańskiego nastolatka Trayvona Martina na Florydzie w lutym 2012 roku – które stało się przyczynkiem do powstania ruchu Black Lives Matter – tysiące ludzi publikowało w mediach społecznościowych zdjęcia w bluzie z kapturem (nawiązując do tego, że Martin w chwili morderstwa miał na sobie takie ubranie), podpisując je zdaniem: „Wszyscy jesteśmy Trayvonem Martinem".

Podobne akty mają oczywiście długą tradycję w sferze publicznej – mogą

mobilizować do wsparcia i nagłaśniać sprawę, ale ich działanie na dłuższą metę pozostaje ograniczone. W tym przypadku: biali obywatele Ameryki utożsamiający się z zamordowanym afroamerykańskim nastolatkiem nie są wiarygodni, bo na co dzień nie doświadczają rasowego profilowania czy mniej lub bardziej zawoalowanych form przemocy, z którą spotykają się osoby czarne. Natomiast w przypadku Jachimczuk: taki rodzaj zbiorowego zawłaszczania odwraca uwagę od obecnej uprzywilejowanej pozycji, z której formułowane są roszczenia do nadmiernej identyfikacji. Nie pozwala również zastanowić się nad systemową kwestią odpowiedzialności, bo skoro wszyscy jesteśmy uchodźcami, to w końcu kto ponosi winę za narastające kryzysy rasowe czy za niehumanitarną i nieumiejętną europejską politykę migracyjną?

Ostatecznie Jachimczuk przegrywa wybory. Mandat do europarlamentu niespodziewanie zdobywa jej syn, który do politycznego wyścigu dołączył w ostatniej chwili z hasłem MEGA (Make Europe Great Again). Kolejny raz wygrywa rozbuchana, toksyczna, pseudosilna męskość z nacjonalistyczno-prawicową wizją radykalnej immunizacji społeczeństw. Czy to na pewno rok 2029, czy może jednak 2025?

Wzór cytowania:

Tabak, Wiktoria, *Nie wszyscy jesteśmy uchodźcami*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-wszyscy-jestesmy-uchodzcami.

Autor/ka

Wiktoria Tabak – teatrolożka, krytyczka, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Laureatka Konkursu im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne (2022). Publikowała teksty i artykuły naukowe na łamach „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”,

„Dialogu”, „Czasu Kultury”, „Widoku” czy „Pamiętnika Teatralnego”.

Przypisy

1. Por. komentarze pod wpisem Rafała Ziemkiewicza dotyczącym spektaklu *2049: Witaj Abdo* w portalu X: https://x.com/R_A_Ziemkiewicz/status/1924836852713832772 [dostęp: 17.06.2025].

Bibliografia

Rothberg, Michael, *The Implicated Subject Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Redwood City 2019.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-wszyscy-jestesmy-uchodzcami*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/robilismy-wszystko-wedlug-instrukcji-stolik-nadal-sie-rozpada

/ REPERTUAR

Robiliśmy wszystko według instrukcji, a stolik nadal się rozpada

Szymon Golec

Stary Teatr w Krakowie

Ingmar Bergman

Sceny z życia małżeńskiego

przekład: Agata Teperek, reżyseria: Katarzyna Minkowska, dramaturgia i adaptacja: Małgorzata Maciejewska, choreografia i koordynacja scen intymnych: Krystyna Lama Szydłowska, muzyka: Wojciech Frycz, kostiumy: Jola Łobacz, scenografia: Łukasz Mleczak, wideo/operator kamery: Janusz Szymański, operatorka kamery: Ewa Kałat

premiera: 26 kwietnia 2025

„Minęło sto lat od publikacji *Życia seksualnego dzikich* Malinowskiego, a temat relacji i stosunków międzyludzkich wśród przedstawicieli gatunku ludzkiego znów wraca do łask antropologii, socjologii i psychologii" – mówi jedna z postaci w *Scenach z życia małżeńskiego* na motywach scenariusza Ingmara Bergmana w reżyserii Katarzyny Minkowskiej. Przez ostatni wiek

wiele się pozmieniało, pewne typy relacji, które wcześniej pozostawały w sferze tabu, teraz zostały skategoryzowane i są powszechnie używane. Skoro, jak mówi Slavoj Žižek (2010, s. 137), rozkosz stała się niejako paradygmatem obecnego neoliberalnego ustroju, to naturalnym stanem rzeczy jest spłycenie relacji do aspektu *stricte* seksualnego i pomijanie wszelkich trudów związanych z budowaniem relacji. W opisie spektaklu, dostępnym na stronie teatru, pada zdanie: „Czy może, niezależnie od wszystkich czynników […] miłość po prostu rozrywa nam serca?" – pozostaje więc zadać pytanie: czy to źle, że je rozrywa?

Scenografia jest minimalistyczna: meble na kółkach, które można swobodnie przesuwać, czerwone kotary przysłaniające lustrzane ściany sceny oraz wielki ekran umieszczony u góry, na którym wyświetlane są nagrane już filmy bądź transmitowane na żywo sytuacje ze spektaklu. Akcja rozpoczyna się od wywiadu telewizyjnego, w którym udział biorą Johan (Juliusz Chrząstowski) i Marianne (Anna Radwan). Wydarzenia na scenie są kadrowane przez operatora kamery i wyświetlane na ekranie, obraz często się zatrzymuje, uwypuklając emocje na twarzach aktorów. Na pytania prezenterki (Magda Grąziowska) odpowiada przede wszystkim Johan, to on jest gwiazdą, to on ma zawsze coś do powiedzenia. Marianne natomiast od razu ustawia się na uboczu, w pewnym momencie próbuje wyjść, mówiąc, że ktoś musi zająć się córkami.

Już podczas tego wstępu pada stwierdzenie: „w ogóle się nie kłócimy" – jakby miał to być warunek szczęśliwego współżycia. Oczywiście to pustosłowie przeczy zachowaniu postaci. Jest oznaką walki między oczekiwaniami społecznymi a własnymi: skoro się nie kłócimy, to znaczy, że się zgadzamy, a zgoda jest przyjętą normą, do której społeczeństwo powinno dążyć – brzmiałby prawdziwy przekaz kryjący się pod tą wypowiedzią.

Scena wykonuje obrót, a wraz z nim zmieniają się postaci. W spektaklu obserwujemy trzy odsłony relacji tej samej pary. Z ich młodości, gdy dopiero się poznawali, z fazy dorosłości, gdy mieli już pracę i dzieci, oraz starości. W dorosłą wersję Marianne i Johana wcielają się Magdalena Grąziowska i Szymon Czacki, i to ich relacje będziemy śledzić najdłużej. Poznajemy ich również przy okazji nagrywania live'u, tylko tym razem w innej formie – telefon, statyw i selfie ring zapewniający równomiernie oświetlenie twarzy podczas transmisji na żywo na Instagramie. Marianne jest psycholożką i coacherką-influencerką, Johan profesorem antropologii. Z czatu płyną te same pytania, co w poprzednim wywiadzie, przykładowo: „jak się poznaliście?". Zachodzi jednak zmiana w zachowaniu postaci: teraz to Marianne jest aktywna, musi ciągnąć za język raczej zdystansowanego męża. Są ludźmi ustatkowanymi, wiele lat w małżeństwie, mieszkają razem i wspólnie wychowują dzieci.

Na kolacje do nich przychodzi inna para, Katarina (Ewa Kaim) i Peter (Michał Majnicz) – on zdobył właśnie nagrodę za swój dorobek aktorski, ona nie może mu wybaczyć, że nie pomógł jej w produkcji offowego spektaklu. Scena ta przypomina osuwanie się w spiralę szaleństwa i nienawiści. Katarina i Peter nie stronią od konfrontacji i awantur. Początkowe drobne szpileczki w szybkim tempie zamieniają się w obelgi, histerie, krzyk i rzucanie zastawą stołową. W trakcie tej wymiany zdań dowiadujemy się o Tedzie (Łukasz Szczepanowski) – trzeciej osobie w ich relacji, zaproszonej przez Katarinę, co Peterowi zdecydowanie przeszkadza, choć zarzeka się, że nie. Gdy w końcu wychodzą, Marianne i Johan mogą odetchnąć, złudnie się ciesząc, że ich związek tak nie wygląda.

Silny akcent zostaje postawiony na rolę psychoterapii i mediów społecznościowych w dzisiejszym świecie. W tej wersji *Scen…* Marianne jest

psycholożką, w trakcie trwania spektaklu widzimy, jak próbuję nagrywać krótkie materiały wideo, mające pomóc innym w ich relacjach, nawet jeśli jej własne się sypią. Reżyserka Katarzyna Minkowska wraz z dramaturżką Małgorzatą Maciejewską wchodzą w zawiłą krytykę kultury terapii. Pokazują, że podążając za instrukcjami pop-terapeutek, zaczynamy postrzegać nasze relacje z innymi w kategoriach check-list. Najlepszym tego przykładem są ostatnio zyskujące na popularności style przywiązania, które również zostają przytoczone w spektaklu.

Scenariusz spektaklu oparty jest na motywach tekstu Bergmana. Najwięcej z niego widzimy w postaci starego Johana, który choruje na alzheimera – jest nieznośny, ale i zabawny, jego słowa są dosłownymi cytatami z oryginalnego scenariusza. Z jednej strony Johan to pomnik przeszłości: mizoginii, przeświadczenia o własnej wyższości, obscenicznych tekstów wypowiadanych w niewłaściwym czasie. Z drugiej zaś jego choroba łagodzi odbiór, unieszkodliwiając to, co on mówi: „bo przecież jest stary i schorowany”. Jednak towarzyszy mi uczucie, że on przecież tak uważa, pewne rzeczy muszą w nim tkwić, nieważne, ile śmiesznostek opowie. Marianne jest w samym środku tego konfliktu: czuje powinność opiekowania się mężem, ale też chce się rozwieść, ma dosyć jego tekstów, docinków, braku jakiejkolwiek etykiety. Udaje się nawet na sesje terapeutyczną do córki, by z kimś porozmawiać o planie rozwodu. Rubinowy jubileusz małżeństwa to wspaniała scena, która w doskonały sposób obrazuje ten dylemat. Początkowo przyjemna rodzinna impreza zmienia się w festiwal goryczy i żalów. Wpierw hamulce puszczają ojcu, który zamiast śpiewać *The Winner Takes It All* Abby, zaczyna głosić obsceniczne tyrady. Marianne jest załamana, córka próbuję ją pocieszyć, ale to na nic, bo i ona zaczyna atakować swojego męża.

Przełożenie scenariusza filmowego, pierwotnie serialowego, na teatr jest wyzwaniem, z wielu względów. W spektaklu obserwujemy trzy różne relacje tych samych osób, które równocześnie są dla siebie innymi osobami. Ten amalgamat relacyjny podkreśla również scenografia, w której mamy lustrzane ściany, ciągle odbijające postaci w lekkim zakrzywieniu. Świetnym pomysłem było wystawienie spektaklu na Scenie Kameralnej, dysponującej obrotówką. Wykorzystuje się ją w rozmaite sposoby: od „rotacji" postaci scenicznych po symulowanie jazdy samochodem – po obejrzeniu *Nory* Ibsena, starsi Johan i Marianne wracają do domu autem (prawdziwym), a jazda odbywa się poprzez obracanie sceny. Sam teatr zaś pełni tu rolę miejsca dla prawdziwych emocji. To, co widzimy poprzez kamery, czy to wywiad na samym początku, późniejsze rady instagramowe Marianne, czy nagrania z rubinowego jubileuszu to fasada, wycinek rzeczywistości, który zazwyczaj jawi się w sposób wyidealizowany. „[Zdjęcie] to przede wszystkim rytuał społeczny, obrona przed lękiem, narzędzie władzy" – pisze Susan Sontag w zbiorze esejów *O fotografii* (2019, s. 7). W *Scenach*… możemy zauważyć, w jaki sposób kamera chroni postaci przed lękiem, stanowiąc jednocześnie przedmiot władzy. Z jednej strony zachowuje wyidealizowane wspomnienie, z drugiej odgrywa te fantazje ze świadomością ich fałszywości. Znów przywołam tu ową „rozkosz", którą Žižek wydobywa z Lacanowskiego: „enjoy!". Mamy świadomość, że powinniśmy się cieszyć z tych relacji, że nawet jeśli one nie wychodzą, powinniśmy udawać, że wszystko jest w porządku. Doskonale widać to w rozmaitych zbliżeniach i stop-klatkach, gdzie możemy zaobserwować wachlarz emocji na twarzach aktorów.

Również scena teatru w teatrze: w spektaklu widzimy odegranie fragmentu *Nory* Ibsena – a dokładniej scenę, w której Nora ćwiczy taniec przed balem. To moment w dramacie, kiedy bohaterka jawnie sprzeciwia się zaleceniom męża, odzyskując swobodę i wolność. Scena ta działa w spektaklu

Minkowskiej jak katalizator zmian: jak gdyby doświadczenie emancypacji Nory dało wszystkim coś do zrozumienia, zasiało jakieś ziarnko niepewności dotyczące ich własnych relacji, co w końcu przyczynia się do ich zakończenia. Ibsen musiał zmieniać zakończenie swojego dramatu dla niemieckiej publiczności, gdyż było ono zbyt oburzające. Serial *Scen z życia małżeńskiego* podobno przyczynił się do wzrostu liczby rozwodów w Szwecji. Te przykłady pokazują, jak silnie dzieła kultury mogą oddziaływać na społeczeństwo. Ciekawie jest więc zaobserwować podobny efekt w skali mikro, w obrębie przedstawienia.

Minkowska z Maciejewską przygotowały coś w rodzaju hiperzbliżenia na relacje ludzi w różnym wieku, z różnymi doświadczeniami i przekonaniami. To wręcz laboratoryjne spojrzenie pozwala dokładnie przyjrzeć się zawiłym zależnościom, rozłożyć je na czynniki pierwsze. Równie ważna jest tu gra aktorska, która w spektaklu stoi na bardzo wysokim poziomie. Obserwujemy pełen wachlarz emocji, od totalnej beznadziei do euforii. Brak tu teatralności rozumianej jako coś sztucznego, fałszywego. *Sceny z życia małżeńskiego* co jakiś czas wracają. Wpierw emitowane jako serial telewizyjny (1973), następnie przerobione przez Bergmana na film (1974). W 2021 roku powstał serial produkcji HBO w reżyserii Hagaja Leviego. Zmieniają się okoliczności, Marianne i Johan wykonują inne zawody, inne rzeczy są akceptowalne i pożądane w społeczeństwie, jednak problem pozostaje ten sam – jacy jesteśmy w relacjach. Twórczynie krakowskiego spektaklu podążają tą ścieżką, tworząc bardzo zawiły pejzaż relacji międzyludzkich, wykorzystując do tego całe instrumentarium teatralne. Tworzą bardzo spójny obraz, momentami zabawny, innym razem przygnębiający. Żadna z przedstawionych postaci nie jest winna temu, co się stało, nie obserwujemy rozprawy sądowej, podczas której kogoś oskarżamy, ale przyglądamy się z bliska rozmaitym podejściom do tego, jacy jesteśmy w relacjach.

Wzór cytowania:

Golec, Szymon, *Robiliśmy wszystko według instrukcji, a stolik nadal się rozpada*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/robilismy-wszystko-wedlug-instrukcji-stolik-nadal-sie-rozpada.

Autor/ka

Szymon Golec – student wiedzy o teatrze UJ.

Bibliografia

Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin Books, London 2019.

Žižek, Slavoj, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/robilismy-wszystko-wedlug-instrukcji-stolik-nadal-sie-rozpada

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/mecz-o-wszystko-czy-mecz-o-nic

/ REPERTUAR

Mecz o wszystko czy mecz o nic?

Piotr Urbanowicz

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

French Open

reżyseria: Cezary Tomaszewski, dramaturgia meczu: Iga Świątek, Naomi Osaka, scenariusz i dramaturgia rekonstrukcji w oparciu o dostępne materiały medialne: Iga Gańczarczyk, muzyka: Oktawia Pączkowska, światło: Jędrzej Jęcikowski, wideo: Jakub Kotynia

premiera: 31 maja 2025

Wydarzenia sportowe rzadko stają się tematem dla teatru i chyba nigdy wcześniej nie zdecydowano się na tak odważny gest jak rekonstrukcja kilkugodzinnego meczu . A tak dzieje się we *French Open* Wrocławskiego Teatru Pantomimy w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego, według scenariusza Igi Gańczarczyk i w dramaturgii… Igi Świątek i Naomi Osaki, zawodniczek, które rywalizowały na korcie Roland Garros 29 maja 2024 roku. W perspektywie całego turnieju, jednej z największych imprez tenisowych na świecie, to właśnie ten mecz okazał się dla polskiej zawodniczki kluczowy i zdecydował o jej późniejszym zwycięstwie. Zaczął się

od wyrównanej potyczki – wygranej Świątek pierwszym secie 7:6. Drugi set Polka boleśnie przegrała (1:6), a w trzecim niespodziewanie przechyliła szalę zwycięstwa na swoją korzyść. I to przy stanie 5:2 dla rywalki. Nic zatem dziwnego, że pojedynek ten wygrał w głosowaniu użytkowników portalu We Are Tennis na najlepszy mecz tenisowy kobiet roku.

Zanim rozpoczną się właściwe zmagania, widzowie mogą już w foyer wejść w atmosferę wydarzenia. Na swoim stanowisku – przed kamerą i na tle ścianki medialnej – zasiada komentator (Jakub Pewiński). I jak to w komentarzu sportowym, zaczynamy od tematu pogody, aby przejść płynnie do historii dyscypliny, przypomnieć o siostrach Radwańskich i skończyć na omówieniu pozycji Igi Świątek – nie tylko w hierarchii sportowej, lecz także w zestawieniu najlepiej zarabiających sportowczyń. To jeszcze moment, gdy można kupić sobie popcorn albo zabrać transparent lub chorągiewkę do dopingowania jednej z zawodniczek, które zaraz zmierzą się w drugiej rundzie Roland Garros.

Tak zaopatrzeni możemy wejść na kort tenisowy, zająć miejsca i oczekiwać na zawodniczki. Kiedy już się pojawią, ubrane i uczesane tak jak w oryginalnym meczu, zaczniemy śledzić skomplikowaną choreografię ruchów naśladujących wszystkie boiskowe wydarzenia. Świątek (Karolina Pewińska) z charakterystyczną dla siebie pochyloną sylwetką dość dynamicznie porusza się po linii końcowej boiska; Osaka (Agnieszka Dziewa) jest wyprostowana i sprawia wrażenie spokojniejszej. Aktorki i aktorzy, punkt po punkcie, gem po gemie odtwarzają przebieg trzygodzinnego spotkania. Ale choć na korcie znajdują się kosze z piłkami tenisowymi, żadna z nich nie zostanie użyta w tej pantomimie.

Sędzia (Agnieszka Kulińska) prowadzi grę, oznajmiając aktualny wynik, który można też podejrzeć na wyświetlonej na przeciwległej ścianie projekcji.

Momentami schodzi ze swojego stanowiska, badając ślad pozostawiony po niewidzialnej piłce. Sędziowie liniowi (Monika Rostecka, Krzysztof Szczepańczyk) wpatrują się w pole gry, wykrzykując co jakiś czas „aut". Jest jeszcze, jakże mogłoby jej zabraknąć, osoba do zbierania zepsutych w serwisie piłek (Eloy Moreno Gallego), która od czasu do czasu przebiega wzdłuż zawieszonej pomiędzy zawodniczkami siatki. Na ścianie wyświetlane są wypowiedzi zawodniczek dotyczące ich strategii i techniki („muszę zejść nisko na nogach") oraz odczuć czy refleksji („moja głowa jest pełna emocji").

W ostatnich partiach pierwszego seta światło przygasa, reflektory delikatnie migoczą, a z głośników da się słyszeć rytm bicia serca. Zwycięstwo ostatecznie odnosi Polka. Gdy graczki zejdą do szatni na dziesięciominutową przerwę, organizatorzy wykorzystują ją, by dostarczyć publiczności rozrywki. Widzowie zostają zachęceni do naśladowania prostej choreografii przy dźwiękach muzyki. Nie da się przy tym nie zauważyć, że optyka przesuwa się z obserwowanego dotąd uważnie kortu na widownię, a publiczność zaczyna być istotnym tematem przedstawienia.

Czwarta ściana pęka. Twórcy przedstawienia coraz częściej i wyraźniej przypominają nam, że znajdujemy się w teatrze. Szczególnie da się to odczuć w drugim secie. Organizatorzy uruchomiają kamerę live, która wyświetla reakcje widowni, zestawiając twarze widzów z wizerunkami celebrytów albo zachęcając pary do pocałunku (*kiss cam*). Co bardziej znudzonym dorabia się komiksowe dymki z dwojakimi opiniami: o meczu jako meczu i meczu jako widowisku teatralnym: „to miał być teatr lol" czy „Tomaszewski się w grobie przewraca". Twórcy postanawiają zatem przebić balon oczekiwań – niezbyt fortunnie dla tego przedstawienia. Po pierwsze dlatego, że ten autokrytyczny komentarz nie wnosi wiele nowego, a nawet działa na niekorzyść przedstawienia, dając do zrozumienia, że twórcy postanowili się asekurować.

Po drugie, sporo widzów zdążyło opuścić już salę – może byli znudzeni przebiegiem meczu, a może rozczarowani rekonstrukcyjnością tej rekonstrukcji, więc komentarze okazały się niezamierzenie trafne. Tymczasem na korcie Świątek dostaje baty od Osaki. Komentator również wychodzi ze swojej dotychczasowej roli i zaczyna cytować jadowite opinie sfrustrowanych kibiców o Świątek, które zapewne można nadal przeczytać na portalach sportowych.

Set trzeci to kolejny, głębszy krok w kierunku refleksji o medium przedstawienia. Pojawia się projekcja imitująca stadionowy telebim, który wyświetla dodatkowe ujęcia meczu. Zawodniczki grają też w innym, stłumionym świetle. Odgłos bicia serca wydobywający się z głośników wskazuje na szybkie i nieregularne tętno. Reflektory punktowo rozświetlają miejsce, gdzie spadła niewidzialna piłka, wskazują też graczkę, która zdobyła punkt. Inaczej niż w secie pierwszym, uwaga zaczyna być o wiele wyraźniej kierowana przy użyciu środków technicznych, których performatywny charakter twórcy stopniowo ujawniają, aby ostatecznie wyłożyć karty na stół. W pewnym momencie bowiem oprócz komentarza da się słyszeć z offu inspicjentkę. Kobiecy głos podaje aktorkom dyspozycje dotyczące liczby wymian, poruszania się po korcie i techniki odbicia piłki. W ten sposób obnażone zostają kulisy widowiska i zasady, którymi rządziła się choreografia. To zarazem klarowny odautorski komentarz o widowiskach sportowych w ogóle, gdzie „nażywość” jest wrażeniem konstruowanym, a nie danym.

Sam pomysł, aby zrekonstruować wydarzenie sportowe, jest świetny. Rekonstrukcja jako performans ponownego ucieleśnienia (*re-enactment*) stawia widza w liminalnej przestrzeni zawieszenia pomiędzy już minionym oryginałem a właśnie odgrywanym powtórzeniem. Sprawę dodatkowo

komplikuje obecność w przestrzeni wirtualnej zapisu medialnego tego meczu, który jest czymś pomiędzy żywym przedstawieniem a archiwalną dokumentacją. Ucieleśniona w performansie przestrzeń wydaje mi się bardzo płodna refleksyjnie. Jest bowiem przestrzenią autoreferencyjną, a dokładniej: przestrzenią uwidocznienia kategorii kluczowych dla danego performansu. Można zatem zastanowić się nad tym, jak dzięki sportowi może zaistnieć wspólnota. Czy to dzieło zawodniczek, efekt zapośredniczenia medialnego, komentarza, czy jeszcze czegoś innego? Rekonstrukcja, czyli odegranie przebiegu wydarzenia ponownie, kieruje uwagę widzów nie tyle na samo wydarzenie, ile na pojedyncze elementy tego procesu – dzięki którym widowisko może być w ogóle odbierane jako autentyczne.

Tyle zdaje się mówić teoria, natomiast zasadnicze pytanie brzmi: jak ten potencjał wykorzystują twórcy przedstawienia? Po pierwsze – są niezbyt konsekwentni. Zachęcają bowiem, i to nawet pomimo gestów autoreferencyjnych i autokrytycznych, do przeżywania emocji wynikających z dramaturgii meczu. Kolejne akty tego dramatu to, jak wiemy jeszcze zanim wejdziemy do teatru, zacięta rywalizacja w pierwszym secie, przegrany drugi set zwiastujący dotkliwą klęskę, w końcu powrót do dobrej gry i odwrócenie losów spotkania. Początkowo można czytać te próby przełożenia autentyzmu na scenę jako żart, lecz kiedy uruchomione zostają dodatkowe środki teatralne, takie jak światło, odgłos bicia serca, emocjonalny komentarz, można nabrać przekonania, że jesteśmy tam po to, by dać się porwać emocjom sportowej rywalizacji. To się po prostu nie udaje.

Po drugie, co wiąże się z powyższym, paradoks rekonstrukcji meczu, który jest i nie jest tym samym emocjonującym starciem, powoduje, że trudno jest się związać widzom wspólnym przeżywaniem. Wspomniałem o tym, że publiczność staje się poniekąd tematem, gdy oko kamery krąży po

zgromadzonych na widowni osobach. Bez publiczności nie ma bowiem przedstawienia, niezależnie czy mowa o teatrze, czy tenisie. A jednak tak spektakl, jak i rywalizację sportową cechuje pewnego rodzaju współdzielenie afektu, który przeważnie inicjują zawodnicy, ale jest on współodczuwany przez oglądających, przemieniając ich w uczestników wydarzenia. Na tym, zdaje mi się, polega przyjemność płynąca z przeżywania sportu. We *French Open* pojawia się wiele zachęt do takiego wspólnego odczuwania emocji, ale zawiązanie się wspólnoty jest nieskuteczne wobec dość oczywistej sytuacji powtórzenia. Można zaryzykować stwierdzenie, że twórcy po prostu sportu nie czują. Skromne wiwaty i oklaski, które pojawiały się jeszcze w pierwszym secie, z czasem zamarły, nawet pomimo wspomaganego dopingu kibicki i kibica, aktorów (Agnieszka Charkot, Jan Kochanowski), których rolą było podniesienie emocji.

Po trzecie i najważniejsze, wybrana konwencja dawała twórcom wiele możliwości, aby powiedzieć coś o sporcie, tenisie czy samej postaci Igi Świątek. Jak bowiem wspomniałem, ponowne odgrywanie pozwala na krytyczny gest dekonstrukcji archiwum, przywraca widzialność elementom uznawanym za oczywiste. A to może być krokiem prawdziwie emancypacyjnym, organizującym wspólnotę wobec tych aktorów społecznych, którzy dotąd byli w cieniu. W przypadku sportu takich postaci jest przecież całe mnóstwo. Twórcy jednak skorzystali z takiej możliwości bardzo oszczędnie. Owszem, naświetlili elementy performatywnej skuteczności, wskazując na ważną rolę publiczności w przebiegu spotkania oraz środków technicznych, od komentarza, świateł po zapośredniczenia medialne – w tworzeniu wrażenia autentyczności i „nażywości”. Pokazali też, jak dramaturgia meczu wpływa na nastroje kibiców, które mogą łatwo zamienić się w hejt, a także to, że zawodniczki podlegają niebywałemu obciążeniu psychicznemu, z którym różnie sobie radzą. Mam jednak

poczucie, że tego typu rozpoznania są powierzchowne, a dla kogoś interesującego się sportem oczywiste, natomiast krytyczny potencjał tej performatywnej rekonstrukcji został po prostu niewykorzystany.

Paradoksalnie ta wymagająca ogromnych nakładów pracy choreografia służy zasadniczo przywróceniu przedstawienia z archiwum w celu… no właśnie, jakim? Bardzo trudno odpowiedzieć na to pytanie, co samo w sobie jest chyba największym zarzutem do tego spektaklu. Czy dowiemy się czegoś o Idze Świątek, która jak każda sportowa celebrytka jest fenomenem społecznym? To zagadnienia przemyka bez echa. Czy pozwala zobaczyć coś więcej niż na nagraniach meczu? Niczego takiego nie dostrzegłem. Czy wciąga w akcję i pozwala na wspólne jej przeżywanie? To niestety zupełnie się nie udaje. Dlatego też, szczerze doceniając odważny eksperyment, trzeba powiedzieć, że jako taki może on zdecydowanie bardziej inspirować innych twórców ze względu na niewykorzystane możliwości, niż rzeczywiście zainteresować postronnego widza, wiedzionego tym medialnym tematem.

Wzór cytowania:

Urbanowicz, Piotr, *Mecz o wszystko czy mecz o nic?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/mecz-o-wszystko-czy-mecz-o-nic.

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*.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/mecz-o-wszystko-czy-mecz-o-nic*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-kochamy

/ REPERTUAR

Jak kochamy?

Alex Morgan Krzysztoń

Teatr Barakah w Krakowie

Miłosz Mieszkalski

Amoria

reżyseria i scenografia: Klaudia Gębska, dramaturgia: Miłosz Mieszkalski, muzyka: Piotr Korzeniak, Paweł Stus, choreografia: Dawid Tas, kostiumy i konsultacje scenograficzne: Julia Furdyna, partner spektaklu: Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

premiera: 13 czerwca 2025

„Do miłości nie wchodzi się bezkarnie” – od tego zdania zaczyna się opis spektaklu *Amoria* w reżyserii Klaudii Gębskiej umieszczony na stronie internetowej Teatru Barakah. Parafraza słynnej maksymy Tadeusza Kantora ustawia miłość jako coś niezwykle ważnego, co wiąże się z odpowiedzialnością. Scenariusz powstał m.in. w oparciu o film *Najgorszy człowiek na świecie* w reżyserii Joachima Triera. Główna bohaterka kinowej opowieści, Julie, decyduje się zakończyć długoletni związek, ponieważ

zakochała się w innym mężczyźnie. Osoby twórcze *Amorii* kreują alternatywną wersję tej historii, w której kobieta jest poliamoryczna. Spektakl Gębskiej prezentuje związki poliamoryczne w sposób bardzo czuły. Teoretycznie kończy się on happy endem. Jednak czy to zakończenie jest najlepszym wyjściem dla wszystkich postaci? Mam co do tego wątpliwości.

Spektakl jest dość prosty – nie czynię z tego zarzutu. Kiedy widownia zajmuje miejsca, na scenie rozbrzmiewa delikatna, sensualna muzyka. Pomieszczenie wypełnia zapach kadzidła, a wszystko jest skąpane w fioletowym świetle. Na scenografię (autorstwa Julii Furdyny) składa się kilka elementów: dwa krzesła po bokach sceny, ławka z tyłu oraz ciemna kurtyna, na której widnieje napis „Oslo". Akcja toczy się równolegle na dwóch poziomach. W świecie przedstawionym śledzimy losy Julie (Zuzanna Woźniak): jest w stałym związku z Akselem (Michał Nowicki), ale zakochuje się w nowo poznanym Eivindzie (Jakub Żółtaszek), który również ma partnerkę – Sunnivę (Monika Kufel). Cała czwórka próbuje odnaleźć się w tej sytuacji, gdyż nikt nie chce rezygnować ani z nowych fascynacji, ani z dotychczasowych związków. Na scenie pojawia się również dwójka narratorów (Joanna Karcz, Patryk Krzak), którzy przybliżają widowni kontekst filmowy, a także zagadnienia związane z poliamorią.

Drugi poziom jest bardzo brechtowski – *Amoria* funkcjonuje na nim jako spektakl w spektaklu. Osoby aktorskie grają osoby aktorskie, zastanawiające się, jak podejść do postaci. Kwestionują ich motywacje, ale również własne emocje związane z przebiegiem fabuły. Na tym poziomie akcji narratorzy przejmują rolę reżyserską, oferując rozwiązania sceniczne, ustawiając osoby aktorskie. Warto tutaj zaznaczyć, że wszyscy bardzo sprawnie poruszają się pomiędzy tymi poziomami gry. Dzięki temu wytwarzana jest atmosfera wspólnego namysłu nad tym, jak rozwiązać zaistniały konflikt. Nowicki,

wychodząc z roli, przyznaje się, że nie rozumie, w jaki sposób Aksel miałby się zgodzić na otwarty związek. Jest to dla niego nielogiczna, niewyobrażalna sytuacja. Kufel z kolei zwraca uwagę na obawy towarzyszące Sunnivie – że nie wystarcza partnerowi i dlatego on potrzebuje jeszcze kogoś innego. Temat braku powraca, kiedy osoby na scenie zastanawiają się nad motywacjami do wchodzenia w relacje poliamoryczne zamiast w te „normalne" (to określenie pojawia się kilkukrotnie, obrazując fakt, że społeczeństwo uznaje monogamię za domyślną formę relacji miłosnej). Pojawia się także pytanie o to, czy w poliamorii istnieje zdrada (osoby twórcze odpowiadają twierdząco) oraz czy doszło do niej w tym przypadku. Aby rozwiązać ten problem, Julie i Eivind odgrywają swoje pierwsze spotkanie. Narratorzy pytają widownię, czy zachowali się niewiernie wobec swoich osób partnerskich. Postacie dzielą się papierosem, Julie opiera głowę na ramieniu Eivinda, wspólnie korzystają z toalety. Podczas premiery nikt z publiczności nie zagłosował. Aksel i Sunniva zdają się obserwować reakcje innych po, chcą włączyć się do dyskusji. Sunniva podkreśla na zakończenie, że jest jedyną osobą, która może mieć zdanie na ten temat, bo to jej ta sytuacja dotyczy.

Osoby twórcze są świadome trudności, zarówno definicyjnych, jak i empirycznych, często związanych z doświadczeniem poliamorii. Trudno jest odnaleźć się w rzeczywistości, która nie ma swojej reprezentacji. Temat ten porusza narrator, przerywając zażartą dyskusję pomiędzy osobami aktorskimi dotyczącą hipotetycznych, głównie negatywnych, scenariuszy omawianej przez nich historii. Wyznaje, że brakuje mu szczęśliwego obrazu poliamorii w teatrze czy w ogóle w przestrzeni publicznej. Prosi, aby przynajmniej podczas tej pierwszej próby stworzyć taką historię, gdzie „się udaje" i poliamoria rzeczywiście „wychodzi". W końcu osoby aktorskie wyrażają na to zgodę, chociaż nie mam wrażenia, że ich wątpliwości zostały

rozwiązane.

