didaskalia

Gazeta Teatralna październik 2025 **nr 189**

Studio Dries Verhoeven, NarcoSexuals; fot. Willem Popelier

Choreografia a instytucje

Burgtheater. Farsa ze śpiewem

Japoński teatr jednego aktora

Spis treści

CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

(Non-)Institution(alization), Emotional Economies and the Undercommons of Slovenian Contemporary Dance

Pia Brezavšček

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Infrastructural Intermediality as Institutional Choreography: Contemporary Dance and Visual Art Institutions in India

Arushi Singh

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

TEATR DLA MŁODEGO WIDZA

Teatr Jaskółka (1929-1933) w pedagogicznej optyce Janiny Strzeleckiej

Barbara Michalczyk

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

RAKUGO

Rakugo – sztuka opowieści i tożsamości

Anita Jakubik

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

MILO RAU

Burgtheater Jelinek i Raua

Justyna Landorf

Burgtheater w Wiedniu, Wiener Festwochen: *Burgtheater*, reż. Milo Rau

Wszystko o miłości, czyli festiwal na czas wojny

Monika Muskała

Wiener Festwochen

Wypełnianie luki – teoria Lacana a reprezentacja

Szymon Golec

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

ANNIE ERNAUX

Niebezpieczne pisanie

Tomasz Fryzeł

REPERTUAR

Dzień dobry, czy zastałam Draculę?

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu: *Dracula*, reż. Zdenka Pszczołowska

Twin Peaks, Oz, Otwock

Maryla Zielińska

Teatr Powszechny w Warszawie: *Sublokatorka*, reż. Maja Kleczewska,

Techno-cielesność

Julia Musiał

Wrocławski Teatr Pantomimy: *Nowy wspaniały świat*, reż. Anna Obszańska

Trauma w skandynawskim swetrze

Antonina Dobrowolska

Teatr Współczesny w Szczecinie: *Very Ibsen*, reż. Dominika Knapik

Gorączka złota

Adriana Mickiewicz

Stary Teatr w Krakowie: *Bankructwo małego Dżeka*, reż. Maciej Podstawny

Jakie jest to współczesne Soplicowo?

Elżbieta Krysiewicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Pan Tadeusz*, reż. Wojtek Klemm; Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Telewizji: *Nowy Pan Tadeusz, tylko że rapowy*, reż. Kamil Białaszek

OPERA

Odbudować miasto, usłyszeć miasto

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Sinfonia Varsovia: *Najlepsze miasto świata. Opera o Warszawie*, reż. Barbara Wiśniewska

Muzyczne konkury o kolorową krowę

Jolanta Łada-Zielke

Richard Wagner Festspiele w Bayreuth

FESTIWALE

Futbol to życie. A taniec?

Alicja Müller

Generation After. Showcase w Warszawie

Inny, nie dziwny

Kamil Bujny

IV Festiwal Teatru na Faktach we Wrocławiu

Opowieści rodzinne

Olga Katafiasz

29. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku

ZAGRANICA

Razem mamy takie hobby

Marcin Miętus

Studio Dries Verhoeven: *NarcoSexuals*, reż. Dries Verhoeven

Frank Castorf hamletyzuje na gruzach Europy

Marek Podlasiak

Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu: *Hamlet*, reż. Frank Castorf

TEATR W KSIĄŻKACH

Felicita Hamlet

Joanna Targoń

Piotr Szarota, *Felicita! Psychobiografia Felicity Vestvali*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2025

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

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Instytut Książki ©Poland

didaskalia
gazeta teatralna

From the issue: **Didaskalia 189**
Release date: październik 2025
DOI: 10.34762/z4j5-a772
Source URL:
https://didaskalia.pl/en/article/non-institutionalization-emotional-economies-and-undercommons-slovenian-contemporary-dance

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

(Non-)Institution(alization), Emotional Economies and the Undercommons of Slovenian Contemporary Dance

Pia Brezavšček | University of Ljubljana

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Choreografia a instytucje. Problemy, diagnozy, studia przypadków* pod redakcją Zuzanny Berendt, Alicji Müller i Izabeli Zawadzkiej. Cykl publikowany jest od numeru bieżącego numeru. / The article was written as a response to the call for papers *Choreography and Institutions: Issues, Diagnoses, Case Studie*s, edited by Zuzanna Berendt, Alicja Müller and Izabela Zawadzka. The series is published from current issue.

Abstract

In this article, I thematize how the incomplete institutionalization of contemporary dance in Slovenia pushes this art field to a marginal and precarious position and how the lack of recognition affectively charges the scene's actors and impacts their making of choreographic work. By interviewing four choreographers, I trace these emotional economies and delineate two effects they have – defeatism and hopeful action. Furthermore, I detect an 'undercommons' (Moten and Harney, 2013) of the contemporary dance scene in Slovenia, which has the capacity to reimagine the usual function of institutions that serve the needs of state capitalism.

Keywords: Slovenian contemporary dance scene; (non-)institution(alization); emotional economy; despair; anger as agency; undercommons

In this article, I thematize how the delayed and incomplete institutionalization of contemporary dance in Slovenia pushes this art field to a marginal and precarious position and how the lack of recognition affectively charges the scene's actors and impacts their making of choreographic work. By institutionalization, I mean a thorough process that would enable a stable system with a complete educational vertical and a network of sustainable publicly funded institutions which would upgrade the existing precarious non-institutional scene with the professionalization of its artistic and supporting components (education, theory, archiving, criticism, production, administration, [international] promotion, agency services etc.) and infrastructure (studios, venues, archives, libraries, offices, etc.). In this article, I focus mostly on one of the early steps of such a process, which has been in negotiation and suspension for at least a decade and a half: the (non-)establishment of a publicly funded institution in a system functioning entirely as part of the precarious non-institutional sector. While aware that the existence of a single institution would not mean that the process of institutionalization is complete, the supposition in the scene is that it would bring some much-needed sustainability. The scene has undertaken extensive advocacy efforts and made considerable emotional investment, but the institution has not yet fully materialized. To trace these dynamics, I sent a set of open-ended questions to many actors involved in the scene, to which I received three written responses and one audio reply. I have found a number of patterns in the answers that I discursively analyse in this text. As there are only four responses (which are still representative for the small scene), there is no need for coding and anonymity, as my interviewees are all public figures engaged in contemporary dance advocacy in Slovenia. In their answers I trace emotional economies and delineate two effects they have had – defeatism and apolitical stepping aside on the one hand and a push

towards better organization and articulation of needs on the other hand. Furthermore, I detect an ‘undercommons’ (Moten and Harney, 2013) of the Slovenian contemporary dance scene, which has the capacity to reimagine the usual function of institutions that serve the needs of state capitalism. This knowledge comes precisely from the study of choreography, known for its tendency towards research, experiment and open process, which translates to alternative organizational models. But this undercommons is not a place that exists in exile from institutions, as the NGOization of contemporary dance also serves to tame the undercommons’ fugitivity. The institutionalization is thus a fragile process where fugitivity can be lost completely or reimagined at its edges, revolutionizing it from the inside out. In the current lingering promise of an institution, both options remain in suspension.

Exhausting Fight for Institution(alization)

In the rather young democracy of the Republic of Slovenia, established in 1991, all aspects of democratic society have not (yet) been successfully institutionalized but have been indefinitely pushed into the publicly (under)funded nongovernmental sector. This is characteristic of any indefinite ‘transition’ into neoliberalism, where the interest of capital is prior to the liberties articulated by civil society. The push into the nongovernmental sector is in evidence in a large part of the cultural sector, particularly in what the state regards as non-instrumentalizable, non-state-representative, largely avantgarde or ‘hermetic’ art. Therefore, it comes with little surprise that the delay in institutionalization also applies to contemporary dance, which is still struggling to be seen as an autonomous art form at the state level. It was supported only secondarily, if at all, when it was recognized as important by the West. In the early 1990s the

Orientalizing gaze of the West was for a period in awe of the ability of people in the East, or even in the barbaric Balkans, to dance in the most democratic, emancipated ways, presumably invented by the West (Kunst, 2003). But when the Western gaze shifted to the more other others, the enthusiasm (in the form of financial and institutional support) for it on the side of national subsidizers cooled down too.

Contemporary dance in Slovenia has fought for its professionalization for more than 30 years now, mostly through the Contemporary Dance Association Slovenia (CDAS). The first initiatives to found such an association emerged in the mid-1980s, but the CDAS was not founded until May 1994.[1] The CDAS functions as an association of active contemporary dance professionals at the national level, operating mostly on a voluntary basis. Nationwide, out of roughly 500 contemporary dance professionals registered at the Slovenian Ministry of Culture as self-employed artists (in a country with a population of two million)[2] – of whom there are around 150 choreographers, 230 dancers (there is some overlap between the two) and a number of others working in complementary professions such as critics or producers – 64 are currently members of the association.[3] Several generations have dedicated their professional lives to the field, but their working conditions are far from sustainable. Despite the existence of quite a few venues (mostly centralized in the capital Ljubljana) where contemporary dance is regularly presented, including the Old Power Station, Španski borci, Dance Theatre Ljubljana and Cankarjev dom, most of which are run by NGOs dedicated to producing contemporary dance work, not a single institution has been established at the national or municipal level to promote the field's prosperity and development. Neither was there a full vertical of educational institutions built (the level of specialized higher education, in theory and practice, is lacking). All the actors are self-employed cultural workers and/or

run their own production houses (NGOs). They are educated abroad or self-educated. Under various financing mechanisms, which are the result of constant negotiation involving civil society professionals and of the efforts of cultural policy associations, the sector is roughly preserved for democracy's sake (under constant threat of being shut down every time the right wing comes to power), but never truly systemically supported to be able to thrive. The scene's institutionalization thus means not only the establishment of one or several state-funded contemporary dance institutions, but the creation of a wholesome and sustainable infrastructure that would thoroughly support the field in its formation, development, distribution and promotion. The non-governmental sector is an important part of the system, and institutions can never wholly replace it, but when everything is carried on its precarious shoulders, we cannot speak of a finished process of institutionalization.

In 2011–2012, a step in the direction of institutionalization was taken with a 'near'-establishment of a contemporary dance institution. After many years of advocacy for contemporary dance and with general consent within the scene (with the initial romanticism long gone) that after decades of precarity there was indeed a need for an institution. In that moment, establishing a state institution was understood as the only possible step that could be taken towards more stability and systemic support so that the contemporary dance field could prosper. And indeed, a state institution, the Centre for Contemporary Dance (Centre), was established in 2011. It was an institution without a building, with a small mobile studio (which the dance scene professionals did not even begin to use), rented office spaces and modest initial funds earmarked for the first year of the Centre's existence, during which it would be legally established as a public (state) institution. It was not ideal but it was a start and a promise, something concrete from which one could expand. But in 2012, before a board of trustees vested with the

authority to officially appoint the Centre's Director was formed, the newly elected right-wing government under Prime Minister Janez Janša swiftly dismantled the Centre under the pretence of austerity measures (STA, 2012).

Since then, the Slovenian contemporary dance scene has struggled to reestablish the institution under the different governments that followed.[4] Another false promise was made in 2017 by Tone Peršak, the Minister of Culture of the central-left government led by Prime Minister Miro Cerar. Now, in 2025, the establishment of a centre for contemporary dance is included in several crucial strategic documents of the incumbent left-wing government in the final year of its mandate (Asta Vrečko from the left-wing party Levica is the current Minister of Culture).[5] The centre is envisaged as complementary to the existing non-governmental sector. It is not yet clear if it will have a venue. There is a lack of studios in Slovenia, so a new one would help meet the high demand for such spaces, but the country's contemporary dance professionals would settle for an office-only institution. A strategic document, which was drafted in consultation with them (a special working group had been formed),[6] contains plans for new infrastructure, including several studios, a stage and production venue, a multimedia space, a specialized library and archive, a common working space, an exhibition/conference space, administrative spaces and residency apartments.[7] As the conversations progress, it seems that the centre will be a dispersed institution headquartered in one of the smaller cities and with spaces in several municipalities, as one of this government's priorities is decentralization. The centre will employ professionals, who will work on creating the conditions for freelance choreographers' work to be more visible, on establishing gig work networks, etc. Thus, the institution will not undermine the vibrant non-governmental scene and its existing funding

system. It will promote plurality and will not employ choreographers and ensembles. It will aim to be inclusive and plural. The plan co-created with the scene's representatives looks good on paper, but many dance professionals are sceptical and will remain so until the institution is established, or even later, as a similar scenario has already played out in the past. Obviously, one such institution cannot make up for years of neglect, and it cannot meet everybody's needs or serve to rectify every gap of institutionalization. Expectations are high as ever but scepticism serves as a counterbalance to hope as a defence against further disappointment.

Emotional Economies in the Scene

Engaging with Sara Ahmed's *Cultural Policy of Emotion* (2004), I will explore how the objects of emotions (and words used to describe them, like defeat, disappointment, pessimism, despair) circulate within the scene and impact the bodies with which they come in contact. This is especially important as these same bodies are the very instruments of the scene's production. Can engagement with depression, as Ann Cvetkovich writes, lead to 'forms of hope, creativity and even spirituality that are intimately connected with experiences of despair, hopelessness, and being stuck?' (Cvetkovich, 2012, p. 14). Is despair inevitably debilitating or can it be the key to a source of reimagining the world and a source of collective action?

Before writing this article, I sent a set of questions to several important actors in the country's contemporary dance scene. Four of them replied: the current CDAS President and former choreographer and performer Teja Reba; the former CDAS President and dancer Dejan Srhoj, who is also a member of the Nomad Dance Academy Association; the choreographer and co-manager of the NGO Federacija Andreja Podrzavnik; and the retired

ballerina and active contemporary choreographer Mateja Bučar, who also runs DUM, an art gallery hosting contemporary dance classes and events in addition to visual art exhibitions. Their answers will serve as a grounding for my analysis of the current emotional economy in the contemporary dance scene in Slovenia and of how it impacts further action to promote the field of choreography and choreography itself. The interviewees speak for more than themselves. Their answers capture a general feeling among the core of the active choreographers and other professionals in the field of contemporary dance in Slovenia today.

Ahmed's ideas of emotions differ from the ones prevalent in psychology where emotions are understood as coming from the inside out, seen as private, belonging to the subject and pathologized and treated individually. But her approach is also not one from the outside in, as is the case in sociology, where history is seen as moving rather passive bodies. In Ahmed's view, emotions are what binds the social body together, they are crucial in the very 'constitution of psychic and social as objects' (Ahmed, 2004, p. 10). Objects of emotions circulate and accompany the emotions that bodies feel through contact with them. They make an impression on the bodies and thus shape them. Coming into contact in the same way with the same object of emotion does not necessarily produce the same emotion in everyone. Yet some emotions are, as Ahmed explains, stickier than others, which means that they can cause similar effects or affect a group of subjects in a similar manner and can thus be used for certain politics or against them. Ahmed investigates how 'words for feeling, and objects of feeling, circulate and generate effects: how they move, stick, and slide. We move, stick, slide with them' (p. 14).

Let's first isolate the objects of emotions that circulate within the Slovenian

contemporary dance scene due to the situation described above. I posed the following initial question to my interviewees: ‘What effect did the long process of (un)successful establishment of the Centre for Contemporary Dance have on your work?’ The response from Dejan Srhoj was that he probably has fewer opportunities to collaborate on bigger productions as a dancer or choreographer. He claims that in the current situation he is dependent on tenders (precarity) and has fewer opportunities for long-term collaborations and formats that do not fit the predefined categories.[8] His answer demonstrates that although the uncertain situation feels *restraining* to him and limits his creativity, there is nevertheless a horizon of hope where these limitations do not exist, and it is projected in the idea of a ‘Centre’. The Centre here represents an imaginary projection, a *hopeful* horizon beyond precarity. Similarly, the choreographer Andreja Podrzavnik emphasizes that she spends a large amount of her time creating the conditions that make her work possible, which takes a lot of energy and effort. This typically takes the form of unpaid work done in her free time and her private spaces and has serious consequences for her health and relationships. For Andreja, the projected Centre removes some of the precarity. This well-discussed, enduring situation of precarity is not a choice in the field of contemporary dance in Slovenia. Those who engage in professions in the field of contemporary dance can do so only as self-employed individuals who have to multitask and be their own managers, which makes it impossible for them to focus primarily on their profession. Podrzavnik’s most prominent feeling is that of *exhaustion*. In her projection of the Centre, the production process is systematized, enabling artists to focus on their creative work. The Centre would take away some of the burden of her job’s precarity. In her subsequent answers, however, she expresses a certain *scepticism* whether this is something her generation (50-

or-so-year-olds) is even capable of, as they have the career-long habit of attending to every aspect of their work.

The interviewees gave much more extensive answers when asked about how the situation affects ‘the scene’, stating that the permanent delay in establishing the Centre not only impacts individuals but has wider effects, affecting the scene’s self-perception. But these effects, even though negative, are, to borrow Ahmed’s words, the glue that binds the scene together (p. 14). The choreographer Mateja Bučar stresses that without the Centre the conditions can never be as professional as they would be within a more stable model, and what she means is not necessarily the artistic potential it would enable but the stability of the production process, the existence of post-production networks, international invitations, and recognition by the wider public. As things stand now, there are persistent gaps in finance and infrastructure as well as in technical and bureaucratic support and context creation. Srhoj describes this in terms of feelings: ‘The actors have become quieter, *inert* and *sad.* They lack the strength to protest or engage in any sort of fight. The defeat was *painful* and made them get more involved with the development of their own small projects. They turned away from common aspirations.’ Andreja considers the general effect of this ‘defeat’ on the scene as negative. It could be summed up as *despair, defeatism, lack of belief in change.* She stresses the persistence of the fight, which has involved a few generations. With each new generation there is initial energy which gets*exhausted* as a result of blows from or ignorance of officials, she explains, and then the story repeats once again. Nevertheless, she adds, there is *persistent self-organization*, an informal form of association, which continues to exist and has a considerable impact – it has become a substitute for infrastructure, which is not something easily found in the other scenes.

In her answers CDAS President Teja Reba makes it clear that the defeats did not lead her to pin the entire blame on politics. She does not want to make a victim out of herself and the scene. The defeats made her more persistent in striving towards improvements in advocacy itself, in aspiring to make it more systematic and professional, learning about it and practising it regularly. Her turn towards activism is similar to Ahmed's when it comes to feminism, which, in her opinion, should not be a sheer ontologizing of victimhood of women but an emotional as well as ethical and political response to what feminism is against, so that that which feminism is against is not regarded as 'exterior' to feminism (Ahmed, 2004, p. 147). The despair of victimhood can be transformed into productive anger that gives one the energy to articulate why the opposition between the two should be dismissed. If everyone became a feminist, there would be no need for feminism. Or, if everybody understood the benefits of contemporary dance for society, there would be no need for advocacy anymore.

What we can learn from these answers is that there are shared feelings of exhaustion, tiredness, despair, sadness and defeatism among the scene's professionals. Most of the time, these feelings are connected to uncathartic 'ugly feelings', such as anxiety (resulting from the uncertainty and precarity the field is embedded in), irritation (indicating the presence of power in every micro-situation) or 'stuplimity' (a mixture of stupor and sublimity, a numbness caused by overwhelming bureaucracy, as emphasized by Andreja Podrzavnik), which Sianne Ngai (2005) speaks about. These are 'minor', even 'petty' ambivalent feelings that don't necessarily act as calls for action, but they are a symptom and index of the structural impasses of late capitalism, 'diagnostic of situations in which action is blocked or suspended' (p. 6). Regardless of this clearly detected inertia, these initial feelings, especially when they are analysed, can turn into grander emotions, such as

righteous anger, which have the potential to provide common ground that calls for action and mobilizes the scene's actors. My assumption is that this kind of common action would not occur without such stimulus, as negative as it is. 'A scene' establishes itself through ever more articulated advocacy.

As Sara Ahmed clearly explains, objects of emotions have the power to draw people together or apart but are not essential, as the same objects can provoke different effects (Ahmed, 2004, p. 10.). They can be used as a weapon of political mobilization but also as a tool of political abdication. It seems that several things happened as the story of (non)institutionalization of contemporary dance in Slovenia unfolded. What was first an idealized democratic fight for the field's autonomy and for the establishment of a paradigmatically liberal profession that did not exist in a newly established national state founded on liberal values, where everything should be possible, was overridden by private interests in a 'transitional society' that had a weak spot for corruption and privatization. Private interests were negotiated under the table under the guise of common goals and values. What is more, this same argument was later employed by the central-left political parties to justify their not fully supporting the institutionalization, as the scene was accused of not being able to collaborate and act as one. It took tremendous willpower to negotiate the establishment of the almost-institution in the climate of this semi-support. However, the politicization of the scene only became fully evident when the project was brushed off by the next, right-wing government. The contemporary dance scene was successfully presented as an 'other'. And, as Ahmed explains, 'such others threaten to take away from what "you" have, as the legitimate subject of the nation, as the one who is the true recipient of national benefits.' (p. 1). When anger was spun against the scene as an illegitimate spender of the taxpayers' money, a 'counterforce' could emerge within the scene itself as

such ‘other’. Only then could the scene auto-detect that the field’s public presence and articulation of its values was so feeble that any mobilization over this controversy was impossible and its efforts could be easily dismissed. When the right-wing government chose contemporary dance as one of the first targets of its austerity measures (shutting down of the newly established Centre), the field, ironically enough, was acknowledged. It was taken seriously, perhaps for the first time. Sadness and hopelessness gradually evolved into anger-as-agency with the potential to unite and mobilize the part of the scene that after an initial shock started to organize more thoroughly and articulate their position more precisely. Public advocacy efforts followed. Chiming with the logic of the ‘killjoy’ strategy (Ahmed, 2023), which brings to the surface what is suppressed, the efforts revealed that the perception of contemporary dance as an unnecessary financial burden and a field no one was interested in was not widely shared. Not surprisingly, the politization of some members of the scene caused a division – the agenda was not embraced by some, and contemporary dance had in the meantime become so diverse in its ambitions and values that not every aspect of it could be advocated for under the same banner.

Challenging Institutions with Knowledgeable Bodies

Do contemporary dancing bodies, by virtue of their practice, have access to knowledge that could more easily produce a movement able to change the decision makers’ wills and priorities? What kinds of objects of emotion specific to their profession, if any, can they help create and how can they move them to affect the decision makers?

I will delve into these questions again by analysing some of the practitioners’

answers. My question was: ‘Which contemporary dance practices or theories have impacted your consideration of possible models for a new Centre for Contemporary Dance?’ Most of the practitioners reported that they were inspired by the existing institutions they had encountered abroad, mostly in the West. Dejan Srhoj mentioned the Ufer Studios in Berlin. Moreover, he opened up about his experience of squatting in an empty movie theatre, Kino Šiška, where dance classes were self-organized. Thus, for him, self-organization from the bottom up is an important feature of a dance institution. As a member of the Nomad Dance Academy network, Srhoj was involved in the processes of establishing a number of other spaces for dance in the region, which gave him ideas, inspiration and the awareness that this is possible. Similarly, Mateja Bučar believes that it is possible to imagine an institution based on good practices and models from abroad. Her experience in ballet, which is a highly professionalized field, has convinced her that salaries, fees, continuation, infrastructure and (good) artistic leadership are crucial for any kind of breakthrough. Andreja, who works with improvisation a lot, thinks, by contrast, that what we can learn from practice is processualism, where one thing leads to another and not everything has to be planned in advance. Processualism, in her opinion, could serve as a model for the Centre.

Teja Reba’s elaborate vision of the Centre is directly connected – artistically, organizationally and in its political and ethical dimensions – to the practices and theories of contemporary dance. She explains that contemporary dance is known for its research, experimentation and open process, which translates to organizational models: offering time for artistic research in the form of residencies without the pressure for immediate results. Many contemporary dance practices are based on collegiality, mutual decision making, shared authorship and collaboration. The Centre would adopt these

horizontal forms of collaboration, and the traditional institutional hierarchy would not apply to it. Contemporary dance affirms the body as a carrier of knowledge, it is a way of thinking through moving, which opens the space for redefining what knowledge, education and artistic proficiency are. This should be, in Reba's opinion, reflected in the Centre's future programmes. Furthermore, dance is a praxis of defying norms and encouraging a plurality of expressions, so the Centre should establish the conditions for inclusivity, accessibility and representation for marginalized groups while opposing efforts to canonize a sole artistic model. She emphasizes that dance is a part of a wider ecosystem: it is not an island but a node that connects. It should research societal and artistic systems, foster criticality, theory and documentation, and be transparent in managing and always double-checking its role in society. She believes it should be transnational, offering opportunities for dialogue, learning and solidarity. Teja Reba thus proposes an institution model different than the models we know, one informed by the exploratory and research models that are at the core of contemporary dance. She is aware of the rigidity of the existing institutions and dedicated to bringing the peculiarities of art practice into institutional acts, if any such acts occur.

This special knowledge does not apply solely to the set of practices of contemporary dance, though its materialization is accentuated through corporeal manifestations. In her book *Modelling Cultural and Arts Institutions*, Biljana Tanurovska Kjuljavkovski, a North Macedonian arts activist and long-time managing producer of Lokomotiva, a local non-governmental organization for contemporary dance, argues that the very institutions that have long been developing their practices in precarious conditions, have accumulated an unprecedented know-how that can shape future institutions (Tanurovska-Kjuljavkovski, 2021, p. 38–46). In the

politically corrupt country of North Macedonia, despite the circumstances working against an optimistic outlook, hers is a politics of hope where institutions are not regarded as fixed pillars of society but imagined as shaped by the good practices that the civil society already engages in under challenging circumstances. The institutions' important democratic, creative and innovative work should be rewarded by a form of flexible institutionalization which should be shaped from the bottom up. But can this transition be successful? Do the grass-root values find their way into the institutions, where there are more means, more power and more involvement with the interests of the power-hungry politicians? Is a step towards institutionalization a step away from autonomy?

Another question posed to the interviewees was 'How are these visions then communicated to the decision makers?' Dejan Srhoj points out that a constant pressure is needed to push the decision makers to take further action. Organizing international advocacy events gives them the impression that they are a part of international processes and the development of the field. But it is hard to maintain constant pressure for free. As soon as it eases, the importance of the issue is forgotten, as contemporary dance is never top of the to-do list. Mateja Bučar points out that the few institutions that were established under the new state's consecutive governments and its municipalities, only came into being because of serious full-time dedication of particular people. The decision makers in the young democracy have not come to a point where they would see culture as important, and the newer the forms of art in question, the lesser their perceived importance. In this regard, their thinking remains provincial, adds Bučar. Reba's answer is that it is only possible to be in communication with the policy makers if advocacy becomes stronger, cohesive and more knowledgeable, defending public interest, whereas it has for too long been reactive, tied to individual needs or

personal agendas. A constant presence is crucial, and advocacy should emphasize the benefits of contemporary dance for other sectors, such as health, education, community building, environment, etc.

The answers show that the conversation partners are rarely on equal ground. Efforts are being made to cajole the decision makers into supporting the cause, but they seem to lack the sensitivity to see its importance or remain fully ignorant of the problem. They regard contemporary dance as mostly harmless and non-urgent and, given the fact that there is guaranteed support in the form of regular open calls for tenders, they don't feel it is necessary to do more for the field. The small size of the country also means that the 'minorities' are smaller and have little bargaining power. This does not mean that they do not try – advocates of the scene are doing an unproportional amount of work, preparing arguments and organizing discussions, often free of charge, fighting not only for more security in their profession but also standing up for values which they see as important and impactful for society at large. If it weren't for the current minister, who represents the left-wing party Levica (a minor party that relies heavily on the support of the urban left, which includes the non-governmental, 'independent' arts sector), the situation would be hopeless. But even this reemergent glimpse of light is being obscured by clouds as the election day swiftly approaches with no tangible results yet in sight.

I contend that the emotional economy (Ahmed, 2004) in the dance scene in Slovenia is fuelled by two factors. The first is the lack of (wider society) consensus on the importance of the field, which results in self-consciousness, exhaustion and idleness. The field is thus controlled by the 'ugly' feelings of anxiety, irritation and 'stublimity' (Ngai, 2004), which are an indicator of the precarious living and working conditions of late capitalism. The second is the

politics of explicit hatred, powered by a hate campaign organized by the right-wing government, portraying the independent cultural scene as parasites on the taxpayers. This campaign, however, has paradoxically mobilized a wider consensus on the mostly indecisive and idle left side of the political spectrum. The anger that followed as a reaction to the hatred aimed at them as 'others' has made the left more active and prepared to fight, which is an emotional economy pattern that has powered Slovenian politics for more than thirty years and which has intensified with the radicalization of the right in the last decade, triggered by the right wing and its populist rhetoric. The Centre for Contemporary Dance is too minor an institution to be of concern to the political left and too big for the right and its politics of hate to be left with its minor 'privileges.' Thus, the scene is being ping-ponged between the two positions, but, at the same time, it is fugitively collecting resources to bounce off the table.

I believe that this emotional economy has a consequence on the choreographic work done in the scene, as the bodies that engage in choreography and dance are the same bodies that are shaped by despair, exhaustion and even hatred. Therefore, there is a lot of improvisational work that can be adapted to such shifting and precarious conditions, including the work of Andreja Podrzavnik, DisCollective and Dejan Srhoj.[9] Somatic work, such as the work of Snježana Premuš, Dragana Alfirević and Anja Bornšek, is thriving too as it is aimed towards regeneration following the prevalent feelings of exhaustion and despair. These efforts are not only reactionary. Extensive in-depth research had been conducted into these forms even before the effects of the emotional economies under discussion paralyzed the scene. The urgency and the popularity of these practices are of course interconnected. Another characteristic of the work in question is modest stage design and small numbers of performers, which is not due to a lack of

ambition but, first and foremost, to financial precarity. Moreover, the majority of the scene's actors are middle aged, which is a consequence of scarce opportunities in a system that doesn't invest in its own regeneration. Nevertheless, the scene, though small, is resilient. It has managed to work together through meaningful action, which is more than many much more institutionalized fields can boast of.

The Undercommons of Contemporary Dance

Having outlined the situation of the Slovenian contemporary dance scene and its struggle for institutionalization, which is by no means an isolated case, I can now proceed to the final part of this article. I contend that some of the objectives envisioned for the Centre are readily applicable while some could only be applied after a radical rethinking of what institutions are or could become in the future. I believe that emotional economies are important in these struggles and that awareness of how they work is crucial for anyone engaging in them. Furthermore, I'd like to emphasize how the notion of undercommons (Moten and Harney, 2013) is important for institutions to remain open to play and change so that they don't become fully co-opted by systems of state capitalism. Is it possible to stay disobedient within the institution itself, within its legal framework, while stealing from it to carve out something else inside its walls?

All the respondents agreed that the effects of non-institutionalization on certain generations in the scene are beyond repair and cannot be undone by any future institutionalization. Reba specifies that many well-established actors could have by now emerged in the field, which would help develop it and make it more sustainable in every aspect. If an institution had been established at an earlier time, some creators and their 'poetics' would have

been supported at crucial moments of their careers, their work would gain more visibility, etc. What is still possible, however, in the view of my interviewees, if the institutionalization happens in the near future, is the creation of a system of long-term and stable funding, the professionalization of the professions of dancer, choreographer, producer, dramaturg, theorist, critic, publicist, archive curator, etc., the creation of postproduction capabilities across the country, internationalization, long-term equal partnerships with international organizations, increased funding for international projects, the recognition of dance as a field and of its connection to other arts fields and to broader fields such as education, health, economy, technology, research, as well as recognition by a wider audience. Bučar expects an increase in production quality. With the creation and diversification of supporting professions, Podrzavnik expects more time for creative work in the studio and a platform helpful in developing one's career. This is of course a projection, a wish list derived from practice and from a feeling of lack of support for contemporary dance practitioners. The emotional economy that is a mix of escaping the feeling of defeat and transforming anger into a better articulation of the field's needs has triggered a self-examination by the local contemporary dance scene. The scene insists on the establishment of an institution and doesn't want to settle for compromise, which might be its most salient hallmark, with its ultimate objective being the reshaping of what an institution can be. Of course, the problems of the contemporary dance field in Slovenia would not be eliminated by one institution, so the imagined Centre remains partly utopian. The primary reason for this is the fact that institutions, besides bringing stability, tend to rigidify the terms of conduct exactly by introducing more professionalization and bureaucratization. Some problems would be solved, but new ones would probably arise.

What Harney and Moten rightly say about the University – an institution that is typically presented as an autonomous public actor of the enlightenment but in fact reproduces the dominant (capitalist, colonial, racial) projects (p. 26) – is even more valid for other institutions established by the state or even privately owned public actors. The reproductive mechanism in question plays out through professionalization, financialization, managerial oversight, programming exclusions, etc. Contrary to the idealization of becoming a 'professional' in order to escape precarity and insufficient means and conditions and to implement a certain choreographic vision or postproduction plan, Harney and Moten speak of professionalization as capture where one becomes legible and useful to capital (p. 30–9). This process extracts knowledge, polices desire, and trains obedience. Institutions in-debt us. They provide us with credentials, but they insist we pay the moral and financial debt by serving them, by becoming good professionals, by representing them (p. 61–8). Their concept of undercommons describes a mode of being, studying, gathering and surviving at the edges of an institution's official life – not in order to attain success, credits or promotions, or to comply with other institution's terms of engagement, but for the sake of survival, creativity and joy. Undercommons is a way of fugitive planning where people are strategizing for freedom under conditions of constraint. In the words of Moten and Harney: 'Planning in the undercommons is not an activity, not fishing or dancing or teaching or loving, but the ceaseless experiment with the futurial presence of the forms of life that make such activities possible' (p. 74–5).

Contemporary dance has long been an underdog in the strategic visions of the country's cultural development models, where it was viewed either as marginal and harmless or as a (still marginal) threat. But this does not mean that it was always subversive just because it was not institutionalized. Most

of its creative forces were tamed by NGOization. NGOs too are but an extension of governance, as Harney and Moten argue (p. 123–25). They mediate and absorb dissent, translating it into ‘manageable’ projects, grants and service provision. Instead of collective, fugitive or insurgent practices, struggles get channelled into measurable outcomes, reports and funding cycles. What was once joy, creativity and insurgency, becomes ‘service delivery.’ By making initiatives dependent upon grants, which is only possible if they are formalized as private NGOs, the state privatises its own failure and calls it community. This goes not only for social welfare struggles but also for cultural endeavours. Through NGOization, contemporary dance has exhausted its joyous artistic explorations in an increasingly project-oriented structure – what was claimed to be its freedom was simultaneously its curse. The striving for institutionalization in the contemporary dance scene of Slovenia is therefore paradoxically a means to plan a fugitive undercommons of the institutionalization and thus escape its repressive structures. Only where a state institution is established and fully functioning, one can work against it by stealing and using its resources to claim back the practice of study, joy, survival and refusal.

I believe that the emotional economy within the ongoing struggles in the contemporary dance scene has helped shape this awareness. It has also helped to develop the (fugitive) value system of the scene that comes from practice and to direct its anger into vocal and confident ‘killjoy’ negotiation. Hopefully, what will have been conquered will not devour that fugitive drive that is at the scene’s core.

Waiting for a Conclusion

Whilst the mandate clock is ticking for yet another Slovenian Ministry of

Culture and perhaps even the current left-wing government which repeated the recurrent promise to the contemporary dance scene to finally proceed towards its goal of institution(alization), the tired but never fully defeated scene is once again quietly waiting for the outcome in the back-row seat. Nothing can surprise its members any longer. It seems that no matter what the politicians present or not present to the scene, the scene will continue to shape its agendas based on its values derived from its practices. These still make sense if there are enough young people who find them meaningful and enjoy practising them. But for that the right conditions need to be created, which are now lacking. The scene has repeatedly managed to recover from despair and turn anger into action. Before her are difficult times, but nothing she could not handle as she continues to firmly stand for her values as a mature and dignified 'killjoy' negotiator she has become. The contemporary dance scene in Slovenia will continue – and I say that as her hopeful member – to fugitively plan from the undercommons of the NGOs OR the possible institutions of the future.

Wzór cytowania / How to cite:

Brezavšček, Pia, *(Non-)Institution(alization), Emotional Economies and the Undercommons of Slovenian Contemporary Dance*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, DOI: 10.34762/z4j5-a772.

Author

Pia Brezavšček (pia.brezavscek@gmail.com) is a cultural worker, editor, publicist, curator and dramaturge from Ljubljana. She is a PhD candidate in Philosophy at the Faculty of Arts at the University of Ljubljana. ORCID: 0009-0007-1068-0301.

Footnotes

1. The main driving force behind founding CDAS was Ksenija Hribar, the founder of Dance Theatre Ljubljana, the first contemporary dance company in Slovenia. The author of this article was President of the CDAS between 2017 and 2020. More about CDAS at: https://sodobniples.si/en/the-contemporary-dance-association-slovenia-cdas/ [accessed: 1.09.2025].
2. See https://remk.ekultura.gov.si/razvid/samozaposleni [accessed: 17.09.2025] and Development Strategy for Contemporary Dance (2004–2008): https://www.gov.si/assets/ministrstva/MK/Gradiva/MZK-Strategije-Sodobni-plesi.-Web.pdf [accessed: 17.09.2025].
3. See https://sodobniples.si/en/members/ [accessed: 17.09.2025].
4. For a list of Slovenian governments, see: https://www.gov.si/drzavni-organi/vlada/o-vladi/pretekle-vlade/ [accessed: 1.09.2009].
5. Development Strategy for Contemporary Dance (2024–2028): https://www.gov.si/assets/ministrstva/MK/Gradiva/MZK-Strategije-Sodobni-plesi.-Web.pdf [accessed: 17.09.2025].
6. The working group consisted of Tamara Bračič Vidmar, Nastja Bremec Rynia, Petra Hazabent, Mojca Jan Zoran (from the Ministry quota), Kim Komljanec (from the Ministry quota), Andreja Kopač, Nina Meško, Tjaša Pureber (from the Ministry quota), Maša Radi Buh, Teja Reba, Dejan Srhoj, Rok Vevar.
7. See the Developmental Strategy for Contemporary Dance (2024–2028).
8. All the answers were provided by the respondents via email between 30 June 2025 and 15 July 2025. They have been translated from Slovenian and paraphrased by the author of this article. Most of the answers were delivered in written form. Andreja Podrzavnik's answers were delivered as an audio recording, which was transcripted, translated and parahprased in this article. The original answers are kept by the author and available upon request.
9. For more on Slovenian choreographers, see: https://koreografski.info/en/about-directory/ [accessed: 17.09.2025].

Bibliography

Ahmed, Sara, *Cultural Policy of Emotion*, Routledge, London 2004.

Ahmed, Sara, *Feminist Killjoy Handbook*, Penguin Press, London 2023.

Cvetkovich, Ann, *Depression: A Public Feeling*, Duke University Press, Durham 2012.

Kunst, Bojana, 'Politics of Affection and Uneasiness', *Maska* 2003, no. 82–83.

Moten, Fred and Harney, Stefano, The *Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, Minor Compositions, London 2013.

Ngai, Sianne, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge 2005.

Tanurovska-Kjulavkovski, Biljana, *Modelling Cultural and Art institutions*, P.I.E. Peter Lang, Brussels 2021.

STA, ‘Vlada ukinila Center sodobnih plesnih umetnosti’, https://veza.sigledal.org/natisni/news/4187 [accessed: 3.09.2025].

Development Strategy for Contemporary Dance (2024-2028), https://www.gov.si/assets/ministrstva/MK/Gradiva/MZK-Strategije-Sodobni-plesi.-Web.pdf [accessed: 17.09.2025].

Website of the Contemporary Dance Association Slovenia (CDAS), https://sodobniples.si/en/the-contemporary-dance-association-slovenia-cdas/ [accessed: 17.09.2025].

Register of the Self-Employed in Culture, run by the Slovenian Ministry of Culture, https://remk.ekultura.gov.si/razvid/samozaposleni [accessed: 17.09.2025].

Choreographic Directory, https://koreografski.info/en/about-directory/ [accessed: 17.09.2025].

Interview with Teja Reba (conducted via email on 11.07.2025), available by request from the author.

Interview with Andreja Podrzavnik (conducted on 15.07.2025 via the use of voice-recorded answers), transcripted, available by request from the author.