Po wielu rozmowach Aksel i Sunniva zgadzają się na spróbowanie otwartych związków. Julie i Eivind udają się na swoją pierwszą oficjalną randkę. Tutaj akcja znowu toczy się na dwóch poziomach. Aksel i Sunniva siedzą na ławce pod ścianą. Narratorka siada pomiędzy nimi i trzyma ich dłonie w geście wsparcia. Sytuacja jest bardzo napięta. Aksel wielokrotnie wykonuje tę samą partyturę – sprawdza zegarek, ogłasza, która jest godzina, zgaduje, co Julie może teraz robić na randce, kwestionuje swoją decyzję dotyczącą otwarcia związku, milknie. Sunniva zachowuje się bardzo podobnie, nie wie co ze sobą zrobić. Chce zjeść czipsy, jednak przez to może przytyć. A jeśli Julie jest szczupła i bardziej atrakcyjna? Co jeśli ta jedna decyzja doprowadzi do rozpadu związku? Równolegle widownia ogląda spotkanie Julie i Eivinda. Zakochani cieszą się sobą, zbliżają coraz bardziej, jednocześnie badając granice. Zastanawiają się, na co mogą sobie pozwolić, żeby nie skrzywdzić swoich osób partnerskich. Napięcie między nimi narasta i zostaje przerwane, kiedy Aksel krzyczy: „Pocałuj go wreszcie!”. Po tak skonstruowanej scenie ten okrzyk wybrzmiewa jako chęć odczucia ulgi, a nie wyraz wsparcia. Ciągłe oczekiwanie, kwestionowanie własnych decyzji, obsesyjne monitorowanie czasu jest ogromnie obciążające. Aksel i Sunniva wydają się wykończeni napięciem i niewiedzą. Wolą, żeby sytuacja była jasna, nawet jeżeli mają się zgodzić na przekroczenie swoich granic.

W spektaklu wyłaniają się różne definicje miłości – monogamiczna, poliamoryczna, odwzajemniona. Pojawia się także opis reakcji chemicznych zachodzących w mózgu osoby zakochanej. W pewnym momencie narratorka wymienia zasady budowania dobrej relacji, które oparte są na mocno heteronormatywnej wizji. Jest to widoczne chociażby w języku, jakiego używa – każda zasada dotyczy „jego” albo „jej”. Za kategorię domyślną

uznaje związek ludzi o przeciwnej płci. Narratorka w bardzo swobodny sposób mówi, że w relacjach potrzeba przestrzeni. Choć wydaje się to zasadne, argument ten jednocześnie odwołuje się do stereotypowego wyobrażenia o byciu kulą u nogi swojej osoby partnerskiej. Narratorka tworzy wizję związku bez komunikacji, gdzie para wpływa na siebie bardziej negatywnie niż pozytywnie. Przedstawia też oczekiwania względem ludzi w relacjach monogamicznych, również oparte na heteronormatywnych wzorcach. Należy wziąć ślub, zbudować dom i spłodzić dzieci. Oczywiście nie wątpię, że takie przekonanie wciąż istnieje w społeczeństwie, jednak przypisując je tylko relacjom monogamicznym, osoby twórcze tworzą bardzo konkretny, jednowymiarowy obraz monogamii.

Poliamoria zostaje przedstawiona na zasadzie kontrastu. Aby związki działały, potrzeba rozmowy, ustalenia granic i ich przestrzegania. Można zwracać uwagę na inne osoby i uznawać je za atrakcyjne, co w przypadku monogamii – według prowadzonej dotychczas narracji – jest niedopuszczalne. Taką wizję umacnia zakończenie spektaklu. Dochodzi do spotkania całej polikuły i mimo że rozmowy między kobietami i między mężczyznami toczą się w innych miejscach, dotyczą podobnego tematu – jak wpływa na nich otworzenie związku? Okazuje się, że pozytywnie. Aksel zabiera Julie na częstsze randki, więcej rozmawiają. Sunniva znalazła czas dla siebie, wróciła do porzuconych pasji, spodobał jej się nawet inny mężczyzna, a seks w związku jest coraz lepszy. Porzucenie początkowych obaw okazuje się więc świetną decyzją i całość zamyka happy end: cała czwórka siedzi na ławce, na której wcześniej Aksel i Sunniva wyrażali swój dyskomfort.

Chociaż ze sceny wielokrotnie pada zapewnienie, że nie chodzi o hierarchizację typów relacji, trudno mi nie odczytać zakończenia w taki

sposób. Historia zaczęła się od dwóch związków monogamicznych. Seksualność człowieka jest w dużej części niezbadana, bardzo często płynna i bynajmniej nie twierdzę, że osoby identyfikujące się jako monogamiczne w ramach eksploracji własnej tożsamości nie mogą odkryć, że są poliamoryczne. Nie zauważyłem jednak takiej drogi u Aksela i Sunnivy. W trakcie rozwoju fabuły widownia usłyszała o wielu aspektach poliamorii, jednocześnie dostając jednowymiarowy obraz monogamii jako relacji pełnej zazdrości, kontroli, konkretnych i niezmiennych oczekiwań. Nic więc dziwnego, że w takiej rzeczywistości, kiedy osoby z początku monogamiczne po wielu rozmowach zgodziły się otworzyć związki, wszystkie relacje na tym zyskały. Z tego powodu, oglądając *Amorię*, nie mogłem się pozbyć pytań – czy relacje monogamiczne zabierają nam autonomię? Czy osoby w związkach monogamicznych są uwięzione, a osoby w związkach poliamorycznych wolne? Jeżeli postaci, które wcześniej opierały się idei otworzenia swoich związków, stają się bardziej sprawcze, szczęśliwsze, pozwalają sobie na rzeczy, które w relacji monogamicznej były w ich mniemaniu niedopuszczalne, to odpowiedź wydaje się twierdząca. Tyle że nie do końca tak jest. Kontrolujące zachowanie wynikające z zazdrości nie jest immanentną cechą monogamii, podobnie jak brak zdrady nie jest charakterystyczny dla relacji poliamorycznej (co zresztą podkreślają narratorzy – zdrada polega na złamaniu zaufania wobec osoby, z którą tworzymy relację). Pominięcie związków nieheteroseksualnych również wydaje mi się pewnym nadużyciem. Wątki queerowe nie muszą być obecne w każdym spektaklu, jednak jeżeli brakuje ich w rozważaniach na temat monogamii i poliamorii, to nie konstruuje się pełnego obrazu relacji miłosnych. Dodatkowo, jeżeli monogamia jest przedstawiona jako domyślnie heteronormatywna, może prowadzić to do założenia, że osoby queerowe z zasady tworzą związki poliamoryczne – w końcu oczekiwania ślubu, dziecka,

domu nie dotyczą w tak dużej mierze osób nieheteroseksualnych. Poruszanie tak złożonego tematu, jakim jest miłość, wymaga wzięcia pod uwagę tych poziomów.

Pokazanie poliamorii, która często budzi negatywne reakcje, jest niewątpliwą zaletą tego spektaklu. Jeżeli ktokolwiek miał jakieś wątpliwości dotyczące dyskryminacji doświadczanej przez osoby poliamoryczne, zostają one rozwiane sceną, w której narratorka czyta nienawistne komentarze z mediów społecznościowych dotyczące promocji spektaklu. Poliamoria jest w nich przedstawiona jako zaburzenie, usprawiedliwianie zdrady, egoizm. Spektakl Gębskiej nie jest jednak próbą wzbudzenia współczucia. Przedstawia osoby poliamoryczne jako ludzi, którym należy się akceptacja, ale nie motywowana litością dla ofiar, tylko uznaniem ludzkiej różnorodności. Happy end jest potrzebny, podobnie jak potrzebne są historie kończące się inaczej – cytując narratora, spektakle o „poli-amo chujkach". Szkoda jedynie, że droga do szczęśliwego zakończenia wiąże się tutaj z pominięciem i zbytnim uproszczeniem pewnych kwestii.

Wzór cytowania:

Krzysztoń, Alex Morgan, *Jak kochamy?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jak-kochamy.

Autor/ka

Alex Morgan Krzysztoń – student teatrologii UJ

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jak-kochamy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/te-inne-labedzie

/ TANIEC

Te inne łabędzie

Izabela Zawadzka

Komuna Warszawa

Kocham balet

choreografia: Ramona Nagabczyńska, dramaturgia: Agata Siniarska, scenografia i kostiumy: Dominika Olszowy, współpraca kostiumowa: Joanna Kotowicz, muzyka: Daniel Szwed, reżyseria światła: Piotr Pieczyński

premiera: 30 maja 2025

Balet to dla mnie seria klisz wdrukowanych przez seriale telewizyjne czy filmy. Zmęczenie tańczących, ból zranionych stóp, wyrabianie point i dążenie do perfekcji – to obrazy, które w różnych konfiguracjach i natężeniach powtarzają się w tekstach kultury poświęconych krytycznemu spojrzeniu na sztukę baletową. Nie zabrakło ich również w *Kocham balet*.

Kolejne części (akty?) spektaklu dekonstruują – a czasem po prostu odtwarzają – stereotypowe obrazy tańca klasycznego. Mamy długą otwierającą sekwencję, w której przypatrujemy się rozciąganiu tancerek.

Widzimy rozbijanie point o podłogę, przygotowywanie ich do występu. Mamy w końcu podskoki, piruety i elementy pantomimy baletowej.

Ramona Nagabczyńska zaprosiła do spektaklu trzy performerki – Izę Szostak, Karolinę Kraczkowską i Aleksandrę Borys. Ich kostiumy przypominają baletowe tutu czy body (przez kształt, wybór materiału lub pudrowy kolor), chociaż żaden z nich nie jest dosłownym odwzorowaniem typowego stroju balerin. To raczej symboliczne przywołanie estetyki przez bufiaste szorty, tiulowe koszule, tiary i przyczepione do pleców motyle skrzydła, jednak połączone z niepasującą do baletowego zestawu cielistą bielizną lub codziennymi T-shirtami. Można odnieść wrażenie, że tancerki w trakcie ściągania z siebie baletowych ubrań w pośpiechu wróciły na scenę. Lub jakby z baletowego anturażu po prostu wyrosły. W ten sposób projektująca kostiumy Dominika Olszowy zaznacza, że wszystkie performerki łączy wykształcenie baletowe oraz fakt, że po ukończeniu szkoły nie zajmowały się tą formą tańca. Po raz pierwszy raz od dwudziestu lat wracają do baletu.

To kolejna praca Nagabczyńskiej, w której artystka sięga do osobistego doświadczenia artystycznego (o czym w kontekście bycia oglądaną na scenie i łaknięciu grania opowiadała w niedawnych *Anonimowych performerach*). *Kocham balet* jest próbą skonfrontowania się z doświadczeniem, które wpłynęło na rozwój artystyczny wszystkich performerek. Dla jasności – nie jest to praca o traumie i cierpieniu. Na próżno szukać tu strasznych historii o przemocy w balecie. To raczej podróż przez archiwa zapisane w ciałach performerek, przegląd wdrukowanych sekwencji ruchów, zapamiętanych gestów. Jednocześnie (podobnie jak wcześniejsze *Silenzio!* poświęcone sztuce operowej) to spektakl przez kobiecą soczewkę przyglądający się klasycznej dyscyplinie sztuki. W rozmowie przedspektaklowej Ramona

Nagabczyńska deklarowała, że istotne jest dla niej zwrócenie uwagi na hierarchiczną strukturę baletu, podporządkowanego patriarchalnym mechanizmom, w którym to męskie spojrzenie definiuje kobiecość, przypisując jej kruchość, seksualność i podległość.

Myślę, że *Kocham balet* można czytać jako próbę odzyskania kobiecej perspektywy i przepisanie w ten sposób jednego z baletowych klasyków. Rozproszone w różnych momentach spektaklu nawiązania do *Jeziora łabędziego* (zaczynając od zużytych point ułożonych w kształt łabędzia– jedynego elementu scenograficznego), można odnaleźć również w konstrukcji dramaturgicznej (za którą odpowiedzialna jest Agata Siniarska). Kolejne części w bardzo subtelny sposób przywołują powidoki aktów z pierwowzoru. Czteroaktowa struktura utworu Czajkowskiego przeprowadza widownię przez przygotowania księcia Zygfryda do balu (akt I), jego spotkanie z zaklętą w łabędzia Odettą, w której się zakochuje (akt II), bal, podczas którego wyznaje miłość Odylii, udającej jego ukochaną (akt III), aż do śmierci nieszczęśliwych kochanków (akt IV). Przez drobne gesty, pojedyncze elementy ruchu w *Kocham balet* można szukać alternatywnej wersji tej historii. Takiej, która nie jest opowieścią widzianą oczami męskiego protagonisty, ale jest pisana z perspektywy niemych łabędzic z *corps de ballet*. Te, które zazwyczaj tworzą tło dla solistów, tym razem zajmują główne miejsce w narracji.

W pierwszym akcie *Jeziora łabędziego* zaklęte ptaki w ogóle się nie pojawiają. Może dlatego rozciągające się performerki w scenie otwierającej *Kocham balet* wyglądają jak żywe dekoracje. Trwając w rozciągnięciu, tancerki są blisko siebie, tworząc amorficzny twór, w którym trudno rozróżnić, gdzie kończy się jedno ciało, a zaczyna drugie. Są statyczne, przybierają jakąś pozycję i trwają w niej. Imponujące w niesamowitych

rozciągnięciach, ale nieruchome, zdają się tworzyć rzeźbę w przestrzeni sceny. Nawet kolejne sekwencje, w których działania ruchowe są bardziej rozbudowane (i bardziej przypominają to, co znamy jako ruch baletowy), choreografia oparta jest na repetycji gestów, zapętleniu krótkich fragmentów. Dużo w niej statyki i utrzymywania póz. Tancerki często przypominają bardziej baleriny z pozytywki niż solistki z wielkich dzieł scenicznych. Są zapętlone w wąskim repertuarze ruchów, które, choć nierzadko skomplikowane i wymagające technicznie, są wielokrotnie powtarzane w kolejnych sekwencjach.

Pantomima rozmowy z II aktu *Jeziora łabędziego* pojawia się w kolejnej części spektaklu, choć w zdekonstruowanej formie. Nie jest wykonywana przez solistkę, lecz powtarzana przez wszystkie performerki w zmultiplikowanym zapętleniu, w wycinkach, stając się mechaniczną sekwencją ruchów. Czy wśród gestów pojawiał się „kocham taniec", „nie zapomniałem o tobie", „morze łez"? Jeśli nawet niedokładnie zapamiętałam ruchy czy kolejność znaków performerek, mógłby to być komentarz dobrze wpisujący się w temat spektaklu.

Wyraźne przełamanie następuje, kiedy w *Jeziorze łabędzim* przyszedłby czas na III akt, partię czarnego łabędzia. Nagle scenę ogarnia głośna, perkusyjna muzyka z pogranicza noise i techno (świetna praca Daniela Szweda) przy jednoczesnej zmianie światła. Tancerki – nadal w grupie, ale tym razem silniejszej, bardziej agresywnej – raz po raz zbliżają się do publiczności, żeby wrócić na tył sceny i po raz kolejny przemieścić się w szyku na pointach do przodu. Ich ruchowi bliżej jest do najeżdżających na publiczność amazonek na koniach niż wdzięcznych łabędzi. Zdecydowane ruchy i spojrzenia w zderzeniu z delikatnością (pozorną) puent i tiulów wbijają w siedzenia. Wrażenie jest tak silne, bo w Komunie Warszawa pierwsze rzędy widowni są

na równi ze sceną, co sprawia, że tancerki mogą podejść bardzo blisko publiczności, stając w przejściu między pierwszymi rzędami. To doświadczenie bliskości wykonawczyń wykracza poza ramy klasycznego baletu.

Istnieje kilka wersji zakończenia *Jeziora łabędziego*. W wielu z nich finałem jest śmierć Odetty i Zygfryda, którzy rzucają się w otchłań jeziora, żeby na zawsze być razem. Po burzy tafla wody uspokaja się, a nad nią pojawia się stado białych łabędzi. *Kocham balet* nie kończy się aż tak dramatycznie, choć również tutaj finał przynosi pewnego rodzaju wyciszenie.Performerki wirują wokół sceny, kręcąc piruety. Jest to długa sekwencja, która ujawnia zmęczenie ciał. Jest coś poruszającego w tej migotliwej, pojawiającej się na sekundy przemianie – z wyciągniętych, wystudiowanych pozycji do naturalnych sylwetek, pozwalających sobie na chwilę oddechu tylko po to, by znów wrócić do piruetowego wiru. Może przez zbliżony wiek performerek albo przez zapowiedziane w tekstach promocyjnych odsłanianie „ukrytych za kulisami narracji", ale komentarzem do *Kocham balet* mógłby być performans Jérôme'a Bela z 2004 roku, w którym Veronique Doisneau, wtedy czterdziestodwuletnia tancerka baletowa, po raz ostatni przed przejściem na emeryturę tańczy na scenie Opery Paryskiej. Tancerka wspomina swoje ulubione choreografie i dzieli się frustracjami związanymi z pracą w *corps de ballet*. Odtwarza przed publicznością zespołową partyturę z II aktu *Jeziora łabędziego*. Jej głównym zadaniem – tak samo jak ponad trzydziestu kobiet na scenie – było uwypuklenie pracy solistów. Dlatego kilkuminutowa etiuda składała się przede wszystkim z przybierania statycznej pozy. Doisneau wspomina, że czuła się jak ludzka dekoracja. Jeśli nawet Nagabczyńska nie odwołuje się do tej pracy celowo, połączenie między tymi dwoma performansami jest dość widoczne. Choć lata doświadczenia w balecie performerek z produkcji Komuny i Veronique Doisneau są skrajnie różne,

obrazy, które pojawiają się w narracji francuskiej tancerki, widać też w *Kocham balet*. Może kształcenie baletowe to – obok doskonalenia ruchu – również praca nad byciem niemą, nieruchomą, piękną łabędzicą w choreografiach, gdzie silny mężczyzna przychodzi uratować wątłą królewnę, a doświadczenie bycia pięknym tłem jest wspólne dla większej grup tancerek. Tym bardziej cieszy, że Nagabczyńska, Szostak, Kraczkowska i Borys po raz kolejny udowadniają, że ich praktyka choreograficzna oraz warsztat ruchowy są efektem wielu lat różnorodnych doświadczeń, które ukształtowały je jako wybitne performerki.

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Te inne łabędzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/te-inne-labedzie.

Autor/ka

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrolożka, producentka wydarzeń performatywnych. Doktorka nauk humanistycznych, badaczka performansów chodzonych w przestrzeniach miejskich oraz instytucjach wystawienniczych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/te-inne-labedzie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tanczac-ukryte

/ TANIEC

Tańcząc ukryte

Alicja Stachulska

Teatr KTO, Krakowski Teatr Tańca

Salon Bizarre

reżyseria: Jakub Mędrzycki, Ilona Gumowska, choreografia: Jakub Mędrzycki, muzyka: Marta Forsberg, reżyseria światła: Robert Kania, reżyseria dźwięku: Karolina Podgórnia

premiera: 7 maja 2025

Hold onto the Wind

koncept, choreografia, performance: Monika Szpunar, kompozytor, wsparcie koncepcyjne: Natan Kryszk, współpraca choreograficzna: Eva Mora González, dramaturgia: Bibi Dória, reżyseria światła: Klaudyna Schubert, kostiumy: Monika Węgrzynowicz, oprawa graficzna: Łukasz Przytarski

premiera: 9 maja 2025

M Studio

Dirty Dancing

koncepcja, reżyseria, scenografia: Eryk Makohon, choreografia: Eryk Makohon oraz aktorki i aktorzy, dramaturgia: Daria Kubisiak, asystent reżysera i choreografa: Paweł Łyskawa, tekst: Eszter Nagy, Daria Kubisiak, kostiumy: Zsuzsi Szöke, muzyka: collage, światło: Huba

Szabó, dźwięk: György Chiriţescu

premiera: 25 maja 2025

Maj w Krakowie był miesiącem wyjątkowym, ponieważ odbyły się aż trzy choreograficzne premiery. Przyjrzę się im zgodnie z kolejnością oglądania, ponieważ z tego wynika moja linia interpretacyjna, przecinająca wszystkie spektakle. Pierwszym opisywanym przeze mnie przedstawieniem jest *Salon Bizarre* – koprodukcja Teatru KTO i Krakowskiego Teatru Tańca. Zespół skupia się na koszmarach i fantazjach, czerpiąc z estetyki horroru. W choreografii na trzy ciała rozgrywa się dynamiczne starcie między jawą a snem. Następnie przejdę do *Hold onto the Wind*, czyli solo Moniki Szpunar, które jest efektem długiego, interdyscyplinarnego procesu skupionego na szukaniu siebie w narracjach międzypokoleniowych i międzyterytorialnych. Artystka staje się tańczącym medium, ucieleśniającym rezultaty pracy laboratoryjnej. Trzecim spektaklem, o którym piszę, jest *Dirty Dancing* z M Studio (chor. Eryk Makohon), pokazywany w ramach programu prezentacji tańca Rollercoaster 2025 Fiesta. Rumuński spektakl to groteskowa i odważna propozycja, w której cztery tańczące ciała – jak w bingo – odhaczają kolejne sceny wstydu, żenady czy dyskomfortu, szukając w nich wentyla do tego, co szczere, emancypacyjne i uwolnione ze społecznych ram. Mamy do czynienia więc z trzema tanecznymi premierami, których wspólną cechą jest próba zmierzenia się z tym, co w życiu codziennym nie mieści się w ramach widzialności.

***

Salon Bizarre w reżyserii Jakuba Mędrzyckiego i Ilony Gumowskiej to kolaż onirycznych scen, czerpiących z estetyki grozy. Twórcy i twórczynie

odsłaniają nocne mary, skryte fantazje i podążają za sennym obrazem, choreografując swoje koszmary. W spektaklu występują Yelyzaveta Tereshonok, Artur Grabarczyk i Szymon Walawender, a wykonywany przez nich taniec ucieleśnia lęki, napięcia, chwile uniesienia i inne tajemnicze stany między jawą a snem.

Na niewielkiej scenie Teatru KTO leży kilka wzorzystych perskich dywanów. Materia odgrywa tu ważną rolę – tancerze i tancerka wchodzą w interakcje z wieloma przedmiotami, które pochodzą z ich sennych podróży. Tak więc mamy na przykład granatowy wózek dziecięcy z lat osiemdziesiątych, instalację z rozrzuconych składanych krzeseł, białe filiżanki ze spodkami czy niebieski telefon z tarczą. Każdy z rekwizytów będzie łączył się z tańczącym ciałem i surrealistycznie wpływał na otoczenie, na przykład odebranie telefonu spowoduje zerwanie się silnego wiatru.

Muzyka Marty Forsberg jest zmienna, ale stale wprowadza nowe poziomy niepokoju. Niejednokrotnie można ją określić jako transową – powolne dźwięki syntezatorów wypełniają przestrzeń i synchronizują się z ruchem tańczących ciał. Innym razem nagłe dźwięki kontrastują z płynną choreografią, jak na przykład wycie alarmu czy nieznośny pisk. Szeroka gama dźwięków prowadzi nas od sztucznych, metalicznych odgłosów do naturalnych podmuchów wiatru czy kompozycji ulewnego deszczu.

Osoby performujące tańczą, jakby reprezentowały różne stany skupienia – Grabarczyk jest jak kostka lodu, pełen dystansu i skoncentrowany. Jako jedyny w niektórych momentach zatrzymuje się i stoi w miejscu z rękami w kieszeniach. Gdy tańczy, jego ruchy są kanciaste, plecy zgarbione, ma spięte ciało i zaciśniętą szczękę. Za to sposób poruszania się Tereshonok przypomina mi nieustannie płynącą wodę. Tancerka niczym kręta rzeka wygina plecy i korzystając z *floor work*, rozpływa się po podłodze. Porusza

się szybko, jest zwinna, tańczy fale i przepływy. Walawender natomiast rozklada ramiona i stawia zamaszyste kroki. Gdy cała trójka wykonuje podobną choreografię, on zdaje się ruszać odrobinę wolniej, miękkie ruchy skierowane raz w dół raz, ku górze sprawiają wrażenie, jakby chciał wzbić się w powietrze albo był wypełniony powietrzem.

W jednej z pierwszych scen Grabarczyk tańczy z dziecięcym wózkiem, z którego wydobywa się światło białego reflektora. Najpierw, porażony światłem, próbuje ukołysać niewidzialną postać. Szarpie się z wózkiem, trudno odróżnić, czy to on go odpycha, czy raczej przedmiot chce się mu wyrwać. Zgarbiony, z wyrazem cierpienia na twarzy, zagląda w puste posłanie, po czym ląduje na kolanach. Opiera rączkę wózka na kroczu i pakuje się do środka, stając się jednością z symbolem dzieciństwa. W podobny sposób łączy się z innym rekwizytem w późniejszej scenie. Wówczas wchodzi pod jeden z dywanów i wywraca go –od spodu dywan jest pokryty srebrną folią, która w ruchu odbija chłodne światło reflektorów. Początkowo tancerz pełza pod dywanem, co przypomina lśniącą magmę falującą po podłożu. Tereshonok przygląda się temu stworzeniu. Kiedy Grabarczyk wstaje i rozpościerając ręce na boki, rośnie, przeobraża się w coś na wzór błyszczącego boogeymana. Tancerka staje naprzeciw niego, a ten zamyka ją w swoich objęciach. Odbywa się walka – Tereshonok powala ciemną postać na podłogę i siada na niej okrakiem. Jest w tym geście coś erotycznego, ale wciąż pozostajemy w koszmarze. Następnie Grabarczyk dominuje sytuację – przewraca Tereshonok na parkiet, a ta w plastyczny i zwinny sposób wyrywa się oprawcy. Z plątaniny ciał i dywanu wystają na zmianę nogi i ręce tancerki, która ostatecznie się uwalnia. Na koniec tej sceny Tereshonok przygniata dywanowe monstrum do ściany, a Grabarczyk znika w kulisie. Bohaterka bije pięściami i uderza nogami o rozpłaszczony na ścianie dywan, w ten sposób wygrywając koszmarne starcie.

Sekwencję kończącą spektakl otwiera Walawender – wychodzi zza kulisy ociekający wodą. Ciemną przestrzeń oświetla chłodny promień bijący zza pleców tancerza. Niczym duch topielca słania się na nogach i kładzie na dywanie. Tereshonok i Grabarczyk próbują go podnieść, poskładać do kupy. To wodnisty taniec śmierci – Walawender rozpływa się w ich ramionach, coraz bardziej opada z sił i więdnie. Para chce go ocalić, ale jednocześnie o niego walczy. Przewracają się z nim po podłodze, wyrywają sobie wiotkie ciało. Ostatecznie tancerz nieruchomieje w objęciach tancerki, a ta wydaje z siebie przeraźliwy niemy wrzask. Wówczas krzyczy za nią muzyka kojarząca się z wyciem alarmu, a performerka bezgłośnie lamentuje nad zastygłym ciałem. Ostatecznie Tereshonok i Walawander okrywają się dywanem. Grabarczyk stoi przed nimi, pochylony do przodu. Po chwili Walawender zaczyna powoli wypełzać spod czerwonego dywanu, co kojarzy się z porodem. Jego postać odradza się i z trudem powstaje, aby zatańczyć finałową choreografię – w kontraście do wcześniejszych scen porusza się szybko, rozkłada ręce na boki i zamaszyście się obraca, po czym ląduje na podłodze. W jego ruchach można odczytać wzruszenie, odwagę, zmęczenie i rozpacz. Tancerz dynamicznie krzyżuje ręce i wygina łopatki, eksponując mięśnie oraz spocone, zaczerwienione klatkę piersiową i plecy. W końcu pada na podłogę, a światło gaśnie. Publiczność nie klaszcze od razu. Cisza na widowni trwa jeszcze po zapaleniu reflektorów na ukłony. Czułam, że nie tylko ja odniosłam wrażenie urwanej akcji, ale być może było to celowe odtworzenie efektu nagłego obudzenia się z koszmaru.

***

W *Hold onto the Wind* Monika Szpunar choreograficznie przeprowadza nas przez swoją interpretację tytułowego pozdrowienia, próbując utkać narrację z różnych nici – symbolicznej, cielesnej czy relacyjnej. W trakcie spektaklu jej

ruch ewoluuje ze statycznego i spiętego w coraz bardziej ekspresyjny, rozluźniony. Do swojej opowieści zaprasza osoby z publiczności, niejednokrotnie zaznaczając ich obecność – uśmiecha się, łapie kontakt wzrokowy, a nawet wchodzi w interakcje.

Na kameralnej scenie w Cricotece leży biały baletowy parkiet, a na nim naklejone są czarne łaty pokryte miedzianym brokatem. Widownia siedzi z czterech stron białej baletówki, jednak przy zakupie biletu była możliwość zgłoszenia się na miejsce na scenie. Pięć osób usiadło na poduszkach na brokatowych łatach. Pozwoliło to na bliższy kontakt z performerką i obejrzenie akcji dosłownie od środka. Ja wybrałam tradycyjny odbiór i siedziałam w rogu kwadratowej widowni.

Na początku spektaklu Szpunar stoi w kącie sceny. Ubrana jest w brązowy szydełkowy top i bermudy tego samego koloru. Ma podniesione barki i głowę skierowaną do dołu, włosy zakrywają jej twarz. Jest w napięciu, jedną rękę zgiętą w łokciu kieruje ku górze, jakby była powieszona na niewidzialnym sznurze. Powoli wprawia ciało w ruch i pozostając w pionowej pozycji, zaczyna biegać na sztywnych nogach dookoła sceny. Bosymi stopami stawia bardzo małe, szybkie, ale ostrożne kroki, dzięki czemu niemal nie ugina kolan. Czasem kręci się wokół własnej osi lub wokół jednej z osób siedzących na scenie. Zaczyna biegać coraz szybciej – kroki stają się większe, a oddech głośniejszy. Performując nieokiełznany podmuch wiatru lub ciało przezeń niesione, przeobraża się w przewodniczkę.

W kolejnej sekwencji artystka tańczy ilustracyjnie. Porusza się po kole, rękoma kreśląc ruchy kojarzące się ze zbieraniem plonów i sianiem ziaren zboża. Następnie głaszcze ciążowy brzuch czy celuje strzałą z łuku, jakby za pomocą symbolu kreśliła choreograficzny, plemienny portret matki

wojowniczki. Chwilę później dziko turla się po scenie, wydając z siebie okrzyki i zaśpiewy. Raz śpiewa melodyjnie, innym razem krzyczy, jakby nawoływała coś lub kogoś, albo odstraszała niebezpieczeństwo. Na koniec wydawane przez nią dźwięki przeobrażają się w zabawną wokalizę.

Po rozładowaniu napięcia humorem światło słabnie. W półmroku ciepła barwa reflektora okala leżącą postać tancerki. Stopniowo zaczyna być słyszalny bit. Szpunar zaczyna pulsacyjnie poruszać biodrami. Jej taniec nabiera erotycznego charakteru. Klubowa muzyka i pomarańczowo-czerwone światło nadają choreografii siłę czerpiącą z tarantyzmu. Tak tajemniczość przeobraża się w ekstatyczny ruch, kobiece uniesienie. Performerka izoluje kolejne partie ciała, skupiając się na biodrach i klatce piersiowej. Porusza się jak w pierwszej scenie – po kole – ale tym razem jest całkowicie rozluźniona. Niczym szamanka w rytualnym geście trzęsie dłońmi, zsynchronizowana z bitem dynamicznie zmienia ułożenie rąk i nóg. Ugina przy tym kolana, łokcie i nadgarstki, a także prostuje i kurczy palce, jakby przez śródręcze płynęła nieokiełznana energia zmysłowej światłości.

W szaloną choreografię wpisane są uśmiechy i oczka puszczane w stronę publiczności. U Szpunar ruch jest traktowany wielorako, ale za każdym razem zaprasza widownię do współodczuwania i żywych reakcji. Tak kończy się spektakl, który w moim odczuciu był czułą i życzliwą opowieścią o próbie skontaktowania się z nowym, ale jednocześnie pradawnym „ja", które na co dzień pozostaje zapomniane, niewidzialne. Performerka, wcielając się w swoistą szamankę, namawia nas do przejrzenia się w niej jako ucieleśnieniu ukrytego, co dzięki jej otwartości ma realny potencjał.

***

Dirty Dancing w choreografii i reżyserii Eryka Makohona, z dramaturgią

Darii Kubisiak w przeciwieństwie do wyżej opisanych spektakli, ma w sobie niewiele subtelności. Przechwycenie tytułu kultowego filmu kryje soczysty miks konsternacji, przemocy, seksu i dowcipu, niejednokrotnie wręcz rubasznego. To *guilty pleasure* idealnie wpisujące się w hasło tegorocznego Rollercoastera – „Fiesta". Cztery osoby odgrywają kolejne kolażowo posklejane sceny, które zespół nazwał serią „żenujących performansów". Tancerki i tancerze z rumuńskiego M Studio to: Eszter Nagy, Emília Polgár, László Szekrényes i Zoltán Deák.

Spektakl odbywa się w tej samej sali, co *Hold onto the Wind*, jednak tutaj widownia została ustawiona tradycyjnie. Scena jest wyłożona białą baletówką, po prawej stronie wystaje z podłogi podłużne zgrubienie, jakby schodek czy niska ławka. Na minimalistyczną scenografię składają się jeszcze cztery białe grube kable zwisające z sufitu, zakończone reflektorem i mikrofonami. Występujące i występujący ubrani są wizytowo (Zsuzsi Szöke) – kolorowe garnitury i suknie.