Interview with Dejan Srhoj (conducted via email on 30.06.2025), available by request from the author.

Interview with Mateja Bučar (conducted via email on 10.07.2025), available by request from the author.

Source URL:
https://didaskalia.pl/article/non-institutionalization-emotional-economies-and-undercommons-slovenian-contemporary-dance

didaskalia
gazeta teatralna

From the issue: **Didaskalia 189**
Release date: październik 2025
DOI: 10.34762/cbyq-jz22
Source URL:
https://didaskalia.pl/en/article/infrastructural-intermediality-institutional-choreography-contemporary-dance-and-visual-art

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Infrastructural Intermediality as Institutional Choreography: Contemporary Dance and Visual Art Institutions in India

Arushi Singh | Chapman University

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Choreografia a instytucje. Problemy, diagnozy, studia przypadków* pod redakcją Zuzanny Berendt, Alicji Müller i Izabeli Zawadzkiej. Cykl publikowany jest od numeru bieżącego numeru. / The article was written as a response to the call for papers *Choreography and Institutions: Issues, Diagnoses, Case Studie*s, edited by Zuzanna Berendt, Alicja Müller and Izabela Zawadzka. The series is published from current issue.

Abstract

This article examines the migration of contemporary Indian dance into visual art infrastructures, theorizing this shift through the concept of *infrastructural intermediality* – a form of institutional choreography where economic systems, spatial architectures, and curatorial protocols shape choreographic form, labour, and spectatorship. Drawing on genealogies of Indian modernism, the performative turn of the 1990s, and the rise of alternative art spaces, it situates the Kochi-Muziris Biennale as a paradigmatic case of institutional improvisation. A case study of Padmini Chettur reveals how re-skilling for exhibition contexts (re)defines contemporary dance aesthetics while exposing neoliberal and caste-class hierarchies that choreograph visibility, value, and precarity in India's cultural economy.

Keywords: contemporary Indian dance; infrastructural intermediality; institutional

choreography; Kochi-Muziris Biennale; neoliberalism; caste; visual art institutions

Introduction

At David Hall, a seventeenth-century Dutch bungalow turned gallery in Fort Kochi, five dancers lean forward in unison. Barefoot, their bodies angled just off wooden chairs, they balance on the arches of their feet: right hands lifted in *hamsasya mudra*, left hands in *pataka*,[1] relaxed at the sides and bent at the elbow. This tableau from Padmini Chettur's *Varnam*, performed during the 2016 Kochi-Muziris Biennale, encapsulates a broader transformation: the migration of contemporary Indian dance into infrastructures designed primarily for visual art.

This article theorizes that transformation through the lens of *infrastructural intermediality*, which I define as a form of institutional choreography – the ways in which economic systems, spatial architectures, and curatorial protocols condition relations of form, space, and labour in contemporary dance. Visual art institutions in India – from the Kochi-Muziris Biennale to private museums – do not merely host performance but actively choreograph its aesthetics, economies, and publics.

Two intertwined forces animate this institutional choreography: neoliberal economics and caste hierarchies. Since liberalization in the 1990s, the expansion of art infrastructures through private patronage, international funding, and market-driven logics has offered dancers new audiences and resources, even as these same structures reproduce inequalities of access, labour, and legitimacy. The migration of dance into visual art spaces thus raises pressing questions about how institutions choreograph the value and

visibility of performance.

The discussion unfolds through historical and contemporary genealogies that trace the porous boundaries between visual and performing arts within Indian modernism, the ‘performative turn’ of the 1990s, and the rise of alternative art spaces that reconfigured both black box and white cube infrastructures. It situates the Kochi-Muziris Biennale as a paradigmatic case of institutional improvisation, where economic imperatives, spatial reconfigurations, and caste-class hierarchies choreograph the inclusion and visibility of dance. A focused case study of Padmini Chettur illustrates how re-skilling for exhibitionary contexts redefines choreography under these conditions. By foregrounding *infrastructural intermediality*, I aim to shift attention from individual artistic innovation to the broader systems of support, display, and labour that make contemporary dance possible – and precarious – in twenty-first-century India. In doing so, the article reframes performance not as a purely ephemeral art of the body, but as a socially embedded practice shaped by the infrastructures that sustain and constrain it.

The Long Performative Turn: Intersecting Genealogies of Visual and Dance Practices in India

The convergence of visual and performing arts in India is rooted in the interdisciplinary orientation of visual art modernism (roughly 1940s–1980s), a movement that persistently challenged and destabilized rigid boundaries between artistic media. Far from being a peripheral element, the performative was constitutive of modernist practice, offering artists a means

to articulate anti-colonial, cosmopolitan, and transnational identities. As Geeta Kapur (2000), Partha Mitter (2007), and Sonal Khullar (2015) note, Indian visual art modernism rejected the Euro-American valorization of medium purity, embracing instead translation across painting, sculpture, film, photography, and performance. This intermedial ethos allowed artists to move beyond the colonial art school and the confines of nationalist aesthetics, situating modernism itself as a performative negotiation.

Individual practices underscore this orientation. M.F. Husain's *Through the Eyes of a Painter* (1967), a film commissioned by the Films Division of India, staged painting in dialogue with rhythm and gesture, while Bhupen Khakhar, in works like *Truth is Beauty and Beauty is God* (1972), blurred painting, photography, and performance by orchestrating playful exhibition openings and embodying mythic and archetypal characters.[2] Later artists such as Nikhil Chopra extended these tendencies into explicitly photographic performances, underscoring continuity rather than rupture between modernism and contemporary live art. Seen in this light, the migration of dance into visual art institutions emerges not as an anomaly but as part of a longer trajectory in which visual art modernism persistently looked towards performance as both form and method.

By the late 1980s and 1990s, amid declining state patronage and the rise of neoliberal reforms, Indian contemporary art – emerging in 1989 after the era of Indian modernism – underwent the 'performative turn', shifting away from modernist strategies of representation towards new modes of engaging art and politics (Allana, 2021).[3] Artists critiqued the art object and gallery system, embraced collaboration, and turned to performance, informality, and ephemerality, privileging process, duration, and collective action over product and individual authorship, as seen in the social art projects of the

SAHMAT Collective.[4] This reorientation, which Kapur (2000) links to neoliberal internationalism's delinking of growth from nationalism, gained urgency in the wake of political upheavals such as the 1992 destruction of the Babri Masjid, prompting artists like Rummana Hussain and Vivan Sundaram to mobilize the body as archive, testimony, and site of public engagement.[5]

New infrastructures reinforced this shift. Visual art collectives like KHOJ International Artists' Association are purported to have nurtured experimental practices across the 1990s, exemplifying what I term *infrastructural intermediality*: the circulation of artistic labour across media within supportive institutional frameworks. Founded in 1997, KHOJ quickly became a key incubator for performance through residencies, workshops, and the 'Khoj Live' festival series – initiatives that the organization defines as 'public performances', 'live action', 'real-time performance interventions', and 'pre-planned studio-based compositions' (NDTV, 2016; Sood, 2015). Its regional networks – including Vasl in Pakistan, Britto in Bangladesh, Theertha in Sri Lanka, and Sutra in Nepal – helped consolidate performance art as a shared South Asian practice (Kumar, 2020).

Thus, performance art in India, while attentive to global precedents, emerged not as a critique of theatre but as an extension of visual art modernism's intermedial focus. By the 2000s, endurance pieces, delegated performances, and live installations had become central to Indian performance art.[6] Ephemerality, site-specificity, and duration were institutionalized as dominant aesthetic values, while visual art infrastructures – through their curatorial protocols, funding models, and exhibition frameworks – actively choreographed the very forms performance could take.[7] In this way, the performative turn consolidated a new cultural

ecology in which visual art institutions became critical sites for the production and circulation of embodied practices, setting the stage for contemporary dance's entry into the exhibitionary sphere.

Contemporary Indian dance itself reveals deep entanglements with visual modernism.[8] Uday Shankar's India Cultural Centre in Almora (1930s–40s) cultivated an explicitly intermedial pedagogy, combining classical and folk performance with visual art, music, and theatre (Khullar, 2018). His collaborations with the Swiss artist Alice Boner – who sculpted and photographed his movements – underscored how sculptural form and dance mutually informed one another, aligning his practice with the ethos of Santiniketan's Kala Bhavan, the art school founded in 1919 by Rabindranath Tagore and renowned for its interdisciplinary pedagogy integrating fine arts, craft, performance, and intellectual inquiry within a modernist yet distinctly Indian framework (Sarkar, 2021, 2022). Chandralekha, one of the most influential figures in late twentieth-century Indian dance, extended this orientation: during her hiatus from performance, she worked as a graphic designer and exhibition curator, and later collaborated with visual artists like Dashrath Patel, Anish Kapoor, and Hiroshi Teshigahara. Works such as *Navagraha* (1972), *Raga* (1998), and *Sloka* (1999) exemplify her integration of minimalist, sculptural, and graphic idioms into choreography (Bharucha, 1995).

Other choreographers deepened this dialogue. In *Chrysalis* (1989), Astad Deboo, in collaboration with the architect Ratan Lal Hiboi, transformed a confined box into a stage where isolated body parts, animated through vents, appeared as independent sculptural forms – revealing his acute choreographic attention to line, shape, and space. Navtej Johar's *Dravya Kaya* (2010) foregrounded the materiality of epic objects, while Surjit

Nongmeikapam's *Black Pot and Movement – Touching Manipur* (2013) staged an encounter between pottery and dance. Jayachandran Palazhy's *City Maps* (1999) and Maya Krishna Rao's *A Deep Fried Jam* (2002) experimented with multimedia installations, and Anusha Lall's *Chaap* (2007–08), co-created with the visual artist Giti Thadani, explored the spatial dimensions of bharatanatyam. Collectively, these works demonstrate how choreographers expanded their vocabularies through sustained engagements with visual forms.

By the 1990s and 2000s, these experiments increasingly entered exhibitionary and alternative spaces. Chandralekha's performances at the Tramway Theatre in Glasgow (1992) and Queens Museum (1995) exemplified this shift, while Preethi Athreya's *Pillar to Post* (2007) staged an embodied dialogue with Valsan Kolleri's sculptures at Bodhi Space in Mumbai. These moves were not merely aesthetic gestures but can be understood as responses to infrastructural realities. Limited state support, a scarcity of dedicated venues, and bureaucratic inertia pushed choreographers towards galleries, repurposed heritage sites, and defunct industrial spaces. Filling the vacuum left by underfunded state museums that Geeta Kapur critiqued as disconnected from experimental practice (Ginwala, 2011), private museums and artist-led initiatives 're-skilled' both the white cube and the black box as curatorial sites for contemporary choreography.[9]

This infrastructural improvisation manifests in diverse forms in the 21st century. Organizations like the Pickle Factory Dance Foundation in Kolkata transform warehouses and cinemas into performance sites, while black box theatres such as Odd Bird Theatre in Delhi, VYOMA Artspace & Studio Theatre in Bengaluru, and G5A in Mumbai emphasize flexibility and

intimacy. At the same time, white cube spaces established by the Kiran Nadar Museum of Art (Delhi), Experimenter Gallery (Kolkata), and Devi Art Foundation (Gurgaon) tether dance to transnational circuits of art and exhibition-making, reflecting the role of private collectors in energizing contemporary practices that exemplify multidisciplinary curatorial models. Together, these infrastructures expand the geography of performance, repositioning dance within broader global art economies.

Political contingencies significantly shaped the trajectory of contemporary Indian dance, compelling choreographers to reorient their practices towards non-traditional spaces. Mandeep Raikhy's *Queen Size* (2016), conceived as a response to the criminalization of homosexuality under Section 377 of the Indian Penal Code, deliberately circumvented the proscenium stage. Instead, the production toured seventeen Indian cities between 2016 and 2018, reaching more than four thousand spectators with 38 performances. Anticipating censorship and bureaucratic obstacles, Raikhy co-organized the tour with Sandbox Collective, mobilizing resources through crowdfunding to enable performances in alternative venues. These included intimate domestic sites, such as a dining room and kitchen in Imphal where audiences perched on counters around a gas stove, as well as cultural and activist spaces like Harkat Studios in Mumbai, the Conflictorium in Ahmedabad, SPACES in Chennai, and a law chamber in Guwahati. Such strategic choices demonstrate how choreographers negotiate precarity by creating counter-institutional frameworks that align aesthetic experimentation with political advocacy. According to Raikhy, *Queen Size* required non-traditional venues for two reasons: first, because its staging – a duet between two men performed on a charpoy (woven cot) – invited an intimate and reflexive spectatorship around sexuality, desire, and privacy; and second, because each performance was followed by workshops on gender and law that

demanded settings conducive to dialogue and debate. In his view, these conversations could not have unfolded within mainstream state-funded institutions, where bureaucratic oversight, cultural conservatism, and political pressures often foreclose open engagement with questions of sexuality and dissent (Raikhy, email to author, 31 March 2017).

The black box/white cube distinction helps clarify what is at stake in these spatial reconfigurations. Long associated with experimental theatre and dance, the black box emphasizes immersive flexibility, while the white cube, with its colonial and neoliberal legacies of neutrality and timelessness, positions performance within circuits of art-world value.[10] In India, both typologies were reshaped: reimagined mills, bungalows, and galleries facilitated choreographic innovation beyond the proscenium but also bound dance to uneven economies of visibility, prestige, urban regeneration, and cosmopolitan power. This double bind – spaces enabling experimentation even as they tether choreography to neoliberal regimes of value – is what I term *infrastructural intermediality*.[11]

So far, I have traced how modernist intermedial practices, the performative turn in visual art, and the reconfiguration of infrastructures together shaped the conditions for dance's migration to exhibitionary spaces. These developments reveal how choreographers were not simply reacting to aesthetic impulses but also negotiating institutional, economic, and political frameworks that choreographed the possibilities of performance. This dynamic of *infrastructural intermediality*, as I will show in my case study of Padmini Chettur, is especially evident in the ways she strategically repositions her work in response to shifting and precarious institutional landscapes for contemporary dance in India.

Padmini Chettur’s Re-skilling to Dance Exhibition

Padmini Chettur’s trajectory reveals how contemporary Indian dance negotiates the economic and symbolic capital of visual arts infrastructures while maintaining a rigorous inquiry into the form and politics of movement itself. Trained in bharatanatyam yet committed to abstraction, she has cultivated a vocabulary of slowness, stillness, and geometrical precision that resists both devotional narrative and neoliberal spectacle.[12] Over more than two decades, she has expanded choreography into installation and spatial experimentation through sustained cross-disciplinary collaborations with designers, architects, and sound artists. In her solo *beautiful thing 2* (2011), for instance, the designer Zuleikha Chaudhari’s suspended light structure functioned as an architectural partner, reframing Chettur’s body as sculptural form and compelling spectators to move, crouch, and reposition themselves within the performance space. Works such as this blur the boundaries between performance and installation, making the museum not simply an alternative but a logical site for their presentation.

Chettur’s contemporary practice confronts a double marginalization: within India, where state-funded dance festivals prioritize either classical idioms or spectacular hybrids, and internationally, where her work risks being provincialized as ‘Indian contemporary dance’ within a Euro-American festival economy. These institutional frictions help expand her movement into the visual arts sphere. Museums and galleries – buoyed by private collectors, biennale funding, and global curatorial networks – have provided Chettur with alternative audiences, slower temporalities, and new economies of support: production fees, installation budgets, and exhibition

programming that offset the shrinking opportunities of the international touring circuit. Chettur herself acknowledges that her turn to non-traditional venues was also motivated by financial sustainability.[13]

Several projects exemplify these dynamics. *Wall Dancing* (2012), performed in Chennai's Focus Art Gallery and subsequently in multiple white cube venues, transformed the gallery into a three-hour environment of slow, sculptural configurations. Five dancers explored micro-relations between body and wall through deliberately slow configurations, inviting viewers to move freely, choose perspectives, and escape the 'tyranny of viewing' (Chettur, 2012). *beautiful thing 1* (2009), originally created for the proscenium, is a choreographic exploration of time in which dancers construct and manipulate blocks of movement like segments of an equation, layering bodily precision with spoken text to produce a minimal yet resonant performance. Years later, the work circulated in a different form as part of the exhibition 'Drawn from Practice' (Experimenter Gallery, Kolkata, 2018), where it appeared as a two-channel video installation alongside choreographic notes and sketches. What emerged was not a simple restaging but a deconstruction of the piece by foregrounding the deep interrelation between planning, preparation, and presentation in Chettur's practice. By foregrounding choreography as research and notation as a creative act, this low-cost, transportable format demonstrated how dance documentation could circulate in visual arts economies, providing visibility and viability without the logistical demands of live touring.[14]

Taken together, these works show how Chettur engages what Claire Bishop (2018) describes as the shift from the bounded temporality of the theatrical event to the extended temporality of exhibition, while insisting on slowness as a political form. Central to Chettur's aesthetic is a radical deceleration of

movement. In contrast to a dance economy that rewards speed and virtuosity – mirroring neoliberal imperatives of productivity – her choreography cultivates durational slowness and active stillness. As Helmut Ploebst (2009) observes, this ‘gift of slowness’ not only compels spectators to confront their own temporal habits but also reframes attention itself as a political and ethical practice. In this sense, Chettur’s work challenges both artistic and economic logics, situating dance as a mode of resistance to dominant structures of value and temporality.

Additionally, Chettur foregrounds *infrastructural intermediality* not as opportunism but as necessity: a negotiation with neoliberal art economies in which dance gains visibility only through re-skilling and reconfiguration. Re-situating choreography within the exhibitionary complex, she tests the limits of dance as both art and labour. Her practice suggests that the convergence of the black box and the white cube is less architectural than institutional, structured by the politics of funding, attention, and spectatorship.

Bishop’s concepts of re-skilling (2011) and dance exhibition (2018) sharpen this analysis. Re-skilling names the translation of disciplinary competencies across media – choreographers adapting works for museums, or visual artists employing performers to animate installations. Dance exhibition describes the hybrid apparatus produced by the convergence of stage and gallery, generating durational, looped, or re-performable formats that align with exhibitionary rather than proscenium logics. In India, this hybridization has been pronounced, given the simultaneous rise of black box theatres and private museums in the neoliberal era. Crucially, this apparatus does not simply house performance but reshapes its temporality, structure, and reception, while demanding new forms of labour from artists recalibrating to institutional protocols.

Chettur's career thus provides a critical lens on the evolving relationship between contemporary Indian dance and global visual-arts infrastructures. By insisting on a 'neutral body' that resists spectacle while navigating the precarities of the performance economy, her work demonstrates how choreographic experimentation and institutional adaptation are inextricably entwined. Her dances are not merely site-specific but institutionally specific, responsive to the funding ecologies, curatorial discourses, and economies of attention that sustain them. My interest in this article concerns her specific situatedness within ecologies, discourses and economies of visual art infrastructures and how they reshape the aesthetics and reception of her work. In doing so, Chettur illuminates how *infrastructural intermediality* operates as both a mode of survival and a space of aesthetic invention for contemporary Indian dance.

The Kochi-Muziris Biennale as Choreographic Institution

The Kochi-Muziris Biennale (KMB) translates the intermedial approach of Indian visual art modernism and the performative turn into a city-scale cultural institution. Conceived in 2010 by the artists Bose Krishnamachari and Riyas Komu, KMB was a crucial artist-led curatorial initiative that sought to fill a deep infrastructural vacuum in India's contemporary art landscape while maintaining conversations with the international art world.[15] In contrast to Mumbai and Delhi – where commercial galleries and private collectors consolidated a white cube culture – Kochi lacked significant museal infrastructure. KMB was thus both intervention and improvisation: in the absence of permanent institutions, it turned the city itself into an exhibitionary space, repurposing heritage properties – abandoned

warehouses, colonial bungalows, spice depots – into venues that redefined the relationship between art, site, and audience. In this sense, the Biennale not only filled a cultural void but also exemplifies what Kapur (2013) has called a 'poor man's museum.'

In a country with limited state investment in modern and contemporary art museums, KMB offered a recurring, temporary infrastructure in place of permanent collections. Supported by Kerala state funding, private collectors, nonprofit organizations, corporate sponsors, foreign embassies, and universities, the Biennale reoriented attention away from acquisition towards exhibition as process. Emerging in the wake of the 2008 financial crisis – when foundations slowed acquisitions and art markets contracted – KMB positioned itself as a vital alternative. It quickly became South Asia's premier biennale, illustrating how infrastructural voids can catalyze experimental formats, including the integration of performance and dance.[16]

This turn towards experimentation was also visible in KMB's curatorial structure. The Biennale's curatorial model straddles two global templates. On one hand, it aligns with the Venetian format: each edition is curated by a prominent artist, mobilizes diverse funding streams, and fuels urban regeneration and tourism while attracting international capital. On the other, it resonates with Southern biennales such as Havana (1984) and Johannesburg (1990s), which relied on infrastructural improvisation and foregrounded Global South practices as counter-discourses to Euro-American dominance. This dual orientation – participating in, yet unsettling the global biennale economy – is central to KMB's identity. In India, however, it is further inflected by neoliberal reforms of the 1990s and caste-based exclusions in cultural labour markets. Performance studies scholarship (Jackson 2011; Wilbur 2020) underscores how institutions shape

choreographic possibilities by controlling temporalities, spatial arrangements, and access to resources; in India, these dynamics intersect with caste hierarchies to produce layered forms of visibility, legitimacy, and precarity.

The 2016 edition, curated by Sudarshan Shetty, marked a decisive turn to the temporal arts: nearly one-tenth of its 97 participants were performers (Khurana, 2016). Shetty positioned performance as a constitutive principle of the Biennale's intellectual project, articulating his 'core curatorial question' as an inquiry into what tradition might mean 'not as a stagnant or historical thought, but as an active concept integrated within contemporary reality' (D'Souza and Manghani, 2017). To convey this sense of tradition as an active process, Shetty foregrounded performance as a medium that materially, philosophically, and politically engages with time, drawing inspiration from wide-ranging conversations with practitioners of theatre, poetry, film, music, and dance (News Editor, 2016). Works such as Padmini Chettur's *Varnam*, Anamika Haksar and Zuleikha Chaudhari's theatre projects, and endurance-based practices by artists like Mansi Bhatt exemplified this commitment.[17] As *Scroll* magazine noted, the 2016 edition 'will be remembered for its turn to the temporal arts,' crystalizing Shetty's conviction that performance could embody tradition as an active, contemporary process (Khurana, 2016).

Within this broader embrace of performance, Chettur's *Varnam* emerged as a particularly charged intervention. Reimagining one of bharatanatyam's most canonical forms, *Mohamana Varnam* (a central, extended piece of the bharatanatyam repertoire that combines pure dance and expressive storytelling), Chettur reframed the form as inquiry rather than preservation. She departed from traditional structures by replacing *jatis* (rhythmic

sequences) and *nritya* (abstract movement) with an alternative physical vocabulary, incorporated contemporary women's texts into the *sahityam* (expressive section) and treated the body as anatomical instrument rather than codified vessel. Performed on a low wooden dais, the piece evoked the traditional bharatanatyam recital stage while unsettling its associations through its placement in the Biennale's exhibitionary space. In this context, Chettur's reworking of the *varnam* was absorbed into the Biennale's experimental programming, situating dance amid contemporary art practices and making it accessible to publics outside classical circuits. By situating the *varnam* in this plural, cross-disciplinary space, Chettur simultaneously critiqued the insularity of the bharatanatyam community and the ahistoricism of India's contemporary dance movement, proposing instead a reconfigured encounter between tradition and contemporaneity. Staged as a three-hour durational loop in David Hall, *Varnam* allowed audiences to enter and exit at will – aligning both with the iterative temporality of the *varnam* and what performance scholars describe as the 'exhibitionary mode' of time: continuous, open-ended, and resistant to narrative closure.[18] Yet infrastructural limits curtailed the live work: it was presented only during the opening week and thereafter replaced by video documentation, exposing the paradox of KMB's embrace of liveness – celebrated as contemporaneity yet subordinated to circulation, tourist schedules, and financial constraints.

KMB's choreographic operations unfold across economic, spatial, and temporal registers. Spatially, it reconfigures colonial architecture – verandahs, courtyards, spice warehouses – into art venues, compelling artists to negotiate uneven floors, open passageways, and improvised sightlines. Temporally, it shifts dance from event time to exhibition time, privileging looping sequences and durational presence over climactic arcs. Economically, the Biennale mobilizes state funding, private sponsorship, and

tourist revenue, instrumentalizing performance for urban branding, tourism, and capital accumulation. Rather than functioning as a museum in the conventional sense, the Biennale becomes what Kapur (2013) has called a 'poor man's museum,' offering performers a rare platform within visual art infrastructures. Its turn to performance illustrates how curatorial practice itself can operate choreographically – organizing time, bodies, and publics within exhibitionary architectures.

Yet these enabling operations are inseparable from their limits. The migration of dance into visual art institutions in India must also be understood within broader neoliberal cultural economies and entrenched caste hierarchies. While biennales and private museums provide choreographers with visibility, funding, and curatorial legitimacy otherwise absent in state infrastructures, but they also tether dance to market-driven logics and elite cultural consumption. KMB exemplifies how contemporary art institutions in India operate at the intersection of economic imperatives, spatial experimentation, and labour hierarchies – producing what can be understood as institutional choreography. This choreography, shaped by neoliberal capital, caste-class dynamics, and the repurposing of colonial heritage sites, not only enables but also implicitly governs the inclusion, form, and labour conditions of dance.

At the same time, KMB aligns closely with the global 'Venetian biennale format,' where art is mobilized as an instrument of modernization, urban regeneration, and tourism.[19] In Kochi, billboards declaring 'Invest in Biennale City' and official branding of Kochi as a 'Biennale City' reveal how the festival is framed as an engine for cultural visibility and real estate development. This reliance on corporate and foreign sponsorship ensures that even ephemeral performance forms are assessed in terms of their ability

to attract audiences, enhance city prestige, and generate capital.[20] Dance – often described as 'immaterial labour' without a fixed end product – is thus instrumentalized for commercial gain, its presence choreographed by institutional priorities of spectacle, circulation, and prestige.

As Kapur (2013) notes, biennales generate provisional networks linking state and private finances, public spaces and elite enclaves, and artists across disciplines. Yet these networks are deeply entangled with economic interests, as Meiqin Wang (2008) also observed in post-1990s Asian biennales. In Kochi, this entanglement forces dance to navigate a tension between its processual, ephemeral nature and the demands of neoliberal accumulation, raising the critical question: where does dance exist as an autonomous art form within a commercially choreographed environment?

The Biennale's institutional choreography extends further into the realm of labour, where inequities become stark. Budgetary constraints limited the duration of Chettur's *Varnam* and restricted compensation for her ensemble. In an interview with *Scroll Magazine*, Chettur remarked on her surprise that, after being invited, 'the space [at the Biennale] does not seem very prepared' (Khurana, 2016). In our conversation (2018), she clarified that David Hall was not her preferred venue; Shetty insisted on its intimacy, while she had envisioned a larger frame for the work, underscoring the gap between curatorial intent and choreographic need.[21] She also revealed that she had hoped to create a six-hour performance – aligning with the Biennale's durational ethos – but Shetty persuaded her to reduce it to three hours for the opening week, citing budgetary constraints in paying her ensemble. The subsequent replacement of the live work with video epitomizes a structural irony: a Biennale invested in privileging temporal processes over material objects failed to prioritize the labouring bodies that

made this intervention possible. This aligns with longstanding critiques from artists and scholars that museums disregard dancers' health, safety, and labour.[22] Chettur's experience raises broader questions: do visual art institutions genuinely value the ephemeral labour of dance, or merely the vitality it brings to exhibitions? Is dance included as integral practice, or as spectacle serving neoliberal appetites for bodies and affect?[23]

These questions become sharper when viewed against the Biennale's broader reliance on precarious labour. Delayed or absent payments to contractors, daily wage labourers, and fabricators at the Biennale, many of whom come from Dalit and working-class communities – underscore how infrastructural improvisation rests on the devaluation of marginalized labour.[24] While choreographers and curators, largely from upper-caste backgrounds, enjoy visibility and symbolic capital, the indispensable contributions of maintenance workers, renovators, and stagehands remain unacknowledged. Bharatanatyam – one of the main sources for Chettur's *Varnam* and a practice shaped by Brahminical 'reform' – continues to be valorized within elite circuits like the Biennale, while performance traditions rooted in Dalit and working-class communities struggle for recognition.[25] By staging dance in repurposed colonial properties and emphasizing forms legible to elite audiences, the Biennale risks reinscribing historical exclusions. In this sense, institutional choreography arranges bodies unequally, distributing visibility and precarity along entrenched social lines. KMB thus demonstrates how neoliberal economics, spatial reconfigurations, and caste-class inequities collectively choreograph the presence of dance in contemporary art institutions.

This dynamic resonates with Brahma Prakash's critique of contemporary dance in India. In his essay *The Contingent of Contemporaneity: The*

‘Failure’ of Contemporary Dance to Become ‘Political’ (2016), argues that much of contemporary dance in India falls short of its political potential because it often becomes inward-facing, aestheticized, and commodified – more about self-experience, spectacle, and sensory immersion than about transforming or challenging conditions of power. He claims that the boundary between performer and spectator is frequently dissolved into a passive experience rather than creating a site of dissent or agitation. In the neoliberal present, contemporary dance tends to serve elite consumption, where politics becomes theme rather than material practice, and the means of production, institutional contexts, or economic inequalities are rarely confronted.

Prakash’s point underscores the structural issues that also surface at KMB. He stresses that the ‘failure’ is not merely aesthetic but structural: contemporary dance frequently invokes politics symbolically (through themes of resistance or experimentation) without materially engaging with inequities of caste oppression, precarious labour, or uneven access to training, funding, and platforms. He further points out that the very patronage systems sustaining contemporary art in India – corporate sponsorships, elite cultural foundations, art collectives, and biennale circuits – are themselves deeply exclusionary. These infrastructures reproduce hierarchies of class and caste, granting visibility and resources primarily to artists already embedded within privileged networks. In doing so, they reinforce the very social and economic exclusions that contemporary dance might otherwise seek to critique. For dance to become truly political, Prakash suggests, it must attend to these material conditions – who dances, who is seen, who is funded, and who is erased – rather than relying on abstract gestures of critique.

KMB crystallizes these tensions. While it provides choreographers with visibility, experimentation, and cross-disciplinary publics, it also reinscribes exclusions, demonstrating how neoliberal economics, caste-class inequities, and repurposed colonial spaces collectively choreograph the presence of dance in India's contemporary art landscape. Recognizing these asymmetries is essential if we are to imagine infrastructures that not only sustain artistic innovation but also dismantle the exclusions embedded within India's cultural economy.

Conclusion: Towards a Critical Understanding of Infrastructural Intermediality

The migration of contemporary dance into visual art institutions in India is not incidental but the result of long genealogies of intermedial experimentation, infrastructural improvisation, and institutional adaptation. From Indian modernism's interdisciplinarity to the performative turn of the 1990s and the rise of biennales and private museums, choreographers have found new publics, resources, and aesthetic possibilities by entering exhibitionary frameworks. Yet these infrastructures also choreograph dance – dictating its forms, temporalities, and labour conditions – through the logics of site-specificity, spectatorship, and neoliberal cultural economies.

This dynamic, which I theorize as *infrastructural intermediality*, highlights the double-edged nature of institutional convergence. While visual art spaces create opportunities for experimentation and circulation, they simultaneously reproduce entrenched exclusions: privileging elite audiences, binding dance to urban branding, and obscuring the manual and technical labour – often performed by marginalized communities – that sustains these institutions. Caste and class hierarchies remain inscribed within the very

architectures and economies that host contemporary performance.

To conceptualize infrastructures as forms of institutional choreography is to recognize that they do not merely house dance but actively shape its conditions of production, dissemination, and reception. The challenge, then, is not to reject *infrastructural intermediality* but to reimagine it: to cultivate infrastructures that sustain artistic innovation while dismantling inequities of labour and access. Only by doing so can contemporary Indian dance realize its critical and transformative potential within and beyond the exhibitionary frame.

Wzór cytowania / How to cite:

Singh, Arushi, *Infrastructural Intermediality as Institutional Choreography: Contemporary Dance and Visual Art Institutions in India*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, DOI: 10.34762/cbyq-jz22.

Author

Arushi Singh (arushisingh0789@gmail.com) is a dance scholar, educator, and performer from New Delhi, now based in Los Angeles. She holds a PhD in Culture and Performance from UCLA. Her research examines contemporary and experimental dance in South Asia, with attention to arts patronage, cultural policy, institutional frameworks, and the political economy of performance. Her work has been published in *South Asian Dance Intersections*, *Conversations Across the Field of Dance Studies*, *Dance Chronicle*, *Race & Yoga*, and *Tilt Pause Shift: Dance Ecologies in India*, with a forthcoming essay in the *Oxford Handbook of Dance Praxis*. She teaches at Chapman University and is Editor-in-Chief of *Conversations Across the Field of Dance Studies*. ORCID: https://orcid.org/0009-0002-3936-1156.

Footnotes

1. In Indian classical dance vocabulary, a mudra is a codified hand gesture used to convey meaning, embody characters, or structure movement within a performance. The hamsasya is formed by joining the thumb and index finger with other fingers extended, while the

pataka is a flat hand with all fingers held straight and together.
2. For more details, see Allana (2021).
3. In the Indian visual arts context, the period from 1989 onward is generally referred to as the era of the contemporary. Unlike in Euro-American discourse, where 'postmodernism' is often used to describe artistic practices after the 1970s, Indian art history has tended to mark this moment as the beginning of the 'contemporary.' The term 'postmodernism' is not commonly employed in Indian art and dance history, though some scholars have invoked it when situating Indian practices within a global or Euro-American framework. This preference for the term 'contemporary' reflects both the specific socio-political shifts of the late 1980s – such as economic liberalization and changing state patronage – and the ways in which Indian artistic practices positioned themselves in dialogue with, but not entirely within, Western theoretical categories.
4. The Delhi-based SAHMAT collective mobilized interdisciplinary, collaborative, and public-facing art practices to resist rising religious fundamentalism and reclaim cultural space through accessible, mobile, and performative forms. For more details about their specific projects, see Moss and Rahman (2013).
5. The demolition of the Babri Masjid in 1992 marked a cultural and political inflection point, signalling the rise of religious nationalism and the erosion of India's secular ideals. In its aftermath, artists turned to performance, installation, and public art as acts of witness and resistance, mobilizing the body and shared spaces to confront intolerance, memorialize violence, and defend pluralism. For example, Rummana Hussain created performances that bore witness to the vulnerability of the female Muslim body.
6. In India, performance art has ranged from visceral acts of endurance to mediated explorations of representation. Inder Salim's radical protests – such as his 2002 *Dialogue With Power Plant, Shrill Across a Dead River* (in which he amputated his own finger and cast it into the polluted Yamuna) – exemplify how corporeality became a medium of resistance, whereas artists like Pushpamala N., Nikhil Chopra, Surekha, Sonia Khurana, Tejal Shah, and Annu Palakunnathu Matthew have used the camera as both stage and archive, producing photo- and video-performances that reimagine South Asian cinematic and cultural representation. For further perspectives on performance art and additional artists in this field, see Khullar (2015), NDTV (2016), and Kumar (2020).
7. Indian performance artists staged works in abandoned buildings, gardens, streets, and galleries, testing the porous boundaries between art and life.
8. One approach of modern and contemporary dancers in the Indian subcontinent has been to ground their choreographic innovations in classical Indian performance, which has historically encompassed multiple artistic domains. When the *Natyasastra*, the dramaturgical treatise, was composed in the ancient era (2nd century BCE – 2nd century CE), dance was not regarded as a distinct art form but was situated within the interdisciplinary complex of dance, music, and drama known as *natya* (Rangacharya, 2005).
9. I borrow this term from Bishop (2011) and elaborate on it further in my analysis of Padmini Chettur's repositioning of her choreographic practice within these sites.
10. Refer to Bishop (2018) for a discussion of the architectural and ideological associations of these two spaces. She argues that the black box and the white cube are less architectural forms than institutional assemblages – mobilizing spectatorship, funding, and cultural capital while simultaneously exposing the precarity under which artists and choreographers adapt and recalibrate their practices.
11. See Ginwala (2011), Ciotti (2012), and Khullar (2015) for discussions of the exponential

rise of India's art market infrastructure following the neoliberal economic reforms of the 1990s.
12. Chettur's choreographic philosophy emerges from a double inheritance. Her early bharatanatyam training with Pandanallur Subbaraiyya Pillai and Alarmel Valli left her with a deep-seated command of geometry, symmetry, and the grounded spine, but also a dissatisfaction with the devotional narratives and gendered expressivity of *abhinaya*. Equally formative was her long collaboration with Chandralekha (1993–2000), whose reappraisal of bharatanatyam rejected decorative spectacle and foregrounded the 'honest body.' Chettur extends Chandralekha's concerns while diverging from her mentor's iconographic Hindu symbolism. Her search is for a 'neutral body', attentive to vulnerability and the micro-dynamics of time and space. This commitment to abstraction situates Chettur within a global minimalist lineage – phenomenology, somatics, astronomy, even her undergraduate chemistry training – yet it remains rooted in South Asian corporeal knowledge (Chettur, 2014).
13. (Chettur, in-person interview with the author, 14 August 2018).
14. Originally staged abroad, *beautiful thing 1* was 'exhibited' for the first time in India as a two-channel video installation with choreographic notes at Kolkata's Experimenter Gallery in the group show *Drawn from Practice'* (18 August – 31 October 2018). According to the exhibition brochure, the show 'relooks at the conceptual, notational, and foundational role of drawing across a wide arc of disciplines and media. [It] proposes to explore the conceptual idea of drawing as a scaffolding for building practices of expression, rather than restricting itself solely to a skillset' (Experimenter Gallery, 2018, p. 2). When I visited the exhibition in August 2018, I observed that the eleven participating artists, responding to this conceptual provocation, represented a wide range of disciplines, including textiles, writing, painting, architecture, archives, dance, theatre, and music.
15. The Kochi Biennale Foundation situates the Biennale within Kerala's precolonial cosmopolitanism, invoking the ancient seaport of Muziris to frame its mission of fostering 'a new aesthetics and politics rooted in the Indian experience' while engaging global art currents (Kochi-Muziris Biennale, 2018). The Muziris site, excavated in 2009–10 through the UNESCO-supported Muziris Heritage Project, provided the Biennale's exhibition landscape (Heritage Conservation Project of Kerala, 2021).
16. Having completed five editions, the KMB is regarded as the largest visual art exhibition in South Asia. Lasting three months and spread across twelve venues in Kochi, it features an average of 85 local and international artists and has expanded its audience from approximately 100,000 in its first edition to over 900,000 by the fifth.
17. At KMB, performance encompassed theatre, music, and visual art practices – such as Anamika Haksar's *Composition on Water* on caste and water, Zuleikha Chaudhari's courtroom-based performance-installation, and Hanna Tuulikki's folk ballad workshop – alongside performance-inflected works by visual artists like Abhishek Hazra, Mansi Bhatt, Nicola Durvasula, and C. Bhagyanath. These projects foregrounded temporality and liveness as curatorial principles, a concern that persisted in later editions through works like Shilpa Gupta's immersive sound installation *For, In Your Tongue I Cannot Fit – 100 Jailed Poets* (2018).
18. Some of the performance studies scholars I am referring to here include Bishop (2018), Schneider (2011), Phelan (1993), Jones and Heathfield (2012), Cvejić (2015), and Lepecki (2006).
19. According to Jain, the Kochi Biennale was credited with regenerating Kochi and

boosting cultural tourism; a KPMG study linked it to rent increases of 10–13% in Fort Kochi and Mattancherry, and in 2012 the Ministry of Tourism named it the 'most innovative and unique tourism project' (2019, p. 263).
20. Amid economic slowdown, the Biennale positioned itself as an artist-led curatorial alternative to permanent collections, supported by the Kerala government, non-profits, private galleries, collectors, embassies, corporations, and universities (Kochi-Muziris Biennale, 2018).
21. Chettur, in-person interview with the author, 14 August 2018.
22. Bishop (2018) argues that the dance exhibition confers temporality on institutions that usually deny time by collecting objects for posterity, compelling them to address the living body that must be fed, clothed, sheltered, medicated and paid (p. 31–2). In parallel, Burke (2019) highlights how US cultural institutions face increasing ethical scrutiny for their mistreatment and underpayment of dancers, citing Wookey's 2012 call for collective action and the more recent organizing of the Dance Artists National Collective, which has challenged the reliance on 'prestige' or 'exposure' as compensation for museum-based performance.
23. These questions are informed by the writings of Bishop (2018), Burke (2019) and the special issue of *Dance Research Journal* edited by Franko and Lepecki (2014).
24. 'Dalit' is a self-chosen term used by historically oppressed communities in South Asia who were formerly marginalized as 'untouchables' under caste hierarchy, signifying both their structural exclusion and their ongoing struggle for dignity, rights, and social justice. In 2019, a local contractor accused the Kochi Biennale Foundation of failing to pay over approximately $112,000 for structural work, while daily wage labourers and independent contractors voiced similar complaints of non-payment via the Instagram account @justicefrombiennale18_19. Critics argued this exposed the Foundation's hypocrisy in claiming to represent a people's movement while neglecting local workers. The Foundation dismissed the allegations as 'disinformation' and minimized contractors' roles as deserving only daily wages (Suresh, 2019). Around the same time, co-founder Riyas Komu resigned following sexual harassment allegations under India's #MeToo movement, underscoring how gendered power circulates alongside caste-class hierarchies in the art world. Although the inquiry was later dropped, critics argued that both episodes reveal the Biennale's complicity in reproducing the very forms of exploitation and exclusion it claims to resist (ArtNews, 2019).
25. Chettur's production deconstructs the *Mohamana Varnam*, a central work in the traditional bharatanatyam repertoire, composed in the early nineteenth century by Ponniah of the Tanjore Quartet. Brahminical 'reform' in Indian dance was a casteist project of appropriation, marginalization, and erasure, whereby upper-caste elites recast the embodied practices of hereditary communities – particularly Dalit and Devadasi (hereditary temple) performers – into 'classical' traditions stripped of their social histories, producing cultural prestige for upper-caste dancers while deepening structural exclusions.