Już pierwsze dwie sceny klarownie oddają kontrastową formułę spektaklu – najpierw do światła stroboskopowego i mocnej rockowej muzyki wszyscy dziko tańczą w stronę publiczności. Machają włosami, turlają się po podłodze i niemo krzyczą z wywalonym językiem – każdy na swój sposób. Chwilę później następuje blackout, a po zapaleniu jednolitego chłodnego światła wszyscy zebrani w statycznych pozycjach przy ławce patrzą w punkt, odgrywając oglądanie wzruszającej opery, której arię słyszymy zamiast rocka. Dalej cztery ciała o odmiennych *physis*, czerpiąc ze swojej cielesności, z dystansem do siebie performują bezwstyd. Tematy zestawionych kolażowo scen są przeróżne i odmiennie ulokowane w spektrum żenady. W tekście promującym spektakl zespół postuluje, aby spróbować nie odbierać go intelektualnie, a cieleśnie. W związku z tym pójdę teraz za reakcjami mojego

ciała i postaram się ująć je w słowa. Zatem sceną, przy której najbardziej się rozluźniłam i najwięcej się śmiałam – razem z resztą publiczności – był wyjątkowy taniec brzucha.

László Szekrényes stoi bez koszulki, przodem do publiczności. Obok niego, sięgając po mikrofon na kablu, stoi ubrany Zoltán Deák. Tancerze są w napięciu – chwilę wcześniej odgrywali bijatykę – nagle Deák zaczyna beatboxować. Szekrényes rozpoczyna taniec, w którym zmienia swój brzuch w rapującą głowę, perfekcyjnie dopasowując się do dźwięków wykonywanych przez scenicznego partnera. Tak zderza się kontrast prostego humoru, gdzie sednem żartu jest tusza tancerza, z profesjonalizmem beatboxu i zsynchronizowanego z nim ruchu. Gdy Deák kończy muzyczne solo, dynamicznie schodzi w kulisę, a na sali słychać brawa. Inną sceną, którą mocno czułam w ciele, była choreografia trójkąta miłosnego między tancerzami a Emílią Polgár. Wówczas zespół performuje stosunek seksualny, walcząc o dominację. Mężczyźni przerzucają między sobą tancerkę, chwilę później ta odpycha jednego z nich z półobrotu, aby drugi pochwycił ją w ramiona. Walka jest wyrównana, zawzięta i na swój sposób intymna. Tańczący i tańcząca ściskają i ugniatają swoje ciała, gryzą się i liżą. Wszystko się dzieje szybko i ma bardzo erotyczny charakter, jednak pozostaje w ramach tanecznego show. Jest dużo piruetów, przewrotów, sztuczek z podnoszeniem się nawzajem i przerzucaniem w akrobatycznym stylu. Co ważne, bo podbija dynamikę, ruch rozkłada się na kilku poziomach – niektóre figury są pionowe, wykonywane na stojąco i w podskokach, za to inne leżąc lub turlając się przez parkiet. To buzująca mieszanka silnych scenicznych temperamentów. Wracając do mojego ciała – oglądając tę scenę, czułam się spięta. Siedziałam w pierwszym rzędzie, a mimo to pochyliłam się do przodu, chcąc wyłapać każdą zmianę figury.

Ciekawym zabiegiem są monologi Eszter Nagy. Na początku tancerka siada na ławce i, jakby cytowała spektakl *Bloody Mess* (2004) grupy Forced Entertainment, przekonuje widownię, że to ona jest jedyną wartą do oglądania dzisiejszego wieczoru gwiazdą. W środku akcji tancerka prowadzi filozoficzny wywód, w którym porównuje siebie do kiszonego ogórka jako jednostki nieodwracalnie poddanej transformacji. Ogórkowy monolog zmienia się w napad szału. Tancerka wykrzykuje do widowni kwestie związane z jej ciałem, mięśniami, wyglądem, kobiecością, seksapilem. Biega po scenie, miota się, szarpie za piersi, uda i pośladki, tapiruje włosy. To stand-upowy popis, przy którym publiczność niejednokrotnie wybucha śmiechem.

Tak więc tytułowy dirty dancing jest więcej niż tańcem. To mieszanina konwencji i estetyk przekraczających choreograficzne normy, skupiona na różnych rodzajach dowcipu – zarówno na poziomie śmiania się z filozofów w monologu o ogórkach kiszonych, jak i tańca brzucha do beatboxu. Z solidną dozą autoironii i dystansu zespół bawi się na scenie, a burząc czwartą ścianę, z powodzeniem zaprasza nas do tego doświadczenia.

***

Wszystkie trzy propozycje w odmienny sposób choreografują to, co na co dzień wymyka się z pola widzenia. *Salon Bizarre* bazuje na ucieleśnieniu koszmarów i fantazji, w *Hold onto the Wind* mamy do czynienia z energetycznym przepływem powrotu do natury, przodkiń czy korzeni, a w *Dirty Dancing* spotykamy się z próbą wydobycia żenady, wstydu i dyskomfortu, aby przekroczyć społeczne normy. Na poziomie podejścia do choreografii wszyscy twórcy i twórczynie reprezentują odmienne style i estetyki. W każdym spektaklu czułam silną relację między akcją sceniczną a widownią, która za pomocą różnych narzędzi, nawet w obrębie jednego

przedstawienia, była zapraszana do współodczuwania. Jednym z najbardziej wzruszających dla mnie momentów był niewinny, subtelny gest Szpunar. Po skończonym spektaklu zapaliły się robocze światła, a tancerka wstała z podłogi, otrzepała się z brokatu i zanim rozniosły się brawa, powiedziała nam, że to już koniec i dziękuje nam za przyjście. Zwyczajne, zupełnie prywatne zdanie było niczym przedłużenie narracji, w której wcześniej nie pojawiło się to, co błogie i być może banalne, ale potrzebne – wdzięczność.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Tańcząc ukryte*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tanczac-ukryte.

Autor/ka

Alicja Stachulska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/tanczac-ukryte*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/biale-plamy

/ TANIEC

Białe plamy

Zofia Kowalska

Festiwal Sakura. IV Wrocławskie Dni Japońskich Inspiracji, 5–11 maja 2025

W ramach tegorocznej edycji organizowanego przez Fundację Zarzewie, Studio Kokyu oraz Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu festiwalu Sakura odbyły się trzy premiery teatru tańca butō: *Cup of Rhythm*, *Most* i *Farewell Little Boy*. Wszystkie te spektakle to luźne, wrażeniowe i silnie metaforyczne reinterpretacje *Antygony* Sofoklesa. Mit o wojnie i jej konsekwencjach, przepracowywaniu żałoby po stracie i indywidualnego żalu oraz niemocy wobec własnego i cudzego cierpienia staje się nie tyle kanwą performansów ilustrujących antyczną historię, ile impulsem do bardzo osobistego opowiedzenia o współczesnych konfliktach zbrojnych. A że w butō w opowieści angażuje się całe ciało-umysł, wypowiedzi artystyczne (szczególnie w takiej tematyce) zyskują jeszcze bardziej dojmujący charakter.

W butō osoba tańcząca każdy moment przeżywa bezgranicznie, a wydarzenia

powstające w jej ciele filtrowane są zarówno przez jej motorykę, emocjonalność, jak i zapisaną w ciele zbiorową pamięć pokoleniową. Tancerz rezonuje ze wszystkimi elementami otoczenia, stając się jego częścią, porzuca swoją społeczną maskę indywidualności i składa ofiarę ze swojego lęku i wstydu, dążąc do oczyszczenia – w sobie samym i w widzu. Wydarzenia w tańczącym ciele, wywołane skrajnym wysiłkiem, ekspozycją na bodźce czy intensywnymi emocjami wprowadzają performera w swoisty rodzaj hipnotyzującej uważności.

Jak pisze Aleksandra Capiga:

> Źródłem butō jest pamięć. Jest ono generowane gdzieś w niższej warstwie podświadomości, w mrocznych obszarach osobistej prehistorii, a zatem rodzi się poza myślą racjonalną. Zaczyna się w ciele spontanicznie, bez scenariusza. Dlatego poszukiwanie przez tancerza odpowiedzi na najistotniejsze pytania przypomina stan transu, w którym doświadcza on samego siebie jako medium sił potężniejszych niż jego własna świadomość. Jego przewodnikami są przodkowie oraz Matka Ziemia. Pod ich wpływem pragnie zmieniać codzienne życie, usuwać z niego ograniczające szablony gestów i zachowań, by stworzyć przestrzeń dla ciała autentycznego zachowującego pamięć natury (2009, s. 19).

Butō konstytuowało się jako odrębna sztuka sceniczna w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku w Japonii i było w pewnym sensie reakcją na sytuację społeczno-polityczną tamtego czasu. Silnie związane jest z doświadczeniem ataków atomowych na Hiroszimę i Nagasaki oraz ich pokłosiem; jednocześnie było kontrkulturowym wyrazem sprzeciwu

wobec wdarcia się do tradycyjnej kultury Japonii kultury Zachodu. W butō tematem staje się konflikt kultura-natura oraz pozycja człowieka w świecie ograniczonym społecznymi konwenansami.

We współczesnym świecie stojącym na progu trzeciej wojny światowej, z konfliktami zbrojnymi w miejscach, o których nie usłyszy się w wiadomościach TVN-u, butō staje się narzędziem radzenia sobie z całym tym okrucieństwem. Na tym gruncie Kei Ishikawa, Shiyu Ishikawa, Ritsuko Takahashi i Fumihiro Yoshino wytańczyli swoje niezrozumienie absurdu wojny i sprzeciw wobec niej. Przeżycie skrajnych emocji w ramach spektaklu rozumiem jako próbę nie tyle ich zrozumienia, ile oswojenia.

Niniejszy tekst to zapis mojego doświadczenia, przeżywania, asocjacji, które przypływały do mnie, budując potem intelektualne refleksje. Sposób operowania znakiem jest we wszystkich tych trzech realizacjach wysoce symboliczny. Zapisuję tutaj mój intuicyjny sposób rozkodowania sensów ze świadomością, że translacja na słowo pisane pojemności symboli i skojarzeń, jakie niosą ciała tancerek i tancerza, jest rodzajem trawestacji.

Cup of Rhythm, Kei Ishikawa i Shiyu Ishikawa

Z mroku powoli wyłania się sylwetka dziecka. Stoi tyłem. Słychać miarowe uderzanie piłeczki w kendamie – tradycyjnej japońskiej zabawce zręcznościowej. Grze z czasem zaczyna towarzyszyć śpiew, to może wyliczanka, a może rymowanka. Z głośników dobiega ryk, narasta, narasta, aż się urywa. Wyciemnienie. Beztroskę dziecięcej zabawy przerywa wojna.

W głębi sceny, w monstrualnej konstelacji leżą na sobie dwa ciała, dziecka i kobiety. Z początku nie mogę rozróżnić ręki od nogi ani jednego ciała od drugiego. Ciała stapiają się w jedno, przy czym dziecko jest nieruchome, leży

na tancerce. Ciała poruszają się w powolnym tempie, niemal niezauważalnie, jak w gęstej smole. Od razu przychodzą na myśl obrazy stosów martwych ludzi i historie tych, którzy przeżyli, wyczołgujących się spod trupów. Scena trwa długo. Performerka rozciąga dłonie, palce, napina mięśnie nóg i stopy, kołysze ciałem, roluje, jakby budziła się, rodziła czy powstawała z martwych. Bezwładne ciało dziecka, Shiyu Ishikawy, kojarzy mi się z wizerunkiem Alana Kurdiego, trzyletniego syryjskiego uchodźcy, który utonął wraz z matką i bratem podczas próby przekroczenia Morza Śródziemnego. Jego zdjęcie obiegło w 2015 roku media i stało się symbolem nieludzkiego traktowania osób uchodźczych.

Perkusja. Ostre, czerwone światło punktowe. Tancerka krzyżując nogi, stoi na ułożonej z kawałków czarnej folii stercie. Balansuje, próbuje utrzymać równowagę. Z tego wysiłku wyprowadzone jest drżenie. Ishikawa ma na sobie obszerną tiulową obręcz, która w trakcie spektaklu zmienia swoje funkcje. Tutaj nosi ją na głowie. Ubrana w półprzezroczysty materiał wygląda jak grzyb atomowy, ale i piękny czerwony kwiat. Gdy unosi głowę po raz pierwszy, widzę jej wielkie, mokre oczy, hiperobecne. Napięcie w jej ciele wybucha i rozpoczyna się sekwencja szaleńczego, obłąkańczego tańca. Ishikawa wraz z dzieckiem rozkopują, rozrzucają po całej scenie skrawki folii w transowo migającym świetle stroboskopu, kreując na scenie wielką mogiłę.

Teraz Ishikawa stąpa przez pole minowe w nienaturalnych pozach. Stopniuje ruch – raz jest ostrożny i delikatny, raz paniczny i gorączkowy. Słychać stąpanie tancerki i szelest podrzucanej i opadającej folii. Ishikawa przekopuje ziemię w poszukiwaniu zmarłych, a może sama jest jednym z tańczących ciał zza grobu. Tiulowy kołnierz jest teraz czymś w rodzaju krzywo założonej baletowej spódnicy. Ale taniec Ishikawy nie jest piękny, nie może być piękny, jeżeli ma być wyrazem wnętrza poturbowanej przez wojnę

postaci – jest dziwaczny, wykrzywiony. Ishikawa pada w niemocy na podłogę i dyszy.

Spektakl wieńczy scena wspólnego ruchu kobiety i dziecka. Opierają się o siebie plecami i kołyszą w jazzowym rytmie piosenki Diany Krall *Stop this World*. Rozumiem to jako gest pozagrobowego kontaktu ze zmarłym-dzieckiem, a tekst utworu w tym kontekście nabiera antywojennego charakteru.

Most, Ritsuko Takahashi

W przeciwieństwie do *Cup of Rythm*, *Most* jest ascetyczny. Tylko ciało tancerki i sensy, jakie niesie kostium i jego zmiany. Tancerka rozpoczyna spektakl w pozycji siedzącej. Ma na sobie skromną czarną sukienkę. Zaczyna od drobnych ruchów rąk, jakby powoli ożywała kamienna rzeźba. Takahashi jest w parterze, przy podłodze. Przyjmuje pozycje niemal modlitewne, błagalne, uległe, zgięta w pół, kładzie policzek na ziemi. Jej działanie ma wymiar medytacyjny, spokojny, ale pełne jest goryczy i rozpaczy. Czuję, że zaczynam wolniej oddychać. Performerka sunie po ziemi na czworakach, rozprostowuje ramiona i nogi, które powracają zaraz do poprzedniej pozycji. Przypomina w tej pozycji zwierzę, owada albo potwora. Z wyrazem tęsknoty wpatrzona jest w światło reflektora podłogowego, który świeci jej prosto w twarz. Lgnie do niego. Zakres jej ruchów powoli się poszerza, Takahashi wstaje, najpierw do pozycji kucającej, a potem do pionu, nieustannie napinając mięśnie nóg i rąk, widać, że dużo ją to kosztuje emocjonalnie, ale i fizycznie.

Gdy tancerka kroczy w głąb sceny, pozostawia białe odciski stóp i innych części ciała, które kontrastują z czernią podłogi. Osoby tańczące butō

tradycyjnie malują swoje ciała na biało, aby pozbawić je cech indywidualnych, uczynić przezroczystymi. To sprawia, że wyglądają trochę jak zmarli, jak duchy, zjawy.

Takahashi dochodzi do wielkich drzwi, które są częścią architektury sali Studia na Grobli. Otwiera je. Rozumiem ten akt jako moment przejścia, przekroczenia, zmiany. Od tego momentu Takahashi zaczyna tańczyć transformację procesu żałoby – aż do momentu akceptacji utraty. Wyrazem tego jest także zmiana kostiumu. Tancerka wyciąga spod sukienki, jakby ze swojego serca, biały materiał. Okazuje się, że pod spodem cały czas miała drugi kostium, już nie tak skromny – białą, obszerną suknię z rozciągliwego materiału. Czarny kostium staje się niejako znakiem postaci, synekdochą ciała utraconej zmarłej osoby. Takahashi tuli sukienkę, ale jest w tej choreografii widoczne przejście w godzenie się ze stratą, ze śmiercią jako naturalną konsekwencją życia. Opozycja czarny-biały symbolizuje cykl przemiany i odnowy, odrodzenia.

Taniec Takahashi w białym kostiumie jest nieco bardziej ekspresyjny i wolny, ale niepozbawiony ciężaru obecnego w pierwszej połowie spektaklu. Twarz performerki wykrzywiona jest w grymasach smutku. Takahashi tańczy smutek, ale w sposób już nieograniczony konwencją żałoby. Utrata przedstawiona jest jako ambiwalentna. Nie dzieje się ona w głowie, a ogarnia całe ciało, jakby dopiero wtedy mogła wydarzyć się w pełni. Akceptacja, o której piszę, nie likwiduje bólu, raczej go utula, pozwala mu zaistnieć w nierepresyjnej formie. Takahashi pantomimicznie powtarza gest obejmowania czarnej sukienki. Ta strata zawsze będzie istnieć, ale w ostatnich sekwencjach od tancerki wydaje się bić dumny spokój.

Farewell Little Boy, Fumihiro Yoshino

Dwa poprzednie spektakle są w moich oczach bardzo kobiece. Perspektywa spojrzenia na wojnę zależy od płci. Butō Fumihiro Yoshino jest inne. Być może ze względu na zestawienie z pozostałymi realizacjami, a być może przez sugestywny tytuł, odczytuję spektakl jako mówiący o męskości w obliczu wojny.

Ta choreografia również zbudowana jest wokół niosącego znaczenia kostiumu. Yoshino ma na sobie płaszcz, narzutę zrobioną z przetykanych skrawków materiału, frędzli, czarnych, szarych i czerwonych. Wokół szyi ma tiulowy kołnierz przypominający trochę kryzę. Kojarzy mi się z Hamletem albo innym tragicznym bohaterem. Yoshino jest osobą przeżywającą żałobę i tą, po której przeżywa żałobę. Umiera i zmartwychwstaje.

Taniec Yoshino oparty jest na dualizmach. Jego ciało raz wydaje się bardzo stare, przygarbione i bezwładne. Chodząc, powłóczy nogami, jest statyczny. Momentami jednak jest w nim coś z dziecka, zarówno w zachowaniach, przyruchach, jak i mimice. Nagle ze zgarbionego starca staje się skurczonym w pozycji embrionalnej bezbronnym małym chłopcem. Jego męskie ciało funkcjonuje w przestrzeni scenicznej inaczej niż ciała kobiet. Wiele ruchów jest mocniejszych, toporniejszych. Używa więcej tupania, stąpania, ma jakby mniej gracji. Eksploruje różnice pomiędzy ciałem wyprostowanym a ciałem przykurczonym, skulonym, jak gdyby dwoma wojennymi „męskościami”, tą czyniącą przemoc oraz tą kruchą, na której przemoc jest dokonywana.

Obiektem, który narracyjnie spaja choreografię, jest długa czerwona nitka, z początku wpleciona w kostium na wysokości piersi, po lewej stronie. Nić życia, wypruta żyła, krew. Tancerz bawi się frędzlami swojego kostiumu.

Chowa się w nim, kładąc się na plecach i unosząc nogi za głowę. W pewnym momencie wyciąga z narzuty czerwoną nitkę. Wkłada ją sobie do ust, napina. Zawiązuje wokół kostki. Kiedy w finale pozbywa się formy-kostiumu i tańczy praktycznie nago, nitka zostaje. W metamorficznym tańcu nitka stanowi tożsamościowy rdzeń znaczący, przypominający o człowieczeństwie. Choć *Farewell Little Boy* jest, jak w tytule, o pożegnaniu, pożegnaniu zmarłych, ale też pewnych cząstek siebie, które pod naporem przemocy giną, pozostaje coś, co zostanie przekazane dalej, następnym pokoleniom, coś, czego nie można zabić w człowieku.

***

Po ostatnim pokazie wszyscy performerzy zatańczyli razem quasi-improwizowany fragment z baletu *Jezioro łabędzie*. Butō to taniec śmierci, ale i odnowy. Tym gestem przypominają, że na grobach zmarłych wyrosną kiedyś kwiaty.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Białe plamy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/biale-plamy.

Autor/ka

Zofia Kowalska – studentka reżyserii teatru lalek we wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, absolwentka wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Bibliografia

Capiga, Aleksandra, *Bunt ciała. Butō Hijikaty*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/biale-plamy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ofelia-i-inne-talenty

/ FESTIWALE

Ofelia i inne talenty

Joanna Targoń

29. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt w Toruniu, 30 maja – 6 czerwca 2025

Na inaugurację dwudziestej dziewiątej edycji Kontaktu pokazano *Czarnego łabędzia* – spektakl Alvisa Hermanisa z Jaunais Rigas teātris. Można powiedzieć, że obecność Hermanisa to podtrzymanie tradycji Kontaktu – łotewski reżyser prezentował w Toruniu dziewięć spektakli, po raz pierwszy w 1994 roku *Markizę de Sade* (początkujące wówczas „Didaskalia" zamieściły relację festiwalową autorstwa Łukasza Drewniaka i Renaty Derejczyk, obecnej dyrektorki Kontaktu).

Spektakl Hermanisa to krytyczna rewizja *Idioty* Dostojewskiego, ale także rosyjskiej kultury, w której reżyser widzi źródła nacjonalizmu, ksenofobii i putinizmu. Nie jest to może myśl szczególnie świeża w czasach, gdy granie muzyki rosyjskiej czy choćby wystawianie Czechowa wywołuje gwałtowne reakcje, ale Hermanis atakuje Dostojewskiego wprost, za pomocą jego własnych słów z powieści. Co więcej, książę Myszkin (Kaspars Znotiņš) jest

ucharakteryzowany na Dostojewskiego, a raczej na jego portret autorstwa Władimira Sorokina, którego reprodukcja zajmuje znaczną część tylnej ściany sceny. To Dostojewski półnagi, wytatuowany w symbole religijne, trzymający w pogotowiu białe pióro. Na ciemnoczerwonej ścianie jest jeszcze staroświecki telewizorek, w którym oglądamy klasyczny balet: głównie sceny zbiorowe, zdyscyplinowane geometryczne układy wykonywane przez baletnice w białych paczkach. Zaraz się okaże, że wszyscy aktorzy noszą baletowe kostiumy, co i raz ruszają do tańca (klasycznego, do rosyjskiej muzyki), co ma z jednej strony podkreślić reżim, jakiemu jest poddawane społeczeństwo, a z drugiej mamić urodą obrazu i wdziękiem ruchu. Nie wszyscy co prawda nadawaliby się do baletu, w którym obowiązują wyśrubowane standardy – starsi panowie z brzuszkami, w kolorowych rajstopkach i aksamitnych frakach wyglądają nieco śmiesznie, niektóre damy też nie przeszłyby weryfikacji. Ale wszyscy dzielnie wykonują choreografię, siadają bądź zastygają we wdzięcznych pozach.

W takim świecie, w którym opresja jest już zinternalizowana, pojawia się Myszkin-Dostojewski. Brodaty, półnagi, wytatuowany, w dresowych spodniach, klapkach i z foliówką w ręku. Wygląda jak kloszard, jest pełen nerwowej energii, zupełnie nie pasuje do świata baletu, ale się w nim odnajduje i zostaje przyjęty. Ponieważ jest nie tylko bohaterem powieści, ale też jej autorem, prowadzi również narrację. Te wszystkie salonowe rozmowy i tańce prowadzą ku monologowi Myszkina o wyższości prawosławia nad katolicyzmem, ergo Rosji nad resztą świata. Aby uniknąć zarzutów, że poglądy Myszkina są przecież poglądami postaci literackiej, a goście salonu Jepanczynów przyjmują je ze zdumieniem, a nawet wstydem, Hermanis każe aktorowi dodać informację, że uzupełnił monolog słowami Dostojewskiego z dziennika i listów. I w ten, dość łopatologiczny sposób, udowadnia się widzom, kto jest odpowiedzialny za to, co się obecnie w Rosji dzieje.

Nie wiem, czy Hermanis byłby z tego zadowolony, ale największe wrażenie zrobiła na mnie scena z tytułowym czarnym łabędziem, czyli piękną i autodestrukcyjną Nastazją Filipowną w czarnym kostiumie Odylii z *Jeziora łabędziego*. Są urodziny Nastazji, więc panowie stają do konkursu na opowiedzenie największego świństwa, jakie uczynili w życiu. Ale poznajemy też historię Nastazji, dziewczynki, potem młodej kobiety sprzedawanej i kupowanej; teraz też mężczyźni chcą ją sprzedać, czyli wydać za mąż. Targowanie się o Nastazję, ze stoma tysiącami Rogożyna wrzuconymi w ogień, to scena przejmująca. Dostojewski był jednak świetnym pisarzem.

***

Ophelia's Got Talent Florentiny Holzinger (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz w Berlinie) zdobyła główną nagrodę festiwalu i Nagrodę Młodych. Wyróżniono spektakl niepodobny do innych, pękający od nadmiaru tematów, atrakcji, stylów i nastrojów. Nieodznaczający się przesadną dyscypliną czy dbałością o dramaturgię – pewnie mógłby być krótszy, bardziej zwarty, ale czy lepszy? Przyjemność oglądania tego spektaklu polega na wchodzeniu w świat rządzący się własnymi prawami, tak skonstruowany, że nadmiar czy chaos wydają się zupełnie naturalne. Początek jest widowiskowy – przed Centrum Jordanki przy huku samolotu pojawia się (widzimy to na ekranie), wlokąc za sobą spadochron, dziarska piratka ze sztucznym okiem, sztucznymi zepsutymi zębami, w pirackim uniformie, ale bez majtek. Wkracza na scenę – będzie prowadzić talent show. Jurorki są nagie, zaraz się okaże, że nagie są również zawodniczki – i wszystkie performerki, a jest ich trzynaście. Nagość nie ma żadnego uzasadnienia i to właśnie jest wspaniałe. Performerki nie mają idealnych ciał i nie przejmują się tym, że pierś oklapła albo brzuch wystaje. Ciało nie niesie żadnych znaczeń, nie kusi erotycznie, nie służy metaforom – jest po prostu ciałem, które wiele potrafi, bo

akrobacje, tańce i pływanie wymagają sporych umiejętności. Można też tańczyć swobodnie i radośnie, jak dziewczyna z zespołem Downa. Własne sposoby na taniec ma też wspierająca się na chodziku niskorosła kobieta o władczym spojrzeniu.

Po kilku minutach oswajamy się z nagością i przestajemy na nią zwracać uwagę. Kierujemy ją na to, co się z tymi ciałami dzieje. Najpierw jest talent show – jedna zawodniczka akrobatycznie wiruje na linie, druga połyka miecze, trzecia, zapowiadana jako nowy Houdini, ma się uwolnić z licznych więzów za pomocą spinki do włosów. Każdy z tych popisów jest związany z wodą – akrobatce towarzyszy opowieść o tonięciu w morzu, połykaczka mieczy połyka też sondę żołądkową i z obrazu na ekranie wynika, że w jej organizmie zagościły rybki. Houdini wchodzi do pionowego akwarium: uwalnianie z kajdan i łańcuchów odbywa się pod wodą. To obraz piękny w zwolnionych hipnotycznie ruchach, ale też budzący emocje: czy uda się jej wydostać z wody? Udaje się w końcu dzięki pomocy koleżanki. Nikt tu nie utonie, nie spadnie, nie dozna szkody, choć wciąż ma się wrażenie, że to może nastąpić, a w finale podłoga jest zachlapana wodą i sztuczną krwią. Performerki beztrosko się po niej ślizgają i wywracają, odejmując powagę temu obrazowi.

Wody na scenie jest pod dostatkiem: poza pionowym akwarium z prawej strony w głębi jest wielki basen, a za nim przezroczyste podłużne akwarium na wysokich nogach. Narracja spektaklu toczy się i wije wokół wody, wodnych stworzeń baśniowych, literackich i mitologicznych. Są syreny, zręcznie pływające w basenach i udręczone po ich opuszczeniu, podwieszone na linach albo czołgające się po podłodze. Jest Posejdonka z trójzębem, trzymająca straż w pionowym akwarium (długo, w niewygodnej na oko pozycji). Przywołuje się Ofelię, Lorelei, Ledę z łabędziem. Ale są też

anonimowe wodne stworzenia: wyłowioną z basenu performerkę piratka traktuje bezceremonialnie: oskrobuje nożem jak rybę, szturcha w piersi. Inna performerka przekłuwa sobie haczykiem policzek, co widzimy w zbliżeniu na ekranie: to nie trik, krew płynie po haczyku i ciele. Tak kończą ryby na wędce. Ludzkie łączy się tu z nie ludzkim, ciało z wodą – w końcu wszystkie żywe stworzenia składają się w znacznej części z wody.

Florentina Holzinger nie ucieka od staroświeckiej wydawałoby się kategorii piękna – oświetlana na pastelowe kolory scena, wirujące na linach czy kotwicy akrobatki, ludzie i syreny pływający w przezroczystym basenie, wszystko to cieszy oko i koi umysł. (Za chwilę widzimy na ekranie, jak się to wytwarza: w wąskim basenie pływaczki muszą się pilnować, aby nie zderzyć się ze sobą). Piękny jest również obraz przezroczystych plastikowych butelek spadających do basenu – choć to przecież obraz katastrofy ekologicznej. Piękno bowiem nie tyle zderza się z dosadnym, groźnym czy dziwacznym, ile jest z nim splecione. Piękna, dosadna i groźna (ale też zabawna) jest scena z żółtym helikopterem naturalnych rozmiarów, który nadlatuje (opuszczany jest na linach) nad basen. Przy głośnej muzyce i łomocie wirnika obsiadają i oblepiają go nagie performerki, doprowadzając się (i helikopter) do orgazmu.

Scen, obrazów, tematów jest w spektaklu tyle, że nie sposób ich po jednym obejrzeniu zapamiętać. Ale może nie trzeba, może lepiej się poddać się na prawie trzy godziny utalentowanym Ofeliom. I pozazdrościć, że nie przejmując się rozmaitymi ograniczeniami – czy wypada, czy nie zawłaszczamy albo nie wykorzystujemy, czy nie idziemy za daleko – pokazały tak odjechany spektakl.

***

Ivan Uryvskyi (Narodowy Akademicki Teatr Dramatyczny im. Iwana Franki w

Kijowie) skrócił i skomasował *Kaligulę* Alberta Camusa – spektakl trwa półtorej godziny, a jedynym miejscem akcji jest metalowa, przyrdzewiała wielka szafa. W szafie są mniejsze i większe drzwi, drzwiczki i szuflady, w których przemieszkują bohaterowie: Kaligula, jego kochanka Caesonia, przyjaciel i poeta Scypion, pretorianin Cherea i wyzwoleniec Helikon. Nie ma senatorów i dworu, Kaligula przeprowadza swój eksperyment na ludzkości w warunkach laboratoryjnych i uniwersalnych – umożliwiają to scenografia i współczesne, acz neutralne kostiumy. Kaligula (Oleksandr Rudynskyi), młody i miły z wyglądu, był idealnym cesarzem (tak uważają Scypion i Cherea), ale po śmierci ukochanej siostry Druzylli przeszedł przemianę i poczuł się bogiem (a raczej boginią Wenus, za którą się w pewnym momencie przebiera), szerzy śmierć i pragnie posiąść księżyc. Z powodu zredukowania postaci dramatu nie widzimy społecznych efektów działalności Kaliguli, pozostajemy w obszarze słów i kręgu lokatorów szafy, którzy Kaligulę mimo wszystko kochają albo przynajmniej podejmują z nim rozmowę. Owszem, po kolei lokatorzy odchodzą z tego świata (poza Chereą, który przejmie władzę), ale dzieje się to w sposób symboliczny – wkładają swoje buty do granatowych pudełek, umieszczanych w środkowej części szafy: gdy drzwi się otwierają, widać, że pudełek jest wiele. Spektakl jest chłodny i wykalkulowany, choć aktorzy grają ekspresyjnie (nieraz za bardzo, przez co zaciera się dialog), i nie bardzo wiadomo, co Uryvskyi chce nim powiedzieć, poza tym, że, jak mówi znany bon mot, każda władza deprawuje, a władza absolutna deprawuje absolutnie, i że po jednym władcy przychodzi inny, niekoniecznie lepszy. Szafa zaś, która wypluwa i pochłania bohaterów, jest tu metaforą historii (albo nawet Historii). Wszystko to niewątpliwie słuszne, ale dość oczywiste. Być może z retorycznego i poetyckiego jednocześnie dramatu Camusa dałoby się wycisnąć coś, co mocniej rezonowałoby ze współczesnością niż spektakl z Kijowa. Ale skoro *Kaligula* zdobył nagrodę „za

aktualność i siłę wyrazu artystycznego w czasach wojny", a reżyser został uznany za najciekawszą osobowość festiwalu, jestem chyba w tej ocenie odosobniona.

***

Samotność pól bawełnianych zapowiadano jako największą atrakcję Kontaktu, oczywiście z powodu udziału Johna Malkovicha. To przedsięwzięcie ambitne, nie żadne tam wyprzedawanie filmowej sławy. Sztukę Bernarda-Marie Koltèsa wyreżyserował Timofey Kulyabin, rosyjski reżyser, który w 2022 roku wyemigrował na Zachód. Obok Malkovicha, który gra Klienta, w roli Dealera wystąpiła Ingeborga Dapkūnaitė, litewska aktorka mieszkająca w Wielkiej Brytanii. Spektakl wyprodukowany został przez Dailes Teatris (Łotwa) i Ekaterinę Yakimovą, jest to więc przedsięwzięcie co się zowie międzynarodowe.