Bibliography

Allana, Rahaab, 'The Art of Engagement: In Conversation with Sonal Khullar,' *PIX/Enterpix*,

28.01.2021, https://arth.sas.upenn.edu/news/art-engagement-conversation-sonal-khullar [accessed: 30.09.2025].

ArtNews, ‘Kochi-Muziris Biennale Drops Inquiry into Allegation of Sexual Misconduct Against Cofounder,’ 25.02.2019, https://www.artnews.com/art-news/news/kochi-muziris-biennale-drops-inquiry-into-allegation-of-sexual-misconduct-against-cofounder-12260 [accessed: 30.09.2025].

@justicefrombiennale18_19, Instagram, https://www.instagram.com/justicefrombiennale18_19/ [accessed: 30.09.2025].

Bharucha, Rustom, *Chandralekha: Woman, Dance, Resistance*, Indus/HarperCollins, New Delhi 1995.

Bishop, Claire, ‘Unhappy Days in the Art World? De-skilling Theater, Re-skilling Performance’, *The Brooklyn Rail*, 10.12.2011, https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance [accessed: 30.09.2025].

Bishop, Claire, ‘Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention,’ *TDR: The Drama Review* 62, no. 2, 2018, pp. 22–42, https://doi.org/10.1162/dram_a_00746.

Burke, Siobhan, ‘When Museums Ask Artists to Perform for Free,’ *The New York Times*, 08.07.2019.

Chettur, Padmini, ‘Wall Dancing’, Padmini Chettur, http://www.padminichettur.in/choreography_pad/wall-dancing/ [accessed: 30.09.2025].

Chettur, Padmini, ‘The Honest Body: Remembering Chandralekha,’ [in:] *Voyages of the Body and Mind: Selected Female Icons of India and Beyond*, eds. Anita Ratnam, Ketu H. Katrak, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, pp. 114–8.

Ciotti, Manuela, ‘Post-Colonial Renaissance: “Indianness,” Contemporary Art and the Market in the Age of Neoliberal Capital,’ *Third World Quarterly* 33, no. 4, 2012, pp. 649–64, https://doi.org/10.1080/01436597.2012.657423.

Cvejić, Bojana, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance,* Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

D’Souza, Robert, Sunil Manghani (eds.), *India’s Biennale Effect: A Politics of Contemporary Art,*Routledge India, New Delhi 2019.

Experimenter Gallery, *Drawn from Practice*, Exhibition Catalogue, Experimenter Gallery, Kolkata 2018.

Franko, Mark, André Lepecki (eds.), *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal* 46, no. 3, 2014, https://doi.org/10.1017/S0149767714000424.

Ginwala, Natasha, ‘Geeta Kapur: On the Curatorial in India (Part 1),’ *Afterall*, 03.10.2011.

Heritage Conservation Project of Kerala, ‘Discover the Hidden Treasure of Heritage in Muziris,’ Muziris Heritage Project, http://www.muzirisheritage.org/muziris-project.php [accessed: 30.09.2025].

Jackson, Shannon, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, New York 2011.

Jain, Amit Kumar, ‘Regional Effects: The Rise of Large-Scale Art Events in South Asia,’ [in:] *India’s Biennale Effect: A Politics of Contemporary Art*, eds. Robert D’Souza, Sunil Manghani, Routledge India, New Delhi 2019, pp. 255–73.

Jones, Amelia, Adrian Heathfield (eds.), *Perform, Repeat, Record: Live Art History,* Intellect, Bristol and Chicago, 2012.

Kapur, Geeta, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Tulika, New Delhi 2000.

Kapur, Geeta, ‘Curating Across Agnostic Worlds,’ [in:] *InFlux: Contemporary Art in Asi*a, eds. Parul Dave Mukherji, Naman P. Ahuja, Kavita Singh, Sage Publications, New Delhi 2013.

Khullar, Sonal, *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity, and Modernism in India, 1930–1990*, University of California Press, Oakland 2015.

Khullar, Sonal, ‘Almora Dreams: Art and Life at the Uday Shankar India Cultural Centre, 1939–44,’ *Marg* 69, no. 4, 2018, pp. 14–31.

Khurana, Chanpreet, ‘Art in Motion: Performing Artists Take over the Kochi Biennale,’ *Scroll.in*, 15.12.2016, http://scroll.in/magazine/824076/performing-and-questioning-art-at-the-kochi-biennale [accessed: 30.09.2025].

Kochi-Muziris Biennale, ‘About’, https://kochimuzirisbiennale.org [accessed: 30.09.2025].

Kumar, Abhimanyu, ‘Leaving Behind the Stardust: Inder Salim and a Life Sacrificed to Art,’ *The Chakkar: An Indian Arts Review*, 17.11.2020, https://www.thechakkar.com/home/indersalim [accessed: 30.09.2025].

Lepecki, André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement,* Routledge, New York, 2006.

Mitter, Partha, *The Triumph of Modernism: India’s Artists and the Avant-Garde, 1922–1947*, Reaktion Books, London 2007.

Moss, Jessica, Rehan Rahman, *SAHMAT: Art and Activism in India since 1989*, SAHMAT, New Delhi 2013.

NDTV, ‘An Introduction to Performance Art,’ YouTube, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=uEYK-Otsx3E [accessed: 30.09.2025].

News Editor, ‘Kochi-Muziris Biennale Announces the Curatorial Vision,’ Biennial Foundation, 01.10.2016, https://www.biennialfoundation.org/2016/10/kochi-muziris-biennale-curatorial/ [accessed: 30.09.2025].

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance,* Routledge, New York and London 1993.

Ploebst, Helmut, ‘Painful Slow-Down,’ *Der Standard*, 02.07.2009, http://derstandard.at/1246541273801/Salzburger-Sommerszene-Schmerzliche-Entschrahtigung [accessed: 30.09.2025].

Prakash, Brahma, ‘The Contingent of Contemporaneity: The “Failure” of Contemporary Dance to Become “Political,”’ [in:] *Tilt Pause Shift: Dance Ecologies in India*, ed. Anita E. Cherian, Tulika Books, New Delhi 2016, pp. 129–44.

Raikhy, Mandeep, ‘Celebrating a Milestone,’ email to author, 31.03.2017.

Rangacharya, Adya, *Introduction to Bharata’s Natyasastra,* Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi 2025.

Sarkar Munsi, Urmimala, *Alice Boner Across Arts and Geographies: Shaping the Dance-Art of Uday Shankar*, Alice Boner Dialogues Series, Vol. 3, Alice Boner Institute/Foundation for Museum Rietberg, Varanasi 2021.

Sarkar Munsi, Urmimala, *Uday Shankar and His Transcultural Experimentations: Dancing Modernity*, Springer International Publishing, Cham 2022, https://doi.org/10.1007/978-3-030-93224-4.

Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*,Routledge, London 2011.

Sood, Pooja, ‘Khoj as Idea,’ Critical Collective, https://criticalcollective.in/ArtistGInner2.aspx?Aid=180&Eid=143 [accessed: 30.09.2025].

Suresh, Haripriya, ‘Kochi Biennale’s Response to Allegations of Non-Payment to Workers Reeks of Elitism,’ *The News Minute*, 26.03.2019, https://www.thenewsminute.com/article/kochi-biennale-s-response-allegations-non-payment-workers-reeks-elitism-98989 [accessed: 30.09.2025].

Wang, Meiqin, ‘Reflecting on International Biennials and Triennials in Asia,’ *Asia Art Archive*, 01.10.2008, https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/reflecting-on-international-biennials-and-triennials-in-asia/type/essays [accessed: 30.09.2025].

Wilbur, Sarah, *Funding Bodies: Five Decades of Dance Making at the National Endowment*

for the Arts, Wesleyan University Press, Middletown, CT 2021.

Source URL:
https://didaskalia.pl/article/infrastructural-intermediality-institutional-choreography-contemporary-dance-and-visual-art

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
DOI: 10.34762/2ewm-4v90
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-jaskolka-1929-1933-w-pedagogicznej-optyce-janiny-strzeleckiej

/ TEATR DLA MŁODEGO WIDZA

Teatr Jaskółka (1929-1933) w pedagogicznej optyce Janiny Strzeleckiej

Barbara Michalczyk | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

The Jaskółka Theatre (1929–1933) from the Pedagogical Perspective of Janina Strzelecka

The article focuses on the activities of the Jaskółka Theatre (Teatr Jaskółka) — one of the first artistic children's theatres in Poland with an educational mission. The aim of the article is to fill the gaps in the history of the group and to present the views of its director. The theatre operated between 1929 and 1933, and its activity can be divided into three stages, each associated with a change in management and artistic vision. The article is also divided into three parts. The first reconstructs and supplements the theatre's history by providing a detailed list of premieres with exact dates, names of actors and collaborators, and a clarification of terminology and chronology. The second part analyses Janina Strzelecka's pedagogical ideas, based on her 1931 booklet *Goals and Educational Tasks of a Theatre for Children and Youth*. The final part examines the educational approach of the theatre's creators and compares Jaskółka with the model of children's theatre developed in the Soviet Union, with particular attention to the issue of political influence on theatre for young audiences.

Keywords: children's theatre; Warsaw; interwar period; Teatr Jaskółka; Janina Strzelecka

„Nasza *Jaskółka* musi się stać dla młodzieży i dzieci Warszawy zwiastunką godziwej rozrywki i nosicielką wartości etycznych” – mówiły wspólnym głosem wiosną 1931 roku Halina Starska i Janina Strzelecka (s. 4) o swoim teatrze dla dzieci i młodzieży. Tę narrację o pierwszym artystycznym i ideowym przedsięwzięciu podtrzymywała prasa warszawska, dość szeroko jak na ówczesne standardy odnosząc się do działalności tego typu teatru. Niemal sto lat później warto zmierzyć się z tą legendą i podjąć próbę pierwszego szerokiego opisu działalności Jaskółki, zarówno pod kątem celów ideowych, jak i ich realizacji.

Choć Jaskółka zasługuje na pogłębioną analizę i własną monografię, w artykule skupiam się jedynie na wybranych aspektach: w pierwszej części na rekonstrukcji przebiegu działalności teatru, w drugiej na opisie i analizie poglądów Janiny Strzeleckiej, by w trzeciej osadzić je w praktyce teatru, rozważając również podobieństwa do radzieckiego modelu teatru dla dzieci – i różnice.

Dotychczas, tak jak większość scen dla młodego widza, Jaskółka nie doczekała się pełnego opracowania. Najszerszy opis jej działalności pozostawił Henryk Jurkowski, przedstawiając warszawskie sceny dla dzieci jako kontekst działalności teatru Baj[1]. Wyzwaniem jest brak materiałów źródłowych[2], dlatego opieram się przede wszystkim na materiałach prasowych oraz broszurze *Cele i zadania wychowawcze teatru dla dzieci i młodzieży* Janiny Strzeleckiej.

Historia działalności Jaskółki

Teatr Jaskółka został powołany do życia przez Halinę Starską na początku sezonu 1929/1930 i przetrwał do końca sezonu 1932/1933[3]. Dla możliwie

pełnego opisu najrozsądniej podzielić okres jego działalności na trzy etapy. Pierwszy, przypadający na sezon 1929/1930, drugi w sezonie 1930/1931 oraz trzeci, najdłuższy, od stycznia 1932 do końca sezonu 1932/1933. Podział powiązałam ze zmianami dyrekcji, które wpływały na kształt teatru.

Pierwszy okres to początek działalności teatru. Halina Starska przyjechała z Krakowa do Warszawy, aby tutaj na podstawie swoich dotychczasowych doświadczeń związanych z audycjami dla dzieci w krakowskim radiu, założyć przeznaczony dla nich teatr (Orłowski, 1929). Starska pełniła w teatrze funkcję dyrektorki, nie prowadziła jednak Jaskółki samodzielnie. Kierowniczką literacką teatru została Helena Zakrzewska, popularna autorka książek o patriotycznej wymowie przeznaczonych dla dzieci[4]. Kierownikiem malarskim był Iwo Gall, znany jako dekorator Teatru im. Juliusza Słowackiego oraz Reduty Wileńskiej, kierownikiem muzycznym zaś kompozytor i muzykolog, również związany z Redutą, Eugeniusz Dziewulski. Reżyserką została Halina Gallowa, kierownikiem administracyjnym Czesław Zbierzyński.

To właśnie grono wybitnych współpracowników miało wyróżniać ten teatr na tle dotychczas działających. Ponadto miało to świadczyć o artystycznych ambicjach, wykluczających tak charakterystyczny dla ówczesnego teatru dla dzieci fakt tworzenia go dla zysku. Jaskółka nie była jedynym teatrem dla dzieci, który działał w tym sezonie, na początku konkurowała z trzema scenami (Świerczewski, 1929), a w jego toku nawet z sześcioma (*Teatr i muzyka*, 1930). Najpoważniejszą konkurencję stanowili Witold Szeller i Stanisław Staniewski z teatrem w kinoteatrze Capitol (Marszałkowska 125) oraz Tymoteusz Ortym i jego teatr w kinoteatrze Hollywood (Hoża 25). Szeller i Staniewski postawili na bajki, podczas gdy Ortym wystawiał utwory własnego pióra, korzystając z koniunktury na utwory o zabarwieniu

historyczno-patriotycznym (Świerczewski, 1929). Przez cały okres działalności Jaskółki utrzymał się jedynie teatr Ortyma, który przetrwał najdłużej, bo aż do wybuchu wojny – dyrektor wiele wysiłku wkładał w reklamowanie swojego przedsięwzięcia, próbował nawet scalić z nazwą teatru hasło „Pierwszy w Warszawie teatr dla dzieci i młodzieży" (*Sala Rady Miejskiej*, 1929). Dla wielu jego działalność stała się synonimem komercji i instrumentalnego traktowania młodego widza (Jurkowski, 1978). Pozostałe sceny działające w tym sezonie miały charakter efemeryczny – pojawiały się i znikały ze szpalt gazet, teatr Baj dopiero zaczynał się rozwijać i nie mógł konkurować z innymi teatrami działającymi w tym sezonie (tamże). Czy jednak rzeczywiście Jaskółka aż tak bardzo się od nich różniła?

Złożony z dziewięciu premier repertuar Jaskółki wyglądał w pierwszym sezonie następująco[5]: *Złota kaczka* Haliny Zakrzewskiej w reżyserii Haliny Gallowej, dekoracjach Iwo Galla, z muzyką Eugeniusza Dziewulskiego (10 X 1929); *Co mówią jaskółki?* – rewia w reżyserii Haliny Starskiej, z udziałem zespołu Tacjanny Wysockiej (13 X 1929); *Na jesieni świat się mieni,* prawdopodobnie reżyseruje Halina Starska, rewię opracował Henryk Ładosz (9 XI 1929); *Za siedmioma górami* Ewy Szelburg-Zarembiny, reżyseruje prawdopodobnie Halina Gallowa, kostiumy i dekoracje Maria Wasowicz-Sopoćko (8 XII 1929); *Kukiełki*, *Szopka zwierzęca*, *Szopka żywych lalek* (29 XII 1929); *Tańcuj, tańcuj Niedźwiadeczku*,rewia (12 I 1930); *Obrazki kolorowe,* rewia w wykonaniu trzydziestoosobowego zespołu dziecięcego (9 II 1930); *Przygody wieloryba na polskim morzu*, rewia (2 III 1930); *Czary i kolory* Janiny Morawskiej, reżyseria Halina Gallowa, dekoracje Iwo Gall, muzyka Eugeniusz Dziewulski, układ plastyczny Franciszka Kuttnerówna (6 IV 1930)[6].

Jaskółka, podobnie jak inne sceny dla dzieci, sięgała po bajki i baśnie (a w

okresie świąt Bożego Narodzenia po jasełka). Choć obudowywano je narracją o wysokim poziomie artystycznym i walorach edukacyjnych (Spectator, 1929), Jaskółka na nie wyróżniała się niczym szczególnym, aż do wystawienia *Czarów i kolorów* (*Teatr dla dzieci „Jaskółka”*, 1930), które wniosły do teatru nową jakość i zostały docenione za wprowadzenie na scenę antybaśni, jaką była *Antena w karczmie Rzym* (Boy-Żeleński, 1930; Jurkowski, 1978).

Tym, co odróżniło Jaskółkę od pozostałych teatrów, było sięgnięcie po rewię. Repertuar w pierwszym sezonie został przez nią zdominowany, ponieważ zdaniem kierownictwa miała być rozrywką, która pozwoli na krzewienie wyższych wartości, takich jak „piękno pracy” czy „radość życia”, niezbędnych do budowania narodu (*Teatr Jaskółka*, 1929, s. 6).

Rewię dla dzieci w Warszawie po raz pierwszy pokazano jeszcze w kwietniu 1929 roku w teatrzyku Słońce, łącząc ją z popisami dziecięcej gwiazdy Ninki Wilińskiej oraz pokazem filmu (*Rewia dla dzieci*, 1929). Nawet w epoce pisano jednak, że ten teatralny gatunek nie cieszył się dużym powodzeniem w teatrze młodego widza (Racławicki, 1934). Wiele ze spektakli reżyserowanych przez Tymoteusza Ortyma można by określić jako rewie – i tak opisuje je Jurkowski (1978) – sam dyrektor tego teatru unikał jednak tego słowa, preferując rozbudowane opisy scenicznych „cudowności”.

Rewia ogromnym powodzeniem cieszyła się za to w warszawskich teatrzykach, od 1925 roku, kiedy w wyniku rozłamu w Qui pro Quo do życia powołano do życia Perskie Oko (które później stało się Nowym Perskim Okiem, a następie Morskim Okiem), w którym rewia po raz pierwszy znalazła pełen wyraz (Łuksza, 2014). Rewię utożsamiano przede wszystkim z rozrywką, ale wiele programów już w momencie premiery uznawano za szmirę (Fox, 2007).

Skąd więc ten gatunek w ambitnym teatrze dla dzieci? Myślę, że zaważyła tu forma – abstrahując od typowego dla rewii tańca w linii oraz obecności na scenie półnagich dziewcząt[7], charakterystycznymi elementami rewii były: prolog, półfinał i finał. Pokaz spajał wspólny temat oraz obecność konferansjera, który wchodził w dialog z publicznością podczas zmian dekoracji (Racławicki, 1934). Pozwalało to na konstrukcję widowiska składającego się z różnych numerów: śpiewu, tańca, deklamacji czy jednoaktówek. Rewia w teatrze dla dzieci miała mieć charakter przede wszystkim edukacyjny, co stało w jawnej sprzeczności z tym, jak ją wówczas postrzegano, a więc jako czystą, zazwyczaj wizualną rozrywkę (Mikołajczyk, 2016). Być może właśnie z tego powodu rewia nie przyjęła się w pozostałych teatrach dla dzieci lub inni twórcy unikali nazywania tak swoich przedstawień.

Decyzja o wystawianiu rewii utrzymywała się w Jaskółce przez cały okres jej działalności, doprowadziła także do wyewoluowania nowego rodzaju „na pół rewii" określanej także jako „prawie rewia", która pojawiły się w drugim i trzecim okresie działalności. Widać to na przykładzie spektaklu *Słowik,* gdzie w baśń i akcję sceniczną wpleciono śpiew i taniec (A. Bg., 1932), a tym samym rozbito jedność widowiska, wprowadzając elementy nienależące bezpośrednio do akcji scenicznej.

Jaskółka miała uczyć, bawiąc – pierwszy sezon planowano jako okazję do prezentacji folkloru z różnych części Polski, czego początkiem była oparta na kieleckiej legendzie *Złota kaczka* Zakrzewskiej. Nie mamy dostępu do większości wystawionych sztuk; sądząc po tytułach, elementem realizacji tego pomysłu było na przykład wystawienie *Przygód wieloryba…*, co można powiązać z ważnym z politycznych względów umacnianiem polskiej obecności nad Bałtykiem, które dwa lata później przerodziło się w pierwsze

Święto Morza. Warto odnotować, że pojawianie się patriotycznych elementów na scenie Jaskółki nie było efektem przejścia pod skrzydła Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet.

Aktorzy, jak podkreślano w prasie, pochodzili z zespołów Teatru im. Juliusza Słowackiego oraz Reduty. Pewną trudność stanowi potwierdzenie wszystkich personaliów, nazwiska podaję za zapowiedzią pierwszej premiery (*Wiadomości teatralne,* 1929). Byli to: Wiktor Arnoldt, Adam Cyprian, Jadwiga Chojnacka, Halina Gallowa, E. Górski, Stanisław Janicki, Stanisław Larewicz, Stanisław Milski, Janina Ordężanka, Henryk Szletyński, Zofia Tymowska, Sława Zielińska. Ponadto do zespołu należeli także niebiorąca udziału w widowisku Jadwiga Jaraczowa, a także Henryk Ładosz.

Odkrycie jego talentu jest jednym z najważniejszych osiągnięć Jaskółki. Choć Ładosz nie stawiał tu pierwszych kroków w zawodzie konferansjera lub opowiadacza bajek, to właśnie praca w tym zespole dała mu rozpoznawalność[8]. Warto przy tym podkreślić, że Ładosz dołączył do zespołu nie tylko jako artysta, ale także pedagog. Już wiosną 1929 roku na łamach „Pracy szkolnej" postulował powstanie stałego i ambitnego artystycznie teatru dla dzieci (Kotlarz, 2021), a w 1934 roku wspólnie z Jędrzejem Cierniakiem został redaktorem czasopisma „Teatr w Szkole", którego celem było zarówno instruowanie i wspieranie rozwoju szkolnych teatrów, jak i komentowanie bieżącego życia teatralnego. Ładosz nie porzucił przy tym pracy w teatrze, w kolejnych latach współpracował m.in. z teatrem Baj, a także z Teatrem dla dzieci Instytutu Reduty, występował również na antenie Polskiego Radia.

Ważnym dla twórców Jaskółki zagadnieniem była mobilność teatru; programowo zakładano brak stałej siedziby. To wątek, który z jednej strony może wskazywać na ideowy charakter przedsięwzięcia, nawiązujący do

objazdów Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, czy programowej bezdomności teatru Rybałt Stanisławy Wysockiej. Z drugiej może się wiązać z trudną sytuacją materialną teatru, który dopiero grając mógł zarobić na wynajęcie stałej sceny. Regularne próby powrotu do Pomarańczarni i objęcia jej na stałe wskazują na to, że jednak łatwiejszą organizacyjnie formułą było posiadanie własnego budynku. W okresie od października 1929 do kwietnia 1930 teatr poruszał się między przedmieściami a Śródmieściem, grał w przygodnie wynajmowanych salach oraz szkołach. Biletowane spektakle w tym sezonie odbywały się na Bielańskiej 5 w Teatrze Nowości; na Marszałkowskiej 114 w Teatrze Lucyny Messal; na Mokotowskiej 73 w kinoteatrze Muza; na Zamoyskiego 20 w kinoteatrze Hel oraz na Okólnik 1 w Konserwatorium.

Od kwietnia teatr zyskał stałą siedzibę w Pomarańczarni, którą Jaskółka zawdzięczała zainteresowaniu Prezydenta RP (Strzelecka, 1931). Wątpliwe jednak, aby prezydent sam z siebie podjął taką decyzję – kwestia przekazania budynku w Łazienkach Królewskich oraz pozyskania przez teatr subsydium z Funduszu Kultury Narodowej była raczej efektem coraz bliższych powiązań pomiędzy teatrem a Związkiem Pracy Obywatelskiej Kobiet, sanacyjną organizacją kobiecą[9].

Rozmowy o przejęciu teatru przez ZPOK prawdopodobnie rozpoczęły się wczesną wiosną 1930 roku, a w kwietniu musiały być na dość zaawansowanym etapie, ponieważ na premierowe przedstawienie *Czarów i kolorów* w sali Konserwatorium zaproszono prezydentową Michalinę Mościcką oraz uczestniczki Okręgowego Zjazdu ZPOK (*Interesująca premiera w teatrze dla dzieci „Jaskółka”*, 1930). Nie zachowała się żadna relacja, która pozwoliłaby wyjaśnić, po czyjej stronie leżała inicjatywa w kwestii objęcia teatru przez ZPOK. Czy to Starska zwróciła się do Związku po

wsparcie finansowe, czy raczej Strzelecka, współzałożycielka organizacji oraz kierowniczka Wydziału Kultury i Piękna – prywatnie matka trójki dzieci, prawdopodobnie widzów tego teatru – sama się tym zainteresowała. Informacja o przejęciu teatru pojawiła się w „Prostej Drodze”, organie prasowym ZPOK, dopiero w drugim czerwcowym numerze z 1930 roku, w ramach podsumowania Walnego Zjazdu, który odbył się w dniach 6-8 czerwca. Zmiany w kierownictwie teatru przyniósł dopiero początek kolejnego sezonu.

W drugim okresie i sezonie działalności Jaskółka stała się oficjalnym teatrem ZPOK, a do grona dyrekcji dołączyła Janina Strzelecka. Zespół opuścili wówczas Gallowie, Zakrzewska oraz najprawdopodobniej Dziewulski. Głównym dekoratorem został Jan Golus, kierownictwo muzyczne objęła zaś osoba określana jako Hanka lub Hanna Klechniowska, czyli znana kompozytorka i pedagożka Anna Maria Klechniowska[10]. W drugiej połowie sezonu w teatrze pojawił się także Aleksander Maliszewski, który pełnił obowiązki kierownika literackiego aż do końca istnienia teatru.

Zespół liczył wówczas czternaście osób, ponownie w prasie podkreślano powiązania z Redutą, Teatrem im. Juliusza Słowackiego, a teraz także z Ateneum (*Z życia teatru „Jaskółka”*, 1930). Program z *Powrotu posła* podaje dziesięć nazwisk: Wiktor Arnoldt, Stefan Janicki, Jarosław Miciński, Stanisław Milski, Ewa Porajska, Władysław Surzyński, Wanda Szczepańska, Aleksandra Szczep-Ostoja, Ludwika Śniadecka, Wincenty Wybrański. Gościnnie w kilku spektaklach jako Starościna wystąpiła Irena Solska, później dublowana przez Aleksandrę Szczep-Ostoję. Kolejne premiery dodają do tej puli nazwisk także Janinę Bąkowską, Bronisława Dardzińskiego, Helenę Gruszecką, Janinę Horską i Marię Klimaszewską. Do zespołu niezmiennie należał także Henryk Ładosz.

W tym sezonie teatr zaprezentował jedynie pięć nowych premier: wspomniany już *Powrót posła* Juliana Ursyna Niemcewicza w reżyserii Haliny Starskiej, scenografii Jana Golusa (11 X 1930); *Szczęście Frania* Włodzimierza Perzyńskiego w reżyserii Jerzego Gołaszewskiego, scenografii Jana Golusa (15 XI 1930), *Wesoło śpiewajmy* – program świąteczny (4 I 1931); *Za siedmioma górami* Ewy Szelburg-Zarembiny w dekoracjach Jana Golusa i z muzyką Wacława Surzyńskiego (28 III 1931); *Na pół śmieszna, na pół rzewna bajka o chłopczyku z drewna*, czyli *Pinokio* według Collodiego w opracowaniu Ludwiki Czerwińskiej i Aleksandra Maliszewskiego, scenografię i kostiumy zaprojektował Wiktor Detke (21 V 1931). Klechniowska ani razu nie była wymieniana w prasie jako autorka muzyki; wydaje się, że mogła ją skomponować do *Powrotu* jako pierwszej premiery sezonu – sytuacja teatru znacząco się po niej jednak skomplikowała.

Teatr rozpoczął sezon w Pomarańczarni w Łazienkach, zapowiadano także, że drugą premierą sezonu zostanie *Król Bombała* Marii Dynowskiej dla młodszej publiczności (*Otwarcie sezonu teatru „Jaskółka”*, 1930). Niespodziewanie jednak i z niejasnych powodów – najpewniej nieprzystosowania gmachu do potrzeb Jaskółki – teatr po miesiącu przeniósł się na Wolę, na Chłodną 49, do sali po teatrzyku Wesoły Wieczór. Kierownictwo zadecydowało wówczas o zmianie profilu na popularny, dostosowany do potrzeb mieszkańców tej robotniczej dzielnicy. Mogło to być efektem doświadczeń Starskiej, która miała za sobą epizod pracy (1914-1915) w założonym przez Mieczysława Limanowskiego ambitnym artystycznie Teatrze Powszechnym (Chmielewska, 2003-2004). Podczas inauguracyjnego wieczoru Wiesława Banaszewska wygłosiła ze sceny credo kierownictwa: „widz z dzielnicy wolskiej ma te same potrzeby, te same marzenia o szczęściu, szuka tych samych podniet – co i zamożna publiczność ze śródmieścia. Żarem serca należy rozgrzać jego serce” (Świerczewski,

1930, s. 4). Teatr Jaskółka miał więc służyć nie tylko dzieciom, ale także dorosłym. Recenzenci z rezerwą traktowali ten pomysł – rozumiejąc, że równoległe prowadzenie popularnego teatru dzielnicowego oraz teatru dla dzieci może być niewykonalne, a jeden z nurtów trzeba będzie poświęcić (Brumer, 1930).

Próby ich godzenia opierały się przede wszystkim na podziale – w tygodniu spektakle odbywały się o dwudziestej, pokazywano wówczas *Szczęście Frania,* a od grudnia ponownie *Powrót posła*. W weekendy zaś w południe pokazywano dotychczasowe spektakle Jaskółki, m.in. *Czary i kolory.* W połowie grudnia teatr ponownie zmienił adres i przeniósł się do kinoteatru Capitol na Marszałkowską 125. W artykule *Wiemy czego młodzież pragnie,* dyrektorki teatru napisały, że w okresie występów na peryferiach teatr dał dwadzieścia programów dla około pięćdziesięciu tysięcy widzów (1931)[11] – co wskazuje szeroką i nierejestrowaną przez stołeczne gazety działalność – obok wieczornych spektakli dla dorosłych, teatr musiał także organizować osobne pokazy dla dzieci i młodzieży szkolnej.

Dyrektorki zapowiadały także, że Jaskółka powróci wkrótce do Pomarańczarni, w której po zakończonym remoncie będzie możliwa praca także zimą (tamże) – teatr ponownie prowadził tam działalność od 22 marca 1931 roku.

Poza zapowiedzianym wsparciem z Funduszu Kultury Narodowej, teatr otrzymał na ten sezon dofinansowanie z kasy miejskiej. Jak podkreślały dyrektorki, Jaskółka cieszyła się poparciem kół rządowych i wsparciem ze strony Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Departamentu Kultury oraz warszawskiego magistratu (tamże). Opieka ZPOK zapewniała przedsięwzięciu wysoki prestiż, jednocześnie jednak nadając temu teatrowi dla dzieci polityczne oblicze, o czym świadczą

recenzje z *Powrotu posła*, w którym dopatrywano się prorządowego komentarza w sprawie aresztowań wśród opozycji, które poprzedziły wybory brzeskie (*Walka z sejmowładztwem na deskach scenicznych*, 1930).

Repertuar teatru w tym sezonie zasadniczo różnił się więc od zaprezentowanych w pierwszym – początek wyznaczały dramaty lepiej rezonujące z młodzieżą oraz dorosłą publicznością. Teatr nie wystawiał już nowych rewii, skupiając się raczej na kontynuowaniu eksploatacji dotychczasowych tytułów. Wiosenny powrót do realizacji dramatów dla dzieci, w które włączono elementy rewii, tworząc tym samym nowy gatunek teatralny, krytycy uznali za nowe otwarcie w historii teatru – odkrycie własnego głosu, którego należy się trzymać (Brumer, 1931). Warto zwrócić uwagę na obecność *Pinokia* w repertuarze, co bezpośrednio wiąże się z wyrażanymi przez Strzelecką postulatami dotyczącymi repertuaru teatru dla dzieci.

Powrót do Pomarańczarni wydawał się zapowiadać nowy świetlany okres w działalności teatru – tak się jednak nie stało. Trzeci okres działalności i sezon 1931/1932 zaczął się dla Jaskółki bardzo późno oraz pod zmienionym na „Teatr dla wszystkich" szyldem. Dotychczasowe opracowania traktują go jako zupełnie osobną i dość efemeryczną imprezę, kwerenda prasowa wskazuje jednak, że teatr działał w tej formie jedynie od 24 stycznia do 13 marca 1932 roku, ponieważ już od 18 marca ponownie występuje jako Jaskółka, kontynuując pokazy *Miała baba koguta* w Pomarańczarni (*Teatr i muzyka*, 1932).

Przyczyn tak późnego startu można się dopatrywać przede wszystkim w trudnej sytuacji początku sezonu 1931/1932. Trwający kryzys ekonomiczny uderzał we wszystkie teatry, zarówno miejskie, jak i prywatne, rosła liczba zamykanych scen i tworzących się wędrownych zespołów, liczących na

zarobek na prowincji. W tym okresie narastającego napięcia w środowisku reaktywowany został Związek Dyrektorów Teatrów Polskich, który występował w obronie interesów dyrektorskich, a tym samym wchodził w konflikt z ZASP-em, którego celem była obrona interesów aktorskich. Aktorzy nie chcieli godzić się na pogorszenie warunków finansowych, na niższe gaże w okresie letnim oraz skrócone kontrakty, które były na rękę administratorom. W wyniku bezowocnych sporów ZASP zdecydował się postawić ultimatum, które ZDTP odrzuciło, a w odpowiedzi ogłoszono strajk aktorski, który wkrótce objął cały kraj, zyskując sobie przydomek „wojny teatralnej" (Krasiński, 1977). W jej efekcie rozpoczęcie sezonu nastąpiło miesiąc później w całej Polsce, w Warszawie i Lwowie konflikt przeciągnął się o dodatkowe tygodnie.

Jaskółka nie wznowiła jednak działalności razem z innymi scenami, co mogło się wiązać przede wszystkim z brakiem funduszy – teatrowi najprawdopodobniej nie przedłużono ani subwencji miejskiej, ani z Funduszu Kultury, a organizacja patronacka, czyli ZPOK, borykała się z poważnymi brakami finansowymi, nie mogła więc łożyć na utrzymanie teatru (Dufrat, 2013). Ideowy charakter teatru stał w sprzeczności z możliwością podniesienia cen biletów[12].

Drogi Starskiej i Strzeleckiej rozeszły się więc na dobre. Strzelecka pozostała w Warszawie i poświęciła się pisaniu *Celów i zadań wychowawczych teatru dla dzieci i młodzieży*. Starska tymczasem zebrała zespół aktorski Jaskółki i wyruszyła do Lwowa, gdzie na początku października podpisała kontrakt na stałe występy w Teatrze Wielkim – zarówno na organizację spektakli dla dorosłych, jak i dla dzieci (*Z Teatru Wielkiego*, 1931). Planowano prezentowanie spektakli z dotychczasowego repertuaru Jaskółki – *Powrotu posła* oraz *Za siedmioma górami* Szelburg-Zarembiny. Pierwszy pokaz *Burzy*

w szklance wody w reżyserii Starskiej nie doszedł do skutku ze względu na protest lokalnych artystów, którym dyrektor od miesięcy nie wypłacał pensji. Kontrakt odebrano jako próbę prowadzenia teatru poprzez artystów z zewnątrz i zablokowano możliwość wejścia na scenę, pomimo zgody ZASP-u na jednorazowy pokaz (*„Jaskółka" niezgody i „burza w szklance wody"*, 1931)[13].

Na tej podstawie można wnioskować, że nazwa teatru była silniej związana ze Starską niż Strzelecką. Więc kiedy w marcu 1932 roku Teatr dla wszystkich stał się na powrót Jaskółką (*Teatr i muzyka,* 1932) – musiało do tego dojść za jej zgodą lub po prostu wykorzystano przyzwyczajenie widzów do nazwy teatru dla dzieci w Pomarańczarni i powrócono do niej[14].

Od stycznia do czerwca 1932 roku z zespołem współpracowali: Jerzy Ronard Bujański, którego Strzelecka zaprosiła do reżyserowania oraz współprowadzenia teatru, Aleksander Maliszewski, Jan Golus, Małgorzata Cholewińska, Zofia Węgierkowa, Anatol Zarubin i Helena Buczyńska. W 1933 roku potwierdzić można jedynie współpracę Aleksandra Maliszewskiego. Teatr odnowił działalność dzięki finansowaniu z Obywatelskiego Komitetu Pomocy Społecznej, który prowadził działalność pomocową dla ludzi w trudnej sytuacji materialnej – a tych w dobie Wielkiego Kryzysu nie brakowało. Wśród jego inicjatyw, obok kuchni wydających posiłki czy wsparcia materialnego dla bezrobotnych, znalazł się także teatr, dzięki czemu Jaskółka występowała bezpłatne dla najuboższych dzieci (*Bezpłatny teatr na peryferiach miasta*, 1932). Podobnie jak wcześniejsi mecenasi, Komitet borykał się z trudnościami finansowymi, o czym alarmowała prasa, stawiając pod znakiem zapytania ciągłość jego działania (Jan Cz., 1932). Jaskółka nadal pozostawała pod formalną opieką ZPOK, który traktował ją jako jeszcze jeden sposób na prowadzenie działalności społeczno-

charytatywnej (K., 1933). Pieniądze musiały jednak stanowić poważny problem, szczególnie w 1933 roku, kiedy o działalności teatru było w prasie coraz ciszej, a dekoracje do ostatniej baśni zrealizowanej na tej scenie określono jako „skromne” (Brumer, 1933, s. 6).

W tym ostatnim okresie działalności teatr dał jedenaście premier. Były to: *Miała baba koguta,* rewia napisana przez Aleksandra Maliszewskiego, reżyseria Jerzy Ronard Bujański, dekoracje Jan Golus, choreografia Jadwigi Hryniewickiej (24 I 1932), *Słowik* według Hansa Christiana Andersena w opracowaniu Małgorzaty Cholewińskiej, reżyserii Heleny Buczyńskiej, dekoracjach Zofii Węgierkowej, z muzyką Anatola Zarubina (18 III 1932). *Serce Hanki* (zapowiadane także jako *Trzydziestu krasnoludków*) Aliny Kwiecińskiej (6 XI 1932), *Święty Mikołaj* Daszyńskiej (4 XII 1932), *A na tej choince niczego nam nie braknie*, rewia (1 I 1933), *Święto księżyca* Marii Juszkiewiczowej (22 I 1933), *Karnawał dziecięcy,* rewia w układzie Aleksandra Maliszewskiego (19 II 1933), *O mój rozmarynie rozwijaj się*, rewia (19 III 1933), *Złoty motyl* (30 IV 1933). Nadal także eksploatowano tytuły z poprzednich sezonów.

Ze względu na ograniczone informacje dotyczące zespołu, udało mi się potwierdzić jedynie nazwiska aktorów pracujących w Jaskółce wiosną 1932 roku. Byli to wówczas: Hanna Bielska, J. Elska, Helena Gruszecka, Ryszard Kierczyński, Maria Klimaszewska, Laura Kopczyńska, Józef Krell, Henryk Ładosz, Jerzy Orlicz, Ludwika Śniadecka i Sława Zbyszewska (Migowa, 7.03.1932; Migowa, 23.03.1932).

Od marca 1932 roku Jaskółka powróciła do Pomarańczarni, organizując popołudniowe pokazy właściwie codziennie – prawdopodobnie poranki nadal były przeznaczone dla dzieci i młodzieży. Z początkiem sezonu 1932/1933 nastąpiło rozdzielenie działalności prospołecznej od tej komercyjnej. Teatr

dawał codziennie bezpłatne spektakle dla szkół w Pomarańczarni, a w weekendy występował odpłatnie w kinoteatrze Hollywood na Hożej 29. Teatru jednak nie udało się utrzymać – problemy finansowe, spowodowane przez brak stałej subwencji to najczęstszy powód upadania teatrów w tym okresie. Kiedy Strzelecka w czerwcu 1933 roku pisze swój ostatni prasowy artykuł dotyczący kwestii teatru dla dzieci, złości się na jego miałkość i panującą w nim nudę już tylko z perspektywy rozgoryczonej widzki.

Poglądy teatralne Janiny Strzeleckiej

Choć nie była założycielką Jaskółki, to właśnie Janina Strzelecka (1890-1937) została jej główną teoretyczką. Dołączyła do zespołu, który założyła Halina Starska (1888-1957), reżyserka, aktorka teatralna i filmowa, która miała za sobą świeże doświadczenie prowadzenia audycji dla dzieci i młodzieży w Polskim Radiu w Krakowie (Chmielewska, 2003-2004). Trudno mówić o powodach, dla których Starska zdecydowała się na otwarcie teatru w Warszawie. Ważny musiał być aspekt finansowy – w milionowym mieście łatwiej było pozyskiwać publiczność dla wciąż niszowego rodzaju teatru – oraz prestiżowy, ponieważ to w stolicy koncentrowało się polskie życie teatralne.

Podobna trudność dotyczy ustalenia charakteru kontaktów pomiędzy Strzelecką a Starską. Czy znały się wcześniej? Ich ścieżki mogły przeciąć się w Łodzi w 1911 roku, a także w Warszawie, w której obie zamieszkały w 1920 roku (tamże; Konarski, 2006-2007). Z równym prawdopodobieństwem mogły się jednak poznać dopiero wiosną 1930 roku, kiedy doszło do pierwszych rozmów pomiędzy ZPOK a Jaskółką. W trakcie swojej współpracy w sezonie 1930/1931 musiały wymieniać poglądy, a także blisko ze sobą współpracować dla osiągnięcia wspólnego celu.

Halina Starska nie pozostawiła po sobie zapisu swoich poglądów, a jej referat na Nadzwyczajnym Walnym Zjeździe ZASP z 1936 roku był jedynie pochwałą działalności Teatru dla dzieci Instytutu Reduty oraz podtrzymaniem postulatów wyrażanych przez pozostałe prelegentki (Starska). O swoich poglądach szeroko pisała zaś Strzelecka, dzięki której możemy przyjrzeć się Jaskółce z perspektywy stojącej za nią ideologii wypracowanej w toku współpracy obu dyrektorek. Strzelecka miała przygotowanie pedagogiczne, była z zawodu nauczycielką – uczyła historii, francuskiego i polskiego – a także zacięcie publicystyczne, w latach 1927-1935 opublikowała ponad sześćdziesiąt artykułów o tematyce społecznej, pedagogicznej i kulturalnej (Konarski, 2006-2007). Podczas wspomnianego już Zjazdu ZASP to jej referat poświęcony zagadnieniom teatru dla dzieci był najbardziej rozbudowany (Strzelecka, 1936). Nawet po upadku Jaskółki nie przestała się angażować w animację życia społecznego, od 1934 roku do śmierci pracowała jako kierowniczka sekcji kultury Zarządu Miasta i w ramach tej sekcji organizowała spektakle, koncerty, wycieczki, a także zespoły śpiewacze (Konarski, 2006-2007). Poglądy ujęte w *Celach i zadaniach wychowawczych teatru dla dzieci i młodzieży* są więc zapisem poglądów Strzeleckiej, których część mogła się ukształtować w zetknięciu z Starską, pozostałe jednak są świadectwem jej teatralnego obycia, własnych przemyśleć oraz obserwacji dzieci.

Broszura została podzielona na dziesięć sekcji: *Rola teatru dla dzieci*, *W sprawie repertuaru teatru dla dzieci*, *Budowa sztuki dla dzieci*, *Problem wieku*, *Forma przedstawienia dla dzieci*, *Interpretacja sztuki*, *Praca pedagogiczna w teatrze dla dzieci, Praca zespołu teatralnego poza teatrem*, *Teatry ruchome i ich znaczenie* oraz *Zakończenie*. To jedno z pierwszych w Polsce tak kompleksowych ujęć problematyki teatru dla dzieci w pierwszej połowie XX wieku, odnoszących się zarówno do kwestii artystycznych, jak i

pedagogicznych. Strzelecka sama przyznaje, że *Cele i zadania…* powstały jako podsumowanie jej pracy w Jaskółce (1931).

Podobnie jak wielu przed nią, swoją wypowiedź zaczyna od krytyki istniejących teatrów, skupiając się jednak na scenach dla najmłodszego widza. Mierzi ją przede wszystkim wykorzystywanie na scenie baśni, które nie przystają do nowej rzeczywistości. Brak w nich przestrzeni na samodzielne myślenie, co więcej, budzą w widzu wiarę w interwencję magicznych stworzeń, które bez cienia wysiłku rozwiążą problemy. Strzelecka wprost pisze o tym, że brzydzi ją ten współczesny teatr dla dzieci z powodu jego sentymentalizmu, pospolitości i nudy (tamże). Dodatkowo problem nie kończy się na najmłodszych, ponieważ młodzież prowadza się tylko na ramoty, „a potem gorzkie żale i ubolewania, że publiczność woli kabaret i kino od wszelkich przybytków muz" (tamże, s. 6).

Dla Strzeleckiej sensem istnienia teatru jest stworzenie z niego narzędzia wychowawczego, które uzupełni braki szkoły, przede wszystkim w kwestii wychowania emocjonalnego. W tym myśleniu widać wpływ zagranicznych twórców teatru dla dzieci, szczególnie radzieckich – o czym więcej będę pisała w dalszej części tekstu.

Za kluczowe zagadnienie autorka uznaje kwestię repertuaru – którego brakuje i który dopiero należy stworzyć. Sprzeciwia się dość zdecydowanie twierdzeniu, że teatr dla dzieci musi mieć wyłącznie artystyczny charakter, bo zignorowana zostaje tym samym cała historia sztuki oraz jej uwikłanie w życie. Teatr nie może być jedynie estetyczną ucieczką od codzienności, jak chcieliby zwolennicy tego poglądu, ponieważ dzieci doskonale zdają sobie sprawę z tego, jakim przeobrażeniom ulega świat wokół nich. Warto podkreślić, że Strzelecka pisała to w samym środku Wielkiego Kryzysu, który wpłynął nie tylko na materialne aspekty życia, ale również na kryzys rodziny

w jej dotychczasowym kształcie (Drozdowski, 1973). To przemyślenie stojące w jawnej kontrze do propozycji wspomnianych już głównych rywali Jaskółki – teatru Ortyma i teatru Szellera – którzy właśnie w artystycznym eskapizmie widzieli szansę na podbicie serc dzieci.

Strzelecka chciała, aby na scenie pojawił się nowy typ bohatera: Pinokio, Tomek Sawyer, Mowgli, Don Kichot, Miś Bohaterski lub bohaterowie z patriotycznych powieści Żurakowskiej[15] (tamże). Skupia się więc na postaciach, które myślą samodzielnie, niejednokrotnie postępują wbrew dorosłym i są zaprzeczeniem powiedzenia, że dzieci powinny być widziane, ale nie słyszane. To nowoczesny pogląd, wyrastający z przekonania, że tylko w ten sposób można wychować niezależnie myślących dorosłych o silnych osobowościach. W tworzeniu teatru dla dzieci najważniejsze jest dla niej uświadomienie sobie, że widz to „młodszy brat, młodszy kolega, ktoś równy nam" (tamże, s. 11). Dziecko jest więc traktowane podmiotowo, a jego potrzeby uznawane za ważne. Przemyślenia Strzeleckiej wydają się iść w parze z nowoczesną myślą pedagogiczną określaną wówczas jako „nowe wychowanie" lub „nowa pedagogika", które było wspólnym określeniem na wiele różnych prądów myślowych, wśród których można wymienić m.in. pajdocentryzm, metodę Marii Montessori, metodę Decroly'ego, progresywizm pedagogiczny Johna Deweya, szkołę pracy, metodę projektów czy szkołę twórczą (Kotlarz, 2021). Elementem łączącym te koncepcje było postawienie w centrum dziecka oraz jego potrzeb rozwojowych i emocjonalnych, a także przeświadczenie o tym, że dziecięce postrzeganie świata różni się od postrzegania dorosłych (tamże).

W myśleniu Strzeleckiej widać to szczególnie, gdy zajmuje się kwestiami repertuaru dla dzieci. Jak wspominałam wcześniej, odrzuca baśnie, wyjątek czyniąc jedynie dla pokazywanego w Jaskółce Andersena. Jej zdaniem dzieci

są realistami, stąd konieczność bliskości wydarzeń na scenie życiu. Opowiadane historie nie powinny być nadmiernie skomplikowane, skupione na akcji, nie dialogach: szczere, prawdziwe i bezpośrednie. Widz powinien wyjść z teatru w nastroju optymistycznym, podniesiony na duchu tym, że bohater poradził sobie z trudnościami (tamże).

W miejsce baśni Strzelecka proponuje rewie – czyli spektakle składankowe, które z upodobaniem pokazywała Jaskółka – w ramach których przed dziecięcą publicznością prezentowane są inscenizacje bajek, pieśni, piosenek oraz przedstawienia kultury ludowej, aby prezentować polski folklor. Celem Jaskółki było bawiąc, uczyć, ponieważ w tak lekkiej formie przedstawiano rozwijające najmłodszych informacje. Celem było włączenie w nie „pierwiastku intelektualnego" (tamże, s. 11). Pożądanymi tematami były: sport, maszyny –miejscem akcji mogła być kopalnia, fabryka lub lotnisko – a także życiorysy wybitnych naukowców. Istotne są także tematy z życia dzieci, które zaprezentują je na tle rodziny i otoczenia, ale także podejmą takie tematy jak solidarność czy koleżeństwo chłopców i dziewcząt (tamże).

No właśnie: dziewczęta. Zestawienie proponowanych tu tematów z perspektywy dziewczynki, którą byłam na przełomie tysiąclecia, nie brzmi ekscytująco. Czy mogło brzmieć dla tych socjalizowanych w dwudziestoleciu? Moja pierwsza diagnoza brzmi: w tym tekście domyślnym dzieckiem jest chłopiec – Strzelecka miała troje dzieci, a dorastanie jej dwóch młodszych synów (roczniki 1918 i 1919) przypadało na moment prowadzenia Jaskółki. Czy mogła tworzyć teatr z myślą o swoich najbliższych i to ich gust traktować jako wyznacznik tego, czego nowoczesne dziecko pragnie na scenie? Bez wątpienia, szczególnie że w innym tekście bezpośrednio odnosi się do ich doświadczeń i upodobań (Strzelecka, 1933). Mimo że Strzelecka identyfikuje się jako feministka i kobieta nowoczesna (1932), to jednak w jej

tekście próżno szukać bohaterek – odpowiedniczek „dzielnego «nic dobrego»” (1931, s. 4), jak określała wymienione wyżej postaci. Czy mogło to wynikać z tego, że ich po prostu brakowało? To prawdopodobne, bo takie postacie do dzisiaj są w mniejszości, nie można jednak powiedzieć, że zupełnie nie istniały[16]. Trochę to rozczarowujące w kontekście tego, co Strzelecka pisze rok później: „Kobiecie nie wystarcza, nie może i nie powinien wystarczyć dom. Śladem nie tylko «krzątaniny» wokół domowych pieleszy, ale pracą zawodową, artystyczną czy społeczną znaczy swój ślad w życiu” (1932, s. 3). Czy dziewczynka z 1931 roku dowie się, że może wyrażać własne zdanie, chodzić po drzewach i przechytrzyć dorosłych, jeśli takie przygody na scenie nadal będą przeżywali jedynie chłopcy? Czy dziewczynkę, socjalizowaną w domu do bycia kobietą-matką, kobietą-opiekunką, zainteresuje spektakl o pracy w fabryce? Nawet jeśli duch epoki wskazywał na to, że kobiety mogą absolutnie wszystko (ale czy rzeczywiście wskazywał, skoro postulat o pracujących fizycznie kobietach można było uznać za zgubny wpływ z dzikiej bolszewii?), to jednak czy kilkuletnie dziewczynki rzeczywiście się tym interesowały? Strzelecka ma doskonałą intuicję co do uzupełniającej roli teatru w wychowywaniu dzieci, ale czy to uzupełnienie może zadziałać, jeśli de facto przekazuje inne zasady, niż te wpajane w domu i w szkole?

W proponowanym repertuarze objawia się także duch czasu oraz przekonania samej Strzeleckiej, powiązanej z obozem piłsudczykowskim. Wychowanie patriotyczne, silnie obecne w międzywojennej szkole (Landau-Czajka, 2015), odbicie znajduje także w teatrze. Zdaniem autorki, zadaniem teatru jest kształtowanie patriotycznych postaw, stąd chęć sięgania do tematów z najnowszej historii, walki o niepodległość, co przyczyniało się oczywiście do umacniania legendy Józefa Piłsudskiego – jednego z patronów Jaskółki.

W repertuarze dla młodzieży Strzeleckiej zależy na prezentowaniu arcydzieł sztuki, które są wzorcem doskonałości, ponieważ przetrwały próbę czasu: Szekspira, Corneille'a, Moliera, Beaumarchais, Dickensa, Słowackiego, Żeromskiego, Fredry czy Wyspiańskiego. Sztuka dla widzów w wieku od dwunastu do szesnastu lat musi być równie atrakcyjna, jak inne dzieła kultury, powinna dotrzymywać im kroku. Stąd konieczność pisania sztuk o złożonej fabule, z rozbudowaną intrygą oraz psychologią postaci, przy nacisku na wyraz utworu, który musi pozostać klarowny. Wynika to przede wszystkim z tego, że na młodzież najskuteczniej oddziałuje się pośrednio, nikogo nie bawią morały prawione ze sceny. Młodzież uczy się w teatrze rozwiązywania swoich problemów, sztuka ma dawać przy tym nadzieję i otuchę, a nie jedynie wstrząsać odbiorcami. Co istotne, dobrej sztuki dla młodzieży z zainteresowaniem będą słuchali również dorośli (Strzelecka, 1931).

Jedyną grupą, dla której teatru nie przewidziano, są dzieci przedszkolne i młodsze. Zdaniem Strzeleckiej teatr jest dla nich szkodliwy, przeraża je i męczy. Jeśli to konieczne, to można zaproponować formy lekkie i proste – teatr cieni czy marionetek, prezentowany krótko na świeżym powietrzu lub w klasie (tamże).

Teatr dla dzieci nie może odbiegać od tego, jak wygląda współczesny mu teatr dramatyczny, nie powinien wracać do form, które uznano za przestarzałe i nieinteresujące, ponieważ wychowuje widzów właśnie dla niego. Forma nie może tu jednak dominować, pozostaje służebna wobec celu, podobnie ma się kwestia eksperymentów czy tricków reżyserskich. Strzelecka stawia na realizm i minimalizm środków plastycznych na scenie – odrzuca malowane pejzaże, nadmiar przedmiotów. Cechą scenografii winna być prostota, ponieważ młody widz ma zrozumieć, że teatr nie kopiuje życia,

ale je artystycznie przetwarza (tamże).

Aktorstwo w teatrze dla dzieci może być trudniejsze niż w teatrze dla dorosłego widza. Gra zespołowa jest ważniejsza niż jednoosobowe popisy, ponieważ najistotniejszym celem jest przekazanie sensu sztuki. Ważny aspekt stanowi muzyka, ponieważ za jej pośrednictwem widowisko zyskuje emocjonalną podstawę, a także rytm. Strzelecka wskazuje tu na dodatkowy bonus, jakim jest umuzykalnienie dzieci, które jest działaniem w kierunku likwidacji analfabetyzmu muzycznego (tamże).

Wszystkie te rozważania popychają w kierunku namysłu nad pracą pedagogiczną, którą Strzelecka postulowała i przeprowadzała w Jaskółce, oraz wzorcami, na których się opierała.

Praca pedagogiczna w teatrze dla dzieci

Dla Strzeleckiej, jak już wspominałam wcześniej, teatr stanowił syntezę wychowania artystycznego i etycznego. Narzędzie, za pomocą którego można wspomóc pracę szkoły, uzupełnić powodowane przez nią braki w rozwoju dziecka, szczególnie te związane z emocjami. Stąd też w optyce dyrektorki Jaskółki jasnym było, że praca pedagogiczna w teatrze jest konieczna zarówno podczas powstawania spektaklu, jego trwania, ale także po nim.

Wiedziała, że dzieci przychodzące do Jaskółki nie zostały w szkole przygotowane do tej wizyty. Stąd spektaklom towarzyszyło zawsze wprowadzenie – na początku spektaklu prowadził je zazwyczaj Ładosz (przy specjalnych okazjach wyręczała go Strzelecka) – nie były jednak streszczeniem sztuki, bo to zabiłoby zainteresowanie dzieci, ale przygotowaniem historycznym, krajoznawczym i literackim, aby wspomóc

zrozumienie przez widzów sensów sztuki i osadzenie jej w kontekstach (tamże).

Autorka *Celów i zadań…* postuluje komunikację z dziećmi na temat widowiska, które obejrzały, przeprowadzoną jeszcze w teatrze, podczas ostatniego, specjalnie w tym celu przedłużonego antraktu. Zależało jej na umożliwieniu widzom wyrażenia uwag lub pochwał dla twórców. Rozważa przy tym dwie opcje; pierwszą są ankiety, które ograniczają dziecięcą ekspresję, ale pozwalają uzyskać konkretne odpowiedzi na zadane pytania, drugą zaś jest pozostawienie swobody, aby mogły samodzielnie opisać swoje wrażenia (tamże). To rozwiązanie było zapowiadane już w pierwszym sezonie, na samym początku działalności (Świerczewski, 1929) można więc wnioskować, że Strzelecka zaczerpnęła je od Starskiej. Nie zachowały się niestety żadne inne ślady prowadzonego z widownią dialogu.

Postulatem Strzeleckiej jest kontynuowanie pracy pedagogicznej po spektaklu w szkole. Przede wszystkim w formie dyskusji, aby utrwalić wrażenia oraz przekaz sztuki, ale dyrektorka dopuszczała także lżejszą formę, jaką była organizacja gier związanych z tematyką spektaklu. Czas spędzony w teatrze z perspektywy szkoły powinien być traktowany wychowawczo (Strzelecka, 1931).

Teatr ze swojej strony musi starać się nawiązać współpracę z pedagogami, wychowawcami, ale także rodzicami. Systematyczna praca pedagogiczna w teatrze ma pozytywny wpływ na młodego widza, kształtując jego nawyki teatralne związane z punktualnością, zachowywaniem ciszy i skupienia podczas widowiska. Strzelecka słusznie zauważa, że dzieci są niesforne, gdy nie widzą co się dzieje – wówczas należy je przesadzić – lub gdy widowisko im nie odpowiada – wówczas należy wprowadzić zmiany w spektaklu, najczęściej skróty w przegadanym tekście (tamże). To młody widz i jego

zachowanie są barometrami sukcesu.

Strzelecka zabiera także głos w sprawie teatru w szkole. To ten moment jej wypowiedzi, który w obliczu badań nad tym zjawiskiem budzi moje uzasadnione wątpliwości. Teatr szkolny był ogromnym ruchem, z którym stykali się w dwudziestoleciu właściwie wszyscy, a sam teatr stawał się, ze względu na organizację obchodów i rocznic, elementem wychowania patriotycznego (Kotlarz, 2022) – tego samego, które było także udziałem Jaskółki. Opis Strzeleckiej wskazuje, że albo zetknęła się z nim przede wszystkim jako widzka (najprawdopodobniej oglądała na scenie własne dzieci), albo stara się włączyć w krytyczne głosy dotyczące tego zjawiska, ponieważ stawiane przez nią oskarżenia wybrzmiewają podobnie do tych, które stawiała redakcja „Teatru Ludowego" jeszcze w 6 numerze z 1923 roku. Autorka nie przywołuje przykładów pozytywnych, a jedynie negatywne, wskazując na to, że szkolne widowiska są organizowane „bez planu, bez cienia nastroju" (Strzelecka, 1931, s. 25) – nie są integralną częścią szkolnej pracy.

Problem, jaki się tu rysuje, to albo słaba orientacja w zjawisku o ogromnej skali, albo świadome ignorowanie najważniejszych i najbardziej interesujących badań i praktyk. Kotlarz, opisując krytykę ruchu zawartą w „Teatrze Ludowym", zwraca przy tym uwagę na to, że w tym samym numerze pozytywnie recenzowano spektakle, które miały później fundamentalny wpływ na cały ruch (2021). Działania Strzeleckiej, która krytykuje teatr szkolny prawie dekadę później, są trudniejsze do zrozumienia i usprawiedliwienia w świetle dość dobrze opisanej już wówczas praktyki Lucjusza Komarnickiego, którego książka dotycząca teatru szkolnego jako narzędzia pracy pedagogicznej, ukazała się jeszcze w 1926 roku. O „teatrze samorodnym" jako metodzie pracy w szkole Adam Polewka po raz pierwszy

pisał już w 1929 roku, a w roku szkolnym 1930/1931 razem ze Zdzisławem Kwiecińskim rozwijał tę koncepcję w pracy z młodzieżą (tamże). Strzelecka teoretycznie kibicuje rozwojowi tego zjawiska, jako pozytywnego elementu rozwijania emocjonalności dziecka, jednocześnie jednak wydaje się, że nie jest w stanie wyjść poza to, z czym bezpośrednio się zetknęła.

Autorka postuluje w swoich przemyśleniach plan powołania sieci teatrów dla dzieci, które dodatkowo, podobnie jak Jaskółka u swoich początków, byłyby pozbawione siedziby. Ruchome teatry dla dzieci, które dotrą wszędzie i zaprezentują się w każdych warunkach. Stąd konieczność tworzenia minimalistycznej scenografii, ale także dobór spektakli składankowych, możliwych do dostosowania do lokalnych zainteresowań oraz bieżącej sytuacji. Czuć w tym ducha epoki, ponieważ podobne inicjatywy przyświecały Reducie Osterwy i Limanowskiego czy Rybałtowi Wysockiej. Strzelecka jest świadoma, że kilka spektakli, nawet najlepszych, nie zmieni ogólnej sytuacji dzieci w mieście czy regionie bez teatru. Stąd postulat docierania do lokalnych pedagogów i rodziców oraz inspirowania ich do tworzenia teatru na miejscu (Strzelecka, 1931). Warto jednak przypomnieć, że w wielu miastach, zwłaszcza we wschodnich województwach II RP, pozbawionych stałych scen, rolę miejskiego teatru pełnił teatr szkolny lub teatr wojskowy.

W przemyśleniach autorki jest także miejsce na obserwacje dotyczące aktorstwa w teatrze dla dzieci. Aktor w teatrze tego typu potrzebuje przygotowania pedagogicznego, bez którego istnieje ryzyko, że wpoi najmłodszym podziw dla „fałszywych i tanich efektów” (tamże, s. 26), a tym samym sympatię do teatru pozbawionego wyższych wartości.

Być może z tego myślenia wyrastało latem 1932 roku zorganizowanie przez Jaskółkę trzymiesięcznego kursu dla aktorów (absolwentów szkół dramatycznych), początkujących śpiewaków i tancerzy, aby przygotować ich

do pracy w teatrze dla dzieci. Co należy podkreślić, to działanie uzupełniające wobec odebranego już wykształcenia, profilujące na specyficzne potrzeby sceny dla młodego widza. W programie znalazły się: plastyka, taniec, akrobatyka, rytmika, sport, mimika, dramat mimiczny, recytacja, śpiew, deklamacja chóralna, rysunek scenograficzny, charakteryzacja, szycie scenicznego obuwia, kostiumów, perukarstwo, improwizacja, ćwiczenie na tekstach (*Praca pedagogiczna Teatru „Jaskółka”*, 1932). W artykule nie podano, czy poszukiwani są aktorzy, którzy zasilą zespół Jaskółki, czy raczej kształcenie ma na celu stworzenie nowego typu aktora, który będzie mógł działać w opisanym wyżej teatrze ruchomym, w ramach postulowanej przez Strzelecką sieci scen. Ta druga opcja, ze względu na wpisanie w program umiejętności tworzenia kostiumów, peruk i charakteryzacji, wydaje się dość prawdopodobna. Niestety brakuje informacji o kursie oraz jego efektach – jego powstanie świadczy jednak o ambicjach wpływania na polskie życie teatralne, które przyświecały Strzeleckiej. Warto odnotować, że postulat specjalnego kształcenia aktorów dla teatrów młodego widza pojawił się w wypowiedzi Starskiej podczas Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu, świadomość tej potrzeby mogła więc łączyć obie dyrektorki (1936).

Kwestią wartą rozważenia jest oryginalność podejmowanych działań pedagogicznych. Bez wątpienia Jaskółka była w Polsce pionierką, jeśli chodzi o wykorzystywanie ankiet do kontaktu z widownią. I to właśnie ten element, w połączeniu z przeświadczeniem, że teatr służy rozwojowi estetycznemu i etycznemu, a także programowe odrzucanie baśni, nasuwa skojarzenie z radzieckim teatrem dla dzieci. Starska spędziła w Rosji nie tylko czas rewolucji, ale także trzy kolejne lata (Chmielewska, 2003-2004), które przypadły na czas wojny domowej i tzw. okres heroiczny, podczas których przemianom ulegał teatr, także ten dla dzieci. Poczynione wówczas

obserwacje, w połączeniu z napływającymi później relacjami oraz tekstami teoretycznymi, mogły zachęcić ją do wdrożenia w Jaskółce tego typu rozwiązań.

Czy Strzelecka wiedziała co dzieje się w teatrze za wschodnią granicą? W tekście z 1933 roku, opisując zjawiska zachodzące w teatrze dla dzieci, najwięcej miejsca poświęca właśnie teatrowi rosyjskiemu, pisząc z podziwem, że „jest instytucją zakrojoną na olbrzymią skalę, pokrywającą siecią teatrów dla młodzieży większą część Republiki Rad. Są to oczywiście teatry o charakterze wybitnie propagandowym, ale artystyczna forma przedstawień, w której uwzględniane są wszystkie elementy sztuki, jest naprawdę imponująca, zwłaszcza jeżeli chodzi o prostotę i bezpośredniość w podejściu do widza" (s. 3). O pozostałych państwach, w których rozwijał się ruch teatrów dla młodego widza (Francja, Niemcy, Włochy) wypowiedziała się bardzo zwięźle, akcentując raczej ich przewagi nad Polską na tym polu. Radzieckie teatry były interesujące dla polskich pedagogów, o czym świadczy obecność tekstów na ich temat na łamach m.in. „Teatru Ludowego" czy późniejszego „Teatru w Szkole", który ukazywał się w latach 1934-1939.

Dyrektorka znała rosyjski (zdawała maturę eksternistycznie w Petersburgu) mogła więc czytać pisma rosyjskich teoretyków oraz śledzić doniesienia o teatralnej praktyce. Już w latach dwudziestych w ówczesnym Leningradzie Mikołaj Bachtin i Aleksander Briancew stworzyli system, który stał się modelem obowiązującym w większości radzieckich teatrów dla dzieci (van de Water, 2012). Nie znam rosyjskiego, więc opieram się na amerykańskim artykule dotyczącym tego tematu, ale pojawiające się w nim zdanie na temat podwalin ich myślenia: „theatre as essential in the moral, aesthetic, and ethical education of young people" (tamże, s. 21) brzmi jak coś, pod czym podpisałaby się Strzelecka. W centrum tej myśli znalazło się wykształcenie

obytego teatralnie widza, który potrafiłby osadzić spektakl w rozmaitych kontekstach oraz znającego i rozumiejącego proces powstawania spektaklu. Grupą, na której spoczywała duża odpowiedzialność, byli pedagodzy zatrudnieni przez teatr – ich celem było nie tylko utrzymywanie porządku podczas antraktów, ale także praca z młodzieżą, tworzenie materiałów dydaktycznych do spektakli, utrzymywanie kontaktu ze szkołami oraz rozwój publiczności (tamże).

Z radzieckiego punktu widzenia to myśl fundowana przez Briancewa miała najważniejsze znaczenie teoretyczne i praktyczne (van de Water, 2014), ale międzynarodową sławę zyskała inna twórczyni – Natalia Sats. Jej działalność w moskiewskim teatrze była opisywana na łamach polskiej prasy, drukowano zarówno jej własne słowa (*Natalia Satz o teatrze dla dzieci w Z.S.R.R*, 1936) jak i omówienia (Weber, 1934), dodatkowo artystka co najmniej raz odwiedziła Polskę, w listopadzie 1934 roku wygłosiła prelekcję w Instytucie Reduty (Ładosz, 1934). Opowieść o jej teatrze mogłaby stać się kanwą dla zupełnie innego artykułu, tu jednak chciałabym przede wszystkim wskazać na cechy wspólne pomiędzy jej myślą a myślą Strzeleckiej. Łączy je szacunek do dziecka oraz przeświadczenie o tym, że widowisko musi zostać skrojone pod jego potrzeby. Polska twórczyni nie dysponowała środkami, które pozwoliłby na skonstruowanie systemowego powiązania i wsparcia pomiędzy teatrem a szkołą, na mniejszą skalę wprowadzała więc wspólnie ze Starską rozwiązania, które pozwalałyby na kontakt pomiędzy widownią a sceną oraz ingerencję dzieci w kształt widowiska. W radzieckim systemie ankiety przeprowadzane wśród publiczności były ważnym narzędziem pracy pedagogicznej, choć niejedynym, ponieważ przy teatrach istniały ciała doradcze złożone z dzieci, które opiniowały widowiska (Ładosz, 1934).

Co interesujące, Sats odrzucała rewię jako typ widowisk dla dzieci, uznając,

że z powodu braku akcji dziecko nie jest w stanie dobrze zrozumieć sytuacji scenicznej ani poznać bohaterów (tamże). Ten element wskazuje na oryginalność Jaskółki, która rewie uczyniła swoim sztandarowym osiągnięciem.

W artykule z 1933 roku warto zwrócić uwagę na krytykę upolitycznienia radzieckiego teatru, które było jego bazowym elementem (Strzelecka). Teatr dla dzieci miał być przekaźnikiem myśli Marksa i Lenina, kształtować młodych radzieckich obywateli zgodnie z oczekiwaniami władz. Łatwo dostrzec, że Strzelecką odrzuca jedynie propagowanie konkretnych poglądów, ponieważ w działającej pod auspicjami piłsudczyków Jaskółce także wystawiała spektakle kształtujące określone postawy polityczne. Czy rzeczywiście istnieje aż tak wielka różnica między spektaklem, w którym pokazuje się młodych pionierów, a takim, w którym na scenie pojawiają się skauci, jak w *Czarach i kolorach*? Czy za spektakl pozbawiony politycznego wymiaru możemy uznać rewię z 19 marca 1933 roku *O mój rozmarynie*? Tytuł zaczerpnięto ze znanej piosenki legionowej, spektakl dokłada więc cegiełkę do budowania politycznej legendy oraz umacniania w dzieciach propaństwowych, a właściwie propiłsudczykowskich postaw, ponieważ miał premierę w dniu imienin Marszałka. Kwestią do sprawdzenia jest, którzy radzieccy oficjele bywali w teatrze dla dzieci, ale Piłsudski, Mościcki, Sławek czy Mościcka bywali gośćmi na widowni Jaskółki. Oczywiście nie można porównywać reżimu w autorytarnej Polsce – przypomnijmy o upolitycznionych aresztowaniach, procesach posłów opozycji i wyborach brzeskich – do komunistycznego terroru w ZSRR. Krytyka wypowiadana przez Strzelecką wydaje się jednak nie na miejscu, ponieważ jej teatr, aby utrzymać subwencje, także stał się teatrem upolitycznionym.

Podsumowanie

Choć Jaskółka przetrwała niecałe trzy sezony, pamięć o niej jako zespole, który przecierał szlaki dla Teatru dla dzieci Instytutu Reduty oraz szerszej działalności pedagogicznej teatru Baj, trwała znacznie dłużej. Ta pierwsza propozycja dla dzieci, w której stawiano na wysoki poziom artystyczny, ale także ideowy, zaważyła na kształcie polskiego teatru dla dzieci w międzywojniu – poziom wzajemnych powiązań pomiędzy poszczególnymi zespołami wciąż jednak czeka na swojego badacza. Najważniejszą kwestią dla mnie, poza przypomnieniem o istnieniu Jaskółki, było wykazanie jak nowoczesną pod wieloma względami myślą się legitymowała. Upodmiotowienie dziecka, traktowanie go po partnersku i proponowanie mu rozrywki, która nie będzie obrażała jego inteligencji, wciąż niestety dla wielu dorosłych brzmi skrajnie awangardowo w negatywnym tego słowa znaczeniu.

Jaskółka chciała przełamywać schematy i w czasach, gdy teatr dla dzieci był sposobem na szybki zarobek, proponowała artystyczne rozwiązania i tanie bilety, dostępne nawet dla najuboższych widzów. Edukacyjny aspekt widowisk był ważny, ale nie rezygnowano z atrakcyjnej formy, pełnej śpiewu, tańca i zabawy – stąd oparcie się na rewii i dobrej konferansjerce.

Co interesujące, nawet w wypowiedziach o teatrze dla dzieci wybrzmiały głosy o kryzysie w polskim teatrze – podobne w tonie do tych, które wygłaszali reformatorzy „dorosłego” teatru. Jednak tam, gdzie pojawiają się rozmowy o formie widowiska, remediach w postaci kolejnych nurtów czy decyzjach estetycznych, Starska we współpracy ze Strzelecką proponują rzecz absolutnie podstawową, czyli uczenie od najmłodszego miłości do sceny. Do tego właśnie dobry teatr dla dzieci jest najbardziej potrzebny – aby ominąć rafę, jaką był odpływ widowni teatralnej ku innym rozrywkom,

głównie kinu. Nadążanie teatru za nowoczesnością i szybko zmieniającym się światem wymagało nadążania za zainteresowaniami najmłodszych Polaków – sportem, techniką czy wojskowymi osiągnięciami, a nie kolejnych, podniosłych w tonie inscenizacji szkolnych lektur.

Czy Jaskółka miała szansę rzeczywiście odmienić pejzaż polskiego teatru doby dwudziestolecia? Być może, gdyby miała dalsze finansowanie i bardziej sprzyjające warunki pracy, utrzymałaby się dłużej. Jak wiele podobnych inicjatyw skierowanych do innego widza, niż ten z klasy wyższej i średniej, Jaskółka nie miała wystarczająco dużo czasu, aby poddać rewizji to, czy proponowane rozwiązania pedagogiczno-artystyczne przynoszą wymierne rezultaty. Intuicja, związana z pamięcią o tej scenie, podpowiada mi jednak, że odmieniła bardzo wiele dziecięcych życiorysów.

Artykuł powstał w ramach grantu „HyPaTia. Kobieca Historia Polskiego Teatru. Kontynuacja” (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, nr rej. proj. 11H 20 0023 88) realizowanego przez Instytut Sztuki PAN od 2022 roku.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Teatr Jaskółka (1929-1933) w pedagogicznej optyce Janiny Strzeleckiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, DOI: 10.34762/2ewm-4v90.

Autor/ka

Barbara Michalczyk (barbara.michalczyk-zwolinska@e-at.edu.pl) – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka, historyczka teatru. Adiunktka w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Absolwentka studiów doktoranckich na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz studiów magisterskich w Akademii Teatralnej w

Warszawie. Członkini grantu badawczego HyPaTia – Historia Polskiego Teatru. Feministyczny Projekt Badawczy (2022-2027). W swoich badaniach skupia się na polskim teatrze w pierwszej połowie XX wieku, który bada z feministycznej perspektywy. Ich efekty publikowała m.in. w „Pamiętniku Teatralnym", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Performerze". W 2019 roku otrzymała stypendium artystyczne m.st. Warszawy na opracowanie *Kalendarium teatrów dla dzieci i młodzieży w międzywojennej Warszawie*. ORCID: 0000-0003-1256-3620.