Na scenie nie ma dziwnej okolicy, w którą nocą skręcił Klient zdążający we własnych interesach z punktu A do punktu B, ale przecież ta okolica wytwarza się u Koltèsa jedynie w słowach – może to być miejsce abstrakcyjne albo jakiekolwiek. Kulyabin dodał prolog, który podpowiada, czym będzie relacja między Dealerem i Klientem w tym spektaklu. Scena jest bardzo duża, co nieco dziwi, bo grają tylko dwie osoby. Na czarno-białej projekcji widzimy fragment mieszkania, do którego wchodzi mężczyzna w garniturze. Rozbiera się, idzie do łazienki, skulony, odwrócony tyłem zaczyna się masturbować. Koniec projekcji, ekran podjeżdża w górę (będzie na nim wyświetlana rejestracja live – czarno-biała, operująca zbliżeniami). Jest czarna ściana, w niej szereg wąskich, wysokich pomieszczeń, ujawniających na dłużej lub krócej swą zawartość w trakcie spektaklu. Z lewej czarna

łazienka, taka sama jak w prologu, potem wnętrze szafy, w której wiszą paski do spodni, kolorowa wieża z klocków, winda zasłonięta kratą, szkolna tablica.

Dealer i Klient są niemal identycznie ubrani – w białe koszule, ciemne spodnie, tak jak mężczyzna z projekcji. Dapkūnaitė, szczupła, z gładko zaczesanymi włosami, nie wygląda jak kobieta (jak mężczyzna też nie). Można podejrzewać, że Dealer i Klient są w głowie owego mężczyzny z prologu, że to on prowadzi sam ze sobą dialog – że granica między nimi jest, jak pisze Koltès, „wklęsła i wypukła zarazem", co więcej, w pewnym momencie aktorzy zamieniają się rolami. Dealer jest Klientem, Klient Dealerem. W dramacie przedmiot kupna i sprzedaży jest nieznany, w spektaklu również, choć różne sygnały (wieża z klocków, tablica z dziecięcymi rysunkami, bucik leżący na scenie) sugerują, że ma on związek z dzieckiem, ale nie wiadomo czy to dziecko realne, czy kolejny wytwór umysłu mężczyzny z prologu, i na czym ów związek miałby polegać. W finale, gdy Dealer i Klient stoją w łazience z brzytwą, pojawia się obraz mężczyzny z prologu – w tejże łazience, z zakrwawioną podciętą szyją. To, co podejrzewaliśmy na początku, się potwierdziło: wszystko dzieje się w głowie tego mężczyzny. Te dopowiedzenia, próby ujęcia sztuki Koltèsa – której siła płynie z niedopowiedzenia – w fabularną jednak ramę wydały mi się niepotrzebne. Malkovich i Dapkūnaitė zagrali tak sugestywnie, że bez tych podpórek by sobie doskonale poradzili. Ona chłodna, rzeczowa, on bardziej emocjonalny, prowadzą dialog, w którym impuls zachowania własnej osobności jest równie silny jak potrzeba kontaktu, w finale przeradzająca się w zapowiedź wymiany ciosów.

***

Spektakl Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana *Susan Sontag* (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie) zdumiał mnie z jednej strony swoją

poczciwością – z drugiej manipulacją dokonaną na tytułowej bohaterce. Poczciwość rozumiem jako skonstruowanie dość tradycyjnej narracji biograficznej, która prezentuje życie Susan Sontag w ujęciu chronologicznym: w tym roku Sontag kogoś poznała, w tym się sfotografowała, w innym napisała książkę. Kolejne sceny są przedzielone wyciemnieniami, aktorzy nie wcielają się w postaci, tylko wchodzą performatywnie w sytuacje, z nieodzownymi półprywatnymi pogaduszkami, fotografie Sontag wyświetlane na ścianach mieszają się z fotografiami zespołu aktorskiego (tych jest więcej). Są to jednak po pierwsze zabiegi już w teatrze oswojone, więc niemal przezroczyste, po drugie z rzadka wytwarza się jakieś napięcie między tym, o czym się opowiada (życiem Sontag) a sposobem opowiadania. Stateczny tok spektaklu przełamują tylko performanse Any Szopy – a właściwie sama jej obecność: tancerki podkreślającej swoją seksualność i atrakcyjny wygląd, nieprzejmującej się wadą wymowy, skłonnej do błazeństw. Co prawda jej scena z odwlekanym wkładaniem sobie rękojeści bicza w odbyt jest za długa i dość wysilona, ale sam gest przejęcia męskiego performansu (to nawiązanie do słynnego autoportretu Roberta Mapplethorpe'a) robi wrażenie bezczelnością i niezwracaniem uwagi na dyskusje, kto ma moralne prawo kogo reprezentować na scenie (tutaj: kobieta homoseksualnego mężczyznę).

Dominującym tematem spektaklu jest brak coming outu Sontag. Opowiada się o jej związkach z kobietami – być może lesbijskich albo na pewno lesbijskich, nieujawnienie się oceniane jest negatywnie, tak jakby jednostka, zwłaszcza o takiej pozycji jak Sontag, miała wobec społeczeństwa obowiązek dokonania coming outu. A może Sontag, która wiązała się również z mężczyznami, nie miała ochoty stać się symbolem, pierwszą lesbijką Ameryki? Twórcy zajmują się też słynnym esejem *AIDS i jego metafory*,

zarzucając autorce, że „nie pada tam ani jedno nazwisko", że choć wielu jej przyjaciół i znajomych umarło na AIDS, nie ma dla nich w tym eseju miejsca. I tu widzę manipulację, obliczoną na to, że mało kto zna teksty Sontag na wyrywki. Sontag przecież nie pisała pamiętnika z czasów AIDS, jej esej był dalszym ciągiem wcześniejszej o dekadę *Choroby jako metafory*, analizą sposobów, w jakie mówiło się i mówi o chorobach. Pada tam wiele nazwisk, ale nie tych – z punktu widzenia twórców – właściwych. O własnej chorobie Sontag też tylko wspomina i tak tłumaczy założenia obu esejów: „Nie sądziłam, by było użyteczne […] opowiadanie raz jeszcze historii w pierwszej osobie o tym, jak dowiedziałem się, że mam raka, jak płakałam, jak walczyłam […]. Wydawało mi się, że forma opowieści byłaby mniej przydatna niż przekazanie pewnych przemyśleń" (1999, s. 100). Twórcy spektaklu woleliby, żeby Sontag napisała taką książkę, jakiej nie miała zamiaru napisać, tak jak woleliby, żeby dokonała coming outu, a nie budowała wizerunek intelektualistki, zakłamując swą prawdziwą naturę. Ta namolność twórców i ich przekonanie, że wiedzą, co byłoby dla Sontag lepsze, budzi irytację. Poza wszystkim – nie wiem, czy chorzy przyjaciele Sontag byliby zadowoleni, gdyby znaleźli się w wymarzonej przez twórców książce w roli przykładów.

Brak coming outu Sontag został zderzony z coming outem grającego różne role w spektaklu Macieja Cymorka. Prywatnym i prawdziwym (przynajmniej tak to wygląda) – Cymorek ujawnia się nie tylko jako gej, ale i jako narkoman uzależniony od amfetaminy. Jego wyznania słucha się z uwagą, aktor ujmuje szczerością, wdziękiem i poczuciem humoru, zwłaszcza po rozlazłym spektaklu, prezentującym, być może niezamierzenie, nowojorską bohemę jako niezbyt ciekawe, dość pretensjonalne towarzystwo. Co zabawne, za to osobiste wyznanie Cymorek został wyróżniony Nagrodą im. Zdzisława Maklakiewicza za najlepszą rolę epizodyczną.

***

Na Kontakcie pokazano dwanaście przedstawień konkursowych[1] – recenzje z kilku z nich ukazały się już w „Didaskaliach”[2]. Napisałam o tych, które mnie zainteresowały, poruszyły, skłoniły do dyskusji.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Ofelia i inne talenty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ofelia-i-inne-talenty.

Autor/ka

Joanna Targoń – wieloletnia redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje też książki, katalogi wystaw i wydawnictwa festiwalowe. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Przypisy

1. Zob. https://teatr.torun.pl/festiwal/ [dostęp: 20.06.2025].
2. O *Zemście* Michała Zadary pisał Stanisław Godlewski (https://didaskalia.pl/pl/artykul/zemsta-prymusow), o *Antygonie w Molenbeek* Anny Smolar Agata Skrzypek (https://didaskalia.pl/pl/artykul/wariacje-sofoklejskie), o *Kiedy stopnieje śnieg* Katarzyny Minkowskiej Stanisław Godlewski (https://didaskalia.pl/pl/artykul/prawda-jako-cos-zlego), o *Susan Sontag* Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana Marcelina Obarska (https://didaskalia.pl/pl/artykul/spoiler-alert).

Bibliografia

Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, PIW, Warszawa 1999.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ofelia-i-inne-talenty*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rodzinne-i-polityczne

/ FESTIWALE

Rodzinne i polityczne

Alicja Müller

8. Międzynarodowy Festiwal Open the Door w Katowicach, 6–15 czerwca 2025

Otwieranie drzwi

Katowicki Open the Door festiwalem otwartych drzwi nie jest wyłącznie w przenośni. Dyrektor Robert Talarczyk i kuratorka Dagmara Gumkowska dbają o jego dostępność zarówno w rejestrze ekonomicznym (bilety na wszystkie wydarzenia, nawet te najgłośniejsze, kosztują piętnaście złotych, a program obejmuje również niebiletowane widowiska plenerowe, organizowane nie tylko przed Teatrem Śląskim w Katowicach, ale również w innych miastach Górnośląsko-Zagłębiowskiej Metropolii), jak i komunikacyjnym (przedstawienia prezentowane są z tłumaczeniem na PJM, audiodeskrypcją oraz napisami w języku polskim i angielskim). Jego otwartość dotyczy też reprezentacji: spektakle, które zaprasza Gumkowska, nie są opowieściami z porządku dobrobytu, a z jego marginesu. Nawet jeśli ich twórczynie i twórcy należą do klasy uprzywilejowanej, to ten kapitał

zużytkowują do tego, by zabrać głos w sprawie ciał szczególnie przez neoliberalną rzeczywistość narażonych na zranienie: robotniczych, queerowych, nie-białych, nie-ludzkich, z niepełnosprawnościami, g/Głuchych, w kryzysie bezdomności. Na czas trwania festiwalu Teatr Śląski staje się miejscem projektowania i praktykowania antykapitalistycznych, feministycznych i odmieńczych utopii, dekonstruowania neokolonialnych sposobów myślenia o świecie i jego Innych, obnażania mechanizmów strukturalnego rasizmu, wbudowanych w instytucje prawne, medyczne oraz kulturalne i nie zawsze działających w sposób ostentacyjny.

Podczas tegorocznej edycji obejrzałam wiele mądrych i buntowniczych spektakli, nierzadko bardzo gorzkich, ale jednocześnie dających na nadzieję na to, że zaangażowany teatr może stawać się wehikułem oddolnej naprawczej zmiany w polu społecznych nierówności i niesprawiedliwych polityk reprezentacji – zmiany, rzecz jasna, w skali mikro, ale wciąż znaczącej. Do takich przedstawień należy *JaWa* Iwony Nowackiej i Jana Turkowskiego, o którym w „Didaskaliach" pisała Katarzyna Niedurny (2023). Są nimi także zrealizowany w formie artystyczno-edukacyjnego manifestu spektakl *Moje ręce krzyczą* z Olsztyńskiego Teatru Głuchych oraz przewrotnie korzystający z technik komputerowej animacji choreodokument Chisato Minnamimury *Spisane z ciszy*, opowieść o sytuacji g/Głuchych po wybuchach bomb atomowych w Hiroszimie i Nagasaki. Program Open the Door pokazał, że teatr bywa miejscem spotkań w innych okolicznościach niemożliwych i budowania symbolicznych sojuszy (na przykład – jak w teatralnej ceremonii *Granica. The Border* – między niebinarną ukraińską artystką i walczącą na froncie żołnierką Antoniną Romanową a wrocławską performerką Moniką Wachowicz) czy przestrzenią subwersywnego odwracania relacji władzy w obrębie kultury włączania. We wspaniałym koncercie nagrodzonego Fryderykiem zespołu Współgłosy, w którym chór

tworzą osoby z niepełnosprawnościami intelektualnymi oraz towarzyszące im osoby aktorskie z warszawskiego Nowego Teatru, Marcel Berliński (wokal i fortepian) prowadzi narrację w taki sposób, że to publiczność jest włączana w świat eksperymentalnego jazzu, a chórzystki i chórzyści sytuują się w pozycjach eksperckich.

Jednym z tematów, które w moim odczuciu w Katowicach wybrzmiały najmocniej, był problem polityki jako tego, co dla grup uprzywilejowanych jest, jak mówi Édouard Louis w *Kto zabił mojego ojca*, przede wszystkim „kwestią estetyczną", a dla społeczności marginalizowanych – sprawą życia i śmierci. W tym artykule piszę o spektaklach, w których intymne, zazwyczaj autoteatralne (wyjątkiem są tu *Chłopacy* z Teatru Śląskiego) opowieści o rodzinach i przyjaźniach pulsują politycznym gniewem, skierowanym przeciwko neoliberalnym władzom, męskim wojnom i patriarchalnej opresji.

Miejsca, w których się bito

Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja *Chłopaków* w reżyserii Krzysztofa Zyguckiego, zdaje się zbyt ciasna nawet dla pary kochanków. Tymczasem to właśnie w niej ścierają się historie dwóch pokoleń Szkotów z Glasgow, uwikłanych w religijne konflikty i kibolskie fantazmaty, stale mobilizujące afekty jednocześnie toksycznej i zranionej – między innymi przez liberalne reformy rządu Margaret Thatcher – męskości. Gniew, który noszą w sobie mieszkańcy robotniczej dzielnicy miasta, peryferii kapitalizmu, jest w opowieści Zyguckiego i Eugenii Balakirevy (autorki tekstu i dramaturżki spektaklu) rozładowywany na ciałach ich żon oraz synów – przede wszystkim tych odmieńczych, żądnych nie krwi, a homoerotycznej rozkoszy. Scenografia Jerzego Basiury, na którą składają się obskurna wanna i zaklejona anarchistycznymi plakatami zespołu Sex Pistols wykafelkowana

ściana z ciągiem obrzydliwie rdzewiejących pisuarów, przypomina tyleż chylące się ku rozkładowi miejsce zakazanych schadzek, co nędzną więzienną toaletę i jako taka staje się z jednej strony przestrzenią queerowych utopii, z drugiej – areną patriarchalnej przemocy. Artysta tworzy miejsce, które jest synekdochą tego, co wyparte zarówno z projektu modernizacji, jak i z pola hegemonicznej męskości, tutaj niejako jeszcze potworniejącej w obliczu postępującej biedy i zmierzchającego robotniczego etosu.

Publiczność siedzi po dwóch stronach kameralnej sceny Teatru Śląskiego, przez co już i tak duszna przestrzeń wydaje się oblężona. Osaczeni – ojcami, braćmi i sąsiadami paranoicznie strzegącymi heteronormatywnego paktu – są również główni bohaterowie *Chłopaków*: Mungo (Paweł Kruszelnicki) i James (Jan Jakubik), którzy scenariusz pacyfistycznego oporu odnajdują w *Pięknym pasterzu*, XVI-wiecznej gejowskiej sielance Jacques'a de Fonteny. Dramaturgiczną oś spektaklu Zyguckiego i Balakirevy wyznaczają jednak motywy z powieści *Młody Mungo*, której autor, Douglas Stuart, zużytkowuje szekspirowski schemat miłości rodzącej się na przekór śmiertelnie zwaśnionym rodom kochanków, czerpiąc też z jego broadwayowskiej aktualizacji w postaci *West Side Story*. Skłócone gangi Glasgow, o których mowa w książce, formują się w obrębie się dwóch ideologii: protestanckiej i katolickiej. Choć ani James, ani Mungo nie są szczególnie religijni, to właśnie wiara ojców pozycjonuje ich w świecie. Pierwszy nastolatek jest ekonomicznie uprzywilejowanym protestantem-intelektualistą, drugi – ubogim synem zamordowanego w trakcie ulicznych porachunków katolika o robotniczej przeszłości.

Mimo że rodziny chłopaków pozornie dzieli otchłań, w istocie splata je sieć homofobii. Tę współbieżność eksponują reżyser i dramaturżka śląskiego

spektaklu, od początku równolegle opowiadając historie obu bohaterów. A te, ściśnięte w niewielkiej przestrzeni jak na klaustrofobicznym osiedlu, gdzie z okien jednej kamienicy dokładnie widać, co dzieje się w drugiej, ropieją przemocą, wzajemnie na siebie naciekając. I tak na przykład w pierwszej scenie wanna symbolizuje urokliwe i majestatyczne jezioro. James uczył się w nim pływać pod okiem zawstydzonego jego fajtłapowatością ojca, o czym opowiada, chorobliwie się telepiąc – pod wpływem wspomnienia o ojcowskim zawodzie, ale też o abiektalnym, obślizgłym rybim ciele, z którym zetknął się w wodzie. Przy tym samym jeziorze Mungo został zgwałcony. W metaforycznej rekonstrukcji tego zdarzenia chłopak zapada się w wannie, gdy dwaj oprawcy go pojmują. Zygucki i Balakireva rezygnują z pokazywania scen przemocy wprost, co wcale nie czynni ich mniej dotkliwymi. Raz obraz niknącej w wannie ofiary reprezentuje niewypowiadalność traumy i ranę, jaką pozostawia ona w unieważnionej przez sprawców przemocy podmiotowości gwałconego. Kiedy indziej taniec konwulsyjnie wijącego się po podłodze Jamesa pojawia się w miejsce bitego przez męża ciała sąsiadki.

Choreografia Magdaleny Kaweckiej jest filtrem nakładanym na obsceniczność przemocy, niekoniecznie czyniącym ją bardziej znośną, a raczej przekierowującym uwagę ze spektaklu męskiej dominacji na spustoszenie, które ta po sobie pozostawia. Postaci również są bardzo świadomie choreografowane. Widać to w roztańczonym ciele Jakubika, który w zalotnych przegięciach, klubowych solach przy pisuarach czy transowych tańcach nagich pleców performuje zadziorną niepokorność Jamesa, w przeciwieństwie do Munga całkowicie pewnego swojej seksualności. Z kolei Kruszelnicki zdaje się ciągle przyczajony i zakłopotany, do Jakubika zbliża się jakby ukradkiem, eksplozje pragnienia hamując pociesznymi błazenadami. Tworzy poruszający portret nastolatka, który pragnie wolności, ale jednocześnie próbuje zadowolić swoich bliskich: nieobliczalną,

(auto)destrukcyjną matkę, regularnie znikającą z domu i szukającą ukojenia w alkoholu oraz licznych, pochłaniających ją bez reszty romansach, a jednak łaknącą bliskości syna, oraz brata (świetny Maciej Kamiński, którego napięte, prężące się ciało sugeruje, że w każdym momencie może spuścić komuś łomot), mężczyzny permanentnie wkurwionego, wymuszającego na Mungu uczestnictwo w kibolskich ustawkach. Sojuszniczką chłopaka jest siostra. Pracuje we włoskiej lodziarni, marzy o studiach i przyszłości z daleka od toksycznego syfu, w który wrosła. Jednak i ona wikła bohatera w okrucieństwo. Zachodzi w niechcianą ciążę i, zrozpaczona, manipulacją nakłania brata do poturbowania jej brzucha. Mungo brzydzi się brutalnością. Na ustawkach stoi z boku, niesie pomoc skrzywdzonym (kochanka poznaje, gdy ten – przed chwilą bestialsko pobity – kuli się z bólu), podejmuje sąsiedzkie interwencje przeciwko przemocy domowej. „Jesteś aniołem czy debilem?" – pyta go James. I taki właśnie jest ten bohater: waleczny, ale i nieco głupkowaty, pewny swoich racji, lecz zbyt kruchy, by zawsze je egzekwować.

Zarówno Kruszelnicki, jak i Jakubik wspaniale grają nastoletnią chłopięcą miłość i przekorę, chybotliwość wielkich marzeń oraz strach lgnący do ciał Jamesa i Munga wraz ze wszystkimi upiorami miasta, w którym ci chłopcy żyją. Zresztą pozostałe osoby aktorskie też są w tym przedstawieniu niezwykłe. Kamiński, Anna Kadulska i Marek Rachoń wcielają się w po kilka postaci, przechodząc między nimi za pomocą subtelnych zmian kostiumów czy fryzur. Rachoń jako ojciec Jamesa jest zdystansowany, groźny w swoim wyniosłym chłodzie; jako przemawiający z zaświatów święty Krzysztof – natchniony; jako przemocowy sąsiad, którego złamało zamknięcie fabryki, zdaje się jednocześnie żenujący i wstrętny, ale też wyczerpany. Kadulska tworzy dwa wstrząsające portrety poharatanych kobiet (siostry i matki Munga) i przezabawną, groteskową kreację Żelaznej Damy. Jako Thatcher,

która wie, jak bardzo złą reputacją ma wśród robotniczej społeczności („wykastrowała” i „ruchała w dupę” tysiące mężczyzn), jest premierką niejako wyciągniętą z piekielnego cyrku i gra tak, jakby nie tylko publiczność, ale i ona sama zaraz miała popłakać się ze śmiechu.

Elementy najbardziej komiczne pojawiają się w spektaklu w momentach najstraszniejszych, kiedy gula w gardle już niemal zupełnie blokuje przepływ powietrza. Na przykład Thatcher wkracza do akcji, gdy Mungo w finale ma wziąć odwet na swoich oprawcach, zdecydować, kto przetrwa – on czy oni. Wątek gwałtu wyznacza kompozycyjną klamrę przedstawienia; to, co oglądamy pomiędzy obrazami reprezentującymi zbrodnię, okazuje się retrospekcją wydarzeń sprzed „męskiej” wyprawy bohatera na ryby. Drugą rekonstrukcję gwałtu w momencie kulminacyjnym przerywa blackout, po którym na scenę, niczym w fantazji otumanionego, tracącego przytomność umysłu, wbiegają wszyscy aktorzy, ale teraz mają obsypane brokatem klaty i szkockie spódnice. To piękni pasterze i satyrowie, którym – niczym Dionizos – przewodzi James, dzierżąc potężny pasterski kij, w tekście Balakirevy ogrywany przaśnymi, falliczno-orgazmicznymi metaforami. Z kieszeni bohatera sypie się magiczny zielony pyłek, a z ust płynie manifest odmieńczej męskości, ucieleśniany w kampowo-lubieżnych harcach pozostałych. Ta wspaniała pasterska hulanka musi jednak zostać przerwana, by Mungo mógł zdecydować, czy odda strzał w głowy swoich gwałcicieli, ostatecznie mówiących całkiem do rzeczy o winie: własnej i tej, którą współdzielą z całym patriarchalnym światem. Poetycki finał sugeruje, że Mungo i James przetrwali. Zygucki i Balakireva, choć prowadzą bohaterów przez minowe pole toksycznej męskości, tworzą spektakl przede wszystkim o, równie wyboistym, procesie emancypacji. W *Chłopakach* opowieść o dorastaniu i zrzucaniu z siebie zawziętych demonów heteronormy jest też przepiękną fantazją o queerowej utopii, której geje-pasterze z XVI-wiecznej

sielanki użyczają swoich owiec.

Odmieńcze lata dziewięćdziesiąte

W spektaklu *Kto zabił mojego ojca* w reżyserii Thomasa Ostermeiera, adaptacji ledwie kilkudziesięciostronicowej autobiograficznej książki Édouarda Louisa, który urodził się w małym francuskim miasteczku, a w przedstawieniu gra siebie-chłopca i siebie-mężczyznę, przyglądającego się z dystansu swoim, oczywiście wtedy nieświadomym, próbom queerowania robotniczego dzieciństwa, również cofamy się do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W tym przedstawieniu przestrzeń jest otwarta: w jednym rogu dużej sceny stoją odwrócony tylnym bokiem do publiczności fotel oraz umiejscowione tuż przy nim krzesło, w drugim – po przekątnej – znajduje się stolik z laptopem. Dominującym elementem scenografii Niny Wetzel jest wielki ekran, na którym, jak w kinie drogi, zmieniają się pejzaże. Wszystkie są ponure, zszarzałe, jakby do każdego wspomnienia wdarła się mgła. Na wideo Sébastiena Dupoueya i Marie Sanchez pojawiają się między innymi artystycznie skadrowane postfabryczne krajobrazy, ogołocone pola ze słupami energetycznymi, nad którymi unoszą się ciemne kłęby zwalistych, groźnych chmur, pieniące się przy linii brzegu morskie fale, majaczące w oddali kontury miasta, drogi widziane z perspektywy pasażera albo kierowcy samochodu. Tata Louisa lubił przejażdżki.

Édouard wraca do domu, do miejsca, w którym umiera jego ojciec, niegdyś potężny i nieprzewidywalny furiat, wytwarzający wokół siebie atmosferę terroru, choć jednocześnie gardzący fizyczną przemocą i żyjący w lęku przed jej reprodukcją (był bity przez ojca, którego śmierć hucznie potem celebrował), dzisiaj – schorowany pięćdziesięciolatek o przedwcześnie

pokruszonym ciele, opowiadający się przeciwko homofobii i rasizmowi. O tym, że mężczyzna, kiedyś surowy, karcący milczeniem taneczne i wokalne popisy syna, widzący w osobach imigranckich i homoseksualnych źródło trapiących Francję problemów, przeszedł przemianę, dowiadujemy się z ostatniej sceny spektaklu (i książki). „Myślę, że przydałaby się tutaj jakaś mała rewolucja" – mówił swojemu, już trzydziestoletniemu, dziecku. Tym, co w tej historii wydaje się najbardziej bolesne, jest fakt, że zabrakło mu sił, by do niej dołączyć, że czająca się za rogiem śmierć zabrała mu tę część życia, którą mógł budować w sojuszu z synem. A właściwie nie choroba odebrała mu tę możliwość, a polityka.

W finale spektaklu Louis na sznurze do prania rozwiesza portrety osób odpowiedzialnych za kolejne reformy zwiększające ranliwość prekarnych ciał. Jego ojciec po poważnym wypadku w fabryce miał problemy z plecami, przez kilka lat nie mógł chodzić, odbiło się to na całym jego zdrowiu. Wycofanie refundacji na leki na dolegliwości trawienne, zastąpienie zasiłku dla osób bezrobotnych dodatkiem solidarnościowym do dochodu, mającym ułatwić powrót na rynek i odbieranym w przypadku nieskorzystania z nawet najbardziej niedorzecznych i szkodliwych ofert zatrudnienia, ustawa zezwalająca firmom na wydłużanie tygodnia pracy o kilka godzin, niezależnie od zapisów poprzedzających wejście w życie tego prawa – to wszystko rujnowało zamiatającemu ulice ojcu Édouarda jelita, kręgosłup, płuca. Plastikowe organy performer wiesza pomiędzy zdjęciami Jacques'a Chiraca, Xaviera Bertranda, Nicolasa Sarkozy'ego, Martina Hirscha, François Hollande'a, Myriam El Khomrim i Manuela Vallsa, które ostrzeliwuje kamienną amunicją. Polityka jest w końcu sprawą życia i śmierci, a prekarne ciała chroni słabiej niż inne. Twórcy symbolicznie odwracają ten porządek, ustawiają klasę uprzywilejowaną w sytuacji radykalnego zagrożenia.

Scena „wieszania”, będąca inscenizacją zapisanych w książce oskarżeń, to jedna z nielicznych reżyserskich ingerencji w oryginalny tekst, który na scenie wybrzmiewa niemal w całości. Ostermeier niczego nie dopisuje, pozwala Louisowi mówić, a ten, chociaż na scenie debiutuje, robi to bardzo zmyślnie. Fikuśnie akcentuje momenty komiczne, zdarza mu się pajacować: nie tylko wtedy, gdy gra siebie-dziecko, ale też kiedy z przekąsem wspomina ojcowskie fanaberie. Naprzemiennie porusza różne struny gniewu i czułości, samą modulacją głosu i drżeniami ciała pokazuje, jak zarazem straszna i piękna jest historia, którą opowiada; ile w nim i ojcu sprzecznych afektów – tych, które eksplodowały, i tych, które zostały stłamszone. Słuchając tej narracji, można pewnie zastanawiać się, co właściwie sprawiło, że dorastający syn miał ojca za potwora. Bo choć Édouard przyznaje, że tata pił, że się awanturował, że wygłaszał zawzięte homofobiczne tyrady, że „dziewczyńskie” wybryki syna dyscyplinował dotkliwym milczeniem i odwracaniem wzroku, to ani w spektaklu, ani w książce nie znajdziemy mięsistych opisów tego spotwornienia. Wina ojca jest jakby niedopowiedziana, ciągle też w pewnym sensie dekonstruowana. Dobrym tego przykładem wydaje się scena, w której chłopiec przeprasza tatę za swoje tańce, a ten odpowiada, że nic się nie stało. Więcej o przemocowości ojca pisarza dowiemy się z jego innych książek, choćby *Końca z Eddym*. Tutaj stawka, co wyjaśnia się w zakończeniu, jest inna. Loius zdaje się rewindykować własną pamięć w celu odnalezienia w jej zakamarkach śladów tego mężczyzny, z którym teraz powoli się żegna. Śladów ojca-lewaka, ojca płaczącego, ojca zrozpaczonego brutalnością jednego ze swoich starszych dzieci, ojca z ukradkowym wzruszeniem oglądającego opery, ojca cieszącego się z rodzinnej wyprawy nad morze i z własnych crossdressingowych przebieranek, ojca z zawadiackim uśmieszkiem wręczającemu synowi kupione w tajemnicy przed matką cukierki. Wszystkie je znajduje i to przede

wszystkim o nich opowiada.

Reżyseria Ostermeiera wzmacnia nie tylko buntowniczy i gniewny wydźwięk tekstu, który jest prywatno-polityczną krytyką neoliberalizmu, wytwarzającego ciała przedwcześnie skazane na śmierć, ale też dotkliwość synowskiej opowieści. W książce Édouard narrację prowadzi w drugiej osobie, mówi do ojca o tym wszystkim, czego może nigdy nie powiedział mu w oczy. W spektaklu często zwraca się do pustego fotela, co stale przypomina o tym, że jego chory tata już nie dołączy do rewolucji, nie weźmie udziału w żadnej antykapitalistycznej demonstracji, ale też o tym, że na pytania, które są do niego kierowane, i tak nie mógłby znaleźć odpowiedzi. Co ciekawe, Louis w prologu do swojej książki zamieścił swoiste didaskalia, które zaczynają się od słów: „Gdyby ten tekst był sztuką teatralną…". W odautorskich instrukcjach ojciec jest obecny, ale niemy. Ostermeier ten zapis realizuje niedosłownie, jak wiele innych. Jakby z perspektywy doświadczonego reżysera studził fantazje pisarza (w końcu trudno byłoby chyba uzasadnić angaż niemającego nic do powiedzenia, statycznego aktora), ale jednocześnie je przewrotnie realizował: łany zboża czy zrujnowane, dawno zamknięte fabryki, o których mowa w książce, pojawiają się na ekranie tak samo jak śnieg, który, wedle życzenia autora, miał zasypać ojca i syna. Louis część monologu czyta z kartki, część z ekranu komputera – tak to zapisał w didaskaliach. W spektaklu te zmiany położenia, wędrówki od stolika do stojącego na środku sceny mikrofonu albo do fotela i z powrotem, nie tylko dynamizują akcję, ale też pokazują, jak trudno się ułożyć do takiej opowieści.

Ruchu w spektaklu Ostermeiera jest więcej, a narrację przeplatają sceny choreograficzne, w pierwszej z nich Louis tańczy do *Barbie Girl*, piosenki zespołu Aqua z 1997 roku. Możemy się domyślać, że to ten sam numer, od

którego jego ojciec kiedyś odwrócił wzrok. Taniec jest tu szalony i przegięty, w sekwencji widowiskowych póz materializuje się aura popowej diwy, ale takiej, która performuje na dywanie przed domowym telewizorem, jakby skandował przed nią wielotysięczny tłum. Inna choreograficzna scena zamyka jedną z najbardziej poruszających opowieści Louisa: o kasecie z filmem *Titanic*, urodzinowym prezencie, o którym marzył, a którego zawiedziony tym „dziewczyńskim" pragnieniem tata mu odmówił, w zamian proponując „męskie" atrybuty, sterowane autko albo kostium superbohatera. Ostatecznie życzenie Édouarda zostało spełnione i to z naddatkiem, w postaci modelu statku do złożenia, podarunku – o czym chłopiec dobrze wiedział – zbyt kosztownego dla ojcowskiego portfela. Potem okazało się, że ojciec ma w samochodzie piracką płytę Céline Dion i zna na pamięć wszystkie słowa; śpiewali te piosenki razem. W spektaklu Édouard tańczy do *My Heart Will Go On*, z kampowym melodramatyzmem odgrywając partie i Rose, i Jacka.

W obu choreografiach dziecięcy brak zażenowania nadmiarowością własnej ekspresji miesza się z bezczelną swawolą queerowego mężczyzny, który już nie wstydzi się własnej odmieńczości. W performansie Louisa, który występuje w czerwonej koszulce z Pikachu, chłopięce ciało niejako nawiedza to męskie, ujawniając się w jego nerwowości, niepewności, rozedrganiu, ale nie zostaje przepędzone, tylko wzmocnione. Chłopiec i mężczyzna jednoczą się, by wykrzyczeć polityczny gniew, upomnieć się o sprawiedliwość społeczną: dla ojca i całej klasy robotniczej. Nienachalna reżyseria Ostermeiera pozwala ich głosowi wybrzmieć bardzo doniośle.

Dom ojca

Do domu ojca wraca też Tiziano Cruz, który w spektaklu *Wayqeycuna* (Moi

bracia), ostatniej części trylogii *Tres Maneras de Cantarle a una Montaña* (Trzy pieśni dla gór), dzieli się wideodokumentacją swojej wyprawy do rodzinnej wioski na północy kontynentalnej Argentyny (autorem zdjęć i filmów jest Matías Gutiérrez). W tej podróży chodzi jednak nie tyle o odwiedziny bliskich, ile o coś bardziej fundamentalnego: o odnowę zatartych więzi z kulturą Indian i dekolonizację własnej wyobraźni oraz praktyki twórczej. Ważnym w tym kontekście gestem jest powrót do keczua, języka Inków. Sprzeciw wobec imperializmu lingwistycznego widać na nagraniu, na którym mały indiański chłopiec uczy się hiszpańskiego, języka kolonizatorów. Reżyser i performer tworzy przedstawienie, które stawiając opór kolonialnej opresji, uwalnia się też z estetycznych i dramaturgicznych reżimów zachodniego teatru, a szerzej – myślenia z jego logocentrycznymi strukturami i prymatem racjonalności. Monodram *Wayqeycuna* nosi znamiona realizmu magicznego, ale ta dyskursywna, teoretyczna kategoria nie do końca przystaje do tego, co i jak mówi twórca.