Przypisy

1. Opis, choć niepełny, działalności zespołu znalazł się także w: Krasiński, 1977 oraz Marczak-Oborski, 1984. Wśród nowszych publikacji można wymienić także Kotlarz, 2022, który powołuje się na Białek, 1979.
2. Brakuje zespołu archiwalnego, który zebrałby rozproszone ślady zespołu. Wiadomo, że przetrwały co najmniej dwa programy – do *Złotej kaczki*, który znajduje się w zespole Marii Dulęby w Muzeum Teatralnym oraz drugi, do *Powrotu posła*, który znajdował się w posiadaniu Lidii Kuchtówny. Badaczka zamieściła jego fotografię w biografii Ireny Solskiej (1980, s. 189).
3. Edward Krasiński błędnie datuje zakończenie działalności sceny na marzec 1933, ponieważ zgodnie z doniesieniami warszawskiej prasy, ostatni spektakl został zagrany 30 kwietnia 1933 roku. Hasło o końcu sezonu nie jest przypadkowe, ponieważ sezon dla teatrów dziecięcych był zazwyczaj krótszy, niż w teatrach dla dorosłych. Pierwsze spektakle (z pewnymi wyjątkami) zwykle prezentowano na przełomie września i października, ostatnie z końcem kwietnia.
4. Do jej najsłynniejszych utworów należą *Białe róże* z 1922 roku, osnute wokół tematu wojny polsko-bolszewickiej, oraz *Zaklęty dwór* z 1923 roku.
5. Spisując listę premier Jaskółki, opierałam się na rubrykach z repertuarem „Kuriera Warszawskiego", „Kuriera Porannego" oraz częściowo „Robotnika" i „Kuriera Polskiego". Nie gwarantuje to niestety kompletności tego spisu, ponieważ gazety te odnotowywały jedynie działalność komercyjną teatru oraz spektakle dostępne dla sobotniej i niedzielnej publiczności, która nie była organizowana za pośrednictwem szkół. Repertuar przygotowany dla szkół mógł się różnić od tego dla publiczności weekendowej.
6. Pomimo poszukiwań nie udało mi się dotrzeć do pełnych informacji dotyczących twórców większości rewii. Ze względu na to, że obok Gallowej, reżyserowała także Starska, nie można z całą pewnością przypisać wszystkich rewii etatowej reżyserce. Podobny znak zapytania stoi także przy kwestii kostiumów i dekoracji, choć wydaje się bardzo prawdopodobne, że wszystkie wykonał Gall, ponieważ Wasowicz-Sopoćko nie należała do zespołu, a jej udział był specjalnie podkreślany przez prasę. W kontekście oprawy muzycznej wątpliwości jest mniej i można z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że zajmował się nią wyłącznie Eugeniusz Dziewulski.
7. Które także się w Jaskółce zdarzały, nie tylko w rewiach, czego dowodem jest recenzja Juliana Wołoszynowskiego ze *Złotej kaczki*: „dworzany oklaskują wymownie trójkę girls (coś dla «dorosłych»?)" (1929).
8. W jednej z recenzji zachował się szerszy opis konferansjerki Ładosza w spektaklu *Za siedmioma górami* z 1931 roku: „Nie mniejszy śmiech rozlegał się na sali podczas wybornej

conferancierki p. Henryka Ładosza. Zdążył on wytłumaczyć dzieciom, że doktor – to jest przyjemny pan, bo tylko jemu wolno bezkarnie pokazać język. A także objaśnił dziwne właściwości kawy, która się naprzód pali, aby była czarna, potem dolewa mleka, aby była biała, potem dodaje cykorii, aby była gorzka, potem – cukru, aby była słodka, wreszcie stawia się ją na ogniu, aby była gorąca, a potem się na nią dmucha, aby była zimna… Czarodziejski napój!" (A. Bg., 1931). Celem Ładosza było więc przede wszystkim rozbawienie i zaciekawienie młodych widzów, nawiązanie z nimi kontaktu, aby antrakt i związana z nim zmiana dekoracji przebiegły sprawnie. Warto jednocześnie zwrócić uwagę, że jego dowcipny monolog z powodzeniem mógłby rozbawić także dorosłych i znaleźć miejsce w kabarecie, co potwierdza tezę o utrzymywaniu wysokiego poziomu widowiska – nie proponowano dzieciom czegoś, co wstyd byłoby pokazać ich rodzicom.
9. Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet był prosanacyjną organizacją kobiecą, która działała w latach 1928-1939. Organizacja narodziła się w wyniku kampanii wyborczej do Sejmu i Senatu prowadzonej na przełomie 1927 i 1928 roku – aktywistki agitowały na rzecz Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem – utworzyły wówczas Demokratyczny Komitet Wyborczy, który po zwycięskich wyborach przekształcił się w ZPOK. Cele Związku były polityczne, członkiniom zależało na bezpośrednim udziale we władzy. ZPOK był największą organizacją kobiecą współpracującą z rządem, w zależności od szacunku, liczył od trzydziestu do pięćdziesięciu tysięcy członkiń. Monografię działalności ZPOK napisała Joanna Dufrat, 2013.
10. Tożsamość Klechniowskiej potwierdziłam na podstawie porównania utworów przypisywanych Hannie z utworami, które skomponowała Anna Maria. W artykule *Sukces kompozytorki polskiej za gra*nicą, „Kurier Czerwony" 1932 nr 125 (3 VI), s. 5, podano, że Hanna skomponowała takie utwory jak *Wawel* oraz *Bilitis.* Te same utwory zaś figurują jako dzieła Anny Marii na stronie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/k/klechniowska-anna-maria [dostęp: 18.05.2025].
11. Na tę samą informację, ale w kontekście pierwszego sezonu działalności błędnie powołał się Edward Krasiński (1977).
12. Ceny biletów bardzo rzadko pojawiają się w prasie, głównie przy występach poza Pomarańczarnią. Przykładowo podczas występów w Teatrze Wielkim w marcu 1932 roku ceny wahały się od pięćdziesięciu groszy do czterech złotych za najlepsze miejsca (*Najpiękniejsze widowisko dla młodzieży po najtańszych cenach*, 1932). Jurkowski podał, że w pierwszym sezonie bilet dla dziecka szkolnego kosztował dziesięć groszy (1978).
13. Czy Starska zdawała sobie sprawę z tego, że jej zespół wystąpi w roli łamistrajków? Być może kontrakt podpisywała na przełomie września i października, kiedy wydawało się, że dojdzie do porozumienia pomiędzy ZDT a ZASP i sezon rozpocznie się normalnie, choć z opóźnieniem. Ostatecznie działalność wznowiły teatry we wszystkich miastach poza Lwowem i Warszawą, czego nikt nie mógł wówczas przewidzieć. Z perspektywy Warszawy mogło się wydawać, że sytuacja we Lwowie się uspokoiła. Niedługo wcześniej teatr prowadzony dotychczas przez zrzeszenie artystów byłych scen miejskich objęła Wanda Siemaszkowa, co mogło wyglądać jak sygnał stabilizowania się sytuacji. Także na początku września w Teatrze Wielkim występował Jaracz wraz z zespołem Ateneum, które nie mogło rozpocząć sezonu w Warszawie. Nie natrafiłam na ślady podobnej awantury z jego udziałem w prasie. Trudno z perspektywy stu lat wyrokować o motywacjach artystki, jej dotychczasowa działalność każe podejrzewać, że zależało jej przede wszystkim na tym, aby działać artystycznie.
14. Warto nadmienić, że to nie ostatni raz, gdy ta nazwa została wykorzystana w teatrze dla

dzieci. W 1946 roku Halina Starska znalazła się w grupie twórców, którzy powołali do życia Jaskółkę, od sezonu 1947/1948 działającą jako Miniatura. Teatr mieścił się w Warszawie, przy Marszałkowskiej 69.
15. Zofia Żurakowska (1897-1931), autorka powieści dla dzieci i młodzieży. Jej powieści należały do kanonu lektur gimnazjalnych w II RP. Jako jedna z pierwszych wprowadzała do literatury młodzieżowej wątki kryminalne i detektywistyczne. Jej pisarstwu przyświecały idee wolności, bezinteresowności, tolerancji, życzliwości i miłości. Po wojnie trafiły na indeks cenzury, latami nie były wznawiane, co przyczyniło się do utraty popularności pisarki, która dzisiaj jest prawie nieznana. Więcej o jej pisarstwie można przeczytać w artykule: Kruszyńska, 2020.
16. Wystarczy sięgnąć po baśń *Królowa śniegu* Andersena: Gerda postępuje wbrew dorosłym i wyrusza na poszukiwanie Kaja, w którego odnalezienie nikt poza nią nie wierzy. Co interesujące, na swojej drodze spotyka wiele kobiet, które wspierają ją w jej wędrówce i poszukiwaniach.

Bibliografia

„Jaskółka" niezgody i „Burza w szklance wody", Zerwane przez ZASP przedstawienie w teatrze lwowskim, „Kurier Czerwony", 7.10.1931.

Białek, Józef Zbigniew, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.

Bezpłatny teatr na peryferiach miasta, „Kurier Poranny", 31.01.1932.

Bg., A., *Przedstawienie dla dzieci w Pomarańczarni*, „Kurier Warszawski", 29.03.1931.

Białek, Józef Zbigniew, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.

Boy-Żeleński, Tadeusz, *Teatr dla dzieci Jaskółka*, „Kurier Poranny", 10.04.1930.

Brumer, Wiktor, *Przedstawienie w Jaskółce*, „Kurier Poranny", 31.01.1933.

Brumer, Wiktor, *Teatr „Jaskółka" w nowej roli*, „Przegląd Wieczorny", 22/23.12.1930.

Brumer, Wiktor, *Z życia teatru, Premiera w „Jaskółce"*, „Dziś: Przegląd Wieczorny", 26.05.1931.

Chmielewska, Grażyna, *Halina Starska*, Internetowy Polski Słownik Biograficzny, 2003-2004, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/halina-starska-1888-1957-aktorka-rezyser-dyrektor-teatrow [dostęp: 10.06.2025].

Cz., Jan, *Potrzeby chwili*, „Kurier Warszawski", 23.08.1932.

Dufrat, Joanna, *W służbie obozu marszałka Józefa Piłsudskiego. Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet (1928-1939)*, Wydawnictwo Avalon, Kraków–Wrocław, 2013.

Drozdowski, Marian Marek, *Warszawiacy i ich miasto w latach Drugiej Rzeczypospolitej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Fox, Dorota, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Interesująca premiera w teatrze dla dzieci „Jaskółka”, „Kurier Polski”, 4.04.1930.

Jurkowski, Henryk, *W kręgu warszawskiego „Baja”*, PIW, Warszawa 1978.

K., *Samolot dla polskiej lotniczki z ofiar organizacji kobiecych*, „Express Poranny”, 15.02.1933.

Konarski, Stanisław, *Janina Strzelecka*, Internetowy Polski Słownik Biograficzny, 2006-2007, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/janina-emilia-strzelecka-1890-1937-dzialaczka-kulturalna-publicystka [dostęp: 10.06.2025].

Kotlarz, Piotr, *Przedstawienia dla szkół w teatrach zawodowych w II Rzeczypospolitej w latach 30-tych*, „Wobec. Miesięcznik społeczno-kulturalny”, https://miesiecznik-wobec.pl/przedstawienia-dla-szkol-w-teatrach-zawodowych-w-ii-rzeczypospolitej-w-latach-30-tych-piotr-kotlarz/#_ftnref7 [dostęp: 10.06.2025].

Kotlarz, Piotr, *Teatr szkolny w Drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939)*, Filologos, 2022.

Krasiński, Edward, *Warszawskie sceny 1918-1939*, PIW, Warszawa 1976.

Kruszyńska, Elżbieta, *Jasna, promienna i optymistyczna – o wartościach opowiadań Zofii Żurakowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2020, vol. V.

Landau-Czajka, Anna, *Socjalizacja obywatelska dzieci i młodzieży*, [w:] *Metamorfozy Społeczne 10, Społeczeństwo międzywojenne. Nowe spojrzenie*, red. W. Mędrzecki, J. Żarnowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2015 .

Ładosz, Henryk, *Natalia Satz opowiada*, „Teatr w Szkole” 1934, nr 3.

Łuksza, Agata, *Girlsa. Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 124.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatry w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, PIW, Warszawa 1984.

Migowa, Jadwiga, *Czarowne widowisko dla dzieci w Pomarańczarni*, „Kurier Czerwony”, 23.03.1932.

Migowa, Jadwiga, *Sukces widowiska „Miała baba koguta” w Teatrze Wielkim*, „Kurier Czerwony”, 7.03.1932.

Mikołajczyk, Jacek, *Na antypodach (artystycznego) kabaretu. Specyfika warszawskiej rewii międzywojennej w kontekście globalnych wzorców gatunkowych – rekonesans*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1.

Najpiękniejsze widowisko dla młodzieży po najtańszych cenach, „Kurier Czerwony”, 5/6.03.1932.

Natalia Satz o teatrze dla dzieci w Z.S.R.R., „Tygodnik Illustrowany” 1936, nr 24.

Orłowski, J., *Otwarcie „Jaskółki”*, „ABC: Pismo codzienne”, 12.10.1929.

Otwarcie sezonu teatru „Jaskółka”, „Kurier Polski”, 3.10.1930.

Praca pedagogiczna Teatru „Jaskółka”, „Kurier Polski”, 1.07.1932.

Program do „Powrotu posła” Niemcewicza w teatrze Jaskółka, [w:] Kuchtówna, Lidia, *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980, s. 189.

Racławicki, Włodzimierz, *Rewia szkolna*, „Teatr w Szkole” 1934, nr 4.

Rewia dla dzieci, „Wiadomości Warszawskie. Informacyjne pismo dla wszystkich”, 19.04.1929.

Sala Rady Miejskiej, „Kurier Warszawski”, 24.12.1929.

Spectator, *Premiera w teatrze „Jaskółka”*, „Kurier Warszawski”, 11.10.1929.

Starska, Halina, *Teatr dla dzieci i młodzieży. Referat kol. Haliny Starskiej*, „Scena Polska” 1936.

Strzelecka, Janina, *Cele i zadania wychowawcze teatru dla dzieci i młodzieży*, Wydział Prasowy Z.P.O.K., Warszawa 1931.

Strzelecka, Janina, *Dlaczego młodzież nie zna i nie kocha teatru*?, „Kurier Poranny”, 13.06.1933.

Strzelecka, Janina, *Kobieta, która nadchodzi, Wielka ankieta „Kuriera Porannego”*, „Kurier Poranny”, 24.07.1932.

Strzelecka, Janina, *Teatr dla dzieci i młodzieży. Referat nacz. Janiny Strzeleckiej*, „Scena Polska” 1936.

Świerczewski, Eugeniusz, *Dobry teatr popularny w dzielnicy wolskiej*, „Kurier Czerwony”, 21.11.1930.

Świerczewski, Eugeniusz, *Opowieści ze skarbnicy naszej historii i bajki, bajki, bajki… Szczęśliwe dzieciaki warszawskie będą miały aż cztery teatry w tym sezonie*, „Kurier Czerwony”, 21.09.1929.

Teatr „Jaskółka”, „Kurier Poranny”, 6.10.1929.

Teatr dla dzieci „Jaskółka”, „Kurier Poranny”, 10.04.1930.

Teatr i muzyka, „Kurier Warszawski”, 17.03.1932.

Teatr i muzyka, „Kurier Warszawski”, 18.03.1932.

Teatr i muzyka, „Robotnik”, 4.01.1930.

van de Water, Manon, *Theatre, Youth, and Culture, A Critical and Historical Exploration*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

van de Water, Manon, *Raising the Soviet Citizen. Natalia Sat’s Revolutionary Theatre for Children and Youth, 1917-1932*, [w:] *Nationalism and Youth in Theatre and Performance*, red. A. Sweigart-Gallagher, V. Pettersen Lantz, Routledge, New York–London 2014.

Walka z sejmowładztwem na deskach scenicznych „Powrót posła” Niemcewicza w Pomarańczarni, „Kurier Czerwony”, 13.10.1930.

Weber, Eugenia, *Teatr jako środek wychowania artystycznego dzieci w Sowietach,* „Teatr Ludowy” 1934, nr 3 (przedruk w „Teatrze w Szkole” 1935, nr 5).

Wiadomości teatralne, Inauguracja „Jaskółki”, „ABC: pismo codzienne”, 19.10.1929.

Wiemy, czego młodzież pragnie, Jaskółka – zwiastunka rozrywki i piękna na nowej scenie w Pomarańczarni, „Kurier Czerwony”, 16.03.1931.

Wołoszynowski, Julian, *„Złota kaczka”. Otwarcie teatru „Jaskółka”*, „Epoka”, 12.10.1929.

Z Teatru Wielkiego, „Gazeta Lwowska”, 7.10.1931.

Z życia teatru, Jaskółka, „Przegląd Wieczorny”, 7.10.1930.

Zjazd Walny Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet, „Prosta Droga” 1930, nr 29.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/teatr-jaskolka-1929-1933-w-pedagogicznej-optyce-janiny-strzeleckiej

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
DOI: 10.34762/q0q2-3p24
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rakugo-sztuka-opowiesci-i-tozsamosci

/ RAKUGO

Rakugo – sztuka opowieści i tożsamości

Japońska tradycja performatywna w kontekście kulturowym

Anita Jakubik | Uniwersytet Wrocławski

Rakugo: The Art of Storytelling and Identity. The Japanese Performative Tradition in a Cultural Context

The article focuses on the analysis of rakugo—a traditional Japanese art of storytelling performed by a single actor. It presents the origins and development of the form, from medieval Buddhist sermons to contemporary media performances, with particular emphasis on the role of street performers, yose theaters, and the impact of the socio-political transformations of the Meiji era. The structure of a rakugo performance, the typology of stories, the role of humor, and techniques for building a relationship with the audience are discussed. Methodologically, the author adopts an interdisciplinary approach that combines elements of theatre studies, literary studies, and cultural anthropology. The analysis also covers the professional hierarchy of rakugoka, the educational process, and the specific features of shugyō training. Special attention is given to the reception of rakugo outside Japan, including in Poland, with references to initiatives promoting this art, such as the "Rakugo Without Borders" foundation and the Kobito Rakugo group. The aim of the article is to present rakugo not only as a form of entertainment but also as a complex cultural phenomenon with profound social, educational, and artistic dimensions.

Keywords: Rakugo; Japan; theatre; yose; storytelling

Historia *rakugo*

Rakugo, forma japońskiej sztuki narracyjnej, wywodzi się z tradycji opowiadania historii, której początki sięgają okresu wojen domowych w XVI wieku. W tym czasie przy dworach panów feudalnych funkcjonowali *otogishū* – doradcy pełniący funkcje rozrywkowe i edukacyjne. Często wywodzili się spośród samurajów, mnichów buddyjskich lub osób związanych z działalnością artystyczną. Oprócz opowiadania historii o charakterze humorystycznym i bohaterskim, byli także informatorami politycznymi, a niekiedy – jak np. podczas kampanii koreańskich Toyotomiego Hideyoshiego (1537-1598)[1] – działali jako szpiedzy (Morioka, 1990, s. 232-233).

Z chwilą ustanowienia pokoju w okresie Edo (1603-1868) funkcja *otogishū* uległa marginalizacji, a ich miejsce zajęli niezależni opowiadacze – *hanashika*. Dzięki rozwojowi techniki drukarskiej, stosowaniu matryc drzeworytniczych i płyt miedzianych, możliwe stało się publikowanie popularnych zbiorów opowieści. Do najważniejszych należały *Seisūshō* (Śmiechy, które odpędzają sen) z 1623 roku autorstwa Anrukuana Sakudena (1554-1642) oraz *Kinō wa kyō no monogatari* (Opowieści dnia wczorajszego) (Shores, 2021, s. 44), których tematyka oscylowała między dydaktyką a humorem. Część tych historii, ze względu na frywolny charakter, spotykała się z próbami cenzury ze strony władz siogunatu.

Wczesny rozwój *rakugo* był silnie związany z działalnością *daidō geinin* i *tabi geinin* – ulicznych oraz wędrownych artystów, którzy przemierzali Japonię, prezentując publiczności *misemono* („rzeczy do pokazania”), takie jak pokazy dziwactw czy teatr uliczny (tamże, s. 47). Artyści ci zarabiali na życie występami, zaspokajając rosnące zapotrzebowanie społeczeństwa na nowe formy rozrywki i opowieści z różnych zakątków kraju.

W procesie krystalizacji formy *rakugo* kluczową rolę odegrały trzy postacie: Tsuyu no Gorobee (1643-1703), Yonezawa Hikohachi (zm. 1714) i Shikano Buzaemon (1649-1699) (Morioka, 1990, s. 233-234). Gorobee, który gromadził słuchaczy na ulicach i w świątyniach, głównie w rejonie Osaki i Kioto, upowszechnił formę *tsuji banashi*, czyli ulicznych opowieści, prowadzonych z wykorzystaniem podwyższenia oraz trzcinowych parawanów. Hikohachi, działający w Osace, zasłynął w szczególności opowiadaniem *karukuchi banashi*, czyli „lekkoustych historii" – narracji opartych na mimice i gestykulacji. Buzaemon był natomiast reprezentantem nurtu *zashiki banashi* w Edo – prywatnych występów dla elit miejskich i samurajów (*zashiki* oznacza salon lub pokaz prywatny, zaś *shikata* odnosi się do ekspresyjnych gestów i mimiki) (tamże, s. 233, 235).

W XVIII wieku *rakugo* zyskało status profesjonalnej sztuki opowiadania dzięki organizowanym w Osace konkursom *kai banashi*, gromadzącym przedstawicieli środowisk literackich, artystycznych i kupieckich. Wydarzenie to zapoczątkowało cykl spotkań *hanashi no kai* („spotkanie z opowieściami"), których głównym promotorem był Utei Emba (1743-1822). Początkowo o charakterze towarzysko-artystycznym, spotkania te z czasem doprowadziły do profesjonalizacji wystąpień *hanashika*, czego symbolem było wprowadzenie odpłatności za występy (tamże, s. 245). Szczególne znaczenie ma jego publiczne czytanie *Taiheiraku no makimono* (Zwoje Taiheiraku) w 1783 roku, które bywa uznawane za umowny początek historii *rakugo* jako odrębnej formy artystycznej (Brau, 2006, s. 62). To właśnie od tego momentu część badaczy datuje wykształcenie się terminu *rakugo*, choć na jego upowszechnienie trzeba było poczekać jeszcze kilkadziesiąt lat, aż do drugiej połowy XIX wieku.

Na początku występy opowiadaczy odbywały się w *yoseba* – prowizorycznych

stoiskach i pawilonach lokowanych przy świątyniach, mostach czy w dzielnicach mieszkalnych. W tych miejscach prezentowano różne formy popularnej rozrywki, w tym występy wędrownych artystów ulicznych (*gōmune*), których status społeczny był niski, a działalność często utożsamiano z zajęciami żebraczymi (tamże, s. 64).

Ważnym punktem w historii *rakugo* było otwarcie przez Sanshōtei Karaku (1777-1833) pierwszego stałego *yose* w Edo w 1798 roku (Morioka, 1991, s. 246). W odróżnieniu od prowizorycznych *yoseba*, nowe sale pozwalały na systematyczną organizację występów. Były to przestrzenie kameralne, zwykle mieszczące od kilkudziesięciu do około stu widzów, a ich publiczność tworzyli przede wszystkim przedstawiciele mieszczaństwa, rzemieślnicy i kupcy[2]. Karaku wykorzystał instytucję *yose* do wyraźnego odróżnienia się od wędrownych *gōmune* oraz do wzmocnienia więzi z miejską publicznością, co stało się fundamentem późniejszej społecznej legitymizacji *rakugo* (Brau, 2006, s. 64-65).

Rozkwit *rakugo* przypadał na okres nasilonej kontroli społecznej ze strony władz siogunatu. Reformy Kansei (1787-1793) oraz Tempō (1841-1843) zakładały rygorystyczną kontrolę życia publicznego opartą na wartościach neokonfucjańskich (Welch, 2000, s. 509). Szczególnie dotkliwy był edykt z 1842 roku, który ograniczał liczbę teatrów *yose* w Edo do piętnastu. Dozwolone były wyłącznie występy o charakterze religijnym, edukacyjnym lub historycznym, natomiast narracje humorystyczne i satyryczne uznawano za budzące nieporządek. Pomimo politycznych represji *rakugo* utrzymało się jako forma rozrywki miejskiej.

W okresie Meiji (1868-1912), w kontekście modernizacji państwa i wzmożonej cenzury, wydano w 1869 roku tzw. Edykt Kontrolny *Yose*, ograniczający zarówno treść opowieści, jak i dostępność widowisk dla kobiet

(Morioka, 1991, s. 248). Paradoksalnie jednak, restrykcje te, poprzez formalne ujęcie *rakugo* w ramy prawne, potwierdzały uznanie tej formy przez władze jako wpływowego zjawiska społecznego (tamże, s. 250).

W tej epoce działalność artystyczna *hanashika*[3] zaczęła obejmować także adaptacje zachodnich historii, co szczególnie widoczne było w twórczości San'yūteia Enchō (1839-1900) (McArthur, 2004, s. 5-6). Enchō zastosował także *tenugui* jako rekwizyt oraz specjalizował się w *ninjōbanashi* (historie o ludzkich emocjach), które odpowiadały na rosnące zapotrzebowanie odbiorców na opowieści pogłębiające refleksję nad postawami i relacjami.

W 1905 roku powołano *Daiichiji rakugo kenkyūkai* (Pierwszy Instytut *Rakugo*), którego celem było utrzymanie spójności repertuaru i ochrony *rakugo* jako klasycznej sztuki (*koten geinō*) (Morioka, 1990, s. 261). W tym samym czasie zaczęły się kształtować struktury rodzin artystycznych (*mon*), a także zarysował się podział na *koten rakugo* (klasyczne) i *shinsaku rakugo* (współczesne) (Welch, 2000, s. 518).

Upowszechnienie radia, a następnie telewizji w latach sześćdziesiątych XX wieku znacząco przyczyniło się do popularyzacji *rakugo* wśród wszystkich warstw społecznych. Transmisje występów oraz medialna obecność *hanashika* jako prowadzących i aktorów telewizyjnych ugruntowały pozycję *rakugo* jako jednej z najważniejszych form kultury popularnej w Japonii drugiej połowy XX wieku (Tanaka, 1993, s. 50).

Współcześnie *rakugo* reprezentowane jest przez około ośmiuset profesjonalnych opowiadaczy zrzeszonych w trzech głównych organizacjach (dwie w Tokio, jedna w Osace). Choć zawód ten nadal pozostaje zdominowany przez mężczyzn, po II wojnie światowej rozpoczął się powolny proces włączania kobiet (Stark, 2023, s. 63). Obecnie trwają również

intensywne działania na rzecz digitalizacji i archiwizacji tekstów oraz występów.

Mimo licznych historycznych przeszkód, *rakugo* przetrwało jako żywa forma literacko-performatywna, łącząca elementy satyry, dydaktyki i obyczajowości. Dzięki swej narracyjnej strukturze, subtelności językowej oraz zdolności adaptacyjnej uznawane jest dziś za unikatowy fenomen kulturowy i istotny składnik japońskiej tożsamości artystycznej (Brau, 2006, s. 70).

Czym jest *rakugo*?

Początkowo humorystyczne opowieści określano mianem *karukuchi* („lekkie rozmowy”) lub *otoshibanashi* („opadająca opowieść”), a więc terminami odnoszącymi się raczej do swobodnej konwersacji bądź anegdoty z puentą niż do odrębnej sztuki scenicznej (Morioka, 1991, s. 8). Znaków □□ (dosł. „spadające słowa”) używano pod koniec XVII wieku, jednak były one wówczas najczęściej odczytywane jako *otoshibanashi*. Sam termin *rakugo* w obecnym rozumieniu zaczął się upowszechniać dopiero w drugiej połowie XIX wieku, wraz z nastaniem epoki Meiji. Nazwa zaczęła pojawiać się w dokumentach i edyktach policyjnych, które regulowały działalność *yose* (Shores, 2014, s. 24-25, 31).

W *rakugo* występuje tylko jeden aktor, który – siedząc na podwyższeniu zwanym *kōza* – posługuje się wyłącznie dwoma rekwizytami: wachlarzem (*sensu*) i kawałkiem materiału (*tenugui*). Przedstawienie opiera się na mimice, gestykulacji, modulacji głosu oraz zdolności aktora do odgrywania wielu postaci w ramach jednej opowieści.

Cechą znamienną *rakugo* jest jego komediowy wydźwięk, choć nie wszystkie

historie bywają zabawne. Podstawową formą jest *kobanashi*, czyli krótkie anegdoty i żarty. Historie mają szczątkową narrację i składają się głównie z dialogów pomiędzy, co najmniej, dwiema postaciami. Mają fabułę, typy charakterów, zabawną puentę, a wydarzenia rozwijają się w trybie przyczynowo-skutkowym. Są też *kusuguri* – „łaskotki", inaczej gagi. Opowieści często pełnią funkcję społecznej krytyki, operując stereotypami i wyolbrzymieniami, obnażają ludzkie słabości, przywary oraz absurdy życia codziennego. Tego rodzaju humor umożliwia słuchaczom identyfikację z postaciami i sytuacjami, a także śmianie się z samych siebie.

Komunikacja z publicznością zaczyna się już w chwili pojawienia się artysty na scenie. Ukłon po zajęciu miejsca na poduszce (*zabuton*) wyznacza początek występu. Położenie wachlarza przed sobą (gest znany także z innych japońskich sztuk scenicznych) w *rakugo* wyznacza niewidzialną linię oddzielającą rakugokę od publiczności i symbolicznie dzieli przestrzeń na dwa światy: świat opowieści i świat rzeczywisty (Brau, 2006, s. 47). Pierwsze słowa wypowiadane przez *hanashika* to *ee…* (Morioka, 1990, s. 34). Mają one na celu wejście w rytm mówienia, przetestowanie głosu oraz zwrócenie na siebie uwagi publiczności. Podczas opowiadania historii ważna jest reakcja widzów, ich odpowiedź przez śmiech, zainteresowanie, postawę. Nazywa się to *ukeru* – „przyjmowanie", „reagowanie" (Weingärtner, 2021, s. 168-169). Gawędziarz widzi aktywną rolę, którą przyjęli słuchacze i reaguje na nią, np. kontynuacją udanego żartu lub dialogu.

Typowy schemat występu składa się z następujących elementów: *makura* – wstęp, *hondai* – główna historia oraz *ochi* – puenta. Samo mówienie opowieści podlega prawu *jo-ha-kyū*[4] (wprowadzenie, rozwinięcie, nagłe zakończenie) (Zeami, 1984, s. 33). *Jo* można określić jako *makura* oraz sam początek historii. To tutaj *rakugoka* nawiązuje kontakt z publicznością,

opowiada anegdoty ze swojego życia, a także wyjaśnia słowa, tradycje, zwyczaje pojawiające się w późniejszej historii. Jako że większość opowieści została napisana w okresie Edo, zawierają one elementy, których współczesny widz mógłby nie zrozumieć, stąd też potrzeba wytłumaczenia niektórych pojęć (Umezawa, 2017, s. 8). *Ha* to właściwa treść, cała historia, a *kyū* – końcowe wydarzenia, narastające i prowadzące do *ochi*. Jeśli gawędziarz dobrze opanuje rytm mówienia, to publiczność będzie w stanie wyczuć, kiedy opowieść się kończy. Robi to za pomocą nawarstwienia żartów oraz przyspieszenia akcji. W opowiadaniu historii ważne są także *yama*, czyli „góry" – komediowe punkty kulminacyjne. Wynikają one z żartów, dialogów i sytuacji nazywanych *kusuguri* (łaskotkami) i często okazują się zabawniejsze niż końcowe *ochi*, które raczej podsumowuje i rozwiązuje akcję (Tanaka, 1993, s. 117-118).

Rakugo posługuje się specyficzną techniką narracyjną, różniącą się od konwencjonalnych form aktorstwa. Celem rakugoki nie jest pełne utożsamienie się z odgrywaną postacią, lecz jej sugestywne przywołanie za pomocą minimalistycznych środków. Wynika to przede wszystkim z konieczności dynamicznego przechodzenia między licznymi bohaterami w obrębie jednej opowieści – rozbudowane portrety psychologiczne i głębokie wcielanie się w role byłyby w tej formule niepraktyczne.

W związku z tym różnice między postaciami, zwłaszcza te wynikające z płci czy wieku, nie są sygnalizowane poprzez przesadną modulację głosu (np. wysokie, sztuczne rejestry dla kobiet czy dzieci), lecz raczej poprzez subtelne zmiany gestów, mimiki i postawy ciała. Z tego też względu, zgodnie z tradycją, *rakugoka* nie powinien nosić zarostu – żadna kobieta przecież go nie ma[5]. Za pomocą wachlarza (*sensu*) oraz kawałka materiału (*tenugui*) można przedstawić wiele obiektów, np. wachlarz może być mieczem, fajką,

pałeczkami, a *tenugui* książką, portfelem lub telefonem.

W *rakugo* szczególną rolę odgrywa nie tylko słowo, ale również sposób organizacji przestrzeni w ramach narracji. Jest ono realizowane za pomocą dwóch technik: *kamishimo hō* – prawo niższej i wyższej rangi oraz *enkin hō* – zasada bliska i daleka (tamże, s. 50). *Kamishimo hō* odnosi się zarówno do hierarchii społecznej postaci, jak i ich pozycji w przestrzeni. Postacie o wyższym statusie, takie jak mężczyźni, samuraje czy zwierzchnicy, skierowane są w prawo; wskazuje to także, że coś jest blisko. Z kolei postacie niższego statusu – kobiety, dzieci, służący – umieszczane są po lewej stronie. Informuje to również o tym, że coś znajduje się daleko.

Technika *enkin hō* pozwala na przedstawienie wielkości przestrzeni i wzajemnego rozmieszczenia postaci (tamże, s. 50). Osiąga się to poprzez operowanie nachyleniem ciała: jeśli bohater zwraca się do kogoś znajdującego się daleko, gawędziarz pochyla się w jego stronę; jeśli rozmówca znajduje się za nim, odwraca się wyraźnie do tyłu. Ruchy te umożliwiają słuchaczowi „zobaczenie" relacji przestrzennych między postaciami. Zdarza się tak, że kobieta jest zwrócona na prawo i rozmawia z mężem. Oznacza to, że znajduje się w środku pomieszczenia, a mąż na zewnątrz. Kiedy mąż wchodzi do środka, kierunek obu postaci znów zgodny jest z zasadą *kamishimo hō*. Istotny jest także wzrok mówiącego, sugerujący wzrost bohatera: na dzieci patrzy się w dół, a dzieci spoglądają w górę.

Integralną część *rakugo* stanowią także gesty, zawierające elementy pantomimy, takie jak identyfikacja z przedmiotem i kontrapunkt. Często przedstawiane sytuacje są nie tylko trudne do fizycznego odtworzenia, ale wręcz niemożliwe do doświadczenia we współczesnym życiu, np. noszenie wiader z wodą, palenie tradycyjnej fajki (*kiseru*), walka mieczem, noszenie lektyk (tamże, s. 51). W takich przypadkach stosuje się zestawy ustalonych,

kanonicznych ruchów, zwane *kata*. Można powiedzieć, że jest to sposób na ruchowe przechowywanie pamięci historycznej o zachowaniach i użytkowaniu dawnych przedmiotów.

Historie *rakugo*

Historie *rakugo* dzielą sią na klasyczne – *koten* oraz nowe – *shinsaku*, napisane po 1900 roku (Shores, 2014, s. 10). Wydany przez *Tōdai Rakugo Kai* (Koło *Rakugo* Uniwersytetu Tokijskiego) w 1969 roku zbiór streszczeń klasycznych historii zawiera ich osiemset sześćdziesiąt. W uzupełnionym wydaniu z 1973 roku zostało dodanych kolejne trzysta dziewięćdziesiąt dwa, choć głównie są to wariacje poprzednich lub takie, które rzadko wykonywane są na scenie (Morioka, 1991, s. 9). Heinz Morioka w książce *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan* skatalogował osiemset trzydzieści jeden tytułów klasycznych historii z Edo i Osaki (tamże). Istnieje wiele sposobów klasyfikowania narracji, jednak najczęściej stosowaną metodą jest podział tematyczny i gatunkowy, oparty na dominujących motywach oraz nastroju opowieści.

Do podstawowych kategorii zalicza się m.in. *ninjōbanashi* – sentymentalne historie koncentrujące się na ludzkich emocjach, *ongyokubanashi* – opowieści wzbogacone akompaniamentem muzycznym, *shibaibanashi* – parodystyczne, humorystyczne wersje znanych scen z *kabuki*, *kaidanbanashi* – narracje o duchach, *tabimono* – relacje z podróży, *otoshibanashi* – historie zwieńczone puentą (*ochi* lub *sage*) (Morioka, 1990, s. 8-9).

W narracjach *rakugo* pojawiają się stereotypowi bohaterowie, najczęściej występujący parami jako kontrastujące ze sobą przeciwieństwa. Typowe duety obejmują: dwóch przyjaciół (np. jeden impulsywny, drugi spokojny;

jeden bystry, drugi naiwny; jeden pracowity, drugi leniwy), pary małżeńskie (np. zdradzana żona lub mąż, niezaradny mężczyzna i dominująca kobieta, mąż podporządkowany i despotyczna żona), czy sąsiadów (np. skąpiec i altruista, biedny i bogaty, pan i służący). Opowieści zawierają również elementy nadprzyrodzone, zwierzęta oraz postaci wywodzące się z japońskiej mitologii i demonologii.

Nie wszystkie historie mają charakter komediowy czy kończą się puentą. Istnieje wiele opowieści o charakterze dramatycznym lub refleksyjnym, których celem jest wzruszenie odbiorcy bądź skłonienie go do zadumy. Do klasycznych przykładów należą *Shibahama* (Plaża Shiba) oraz *Shinigami* (Bóg Śmierci). Narracje pozbawione *ochi* są zazwyczaj poważniejsze, mają charakter historyczny lub związane są z tematyką zjawisk nadprzyrodzonych.

Mistrz Hayashiya Somemaru IV (ur. 1949) sklasyfikował *ochi* według ich funkcji odbiorczych (Rakugo Lingo, 2017). Pierwszy wywołuje u odbiorcy zdziwienie: „Co?! Przecież to niedorzeczne!”, natomiast drugi prowadzi do momentu zrozumienia i satysfakcji intelektualnej: „Och… Teraz rozumiem”. Jest to uproszczony podział, służący jedynie do zarysowania reakcji zachodzących po usłyszeniu puenty. Samych rodzajów *ochi* rozróżnia się dwanaście (Morioka, 1990, s. 69-81).

Struktura typowej historii *rakugo* opiera się na kilku stałych komponentach: co najmniej dwóch bohaterach prowadzących dialog, kluczowe dla fabuły wydarzenia, które pozostają w logicznym związku przyczynowo-skutkowym, prowadzące do zawiązania oraz ostatecznego zakończenia akcji puentą. Na tym szkielecie można budować i dodawać autorskie żarty sytuacyjne, dialogi oraz wtrącenia charakterystyczne dla danego wykonawcy.

Choć *rakugo* wywodzi się z Japonii, od kilku dekad rozwija się również poza

jej granicami, m.in. w Ameryce Północnej i w Europie, gdzie lokalni artyści dostosowują klasyczne historie do kontekstu kulturowego odbiorców. Interesującym przykładem adaptacyjności *rakugo* jest opowieść *Manju kowai* (Straszne manju), w którym jeden z bohaterów boi się *manju* (ryżowe bułki ze słodką fasolą). W zależności od miejsca występu *manju* zastępowane jest lokalnym odpowiednikiem kulinarnym – np. pyzami, pierogami czy hamburgerami (Polska, Stany Zjednoczone).

Rakugoka operuje repertuarem obejmującym około stu historii – mistrz uczy się nie więcej niż pięć do sześciu nowych rocznie (Morioka, 1991, s. 25). Ma także swoje ulubione opowieści, nazywane *ohako* („ulubiony utwór"), które są niejako przedłużeniem jego osobowości (tamże, s. 26).

Sylwetka rakugoki

Silnie powiązanie *rakugo* z humorem i dowcipem sprawia, że sam *rakugoka* jest postrzegany jako osoba zabawna. Niektórzy starają się wyróżniać wyglądem, np. nietypową fryzurą – Katsura Sunshine za namową swojego mistrza zafarbował włosy na blond (Simpson, 2020). Jednak tym, co najbardziej wyróżnia gawędziarza, jest jego osobowość – musi być zabawny i charyzmatyczny. W języku japońskim taka wrodzona zdolność do wzbudzania śmiechu i sympatii określana jest terminem *fura* oznaczającym naturalną charyzmę, wdzięk i swobodę zachowania, sprawiające, że artysta staje się dla publiczności autentyczny i atrakcyjny (Brau, 2006, s. 47)[6]. Jak często się mówi w środowisku teatralnym – jeśli nie jesteś ciekawą osobą na co dzień, to nie stworzysz ciekawej postaci na scenie. Tak też jest w *rakugo*. Warto zaznaczyć, że bywają także rakugocy posępni i mrukliwi, wykorzystujący tę cechę do tworzenia historii z elementami czarnego humoru.

Hanashika byli określani mianem *geinin* (tamże, s. 78) – była to pogardliwa nazwa odnosząca się do artystów, sytuująca ich poza obowiązującym porządkiem społecznym. Artyści nie należeli do żadnej kategorii w czterostanowym systemie społecznym (*shi–nō–kō–shō*) i byli lokowani na marginesie jako *hinin*, co zrównywało ich z żebrakami i wyrzutkami społecznymi. Obecnie termin zyskał na prestiżu i jest postrzegany jako atut, kojarzony z czymś zakazanym, co dodaje światu *rakugo* aurę tajemniczości i atrakcyjności. Status ten zapewniał także większą swobodę oraz niezależność od obowiązujących, restrykcyjnych norm społecznych.

W środowisku *rakugo* uważa się, że aby lepiej odtworzyć często niemoralne, pochodzące z nizin społecznych postacie, występujące w historiach, należy doświadczać oraz studiować *sandōraku* – trzy rozrywki: picie, hazard i kobiety (Morioka, 1990, s. 159-160). Choć nie jest to warunek konieczny, to jednak dzisiejsza publiczność wymaga od rakugoki nieco szalonego i ekscentrycznego stylu życia (Brau, 2006, s. 79). W praktyce jednak coraz mniej *hanashika* prowadzi się w ten sposób. Tatekawa Danshi (1935-2011) ubolewał nad tym, że utracono już ten wyjątkowy status wyjętego spod prawa wyrzutka społecznego (tamże).

Dawniej rakugocy byli w większości ubodzy – do okresu przed II wojną światową oraz w pierwszych dekadach powojennych występowali niemal wyłącznie w *yose* i nie mieli dostępu do środków masowego przekazu (Sweeney, 1979, s. 29-30). Wówczas ich gaże były symboliczne (od dwustu do tysiąca jenów)[7] i nie mogli się z nich utrzymać. Zmiana nastąpiła w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, kiedy *rakugo* zaczęło być emitowane w radiu i telewizji, a artyści zyskali nowe źródła dochodów: programy TV, reklamy, występy na weselach, imprezach firmowych (tamże, s. 31-32). Od tego czasu sytuacja finansowa *hanashika* jest opisywana jako

stabilniejsza. Doświadczeni mistrzowie powtarzają: „Bądź biedny! Dopóki nie zaznasz biedy, twoja sztuka nie będzie mieć żadnego smaku” (Brau, 2006, s. 80). Zakosztowanie biedy pozwala lepiej utożsamić się z bohaterami opowieści: nędzarzami niemającymi grosza przy duszy.

W epoce Edo gawędziarze występowali także prywatnie jako *taikomochi* , znani też jako *hōkan* (męski artysta-towarzysz) lub *otoko geisha* (męska gejsza) (Shores, 2014, s. 121), mający rozruszać towarzystwo i ożywić przyjęcie. Opowiadali przepełnione erotyzmem historie, tańczyli, śpiewali, żartowali (Brau, 2006, s. 82). Ich głównym zadaniem było podtrzymanie dobrego nastroju gości. Nigdy też nie wiedziano, co tak naprawdę *taikomochi* myśli, bo zawsze zgadzał się ze swoim rozmówcą, aby sprawić mu przyjemność. Taką strategię nazywa się *yoisho* – koncepcja, w myśl której traktuje się klienta, gościa jako kompana i sprawia, żeby poczuł się dobrze; „uczynić niezwykły wysiłek, aby podnieść kogoś na duchu” (tamże, s. 82). Wymaga to doświadczenia i odpowiedniej techniki, żeby wydawało się naturalne i szczere. Według Kokonteia Shinkoma jest to sztuka słuchania, polegająca na całkowitym skupieniu się na rozmówcy (tamże). Duchem *yoisho* jest uczucie wdzięczności, empatii i szacunku. Czasem nawet specjalnie pozwala się drugiej osobie wygrać tak, żeby tego nie zauważyła.

Rakugocy z Tokio identyfikowani są również z *edokko* – „dziećmi Edo”. Pojęcie to wykształciło się w epoce Edo, kiedy w stolicy skupieni byli samurajowie i rody *daimyō* (rody panów feudalnych), a równolegle rozwijała się dynamicznie kultura mieszczan (*chōnin*) (Welch, 2000, s. 505-506). To właśnie w środowisku kupców, rzemieślników i drobnych mieszczan, zamieszkujących dolne, nisko położone dzielnice Edo (*shitamachi*)[8] ukształtował się ideał *edokko* – rdzennych mieszkańców miasta, którzy wypracowali własny etos, odróżniający ich od przybyszów i elit wojskowych.

Było to związane zarówno z ich rosnącą siłą ekonomiczną, jak i z chęcią podkreślenia odrębnej, miejskiej tożsamości (Shores, 2019, 84-86). W konsekwencji *rakugo*, jako sztuka wywodząca się z kultury *chōnin*, przejęło i utrwaliło w swoich opowieściach wizerunek *edokko* – archetypu mieszkańca Edo: hojnego, bezpośredniego, pełnego życia i humoru, odznaczającego się takimi cechami jak *hari* („duch, hart ducha”) i *iki*. Pojęcie *iki* odnosi się do złożonej kategorii estetycznej, łączącej elementy zalotności (*bitai*), powściągliwej dumy (*ikiji*) i melancholijnego pogodzenia z przemijaniem (*akirame*). Oznacza ono specyficzny sposób bycia – elegancki, zmysłowy, a zarazem zdystansowany i świadomy ulotności chwili. W kulturze Edo *iki* wyrażało ideał miejskiej elegancji i wyrafinowanej prostoty, stanowiąc estetyczny fundament stylu życia mieszczan i ich poczucia dobrego smaku (Kuki, 2017, s. 38-45; Kubiak Ho-Chi, 2019, s. 171-174).

Droga do mistrzostwa – etapy kariery rakugoki

Jak w wielu japońskich tradycyjnych sztukach, nie tylko artystycznych, trening w *rakugo* zwany jest *shugyō* (Morgan, 2015). Oznacza on doskonalenie siebie poprzez zdobywanie wiedzy i umiejętności w danej dziedzinie. W Japonii mówi się, że szlifowanie charakteru jest drogą do rozwijania swojej sztuki. Proces uczenia się angażuje całego człowieka – nie tylko w odniesieniu do specyfiki danej dziedziny, lecz przede wszystkim poprzez udział w życiu społeczności związanej z daną dyscypliną. To głęboki trening ciała i umysłu, dążenie do wyższego poziomu świadomości wraz z doskonaleniem sztuki. Jest wymagający, trzeba mu poświęcić dużo czasu i energii, a przede wszystkim być świadomym i uważnym wobec tego, co dzieje się wokół. Tak właśnie jest w *rakugo*. Każdy może nauczyć się historii i ją przedstawić, ale to dzięki *shugyō* adept staje się oficjalną częścią społeczności i ma wgląd w jej niepowtarzalne zachowania, tradycje i

wartości, a także odnajduje swoje miejsce w hierarchii (Shores, 2021, s. 17).

Nie ma oficjalnych limitów, jeśli chodzi o wiek, w którym można zostać *hanashika* (Brau, 2006, s. 110). Dawniej na nauki przyjmowano nawet dzieci, jednak współcześnie wymaga się, aby adept skończył co najmniej liceum, czyli miał około osiemnastu lat. Rzadko zdarza się, żeby praktykant miał więcej niż trzydzieści lat (tamże, s. 111). Wynika to z faktu, że im później podejmuje się naukę, tym mniej czasu pozostaje na doskonalenie umiejętności i rozwój kariery.

Rozpoczęcie praktyki zaczyna się po zgłoszeniu się kandydata do wybranego mistrza. Zazwyczaj decyzję poprzedza dłuższa obserwacja występów różnych *shin'uchi* (mistrz *rakugo*), na podstawie których aspirant ocenia, z jakim stylem najbardziej się identyfikuje. Następnie zwraca się z prośbą o przyjęcie na nauki. Często jednak spotyka się z odmową – nierzadko przez wiele miesięcy, co jest próbą oceny jego determinacji i zaangażowania (Brau, 2006, s. 113). Mistrz, zanim podejmie decyzję, prowadzi rozmowy z kandydatem, pytając o motywacje, a przede wszystkim starając się rozpoznać jego charakter i predyspozycje. W celu zademonstrowania gotowości do podjęcia nauki niektórzy kandydaci symbolicznie ścinają włosy (tamże) – jest to gest wywodzący się z praktyki buddyjskiej, oznaczający wyrzeczenie się ego (Innes, 2021, s. 172-174), bądź podejmują inne formy poświęcenia, takie jak rezygnacja z palenia papierosów czy picia alkoholu (Brau, 2006, s. 112-113).

W przeszłości zawód *hanashika* był zarezerwowany dla mężczyzn. *Rakugo*, podobnie jak inne formy tradycyjnego teatru japońskiego, rozwijało się jako sztuka tworzona przez mężczyzn i adresowana głównie do męskiej publiczności (Stark, 2023, s. 64). Normy społeczne i obyczajowe wyłączały kobiety zarówno z grona wykonawców, jak i odbiorców – uznawano, że

uczestnictwo w tego rodzaju rozrywkach kobietom nie przystoi. Przez długi czas były całkowicie wykluczone z tej sztuki – zakaz ich publicznych występów obowiązywał od 1629 roku, a gdy pojawiały się w *yose*, traktowano je raczej jako wykonawczynie pobocznych numerów (*iromono*), a nie pełnoprawne *rakugoka* (s. 64-65). W konsekwencji nie tylko nie miały one dostępu do przedstawień, lecz również nie rozwinęły w sobie chęci do praktykowania tej dziedziny sztuki. Dopiero wraz z rozwojem radia oraz stopniowym rozluźnieniem norm obyczajowych po II wojnie światowej, kobiety zaczęły na szerszą skalę stykać się z *rakugo* (Brau, 2006, s. 112).

W 1993 roku tytuł mistrza otrzymały dwie kobiety: San'yūtei Karuta i Kokontei Kikuchiyo (Stark, 2023, s. 66). Jednak mówi się, że decyzja ta miała na celu przede wszystkim przyciągnięcie uwagi mediów, a nie rzeczywiste uznanie ich umiejętności (tamże, s. 73). Kobiety wciąż są niedoceniane i często nie traktuje się ich na równi z mężczyznami o tym samym statusie w świecie *rakugo*. Jeszcze w drugiej połowie XX wieku spotykały się z jawną wrogością. Podczas występu na scenie jako *zenza* (adept, uczeń otwierający występ) San'yūtei Karuta słyszała okrzyki: „Zejdź ze sceny! To nie jest miejsce dla kobiety!" (tamże, s. 66).

Kobiety muszą również mierzyć się z nierównym traktowaniem – wciąż określa się je mianem *josei no rakugoka* (kobieta-*rakugoka*), podczas gdy mężczyźni to po prostu *rakugoka*. Takie nazewnictwo sugeruje, że to mężczyzna jest normą, a kobieta wyjątkiem (tamże, s. 73). Mimo że obecnie wszystkie osoby przechodzą takie samo szkolenie, kobiety nadal poddawane są ostrzejszej krytyce i zmuszone są do udowadniania swojej wartości bardziej niż mężczyźni (tamże, s. 67-74). Dyskryminacja widoczna jest także w ocenie umiejętności. Jeszcze w 2010 roku twierdzono, że kobiecy głos „nie nadaje się" do *rakugo* i że kobiety nie są zdolne do odpowiedniego

odgrywania postaci (tamże, s. 66). Koharu Tatekawa, która w 2019 roku odwiedziła Wrocław z pokazem, zapytana o liczbę kobiet w *rakugo*, odpowiedziała, że jest ich około czterdziestu.

Etap ucznia: *zenza*

Zazwyczaj okres *zenza* trwa od trzech do pięciu lat. Przez ten czas adept pozostaje na utrzymaniu mistrza. Podobnie jak w większości tradycyjnych japońskich rzemiosł, praktykujący pełni rolę służącego. Najczęściej przebywa w domu mistrza (*shishō*) oraz w *yose*, będąc nieustannie do jego dyspozycji. Dzięki temu poznaje, czym jest życie *geinina*, uczy się zasad funkcjonowania w hierarchicznej wspólnocie artystycznej, obserwując relacje panujące między mistrzami, kolegami po fachu i patronami. *Rakugo* to nie tylko opowiadanie historii – to styl życia, sztuka komunikowania się z ludźmi, rozwijanie empatii i rozumienie relacji międzyludzkich (Shores, 2021, s. 11).

Głównym zadaniem praktykanta jest nauka historii. W Japonii mówi się, że sztuka to coś, co się „kradnie" (*gei wa nusumu mono da*). Przeważającą metodą edukacyjną jest immersyjna obserwacja działań mistrzów oraz samodzielne wyciąganie wniosków (Brau, 2006, s. 114). *Zenza* uczą się gawędziarstwa przede wszystkim na zapleczu w *yose*, a nie podczas formalnych lekcji z mistrzem. Niektórzy *shishō* celowo nie wprowadzają uczniów (*deshi*) w świat opowieści przez pierwsze kilka miesięcy, aby sprawdzić, czy rzeczywiście mają w sobie determinację, by zostać *hanashika* (tamże, s. 112-113).

Nowicjusz rozpoczynający naukę u mistrza nazywany jest *minarai*, co oznacza „osobę uczącą się poprzez obserwację" (Morioka, 1990, s. 22). Etap ten służy wzajemnemu poznaniu się ucznia i mistrza. *Minarai* stopniowo

przyswaja codzienny rytm życia *shishō*, jego przyzwyczajenia oraz preferencje. W przeszłości *zenza* często mieszkali w domach swoich mistrzów, jednak współcześnie nie jest to już norma (Brau, 2006, s. 115). Zazwyczaj uczeń przybywa rano, pomagając w przygotowywaniu posiłków, pracach porządkowych czy załatwianiu codziennych spraw w imieniu mistrza (tamże, s. 116). Praktyki te mają na celu kształtowanie postawy szacunku i wdzięczności wobec *shishō*, a także umożliwiają doświadczenie trudu życia codziennego, obserwację relacji społecznych oraz oswojenie się z byciem najniżej w hierarchii (tamże, s. 115). Doświadczenia te sprzyjają głębszemu zrozumieniu postaci występujących w opowieściach oraz opanowaniu wachlarza gestów i ruchów związanych z czynnościami fizycznymi, takimi jak sprzątanie czy przenoszenie przedmiotów.

Status pełnoprawnego *zenza* zostaje przyznany w momencie oficjalnego zgłoszenia ucznia do Związku *Rakugo*, co wiąże się również z nadaniem mu pierwszego imienia scenicznego (tamże, s. 118). Wówczas adept uzyskuje prawo do wykonywania obowiązków na zapleczu teatru (*gakuya*). W tej przestrzeni nasiąka kulturą świata *rakugo* i może nauczyć się najwięcej: obserwuje bardziej doświadczonych kolegów, nawiązuje kontakty oraz uczestniczy w życiu wspólnoty.

Praktyka *zenza* obejmuje również obowiązkowe szkolenie muzyczne – adepci uczą się gry na tradycyjnych instrumentach wykorzystywanych w teatrze *rakugo*: *shamisen*, *ōdaiko*, *shimedaiko*, *fue* i *yosuke*. Opanowują techniki wybijania rytmu na bębnach, co wspomaga rozwój poczucia rytmu narracyjnego ważnego dla struktury opowieści. Hierarchia wśród uczniów ma znaczenie praktyczne – najstarszy stażem *zenza* pełni funkcję *tate zenza*, odpowiadając za porządek w *gakuya*, nadzorując młodszych kolegów, zapisując historie w *neta chō*, obracając poduszki (*kōza gaeshi*) oraz

zmieniając banery z imionami artystów występujących na scenie (tamże, s. 119).

Spędzając codziennie czas na zapleczu, *zenza* przysłuchuje się historiom *hanshika* i obserwuje różne style opowiadania. Dzięki temu nie ma potrzeby uczestniczenia w regularnych lekcjach u mistrza. Oficjalne nauczanie odbywa się w formie indywidualnych spotkań zwanych *okeiko* (tamże, s. 130). Służą one przekazaniu repertuaru historii kultywowanych w danej rodzinie artystycznej. Bez odbycia *okeiko* adept nie ma prawa opowiadania żadnych historii publicznie.

Typowa lekcja polega na tym, że *shishō* siada na poduszce naprzeciw ucznia i opowiada historię tak, jakby robił to podczas prawdziwego występu. Na pokazach często przedstawia się skrócone wersje opowieści, jednak w trakcie *okeiko* mistrz przekazuje ją w całości, wraz z tradycyjnym wstępem. Wyjaśnia wprowadzone przez siebie innowacje oraz pomaga w interpretacji wybranych fragmentów. Taką tradycyjną lekcję nazywa się *sanben keiko* – „trzykrotna lekcja" (Sweeney, 1979, s. 39). Mistrz opowiada uczniowi nową historię trzykrotnie, przy trzech różnych okazjach, i uczeń musi ją zapamiętać w całości. Kiedy *deshi* uzna, że opanował opowieść, siada przed *shishō* i prezentuje ją, poddając się bieżącej korekcie ze strony mistrza. Jest to tradycyjna metoda, wymagająca dużej sprawności pamięciowej; dla uczniów mających trudności z szybkim zapamiętywaniem taka forma nauki może być udręką. Współcześnie mistrzowie pozwalają nagrywać lekcje, co pozwala adeptom na późniejsze transkrybowanie materiału lub wielokrotne odsłuchiwanie go, aż do pełnego przyswojenia treści (Morioka, 1990, s. 23). Jeśli *shishō* jest zadowolony z postępów, wyraża zgodę na debiut sceniczny adepta i publiczne przedstawienie danej opowieści.

Zenza występują jako pierwsi podczas pokazów i za ich występy widzowie nie

płacą (Brau, 2006, s. 135). Mają za zadanie rozgrzać publiczność przed wejściem *futatsume* i dlatego też opowiadane przez nich historie są zazwyczaj tymi najzabawniejszymi. Za pracę w *yose* wypłacane są dniówki, adepci mogą też liczyć na napiwki od mistrzów jako wyraz uznania za pomoc i wypełnianie codziennych obowiązków. Otrzymują pieniądze również przy takich okazjach jak np. Nowy Rok.

Istotnym elementem bycia *zenza* jest doświadczenie *shikujiru* („nawalić", „zepsuć coś", „nie wywiązać się z obowiązków") (tamże, s. 136). Tego typu potknięcia bywają rzeczywiście przypadkowe, choć niekiedy są również intencjonalne. Przykłady takich incydentów to: nieodpowiednie złożenie kimona mistrza, podanie zimnej herbaty, niedopełnienie obowiązków czy otwarty sprzeciw wobec *shishō*. Chociaż sytuacje te bywają stresujące, stają się również źródłem cennych doświadczeń, a z czasem anegdot wykorzystywanych w *makura*. W japońskim humorze ważną rolę odgrywają opowieści o osobistych niepowodzeniach i wpadkach, które pozwalają publiczności lepiej utożsamiać się z wykonawcą i postrzegać go jako osobę bliską i autentyczną.

Drugi stopień: *futatsume*

Promocja do rangi *futatsume* następuje po około trzech latach i odbywa się według kolejności – *zenza*, który dołączył jako pierwszy, awansuje jako pierwszy (tamże, s. 37). Nie istnieją konkretne wymagania dotyczące nabytych umiejętności czy opanowanych historii, żeby uzyskać awans. Oczekuje się jedynie sumiennego wykonywania obowiązków jako *zenza* oraz pewnego i płynnego opowiadania historii.

Nowemu *futatsume* towarzyszy także symboliczna zmiana statusu –

przyjmuje nową tożsamość artystyczną poprzez wybór kolejnego imienia scenicznego, zamawia własne *tenugui*, ozdabia wachlarze sygnaturą, otrzymuje od mistrza nowe kimono oraz komponuje indywidualną melodię wejściową (tamże, s. 138). Od tego momentu, przez następnych osiem do dziesięciu lat, pracuje na swoje nazwisko, budując rozpoznawalność oraz doskonaląc styl i warsztat sceniczny.

W pierwszym miesiącu po oficjalnym debiucie stara się odwiedzić wszystkie *yose*, by publicznie oznajmić swoje wejście w nową fazę kariery. W tym czasie otrzymuje także podarunki od rodziny, sponsorów i fanów; są to gesty uznania, ale też wsparcia na trudnym etapie rozwoju zawodowego (tamże, s. 139).

Pomimo symbolicznego prestiżu, okres ten nie zapewnia jeszcze stabilności finansowej. Liczba *futatsume* przewyższa dostępność terminów w *yose*, co zmusza wielu z nich do podejmowania dodatkowych aktywności zarobkowych, określanych zbiorczo jako *yokyō*. Obejmują one m.in. prowadzenie imprez, konferansjerkę, zabawianie gości podczas bankietów czy ceremonii, czyli wszelkie działania wymagające sprawności retorycznej, charyzmy i umiejętności rozbawienia publiczności (tamże, s. 140-141; Sweeney, 1979, s. 29-32).

Mistrz rakugo: *shin'uchi*

Osiągnięcie stopnia *shin'uchi* stanowi kulminacyjny moment w karierze artysty *rakugo*. Status ten przyznawany jest zazwyczaj po około dziesięciu do piętnastu latach aktywności na poziomie *futatsume*. Proces awansu opiera się zarówno na ocenie biegłości artystycznej gawędziarza, jak i na aprobacie jego mistrza oraz decyzji Rady Związku *Rakugo* (Morioka, 1991, s. 24).

Podobnie jak w przypadku poprzednich etapów kariery, promocji na najwyższy poziom towarzyszy rytuał publicznego wprowadzenia – *hirō kōgyō*, czyli cykl występów inauguracyjnych. W ich trakcie nowo mianowany *shin'uchi* pojawia się na scenie w roli *tori*, czyli jako ostatni i zarazem najważniejszy wykonawca danego pokazu.

Ceremonia inauguracyjna rozpoczyna się od wspólnego wejścia na scenę wraz z mistrzem i zazwyczaj dwoma innymi doświadczonymi artystami. Wszyscy siadają na poduszkach, po czym rozpoczyna się oficjalna mowa – *kōjō*, w której wygłaszają laudację na cześć awansowanego artysty, prosząc jednocześnie widownię oraz sponsorów o dalsze wsparcie. Przez cały czas trwania przemówień nowy *shin'uchi* pozostaje w pozycji głębokiego ukłonu (*dogeza*), podnosząc głowę dopiero po ich zakończeniu, co symbolizuje pokorę i szacunek wobec tradycji oraz starszyzny (Brau, 2006, s. 145).

Promocji na stopień mistrzowski towarzyszy również uroczysty bankiet, stanowiący nie tylko wyraz wdzięczności artysty wobec swoich nauczycieli, współpracowników i sponsorów, ale także element publicznej autoprezentacji jako samodzielnego i dojrzałego twórcy. Zdarza się, że młodzi *shin'uchi* zaciągają długi, aby sprostać wymogom społecznym związanym z gościnnością i hojnością. W ramach gratulacji otrzymują od sponsorów nowe kimona, wysokiej jakości alkohol oraz inne cenne prezenty. Awans wiąże się również z przyjęciem nowego imienia artystycznego, zaktualizowaniem *tenugui* oraz opracowaniem nowej melodii wejściowej (Morioka, 1991, s. 25; Brau, 2006, s. 145).

Zyskanie statusu *shin'uchi* umożliwia nie tylko samodzielne występy na prestiżowych scenach *yose*, ale również formalne przyjmowanie uczniów, których artysta może kształcić zgodnie z zasadami przekazu mistrz-uczeń (*iemoto seido*), charakterystycznego dla wielu tradycyjnych japońskich sztuk

nie tylko performatywnych (DeCoker, 1998, s. 69, 73-74).

Należy jednak zauważyć, że w realiach współczesnych jedynie nielicznym udaje się utrzymać wyłącznie z działalności artystycznej związanej z *rakugo*. Zarówno *futatsume*, jak i *shin'uchi* często podejmują dodatkowe aktywności zarobkowe. Wielu z nich prowadzi własne interesy, takie jak restauracje czy sklepy, gdzie zatrudniają swoich uczniów, co dodatkowo wzmacnia więzi hierarchiczne w środowisku *rakugo*. Artyści coraz częściej angażują się również w działalność medialną – występują w programach telewizyjnych poświęconych kulturze *rakugo*, a niektórzy z nich osiągają sukces także jako aktorzy telewizyjni i filmowi (Sweeney, 1979, s. 29-32).

Rakugo poza Japonią

Przez dziesięciolecia *rakugo* było przedstawiane poza Japonią, najczęściej w języku angielskim. Do prekursorów zalicza się m.in. Katsurę Shijaku II (1939-1999) czy Tatekawę Shinoharu (ur. 1976). Jednak większość współczesnych mistrzów podczas występów międzynarodowych posługuje się językiem japońskim. W takich przypadkach tłumacz odpowiednio wcześniej dostaje od mistrza spisane opowieści i przekłada je na lokalny język, często adaptując treść, np. nazwy i żarty, do specyfiki kulturowej danego odbiorcy[9]. Wielu gawędziarzom sprawia to jednak kłopot, ponieważ *rakugo* opiera się w dużej mierze na improwizacji i bezpośrednim reagowaniu na zachowania publiczności. W rezultacie muszą ściśle trzymać się tekstu wyświetlonego na ekranie, przez co nie mogą pozwolić sobie na spontaniczność.

W 2010 roku Klara Kreft założyła fundację „*Rakugo* bez granic" (Kreft, 2017), której celem jest rozpowszechnianie wiedzy o *rakugo* oraz umożliwienie europejskiej publiczności bezpośredniego kontaktu z tą formą

teatru. W 2011 roku, z okazji stopięćdziesięciolecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Niemcami i Japonią, zaprosiła do Niemiec pierwszego mistrza – San'yūteia Kenkō. Od tamtej pory wielu rakugoków odwiedziło Europę, występując m.in. w Austrii, Słowacji, Niemczech, Hiszpanii, Belgii i Polsce.

Oprócz rodzimych artystów swoich sił z japońską formą gawędziarstwa próbują cudzoziemcy. Najbardziej rozpoznawalnym przedstawicielem tej grupy jest Katsura Sunshine – Kanadyjczyk, który jako pierwszy obcokrajowiec uzyskał tytuł mistrza *rakugo*. Organizuje on tournée głównie w Ameryce Północnej i Wielkiej Brytanii, przyczyniając się do międzynarodowej popularyzacji tej sztuki. Inni znani reprezentanci to: Kimi Oshima (Stany Zjednoczone), Diane Orret (Wielka Brytania), Johan Nilsson Björk (Szwecja), Miziraklı Halit (Turcja) i Stéphane Ferrandez (Francja).

Znaczący wpływ na zwiększenie rozpoznawalności *rakugo* na świecie miało również ukazanie się mangi *Shōwa Genroku Rakugo Shinjū* (2010) oraz jej adaptacji anime z 2016 (Krzywda-Pogorzelski, 2019). Historia koncentruje się na losach kilku rakugoków od momentu wcielenia do rodziny *rakugo*, przez proces szkolenia, aż po śmierć – ukazując zarówno ich rozwój artystyczny, jak i relacje interpersonalne oraz wyzwania, z jakimi mierzyli się w realiach epoki Shōwa (1926-1989).

Rakugo w Polsce

W Polsce wystąpiło wielu uznanych rakugoków z Japonii, reprezentujących różne szkoły i style, zarówno mistrzów, jak i młodszych adeptów sztuki. Wśród najważniejszych nazwisk należy wymienić Shunputeia Ichinosuke III, który był jednym z pierwszych *hanashika* prezentujących swoje umiejętności

w Polsce – jego występy odbyły się m.in. w Krakowie (2013) i Wrocławiu (2016). Towarzyszyła mu m.in. Shunputei Pikkari, a także Tatekawa Koharu – jedne z nielicznych kobiet w świecie *rakugo*. W ramach tournée „*Rakugo* bez granic" w Polsce pojawili się także mistrz Yanagiya Sankyo oraz jego uczeń Ryūtei Saryū. W kolejnych latach na wrocławskiej scenie wystąpili kolejni mistrzowie – Yanagiya Kosen V, który opowiedział m.in. *Shinigami*, Tachibanaya Bunzō III znany z ekspresyjnego stylu i humoru oraz *futatsume* Yanagiya Wasabi. Wśród młodszych rakugoków goszczących w Polsce warto wymienić Ichidō Ryūteia, który przyjechał w towarzystwie Tatekawy Koharu i wystąpił na festiwalu Nihon no Nami (Krzywda-Pogorzelski, 2019). Niemal każdemu występowi towarzyszyły warsztaty prowadzone przez mistrzów – uczestnicy mogli poznać kulisy pracy rakugoki, podstawy interpretacji historii, pracy głosem, gestykulacji i mimiką. Publiczność miała też okazję do bezpośrednich rozmów z artystami.

Warto również wspomnieć o polskiej grupie Kobito Rakugo, założonej w 2016 roku przez Anitę Jakubik i Rafała Iwaneckiego, aktywnie promującej *rakugo* na terenie całego kraju (Kobito Rakugo, 2023). Wystąpili już ponad dziewięćdziesiąt razy na festiwalach i wydarzeniach związanych z kulturą Japonii. Członkowie grupy szkolili się u mistrzów, takich jak Shunputei Ichinosuke, Yanagiya Kosen, Tachibanaya Bunzō i Tatekawa Koharu. Dzięki działalności Kobito Rakugo ta tradycyjna forma sztuki zyskuje popularność w Polsce, co pokazuje, że jej adaptacja i rozwój są możliwe również poza granicami Japonii.

Wzór cytowania:

Jakubik, Anita, *Rakugo – sztuka opowieści i tożsamości Japońska tradycja performatywna w kontekście kulturowym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, DOI: 10.34762/q0q2-3p24.

Autor/ka

Anita Jakubik (237854@uwr.edu.pl) – teatrolożka, animatorka kultury, rakugo-ka. Studiowała filologię polską oraz antropologię literatury, teatru i filmu na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Gender Studies w Instytucie Badań Literackich PAN. Ukończyła specjalizację pantomimiczną w Policealnym Studium Animatorów Kultury „SKiBA" we Wrocławiu. Obecnie doktorantka w Kolegium Doktorskim Polonistyki Uniwersytetu Wrocławskiego. W 2023 roku przyznano jej Stypendium Artystyczne Prezydenta Wrocławia. Z teatrem rakugo zetknęła się w 2016 roku na warsztatach prowadzonych przez mistrza rakugo Shunpunteia Ichinosuke oraz Koharu Tatekawę, zorganizowanych przez Fundację Przyjaźni Polsko-Japońskiej Nami. Tam poznała Rafała Iwaneckiego, z którym później utworzyła grupę Kobito Rakugo. W 2021 wspólnie powołali Polskie Stowarzyszenie Rakugo, którego została prezeską. ORCID: 0009-0009-1157-111X.

Przypisy

1. Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) – japoński wódz i polityk, który po śmierci Ody Nobunagi (1534-1582) dokończył proces zjednoczenia Japonii w okresie Azuchi–Momoyama, umacniając władzę centralną i ustanawiając system administracyjny poprzedzający rządy Tokugawów. Był także inicjatorem dwóch inwazji na Koreę, znanych jako „wojny Imjin" (1592-1598) (Hall, 1991, s. 90-117).
2. W późnym okresie Muromachi (XIV–XVI w.) zaczął kształtować się czterostanowy system społeczny (*shi–nō–kō–shō*), który w epoce Edo został instytucjonalnie usankcjonowany. Mieszczaństwo, rzemieślnicy i kupcy zajmowali najniższą pozycję w hierarchii – poniżej samurajów i rolników, choć z czasem to właśnie oni stanowili ekonomiczne zaplecze miejskiej kultury Edo. Po upadku siogunatu Tokugawów system ten został zniesiony w ramach reform epoki Meiji (Hall, 1991, s. 708-711, 720-723).
3. W drugiej połowie XIX wieku mamy do czynienia z fazą przejściową w terminologii: samych wykonawców wciąż najczęściej określano tradycyjnie mianem *hanashika*, jednak w dyskursie publicznym i instytucjonalnym coraz powszechniej zaczęły pojawiać się określenia *rakugo* oraz *rakugoka*.
4. Choć Zeamiemu (1363-1443) przypisywana jest popularyzacja zasady *jo–ha–kyū*, sama idea stopniowego narastania i kulminacji rytmu istniała już wcześniej w estetyce muzyki dworskiej *gagaku* oraz tańców *bugaku* epoki Heian (794-1185). Zeami przeformułował ją i nadał jej znaczenie dramaturgiczne w sztuce *nō*, skąd przeniknęła do innych form performatywnych, takich jak *rakugo*.
5. Informacja podana przez mistrza *rakugo* Yanagiya Kosena V w trakcie rozmowy z autorką artykułu 10 czerwca 2017 roku we Wrocławiu.
6. Kategoria ta wpisuje się w dłuższą tradycję japońskiej refleksji estetycznej nad sceniczną obecnością wykonawcy – od koncepcji *hana* (kwiatu) u Zeamiego, opisującej zdolność aktora do natychmiastowego oczarowania widowni i utrzymania jej uwagi, aż po ideał miejskiej elegancji i niewymuszonego wdzięku (*iki*) charakterystyczny dla kultury Edo.
7. W latach powojennych przeciętne miesięczne wynagrodzenie w Japonii wynosiło od pięciu do dziesięciu tysięcy jenów, a podstawowe produkty żywnościowe kosztowały dziesięć-dwadzieścia jenów, co oznacza, że dwieście–tysiąc jenów stanowiło zaledwie kilka procent

miesięcznej pensji. W przeliczeniu na współczesną wartość odpowiada to od stu pięćdziesięciu do sześciuset pięćdziesięciu złotych (por. Hunter, 1984, s. 284; Jansen, 2000, s. 612; dane historyczne Bank of Japan (Historical Statistics).
8. *Shitamachi* dosłownie znaczy „dolne miasto" – odnosi się do nizin, gdzie mieszkali rzemieślnicy, kupcy i niższe warstwy społeczne. Natomiast *yamanote*, „górne miasto" – to wzgórza, gdzie mieszkali samuraje i elity (Seidensticker, 1983, s. 3-7).
9. Przykładowo wrocławska tłumaczka Anna Borkowska zmieniła japońskie imiona i nazwy własne na polskie odpowiedniki np. *Shinigami* to Kostucha, albo w *Psim oku* gabinet lekarza nosi nazwę Al-i-Baba.

Bibliografia

Bank of Japan, *Historical Statistics on Prices and Wages in Japan*, https://www.boj.or.jp/en/statistics/ [dostęp: 23.10.2025].

Brau, Lorie, *Rakugo. Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, Lexington Books, Lanham 2006.

DeCoker, Gary, *Seven Characteristics of a Traditional Japanese Approach to Learning*, [w:] *Learning in Likely Places: Varieties of Apprenticeship in Japan*, red. John Singleton, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Hunter, Janet, *Concise Dictionary of Modern Japanese History*, University of California Press, London 1984.

Innes, William C., Jr., *Buddhism*, [w:] *Religious Hair Display and Its Meanings*, red. M.A. Vasquez i A.A. Mostowlansky, Cham, Springer 2021.

Jansen, Marius B., *The Making of Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2000.

Kubiak Ho-Chi, Beata, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, PWN, Warszawa 2019.

Kobito Rakugo, *Kim jesteśmy?*, https://rakugopolska.com/kim-jestesmy/ [dostęp: 19.03.2025].

Kreft, Clara, *Rakugo Without Borders: Exporting Japanese Comedy*, https://www.nippon.com/en/views/b00132/rakugo-without-borders-exporting-japanese-comedy.html [dostęp: 19.03.2025].

Krzywda-Pogorzelski, Maciej, *W jaki sposób rakugo wyszło poza granicę Japonii?*, https://rakugo.fundacja-nami.pl/#rakugobezgranic [dostęp: 19.03.2025].

Kuki, Shūzō, *Struktura iki*, Karakter, Kraków 2017.

McArthur, Ian, *Henry Black. Rakugo and the coming of modernity in Meiji Japan*, „Japan Forum” 2004, t. 16.

Morgan, Kai, *Keiko, renshu, shuren, tanren, kufu, and shugyo – Six Japanese words for training – and their kanji*, https://www.budo-inochi.com/training-kanji/ [dostęp: 22.03.2025].

Morioka, Heinz; Sasaki, Miyoko H.; Sasaki M., *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*, Harvard University Asia Center, Cambridge Mass. 1990.

Seidensticker, Edward, *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake*, Alfred A. Knopf, New York 1983.

Shijaku Katsura II, https://en.wikipedia.org/wiki/Shijaku_Katsura_II [dostęp: 19.03.2025].

Shores, Matthew W., *A Critical Study of Kamigata Rakugo and its Traditions* [praca doktorska], University of Hawaii at Manoa, Honolulu 2014.

Shores, Matthew W., *Interlude: Misemono and rakugo: sideshows and storytelling*, [w:] *A History of Japanese Theatre*, red. J. Salz, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

Shores, Mattew W., *The Comic Storytelling of Western Japan*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.

Stark, Sarah, *„I'll Create My Own Precedents": Female Rakugo Performers on Tokyo's Yose Stages*, [w:] *Gender in Japanese Popular Culture*, red. S. Salenius, Palgrave Macmillan, London 2023.

Simpson, Janice C., *An Unlikely Master of an Ancient Japanese Art Form, TDF Stages*, 9.01.2020, https://www.tdf.org/on-stage/tdf-stages/an-unlikely-master-of-an-ancient-japanese-art-form/ [dostęp: 20.09.2025].

Sweeney, Amin, *Rakugo. Professional Japanese Storytelling*, „Asian Folklore Studies” 1979, t. 38.

Tanaka, Sakurako, *Talking Through the Text. Rakugo and The Oral/Literal Interface* [praca magisterska], University of British Columbia, Toronto 1993.

The Cambridge History of Japan, t. 4*: Early Modern Japan*, red. J.W. Hall, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Umezawa, Akira, *Rakugo. Enriching The Imagination*, „Highlighting Japan” 2017, vol. 109.

Weingärtner, Till, *Whose Story Is It Anyway? Shunpūtei Shōta and the Individuality of the Performer in Contemporary Rakugo Storytelling*, „Japanese Studies” 2021, vol. 41.

Welch, Patricia, *Developing a Rakugo Canon and the Parodic Use of Canonical Texts in* Rakugo, „Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies” 2000, vol. 1.

Zeami, *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, tłum. J. Thomas Rimer i Y. Masakazu, Princeton University Press, Princeton 1984.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rakugo-sztuka-opowiesci-i-tozsamosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/burgtheater-jelinek-i-raua

/ MILO RAU

Burgtheater Jelinek i Raua

Justyna Landorf

Burgtheater w Wiedniu, Wiener Festwochen

Burgtheater

według Elfriede Jelinek w adaptacji Milo Raua i zespołu, reżyseria: Milo Rau, scenografia: Anton Lukas, kostiumy: Cedric Mpaka, muzyka: Elia Rediger, wideo: Moritz von Dungern, dramaturgia: Claus Philipp, Markus Edelmann

premiera: 18 maja 2025

Austria to jedyny kraj, który w wyniku doświadczeń
staje się coraz głupszy (prolog *Burgtheater)*

Dramat Elfriede Jelinek *Burgtheater. Posse mit Gesang* (Burgtheater. Farsa ze śpiewem) po raz pierwszy opublikowany został w czasopiśmie „Manuskripte” w 1982 roku. Początkowo zignorowany przez krytykę, dopiero za sprawą premiery w Bonn w 1985 roku wywołał skandal teatralny i medialny. Jelinek ośmieliła się zakwestionować oficjalną powojenną narrację

narodową Austrii, a mianowicie tezę, że Austriacy stali się „pierwszymi ofiarami” narodowego socjalizmu (*Opferthese*, czyli teoria ofiary, obowiązująca aż do późnych lat osiemdziesiątych). Na przykładzie prominentnego aktorskiego klanu Hörbigerów (w sztuce występujących pod pseudonimami) Jelinek opowiedziała o nierozliczonym udziale artystów w propagandzie III Rzeszy. Paula Wessely i jej mąż Attila Hörbiger wystąpili w niesławnym antypolskim i antysemickim filmie *Heimkehr* (1941) Gustava Ucicky’ego. Z kolei brat Attili, Paul, zagrał w wielu nazistowskich produkcjach, choć były to „tylko” komedie. Tymczasem w Austrii rodzinę Hörbigerów uważano za wielkie osobistości zarówno wiedeńskiego Burgtheater, jak i powojennego filmu.

Jelinek błyskawicznie stała się persona non grata, a czołowe media oraz politycy zaciekle bronili aktorskich ulubieńców, pisarkę nazwano „kalającą własne gniazdo” i „wrogiem państwowym” (Jelinek opowiada o tym w programie spektaklu: https://www.burgtheater.at/programmheft-burgtheater-schreibstube). Peter Michael Lingens (redaktor naczelny tygodnika „Profil”) uznał, że sztuka Jelinek może spowodować niewydolność serca u wiekowego Attili Hörbigera. A ówczesny dyrektor Burgtheater Claus Peymann odmówił wystawienia tekstu, choć parę lat później sam wyreżyserował *Plac Bohaterów* Thomasa Bernharda (spektakl wywołał podobny skandal). Późniejsza noblistka zakazała wystawiania swojej sztuki. Od premiery w Bonn jej tekst prezentowany był jedynie we fragmentach lub w formie scenicznego czytania (ostatni raz w Grazu w 2005 roku).

Utwór Jelinek (tekst dostępny jest pod adresem: original.elfriedejelinek.com) składa się z dwóch aktów, pomiędzy którymi znajduje się „alegoryczne intermezzo”. Sam tytuł zawiera w sobie sprzeczność, jest zderzeniem kultury

wysokiej z niskim, ludowym gatunkiem „posse”. Jelinek posługuje się montażem złożonym z cytatów z narodowosocjalistycznych filmów i plakatów, fragmentów wiedeńskich sztuk ludowych (*Volksstück* Johanna Nestroya), operetkowych pieśni (np. Karla Zellera czy Johanna Straussa), a język, którego używa, jest sztucznym dialektem, fałszywie wiedeńskim, co podkreśla funkcję aktora-marionetki powtarzającego cudze słowa (w didaskaliach autorka zaleca wypowiadanie tekstu, jakby był w obcym języku). W *Burgtheater* farsowa forma łączy się przede wszystkim z przemocą, a „za śmiechem kryje się brutalność i okrucieństwo”. Bezlitosny, perwersyjny język, jakim posługuje się autorka, wzmocniony jest przez gwałtowną akcję sceniczną. Bohaterowie, przedstawieni jako istoty o najniższych instynktach, jedzą „niczym świnie”, wymierzają sobie wzajemnie policzki, kopniaki i kuksańce, nie mówiąc już o gonitwach wokół stołu czy przewracaniu mebli.