Zacierając w opowieści granice między krainami żywych i umarłych, między zwyczajnymi i niesamowitymi cząstkami rzeczywistości, Cruz nie eksperymentuje z możliwościami narracji, tylko reprezentuje struktury światoodczucia właściwego społeczności, z której pochodzi. Magiczność nie jest tu więc chwytem artystycznym, a sposobem na wpuszczenie do przedstawienia andyjskiego ducha, a właściwie – duchów. Na zakończenie spektaklu Cruz rozdaje widzkom i widzom bochenki chleba[1] w kształcie roślin i zwierząt, które wypieka się w jego wiosce na cześć zmarłych. Niecodzienne formy pieczywa reprezentują tu nową – liminalną – obecność tych, którzy opuścili ludzkie ciała i teraz istnieją pomiędzy królestwem przodków a światem doczesnym. Finał spektaklu ewidentnie konfunduje europejską publiczność przez swoje długie trwanie i cykliczność. Cruz raz po

raz przerywa oklaski i zapętla tradycyjną pieśń w keczua, przez co nie wiadomo, czy już wypada sobie pójść. Po którymś z kolei powtórzeniu osoby widzowskie zaczynają szeptać, niektóre wychodzą. I choć mało kto jeszcze obserwuje scenę, performer dalej śpiewa i tańczy.

Artysta na ascetyczną scenę wchodzi w dźwiękach dzwonków, używanych w Andach do przywoływania owiec. W tle rozwieszono trzy białe płótna, na których wyświetlane są surowe, majestatyczne górskie krajobrazy, a także zapisy spotkań Cruza z ojcem, z braćmi i siostrami z lokalnej społeczności oraz rejestracje ich wspólnotowych rytuałów. Materiał, jak tren sukni ślubnej, wije się po podłodze, a performer w jednej ze scen formuje go w kształt ciała, które mocno tuli w ramionach. Płótna początkowo sięgają artyście do pasa, ale stopniowo pną się w górę, aż w końcu osiągają wymiary monumentalnej panoramy. Ich wzrastanie zdaje się alegorią stawki tego performansu, który z ukrycia wydobywa tradycje argentyńskich Indian. Misternie utkana narracja twórcy biegnie trzema wciąż splatającymi się torami: to opowieść o rdzennej kulturze i ranach, które otwierają i zaogniają w niej neokolonialne polityki, o Argentynie i jej strukturalnym rasizmie, o zachodnich instytucjach i ich interesach.

Cruz, jako artysta, który zdobył międzynarodowe uznanie, jest oczywiście uwikłany we wszystkie trzy porządki, co reprezentuje jego kostium autorstwa Luciany Iovane: kolorowe ponczo narzucone na biały kombinezon. Performer krytycznie przygląda się własnemu usytuowaniu. „Żyję w świecie białej władzy” – stwierdza, odnosząc zarówno do geopolitycznego porządku imperialnej dominacji, jak i do własnej asymilacji, przymusowej i opresyjnej, ale jednak związanej również z zajęciem pozycji przywileju, którą w *Wayqeycunie* próbuje przechwycić, w pewnym sensie odczarowując się z mimikrycznych taktyk przetrwania. Cruz przez większą część przedstawienia

stoi przed mikrofonem w centralnej części sceny, przekształcając publiczność w synekdochę neoliberalnego rynku sztuki, któremu, by móc zasiać w nim ferment kontrdyskursu, trzeba najpierw „dać się zgwałcić". „Skonsumujcie mnie" – mówi, wprowadzając wątek egzotycznego ciała jako towaru i widowiska. W jednej z późniejszych scen to on robi zdjęcie publiczności, i symbolicznie odwraca tym samym dramaturgię neokolonialnego spojrzenia.

Pod kombinezonem artysta ma czarną koszulkę z napisem „The girl without teeth" – to na część jego zmarłej przedwcześnie siostry, której historii poświęcił pierwszą część swojej trylogii. Śmierci dziewczyny, jak poprzedzającej ją utraty zębów, można było uniknąć. Odpowiedzialność za nią ponoszą ksenofobiczne władze Argentyny, podtrzymujące zagrażające nie-białym życiom strukturalne nierówności. Cruz, jak Édouard Louis w *Kto zabił mojego ojca*, pokazuje, że biopolityka w zderzeniu z realnością ciał przez neoliberalizm radykalnie prekaryzowanych, staje się w istocie nekropolityką, systemowo wyniszczającą odmienność i zezwalającą na jej bezkarne zabijanie. Chociaż spektakl utrzymany jest w retoryce oskarżenia, jego twórca jednocześnie celebruje kulturę i tradycję, z których się wywodzi. Odbywa się to nie tylko na przestrzeni wizualnych reprezentacji andyjskiej wioski czy rdzennego języka, ale też samego tekstu. Cruz o opresji opowiada bowiem na wiele sposobów, również w trybie magicznego obrazowania. Kolonizatorzy są tu nazwani wprost, ale pojawiają się także jako wilki pożerające i owce, i ludzi. Piętno kolonialnej przemocy ujawnia się zaś zarówno w konkretnych przykładach rytuałów, które – aby ich nie zakazano – musiały przejść „normalizujące" transformacje, jak i w zarazem poetyckich i apokaliptycznych obrazach trawionych pazernym ogniem domów. Cruz wie, że gdyby gwiazdy mogły krzyczeć, krzyczałyby z nim. Natura jest sojuszniczką jego i całej andyjskiej wspólnoty, do niej wracają reinkarnujące

się ciała zmarłych i ona tworzy archiwa, które nie poddają się zawłaszczeniu. „Drzewa przechowują szepty dzieciństwa”, mówi artysta, a w jego performansie można je usłyszeć.

Dom matki

Chlebowa uczta, która zamyka *Wayqeycunę*, jest częścią żałobnego rytuału, niemającego wyraźnych ram ani finału pozwalającego na domknięcie przeżycia utraty. Śmierć i żałoba w kulturze andyjskich Indian nie są odgradzane od świata życia, dlatego ta ceremonia nie jest smutna. Widać to też w scenie, w której Cruz z bochenków układa tęczowego skrzydlatego psa, reprezentującego reinkarnowane ciało jego siostry, i obsypuje go deszczem kolorowego confetti. Energie żywych i umarłych ciągle jednoczą się tu w przepływach witalnych intensywności.

O długim trwaniu żałoby, której przeżywanie zostaje uwspólnione i wydaje się zarazem prywatne i publiczne, jest też spektakl libańskiego choreografa Alego Chahroura *Jak opowiadała moja matka*. Narrację w formie żałobnych arabskich pieśni i kołysanek, tych tradycyjnych i tych napisanych na potrzeby przedstawienia, prowadzi syryjska aktorka Hala Omran, wyśpiewująca historię Fatimy, ciotki artysty, która ostatnie lata życia poświęciła poszukiwaniom zaginionego w Syrii Hassana, swojego dziecka. Na scenie są też Leila Chahrour (kuzynka Fatimy) oraz jej syn Abbas Al Mawla, który jako nastolatek angażował się w działania wojenne. Performerkom i performerom towarzyszą członkowie bejruckiego zespołu Two or The Dragon: Ali Hout i Abed Kobeissy, którzy grają na tradycyjnych instrumentach: mandolinach i bębnach, melancholijne etniczne brzmienia niekiedy miksując z ciężkimi, industrialnymi beatami. Choreograf również

uczestniczy w tym rytuale, ale trzyma się na uboczu i tylko raz wychodzi z cienia, by zatańczyć poruszające solo. Przygaszone, mroczne światła w reżyserii Pola Seifa dociążają ascetyczną przestrzeń, której scenografia (autorstwa Guillaume'a Tessona i Chahroura) sprowadza się do kompozycji poetycko majaczących w tle drewnianych podwyższeń, ale też ją niejako separują, odcinają od rytmów zwyczajnego continuum czasowo-przestrzennego i wpisują w sakralno-mityczną ramę. Libański spektakl to intymna opowieść o bólu i trwodze matek, ale też o wojnach na Bliskim Wschodzie, które stale podtrzymują okrutną żywotność tych afektów.

Niespełna trzydziestoletni syn Fatimy, którego ojciec był Syryjczykiem, wyjechał do Damaszku i już stamtąd nie wrócił. Matka od syryjskich władz otrzymała ledwie kilka osobistych przedmiotów Hassana. Pieśń, którą potężnym, ale i przeszywającym głosem wykonuje Omran, opowiada nie tyle o nadziei na odzyskanie dziecka, ile o trudzie Antygony, walczącej o prawo do godnego pochówku ukochanego ciała. Taniec Chahroura, wyłaniający się z mroku niejako w odpowiedzi na wezwanie pieśniarki, jest jak modlitwa, która w lament angażuje całe ciało, po kolei rozdzierając wszystkie mięśnie. Falujący uniesionymi dłońmi i całym tułowiem performer nawiązuje do tradycyjnych arabskich tańców, a kiedy zaczyna drżeć, przypomina ptaszka, który stroszy pióra, by pierwszy raz wzbić się w powietrze. W spektaklu poznajemy też historię Leili, która powstrzymała syna przed dalszym angażowaniem się w działania zbrojne. Tę pieśń Chahrour wykonuje sama i choć Abbas żyje, jest w jej głosie rozdzierająca rozpacz. Śpiewa tak, jakby znów stała na progu domu, próbując wydrzeć swoje dziecko przeznaczeniu. Matka i syn tańczą razem, na chwilę przerywając lamentacyjne oratorium, wpuszczając weń życie. W spektaklu przede wszystkim użyczają jednak swoich ciał tym, których już nie ma – Fatimie i Hassanowi. Widzimy, jak jego ciałem wstrząsają śmiertelne konwulsje. Ale też jak on, w długiej i

przejmującej scenie, której towarzyszą głębokie i straszne dźwięki gongów, układa jej stare, zmęczone ciało w podróż ku wieczności.

Ali Chahrour choreografuje rytuał ostatniego czuwania wokół zmarłych, ale na scenie to Leila-Fatima organizuje ten obrządek, dając sygnały muzykom, inicjując działania pozostałych osób. W końcu to opowieści matek. Choreograf tylko stwarza nasyconą zarówno czułością, jak i powagą przestrzeń, w której mogą one wybrzmieć wszystkimi odcieniami żalu i oporu. Spektakl kończy najstarsza sumeryjska kołysanka, a kiedy piękny śpiew Omran milknie, pieśń kontynuują głosy z nagrania audio. To Fatima i Hassan.

Kto się w cyrku nie śmieje

Tegoroczną edycję festiwalu Open the Door zakończyło przedstawienie o zupełnie innym rodzaju żałoby: tej, którą przeżywa się, gdy jakieś niegdyś szeroko otwarte drzwi się przed nami nieodwracalnie zatrzaskują. W takiej sytuacji zawsze pozostaje jednak okno. Doskonale wiedzą o tym performerki z berlińskiej grupy still hungry: Anke van Engelshoven, Lena Ries i Romy Seibt, których *Show Pony*, spektakl zrealizowany we współpracy z brytyjską scenarzystką Bryony Kimmings, to kolaż herstorii trzech kobiet, które jeszcze jako dziewczynki związały się z cyrkiem, a dzisiaj, przekroczywszy już krytyczną dla tej sztuki granicę wieku (lub się do niej zbliżając), zastanawiają się, co dalej. Artystki, które arena spycha na swoje peryferie, zaczepnie przechwytują tę sytuację. Właśnie z marginesu tworzą subwersywną i buntowniczą, ale też słodko-gorzką, tragikomiczną i bardzo poruszającą zarazem opowieść o absurdach cyrku, jego mizoginistycznych imaginariach, estetycznych reżimach i setkach zasad, które mają na celu dyscyplinowanie performerskich ciał z jednej oraz wytwarzanie efektów nadrealności z

drugiej strony. Wprawdzie na scenie same performują niesamowitość, ale przy okazji opowiadają o cyrkowych sztuczkach i machineriach, które odpowiadają za czary czy spektakularne iluzje, maskujące nie tylko wysiłek akrobatek i gimnastyczek, ale też to, że w ogóle mają one jakiś ciężar, i że grawitacja wcale im nie odpuściła.

Każda z artystek kolejno prezentuje to, w czym cyrku się specjalizowała. Seibt wspina po pionowo zawieszonym grubym sznurze, wykonując przy tym figury akrobatyczne; van Engelshoven, silnymi ramionami trzymając się chybotliwych lin, wiruje niczym szalona, niemożliwa do zatrzymania karuzela, z oszałamiającą prędkości zapętla wymyślne piruety; Ries to gimnastyczka, której numery pewnie zapowiadano jako występy „kobiety z gumy". Chociaż ciała wszystkich trzech performerek zachwycają gibkością, zwinnością, gracją i siłą, a wirtuozerskie figury, które wykonują w powietrzu oraz na ziemi, zdecydowania należą do porządku zjawiskowej cudowności, to w tradycyjnym profesjonalnym cyrku – w co chyba trudno uwierzyć – nie ma już dla nich miejsca. Młodsze artystki zrobią to wszystko jeszcze szybciej i zwinniej, wytrzymają dłużej. Dlatego grupa still hungry porównuje się do starych kucyków, które cyrk kieruje na odstrzał. W jednej z najśmieszniejszych scen, utrzymanej w ironicznej estetyce kampu, performerki zakładają na głowy kolorowe pióropusze dla koni cyrkowych i paradnie brykają.

Van Engelshoven, Ries i Seibt łamią różne cyrkowe zakazy, nie poddają się seksistowskiej estetyzacji: zamiast skąpych estradowych kostiumów noszą wygodne dresy. Mówią o tym wszystkim, co w cyrku tabuizowane, między innymi o biologicznej realności kobiecego ciała: tego menstruującego i tego zbierającego się po połogu. Są przy tym szczere, a zarazem zabawne i bezpretensjonalne. W taki sam sposób opowiadają o swojej miłości do cyrku,

bo chociaż dzisiaj przyglądają się mu z krytycznego dystansu, to nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do tego, że go kochają. I to od kilku dekad. Artystki w spektakl wplatają opowieści o swoim dzieciństwie i nastoletniości, o surowych ojcach, nieszczęśliwych rodzinach i buntach, które cyrk niejako asekurował, otwierając przed nimi przestrzenie wolności.

Show Pony to przedstawienie, w którym kłębią się skrajne emocje: te gniewne i te radosne, strach przed niepewną przyszłością, starzeniem się i śmiercią idzie tu ramię w ramię z siostrzanym ciepłem, które obłaskawia wszystkie demony. Dobrze to widać w scenie, w której van Engelshoven i Seibt przygotowują najmłodszą cyrkówkę – dopiero zbliżającą się do czterdziestki Ries – na to, co musi nadejść. A także w ostatniej części spektaklu, w której performerki odgrywają przekomiczne, groteskowe spekulacje o możliwych scenariuszach ich emerytury. Niezależnie od tego, czy stają się kruchymi, z trudem mobilizującymi się do ruchu staruszkami, ekologicznymi aktywistkami czy rozwiązłymi bogaczkami-alkoholiczkami, do których ustawiają się kolejki młodych mężczyzn, zawsze są razem. Chociaż mówiły, że nie były szkolone do numerów grupowych, w finale wspólnie tworzą piękną i wzruszającą choreograficzną alegorię takiej przyjaźni, która wie, jak wzmacniać odmienne potencjalności zaangażowanych w nią kobiet. Seibt wspina się po linie, tuż pod nią – jak czarodziejski wirujący bączek – kręci się van Engelshoven, a na samym dole w zjawiskowym wygięciu zastyga Ries.

Mimo że *Show Pony* jest cyrkowym spektaklem o cyrku, to opowiadane w nim herstorie wychodzą poza arenę tej sztuki oraz jej kulisy i mieszczą w sobie również uniwersalne refleksje zarówno o ciałach, którym patriarchalna kultura przypisuje krótką datę ważności, jak i o momentach przejścia oraz zmierzchających karierach i tym, jak wobec ich doświadczenia obraz „ja”

rozpada się i potem na nowo składa, ale już w odmienionej formie. Przedstawienie grupy still hungry było wspaniałym zamknięciem ósmej edycji festiwalu Open the Door. W jej programie znalazły się spektakle, których twórczynie i twórcy nierzadko stawali na progach: domów, wspólnot i różnych światów, zapraszając publiczność do towarzyszenia im w otwieraniu prywatnych i publicznych archiwów oraz przyglądania im się z ukosa, a także do wyglądania z ich okien w stronę trudnej, ale niekoniecznie straconej przyszłości.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Rodzinne i polityczne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rodzinne-i-polityczne.

Autor/ka

Alicja Müller – doktorka nauk humanistycznych, adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, badaczka tańca i choreografii, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017) i *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca* (projekt zrealizowany w ramach stypendium MKiDN na rok 2023).

Przypisy

1. Każdy pokaz tego przedstawienia poprzedza prowadzony przez artystę warsztat *Chleb dla świata*, podczas którego osoby uczestniczące wypiekają swoje bochenki w zgodzie z pradawną recepturą.

Bibliografia

Niedurny, Katarzyna, *W ciągłym ruchu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/w-ciaglym-ruchu [dostęp: 23.06.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rodzinne-i-polityczne*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciwko-bractwom

/ ZAGRANICA

Przeciwko bractwom

Zuzanna Berendt

Metro Gestão Cultural, Carolina Bianchi, Cara de Cavalo

The Brotherhood

druga część trylogii *CADELA FORÇA*

koncept, tekst, reżyseria: Carolina Bianchi, dramaturgia i współpraca researcherska: Carolina Mendonça; współpraca teoretyczna i dramaturgiczna: Silvia Bottiroli, reżyseria techniczna, dźwięk, muzyka: Miguel Caldas, koncepcja scenografii: Carolina Bianchi, Luisa Callegari, kostiumy: Luisa Callegari, reżyseria światła: Jo Rios, wideo: Montserrat Fonseca Llach, współpraca choreograficzna: Jimena Pérez Salerno, kamera na żywo i współpraca artystyczna: Larissa Ballarotti

premiera: 9 maja 2024, Kunstenfestivaldesarts (Bruksela)

Znacie Klausa Haasa?

To wybitny niemiecki reżyser, jeden z najważniejszych twórców współczesnego teatru europejskiego. Przez kilkanaście lat rozwijał swoją błyskotliwą karierę i zdobywał nagrody. W uznaniu zasług powierzono mu dyrekcję jednego z niemieckich Staatstheater. Do swoich mistrzów zalicza

między innymi Thomasa Ostermaiera, Tadeusza Kantora, Jana Fabre'a, Franka Castorfa, Krystiana Lupę i Hermanna Nitscha. W wieku dwudziestu trzech lat wyreżyserował słynnego *Tytusa Andronikusa*, w którym znalazła się dziesięciominutowa scena gwałtu na Lawinii. Przez wiele lat był związany z aktorką, która grała w jego spektaklach główne role, aż przestała, kiedy przestała też być z nim związana.

Znacie Klausa Haasa?

A może czujecie, że skoro zrobił taką karierę, to powinniście go znać?

Klaus Haas jest postacią fikcyjną (choć prawdopodobną) stworzoną przez brazylijską artystkę Carolinę Bianchi. Reżyserka w czasie tegorocznego Kunstenfestivaldesarts zaprezentowała swoją nową pracę – drugą część trylogii *Cadela Força* (*Siła Suki*), której część pierwszą – *Pannę młodą i Śpiącego Kopciuszka* – można było w ubiegłym roku obejrzeć w warszawskim Nowym Teatrze w ramach festiwalu Nowa Europa. Wywiad Bianchi z Klausem Haasem stanowi pierwszą część spektaklu, która jednak nie jest jego początkiem. *The Brotherhood* (Braterstwo) – bo taki tytuł nosi nowa praca Bianchi – zaczyna się jeszcze przed pierwszym z trzech prologów, kiedy zza kurtyny, na której wydrukowano fragment obrazu Rubensa *Porwanie Prozerpiny*, dochodzą nieprzyjemne, rytmiczne dźwięki. Pierwszy prolog jest monologiem, który jeden z aktorów wygłasza do trzymanego przez siebie w rękach becika. Mówi do dziecka płci męskiej, któremu obiecuje, że ten teatr, w którym teraz się znajduje, kiedyś będzie należał do niego. W drugim prologu Bianchi pojawia się na zawieszonym nad sceną ekranie. Widzimy ją patrzącą na swoje odbicie w lustrze teatralnej garderoby. Opowiada o *Mewie* Czechowa, a konkretnie o postaci Trieplewa, archetypie artysty zmagającego się z otoczeniem i własnym pragnieniem tworzenia.

W trzecim prologu Bianchi pojawia się na scenie w otoczeniu siedmiu mężczyzn, aktorów, którzy – głównie jako grupa – będą jej towarzyszyć już do końca spektaklu. Artystka po raz pierwszy wypowiada pytanie, powracające później w *The Brotherhood* jeszcze kilkukrotnie – co robimy z tym ciałem, które po doświadczeniu gwałtu (nazywanego przez nią *living death*, żywą śmiercią), wraca do żywych? Pytanie to odnosi się do władzy mężczyzn w teatrze, strukturalnej mizoginii pola sztuki i mitu artysty, czyli dyskursów służących usprawiedliwianiu aktów przemocy. Możemy zadawać kolejne: w jaki sposób takie ciało może zająć przestrzeń sceny? Jak się wypowiedzieć? Jak zostać zobaczone? Kto uzna jego racje?

I tu wypada wrócić do Haasa. Scena z jego udziałem jest zorganizowana tak, żeby publiczność miała jak największą szansę uwierzyć, że oto w ramie spektaklu teatralnego zostało zorganizowane spotkanie dwojga artystów. Bianchi przedstawia swojego rozmówcę w taki sposób, że sama poczułam zawstydzenie, że nie kojarzę jego nazwiska. Z kolei Haas kurtuazyjnie odnosi się do jej kariery i wcześniejszych prac, również do sukcesu *Panny Młodej i Śpiącego Kopciuszka*. Przyznaje, że obawiał się wziąć udział w tym wydarzeniu, bo zakładał, że zostanie przez młodą artystkę, deklarującą jednoznacznie feministyczne poglądy, zwabiony w pułapkę, by mogła z niego zrobić kozła ofiarnego. Bianchi konfrontuje go z jego wyborami artystycznymi (wspomniana scena z *Tytusa Andronikusa*), pyta o to, czy w każdym procesie nawiązuje intymne relacje z aktorkami, prosi o skomentowanie tezy Waltera Benjamina o powiązaniu sztuki i barbarzyństwa. Odpowiedzi Haasa są modelowym przykładem tego, w jaki sposób uprzywilejowani mężczyźni metabolizują rozwijające się od kilku lat dyskursy emancypacyjne i antyprzemocowe w sztuce. Mówi dużo o wolności w procesie twórczym, o wzajemności pasji w relacjach z aktorkami, w końcu o samej sztuce i szczególnych prawach, którymi się rządzi. Tłumaczy niuanse

wypowiedzi Benjamina w języku niemieckim i dyskredytuje pytanie rozmówczyni, pokazując, że źle je zinterpretowała. Sam wychodzi na osobę opanowaną, która doskonale zdaje sobie sprawę ze zmieniających się norm obyczajowych w sztuce, ale świadomie stosuje się tylko do niektórych z nich. Do Bianchi odnosi się z protekcjonalizmem, w końcu pyta ją „skąd w tobie ta złość?", próbując skompromitować jej krytykę jako emocjonalną reakcję wynikającą z jej własnego doświadczenia przemocy. Ta rozmowa jest nieprzyjemna i niezręczna, ale nie zostają w niej ujawnione żadne nieznane wcześniej fakty na temat niemieckiego reżysera, nie dochodzi do call outu, nie ma eskalacji ataków werbalnych. Tym bardziej szokujące jest, że kiedy Haas prosi o chwilę przerwy i wychodzi, żeby skorzystać z łazienki, nagle zza kulis słuchać strzał. Klaus Haas popełnił samobójstwo.

Tak kończy się pierwsza i rozpoczyna kolejna część spektaklu, w której głównym podmiotem staje się grupa siedmiu mężczyzn organizujących się w obliczu śmierci tego, który był ich mistrzem. Z tyłu sceny, pod sufitem zostaje zawieszone głową w dół owinięte w czarną folię ciało, a na ekranie zamykającym scenę wyświetla się czarno-białe zdjęcie męskich genitaliów, na których leży rozbryzgany mózg. Później dowiadujemy się, że to fragment dokumentacji jednej z prac Hermanna Nitscha. Rozpoczyna się scena przedstawiająca fazy włączenia do męskiego bractwa, rozumianego bardzo ogólnie, jako wspólnota, której podstawą jest przynależność do płci. Bianchi sięga w niej po narzędzia choreograficzne (nad ruchem współpracowała z nią Jimena Pérez Salerno). Korzysta przy tym ze stylizacji ruchu, która jednoznacznie przywodzi na myśl aktorstwo w spektaklach Kantora – mężczyźni wykonują powtarzalne, wyraźnie teatralne gesty, robią karykaturalne miny, ich ciała są spazmatycznie napięte. Choreografia opowiada o inicjacji – od złożenia hołdu mistrzowi, przez upokarzające otrzęsiny, po zbudowanie wzajemnego zaufania i ukonstytuowania się

mężczyzny w ramach grupy. Ostatnia część nosi tytuł *Feminizm nie chroni tak, jak wy chronicie siebie nawzajem*.

Stworzenie tego mocnego, zbiorowego męskiego podmiotu jest Bianchi potrzebne do tego, żeby po raz kolejny performatywnie uruchomić swój research dotyczący przemocy wobec kobiet i kultury gwałtu, którego część została przedstawiona w *Pannie Młodej i Śpiącym Kopciuszku*. W *The Brotherhood* Bianchi oddaje kilkusetstronicowy plik zadrukowanych kartek w ręce mężczyzn siedzących w tym momencie za stołem przywodzącym na myśl konferencję prasową lub posiedzenie sądu i pozwala im robić z nim to, na co mają ochotę. „Pieprzyć to, niech mówią!" – z rezygnacją stwierdza artystka i opuszcza scenę. Mężczyźni czytają wybrane fragmenty, inne odrzucają, nie dzieląc się nimi z publicznością. Po odczytywanych tekstach poznajemy, po jakie materiały tym razem sięgnęła Bianchi. Wspomina refleksje Claire Dederer z książki *Potwory. Dylemat fanki* (wiele cytatów z niej pojawiło się wcześniej w scenie wywiadu z Haasem); sprawę zbiorowych gwałtów na Gisèle Pelicot; powraca postać Any Mendiety, której prace były cytowane w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku*. Pojawia się wreszcie, dużo bardziej obszerna i szczegółowa niż w pierwszej części *Siły Suki*, relacja z gwałtu, którego doświadczyła sama Bianchi kilkanaście lat temu po jednej z imprez, na których bawiła się z osobami ze środowiska artystycznego.

Jasne jest, że Bianchi zadaje pytanie o męską dominację w świecie sztuki w kontekście tego gwałtu. Istotne jest również, że łączy te dwie kwestie w specyficznym momencie swojej kariery – kiedy po wielkim sukcesie *Panny młodej i Śpiącego Kopciuszka* i otrzymaniu Srebrnego Lwa Weneckiego Biennale, została namaszczona na „wielką artystkę", a więc umieszczona w kategorii, do której dostęp ma bardzo niewiele kobiet. Choć nie zostaje to wypowiedziane wprost, *The Brotherhood* nawiedza pytanie o warunki

wejścia kobiety na artystyczny Parnas i perwersyjność sytuacji, kiedy biletem wstępu staje się spektakl dotyczący przemocy, jakiej kobiety doświadczają za to, do jakiej płci przynależą. Bianchi nie odpowiada na te pytania. Podobnie jak w poprzedniej części *Siły Suki*, kreśli pejzaż problemów, poznawczych aporii, dylematów i deklaracji, po którym się porusza, i którego sile się poddaje, nie tworząc jednoznacznej, łatwej do sparafrazowania wypowiedzi.

Tak jak w *Pannie młodej i Śpiącym Kopciuszku* na partnerkę swojej wypowiedzi wybrała włoską artystkę Pippę Baccę, która została zgwałcona i zamordowana w trakcie realizowania jednego ze swoich projektów, tak w *The Brotherhood* jej towarzyszką staje się Sarah Kane. Jest to wybór zaskakujący i stawiający opór prostym interpretacjom. Bianchi wydaje się utożsamiać z Kane na poziomie praktyk wyrazu – przedstawia się nie tylko jako reżyserka i performerka, ale też pisarka i to medium tekstu odgrywa w *Sile Suki* kluczową rolę. To performatywność prowadzonego i spisywanego przez Bianchi researchu uruchamia machinę teatru. W jej stosunku do Kane można odnaleźć jeszcze jeden, mniej oczywisty poziom identyfikacji. Kane zostaje przez Bianchi przedstawiona w taki sposób, jakby mimo swojej śmierci cały czas była w stanie mówić, jakby ciągle miała swój głos. Biorąc pod uwagę, jak mocno w dyskursie brazylijskiej artystki gwałt powiązany jest ze śmiercią, z której powraca się do żywych, można zaryzykować tezę, że utożsamia ona swoją kondycję – osoby, która po przeżyciu własnej śmierci zabiera głos – z kondycją Kane jako autorki, która dokonała literackiej antycypacji własnej samobójczej śmierci, a przez to poniekąd „przeżyła" tę śmierć, nie dała się jej uciszyć.

Bliskość Bianchi ze śmiercią i jej wyczuwalna fascynacja nią budzi niepokój, a jednocześnie wydaje się, że jest dla niej źródłem siły. Jeżeli to ciało, które widzimy na scenie, przeżyło własną śmierć i nadal mówi do nas, performuje,

tańczy, inscenizuje swoje widowisko, to znaczy, że ma większą moc niż śmierć i nawet większą niż ci, którzy do niej doprowadzili. Brazylijska artystka w oczywisty sposób krytykuje „braterski" – mizoginiczny, oparty na przemocy i zmowie milczenia – model konstytuowania się społeczności artystów, ale też z nim pogrywa. W jednej ze scen pierwszego aktu włącza magnetofon, który odtwarza francuskojęzyczną audycję radiową, w której Kantor opowiada o awangardzie i artystycznym przekroczeniu. Następnie włącza wibrator i zaczyna się masturbować, słuchając audycji. Po orgazmie wyłącza magnetofon i kontynuuje działania na scenie. Tak po prostu. Z kolei w jednej z ostatnich scen, kiedy leży na proscenium, a nad nią stoją ubrani tylko w bieliznę mężczyźni i za pomocą butelek z białym płynem symulują praktykę bukkake, mówi o tym, jak perwersyjną odczuwa przyjemność, siedząc w środku kręgu masturbujących się mężczyzn. *The Brotherhood* poza tym, że porusza kwestię wolności twórczej kobiet w świecie artystycznym zdominowanym przez mężczyzn, pyta też o wolność seksualną kobiet w społeczeństwach zdominowanych przez patriarchalną przemoc. W jaki sposób można przeżywać przyjemność, by ktoś inny nie dopuścił się na niej nadużycia? I w końcu – jak realizować swoje pragnienia bez wstydu, ale też bez strachu?

Spektakl, którego premiera odbyła się na Kunstenfestivaldesarts, bez wątpienia powstawał pod presją sukcesu części pierwszej *Siły Suki* i konieczności kontynuacji pracy w modelu „trylogii" – jasno określonego obszaru tematów, wątków, ale też estetyk. W *The Brotherhood* widać, że język teatralny, którym posługuje się Bianchi, jest stabilny. Można rozpoznać powtarzające się środki: mnogość cytatów, ograniczenie scenografii przy jednoczesnej multiplikacji kanałów przekazu, korzystanie ze środków choreograficznych i budowanie własnej osobowości na scenie w relacji do grupy performerskiej. Jest to jednak również język żywotny. W wywiadzie

poprzedzającym premierę artystka powiedziała, że jej poprzednia praca była „ciężarna” tą, którą pokazała w Brukseli. Trudno powiedzieć, czego zalążek skrywa *The Brotherhood*, ale z niecierpliwością czekam na trzecią część *Siły Suki*.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Przeciwko bractwom*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciwko-bractwom.

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, niezależna kuratorka tworząca projekty w formule badań artystycznych, krytyczka teatralna współpracująca m.in. z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Dwutygodnikiem” i portalem teatralny.pl, członkini zespołu redakcyjnego miesięcznika „Dialog”. Badawczo zajmuje się myślą ekologiczną i posthumanizmem w teatrze i choreografii.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przeciwko-bractwom*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/klasyka-odczytana-na-nowo-w-dramaten

/ ZAGRANICA

Klasyka odczytana na nowo w Dramaten

Jan Balbierz

Kungliga Dramatiska Teatern, Sztokholm

William Szekspir

Król Lear

adaptacja i reżyseria: Falk Richter, scenografia: Wolfgang Menardi, kostiumy: Zana Bosnjak, projekcje wideo: Stefano Di Buduo, muzyka: Daniel Freitag, światło: Carsten Sander

premiera: 7 października 2024

August Strindberg

Pelikan

adaptacja: Lucas Svensson, Emil Graffman, scenografia i reżyseria: Emil Graffman, kostiumy: Helle Carlsson, muzyka: Fredrik Möller, światło: Tobias Hagstöm Ståhl

premiera: 6 lutego 2025

Sztokholmskie teatry od dawna zapraszają do współpracy najlepszych

reżyserów niemieckich. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych Frank Castorf zdekonstruował na scenie Stadsteatern satyryczną powieść Strindberga *Czarne chorągwie*, później Michael Thalheimer zaprezentował na głównej scenie Królewskiego Teatru Dramatycznego swoje wersje *Wiśniowego sadu* i *Woyzecka*. Teatry z niemieckiego obszaru językowego są też stałymi gośćmi Festiwalu Bergmana, międzynarodowego biennale teatralnego organizowanego przez Królewski Teatr Dramatyczny. W sezonie 2024/2025 do pracy nad *Królem Learem* Dramaten zaprosił hamburczyka, czy też raczej – jak on sam to widzi – wywodzącego się z Hamburga Europejczyka Falka Richtera, jedną z najciekawszych postaci w od dekad witalnym niemieckim pejzażu teatralnym.