Początek sztuki rozgrywa się w 1941 roku, w trakcie obiadu rodzinnego (z udziałem Käthe i jej męża Istvana, ich córek Mitzi, Mausi i Putzi, a także rodzeństwa Resi i Schorscha). Aktorska rodzina zgodnie z niedawno odkrytą miłością do germańskiego ducha rozważa pomysł nakręcenia patriotycznego filmu. Następnie, w trakcie intermezza, pojawia się postać Króla Alp (Alpenkönig), zbierającego pieniądze dla ruchu oporu – zostaje on dosłownie poćwiartowany przez gospodarzy. W drugiej części (1945 rok, tuż przed wyzwoleniem kraju przez Armię Czerwoną) Käthe, załamana z powodu zajęcia przez Rosjan ukochanego Burgtheater, podejmuje próby samobójcze. Pojawia się nowa postać: Karzeł z Burgtheater (Burgtheaterzwerg), którego Resi ukrywała od początku wojny. W obliczu klęski Niemiec jest to niezwykle korzystne: rodzina na poczekaniu wymyśla historię o tym, że ratowała Karła przed grożącą mu ze strony nazistów eutanazją. Wkrótce okazuje się, że Karzeł służył Resi jako obiekt seksualny. Teraz zgadza się milczeć pod

warunkiem, że poślubi najstarszą córkę gospodyni. Käthe nie chce do tego dopuścić i „ochrania” dziewczynę, wymachując naszyjnikiem w kształcie swastyki (w spektaklu bardzo zabawna scena „egzorcyzmowania” Karła). Po chwili następuje zwrot akcji: Mitzi, przy wsparciu swoich bliskich, rzuca się na Karła i próbuje go zgwałcić. Sztuka kończy się ogólną kakofonią, potokiem trudno zrozumiałych zbitek słownych, onomatopei, drastycznych neologizmów oraz odtańczeniem i odśpiewaniem arii *Grüß Euch Gott, alle miteinander* z operetki *Ptasznik z Tyrolu*.

Czterdzieści lat po premierze w Bonn (a zarazem osiemdziesiąt lat od zakończenia wojny) Elfriede Jelinek udzieliła wyłącznych praw do wystawienia sztuki Milo Rauowi. Przedstawienie powstało w ramach festiwalu Wiener Festwochen, którego dyrektorem jest Rau, i jest pokazywane w Burgtheater. W ujęciu Milo Raua tekst Jelinek został znacząco skrócony (do zaledwie jednej trzeciej). Reżyser uzupełnił wycięte partie w swoim stylu: przenosząc sztukę do współczesności oraz wplatając w nią aktualne dyskursy społeczno-polityczne, biografie występujących na scenie aktorów, perspektywy z różnych miejsc i czasów, interteksty, a nawet (nieco kokieteryjnie) krytykę własnej twórczości. To nie jest teatr „globalnego realizmu”, jaki twórca postulował w Manifeście NTGent (patrz: https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent). Profesjonalni aktorzy (czołowi artyści Burgtheater) nie pojadą w trasę objazdową choćby dlatego, że niezwykle bogata scenografia nie zmieści się w niewielkiej furgonetce. To teatr skierowany przede wszystkim do wiedeńskiej publiczności, która zna estetykę i historię „Burgu” oraz występujących w nim kolejnych pokoleń rodziny Hörbigerów; publiczności zaznajomionej z twórczością Jelinek, i, być może, pamiętającej dawny skandal. Choć oczywiście w spektaklu nie brakuje uniwersalnych tematów, a forma, jaką wybrał reżyser, czyli swoiste *making of*, nader wyczerpująco tłumaczy meandry historii oraz awanturę wokół

Burgtheater.

Rau porzuca oryginalną dwuczęściową formę dramatu na rzecz czterech aktów z prologiem i epilogiem. Jak to często u niego bywa, tytuły kolejnych aktów wyświetlane są na dużym ekranie: 1. *Heil Hitler*, 2. *Wir sterben einen Deutschen too* (Też umieramy jako Niemcy), 3. *Die Zeit läuft Rückwärts* (Czas biegnie wstecz), 4. *Hat nicht ein Jude Augen* (Czyż Żyd nie ma oczu). Część pierwsza nie tylko odnosi się do związku reżimu nazistowskiego z teatrem (tzw. loża Hitlera, w której podczas premiery siedział prezydent Niemiec, a tuż obok Milo Rau), ale i stawia pytania o funkcję, jaką w teatrze pełnią teksty klasyczne. Drugi akt to opowieść o udziale poszczególnych członków rodziny Hörbigerów w filmach propagandowych oraz o tym, w jaki sposób robi się karierę. Numer trzy: tortury oraz mord na Królu Alp w kontekście rozmowy o przemocy i oporze (pojawiają się nazwiska Arendt, Sartre'a, Fanona i Baldwina). W akcie czwartym Karzeł z Burgtheater, czyli izraelski aktor i reżyser Itay Tiran (o propalestyńskich sympatiach), reprezentuje wszystkich wymordowanych przez nazistów Żydów oraz zastanawia się nad postawą teatru wobec współczesnych konfliktów (jak ten w Strefie Gazy).

Wspomniane *making of* to duet młodych podcasterów (Safira Robens i Tilman Tuppy) nagrywających kamerą na żywo program *Theater Theater*. Przedstawiają aktorów, tłumaczą kontekst historyczny sztuki, krytykują instytucję teatru, a także ochoczo wcielają się w role nazistów oraz ich ofiar. Pomysł ten, moim zdaniem, jest najsłabszym elementem spektaklu. Sprawia wrażenie wątku dodanego na siłę, próby unowocześnienia (ukłon w stronę młodej publiczności?), ale i chęci wyjaśnienia i dopowiedzenia wszystkiego, jakby reżyser nie ufał inteligencji widza. Twórca mnoży konteksty: pojawiają się odniesienia do myśli postkolonialnej (niemiecko-angolska Robens gra

również maltretowanego Króla Alp), różnorodności, kultury „woke” oraz zaangażowania teatru. Niestety, wszystko to jest zasygnalizowane, a nie pogłębione, co sprawia, że tematy te zostają jedynie odhaczone.

Scenografia Antona Lukasa, zbudowana wokół obrotowej sceny, podzielona jest na pięć zróżnicowanych, choć nierównomiernie wykorzystanych, przestrzeni: kantyna, garderoba teatralna, muzealna galeria portretów rodzinnych, nazistowskie biuro z wizerunkiem Hitlera, flagą i swastyką, przestronny, mieszczański salonu Hörbigerów (rekonstrukcja scenografii z premierowego spektaklu w Bonn, którą widzimy na filmie podczas prologu). Obracająca się scena stanowi metaforę powtórzenia i ciągłości, ponieważ aktorzy (oraz widownia) nieustannie wracają do jadalni, w której Król Alp rozszarpywany jest na kawałki.

W „Jelinkowych” scenach aktorzy ubrani są według opisu zamieszczonego przez autorkę (kostiumy: Cedric Mpaka). Birgit Minichmayr jako Käthe ma na sobie niebieską garsonkę z liśćmi dębu przebitymi sztyletami (jeden z symboli nazistowskich). Jej mąż Istvan (Caroline Peters) nosi szykowny mundur huzara. Schorch (Mavie Hörbiger) w ciemnej marynarce wygląda jak kelner. Nie wiadomo, jak miał wyglądać Burgtheaterzwerg, ale w spektaklu postać grana przez Itaya Tirana nosi cylinder i frak, a także koszulkę z symbolem Supermana wpisanym w gwiazdę Dawida. Sekwencje z jadalni Hörbigerów są po prostu mistrzowskie dzięki tercetowi znakomitych aktorek w rolach członków rodziny. Brawurowa błazenada, slapstick, zawrotna prędkość w przejściach od Jelinek do Raua, od postaci ze sztuki do autentycznego (?) „ja” czynią ten spektakl nieodparcie zabawnym, nawet jeśli teksty wywrzaskiwane przez Minichmayr nie zawsze są zrozumiałe (wierzę Jelinek, która w rozmowie w Rauem przyznała, że podczas ponownej lektury swojej sztuki zanosiła się histerycznym śmiechem). Minichmayr

zademonstrowała swój kunszt w scenach wyciszonych, czy wręcz lirycznych, jak na przykład w perfidnym monologu Wessely ze wspomnianego filmu propagandowego *Heimkehr,* w którym fantazjowała o niemieckich ptakach, kwiatach i „ciepłej niemieckiej ziemi", oraz w scenie z *Anioła z puzonem* (reż. Karl Hartl), nakręconego po wojnie (Wessely była również producentką filmu, co pokazuje, jak po raz kolejny potrafiła dostosować się do nowej rzeczywistości), w której w której gra Żydówkę prześladowaną z powodu odmowy wywieszenia flagi nazistowskiej.

Milo Rau operuje charakterystycznymi dla siebie środkami: ujęcia z kamer na żywo, zbliżenia twarzy na ogromnym ekranie, drastyczne sceny markowanej przemocy (jak wyrywanie paznokci Robens czy rozczłonkowanie jej ciała). Słyszymy prawdziwe (?) historie występujących aktorów, związane w jakiś sposób z tekstem Jelinek oraz samym Burgtheater. Caroline Peters wspomina premierę sztuki w Bonn, którą jako jedenastolatka (rzekomo) przeżyła z ojcem, ale i kąśliwie zauważa, że będąc niemiecką aktorką, najchętniej jest obsadzana w roli nazistek. Węgierska aktorka Annamária Láng, uciekająca przed prawicową polityką Orbána i przyjęta do Burgtheater w ramach „projektu różnorodności", ubolewa nad faktem, że z powodu niedoskonałego akcentu (a jednocześnie nie dość egzotycznego) dostaje jedynie role służących (również w spektaklu Raua). W skład „zróżnicowanego" zespołu wchodzi również Itay Tiran, izraelski aktor i reżyser (znany polskiej widowni z ostatniego filmu Marcina Wrony *Demon*). Tiran opowiada o swojej pracy w teatrze, wspominając m.in. próbę generalną *Mein Kampf* Georga Taboriego (w jego reżyserii), podczas której przed Burgtheater zebrała się grupa sympatyków FPÖ śpiewających prawicowe, ekstremistyczne pieśni w rodzaju *Unser Land gehört unseren Vorfahren* (Nasz kraj należy do naszych przodków). Profesjonalne akrobatki Karolina Frank i Alla Kiperman (czyli córki Mitzi i Mausi) głównie milczą, za to ich

popisy ekwilibrystyczne oraz tańce na rurze celnie odzwierciedlają werbalną akrobatykę postaci dorosłych.

Z kolei Mavie Hörbiger, grająca w spektaklu własnego dziadka, wspomina nieustanną publiczną konfrontację z historią swojej rodziny. Kim był Paul Hörbiger, brat Attili i szwagier Pauli Wessely? Zagorzałym zwolennikiem Anschlussu, który dobrowolnie oddał się do dyspozycji nazistowskiej machiny rozrywkowej, czy może przyzwoitym człowiekiem wspierającym ruch oporu? Ulubieńcem Goebbelsa czy skazańcem z wyrokiem śmierci za pomoc żydowskim kolegom? Czy granie w komediach „o idealnym świecie" jest równoznaczne z wzięciem udziału w jednym z najgorszych utworów propagandowych ery nazistowskiej, jakim był *Heimkehr*? Czy w ogóle można to porównać?

Temat antysemityzmu oraz odradzającego się nazizmu ciągle w spektaklu powraca. W groteskowy sposób, jak choćby w zaskakujących stwierdzeniach, dowcipnych i absurdalnych bon motach… Adolf Hitler, jak powszechnie wiadomo, był lewicowym ekstremistą oraz Żydem, i oczywiście nieudanym malarzem. Jak stwierdza niemiecka aktorka Caroline Peters, wyemigrował do Niemiec, gdyż „trafiają tam wszyscy ci, którzy nie mają talentu. Hitler, najsłynniejszy Austriak wszech czasów! Gdyby tylko wiedeńczycy pozwolili mu malować!". A jak z kolei przewrotnie zauważa Itay Tiran: „There is no business like shoah business".

Wszystko już było i wszystko wciąż wraca. Historia, a wraz z nią przemoc, się powtarza. Ale, jak mówi za Marksem jedna z postaci spektaklu, o ile za pierwszym razem to tragedia, o tyle za drugim może być tylko farsa. Zarówno dla Jelinek, jak i Raua teatr to miejsce pamięci, ciągłości i tradycji. Caroline Peters opowiada swojemu dziecięcemu alter ego (na scenie pojawia się dziewczynka, która jest małą Caroline z czasów premiery w Bonn) o

historii teatru, a także tłumaczy, jak ważne są związki z przeszłością – na początku kariery spotkała aktora, który grał z artystą występującym z pierwszą odtwórczynią roli Małgorzaty z *Fausta*. I tak zaledwie trzech aktorów dzieli nas od prapremiery dramatu Goethego, a my sami na scenie Burgtheater możemy oglądać przedstawicielkę trzeciego pokolenia rodziny Wessely-Hörbiger.

Teatr to także przestrzeń zapominania, wyparcia niechlubnej przeszłości oraz nieuniknionego ponownego powrotu do przeszłości. Pojawia się rozpoznawalne hasło powojennej polityki pamięci „Nie wieder!" (nigdy więcej). A jednak naród (narody?) niejako skazany jest na powtarzanie starych błędów, a nikczemne nazistowskie idee wciąż mają się dobrze, znajdując podatny grunt wśród nowych pokoleń. Co może pomóc? Końcowy monolog Robens (fragment przemówienia na otwarcie festiwalu, które w tym roku jako hasło przewodnie miało Republic of Love) o miłości jako koncepcji rewolucyjnej – „Wierzę, że pokonamy faszyzm naszą łagodnością, naszym poczuciem humoru i naszą miłością!" – wydaje się cokolwiek naiwne.

Milo Rau w swoich wystąpieniach niejednokrotnie zarzucał austriackiej prawicy instrumentalizowanie tematu antysemityzmu. We wrześniu 2025 roku przegrał proces z Heinzem-Christianem Strache, byłym przewodniczącym federalnym partii FPÖ, którego powiązał z tzw. aferą śpiewników nazistowskich z 2018 roku (chodzi o śpiewnik nacjonalistycznego bractwa studenckiego „Germania zu Wiener Neustadt", który zawiera teksty antysemickie i gloryfikujące nazizm, w tym kpiny z mordowania Żydów w komorach gazowych). W swojej najnowszej książce *Widerstand hat keine Form, Widerstand ist die Form* (Opór nie ma formy, opór jest formą) Rau pisze: „Czego możemy nauczyć się z naszych czasów, kiedy to członek największej austriackiej partii, FPÖ, niejaki H.-C. Strache,

śpiewa rano pieśń *Wir schaffen die siebte Million* (Osiągniemy siódmy milion – to nawiązanie do szacunkowej liczby ofiar Zagłady), a po południu odwiedza Yad Vashem?”. W wyniku orzeczenia sądu nakład został wycofany ze sprzedaży, a Rau i wydawca musieli przeprosić polityka (planowany jest dodruk bez spornej kwestii). Jednak w programie spektaklu to zdanie zostało wydrukowane, w przedstawieniu pojawia się w zmienionej wersji, bez nazwiska polityka („Ludzie, którzy śpiewają *Wir schaffen die siebte Million*, zarzucają innym antysemityzm i odwiedzają Yad Vashem”), sam zaś utwór jest przepięknie i w całości odśpiewany na scenie, wraz z powtarzającym się wersem „Gebt Gas, ihr alten Germanen, wir schaffen die siebte Million” (Gaz do dechy, dawni Germanie, osiągniemy siódmy milion).

W spektaklu Raua na początku i na końcu opowiadana jest historia o cudownej marionetce wygrywającej każdą partię szachową. Tylko kto nią w rzeczywistości steruje? Jaka jest więc funkcja aktora? Pytanie o istotę bycia aktorem, jego rolę w teatrze, ale i w społeczeństwie przewija się przez cały spektakl. Czy, jak w przypadku rodziny Hörbigerów z tekstu Jelinek, to nieustanne dopasowywanie się do nowej roli, konformizm wobec władzy, instytucji, aktualnej polityki? U pisarki, a także w przedstawieniu, nieprzypadkowo pojawiają się odniesienia do *Fausta* Goethego oraz *Mefista* Manna. Nazistowski reżim, niczym w faustowskim pakcie, oferował artystom liczne przywileje w zamian za lojalność oraz propagowanie obowiązującej ideologii. Ale czy można mieć pretensje do artysty, który po prostu wykonuje swój zawód, polegający na wcieleniu się w kolejną postać dramatu, dostarczający widzowi rozrywki bądź wzruszeń? Itay Tiran, przywołując pamiętną rolę Klausa Marii Brandauera w filmie Istvána Szabó *Mefisto* (oraz końcowe słowa z książki Manna), mówi: „Nigdy nie zapomnę, jak krzyczał: Czego ode mnie chcecie? Jestem przecież tylko aktorem!”.

Epilog

17 maja 2025 roku, dzień przed premierą Raua w Burgtheater, w wieku osiemdziesięciu dziewięciu lat zmarła Elisabeth Orth, wieloletnia aktorka Burgtheater, córka Pauli i Attili Hörbingerów. Spektakl, w którym dość bezceremonialnie potraktowano rodzinę Orth, zakończył się minutą ciszy ku czci artystki. Takie historie przytrafiają się chyba tylko Elfriede Jelinek.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Burgtheater Jelinek i Raua*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/burgtheater-jelinek-i-raua.

Autor/ka

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

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/burgtheater-jelinek-i-raua*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-o-milosci-czyli-festiwal-na-czas-wojny

/ MILO RAU

Wszystko o miłości, czyli festiwal na czas wojny

Monika Muskała

Wiener Festwochen, 16 maja – 22 czerwca 2025

Jesteśmy w stanie wojny, a może tylko nie jesteśmy już w stanie pokoju, mówią politycy. Ćwiczymy syreny alarmowe, przypominamy sobie sygnały, sprawdzamy odległość do najbliższego schronu, stwierdzamy, że schronów właściwie nie ma, ale odległość mimo wszystko dobrze sprawdzić, kompletujemy plecaki ewakuacyjne, choć nie bardzo wiemy, dokąd się ewakuować w razie czego, bo nie wiadomo, co nam zagraża – czy atak dronów, czy bomba atomowa, a może podstępne zatrucie źródeł wody, wszak obecna wojenna hydra ma charakter hybrydowy, tak czy owak zabezpieczyć się trzeba; niektórzy robią zapasy papieru toaletowego, inni fasoli, ponoć dobrze zaopatrzyć się w baterie do radia tranzystorowego, tylko skąd wziąć takie radio? Sprawdzam i okazuje się, że mogę nawet kupić radio na korbkę. Ukraina się wykrwawia, Ameryka upada, Europa zamierza się zbroić, Izrael

dokonuje pacyfikacji ludności cywilnej w Strefie Gazy. A my? Przywykamy do wojny. Wciąż interesuje nas teatr, czekamy na festiwale, szukamy rozpoznań, diagnoz, wskazówek, albo tylko zastanawiamy się, co to ma wspólnego z nami tu i teraz, i odnotowujemy każde dotkliwe olśnienie.

Obserwuję wiedeński festiwal Wiener Festwochen od 1996 roku i różnie z tym bywało. Wiosną 1999 roku NATO bombardowało Jugosławię. Z Wiednia do Belgradu nie tak daleko, niemal słychać było naloty – po raz pierwszy w Europie od zakończenia II wojny światowej. Ale w Austrii trwał akurat rok Johannesa Straussa – setna rocznica śmierci króla walca zobowiązywała. Najważniejszym wydarzeniem roku Straussa, a także jedną z najgorętszych premier Wiener Festwochen była *Zemsta Nietoperza* w reżyserii Jürgena Flimma, pod batutą Nikolausa Harnoncourta. Premiera planowana z dużym wyprzedzeniem, rozmachem, budżetem, wiadomo. Kto mógł przewidzieć bombardowania? I tak sto dwadzieścia pięć lat po prapremierze – w tym samym zresztą co wtedy Theater an der Wien, całym w złocie i pluszach – zabrzmiały znamienne strofy: „Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist” (Szczęśliwy, kto zapomina, czego już nie da się zmienić). Był to przedziwny moment teatralnej dysocjacji. Ale też w sposób niezamierzony chyba przez twórców moment prawdy o Europie, która latami przyglądała się bezczynnie rzezi cywilów podczas wojny na Bałkanach (czego wymownym obrazem była obecność błękitnych hełmów podczas masakry w Srebrenicy).

Rok później festiwal przeżywał bodaj jeden z najważniejszych w swojej historii momentów uważności i przytomności – a to za sprawą nieodżałowanego Christopha Schlingensiefa, który wciągnął wiedeńczyków w akcję *Ausländer rau*s, co można przetłumaczyć: „Wynocha stąd, migranci”. W reprezentacyjnym miejscu Wiednia, nieopodal opery, ustawił kontenery, zamknął w nich dwanaścioro azylantów z różnych krajów, codziennie

organizował tam happeningi i dyskusje, do których zapraszani byli pisarze, działacze, politycy, m.in. Daniel Cohn-Bendit i Elfriede Jelinek. Codziennie też publiczność na wzór Big Brothera głosowała i wyrzucała jednego migranta z kontenera. Wszystko to miało miejsce krótko po dojściu do władzy partii Jörga Haidera, która oparła swoją kampanię na ksenofobii i rasistowskich hasłach.

Gdy w lutym 2022 roku nastąpiła inwazja Rosji na Ukrainę, zastanawiałam się, czy ówczesna dyrekcja festiwalu zdejmie z programu *Wiśniowy sad* z Isabelle Huppert w roli Raniewskiej. Taka była dość powszechna tendencja w Polsce: z repertuaru wykreślano Czechowa, Dostojewskiego, Gogola. Ale nie w Wiedniu. Tutaj czekano w napięciu na przedstawienie, które miało premierę rok wcześniej w Awinionie. A sądząc po komentarzach pod recenzjami w mediach elektronicznych, największym problemem okazało się dla wiedeńczyków obsadzenie większości postaci Czechowa osobami PoC, czyli *Person of Color*. Choć zabieg reżysera był czytelny: biała Raniewska wśród przedstawicieli nacji skolonizowanych niegdyś przez Francję i Europę. A więc przejęcie wiśniowego sadu jest jedynie dowodem dziejowej sprawiedliwości.

Mnie samej dziwnie oglądało się ówczesnego Czechowa nie tyle z powodu wojennego kontekstu, do którego reżyser w żaden sposób nie nawiązał, a trudno było o nim zapomnieć – był to czas, gdy poznawaliśmy kolejne dowody ludobójstwa dokonanego przez Rosjan w Buczy – ile z powodu chłodu tej inscenizacji. Tiago Rodrigues potraktował bohaterów Czechowa bez sentymentów, nawet trochę z Schadenfreude, czy wręcz mściwie.

Na scenie usypisko mebli. Rzeczy muszą zmienić właściciela, taka jest kolej rzeczy. Do tego z grubsza można by sprowadzić przesłanie. Reżyser stanął po stronie nowoczesności. Zero melancholii, zero empatii. Raniewska to

przedstawicielka klasy próżniaczej, która roztrwoniła majątek, włócząc się po Europie z jakimiś panami – podobno chciała zapomnieć o synku, który utopił się w rzece nieopodal sadu, ale powtarza to jak mantrę, zdartą płytę i nawet w tych momentach nie chwyta widza za serce, reżyser nie pozwala na to wybitnej aktorce. Wiśniowy sad to nie zaczarowany ogród minionych czasów, wiejska idylla – sprowadzono go do symbolu przewagi klasowej: drzewa to kiczowate kryształowe żyrandole zawieszone na latarniach, które poruszają się po scenie na szynach. Rodzina Raniewskiej odklejona od rzeczywistości, tańczy i śpiewa francuskie szansony. Ten świat musi zginąć, to oczywiste i nie ma co po nim płakać, zdaje się mówić reżyser. Przewodnikiem po sztuce jest Łopachin (również PoC), który w pewnym momencie nawet poucza autora, stwierdzając pod koniec trzeciego aktu, że przedstawienie w tym miejscu powinno się skończyć, ale Czechow dopisał nie wiadomo po co czwarty akt. Tym samym Łopachin przejmuje nawet narrację i kontrolę nad światem przedstawionym. Trudno powiedzieć, dlaczego Rodrigues wybrał akurat tę sztukę na polityczny manifest, skoro tak bardzo dystansuje się od jej bohaterów. Widz otrzymał Czechowa spreparowanego z chirurgiczną precyzją – intelektualnie, na zimno.

Myślę o tym *Wiśniowym sadzie*, zastanawiając się nad momentami przecięcia sztuki i rzeczywistości, która ostatnio tak przyśpieszyła, że trudno za nią nadążyć. Tiago Rodrigues został tymczasem dyrektorem artystycznym festiwalu w Awinionie. Na Wiener Festwochen w tym roku pokazał sztukę *No Yogurt for the Dead*, będącą szóstą częścią projektu rozwijanego w NTGent *Histoire(s) du Théâtre* z inicjatywy ówczesnego dyrektora, Milo Raua, obecnie dyrektora Wiener Festwochen. To bardzo osobista historia, w której portugalski reżyser nawiązuje do śmierci ojca, cenionego dziennikarza. Ojciec, będąc w szpitalu, poprosił syna o notes, zamierzając prowadzić dziennik choroby. Gdy syn po pogrzebie otworzył notes, znalazł w nim

fragmentaryczne zapiski, niedokończone zdania, enigmatyczne linie i punkty. Jedyne pełne zdanie brzmiało: „Kto jest martwy, nie potrzebuje jogurtu”. Rodrigues idzie tym tropem i w poetycki sposób w surrealnych obrazach rozwija zapiski ojca. Tym razem pozwala sobie na melancholię, ironię, empatię, których tak radykalnie sobie odmawiał, realizując *Wiśniowy sad*. Teraz wybrał prywatność i kameralną, czułą opowieść.

Rytuały żałobne podejmuje również Mario Banushi, Albańczyk związany zawodowo z Atenami. Jego przedstawienie *Goodbye, Lindita*, inspirowane, jak się dowiadujemy z rozmowy z nim, śmiercią macochy, obywa się bez słów. Wnętrze domu, starsi ludzie składają wypraną bieliznę, telewizor włączony, wiatr porusza firanką, na ścianie Madonna, a na łóżku kobieta zajęta umieraniem. W tej przedziwnej pantomimie hiperrealizm sceny mycia zwłok miesza się z surrealnym obrazem, który odsłaniają rozsunięte nagle ściany domu: czarna aktorka jako Madonna siedząca na kupce chrustu trzyma w rękach staruszkę… To przedstawienie o śmierci, utracie, nieco enigmatyczne, zwrócone ku sobie, sięga do bałkańskich tradycji pogrzebowych – intryguje, choć momentami osuwa się w patos. Do ukłonów reżyser wyszedł w chuście palestyńskiej. Takich gestów podczas Wiener Festwochen było więcej.

Szansą na odpowiedzenie językiem teatru na wyzwania wojennej rzeczywistości, która coraz bardziej nas osacza, była niewątpliwie *Matka Courage*, inscenizacja antywojennej sztuki Bertolta Brechta z przełomu 1938/1939 roku przygotowana w koprodukcji KVS w Brukseli i Toneelhuis w Antwerpii. Wojenna matka u Brechta próbuje przeżyć jako markietanka, dilując z wojną, jak byśmy dziś powiedzieli, i traci po kolei trójkę dzieci. Brecht pokazuje, jak wojenna przemoc koroduje strukturę rodzinną, jak

wnika w ciało, niszczy zasady i ludzkie odruchy. W inscenizacji Lisaboi Houbrechts, belgijskiej reżyserki i autorki, która w swoich pracach porusza się na pograniczu sztuk wizualnych, performansu, widowiska muzycznego, choreografii i teatru dramatycznego, Matka Courage ciągnie swój wóz po pustej scenie wypełnionej wodą po kostki. Tym wozem jest wielka kula, która toczy się powoli: kula ziemska, armatnia, a może koło historii? W pewnym sensie kula u nogi, na pewno los. Któryś z recenzentów porównał Matkę Courage, ciągnącą przytłaczających rozmiarów kulę, do Syzyfa, i było to porównanie złośliwe. W każdym razie kula jest dominującym elementem wyestetyzowanej scenografii, którą tworzy pusta przestrzeń podświetlana efektownie, przeważnie jednak zanurzona w półmroku, mająca wyobrażać księżycowy krajobraz wojny trzydziestoletniej. Mocną stroną przedstawienia jest bez wątpienia jego wielojęzyczność i znakomici aktorzy, mówiący (i śpiewający) po niderlandzku, francusku, hebrajsku i kurdyjsku. Niestety, belgijska inscenizacja uświadamia, że tekst Brechta bez V-effektu, sprowadzony do wysmakowanej świetlnej instalacji, staje się momentami czułostkowy, sentymentalny, wręcz kiczowaty.

Monodram *Die Seherin* (Jasnowidzka) autorstwa Milo Raua i Ursiny Lardi, aktorki grającej tu rolę reporterki wojennej, wydaje się paradoksalnie ulegać temu, co zamierza piętnować: fascynacji przemocą. Najpierw słuchamy opowieści o uwodzicielskiej sile brutalnych obrazów, które uzależniają. W nieco narcystycznym samouwielbieniu fotografka relacjonuje, jak przerzucała się z frontu na front, ścigając i utrwalając przejawy wojennej przemocy, aż wreszcie sama była w stanie przewidzieć, gdzie spadną bomby – czuła się władczynią obrazów, jasnowidzącą. Dowiadujemy się też, że podczas Arabskiej Wiosny została wielokrotnie zgwałcona. Jest świadoma dwoistości swojego zajęcia – z jednej strony jej praca służy piętnowaniu

wojennych okrucieństw, z drugiej jednak obsługuje medialny rynek żądny sensacji. Nasuwa się tu skojarzenie z bohaterką filmowej dystopii *Civil War* z 2024 roku.

W pewnym momencie Ursina Lardi przecina sobie skalpelem łydkę, widzimy to w zbliżeniu na ekranie. Do tego streszcza tragedię Filokteta, króla porzuconego na wyspie z powodu cuchnącej rany, która nie chciała się zagoić. Jednak mitologia nie pomaga posklejać tej opowieści. Ani *Agnus Dei* z *Mszy h-moll* Jana Sebastiana Bacha, ani techno, ani stroboskop.

Tymczasem na ekranie pojawia się mężczyzna w zdewastowanym krajobrazie, będącym przedłużeniem scenografii usypanej z ziemi, opon, śmieci i kamieni. Opowiada swoją historię: był kilkunastoletnim chłopcem, gdy w jego rodzinnym mieście, Mosulu, władzę przejęło państwo islamskie. W wyniku fałszywego oskarżenia o kradzież skazany został na śmierć, karę w ostatniej chwili zamieniono na amputację ręki. Mówi, że wciąż ma w uszach wrzaski tłumu zagrzewającego kata podczas publicznej egzekucji; były potworniejsze niż ból. Opisuje dokładnie procedurę amputacji – mieczem, bez znieczulenia. Podsuwa do kamery telefon z filmem – na szczęście nic nie widać na małym ekranie, słychać tylko skandujący tłum. Dżihadyści też upajali się obrazami przemocy, podobnie jak wojenna reporterka, która w epoce telefonów komórkowych ma poważną konkurencję – dziś każdy może filmować drastyczne sceny i wstawiać je do sieci. Nie wiemy, czy to fikcja. Mężczyzna na ekranie, który przedstawił się jako Azad Hassan, trzyma rękę w kieszeni. Ogromnym zaskoczeniem jest jego wyjście do ukłonów, ponieważ podczas całego przedstawienia widzimy go tylko w filmie. Dopiero teraz można się przekonać, że był to film dokumentalny…

Jest to przejmujący moment. Milo Rau gra emocjami. Teatralna fikcja ustępuje miejsca faktom – na scenie pojawia się prawdziwa ofiara terroru. I

choć dzieje się już po zakończeniu przedstawienia, staje się jego właściwą pointą. „Czy zastanawiali się państwo, dlaczego przeciętni reżyserzy inscenizują na terenach objętych kryzysem?” – pytała autoironicznie Lardi jako fotografka wojenna. Rau opowiada w wywiadach, że wyjechał z Lardi do Mosulu z mglistym pomysłem wystawienia tam *Filokteta*. I choć nie można Raua nazwać przeciętnym reżyserem, przyznaje on, że do momentu spotkania Azada Hassana monolog tytułowej Jasnowidzki nie chciał się przekonująco złożyć z mitem o niegojącej się ranie. Na koniec wielkie oklaski będące wyrazem sympatii i wsparcia dla Azada Hassana, bezrękiego młynarza, który po zakończeniu wojny z ISIS został nauczycielem.

Jednym z najciekawszych wydarzeń tegorocznego festiwalu była austriacka prapremiera sztuki *Burgtheater* Elfriede Jelinek – prapremiera spóźniona o czterdzieści lat. Po tym, jak niemiecka inscenizacja w Bonn w 1985 roku wywołała potężny skandal, nawet Claus Peymann, ówczesny dyrektor Burgtheater, nie zdecydował się wystawić tej sztuki w Austrii. Utrzymywał, że jest… słaba. Jelinek uderza w niej w największe austriackie świętości – aktorów Burgtheater, a konkretnie aktorską parę, Paulę Wessely i Attilę Hörbigera, a także jego brata Paula, ikony narodowej sceny, które podczas wojny wystąpiły w kilku nazistowskich filmach propagandowych, między innymi w niesławnym *Heimkehr* (Powrót do ojczyzny), a po wojnie bez przeszkód mogły kontynuować kariery artystyczne w Austrii jako ulubieńcy publiczności. Jelinek w dwójnasób złamała tabu: po pierwsze odważyła się wystąpić przeciw narodowym bóstwom, po drugie wskazała na ciągłość austriackiego faszyzmu w działalności artystycznej, a wszystko to jeszcze przed wybuchem afery Waldheima, gdy świadomość historyczna Austriaków zdominowana była przez mit ofiary. Jelinek po latach przyznała, że *Burgtheater* przyczynił się do spadku w oczach opinii publicznej jej pozycji

jako pisarki. Nagle ujrzano w niej czarownicę.

Po czterdziestu latach po sztukę Jelinek postanowił sięgnąć Milo Rau – oczywiście na scenie tytułowego Burgtheater. Dopisał ramę *making of* z parą młodych przewodników, podcasterów, którzy oprowadzają nas po słynnym wiedeńskim teatrze, a przy okazji opowiadają o skandalu związanym z niemiecką prapremierą sztuki późniejszej noblistki. Obrotowa scena pozwala na szybkie zmiany: przemieszczamy się od galerii portretów legendarnych aktorów, poprzez garderoby i biuro nazistowskiego urzędnika od propagandy, aż po mieszczański salon, będący cytatem z bońskiego przedstawienia. Każdy z aktorów wnosi własną biografię i opowiada swoją historię związaną z tym tekstem. Jedna z aktorek, Mavie Hörbiger, należy zresztą do sławetnego klanu aktorskiego – jest wnuczką Paula Hörbigera. W przedstawieniu pojawiają się wiedeńskie piosenki, aktorzy odgrywają sceny z nazistowskich filmów, m.in. Birgit Minichmayr odtwarza z pełnym zaangażowaniem monolog Pauli Wessely z *Powrotu do domu*; są też cytaty z powojennych sztuk ojczyźnianych i cytaty z prapremierowego przedstawienia *Burgtheater* w Bonn. Rama *making of* na to pozwala.

Premierę poprzedziło czytanie sceniczne, w którym można było uczestniczyć zdalnie dzięki streamingowi. Parskałam śmiechem wielokrotnie, słuchając zawrotnych, groteskowych, a zarazem przerażających monologów w wykonaniu genialnych aktorek: Birgit Minichmayr, Caroline Peters i Mavie Hörbiger – jakby się osłuchały w wiedeńskim dialekcie od naturszczyków z filmów Ulricha Seidla. Tymczasem recenzenci pisali o grobowej ciszy, jaka panowała na widowni podczas premiery, jakby „narosłe wokół sztuki ciśnienie wpędziło widzów w stan odrętwienia”. Oglądałam szeregowe przedstawienie i reakcje były dużo swobodniejsze. Może zresztą premierowy nastrój zmąciła wiadomość o śmierci Elisabeth Orth, wybitnej aktorki

Burgtheater, córki Wessely i Hörbigera, która całe życie zmagała się z nazistowską przeszłością rodziców, a zmarła akurat dzień przed premierą.

W programie festiwalu znalazła się też sztuka, będąca adaptacją prozy innego austriackiego giganta: *Kalkwerk* Thomasa Bernharda. Bardzo czekałam na *Ils nous ont oubliés* (Zapomnieli o nas) – tak brzmi francuski tytuł – mając w pamięci słynną inscenizację Krystiana Lupy w Starym Teatrze z Andrzejem Hudziakiem i Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik jako Konradem i Konradową. Małżeństwo w kryzysie, zamieszkujące na uboczu w tytułowym wapienniku – miał być ich azylem, a Konradowi umożliwić pisanie w skupieniu „kolosalnego studium o słuchu", tymczasem stał się ich więzieniem. Niszczą się wzajemnie w codziennych gestach, rytuałach, uzależnieniach. Konrad popada w coraz głębszą paranoję, niczym pisarz w hotelu na odludziu w filmie Stanleya Kubricka *Lśnienie*. Ona na wózku, zdana na jego pomoc, oboje wobec siebie okrutni, uprawiają pasywną przemoc.

Przedstawienie zaczyna się od porąbania siekierami czwartej ściany i odsłonięcia przez mieszkańców wioski domostwa Konradów, w którym doszło do zbrodni. Reżyserka Séverine Chavrier umieściła tytułowy Kalkwerk na wielkim rusztowaniu. Oprócz Konradów mieszkają tam stada gołębi – w przedstawieniu użyto prawdziwych, nie wydawały się ani trochę zestresowane, zachowywały się wręcz, jakby były tresowane, reagowały na polecenia aktorów, posłusznie opuszczały pomieszczenie.

Publiczności trudno było wysiedzieć cztery godziny w tym kalkwerkowym więzieniu, które jednak z Bernhardem nie miało zbyt wiele wspólnego, i to nie ze względu na francuszczyznę i konieczność śledzenia ogromnych ilości tekstu na tablicach świetlnych, ale dlatego, że Bernhard w adaptacji

scenicznej utracił formę. Siłą tego tekstu jest bowiem mowa zależna w trybie *Konjunktiv*, który pozwala relacjonującemu cudzą wypowiedź zdystansować się od niej. U Bernharda narratorem jest agent ubezpieczeniowy, który donosi, czego dowiedział się o zbrodni w wapienniku podczas rozmów w gospodzie z dwoma miejscowymi, którzy z kolei jemu powtarzali to, co sami zasłyszeli. Ten genialny pomysł pozwala Bernhardowi snuć skomplikowaną opowieść złożoną z łańcucha cytatów połączonych misternie za pomocą dystansującej formuły *inquit*: powiedział X, zaprzeczył Y, jak utrzymuje Z. W rozwlekłej adaptacji ta wielopiętrowość cytatów, plotek, obserwacji znika. Zniknęło też poczucie humoru Bernharda. Przed północą rzędy na widowni były mocno przerzedzone.