Zagraniczni twórcy zapraszani do sztokholmskiego teatru wkraczają na terytorium obciążone legendą i tradycją teatralną; to tutaj przez dekady działał Alf Sjöberg, autor wizjonerskich scenicznych *Gesamtkunstwerk*, ponadto zaś promotor dramatopisarstwa Gombrowicza i Witkacego, to tutaj reżyserował – a przez kilka lat również dyrektorował – Ingmar Bergman. Tak jak *Woyzecka* Thalheimera niechybnie porównywano do Bergmanowskiej inscenizacji z roku 1969, w której młody Thommy Berggren z zespołem występował na scenie przypominającej cyrkową arenę, tak inscenizacja Richtera wchodzi w dialog z pierwszym przedstawieniem, jakie Bergman wyreżyserował w Dramaten po powrocie z emigracji w Monachium, ascetycznym wizualnie *Królem Learem*, w którym główną rolę oszalałego władcy grał jeden z najważniejszych aktorów swojego pokolenia Jarl Kulle, w role córek zaś wcielały się trzy dobrze znane z innych inscenizacji i filmów Bergmana aktorki: Margaretha Byström, Eva Fröling i Lena Olin.

Richer przybył do Sztokholmu z własnym, międzynarodowym, ale działającym zwykle w Berlinie, zespołem: scenografem (Wolfgang Menardi),

projektantką kostiumów (Zana Bosnjak), artystą wideo (Stefano Di Buduo) i kompozytorem (Daniel Freitag).

Scenariusz sztokholmskiego przedstawienia jest radykalnym przepisaniem tragedii Szekspira; Richter dopisał do niej własny, osadzony we współczesności tekst: oto młoda reżyserka Karin Lindt (Ana Gil de Melo Nascimento) dostaje zadanie dokończenia inscenizacji *Króla Leara*, którą reżyserować miał jej ciężko teraz chory rodzic, światowej sławy artysta teatru. Ojciec leży w szpitalu po zawale serca i kontaktuje się z córką za pomocą Skype'a. Gil znakomicie odtwarza rolę znerwicowanej, biegającej z telefonem komórkowym, przytłoczonej ogromem zadania artystki. Karin musi nie tylko walczyć z zespołem, który kontestuje jej propozycje zmiany akcentów w sztuce i wyeksponowania ról kobiecych, ale również w licznych rozmowach rozliczyć się z własnym ojcem. Ich i tak już trudnej relacji nie ułatwia fakt, że Karin wydała niedawno autofikcyjną powieść *Dziedzictwo emocjonalne*, opowiadającą o stłamszonej, dorastającej w cieniu ekscesywnego ojca-artysty córce. Richter uniknął szczęśliwie plakatowości w budowaniu postaci reżyserki; jest ona nie tylko ofiarą domowego tyrana, ale również beneficjentką sytuacji rodzinnej, którą kontestuje, bezpardonowo korzystającą z przywilejów dostępnych celebryckim dzieciom.

Fani twórczości Richtera rozpoznają tu zapewne wątki z jego wcześniejszych przedstawień, przede wszystkim z mającej premierę rok przed sztokholmskim *Learem The Silence* w berlińskiej Schaubühne z rewelacyjną rolą debiutującego na scenie teatralnej Dimitrija Schaada (w Sztokholmie odnajdziemy zresztą prawie dosłowne cytaty z tej inscenizacji). W tamtym przedstawieniu również obserwowaliśmy splot toksycznych związków rodzinnych, skomplikowaną relację dziecka – w tym przypadku syna – z ojcem, w której podległość i agresja mieszają się z zależnością i

niemożliwością odcięcia się od znienawidzonego rodzica. *The Silence*, osnuta wokół wątku coming outu homoseksualnego syna, to przede wszystkim opowieść o przemilczaniu przeszłości. Zarówno ojciec, jak i matka (nieobecni na scenie, a widoczni jedynie na ekranie w czasie projekcji wideo) są nie tylko sprawcami rozpadu rodziny (przemocowy ojciec wpisuje się we wzorzec apodyktycznego rodzica, rozpaczająca matka proponuje w dobrej wierze synowi leczenie z przykrej, jej zdaniem, dolegliwości), ale i ofiarami traum wojennych, o których kolejnemu pokoleniu niczego nie mówią i których to domyślać się może jedynie pośrednio, przyglądając się z osłupieniem ich dziwacznym zachowaniom i śledząc wszechobecne w ich życiu mechanizmy wyparcia.

W sztokholmskim *Learze* historia współczesna przeplata się z Szekspirowskim pratekstem, ograniczonym do kluczowych scen; to, co pozostało z dramatu, to znakomicie zagrane i wizualnie atrakcyjne *highlights*. Grający oszalałego władcę Peter Andersson wrócił na scenę Dramaten po kilkunastoletniej przerwie. Andersson jest aktorem szekspirowskim z długim stażem, grał między innymi w *Hamlecie*, *Makbecie*, *Ryszardzie III*, pojawił się też w epizodycznej roli w Bergmanowskiej wersji *Leara*. Popularność przyniosły mu również liczne role w sztukach Larsa Noréna wystawianych w Dramaten w latach dziewięćdziesiątych. Aktor gra tu z pełnym wykorzystaniem warsztatu, jego Lear z abdykowanego władcy z goryczą wspominającego dawne, świetne czasy i łatwo wpadającego w gniew w końcowych scenach zmienia się w budzącego już tylko litość i wzruszenie starego, przegranego człowieka. W scenicznej wersji Falka na scenie pojawia się w kostiumie dyskretnie nawiązującym do tradycji romantycznej, kwiaty we włosach zastępuje powyginana czarna metalowa korona.

Już Jan Kott zwracał uwagę na to, jak istotną rolę w inscenizacjach *Leara*

odegrały ulepszenia w technice scenicznej. W Sztokholmie obficie wykorzystywana scena obrotowa i wielkoformatowe projekcje wideo nadają przedstawieniu filmową dynamikę, a w jednej z finałowych scen pozwalają widzom na utożsamienie postaci dwóch ojców. Lear umiera w krwawej bitewnej łaźni, ojciec Karin w szpitalnym łóżku; ich umęczone, zroszone potem twarze zlewają się w jedno w projekcji na muślinowej kurtynie. Umowna, utrzymana w czerniach i szarościach scenografia ogranicza się do kilku symbolicznych elementów: statuy władcy, chorągwi, białego, neonowego okręgu w roli słońca, zwęglonych czaszek poniewierających się na ziemi.

Szekspirowska sztuka traktuje o dziedziczeniu, o przywiązaniu córek do ojców, przede wszystkim jednak o żądzy władzy. Dla Richtera było rzeczą oczywistą, że sztuka o „niedorzecznej tyranii starców" i o paranoicznym królu, który „nawet w swoich najlepszych latach, w pełni sił, był narwany", dziś zaś składa się wyłącznie z „zaskorupiałych przywar i nawyków, lecz także dziwactw, jakie niesie z sobą choleryczna i gorzka starość" (*Król Lear* w przekładzie Jerzego S. Sity) wykazuje analogie z lokalną i globalną polityką trzeciej dekady XXI wieku. W wywiadach reżyser mówił o tym, że starał się przygotować szekspirowski kondensat na nasze czasy i że widzi swoją sztukę jako komentarz do najnowszej niemieckiej i światowej polityki.

W demenciejącym tyranie Richter dostrzegł jednak również indywidualny dramat starego, odnoszącego przez całe życie sukcesy mężczyzny, który – niedołężny i zapominalski – musi zejść ze sceny władzy politycznej oraz rodzinnej i ustąpić miejsca młodszym. Lear-Lear i Lear współczesny, nie król, ale reżyser, to bezsilni, zgorzkniali mężczyźni; jeden dogorywa w szpitalnym łóżku, drugi wygnany, udaje się na wędrówkę przez usłane czaszkami ludzkimi wrzosowiska prowadzącą go do bezdomności, osamotnienia,

wreszcie żałosnej śmierci. Zarazem sztuka o dziecinniejącym rodzicu jest też historią o dorośleających, dojrzewających do władzy, okrucieństwa, ale i samodzielności córkach (Victoria Dyrstad, Elektra Hallman, Karin Franz Körlof).

***

Tymczasem na scenie kameralnej Dramaten jeden z najciekawszych współczesnych reżyserów szwedzkich Emil Graffman przekształcił *Pelikana* Augusta Strindberga w parodię wczesnego Hitchcocka. Graffman od lat zajmuje się klasyką teatralną, już jako dwudziestokilkulatek wystawiał Strindberga w założonym przez siebie teatrze alternatywnym. Reżyser – absolwent łódzkiej Filmówki – jest też autorem krótkometrażówek, teledysków i filmów dokumentalnych. W swoich wystylizowanych inscenizacjach często korzysta z chwytów klasycznego kina i nawiązuje do gatunków takich jak *film noir.*

Strindberg napisał swoją jednoaktówkę dla założonego przez siebie Teatru Intymnego, gdzie też miała premierę w 1907 roku; rzecz zakończyła się krytyczną i frekwencyjną klęską i sztuka na długie lata przepadła. Literatura teatralna od Sofoklesa obfituje w postaci złych matek, trudno jednak znaleźć w niej czarniejszy obraz czegoś, co szwedzki dramatopisarz we wstępnych szkicach do sztuki nazwał „humbugiem macierzyństwa". Oto nieludzka, chciwa matka regularnie kradnie pieniądze męża i wydaje je na własne potrzeby, głodzi swoje dzieci i przetrzymuje je w lodowatych, nieogrzewanych pokojach; w swej obłudzie przyrównuje się przy tym do legendarnej samicy pelikana, ofiarnie karmiącej potomstwo własną krwią. W eksplozywnym połączeniu naturalizmu w ukazaniu ekonomicznych i eksploatacyjnych aspektów małżeństwa i atmosfery koszmaru sztuka

Strindberga w oczywisty sposób nawiązuje do jego wcześniejszych tekstów dramatycznych, takich jak *Ojciec*. Poprzez doprowadzone do groteski, balansujące między realnością a halucynacją opisy zła, obłudy i chciwości zmierza jednak również w stronę uprawianej przez niego od początku XX wieku poetyki gry snów.

Strindberg, prezentujący się chętnie jako „syn służebnicy" (tak brzmi tytuł jego autobiografii, naprawdę pochodził z dosyć zamożnego mieszczaństwa) przez całe życie złym okiem przyglądał się społeczeństwu klasowemu i z upodobaniem obnażał hipokryzję kryjącą się w komfortowym futerale burżuazyjnego życia.

Graffman radykalnie skrócił tekst oryginalny i zręcznie poprzesuwał akcenty. W centrum sztokholmskiej inscenizacji stoi milcząca kuchta Margaret (Anneli Martini). U Strindberga pojawia się ona tylko raz, na początku sztuki, w długiej rozmowie z Matką półgębkiem ujawniając jej pazerność; potem znika, sugerując, że po śmierci Pana kończy pracę w niegościnnym domu i nie powraca więcej na scenę. Graffman uczynił z niej centralną postać sztuki; Margret staje się obserwatorką zdarzeń scenicznych, z przerażeniem i osłupieniem przyglądającą się makabrycznym ekscesom „państwa" i ostro wyrażającą swoją opinię o nich.

Strindberg umieścił swoją tryskającą żółcią jednoaktówkę w mieszczańskim salonie, tymczasem na scenie kameralnej Dramaten wszystko rozgrywa się w kuchni, gdzie w małej wnęce ozdobionej jedynie krucyfiksem i fotografiami rodziców śpi Margret. Wszystko toczy się w półmroku, bo pazerna matka oszczędza na rachunkach za światło. Graffman, będący też autorem wysmakowanej scenografii, efektywny scenicznie ascetyzm swoich inscenizacji wywodzi z doświadczeń lat studenckich w Łodzi, gdzie – jak opowiada – studenci mieli do dyspozycji bardzo niewiele taśmy filmowej;

redukcja środków była więc wynikiem niedoboru narzędzi.

Dysfunkcjonalna rodzina ustylizowana została w sztokholmskim przedstawieniu na klan Addamsów, spektakl stanowi parodię obfitującego w elementy komediowe thrillera. Malachitowe lampy zapalają się i gasną same z siebie w najmniej spodziewanych momentach, skrzypiące drzwi otwierają się złowieszczo, zza kulis dobiegają potworne krzyki; od czasu do czasu pojawia się w kuchni ponury duch zmarłego pana domu.

Aktorstwo stoi tu najwyższym poziomie. Znana polskim widzom między innymi z głównej roli w filmie Liv Ullmann *Wiarołomni* Lena Endré gra monstrualną matkę na granicy groteski, bez przerysowania jednak; kreowana przez nią postać manipuluje całą rodziną, wyciskając przy każdej okazji finansowe korzyści. Peter Viitanen snuje się po kuchni jako apatyczny, zmęczony, nadużywający alkoholu Syn, Torkel Petersson wciela się w rolę cynicznego Aksela, męża Gerdy, który pojął ją za żonę dla rodzinnych pieniędzy i romansuje otwarcie z własną teściową. Przypomina on Jeana z *Panny Julii*, pozbawionego skrupułów i gotowego na każde świństwo wspinacza po drabinie klasowej. W farsowych scenach ukrywa za pazuchą młotek, którym otworzyć chciał szufladę z pozbawiającym go majątku testamentem, by chwile potem mamić panią domu planami wspólnej ucieczki z rodzinnym majątkiem. Electra Hallman (wcielająca się też w Goneril w *Królu Learze*) wreszcie gra niepanującą nad swoim ciałem, targaną nerwowymi tikami Gerdę.

Graffman zachował zakończenie znakomicie zaznajomionego z tradycją teatru Strindberga. W ostatniej scenie zbliżamy się do czegoś w rodzaju *katharsis*; matka wyskakuje przez okno, podpalony przez syna dom płonie, dzieci czekają na ogień, który je strawi. Oczyszczenie z tego pozbawionego miłości rodzinnego koszmaru może przyjść tylko w formie destrukcji, poprzez

niszczący wszystko ogień.

Wzór cytowania:

Balbierz, Jan, *Klasyka odczytana na nowo w Dramaten*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/klasyka-odczytana-na-nowo-w-dramaten.

Autor/ka

Jan Balbierz – profesor literaturoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, skandynawista, komparatysta i krytyk literacki. Wydał między innymi *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki* oraz *À propos inferna. Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego*. Stypendysta Fundacji Fulbrighta i Fundacji Kościuszkowskiej, laureat nagrody Akademii Szwedzkiej za działalność naukową w zakresie skandynawistyki.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/klasyka-odczytana-na-nowo-w-dramaten*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/komedia-o-ludobojstwie

/ ZAGRANICA

Komedia o ludobójstwie

Ewa Bal

Maxim Gorki Theater w Berlinie

Karabakh Memory

reżyseria: Roza Sarkisian, dramaturgia: Johannes Kirsten, wideo: Magda Mosiewicz, scenografia i kostiumy: Dana Kavelina, muzyka: Alexandra Malatskovska, światło: Daniel Krawietz

premiera: 25 kwietnia 2025

Od 24 kwietnia do 31 maja trwała w Berlinie siódma edycja festiwalu Berliner Herbstsalon Re-Imagine! | Ein Prolog Im Frühling (Berliński Salon Jesienny Re-Imagine! / Prolog wiosną), zatytułowana *100 +10 Armenian Allegories*[1], w całości poświęcona sztuce ormiańskiej. W ramach programu Maxim Gorki Theater przygotował serię spektakli, czytań performatywnych, pokazów filmowych, koncertów i ekspozycji, wśród których znalazła się także produkcja Rozy Sarkisian, dobrze znanej w Polsce reżyserki ukraińskiej o ormiańskich korzeniach. Głównym wątkiem całego cyklu było znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak współcześni artyści i artystki pochodzenia

ormiańskiego sytuują siebie wobec wydarzeń sprzed przeszło stulecia: ludobójstwa Ormian w Imperium Osmańskim w latach 1915-1917 oraz wobec równie dramatycznych wydarzeń ostatnich dziesięcioleci: tzw. pierwszej wojny w Górskim Karabachu w 1992 i drugiej w 2020 roku, zakończonej ostatecznym przejęciem spornego terytorium przez Azerbejdżan i wysiedleniem z niego Ormian. Fakt, że *100 +10 Armenian Allegories* wymyśliła Shermin Langhoff, dyrektorka naczelna Gorkiego, ma tu wielkie znaczenie, gdyż ona sama jest potomkinią tureckich imigrantów w Niemczech, a Turcja nie tylko aktywnie wspierała Azerbejdżan w walkach o Górski Karabach, ale także ponosi ciężar odpowiedzialności za ludobójstwo z 1915 roku. Można więc powiedzieć, że w tym projekcie Turcja symbolicznie oddała głos Ormianom, żywiąc nadzieję, że odpowiedzą oni podobnie jak Siergiej Paradżanow, represjonowany za czasów sowieckich reżyser filmowy, etniczny Ormianin urodzony w Gruzji, zafascynowany kulturą ukraińską, który mawiał, że za poniesione krzywdy należy „mścić się za pomocą miłości”[2]. Ta utopijnie brzmiąca formuła dobrze się jednak wpisuje w kontekst toczącej się aktualnie wojny w Ukrainie, wielu bowiem twórców o korzeniach ormiańskich stało się obywatelami Ukrainy i wielu z nich, tak jak Rozie Sarkisian, historia napisała wojenne biografie na swojej i cudzej ziemi.

Sarkisian nie jest jednak reżyserką, która poprzez teatr domagałaby się jakiegoś zadośćuczynienia za krzywdy swojego narodu: ormiańskiego czy ukraińskiego. Kto widział jej spektakle w Polsce czy w Ukrainie, wie, że nigdy nie interesowała ją kwestia rewindykacji podmiotowości konkretnej nacji, promocji jakiejś jednej silnej tożsamości. Raczej zawsze nieufnie i z ukosa spoglądała na wszelkie przejawy jednorodnej zbiorowej identyfikacji. To zrozumiałe, bo sama wywodzi się z queerowego środowiska, które chyba w żadnym kraju na świecie nie zostało postawione w centrum narodowego dyskursu. A poza tym mówi czterema językami, każdym z osobna albo

wszystkimi naraz, choć żadnego z nich, jak twierdzi, nie uważa za swój ojczysty. To też sprzyja poczuciu niezadomowienia w jednej narodowej kulturze. A jak wiadomo, zdystansowana pozycja poznawcza queerowego podmiotu umożliwia uruchomienie szeregu strategii twórczych, które stają się bardziej narzędziem analitycznym niż sposobem konstruowania mocnych narracji.

Przedmiotem analizy w spektaklu Sarkisian są zaś dwie, na pozór sprzeczne funkcje pamięci: świadome zapominanie i mimowolna chęć upamiętniania. Jak sama mówi, zawsze dziwiło ją, dlaczego Ormianie opuszczając Karabach w 2020 roku, palili swoje domy i opróżniali z kości groby przodków. Pewnie nie chcieli, by wpadły w obce ręce, rezerwując sobie wyłączne prawo do pamiętania lub zapomnienia o ojczyźnie. A jednocześnie, zabierając ze sobą w słoiku część prochów spalonych domów i kości, zamieniali tę pamięć w infantylny nieco, sentymentalny suwenir, który, niczym śnieżna kula z Mikołajem, zastępował i konkretyzował przedmiot pragnienia i tęsknoty. Patrząc z dystansu, obie formy zapominania i pamiętania wydały jej się ciekawym problemem. Autoetnograficzne podejście autorki i queerowy dystans jest kluczem odbioru *Karabakh Memory.*

Początek spektaklu jest zaskakujący nawet dla przyzwyczajonej do „dziwactw" widowni Gorkiego. Wchodząc do sali Я, publiczność orientuje się, że za scenografię robi tu tekturowa ściana zamykająca pudło sceny, w którym wycięto jeden wielki okrągły otwór, i dwa pomniejsze. Ten duży – przez rozpoczęciem spektaklu zasłonięty płócienną szmatą, przymarszczoną i ściągniętą ku środkowi za pomocą sznurka, tak jak zasznurowuje się dzieciom zimowy kaptur – to wypisz wymaluj anus. W samym jego środku tli się zaś wyświetlane z projektora ognisko. Za chwilę przez ten sceniczny odbyt wychodzić i wchodzić zaczną aktorzy, wywoływani na scenę do

odgrywania figur z pamięci Rozy alias jej scenicznego sobowtóra granego przez Flavię Lefèvre. Jak na dłoni widać więc, że źródło pamięci nie tkwi, jak zwykło się myśleć, w czyimś „sercu” i zmysłach (podobnie do źródeł traumy), ale raczej przeszkadza, czy nawet uwiera u ujścia jelita grubego, bo Flavia raz po raz zmuszona jest biegać do toalety po chwilę ulgi.

Roza Sarkisian robi więc wszystko, by nie popaść w ton cierpiętniczej wiwisekcji swojego życia: dziecięcego świadka wojny w Górskim Karabachu oraz wojny w Ukrainie. Dlatego zamienia sceniczną realność w teatralne laboratorium prób i błędów, gdzie w punkcie wyjścia trzeba odpowiedzieć na pytanie, jak przedstawić historię ormiańskiej rodziny pochodzącej z Górskiego Karabachu, która jak wiele innych, musiała uciekać przed agresją Azerów – do Armenii albo Ukrainy – a jednocześnie nie dać się złapać w pułapkę romantycznej nostalgii za utraconym domem. I jak nie ulec voyeurystycznej potrzebie widza zaglądania do czyjegoś psychologicznego wnętrza albo cielesnych ran?

W tym queerowym laboratorium dobrze sprawdza się konwencja rewii, czyli montażu numerów i songów napisanych przez Alexandrę Malatskovską. Ta aktorka i kompozytorka pracuje z Sarkisian co najmniej od dekady; razem kończyły Charkowski Uniwersytet Sztuk i zaczynały robić niezależny eksperymentalny teatr obok czołowych dzisiaj progresywnych artystek, aktorek, reżyserów, reżyserek i dramatopisarek z Ukrainy: Niny Khyzhnej, Oksany Cherkashyny, Oleny Apchel, Ljuby Ilnytskiej, Kostiantego Vasiukova, Kateryny Vasiukovej, Niny Batovskiej. Warto o tym środowisku pamiętać, bo dzisiaj w wyniku wojny jest ono rozproszone po różnych ośrodkach w Ukrainie i poza jej granicami, przez co ich pokoleniowy głos stał się mniej wyraźny. Sarkisian i Malatskovska, do których czasem dołączają w Polsce Krysia Bednarek, a wcześniej Oksana Cherkashyna i Joanna Wichowska,

zachowuje swój własny, oryginalny styl queerowego kabaretu. Malatskovksa jest fanką amerykańskich musicalowych evergreenów i pastiszuje je w swoich kompozycjach oraz śpiewie (z wyraźnym ukraińskim akcentem!). Takie ukraińskie queerowanie kulturowego wzorca uruchamia i jednocześnie krytycznie ośmiesza utwierdzone w ciele modele zachowań: rozpamiętywania, żałoby i nostalgii.

Dlatego właśnie pamięć i nostalgiczna tęsknota za domem przedstawione są w tym spektaklu jako wymiotowanie i defekacja – spektakl zaczyna się od dźwięku spłuczki w toalecie, dobiegającego zza prowizorycznej kotary, zza której wychodzi Tim Freudensprung, grający babcię oraz mamę Flavii/Rozy oraz kilka innych postaci. Flavia z kolei zjawia się na scenie, pchając przed sobą naturalnych rozmiarów trumnę i chwali się, że od przyjaciół z Karabachu otrzymała słoiczek cennej ziemi z rodzinnego miasta. Ową cenną ziemią, wyświechtanym symbolem nostalgii za utraconą ojczyzną, okazują się kakaowe chrupki, którymi Flavia napycha się tylko po to, by po chwili wszystko zwymiotować do trumny. Do tego służy tu teatr: ziemia to nie ziemia, tylko chrupki, łzy są sztuczne, wąsy przyklejone, peruka niezdarnie przekręcona na głowie. Pamięć i nostalgia niczym biegunka i wymioty są tu trochę nieobyczajną, niekontrolowaną, nagłą i żenującą funkcją ciała.

Można powiedzieć, że ta strategia twórcza krytycznie ustosunkowuje się do dobrze znanej teorii postpamięci, zgodnie z którą wnukowie dziedziczą emocjonalną pamięć dziadków – świadków traumatycznych wydarzeń – za pomocą „nawiedzających" mediów: przedmiotów, zdjęć, zasłyszanych historii i zachowań. Tymczasem, zamiast wzmacniać struktury pamięci, Sarkisian piętrzy na scenie różnorodne zapośredniczenia przekazu po to, by przyglądać się ciekawie ich zewnętrznym formom – raz śmiesznym, raz strasznym. Interesuje ją właśnie to przesunięcie, wypaczenie, ślepa uliczka i

pomyłki procesu pamiętania, które czynią niemożliwym rekonstrukcję przeszłości.

Najlepszym przykładem tej strategii jest scena, w której Tim i Sasha (zdrobnienie od Alexandry) odgrywają role dziadka i babci Sarkisian. Obrazy ich twarzy, niby wycięte z większej fotografii, bez szyi i reszty tułowia, są wyświetlane z projektora na tekturową ścianę i dla lepszego wyabstrahowania ich z kontekstu widnieją na tle schematycznej grafiki oddychających płuc jako ich dwa płaty. Ich nagrana rozmowa, naprawdę przeprowadzona kiedyś przez Sarkisian w języku rosyjskim z ormiańskim karabaskim akcentem, jest odgrywana przez Tima i Saszę, ale to Sasza udaje dziadka, a Tim babcię (sami też nakładają na twarze maski dziadków reżyserki). Do tego dochodzi symultaniczny przekład: na niemiecki i na angielski w napisach. Sarkisian nie stara się więc zbudować na scenie efektu intymnego kontaktu z członkami własnej rodziny, przeciwnie, traktuje je jak groteskowe figury pamięci, przejaskrawione i odrealnione. A przede wszystkim z tej rozmowy nie dowiaduje się kompletnie niczego o dawnym Karabachu ani o życiu w Azerbejdżanie.

Podobnie zapośredniczony jest kontakt Flavii/Rozy z mamą. Flavia stara się zadzwonić do mamy mieszkającej w Charkowie, dlatego Tim wychodzi na chwilę za kulisy, by odebrać telefon. I gdy tylko jego twarz, jako mamy, pojawi się w wideoczacie, Flavia przystawia swój aparat do obiektywu kamery i mikrofonu, aby widzowie też mogli jej się przyjrzeć. Widać, że Tim stoi tuż za kulisami, w krzywo założonej peruce, a gdy Flavia prosi go (jako mamę) by podał telefon babci, Tim na oczach widzów przekłada telefon do drugiej ręki, zamieniając się w babcię. Babcia niby znajduje się w tym samym mieszkaniu w Charkowie, ale twierdzi, że mieszka w tej chwili w Karabachu. Cała ta gra z czasoprzestrzenią toczy się na oczach widzów, pomiędzy sceną

a kulisami Gorkiego.

Bardzo widzów śmieszy ta jawna kpina z zasad realizmu i z przedustawnych wzorców zachowań: żałoby, smutku, tęsknoty. Ja jednak nazwałabym to podejście „ocalającym” (choć ktoś mądrzejszy ode mnie nazwałby je strategią wyparcia), w której za każdą kpiną i żartem czai się problem do przemyślenia. Bo im usilniej reżyserka stara się przekłuwać balon powagi, tym bardziej widz przekonuje się, że coś tu jednak jest na rzeczy. Nikt nie ma przecież monopolu na pamiętanie, choć niektórzy narodowcy tak właśnie uważają. A niechęć do rozpamiętywania także może być sposobem porządkowania rzeczywistości i przeszłości. I raczej nikt nie powinien go nam narzucać.

Zresztą Roza Sarkisian wielokrotnie już przećwiczyła opisywaną przeze mnie strategię budowania queerowych światów na scenie. Na przykład w *Radiu Mariia* (2022) w Teatrze Powszechnym w Warszawie, gdzie zamiast o ponurej, bezskutecznej walce polskich kobiet o prawa reprodukcyjne, wolała razem z Joanną Wichowską i Krysią Bednarek, autorkami scenariusza, pokazywać radosną, utopijną Polskę z 2035 roku, gdzie Kościół katolicki został zdelegalizowany, a w jego miejsce w wyniku feministycznej rewolucji zaprowadzono nowy ustrój. Nie oglądamy dzisiejszych czasów wprost (bo co to za frajda słuchać wściekłych, zrozpaczonych czy zawiedzionych kobiet), tylko ich żartobliwe wspomnienie, kiedy to dziewczyny musiały na ulicach domagać się od rządu praw reprodukcyjnych (wyobrażacie to sobie?). Albo jak w spektaklu *Fucking Truffaut*, współprodukcji Fundacji Reszka, Maxim Gorki Theater i Teatru Dramatycznego w Warszawie, w którym Sarkisian przyglądała się wojnie w Ukrainie z punktu widzenia osób queer, udających, niczym klowni w cyrku, że nie rozumieją zasad, na jakich zachodni świat reaguje na wojnę w Ukrainie, ani jak wygląda prawdziwa żałoba po stracie

ojczyzny. Zawsze pierwsze pytanie Sarkisian jest takie: nie wiem, jak to pokazać, jak to zrozumieć i teatr ma mi w tym pomóc. A przy okazji my sami, jako widzowie, mamy możliwość stawiania sobie podobnych pytań i znajdywania na nie odpowiedzi.

Jest w tym przedstawieniu na pewno kilka smaczków, powiedziałabym, dla koneserów queeru: na przykład muzyczny numer opowiadający historię ginekologa robiącego kobietom skrobanki. Flavia gra w nim lekarza, w białym kitlu z doklejonym wąsem pod nosem, a Alexandra Malatskovska jest pacjentką rozkładającą przed nim szeroko nogi, wystające z tiulowej falbaniastej spódnicy. Albo inny numer na temat snu Flavii o azerskim żołnierzu, granym przez nią samą, który zamiast zabijać, tańczy pole dance wokół pięciometrowego karabinu. Wszędzie w tych numerach pojawia się dobrze znana queerowa strategia dragu, zamiany płci: dla maistreamu i heteronormy pozostaje ona przykładem dopuszczalnej karnawałowej maskarady, ale dla wtajemniczonych – ujawnieniem, wyoutowaniem prawdziwych relacji między partnerami lub partnerkami.

Pod koniec spektaklu jednak ta queerowo-kpiąca i groteskowa konwencja spektaklu zaczyna przybierać nieco inne barwy. W przedostatniej scenie pojawia się bowiem sprawa niedawnego zniszczenia w Niemczech pomnika ormiańskich ofiar ludobójstwa z 1915 roku przez lokalnych „niemieckich patriotów”. Aktorzy, niby wciąż żartem, obwiniają o to Niemców, i jeszcze dolewają oliwy do ognia, mówiąc, że Cesarstwo Niemieckie pomagało przecież w 1915 roku Turcji w przeprowadzeniu rzezi, niejako zapowiadając późniejsze nadejście nazizmu. Potem chodzą między rzędami publiczności, pytając o narodowość każdego widza, po czym „nie-Niemców” poklepują po ramieniu, a „Niemców” nazywają „niedobrymi”. I w tym jednym momencie, mam wrażenie, widzom przestaje być do śmiechu. Kilka osób opuściło nawet

salę. Dlaczego? Mogę się tylko domyślać. Trzeba pamiętać, że spektakl Rozy Sarkisian szczególnie rezonuje w Berlinie – mieście muzeów i upamiętniania nazistowskich zbrodni ludobójstwa. Niemieckie społeczeństwo od lat siedemdziesiątych XX wieku rozliczało się ze zbrodni popełnionych w XX wieku, oddając cześć ofiarom. I nagle, w tym przedstawieniu, ktoś im znowu mówi, wprawdzie żartem, że są nazistami. Myślę, że niektórzy mogli poczuć się urażeni („no przecież przeprosiliśmy"), inni zaś być może widzą w tym przytyk do rosnącej w siłę AfD. Ale Berlin to bardzo kosmopolityczne miasto, a na widowni obecni byli nie tylko Niemcy. Niemniej jednak widać było, że ta przedostatnia scena wbiła gdzieś ostrą szpilę. Na końcowe radosne wezwanie aktorów do widzów, by przyszli na scenę i wspólnie odbudowali pomnik Ormian z kawałków ciał i kości (sztucznych oczywiście!) i chóralnie zanucili piosenkę o „squeerowaniu Karabachu" – publiczność odpowiedziała z pewną rezerwą. Jakby kredyt zaufania do queerowej zgrywy się wyczerpał albo miał swoje granice.

Niezależnie jednak od tego, jak zinterpretujemy ostatnie dwie sceny, spektakl Rozy Sarkisian, grany w kontekście wojny w Ukrainie i wojny na Bliskim Wschodzie, staje się potrzebnym laboratorium reprezentacji, upamiętniania, przepracowywania traum, gdzie sąsiadują ze sobą uwalniający wybuch śmiechu oraz groza i przerażenie. Ciekawe, co jeszcze przyjdzie nam za chwilę zobaczyć i czy starczy nam poczucia humoru, by to zrozumieć?

Wzór cytowania:

Bal, Ewa, *Komedia o ludobójstwie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/komedia-o-ludobojstwie.

Autor/ka

Ewa Bal – profesorka Uniwersytetu Jagiellońskiego i kierowniczka Pracowni Badań nad Praktyk Wiedzo-Twórczych Kultur Lokalnych na Wydziale Polonistyki. Jej wczesne badania koncentrowały się na teatrze i dramacie włoskim i zaowocowały dwiema monografiami: *In the Footsteps of Harlequin and Pulcinella. Mobilność kulturowa i lokalność teatru* (wyd. polskie 2017, wyd. angielskie Peter Lang 2020) oraz *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (2007). Była także redaktorką i tłumaczką na język polski trzech antologii włoskiego dramatu współczesnego (w tym wielu pisanych w regionalnych dialektach) oraz antologii polskiego dramatu współczesnego w języku włoskim (2007). Obecnie zajmuje się głównie kwestiami niesprawiedliwości epistemicznej i lokalnych wiedz oraz praktyk twórczych w Europie Środkowej i Wschodniej. Jej badania obejmują dekolonialne praktyki performatywne na Globalnym Wschodzie, globalne i lokalne wymiary mobilności kulturowej w sztukach performatywnych oraz dramaturgie i performanse mniejszości kulturowych. Ostatnio kierowała pracami międzynarodowej polsko-ukraińskiej grupy badawczej na Uniwersytecie Jagiellońskim „Wiedze lokalne w teatrze i performansie ostatnich dwóch dekad w obliczu niesprawiedliwości epistemicznej. Perspektywa polska i ukraińska", której efekty naukowe można znaleźć w czasopiśmie „Critical Stages" (2023/28). Obecnie pracuje nad monografią *Feminist Imagining in Polish and Ukrainian Theatres* (jako współautorka, publikacja w 2025) oraz *Against Groundlessness. Ethonostalgias and Ethnofuturism in 21st-Century Theatre and Performance* (tytuł roboczy). Współredagowała również kilka zbiorowych monografii poświęconych teorii performansu, w tym ostatnio z Mateuszem Chaberskim: *Situated Knowing: Epistemic Perspectives on Performance* (2021) oraz kilka tomów z serii Nowe Perspektywy – Performatyka.

Przypisy

1. Autorka projektu: Shermin Langhoff , kuratorzy: Anahit Bagradjans, Vigen Galstyan, współkuratorzy: Johannes Kirsten, Endre Malcolm Holéczy, Erden Kosova, kuratorzy wspomagający: Asya Yaghmurian, Gari Vanisian, asystenci: Thalia Hertel, Helen Waeder, Theresa Welge, konsultacje: Arsinée Khanjian, Asena Günal, Tigran Petrosyan, scenografia wystawy: Alice Faucher,
2. https://www.gorki.de/en/100plus10 [dostęp: 24.06.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/komedia-o-ludobojstwie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-o-sprawie-dantona-i-nieudanych-rewolucjach

/ ZAGRANICA

Frank Castorf o sprawie Dantona i nieudanych rewolucjach

Marek Podlasiak

Staatsschauspiel Dresden

Georg Büchner

Śmierć Dantona

z wykorzystaniem fragmentów *Misji* Heinera Müllera

reżyseria: Frank Castorf, scenografia: Aleksandar Denić, kostiumy: Adriana Braga Peretzki, światło: Johannes Zink, muzyka: William Minke, videodesign: Andreas Deinert, dramaturgia: Jörg Bochow

premiera: 25 kwietnia 2025

Frank Castorf po trzydziestu jeden latach od inscenizacji *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej w berlińskiej Volksbühne (1994) powraca do tematu rewolucji francuskiej i burzliwych sporów pomiędzy jej przywódcami: Dantonem i Robespierre'em, wystawiając *Śmierć Dantona* Georga Büchnera z wykorzystaniem tekstu teatralnego Heinera Müllera *Misja.* Premiera

trwającego sześć i pół godziny spektaklu, zrealizowanego z dużym rozmachem – przejawiającym się szczególnie w warstwie scenograficznej, niezwykle efektownych kostiumach, a także w zawartym w scenariuszu szerokim spektrum odniesień intertekstualnych (między innymi interesujące nawiązania do filmu *Danton* Andrzeja Wajdy) – odbyła się 25 kwietnia 2025 roku w Staatsschauspiel Dresden.

Drezdeńska *Śmierć Dantona* nie zaczyna się, jak można by oczekiwać, scenami z dramatu Georga Büchnera, ale sekwencjami z *Misji* Heinera Müllera, które dominują na planie akcji przez pierwszą godzinę spektaklu, a następnie w coraz większym stopniu zaczynają splatać się z tekstem Büchnera. Zdialogizowanie przez Castorfa utworów Büchnera i Müllera nie jest przypadkowe, gdyż wielowątkowa *Misja* podejmuje problematykę rewolucji francuskiej, sporów ideowych jej przywódców, rozczarowania z powodu porzuconych ideałów czy niezrealizowanych postulatów rewolucyjnych, a także stawia w centrum uwagi kwestię kolonializmu w kontekście jednego z haseł rewolucji francuskiej, jakim było zniesienie niewolnictwa i rasistowskiego podziału społeczeństwa w państwach globalnego Południa. Tytułowa misja w tekście Müllera to próba eksportu europejskiej myśli rewolucyjnej do Jamajki, gdzie trzech emisariuszy francuskich miało wywołać powstanie w kolonii brytyjskiej, które jednak nie doszło do skutku, ponieważ po obaleniu Dyrektoriatu i przejęciu rządów we Francji przez Napoleona jako pierwszego konsula w 1799 roku tajna akcja została odwołana, gdyż jej zleceniodawcy utracili władzę.

Atmosferę Paryża doskonale oddawała scenografia autorstwa Aleksandara Denicia, której centralny element stanowiły charakterystyczne dla teatru Castorfa domki, zainspirowane autentycznymi lokalami miejskimi. Na parterze dwupoziomowej konstrukcji odwzorowana została założona w 1686

roku słynna paryska kawiarnia z Dzielnicy Łacińskiej – Café Procope, w której spotykali się filozofowie, artyści, a także przywódcy rewolucji francuskiej (Danton, Marat, Robespierre). Klimatyczny charakter miejsca został podkreślony przez dbałość o detale – wystrój lokalu tworzyły wykwintne drewniane meble, kanapy obite czerwoną skórą, żyrandol z kryształów i lustra na ścianach. W sąsiedztwie kawiarni Procope w drezdeńskim spektaklu zlokalizowany został budynek z szyldem: „l'Objet qui Parle" (przedmioty mówiące). Ten paryski sklepik, znajdujący się na Montmartre – oferujący bogaty asortyment nietypowych pamiątek, zwłaszcza staroci (meble, zabawki, zegary, medaliony etc.), chętnie odwiedzany przez turystów i kolekcjonerów – u Castorfa przejął funkcję magazynu z bronią palną i innymi militariami, co korespondowało z wytworzoną na scenie atmosferą rewolucyjnego ferworu walki.

Na drugiej kondygnacji konstrukcji znajdowało się więzienie, do którego przylegał duży taras. Akcja rozgrywająca się w celach więziennych czy też w innych pomieszczeniach była prezentowana za pomocą kamer live na opuszczanym ekranie projekcyjnym. Wykorzystanie sceny obrotowej umożliwiło zaaranżowanie na tyłach parterowych budynków dodatkowego planu akcji – pokoju schadzek Dantona i gryzetki Marion. Przytulną przestrzeń mieszkania (perskie dywany na ścianie i podłodze) urozmaicały ekstrawaganckie rekwizyty, jak ogromny gumowy krokodyl. Po wprawieniu w ruch sceny obrotowej oczom widzów ukazywały się umieszczone na ścianach bocznych budynków obrazy związane z tematem rewolucji. Na jednej ze ścian znajdował się mural przedstawiający Emiliano Zapatę z grupą meksykańskich rewolucjonistów, opatrzony inskrypcją: „Tierra y Libertad" (ziemia i wolność – rewolucyjne hasło Zapaty, wzywające do walki o sprawiedliwość społeczną i reformę rolną w Meksyku). Z kolei na drugiej ścianie widniał plakat z napisem: „The Beatles. Revolution", nawiązujący do

tytułu wydanego w 1968 roku singla zawierającego utwory *Hey Jude* i *The Revolution* (ta druga piosenka została zainspirowana między innymi studenckimi rozruchami w Paryżu oraz protestami przeciwko wojnie w Wietnamie). Ponadto nad boczną ścianą budowli górowało podświetlone logo Citibanku jako aluzyjne odniesienie do turbulencji finansowych z okresu przed rewolucją francuską i podczas rewolucji. Tło konstrukcji składającej się z kompleksu domków stanowił – wypełniający całą tylną ścianę sceny – prospekt przedstawiający zachmurzone niebo, port oraz krajobraz ze stojącymi gdzieniegdzie budynkami trawionymi płomieniami, co wprowadzało perspektywę nieuchronnej katastrofy do świata toczącej się rewolucji.

Do najbardziej pasjonujących wątków spektaklu z całą pewnością należy konfrontacja Dantona z Robespierre'em. W swojej koncepcji tych ról Castorf bazuje wprawdzie na charakterystykach przywódców rewolucji utrwalonych w przekazach historycznych: Dantona jako sensualisty i hedonisty, a Robespierre'a jako skrajnego idealisty i moralisty, ale jednocześnie każdej z tych figur reżyser nadaje jakiś rys osobliwy – w przypadku Robespierre'a są to napady furii prowadzące do rozmaitych ekscesów, natomiast prowadzącemu sybarycki tryb życia Dantonowi zostają przypisane skłonności fetyszystyczne (aresztowany bohater zabiera do więzienia naręcze wytwornych kobiecych strojów, przebiera się w jedną z sukien, a z pozostałych formuje posłanie więziennej pryczy). Kulminacyjnym momentem sporu toczonego przez dwóch przywódców rewolucji jest zapadająca w pamięć scena dysputy podczas wspólnej kolacji. W tej sekwencji przedstawienia znajdujemy bezpośrednie nawiązania do filmu *Danton* Andrzeja Wajdy i dramatu *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej, w którym tytułowy bohater przedstawiony jest jako „renegat powołania",

hedonista i człowiek natury. W spektaklu Castorfa scena rozmowy rewolucjonistów nie rozgrywa się w Café Procope, ale przed sklepem z amunicją, gdzie na stercie drewnianych europalet zostaje ustawiony stół i dwa krzesła. Przez witrynę magazynu widoczny jest arsenał broni, co potęguje napiętą atmosferę konfliktu racji czołowych postaci rewolucji. Figury kreowane przez Jannika Hinscha[1] (Danton) i Franza Pätzolda[2] (Robespierre) są silnie skontrastowane. Robespierre ubrany w czerwony garnitur, symbolizujący terror jakobinów, jest bezwzględny, fanatyczny, despotyczny; powstrzymuje się od jedzenia, skupiając się na bacznym obserwowaniu oponenta. Natomiast Danton zachowuje się nonszalancko, momentami można odnieść wrażenie, że wręcz ignoruje interlokutora zajęty pałaszowaniem pieczonego udka kurczaka. Ten nawiązujący do *Dantona* Wajdy epizod, akcentujący elementy hedonistyczne w postawie bohatera, trwa w drezdeńskim spektaklu o wiele dłużej niż w filmie. Castorf przejął od polskiego reżysera także słynną scenę napełniania przez Dantona winem aż po same brzegi kieliszka Robespierre'a. Ten, jak przystało na „człowieka cnoty", wypija tylko troszeczkę trunku, natomiast Danton łapczywie opróżnia kieliszek, po czym ostentacyjnie przelewa do niego wino niedopite przez Robespierre'a. Podobnie wyobrażoną scenę znajdujemy w utworze Przybyszewskiej, gdzie Robespierre – jak czytamy w didaskaliach – pije wino „z doskonałą obojętnością", zaś sensualista Danton „pełnym haustem" i „coraz bezwzględniej" (2003, s. 95). Należy jednak zaznaczyć, że w spektaklu Castorfa podczas konfrontacji przywódców rewolucji żaden z rozmówców nie uzyskuje mentalnej przewagi jak w *Sprawie Dantona*, której autorka wyraźnie faworyzuje Robespierre'a. Po spektakularnej debacie ideowej, podczas której Danton broni retorycznie „szczęścia" przeciwko „cnocie terroru", której wyznawcą jest jego polityczny oponent nazwany „żandarmem nieba" (Polizeisoldat des Himmels), Robespierre w ataku furii

demoluje sklep z bronią i zagrzewa się do dalszej bezwzględnej walki w celu wyeliminowania Dantona, gdyż postanowił, że przeciwnik musi zostać zgładzony.

W niezwykle intrygujący sposób Castorf przedstawia w *Śmierci Dantona* figury kobiece, które w dramacie Büchnera stanowią tło dla świata męskich sporów i konfrontacji. Na uwagę zasługuje zwłaszcza kreowanie przez Nihan Kirmanoğlu prostytutki Marion jako postaci doświadczającej stanów wizyjnych. W scenach transu w protagonistce – pięknie prezentującej się w długiej czerwonej sukni, diademie z długimi piórami w tym samym kolorze i opasce na oczach zawiązanej przez Dantona – ujawniają się wielkie pokłady hedonizmu, dionizyjskości, a także jedynego w swoim rodzaju seksualnego panteizmu[3], co w spektaklu Castorfa realizuje się poprzez scenę kopulacji gryzetki z dużym gumowym krokodylem. Sekwencja ta stanowiła prowokacyjne nawiązanie do wywodów Marion w dramacie Büchnera, że „radość możemy odczuwać także przy obcowaniu z ciałami, obrazami Chrystusa, kwiatami, czy też dziecięcymi zabawkami. To jest to samo uczucie; kto najczęściej korzysta z rozkoszy, ten najczęściej się modli" (Büchner, 1974, s. 20).

Castorf nadał również żonom rewolucjonistów bardziej dynamiczne cechy niż w literackich portretach tych postaci naszkicowanych w dramatach Büchnera czy Przybyszewskiej, w których protagonistki podejmowały wprawdzie próby pomocy uwięzionym mężom, ale ich rola na planie akcji pozostała marginalna. W drezdeńskim spektaklu kobiety biorą aktywny udział w scenach związanych z aresztowaniem i sądzeniem dantonistów, uczestniczą czynnie w dysputach politycznych czy światopoglądowych w pałacu Luxembourg. Pojawia się wśród nich między innymi Julia (w tekście Büchnera Danton po uwięzieniu nie spotykał się już z żoną), wspierająca

męża, dodająca mu otuchy i mobilizująca okrzykami do walki. Krzyk jest ważnym aspektem wystąpień i dysput rewolucyjnych zarówno w dramacie Büchnera, jak i w spektaklu Castorfa, w którym najwyższe rejestry osiąga w scenach zbiorowych, gdy wzburzony tłum domaga się chleba i zgładzenia arystokratów, a także podczas mowy Dantona przed Trybunałem Rewolucyjnym, czy też w akcie rozpaczy żony Camille'a po śmierci męża. Najbardziej wymownym przykładem odwagi kobiet w drezdeńskim przedstawieniu jest scena kilkukrotnego spoliczkowania Robespierre'a przez Lucyllę, wykrzykującą – przypisany jej przez reżysera – szyderczy passus Dantona skierowany w Büchnerowskim dramacie do Robespierre'a: „Ty nigdy nie robiłeś długów, nie spałeś z żadną kobietą, zawsze nosisz przyzwoity surdut i nigdy się nie upiłeś" (1974, s. 24).

Wyrazistość postaci scenicznych wykreowanych w spektaklu doskonale podkreślały różnorodne, bogate kostiumy autorstwa współpracującej od wielu lat z Castorfem Adriany Bragi Peretzki. Przy tworzeniu projektów do *Śmierci Dantona* artystka czerpała inspiracje z historii mody – w efekcie powstały stroje eklektyczne, nawiązujące do różnych epok: ancien regime'u, okresu rewolucji francuskiej, a także do stylu empire. Spośród kostiumów kobiecych szczególnie zachwycały wytworne rozłożyste suknie z falbanami lub spódnicami udrapowanymi w dwa skrzydła na biodrach, często zdobione kwiatami, koronkami, cekinami, haftami. Dopełnieniem tych kreacji były wysokie peruki, diademy z piór czy kapelusze o szerokich rondach. W kostiumach męskich również znalazła odbicie moda różnych epok: *habits*, spodnie typu *culotte*, białe koszule z plisami, ozdobne kamizelki, którym Peretzki nadała współczesny sznyt. Noszone przez protagonistów stroje typu *habit* zostały uszyte z połyskujących tkanin w kolorze złota lub czerni, często zdobionych ornamentami. Danton ten rodzaj ubrania – w mocno uwspółcześnionej wersji z nawiązującymi do stylistyki rewiowej złotymi

frędzlami – nosił nonszalancko bez koszuli, a jedynie z białym żabotem opadającym na goły tors. Z kolei uosabiający krwawy terror Robespierre występował najczęściej w czerwonym garniturze i białej koszuli z ozdobionej plisą w formie falbanki. Duże wrażenie robiły także – zainspirowane modą połowy XVI wieku – czarne kostiumy rewolucjonistów zdobione złotymi pasamonami czy galonami, których charakterystyczny elementem stanowiły epolety obszywane frędzlami i kryształkami. W niektórych scenach protagoniści nosili ciemne garnitury o współczesnym kroju.

Atmosferę rewolucji podkreślało dobrze dobrane tło muzyczne (William Minke). W tle rozbrzmiewały zarówno złowieszcze, jak i patetyczne dźwięki, ponadto francuskie pieśni, w tym *Marsylianka.*

Z włączeniem przez Castorfa *Misji* Heinera Müllera do scenariusza przedstawienia wiązało się wprowadzenie w spektaklu konwencji teatru w teatrze. Porównania rewolucji do sceny teatralnej pojawiają się w sztuce Büchnera, ale mają charakter retoryczny, natomiast w tekście Müllera silnie zaznacza się gra iluzji i deziluzji. Teatr w teatrze konstytuuje się w sekwencjach *Misji*, w których główni protagoniści, posługując się maskami odwzorowującymi głowy przywódców rewolucji francuskiej, odgrywają role toczących spory przeciwników ideowych: Galloudec – Dantona, Sasportas – Robespierre'a. Należy podkreślić, że u Heinera Müllera obydwie te figury przedstawione są w sposób groteskowy, co było implikowane krytycznym stanowiskiem autora wobec negatywnej enerdowskiej recepcji postaci Dantona jako „nihilisty" i zinstrumentalizowanej ideologicznie gloryfikacji Robespierre'a. Wyobrażona w *Misji* scena „teatru rewolucji" ukazuje Galloudeca-Dantona i Sasportasa-Robespierre'a, którzy niczym niesforne dzieci obrzucają się inwektywami, niewolnicy strącają im z karków głowy-maski (aluzja do gilotynowania) i bawią się nimi, przerzucając je sobie z rąk

do rąk, po czym „głowę” Robespierre’a wykorzystują do gry w iłkę (Galloudec-Danton przyłącza się do owego „futbolowego” performansu postponującego krwawego dyktatora rewolucji francuskiej). W inscenizacji Castorfa po zaanonsowaniu „teatru rewolucji” przez Sasportasa (znakomicie kreowanego przez Philippa Grimma) następuje ciąg sekwencji ukazujących przygotowania do spektaklu – za pomocą streamingu z kamery live widzowie mogą podglądać na ekranie aktorów malujących się i przebierających za kulisami w kostiumy. W nawiązania do konwencji teatru w teatrze Castorf wpisał wątek autotematyczny, ujęty w sposób pastiszowy. Autoironia najsilniej dochodzi do głosu w scenie, w której mający wystąpić w „teatrze rewolucji” aktorzy sygnalizują, że do realizacji spektaklu niezbędny jest reżyser. Dyskusje związane z poszukiwaniem odpowiedniego twórcy ucina należący niegdyś do zespołu aktorskiego berlińskiej Volksbühne (od 2009 w drezdeńskim Staatsschauspiel) Torsten Ranft, orzekając w tonie satyrycznym, że najlepszym kandydatem do objęcia funkcji inscenizatora jest Frank Castorf, który ma w dorobku artystycznym wystawienia oper Wagnera. Ranft, znakomicie parodiujący Castorfa w scenie próby teatralnej, nawiązywał żartobliwie do jego kontrowersyjnych inscenizacji dzieł wagnerowskich podczas festiwali w Bayreuth, przywołując przy tym humorystycznie megalomańskie stwierdzenie mistrza: „Bayreuth leżało u moich stóp”. Wydźwięk komiczny w ujęciu drezdeńskiego zespołu aktorskiego uzyskał również spektakl wystawiony w „teatrze rewolucji”, w którym „mecz piłkarski” został rozegrany z wykorzystaniem butelek po winie zamiast piłki.

Swoiste intermezzo, wprowadzające do drezdeńskiej *Śmierci Dantona* elementy komizmu, stanowił także stand-up wykonany przez Torstena Ranfta, który na tle płachty materiału podświetlonej na czerwono wygłosił przepełniony witalnym humorem monolog człowieka w windzie z *Misji*

Müllera. Tekst traktował o tajnym zadaniu, które podwładny miał otrzymać od przełożonego, ale „misja” nie doszła do skutku, ponieważ podekscytowany urzędnik – zamiast dotrzeć do gabinetu szefa – w absurdalny, nieoczekiwany sposób znalazł się w Peru, gdzie jako Europejczyk nie potrafił mentalnie odnaleźć się w przestrzeni globalnego Południa. Odnoszący się parodystycznie do tematu nieudanych rewolucji monolog, wygłoszony z wykorzystaniem dialektu saksońskiego, został przyjęty przez widzów zasłużonymi owacjami.

W spektaklu Castorfa nie zabrakło oczywiście typowych dla reżysera humorystycznych odniesień intertekstualnych do innych dzieł literackich. Najciekawsze z nich to aluzyjne powiązanie sceny ze *Śmierci Dantona* (akt II, scena I), w której melancholijny Danton prowadzi dyskurs o męce i nudzie związanej z codziennym ubieraniem i rozbieraniem się, z „cierpieniami” Estragona przy próbach zdejmowania buta w *Czekając na Godota* Becketta. Ten wątek unaoczniony został w spektaklu Castorfa w pastiszowej scenie, w której jeden z kompanów Dantona nie był w stanie przez kilka minut zawiązać sobie sznurówek w bucie.

Od pierwszych sekwencji spektaklu przetaczające się przez scenę postaci w wytwornych kostiumach, perukach i diademach przypominają korowód zmierzający ku katastrofie. Castorfowska wizja rewolucji silnie naznaczona jest fatalizmem. Obraz historii jako brutalnego „walca”, który wszystko niszczy na swojej drodze, znajduje odzwierciedlenie w wypowiadanych na scenie przez Franza Pätzolda passusach z tzw. listu fatalistycznego (Fatalismusbrief) Büchnera, skierowanego do narzeczonej Wilhelmine Jaeglé (styczeń 1834). Autor *Śmierci Dantona* na kanwie swoich studiów nad rewolucją francuską snuł w nim refleksję na temat terroru i „okropnego fatalizmu historii”, odnosząc się do masakr wrześniowych 1792 roku. Wiele

fraz z tego listu Büchner wprowadził w formie niemal niezmienionej do swojego „rewolucyjnego” dramatu, na przykład kwestię, że ludzie są tylko marionetkami poruszanymi przez nieznane siły, którą wygłasza Danton (akt 2, scena 5). Podobnie pesymistycznie o istocie rewolucji wyraża się z perspektywy dialektyki negatywnej Debuisson w długim monologu w *Misji* Müllera, wypowiadając znamienne zdanie: „rewolucja przychodzi na świat martwa. Droga prowadzi z Bastylii do Conciergerie, oswobodziciel staje się wartownikiem więziennym” (Müller, 1981, s. 57).

W drezdeńskiej *Śmierci Dantona* do pesymistycznych rozważań Büchnera i Müllera na temat nieudanych rewolucji nawiązują dwie – niezwykle efektowne – teatralne metafory zagłady rewolucyjnego świata. Pierwszą stanowi obraz dwupoziomowej konstrukcji odwzorowującej paryskie budynki, która nieoczekiwanie wraz ze sceną obrotową zapadała się do podscenia (reżyser coraz chętniej wykorzystuje w swoich pracach przestrzeń podscenia, czego przykładem jest ubiegłoroczna realizacja *Kleiner Mann – was nun?* Hansa Fallady w Berliner Ensemble[4]). Ta sekwencja przedstawienia symbolizowała „upadek”, porażkę dantonistów. Powstała w deskach scenicznych wyrwa, przywodząca na myśl lej po bombie, zapowiadała także unicestwienie całego rewolucyjnego świata, w myśl okrutnej logiki wyartykułowanej w dramacie Büchnera przez Dantona: „Rewolucja jest jak Saturn, pożera własne dzieci”.

Drugą zapadającą w pamięć teatralną metaforą jest pięknie oddana scena ukazująca protagonistów oczekujących na egzekucję w strugach rzęsistego deszczu. Strumienie wody, lejącej się na postaci stłoczone w przestrzeni podscenia, smagały ciała aktorów, zakłócały oddech, tak iż artyści z trudem mogli wypowiadać swoje kwestie. Można było odnieść wrażenie, że trwająca kilkadziesiąt minut ulewa wywoła potop, który zatopi podscenie i pogrzebie

rewolucjonistów. Źródłem tak wykreowanego obrazu było zawarte w dramacie Büchnera porównanie rewolucji do potopu.

W finałowej sekwencji spektaklu po samobójstwie Julii[5], żony Dantona, opada żelazna kurtyna niczym ostrze gilotyny. Stojący na parkiecie widowni cały zespół aktorski wykonuje nienaturalne, kompulsywne ruchy, wydobywając z siebie kakofoniczne dźwięki. Formuje się osobliwy jazgoczący chór, unaoczniający, że postaci nie są w stanie w żaden sposób wzajemnie się komunikować, a spór rewolucjonistów nadal trwa. Następnie, już na scenie, aktorzy wykonują groteskowy taniec w kole, co sugeruje, że nieustający ruch koła historii wkrótce przyniesie kolejną śmiercionośną rewolucję.

Określany często w niemieckich mediach jako „Regie-Altmeister" (dojrzały mistrz reżyserii) Castorf odniósł z drezdeńskim zespołem aktorskim kolejny sukces w swojej karierze artystycznej. Jego prace sceniczne nieprzerwanie zachwycają bogactwem asocjacyjnym, ujawniającym się szczególnie w dialogizowaniu tekstów literackich. W inscenizacji *Śmierci Dantona* Büchnera i *Misji* Heinera Müllera reżyser podjął uniwersalny dyskurs o rewolucji i polityce, która w swojej istocie jest zabójczą profesją. Heiner Müller oddał tę myśl w *Misji* (wygłoszoną kilkakrotnie w spektaklu) za pomocą słynnego chiazmu: „Rewolucja jest maską śmierci Śmierć jest maską rewolucji".

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Frank Castorf o sprawie Dantona i nieudanych rewolucjach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-o-sprawie-dantona-i-nieudanych-rewolucjach.

Autor/ka

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

Przypisy

1. Jannik Hinsch przechodzi od następnego sezonu teatralnego do zespołu Thalia Theater w Hamburgu.
2. Franz Pätzold gra obecnie w *Heldenplatz* Thomasa Bernharda w reżyserii Franka Castorfa w wiedeńskim Burgtheater.
3. Na aspekt „erotycznego panteizmu” w światopoglądzie Marion w dramacie Büchnera zwróciła także uwagę Anna R. Burzyńska, 2022, s. 359.
4. Zob. Marek Podlasiak, *Frank Castorf i demony Hansa Fallady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady [dostęp:27.06.2025].
5. Samobójstwo żony Dantona jest fikcją literacką. W rzeczywistości Sophie Gely (w dramacie Büchnera żona Dantona nosi imię Julia) żyła do 1856 roku.

Bibliografia

Burzyńska, Anna R., *Atlas anatomiczny Georga Büchnera*, WUJ, Kraków 2022.

Büchner, Georg, *Dantons Tod*, Reclam, Stuttgart 1974.

Müller, Heiner, *Misja*, tłum. J.St. Buras, „Dialog” 1981, nr 7.

Przybyszewska, Stanisława, *Sprawa Dantona*, Universitas, Kraków 2003.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/frank-castorf-o-sprawie-dantona-i-nieudanych-rewolucjach

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/biografia-wyczekana

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Biografia wyczekana

Joanna Targoń

Beata Guczalska, *Swinarski. Biografia ukryta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024

Pięćdziesiąt lat po śmierci Konrad Swinarski nareszcie doczekał się biografii. Piszę „nareszcie”, bo przez te lata co jakiś czas słyszało się o takich planach – i o tych planów niespełnieniu. W przedmowie do *Rozmów o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”* Józef Opalski pisał: „Rozpoczynając pisanie tej książki, chciałem ograniczyć się tylko do *Hamleta*, gdyż zapowiadano monografie Swinarskiego, tomy wspomnień, księgi zbiorowe… W miarę upływu lat widać było, jak te projekty upadają, i przyjdzie pewnie na jedną czy drugą książkę o Konradzie Swinarskim poczekać” (1988, s. 8). W wywiadzie z 1989 roku Opalski mówił, że namawiał Barbarę Swinarską do wydania jej korespondencji z mężem i do napisania wspomnień (*Czy Konrad Swinarski…*, 1989). Trochę się udało, kilkanaście listów opublikowano w „Teatrze”, Swinarska udzieliła kilku wywiadów, ale wspomnień nie spisała. A szkoda, bo wiedziała wiele, może najwięcej, no i miała talent literacki, czego dowodem choćby *List do Zygmunta*, opublikowany w „Życiu Literackim” w

listopadzie 1975 roku – nielukrowany portret Swinarskiego, jakiego raczej nie spodziewałoby się po wdowie po geniuszu sceny.

Dziesięć lat temu Zbigniew Osiński z kolei wyznawał: „Tyle lat przygotowywałem się do napisania monografii Konrada Swinarskiego. Przez pół wieku gromadziłem materiały o nim i jego dotyczące. […] Ostatecznie doszedłem do wniosku, że tej książki zapewne już nie napiszę" (*O relacji…*, 2015, s. 37). Co więcej, jeszcze kilka lat temu również Beata Guczalska wątpiła, czy „taka solidna […] biografia Konrada Swinarskiego jest w ogóle do napisania" (2021, s. 51). Wymieniała kilka przyczyn – przede wszystkim brak archiwum gromadzonego za życia artysty i trudności z weryfikacją dostępnych dokumentów (Swinarski miał skłonność do mistyfikacji i konfabulacji w kontaktach prywatnych, a przemilczenia czy półprawdy w sferze publicznej były mu niezbędne do przetrwania w latach powojennych).

Życie pośmiertne Konrada Swinarskiego trwało więc w swoistym paradoksie: z jednej strony silna potrzeba upamiętnienia człowieka i artysty, z drugiej – niemożność albo poczucie, że jest wiele obszarów w jego biografii, o których nie da się albo nie powinno się mówić. Z różnych powodów. Marta Fik i Jacek Sieradzki we wstępie do wyboru wypowiedzi Swinarskiego *Wierność wobec zmienności* pisali, tłumacząc się z lakoniczności zamieszczonej tam noty biograficznej: „Z wielką ostrożnością potraktowaliśmy natomiast dane biograficzne. Młodość reżysera była skomplikowana, pełna dramatycznych epizodów; zamknięcie jej w zwięzłych zapisach noty mogłoby doprowadzić do krzywdzących Swinarskiego wniosków" (Swinarski, 1988, s. 36). Inną przyczyną był wspomniany brak archiwum – wiadomo było, że Barbara Swinarska gromadziła wszystko, co się dało, ale nie dopuszczała do swoich zbiorów nikogo. „Uczyniła się strażniczką pamięci Konrada – już za jego życia, mając świadomość jego artystycznej rangi, zgromadziła imponujące

archiwum. Listy, umowy o pracę, telegramy, rachunki, bilety lotnicze oraz bilety do teatrów i kin, zaproszenia, wycinki prasowe, fotografie, zaświadczenia, pozwolenia, podania…" – pisze Beata Guczalska (s. 422). I dalej: „Niestety, z biegiem lat rola strażniczki coraz bardziej się radykalizowała […]. Wobec badaczy teatru przyjmowała rolę upiora strzegącego skarbu. Nienawidziła zwłaszcza piszących o nim autorek, którym wytykała błędy, w większości wyimaginowane. W publikacjach nie pozwalała używać zdjęć, które nie pasowały do jej opowieści (np. fotografii matki Konrada, której nienawidziła). Walczyła o ujawnienie pewnych tematów (jak homoseksualności męża), cenzurowała inne (wojenna przeszłość, zagraniczne niepowodzenia)" (s. 423). Ślady tej działalności Barbary Swinarskiej można znaleźć np. we wspomnianym zbiorze *Wierność wobec zmienności* albo w książce Joanny Walaszek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (1991), w której biografii reżysera autorka poświęciła sto pierwszych stron.

Beata Guczalska zyskała dostęp do archiwum Barbary Swinarskiej, przechowanego po jej śmierci przez Ryszardę Krzeską. Józef Opalski także udostępnił jej swoje zbiory i służył pomocą – obojgu autorka dziękuje na początku książki i nie są to podziękowania tylko grzecznościowe. Ważnym źródłem są także listy Swinarskiego do berlińskiej rodziny (trzydzieści siedem listów i kart pocztowych), których kopie przekazał Opalskiemu w 2016 roku Peter Seyffert, kuzyn Swinarskiego. Do dokumentów niedostępnych w czasach, kiedy Joanna Walaszek pisała swoją książkę, należą też akta IPN – bo tej instytucji jeszcze nie było. Autorka zbadała również archiwa szkół, w których uczył się Swinarski i teatrów, w których pracował, a także materiały przydatne do nakreślenia tła historycznego.

Dostęp do dokumentów to również dostęp do fotografii – jest ich w książce

wiele, ale służą nie tylko jako ilustracje do poprzerzucania. Autorka traktuje je jako ważną część narracji, przygląda się im, opisuje, interpretuje. Na przykład o zrobionym w 1944 roku zdjęciu Swinarskiego ze starszym bratem i matką: „Fotografia zrobiona w studio przedstawia matkę i dwóch eleganckich, pięknych młodzieńców w garniturach – Henryk jest w centrum, wygląda jak amant przedwojennego filmu, Irmgarda obok niego, wpatrzona w syna, Konrad po drugiej stronie. Nie ma na tych zdjęciach ani cienia wojny, nie widać nadchodzącej katastrofy" (s. 116). Albo: „Pośród zachowanych w archiwum czarno-białych negatywów zdjęć jest koperta podpisana «Mąchocice 1966». Seria fotografii dokumentuje wczesnojesienną, chyba wrześniową wycieczkę trojga ludzi, jeszcze młodych, choć już dojrzałych: Barbara, Konrad i Grzegorz [Witkowski – J.T.] na łąkach, w łagodnych plenerach Gór Świętokrzyskich, w słoneczny dzień. Ujęcia są zawsze dwójkowe: Barbara i Konrad, Barbara i Grzegorz, Konrad i Grzegorz. Trzecia osoba najpewniej robi zdjęcie. Wędrują, zbierają jeżyny, siedzą na kamieniu. Uśmiechają się albo wręcz śmieją, wydają się szczęśliwi. Zdjęcia mają niezwykły klimat, niczym z francuskiego filmu nowej fali. Jak gdyby portretowani byli w tamtej chwili poza czasem i poza historią" (s. 392-393). Takie opisy skłaniają czytelnika do uważnego przyglądania się fotografiom – mnie zainteresowało na przykład zdjęcie zrobione po premierze *Żeglarza* Jerzego Szaniawskiego w Kaliszu w 1955 roku, dyplomowego spektaklu Swinarskiego. Młody, rozczochrany reżyser siedzi wśród aktorów, spogląda trochę z ukosa – a wszyscy wpatrzeni są nie w aparat, tylko w niego. Jedna z aktorek położyła mu rękę na ramieniu i zdecydowanie go kokietuje. Najwyraźniej już wtedy Swinarski miał ten magnetyczny urok, którym uwodził aktorów.

Biografia Swinarskiego jest oparta na imponującej kwerendzie – ale nie wystarczy zebrać i przestudiować dokumenty, trzeba jeszcze z nich ułożyć

historię. Beata Guczalska wybrała tryb chronologiczno-tematyczny: opowieść o Swinarskim rozpoczyna od dziejów jego rodziny, kończy na katastrofie pod Damaszkiem, ale są w książce też rozdziały, które niejako wstrzymują ten tok, przybliżają kwestie w życiu bohatera istotne, już sygnalizowane w głównej opowieści. Rozdział *Uwikłania* poświęcony jest domniemanym kontaktom Swinarskiego z aparatem bezpieczeństwa (domniemanym, bo teczka Swinarskiego w IPN jest pusta) i jego przyjaźni z Grzegorzem Witkowskim, wysoko postawionym pracownikiem MSW. Rozdział *Barbara* poświęcony jest żonie Swinarskiego. *Homobiografia* – homoseksualności, wypieranej, wstydliwej, stopniowo akceptowanej. *Portret artysty z upiorami w tle* to próba rekonstrukcji tego, jaki Swinarski był w kontaktach z ludźmi, a także przyjrzenie się jego uzależnieniom od alkoholu i leków, depresji, lękom, kryzysom psychicznym prowadzącym do prób samobójczych.

Życie Swinarskiego zostało mocno naznaczone przez historię, poczynając od podjętych na początku okupacji staraniach jego matki, wdowy po polskim oficerze, o status obywatelki Rzeszy. Dziesięcioletni Swinarski stał się wtedy volksdeutschem, chodził do niemieckiej szkoły i musiał należeć do Hitlerjugend. Nigdy o tym czasie nie mówił, w życiorysach składanych w różnych instytucjach nie wspominał, że przez całą okupację mieszkał w Wieliczce, gdzie matka jeszcze przed wojną kupiła dom. Swinarski pisze o Krakowie, Katowicach, okolicach Krakowa. I że w 1945 roku matka zmarła, a brat zginął w wypadku (s. 79-80). Co oczywiste, pisanie prawdy – matka zmarła w obozie w Mysłowicach, osadzona tam jako reichsdeutschka, a brat zginął jako żołnierz Waffen SS – nie było w czasach tużpowojennych bezpieczne, w późniejszych zresztą też. „Jego przeszłość z tamtego okresu była zakazana, niesłuszna, wstydliwa. Musiała zostać zapieczętowana, zamknięta na siedem spustów i wrzucona do studni niepamięci” (s. 79). Z wojny wszyscy wyszli pokiereszowani, trudno ważyć, kto bardziej, ale

przeżycia Swinarskiego nie mogły zostać wypowiedziane – nie miał o czym opowiadać kolegom na studiach, którzy przeżyli wojnę po właściwej stronie. Dotyczyło to również sztuki. Józef Szajna, więzień Auschwitz, mógł przełożyć na teatr swoje doświadczenia, Swinarski nie, przynajmniej nie bezpośrednio. Ale z pewnością wpłynęły one na jego rozumienie świata, więc i na teatr: „Swinarski widział, jak ludzka indywidualność zderza się z nieubłaganym biegiem historii. Jak wszystko, co chcemy zrobić, zmienia on w przeciwieństwo – mocą historii, przeznaczenia, losu. Ten swoisty fatalizm, widoczny w jego teatrze, zderzał się mocno z dążeniem do wolności, do wyzwolenia z tych deterministycznych uwarunkowań” (s. 552).

Beata Guczalska słusznie uznała, że bez nakreślenia tła historycznego biografii Swinarskiego napisać nie można. Przyjęła również, że współczesny czytelnik nie musi wiedzieć o rozmaitych kwestiach oczywistych dla ludzi żyjących przeszło pół wieku temu, nie musi też na przykład znać dramatów, które reżyserował Swinarski, więc je pokrótce czytelnikowi przybliża. Kreśli więc historie obu wielkopolskich rodzin, Swinarskich ze strony ojca i Liczbińskich ze strony matki, przedstawia funkcjonowanie Generalnej Guberni, obraz okupacyjnego Krakowa i Wieliczki, lata powojenne, które były czasem zamętu, potem komunistyczne przykręcanie śruby i tak dalej. Wyjaśnia choćby takie sprawy, jak „podpisanie volkslisty” czy zaciąganie się do Waffen SS pod koniec wojny, co okazuje się nie takie oczywiste, jakby się mogło wydawać. Objaśnia, jak wyglądały przymusowe kontakty artystów, zwłaszcza tych wyjeżdżających za granicę, z aparatem bezpieczeństwa. Swinarski często pracował w Berlinie, więc dowiadujemy się, jak się zmieniało miasto w ciągu tych lat. Konkrety (wymieniłam tylko niektóre) sprawiają, że życie i sprawy Swinarskiego nie toczą się w próżni, ale są ściśle związane z sytuacją historyczną i ze środowiskiem, w jakim on się znalazł.

Są też szczegóły bardziej prozaiczne – na przykład, co znaczyło w Polsce lat sześćdziesiątych posiadanie zagranicznego samochodu: „było to coś wyjątkowego, oznaczającego przynależność do budzącej zazdrość i niezbyt licznej elity artystycznej albo politycznej” (s. 356). Swinarski nie prowadził, bał się ruchu ulicznego – kolejne samochody kupował dla żony. Jest także zestawienie zarobków Swinarskiego w niemieckich teatrach – od tysiąca stu marek za *Testament psa* w berlińskiej Schaubühne w 1962 roku do osiemnastu tysięcy za *Słowa Boże* w Schillertheater w 1974 (s. 357). Tego drugiego spektaklu Swinarski nie zrealizował, teatr zapłacił mu trzy tysiące sto marek za prace przygotowawcze. Spore pieniądze, zwłaszcza w porównaniu z ówczesnymi polskimi zarobkami. Ale pieniądze się Swinarskiego nie trzymały (całkiem dosłownie, ciągle coś gubił, również gotówkę, np. tysiąc pięćset franków szwajcarskich – s. 554), nie zainwestował też w porządny dom ani inne trwałe oznaki prestiżu – mieli z Barbarą trzydziestoparometrowe mieszkanie komunalne w Warszawie przy obecnej ulicy Twardej 1/44, na ostatnim piętrze (sto dwadzieścia schodów), drugie reżyser wynajmował dla siebie. Kupił co prawda wymagający nieustannych remontów dom z ogrodem w Mlądzu pod Otwockiem, ale mieszkała w nim głównie jego żona oraz stado kotów i psów. Oboje kochali zwierzęta, przygarniali te bezdomne, szukali też dla nich domów – na stronie 414 znaleźć można zaświadczenie weterynaryjne, że kotka Guliwer i kot Mikuś są zdrowe i można je przewieźć samolotem do Berlina.

Opowieść o Konradzie Swinarskim jest barwna i wciągająca, ale nie dlatego, że autorka stara się podrasować sensacyjnie życie swojego bohatera. Przeciwnie – temperatura książki jest, można rzec, umiarkowana, Guczalska pisze rzetelnie, ale z polotem i empatią – nie formułuje mocnych ocen, stara się zrozumieć nie tylko Swinarskiego, ale i innych bohaterów książki. Nie potępia na przykład decyzji Irmgardy Swinarskiej o przyjęciu narodowości

niemieckiej – znajduje argumenty, które pozwalają tę decyzję zrozumieć, choć nie pochwalać. Wychowanie w niemieckiej kulturze, rodzina mieszkająca w Niemczech, wreszcie pragmatyczna dbałość o byt rodziny. Gdy pisze o wizycie Berliner Ensemble w Warszawie i zachwytach młodego Swinarskiego nad *Matką Courage*, pyta: „Zastanawiam się, czy przyszło wówczas Swinarskiemu do głowy, że idealnym wprost wcieleniem Matki Courage była jego własna matka?" (s. 198). Stara się też zrozumieć, co powodowało Barbarą Swinarską, gdy pisała swój pamflet na Gombrowicza, który zapewnił jej niechlubne miejsce w historii literatury. Różnice doświadczeń wojennych, różnice poglądów politycznych, niechęć do póz pisarza, jego nieprzystawalność do berlińskiego środowiska, w którym się obracała. Nawet współpraca Swinarskiej ze Służbą Bezpieczeństwa i pisanie donosów nie jest wartościowana jednoznacznie; autorka widzi w tym rodzaj gry, uprawianej przez osobę skłonną do ryzyka. Stara się pokazać ludzi w ich sprzecznościach, opisać ich wybory z perspektywy czasu niekoniecznie słuszne, ale jednak motywowane czymś, co się im w danym momencie słuszne wydawało.

Można powiedzieć, że los obdarzył Swinarskiego ponad miarę – talentem, przenikliwością, wrażliwością, inteligencją, urokiem, umiejętnością postępowania z ludźmi, ale też kazał mu za to wszystko płacić. Względny spokój i dobrobyt lat okupacji zakończył się śmiercią matki i brata, zaowocował także schowaną głęboko traumą i lękami. Po spektakularnych sukcesach przychodziły klęski. Na przykład po *Maracie/Sade* i *Pluskwie* w berlińskim Schillertheater w 1964 roku, docenionych przez krytykę i publiczność, w następnym roku w tym samym teatrze ponosi klęski – nie udało się *Z soboty na niedzielę*, rozpoczęły się próby do *Troilusa i Kresydy* w gwiazdorskiej obsadzie, ale zostały przerwane „z powodów zdrowotnych". Swinarski był do realizacji dobrze przygotowany, czego dowodem gruby

zeszyt z notatkami i rysunkami, znaleziony przez Guczalską w archiwum Barbary Swinarskiej (s. 349-350). Autorka sugeruje przyczynę najprostszą i najbardziej prawdopodobną: przemęczenie. Wylicza: po premierze *Pluskwy* Swinarski zrobił *Kartotekę* w Tel Awiwie, *Nie-boską komedię* i *Ardena z Feversham* w Krakowie, w sierpniu 1966 roku, kiedy zaczynał próby do *Troilusa i Kresydy*, był po premierze *Woyzecka* w Starym Teatrze i *Hamleta* w Tel Awiwie. Dwa lata nieustannej pracy, owocującej spektaklami zarówno wybitnymi, jak i nie do końca udanymi.

Polska kariera teatralna Swinarskiego jest dobrze znana, ale dopiero zestawienie jej z zagraniczną daje pełny obraz intensywności, z jaką Swinarski pracował. Czasami jego decyzje wydają się wręcz absurdalne, jak równoległa praca nad dwoma spektaklami – *Hamletem* w Starym Teatrze i *Pluskwą* w Narodowym. Nieustanna praca owocowała kryzysami psychicznymi, pobytami w klinikach, jak ten, po którym Swinarski zrobił *Dziady*, rozpoczynając przygotowania na szpitalnym łóżku. Z polskiej perspektywy kryzysy Swinarskiego przynosiły pozytywny rezultat, reżyser odradzał się przez sztukę, mówiąc górnolotnie, acz zgodnie z prawdą: teatr był dla niego zarówno źródłem kryzysów, jak i remedium na nie. Z niemieckiej perspektywy natomiast mogło to wyglądać tak, jak podsumował Ernst Schröder, de Sade w *Maracie/Sade* i Prisypkin w *Pluskwie*, we wspomnieniach:

> W połowie lat sześćdziesiątych przybył do Berlina młody Polak, który natychmiast osiągnął spektakularny sukces i równie szybko zniknął – Konrad Swinarski. Przez krótki czas był wyrazicielem określonego rodzaju teatru i wkrótce stał się jego ofiarą, opuszczony przez dyrektorów teatrów, pozbawiony wsparcia krytyki. Swoją klęskę próbował przez wiele lat oszukiwać

alkoholem. Potem zginął w katastrofie lotniczej (s. 358).

Schröder zresztą o pracy ze Swinarskim pisze jako o ciekawym doświadczeniu, podkreślając, że było to coś nowego w porównaniu z pracą z innymi reżyserami. Jeśli już trzymać się nieco melodramatycznej myśli, że Swinarski płacił losowi za wszystko, to za pragnienie ucieczki, towarzyszące ponadnormatywnej pracowitości, zapłata była największa. Swinarski wielokrotnie mówił, że najlepiej czuje się w samolocie, czyli nigdzie. Zginął w katastrofie lotniczej, w podróży, której właściwie mogło nie być, tyle piętrzyło się przeszkód. Swinarski wszystkie je pokonał. Beata Guczalska trzeźwo zauważa, że reżyser sobie taką śmierć wylatał, zważywszy na to, że wsiadał do samolotu co kilka dni (s. 704). Ale dodaje, że w archiwum Swinarskiej znalazła potwierdzenie zakupu biletu do Teheranu od Lufthansy, a Swinarski poleciał z nieznanych powodów czeskimi liniami. Uciekł i tym razem już nie wrócił.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Biografia wyczekana*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/biografia-wyczekana.

Autor/ka

Joanna Targoń – wieloletnia redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje też książki, katalogi wystaw i wydawnictwa festiwalowe. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Bibliografia

Czy Konrad Swinarski może już zejść z cokołu? Z Józefem Opalskim rozmawia Andrzej F. Grabowski, „Odra” 1989, nr 3, przedruk w: *Odpowiedź Swinarskiemu*, red. B. Guczalska, J. Opalski, J. Targoń, PWST, Kraków 2015.

Guczalska, Beata, *Konrad Swinarski: świat jako wróg. Domysły (Sugestie biograficzne)*, [w:] *Kilka słów o Konradzie Swinarskim*, red. Z. Olbińska, J. Karow, K. Szymańska, Akademia Teatralna, Warszawa 2021.

Opalski, Józef, *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

Osiński, Zbigniew, *O relacji: Jerzy Grotowski – Konrad Swinarski*, [w:] *Odpowiedź Swinarskiemu*, PWST, Kraków 2015.

Schröder, Ernst, *Rewolucjonista i clown*, przeł. B. Swinarska, „Teatr” 1993, nr 12, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/198826/rewolucjonista-i-clown [dostęp: 3.07.2025].

Swinarski, Konrad, *Wierność wobec zmienności*, wybór i opracowanie: M. Fik, J. Sieradzki, WAiF, Warszawa 1988.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/biografia-wyczekana*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodycz-uwielbienia

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Słodycz uwielbienia

Agnieszka Marszałek

Agata Łuksza, *Tort Marcello. Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku*, Universitas, Kraków 2023

Agata Łuksza jest osobą dobrze rozpoznawalną w kręgu badaczy teatru. Jest absolwentką dwóch kierunków: dziennikarstwa i kulturoznawstwa. Przemierza swoją naukową drogę konsekwentnie, a przy tym aktywizuje się skutecznie na obszarze międzynarodowym. Swoje badania koncentruje wokół kilku zasadniczych tematów, związanych z różnymi podejściami do ważnych zjawisk z zakresu popkultury: *gothic studies*, *glamour* jako sposób performowania kobiecości, a wreszcie – fanowskie kultury XIX wieku, nad którymi badania zaowocowały książką, o której będzie tu mowa. Wyodrębnić jeszcze należy temat wyobrażeń kolonialnych pierwszej połowy XX wieku w polskiej świadomości kulturowej. Wszystkie pola badawcze, po jakich porusza się Łuksza, są między sobą powiązane, inspirują się wzajemnie i stanowią w pewnym sensie całość.

Książka *Tort Marcello. Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku*, opublikowana w krakowskiej Universitas w 2023 roku, a równolegle wydana po angielsku (*Polish Theatre Revisited. Theatre Fans in the Nineteenth Century*, University of Iowa Press, Iowa City 2023, seria Studies in Theatre History and Culture), przyciągnęła moją uwagę przede wszystkim dlatego, że sama będąc historykiem teatru, zajmuję się polskimi scenami XIX stulecia, więc zagadnienia poruszane w książce są mi dość bliskie.

Historia wymaga umiejętności opowiadania. Suchego tekstu trzyma się ten, kto broni się przed posądzeniem o brak obiektywizmu naukowego. Jak jednak wiadomo, obiektywizm naukowy to kategoria z rodzaju tych, w osiągnięcie których dziś nikt już chyba nie wierzy. Każde opowiadanie historii jest jej interpretacją, efektem wyboru, naświetlenia, rozłożenia akcentów, inwencji w wypełnianiu miejsc pustych. Agata Łuksza wybrała własną ścieżkę, którą prowadzi czytającego z dużą swobodą, posługując się barwnym, atrakcyjnym językiem, a konstrukcja jej książki świadomie spaja dwa porządki: naukowy i literacki.

W każdym z rozdziałów autorka wychodzi od anegdoty, detalu, przyciągającego faktu – po to, by uczynić zeń najpierw temat niewielkiego literackiego szkicu, a następnie rozwinąć go w całkiem już naukowy wywód na temat wywołanego w eseju zjawiska. *Wstęp* otwiera zatem cukiernicza opowieść o recepturach tytułowego tortu Marcello jako pretekst do objaśnienia metody i tematu książki. Pierwszy rozdział rozpoczyna przywołanie głośnego samobójstwa gimnazjalisty o żydowskim rodowodzie, wielbiciela talentu Modrzejewskiej i polskiego patrioty, by rozważyć zbieżności zachodzące pomiędzy żarliwością fanów wielkiej aktorki i pod wieloma względami analogicznymi w formach gestów manifestowaniem narodowej tożsamości. Pokrewieństwo obu wątków jest o tyle uzasadnione,

że właśnie w Modrzejewskiej widziano powszechnie ambasadorkę sprawy polskiej na arenie międzynarodowej, a nawet międzykontynentalnej. Prosty akt hołdu złożonego uwielbianej artystce mógł być zatem (i był!) rozumiany przez zaborcze władze jako gest podszyty znacznie poważniejszymi, politycznie niedozwolonymi treściami.

Analogicznie skonstruowane zostały kolejne trzy rozdziały, w których autorka przygląda się innym aspektom „fanostwa". Najpierw „wojnie fandomowej" w wydaniu XIX-wiecznym, czyli ostentacyjnie demonstrowanym licytacjom i antagonizmom pomiędzy grupami miłośników (głównie rodzaju męskiego) dwu stołecznych gwiazd, Jadwigi Csaki i Marii Wisnowskiej. Potem – mityzowanym i otaczanym atmosferą skandalu odniesieniom do cielesności Sary Bernhardt (w którym spory udział miała, z jednej strony, traktowana z fascynacją i nieufnością żydowskość artystki, a z drugiej – nieco naiwna, ale bardzo silna moda na „sarabernardyzację"). Ten rozdział interesująco współgra z fragmentami wcześniejszej książki Łukszy *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* (Warszawa 2016), poświęconymi ciału Marilyn Monroe. Odsłania bowiem różne przejawy „ubóstwienia" cielesnego ideału, który wprawdzie się zmienia, ale zawsze pozostaje jednym z najbardziej ekscytujących zworników grup fanowskich. Czwarty rozdział wchodzi w bezpośredni dialog z tematem „czakistów" i „wisnowczyków", pokazując specyfikę żeńskich wspólnot fanowskich. Badaczka ustawia tu zagadnienie nieco inaczej niż w tamtym rozdziale, o ile bowiem wcześniej nie interesowały jej szczególnie przejawy męskich fascynacji gwiazdorami sceny, o tyle tutaj prezentuje przede wszystkim przejawy miłośnictwa kobiet wobec aktorek, co wydaje mi się wyborem dokonanym celowo. To wychylenie w stronę kobieco-kobiecą pozwala jej postawić kwestię innych, emancypacyjnych (pod różnymi względami) aspektów kobiecego fanostwa, wzrastającego zwłaszcza u schyłku wieku XIX

i na początku XX, gdy kobiety coraz śmielej uobecniały własny potencjał kulturotwórczy (literatura, szkolnictwo, sztuki, działalność społeczno-polityczna).

Od tego kompleksu zagadnień odstaje nieco rozdział ostatni, *Moda na Japonię*, ponieważ wykracza daleko poza teatr, pozostając wszakże na obszarze zbiorowych fascynacji. O ile w poprzednich rozdziałach kierunek wpływów przebiegał od teatru do tego, co poza nim, o tyle tutaj mamy do czynienia z odwróceniem wektora. To fala zainteresowania kulturą i sztuką Japonii i wynikająca z niej moda na japońszczyznę sprowadziły do teatrów Europy (także na polskie sceny) takie artystki jak słynna Sada Yacco. Takie „przymierze" w obszarze popkultury było możliwe również dlatego, że goszczący w Europie japońscy artyści serwowali tutejszej publiczności teatr stanowiący rodzaj artystycznego i kulturowego kompromisu pomiędzy egzotycznym Orientem a oczekiwaniami i gustami Europejczyków… O czym warto pamiętać również wtedy, kiedy rozważa się mechanizmy rządzące tworzeniem się i funkcjonowaniem ruchów fanowskich.

Wysnuta przez Łukszę teza o konstruktywnych aspektach „kultur pirackich", docenienie ich w dzisiejszych badaniach dotyczących tzw. kultury popularnej, traktowanej niegdyś jako boczna, pośledniejsza gałąź kultury „wysokiej", towarzyszy autorce książki od początku do końca. Daje bowiem możliwość spojrzenia na takie aspekty kultury teatralnej, które dawniej podnoszono chętnie, ale wyłącznie jako istotny czynnik wzrostu popularności danego aktora czy aktorki. To zaś, co – za Jerzym Gotem – nazywamy „aktoromanią", przedstawiano głównie jako rodzaj percepcyjnego wykrzywienia i przesady, wynikających m.in. z braku wysokich odbiorczych kompetencji. Agata Łuksza zainteresowała się zjawiskiem fanostwa jako kulturoznawczyni, która przygląda się dawnemu teatrowi raczej z

perspektywy widowni niż sceny. Refleksję nad sztuką aktorską i inscenizacją pozostawia więc „czystym" teatrologom, sama koncentrując się przede wszystkim nad tym, co dzieje się po drugiej stronie scenicznej rampy, i stawiając pytania o kulturowe skutki niedocenianej, a nawet lekceważonej „aktoromanii".

Łuksza wyprowadza sprawę XIX-wiecznego teatru polskiego (głównie warszawskiego) poza partykularz „narodowy" – najzupełniej zgodnie z faktycznym usytuowaniem ówczesnego teatru. Ówczesne Teatry Rządowe pozostawały nie tylko w granicach politycznej podległości Rosji, ale i ich repertuar miał w bardzo wysokim (uczciwie mówiąc: przeważającym) stopniu charakter „międzynarodowy". Kosmopolityczna opera i balet, składające się na całość przedsiębiorstwa warszawskiego, tylko ten stan rzeczy potwierdzały i pogłębiały. Podobnie – choć nie identycznie, z uwagi na nieco inną sytuację polityczną – miały się rzeczy w przypadku przywoływanych przez autorkę incydentalnie teatrów galicyjskich, w Krakowie i Lwowie. Kosmopolityzm był też oczywistą konsekwencją panującej od dawna w całej ówczesnej Europie mody na francuszczyznę, w tym przede wszystkim na wyjątkowo liczny w drugiej połowie stulecia repertuar „sztuk dobrze skrojonych", salonowych komedii, dramatów konwersacyjnych, operetek. Dla widzów o mniej wybrednych gustach zaś – komedyjek, bluetek, wodewili, z których absolutna większość (nawet jeśli podpisana jedynie nazwiskiem polskiego dramaturga) stanowiła płycej lub głębiej ingerujące w oryginały adaptacje utworów obcych (głównie francuskich i niemieckich).

Tu drobna uwaga. Utrwalona narracja o teatrze XIX-wiecznym jako teatrze opartym na paradygmacie romantycznym i – szerzej – tzw. wielkim repertuarze jest bezsprzecznie do obalenia, ale – wbrew temu, co pisze Łuksza – już od dawna nie powiela się jej w dzisiejszej historii teatru. Mówiąc

krótko: sprawa „narodowego repertuaru” w praktyce XIX-wiecznego polskiego teatru to zagadnienie, któremu od dłuższego czasu historycy teatru poświęcają sporo uwagi, a przekonanie autorki o milczeniu większości badaczy teatru na ten temat jest prawdopodobnie efektem optyki kulturoznawczej, nie zaś ściśle historycznoteatralnej. Co, oczywiście, nie oznacza, by temat repertuarowej codzienności ówczesnych teatrów został już przez teatrologów wyczerpany.

Zwrócę jeszcze uwagę na dwie ważne sprawy, wynikające z postawy kulturoznawczego zaciekawienia, ale zarazem z chwalebnej ostrożności wobec pokusy ferowania sądów ostatecznych.

Po pierwsze, Łuksza wyraźnie zaznacza, że użycie przez nią pojęć „fan” czy „fanostwo” nie jest w żadnym razie przejawem automatycznego podporządkowania terminologicznej modzie, lecz wyrazem przekonania, że użycie określeń obowiązujących w epoce (miłośnik, wielbiciel, amator itp.) nie pozwoliłoby wystarczająco wyraźnie otworzyć perspektywy na naszą współczesność. To wyjaśnienie najzupełniej wycisza ewentualne historyczno-językowe niepokoje czytającego i jasno określa przyjęte przez badaczkę ujęcie.

Druga rzecz to poczynione przez nią istotne zastrzeżenie, które po prostu zacytuję, bo sama nie ująłabym tego trafniej: „[…] ustanawianie pirackiej historii […] nie jest tożsame z odzyskiwaniem głosów moralnie słusznych, lecz po prostu – głosów uciszonych. Nieziszczona alternatywa nie musi być lepsza od hegemonicznego modelu tylko dlatego, że pozostała nieziszczona, przegrany nie ma moralnej racji tylko dlatego, że poniósł porażkę” (s. 47). Miałabym w tym miejscu ochotę zaprzeczyć sobie samej sprzed kilku stron, kiedy pisałam o nieosiągalnej bezstronności historyka, ale ograniczę się tylko do wyrażenia przekonania, że Łuksza robi wszystko, by się do tego

nieosiągalnego zbliżyć. I robi to skutecznie.

Zdaję sobie sprawę z tego, że nie każda specjalizacja badawcza daje szansę wyjścia z wynikami prac poza granice Polski, jeśli dotyka spraw zbyt „lokalnych", by można je uczynić przedmiotem szerszego zaciekawienia. Tym bardziej uważam za istotne podkreślenie faktu, że Agata Łuksza sięgnęła właśnie do obszaru partykularnego (jakim w perspektywie światowej jest przecież warszawski teatr XIX wieku) i skutecznie wyprowadziła kilka aspektów historii rodzimej sceny na obszar znacznie bardziej uniwersalny. Takie przekierowanie perspektywy patrzenia na XIX-wieczny obyczaj teatralny i okołoteatralny pozwala zobaczyć w nim nie tylko zespół zjawisk właściwych określonej epoce i miejscom, ale jeden z wczesnych etapów rozwoju kultury fanowskiej, prowadzący w prostej linii do czasów nam współczesnych.

Książka *Tort Marcello* dowartościowuje też XIX-wieczne przejawy kultury popularnej, wyprowadzając je poza obszar oferty płynącej ze strony teatru na sferę odbiorców. Analizując mechanizmy tworzenia (się?) specyficznych więzi pomiędzy artyst(k)ami a ich wiernymi miłośni(cz)kami, zwraca uwagę na interaktywność więzi i wzajemne uwarunkowania sceny i widowni.

Wrócę na koniec do tego, od czego rozpoczęłam, pisząc o walorach stylu książki Agaty Łukszy: *Tort Marcello* konsumuje się z prawdziwą przyjemnością – ta książka nie jest produktem mechanicznej sprawności posługiwania się wypracowanym w mozole naukowym idiolektem. Jest po prostu [!] świetnie i bez zbędnych udziwnień napisaną opowieścią o wybranych aspektach dawnego teatru, rozumianego jako wspólna „przestrzeń" twórców i odbiorców, w której wynikające z działalności artystycznej zjawiska kulturowe są w równej mierze efektem aktywności każdej ze stron odwiecznego układu, nazwanego niegdyś przez Zbigniewa

Raszewskiego „układem S”.

Wzór cytowania:

Marszałek, Agnieszka, *Słodycz uwielbienia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodycz-uwielbienia.

Autor/ka

Agnieszka Marszałek – teatrolożka, pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru UJ. W polu jej badań leży głównie teatr i dramat XIX wieku, robi też wyprawy we współczesność, m.in. jako recenzentka teatralna. Autorka pięciu książek i stu kilkudziesięciu artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach teatrologicznych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/slodycz-uwielbienia*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-23

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Martyna Wawrzyniak, *Dramaturgia kryzysu*, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2024

Czy teatr nadal należy do reżyserów? Kim jest tajemniczy „dramaturg”? Jaką funkcje pełni i czy jest „nad”, czy „pod” reżyserem? Choć sytuacja dramaturgii na przestrzeni lat uległa poprawie, to problemy takie jak prawa autorskie, uwzględnienie nazwiska na plakacie, wynagrodzenia, status zatrudnienia i płac są nadal aktualne. *Dramaturgia kryzysu* to zbiór rozmów z praktykami i praktyczkami dramaturgii, w których podejmują oni te kwestie wprost, a także opowiadają o swoich początkach, rozwoju i nadziejach na przyszłość. Książkę tworzą rozmowy przeprowadzone przez Martynę Wawrzyniak z Igą Gańczarczyk, Michałem Kmiecikiem, Agnieszką Jakimiak, Szymonem Adamczakiem, Darią Kubisiak, Martą Keil, Mateuszem Pakułą, Pawłem Sablikiem, Patrycją Kowańską, Romanem Pawłowskim, Hubertem Sulimą i Jolantą Janiczak oraz osobno rozmowa Martyny

Wawrzyniak, Zuzanny Berendt i Patrycji Kowańskiej. Choć każda z tych osób zaczynała ze zgoła innej pozycji – jedne pamiętają początki kierunku dramaturgii w krakowskiej jeszcze PWST, inne zaczynały od pisania dramatów albo trafiły do zawodu „z przypadku", to pewne elementy się powtarzają. Często przewija się określenie „wentyl bezpieczeństwa" w kontekście nieokreślonego statusu zakresu obowiązków dramaturgicznych w procesie produkcji spektaklu, problemem jest rosnąca liczba absolwentów, która zwiększa konkurencyjność, w teatrach instytucjonalnych panuje nadprodukcja spektakli. Wiele osób mówi o presji czasowej i wypaleniu zawodowym. Wszyscy mówią o potrzebie zmiany systemowej, uregulowaniu warunków pracy, płacy, utworzeniu stałych działów dramaturgicznych czy większej jawności naborów do konkursów.

Innym problemem jest specyfika teatrów w Polsce, w których dominuje model repertuarowy ograniczający działalność i swobodę dramaturgów. Więcej zamówień dotyczy adaptacji literatury niż tekstów autorskich, co z kolei przekłada się na problemy związane z widzialnością pracy dramaturgicznej i sprowadzania jej do przygotowania tekstu na próby. Wiąże się to z nadal dominującą pozycją reżysera w polskiej kulturze teatralnej.

Rozmówcy zauważają, że kiedyś sytuacja była zdecydowanie gorsza pod względem widzialności czy finansowym, jednak wciąż doskwiera brak rozwiązań prawnych i instytucjonalnych. Stąd też tytuł książki: *Dramaturgia kryzysu* – niepewność finansowa, zawodowa, potrzeba nowatorskich rozwiązań zderzona z konserwatywnymi strukturami instytucji teatralnych, tęsknota za większą sprawczością dramaturgów, inicjowaniem projektów artystycznych. Książka stanowi zmapowanie i uwidocznienie różnych doświadczeń, smutków i nadziei związanych z pracą dramaturgiczną. Ciekawym elementem jest podręczna biblioteczka dramaturgiczna

umieszczona na końcu książki, stanowiąca zbiór tekstów o dramaturgii, sposobach pracy, ideach, jak również propozycje scenariusza do rozmowy o dramaturgii. Książkę kończy rozmowa autorek, w której stawiają tezę, że kryzys jest po prostu kondycją polskiego teatru. Trudno nie zgodzić się z Zuzanną Berendt (i jej zdziwieniem), że pomimo tych warunków pracy, wciąż nowe osoby chcą i mają siły by ten zawód wykonywać.

Dramaturgia kryzysu to ważna publikacja, bo choć wszyscy wypowiadający się w niej mają inne punkty wejścia do zawodu i sposoby pracy, zderzali się z innymi ścianami i odmiennie widzą szanse na swój rozwój, to łączy je doświadczenie kryzysu. I konieczność wypracowania metod radzenia sobie z nim.

Szymon Golec

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-23*

WYDAWCA

INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO

WSPÓŁWYDAWCA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE
WYDZIAŁ POLONISTYKI

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW

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).