Krótka i intensywna była natomiast argentyńska *Mewa* Czechowa – *Gaviota*. Przedstawienie nabierało kształtu w okolicznościach covidowych, kiedy próby przewidziane na dwa miesiące rozciągnęły się na dwa lata i to na Zoomie. Okoliczności te pozwoliły paradoksalnie zredukować tekst do minimum i wydestylować to, co najistotniejsze. Uczestniczymy w próbie stolikowej – przy dużym stole; pośrodku butelki czerwonego wina, chipsy, kubki papierowe. Widać, że próba trwa już jakiś czas, na stole zgniecione serwetki, plama po rozlanym trunku. Widzowie usadzani są pomiędzy aktorami i na widowni wokół. Właściwie – między aktorkami. Bo w przedstawieniu bierze udział pięć aktorek, dwie z nich w rolach męskich. *Mewa* Czechowa to zawsze również opowieść o robieniu teatru. Reżyser Guillermo Cacace zrezygnował ze wszystkiego, co teatralne – ze scenografii, rekwizytów, teatralnej przestrzeni, scenicznego rozgrywania dialogów – unieruchomił aktorki za stołem, a mimo to udało mu się uzyskać niezwykłą emocjonalną intensywność i prawdę opowieści.

Ambicją Milo Raua jako dyrektora Wiener Festwochen jest wywołanie

trzęsienia ziemi, a przynajmniej niewielkich wstrząsów. Sam od lat uprawia zaangażowany, polityczny teatr, nie unika prowokacji. Jeszcze przed rozpoczęciem festiwalu doszło do głośnego incydentu związanego z plakatem tegorocznej edycji, na którym widzimy dwóch nagich mężczyzn w uścisku – inspiracją było słynne zdjęcie Yoko Ono i Johna Lennona autorstwa Annie Leibovitz. Przy Schwarzenbergplatz, gdzie stoi wielki pomnik ku czci armii sowieckiej, plakat został zerwany i spalony przez obywatela Rosyjskiej Federacji – z powodu obrazy i odrazy, oczywiście. Prorosyjscy aktywiści protestowali już od kilku dni przeciwko plakatowi, nazywając go obrzydlistwem i skandalem. W Moskwie uznano by go za akt ekstremizmu. Milo Rau wezwał do obrony plakatu, który uroczyście został z powrotem zawieszony, a ochotnicy pełnili przy nim nocą honorową wartę. Wszystko to działo się 8 maja, w rocznicę zakończenia II wojny światowej.

Plakat ilustruje hasło przewodnie festiwalu, „Republika miłości”, *Republic of Love,* w ramach Wolnej Republiki Wiedeńskiej ogłoszonej rok temu. Republika ma swoją flagę, hymn, zespół muzyczny, radę, trybunał i konstytucję. A Laurie Anderson napisała dla Republiki w tym roku przemówienie otwierające: *State of Love*. Zainspirowała się przy tym cytatem z tekstu Rebeki Solnit: „To, że nie możemy uratować wszystkiego, nie oznacza, że nie mamy ratować niczego, a wszystko, co możemy uratować, jest tego warte. Pamiętaj o tym, co kochasz. Pamiętaj o tym, co kocha ciebie. W zalewie nienawiści pamiętaj, co znaczy miłość”. Uroczyste otwarcie festiwalu na placu przed wiedeńskim ratuszem miało charakter hipisowskiej rebelii: Milo Rau wystąpił w uniformie bojowym guerilla i wianku z kwiatów na głowie, nawiązującym do Flower Power, a cała ceremonia przypominała koncert w plenerze.

Najpełniej ideę festiwalu w tym roku zrealizował bodaj Christopher Rüpings

w inscenizacji *All About Earthquakes* (Wszystko o trzęsieniach ziemi) będącej koprodukcją Festwochen z Schauspielhaus Bochum. Sam tytuł odnosi się do dwóch tekstów, na których przedstawienie jest oparte: noweli Heinricha von Kleista *Das Erdbeben in Chili* z 1807 roku, która opisuje tragiczne w skutkach trzęsienie ziemi w stolicy Chile, Santiago (dla zakochanych Josephe i Jeronimo okazuje się ono jednak ratunkiem i wybawieniem) oraz eseju bell hooks, zatytułowanym *Wszystko o miłości* z 2000 roku (w Polsce wydanym przez Filtry w 2022 roku), w którym amerykańska literaturoznawczyni i aktywistka pisze o miłości w ujęciu politycznym, wykraczającym poza prywatność; to miłość, która nie jest uczuciem, tylko działaniem, społeczną praktyką.

Rau stara się wciągnąć wiedeńczyków w festiwal, w tym celu wyprowadza festiwalowe wydarzenia do miasta: przedstawieniom teatralnym towarzyszą dyskusje, kongresy, wykłady i oczywiście afterparty, na które dyrektor zaprasza osobiście ze sceny po każdej premierze. Festiwal chce zdobyć młodych widzów, unika więc elitaryzmu. Po raz pierwszy zwrócono się do wiedeńczyków na „ty” podczas otwarcia: „Bawcie się dobrze!”. Może to śmieszne, ale zszokowało to wielu komentatorów.

Wiele gestów można oczywiście interpretować jako autoinscenizację. Festiwal pozycjonuje się na nowo i chce wyjść poza ramy mieszczańskiej rozrywki dla zamożnych wiedeńczyków. Nie da się ukryć, że w pewnym stopniu to także autoinscenizacja samego Milo Raua, którego ktoś nazwał populistą teatralnym. Faktem jest, że wiele festiwalowych decyzji może wywoływać złośliwe uśmieszki i komentarze, jak na przykład pojawienie się szamanki przed dawnym budynkiem państwowego radia ORF przy Argentinierstrasse, który festiwal wziął w posiadanie, organizując tam konferencje, kongresy i dyskusje. Otóż budynek pochodzi z lat trzydziestych,

jest dziełem architekta Clemensa Holzmeistra, ważnego funkcjonariusza nazistowskiego. Dlatego przed konferencją prasową otwierającą festiwal zatrudniona szamanka okadzała budynek i przeganiała złe duchy…

Nie wszystko jednak jest pustym gestem, a prowokacja to jak wiadomo nieodzowny element teatralnej praktyki. Nawiasem mówiąc, Milo Rau ma zakaz wjazdu do Rosji z powodu przedstawienia *Moskiewskie procesy* z 2013 roku, opartego na rekonstrukcji procesu przeciwko Pussy Riot.

Wzór cytowania:

Muskała, Monika, *Wszystko o miłości, czyli festiwal na czas wojny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wszystko-o-milosci-czyli-festiwal-na-czas-wojny.

Autor/ka

Monika Muskała – dramatopisarka i tłumaczka. Zajmuje się głównie przekładami dramatów niemieckojęzycznych. Tłumaczyła m.in. Friedricha Schillera, Franka Wedekinda, Ödona von Horvátha, Heinera Müllera, Elfriede Jelinek. Kilkakrotnie wyróżniona przez austriacki Urząd Kanclerski za przekłady Thomasa Bernharda i Wernera Schwaba. Współautorka dramatów: *Podróż do Buenos Aires* (2001) i *Daily Soup* (2007). Wraz z mężem Andreasem Horvathem wydała dwa albumy fotograficzne: *Jakutien* (2003) i *Heartlands* (2007). Wspólnie stworzyli kilka filmów dokumentalnych, m.in. *Z punktu widzenia emerytowanego portiera* (2006) oraz *Arab Attraction* (2010). W 2017 roku nominowana do Nagrody Literackiej Nike oraz do Nagrody Literackiej Gdynia za esej *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia.*

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wszystko-o-milosci-czyli-festiwal-na-czas-wojny*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
DOI: 10.34762/wtdw-yr93
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wypelnianie-luki-teoria-lacana-reprezentacja

/ MILO RAU

Wypełnianie luki – teoria Lacana a reprezentacja

Szymon Golec | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Filling the Gap – Lacan’s Theory and Representation

This article attempts to use Jacques Lacan's theory in the context of an analysis of theatrical performance – ‘Familie’. Directed by Milo Rau, is a play telling the true story of a family who committed suicide, played by another real-life acting family. This therefore raises questions about the order of representation, as well as provoking reflection on the play's very subject matter. Lacanian theory can be a graceful tool for interpreting works of art, as the Slovenian lacanist Slavoj Žižek has repeatedly proved. The text is merely an attempt to delineate the validity of such an approach, to show what is invisible at first glance, although it has always remained on the surface. It also addresses the subject of shock and the reception of such narratives in theatre, asking questions about their validity, and their role in broader aspects of society.

Keywords: Lacan; Milo Rau; psychoanalysis; representation; shock

Milo Rau, założyciel belgijskiego NTGent, w manifeście tej instytucji pisze: „Celem nie jest reprezentowanie tego, co rzeczywiste, ale urealnienie reprezentacji” (2020). Pojęcie „urealnienie reprezentacji” zakłada pierwotną wyobrażeniową strukturę reprezentacji, pozostaje więc zadać pytanie: na

czym miałoby polegać owe urealnianie i czym różni się od „tego, co rzeczywiste”? Czy chodzi o status teatru, który zawsze był utożsamiany z pewnego rodzaju fałszerstwem? Czy może genezy tej opozycji należy szukać głębiej, u podstaw ludzkiej psychiki? Jak teza Raua ma się do reprezentacji w ogóle? „Reprezentacja natomiast jest polem negocjacji i krytyki” – pisze Grzegorz Niziołek (2023), czy w takim razie reprezentując, negocjujemy to, ile w reprezentacji realnego? Niziołek pisze też, że reprezentacja może służyć zarówno cenzurze, jak emancypacji. Może przesądzają o jej statusie proporcje między tym, co w niej urealniamy, a tym, co pozostawiamy za zasłoną wyobrażonego. Odpowiedzi można szukać u Jacques’a Lacana – francuskiego psychiatry i psychoanalityka, który podzielił rzeczywistość na trzy osobne, jednak nierozłączne elementy: realne, symboliczne i wyobrażeniowe. Ten podział, co wielokrotnie udowodnił słoweński lacanista i filozof Slavoj Žižek, można z powodzeniem stosować do analizy tekstów kultury.

Lacan – wprowadzenie

Triada realne – symboliczne – wyobrażeniowe to centrum Lacanowskiej teorii. W przystępny sposób opisuje ją Žižek:

> Triadę tę można ładnie zilustrować przykładem partii szachów: Zasady, których należy przestrzegać, aby zagrać w szachy, należą do wymiaru symbolicznego. […] Ten poziom wyraźnie odróżnia się od poziomu wyobrażeniowego, gdzie tym, co kształtuje i charakteryzuje figury, są ich nazwy (król, królowa, goniec). […] Wreszcie Realne jest całym złożonym zbiorem przygodnych okoliczności, które mają wpływ na przebieg gry (inteligencja

graczy, nieprzewidziane wypadki mogące zdekoncentrować jednego z nich lub nawet przedwcześnie zakończyć partię) (2010, s. 23-25).

W skrócie: żeby zagrać w szachy, musimy znać zasady (być świadomi symbolicznego), znać nazwy bierek (mieć pojęcie wyobrażeniowe), być przygotowani na to, co wydarzy się podczas gry (zaakceptować istnienie realnego). Triada jest więc heterogeniczna, a jej składowe są ze sobą splecione. Każda z nich jest samowystarczalna, pełny obraz (w tym przypadku partia szachów) może się jednak ziścić jedynie przy równoczesnym działaniu całej trójki. Lacan do zobrazowania tego używał symbolu węzła boromejskiego – każdy ze splotów jest oddzielnym elementem całości; gdy rozetniemy jeden, pozostałe dwa również się rozwiążą. „Nie ma komunikacji symbolicznej bez jakiejś «drobiny tego, co rzeczywiste», swoistego zestawu gwarantującego jej spójność" (Žižek, 2018, s. 60) – idąc dalej w szachowej analogii, ową „drobiną tego, co rzeczywiste" w symbolicznym może być sam wygląd figur: król, królowa, wieża itd. Wychowani w kulturze europejskiej intuicyjnie rozumiemy symboliczną wartość figur. Jednak co z tym realnym? Posługując się dalej tą analogią: wydawać by się mogło, że jesteśmy niejako zatopieni w realnym. Zderzenie z tym, co realne (na przykład z tym, że nasz przeciwnik zmatował nas w trzech ruchach), może być traumatyczne, gdyż uświadamiamy sobie własne ograniczenia czy też marność. Jednak to, co realne, podlega ciągłej mediacji ze strony wyobrażeniowego i symbolicznego (jeśli uważamy się za wybitnych szachistów, taka porażka będzie tym bardziej bolesna).

Żaden z elementów nie jest nadrzędny wobec innego. Szachowa metafora podsuwa mylny wniosek, że w realnym jesteśmy pogrążeni, ciągle czekając, aż się ujawni przez jakąś niespodziewaną sytuację. Tak naprawdę to, czym jest realne, zależy od tego, czy za punkt wyjścia obierzemy symboliczne, czy

wyobrażeniowe. „Realne – Rzecz – to nie tyle bezwładna obecność, która zakrzywia przestrzeń symboliczną (wprowadza do niej luki i niespójności), ile raczej efekt tych luk i niespójności” (Žižek, 2010, s. 100-101).

Bezpośrednim wynikiem „działania” tej triady są Inni: mały inny (*autre – a*) i Wielki Inny (*Autre – A/O*). Mały inny nie jest czymś inherentnie obcym, można go rozumieć jako projekcję własnego ego podmiotu. Z Wielkim Innym sprawa się komplikuje. Jest on radykalnie odmienny, przez co nie może należeć do wyobrażeniowego, gdyż nie może zostać zasymilowany poprzez identyfikację, Lacan przeto zrównuje Innego z konstruktami takimi jak prawo czy język, co też umiejscawia go w porządku symbolicznym. Jednakże nie stanowi on jedynie bytu „istniejącego” wewnątrz tego porządku, lecz sam porządek. Jest on zarówno innym podmiotem z całą swoją radykalną obcością, jak i symbolicznym porządkiem, który pośredniczy w relacjach z tym podmiotem: „istnieje tylko wówczas, gdy podmiot *działa tak, jakby istniał*” (Žižek, 2010, s. 26). Žižek, by zobrazować, jak działa Inny, przywołuje meksykańskie opery mydlane, które są kręcone tak szybko, że aktorzy noszą słuchawki, przez które reżyser mówi im, co mają robić: „teraz go uderz!”, „teraz go przytul!” (tamże, s. 24). Nie jesteśmy jednak robotami posłusznie podążającymi za rozkazami Innego, służy nam on również za „miarkę”, punkt odniesienia; Wielki Inny jest więc niczym wielki mediator, który sprawuje pieczę nad interakcjami między małymi innymi.

Według Lacana człowiek może umrzeć nie jeden, a dwa razy – druga śmierć jest *stricte* symboliczna; to moment, w którym jako podmiot zostajemy wykluczeni z porządku symbolicznego, przestajemy istnieć dla Innego. Za przykład Lacan obiera *Antygonę*, która przed swoją biologiczną śmiercią przeżyła śmierć symboliczną poprzez wykluczenie jej ze wspólnoty. Robi to, by zapewnić bratu właściwy pochówek, tym samym ochraniając go od

śmierci symbolicznej. Podobnie rzecz się ma w *Hamlecie*, co zauważa Žižek w książce *Patrząc z ukosa*: „w wypadku ojca Hamleta, który powraca zza grobu z żądaniem, by Hamlet pomścił jego niesławną śmierć” (2018, s. 46). Słoweński filozof uważa, że powrót zza grobu wiąże się z zakłóceniem rytuału pochówkowego, jest wynikiem uchybień w symbolicznym znaczeniu tego momentu. Duchy wracają, gdyż żądają przywrócenia owego porządku. Właśnie, żądają. Jednak co to znaczy żądać i czym różni się od pragnąć? We wcześniejszych pracach (do końca lat sześćdziesiątych XX wieku), Lacan utożsamiał podmiot z pragnieniem, później doszło do rozróżnienia między popędem a pragnieniem, a to drugie uległo dewaluacji na rzecz *jouissance* (satysfakcji). Przedmiot mający zaspokajać nasze potrzeby podlega przeistoczeniu, wchodząc w dialektykę żądania, w końcu wytwarzając pragnienie. Wzrok przesycony i zniekształcony przez pragnienie to doskonały opis tego, co Lacan nazywa „obiektem małe a” – obiekt będący przyczyną pragnienia, który pragnienie sam poniekąd zakłada.

W dyskursie Freudowskim powtórzenie jest traktowane jako przymus; traumatyczne wydarzenie z przeszłości rzutuje na obecne życie podmiotu, co skutkuje nieświadomym powtarzaniem schematów (Freud, 2012). Choć Lacan rozwija ten koncept, zapożyczając takie idee jak *automatisme de répétition* (automatyczność powtórzenia), to jednak łączy to z „reprodukcją” zinternalizowanych struktur społecznych, które podmiot odtwarza. Interesujące są dwa odłamy powtórzenia: jedno związane z oporem realnego, drugie z porządkiem wyobrażeniowym.

Pierwsze można opisać jako: przeniesienie jako powtórzenie. Takie przeniesienie jest bezpośrednim efektem oporu realnego przed symbolizacją, przed byciem wypowiedzianym. W takim przypadku nie ma sensu skupiać się na samym oporze, który może być manifestowany na różne sposoby (agresja,

milczenie itp.), a na sytuacji/doświadczeniu traumatycznym (Fink, 2002).

Drugie nosi znamiona omylnej asocjacji. Podmiotowi A wydaje się, że jest podobny do podmiotu B (wyobrażeniowy inny), w takiej sytuacji relacja staje się w przeważającej części wyobrażeniowa, gdyż polega na obcowaniu obrazu podmiotu A z wykreowanym przez niego obrazem podmiotu B.

Co i gdzie jest realne?

W 2007 roku na przedmieściach Calais wszyscy członkowie rodziny Demeester się powiesili. Pozostawili kartkę ze słowami: „nawaliliśmy, przepraszamy”. Nigdy nie udało się ustalić konkretnego motywu tego zbiorowego samobójstwa, które wstrząsnęło lokalną społecznością. Taka jest rzeczywista historia stojąca za spektaklem *Familie* Milo Raua (premiera: 4 stycznia 2020, NTGent). Reżyser zatrudnił prawdziwą rodzinę: An Miller i Filipa Peetersa, profesjonalnych aktorów, ich córki Leonce i Louisę, a także ich psy. Zważywszy na te informacje, powinniśmy zadać pytanie: kim właściwie są aktorzy i czy powinniśmy ich tak nazywać?

Ludzie, których widzimy na scenie, nie odgrywają ról, a jedynie fantazję na temat tego, jak wyglądałby ich ostatni dzień. Choć możemy tę sytuację zinterpretować według zasad *Poetyki* Arystotelesa, gdzie *mythos* byłoby ową fantazją, zaś *praxis* objęłaby sam akt samobójczy, to takie rozumienie wydaje się nazbyt uproszczone. O wiele ciekawsze wydaje się *Unheimliche*, pojęcie Zygmunta Freuda, niefortunnie przetłumaczone jako *niesamowite* (Freud, 1999), co pozbawia oryginalnej konotacji tego słowa z tym, co „domowe” (Fisher, 2023. Ta konotacja nie jest pozbawiona znaczenia, gdyż chodzi o odkrycie różnicy w obrębie identyczności – coś jest wystarczająco niepodobne, by wzbudzać niepokój. Na kanwie tego tekstu Samuel Weber

proponuje inne ujęcie teatralności jako wzajemnego pozycjonowania (Weber, 2009, s. 283-312). Freud używa słowa *eingestellt* – umieszczony; spektakl więc staje się w takim stopniu teatralny, w jakim przekracza narrację i reprezentację, przedstawiając je „innym", czyli widzom, będącym w rzeczywistości świadkami. Można to rozumieć jako odwrócony *Verfremdungseffekt* (efekt obcości) Bertolta Brechta: znaną sytuację „umieszczamy" na scenie, tym samym czyniąc ją obcą.

Problem identyfikacji jest sednem tego spektaklu: kogo widzimy na scenie – czy to rodzina Miller-Peeters? Czy rodzina Demeester? Na ile te sceny z życia rodzinnego są podobne do tych, które znamy z autopsji? Co jest w nich niepokojącego? Czy jesteśmy widzami oglądającymi historię, czy świadkami aktu ostatecznego? Czy ten akt ostateczny jest unicestwieniem, czy może nowym początkiem?

Na kanwie prawdziwej historii rodzina aktorska konfabuluje swój ostatni wieczór, tym samym stając się niejako naczyniami (*vessels*), służącymi do odtworzenia tamtej historii. Aura tajemniczości towarzysząca samobójstwu rodziny Demeester zderza nas z radykalnym porządkiem realnego, pozbawionym wymiaru symbolicznego. Przywołując teorię Žižka mówiącą o tym, że zmarli wracają ze względu na zakłócenia w brakującym wymiarze, możemy wysnuć tezę, że spektakl ten służy naprawieniu tego uchybienia.

W celu uporządkowania proponuję, by rodzinę z Calais określać mianem reprezentowanych, zaś rodzinę na scenie mianem reprezentujących – użycie imiesłowu czynnego jest nieprzypadkowe, gdyż jak zauważa Samuel Weber, ta forma gramatyczna jest wyznacznikiem specyficznego ujęcia teatralności: „«Jego obecność» jest, jak gdyby zawieszona w odstępie i jako odstęp, który łączy i rozdziela przedmiot prezentacji i «samą» prezentację. […] Ponieważ w ten sposób obecność określona jest przez własne podwojenie, zarazem

pozostaje ukonstytuowana przez serię i jako seria powtórzeń” (Weber, 2009, s. XXX). Na scenie są po prostu aktorzy, będący prawdziwą rodziną, którzy próbują powtórzyć wieczór innej rodziny. Do reprezentowanych upodabniają ich więzy rodzinne, ale rozdzielają doświadczenia. Nie są w stanie „zaprezentować” ich ostatniego wieczoru, wiedząc, że muszą go skończyć w określony sposób, gdyż sami przywołali „zza grobu” samobójczą rodzinę.

Familie

Spektakl zaczyna się odsłonięciem kurtyny, któremu towarzyszy sielankowy śpiew ptaków. Znajdujemy się w typowym mieszkaniu zachodnioeuropejskiej klasy średniej. Scena jest makietą z wyciętą ścianą, by umożliwić nam wgląd w głąb. Od lewej mamy łazienkę, salon, kuchnię z jadalnią, pokój córek. Na proscenium mały stolik z lampką biurową. Nad sceną jest ekran, na którym wyświetlany będzie obraz z kamer, transmitowany na żywo, co pozwoli nam ujrzeć zakamarki domu. Ciekawym efektem są sunące od tyłu sceny światła, co ma dawać efekt przejeżdżających aut, przypominając nam ciągle o tym, że poza mieszkaniem toczy się życie.

Wchodzi matka (An Miller), zapala światła w mieszkaniu. Rozpoczynają się wypowiedzi o tym, co dana osoba lubi. Przeważnie są to zwykłe czynności: czytanie *Harry’ego Pottera*, śmiech, sen, odpoczynek, muzyka. Wyjątkiem jest Ojciec (Filip Peeters), który zdaje się lubić wyłącznie rzeczy obsceniczne: gotowanie, ale nago, kąpiel w morzu, ale nago, seks, ale wtedy, gdy nie ma żadnych hamulców itd. Wymienianie, co kto lubi, można potraktować jako jasne zaznaczenie pola wyobrażeniowego. Każda rodzina kreuje własne pola wyobrażeniowe – rytuały w obrębie większego pola symbolicznego, jakim jest społeczeństwo i kultura. W trakcie tego wymieniania na scenę wchodzą córki, matka zaś przykleja zdjęcia rodzinne do ściany. W tle zaczyna

przygrywać piosenka *Who by Fire* Leonarda Cohena.

Starsza córka, Louisa Peeters, opowiada, że gdy wyjechała z siostrą do szkoły z internatem, zaczęła mieć myśli samobójcze. Spisywała je w pamiętniku, wraz z informacjami o ludziach, którzy popełnili samobójstwo, w tym o rodzinie Demeester, która szczególnie ją zainteresowała. Wpierw zapytała siostry, czy mogliby wystawić tę historię na scenie, na co ta przystała, rodzice natomiast byli szczęśliwi, że mogą zrobić coś razem z dziećmi. Pojechali więc wszyscy do Coulogne, przedmieścia Calais, by zapoznać się z okolicą, odwiedzić dom tajemniczej rodziny i popytać sąsiadów. Scena ta jest próbą przybliżenia do reprezentowanych, jakby coś z zewnątrz wchodziło do wewnątrz.

Przywołuję tu podział na wnętrze i zewnętrze ze względu na jego użyteczność w zobrazowaniu tego, jak istotnym problem jest owa identyfikacja różnic; poprzez film z wycieczki do Coulogne płynnie przechodzimy z pozycji widza do bycia świadkami. A jeśli wyznanie córki nie jest jedynie chwilowym „załamaniem”? Jeśli zamiast rodziny, która tymczasowo wciela się w samobójców, widzimy samobójców, którzy fantazjują o szczęśliwej rodzinie? Zwracam na to uwagę bynajmniej nie z chęci dalszej komplikacji rozmaitych porządków, a wręcz przeciwnie, by ukazać złożoność tego, co instynktownie identyfikujemy jako rzeczywiste. W zależności od tego, którą perspektywę przyjmiemy, dojdziemy do dwóch skrajnie odmiennych konkluzji dotyczących tego, gdzie i jak ukazuje się nam maska sytuacji teatralnej, oraz czy ma ona status rzeczywisty, czy też, tak jak do tego jesteśmy przyzwyczajeni – symboliczny.

Zainspirowana historią francuskiej rodziny Louisa stawia pytanie, jak wyglądałby ich ostatni wspólny wieczór. Tym samym kończy się „prolog” spektaklu i przechodzimy do następnej części zatytułowanej *Killing Time* –

„czas zabijania” bądź „zabijanie czasu”; obie wersje pasują do tego, co się wydarzy.

Fantazja o tym, jak wyglądałby ostatni wieczór tej rodziny, idzie zgodnie z przypuszczeniami. Ojciec przygotowuje obiad, matka w tym pomaga. Ciekawie dzieje się u córek: młodsza prosi starszą o pomoc w powtarzaniu angielskich słówek z podręcznika, prozaiczne słówka: *family*, *mother*, *sky*, *garden*, *animal* itp. przeplatają się z niepokojącymi: *prison*, *murder*, *coffin*, *heartless* itd. Jakby miało to obrazować „odstęp”, o którym wspomina Weber: słówka pasujące do fantazji o szczęśliwej rodzinie zaczynają mieszać się z tymi, które zwiastują przyszły los. Słówka wypełniają przestrzeń audialną, mieszając się z melancholijną muzyką klasyczną. Przy tym akompaniamencie matka dzwoni do swoich rodziców, podczas rozmowy zaczyna płakać. Całą scenę widzimy na ekranie, gdyż rozgrywa się ona za aneksem kuchennym. Ojciec nie jest chętny do rozmowy z teściową, córki również niechętnie podchodzą do telefonu, choć tu matka już nie pyta, czy są chętne, tylko stawia je przed faktem dokonanym – „Poczekaj, dziewczyny chcą z tobą porozmawiać”. Mam wrażenie, że ta scena należy w całości do rodziny reprezentujących, matką kieruje obowiązek skontaktowania się z rodzicami, tego samego wymaga od córek. Zauważmy, jak sprytnie Milo Rau konstruuje prostą, na pierwszy rzut oka, scenę typowej sytuacji rodzinnej – telefon do dziadków – której im uważniej się przyglądamy, tym więcej rzeczy zdaje się nie pasować. Jest nacechowana niechęcią, apatią i przymusem.

Z głośników zaczyna mówić Leonce, młodsza z sióstr, co daje efekt, jak gdybyśmy słyszeli jej myśli. Mówi: „Gdy powiedziano mi, że muszę zagrać młodą dziewczynę, odpowiedziałam, że nie ma tu co grać, bo nią jestem”. Mówi też, że gdy była młodsza, sądziła, że kontrolują nas giganci, którzy słyszą wszystko, co myślimy. Potem mówi o zbliżającej się katastrofie

klimatycznej, i że lepiej umrzeć, zanim zacznie się armagedon. Jednak przed śmiercią chciałaby kogoś pocałować, boi się, że po śmierci będzie sama. Uważa, że gdy trzyma się kogoś za rękę podczas umierania, dusze zostają złączone.

Przyjrzyjmy się temu monologowi. Fragment o graniu kogoś, kim i tak się jest, to zaprzeczenie roli Wielkiego Innego, samowolne wykreślenie się z pola symbolicznego. Leonce jest świadoma konwencji mówiącej o tym, że aktor gra, powiedzenie, że „nie ma kogo grać", jest fetyszystycznym zaprzeczeniem. To ona bowiem zainteresowała się jako pierwsza rodziną Demeester i nie ma zamiaru tej historii zwyczajnie „odegrać", co stawia ją w kontrze do sytuacji teatralnej. Następna część wypowiedzi utwierdza mnie w tym przekonaniu. Giganci mogą być zrównani z Wielkim Innym – którego odpowiednikiem jest Bóg. Tutaj jednak chodzi o coś innego: córka zdawkowo wspomina o Bogu, zaś rola owych gigantów bardziej odpowiada Innym Innego. Jak definiuje to Žižek: „Ukryty podmiot, który kieruje poczynaniami Wielkiego Innego (porządek symboliczny), dokładnie w tych momentach, w których Inny wyraża swą «autonomię», tzn. gdy wywołuje sensowny efekt za pomocą bezsensownej przygodności, poza świadomą intencją podmiotu mówiącego" (2018, s. 41). Istnienie Innego Innego, choć to konstrukcja paranoiczna, daje możliwość wyjścia z choroby, gdyż neguje pojmowanie Innego jako spójnego i zamkniętego porządku, zezwalając na ucieczkę z automatyzmu dyktowanego przez porządek symboliczny. Konsekwencje widzimy natychmiast w ostatnim fragmencie monologu córki. Często powtarzającym się motywem w dziełach sztuki jest powrót martwych do życia, co według Lacana ma związek z symboliką rytuału pogrzebowego, a raczej jego niedopełnieniem, uchybieniem, które zaszło pomiędzy śmiercią a pochówkiem. Wiara w absolutną samotność po śmierci, wynikająca z lęku przed osamotnieniem czy niezrozumieniem w trakcie życia, prowadzi Leonce

do wytworzenia własnego rytuału, mającego (być może) za zadanie przywrócenie ładu, domykającej klamry w historii Demeesterów. Sytuacja, jakiej jesteśmy świadkami, może być traktowana jako próba ucieczki z porządku symbolicznego, na którą zezwala Inny Innego.

Rozpoczyna się kolejna część: *Family Diner* (obiad rodzinny). Rodzina zasiada przy okrągłym stole za aneksem kuchennym, mieszkanie jest ciemne: scenę widzimy na ekranie u góry. Atmosfera jest gęsta, a dialogi mają w sobie coś sztucznego, tak jakby były wypowiadane pod przymusem, w celu zachowania porządku symbolicznego. Szybko rozmowa kieruje się na tory mniej przyjemne: jakąś dziewczynkę przejechało auto, którego kierowcą był mężczyzna z północnej Afryki, starsza z córek wspomina o chłopcu, którego „kompromitujące zdjęcia" wyszły na jaw, co Ojciec konstatuje słowami: „za naszych czasów tego nie było", mówi również, żeby córki uważały na takich ludzi, na co Louisa odpowiada: „po dzisiejszym wieczorze chyba nie będzie takiej potrzeby". Zjawa reprezentowanych unosi się w tej scenie od samego początku, jednakże te słowa kładą kres tej fantazji rodziny aktorów, ponownie przenosząc ich w historię rodziny Demeester, Louisa nie chce w niej uczestniczyć, wie, że powinna, ale nie w tym celu tu jest. Istnieje na scenie niczym taran, raz po raz burzący kreowany fantazmat, taran, który czerpie satysfakcję z burzenia iluzji. Atmosfera i przypomnienie o przyszłości nie sprzyjają apetytowi, rodzice zaczynają sprzątać, młodsza córka dopytuje starszą o chłopaka: chodzi o Amira, z którym starsza się całowała, choć go nie kochała. Młodszą ta wiadomość szokuje i pyta: „Czy można kogoś pocałować, nie kochając go?", na co starsza odpowiada, że oczywiście. Widać, że odpowiedź ta szokuje młodszą. Pyta ojca, czy mogą pooglądać stare nagrania rodzinne. Córki odchodzą, na ekranie pozostaje sam ojciec, z którego twarzy możemy wyczytać pewnego rodzaju melancholię. Zaczyna opowieść o tym, jak został aktorem, jak miał dosyć bycia w ciągłej podróży,

jak żałuje tego, że zabrało mu to czas, który wolałby przeznaczyć dla rodziny. Wspomina o straszeniu córek, gdy te były małe, wysłaniem ich do szkoły z internatem. Gdy starsza podrosła, coś, co miało budzić strach, okazało się przez nią pożądane, gdyż potrzebowała rygoru, a młodsza poszła za nią. Decyzja o porzuceniu aktorstwa została podjęta zbyt późno, przedmiotem pragnienia było spędzanie czasu z córkami, zaś przyczyną to, że niewystarczająco go poświęcił – w tym tkwi smutek melancholika według Lacana: nie jest on smutny, ponieważ coś stracił, tylko dlatego, że zdobył coś, nie spełniło to jego oczekiwań.

Następna część, *The Last Move* (ostatni ruch), rozpoczyna się burzą. Córki wraz z ojcem siadają na kanapie i oglądają stare nagrania rodzinne, matka chodzi po mieszkaniu, nosząc puste kartony. Zatrzymuje się i pyta starszą z córek, czy pamięta, jak się urodziła. Odpowiedź oczywiście jest przecząca, córka dzieli się jednak swoim najstarszym wspomnieniem, dotyczącym przeprowadzki z miasta na wieś. Przywołanie czarnego mercedesa dziadka wywołuje wspomnienia matki, która dzieli się z nami historią swoich rodziców: ich małżeństwo było zaaranżowane, nie było tam wielkiej miłości, ale „należy pamiętać, że były to inne czasy". Matka prosi o pomoc córki, na ekranie u góry widzimy nagrania z czasu, gdy dziewczynki były małe, w tle zaczyna grać *Too Many Birds* Billa Callahana, cała rodzina zaczyna pakować dobytek do kartonów. Przypomina to raczej przygotowanie do podróży, nie samobójstwa.

Trudność sprawia pożegnalny list, każde słowo wydaje się niewystarczające. W końcu jedna z córek zabiera mamie kartkę i pisze na niej: „nawaliliśmy, przepraszamy" – to samo zostawiła po sobie rodzina Demeester. Opowiada się anegdotę o Gustawie Flaubercie, który został poproszony o wysłanie pocztówki znad morza. Po tygodniu spędzonym w pokoju udało mu się

napisać: „Pozdrawiam znad morza”. To nie słowa sprawiają trudność, a okoliczności ich napisania. Rodzina w spektaklu wie, że będą to jej ostatnie słowa, ostatnia rzecz, którą po sobie zostawi, więc powinny być podsumowaniem całego życia.

List samobójczy ma ciekawy status, gdyż musi spełnić oczekiwania adresata, którego samobójca nie zna, choć może się domyślać. Oczekiwania względem treści są bardzo wygórowane, co wiemy podświadomie. Skoro kończymy coś tak ważnego, jak własne życie, to jakim sposobem mielibyśmy ująć to w słowa? Z drugiej strony, jak za pomocą tych słów mielibyśmy pojąć to, że ktoś odebrał sobie życie? Możemy tutaj zauważyć subtelną grę w polu symbolicznym. Samobójca czuje, że powinien napisać taki list, nawet jeśli słowa nic nie znaczą, by móc się usprawiedliwić w oczach Innego (w tym wypadku Innego i innego człowieka). List nie jest potrzebny samobójcy *per se*, potrzeba jego napisania wynika ze świadomości istnienia w społeczności oraz statusu samobójstwa w niej. Samobójca pisze list po to, by wytłumaczyć innym, dlaczego to uczynił. Przed Innym (*Autre*) również należy się wytłumaczyć. List służy jako ostatni element przed wyjściem z pola jego działania, jest jedynie przepustką, umożliwiającą przerwanie węzła boromejskiego. Skoro więc wychodzimy z pola symbolicznego, pojawia się problem dotyczący znaczącego (*signifier*) i znaczonego (*signified*) – co pozwala nam lepiej zrozumieć pierwotny dylemat dotyczący drugiej osoby. Obszar symboliczny, w którym porusza się samobójca, jest radykalnie odmienny od pola „zdrowego” człowieka, co oznacza, że słowa przestają odsyłać nas do znanych nam znaczonych. Stąd enigmatyczność słów rodziny Demeester: „nawaliliśmy, przepraszamy”. Możemy przypuszczać, że powodem samobójstwa jest zbrodnia albo nieprzemyślana inwestycja, a gdy okazuje się, że żadna z hipotez nie jest prawdziwa, pozostajemy z pustymi rękoma.

An zaczyna opowieść o córkach: kocha je bardzo, ale gdy się urodziły i musiała zrezygnować z pracy, po pół roku przestała sobie dawać radę psychicznie. Utracona wolność była zbyt wysoką ceną. Jak mówi, była wychowywana przez zakonnice. To właśnie z młodości pochodzi jej zamiłowanie do muzyki klasycznej i kultury wysokiej. Co wieczór modliła się do Boga, a na koniec dodawała: „Diable, jeśli ty jesteś władcą, to i ciebie kocham". Następnie wyjechała do Antwerpii, poszła do szkoły teatralnej, tam zaczęła się wolność, alkohol, seks, podróżowanie.

W historii matki możemy najlepiej zaobserwować łagodne przejście od względnego autorytaryzmu wychowania w dawniejszych czasach do obecnej wolności, którą cechują slogany pokroju „Enjoy!" bądź „Be yourself!". Nawet gdy jesteśmy zmuszeni do zrobienia czegoś, nie zostaje nam odebrana możliwość buntu – nasza wolna wola pozostaje nienaruszona. Wyrazem tego buntu, czy też dziecięcej przenikliwości, jest właśnie kończenie modlitwy zwrotem do diabła. Jednakże wolność, którą matka znalazła później, a w której wychowywane były jej córki, kreuje sytuację odwrotną: nie jesteśmy już przymuszani, stawką jest powinność. Najlepszym przykładem jest scena dzwonienia do dziadków – córki nie wydają się chętne do rozmowy, gest przekazania telefonu przez matkę mówi: „Wiem, że nie chcecie, ale babcia was kocha, więc powinnyście". W permisywnym podejściu więc kryje się bardziej złowieszczy cel: zrobienia czegoś nie z przymusu, a własnej woli (Žižek, 2010, s. 122-137).

Final Preparations (przygotowania końcowe) to ostatnia część spektaklu. Louisa włącza *Tristes apprêts* (smutne przygotowania), arię z opery *Kastor i Polluks* Rameau. W mitologii greckiej Kastor i Polideukes, znani też jako Dioskurowie, byli spartańskimi herosami, cechowała ich wielka braterska miłość. Polideukes, w odróżnieniu do brata, był nieśmiertelny. Gdy Kastor

umarł, Zeus przemienił braci w gwiazdozbiór, by już na zawsze pozostali razem (Graves, 1968).

Wykorzystanie akurat tej arii nie wydaje się przypadkowe. Relacja Louisy i Leonce jest podobna do relacji Dioskurów, finał historii braci przypomina teorię młodszej z sióstr o trzymaniu się za ręce w momencie umierania, co umożliwi wspólne życie po śmierci. Tytuł arii przypomina tytuł ostatniej części spektaklu; w operze wykonywana jest podczas sceny pogrzebowej. Pochówek jest rytuałem mającym za zadanie odprawienie zmarłego na tamten świat. Tak i tutaj rodzina przygotowuje się do podróży, a raczej nowego życia. Idąc za teorią drugiej śmierci, należy na to spojrzeć nie jako na definitywny koniec, a raczej nowy początek. „Tragedia rozgrywa się w polu między dwiema śmierciami (*l'espace de l'entre-deux-morts*)" (Lacan, 1992, s. 320). W kontekście spektaklu można rozumieć to jako zaburzenie cyklu przemian w naturze: „fałszywe metafory bytu (*l'étant*) mogą być odróżnione od pozycji bycia (*l'être*)". Nakaz popełnienia samobójstwa egzekwowany przez zjawy rodziny Demeester, ich osobliwe istnienie jako duchów na scenie, powoduje, że rodzina Miller-Peeters funkcjonuje niczym umarli wśród żyjących, co skutkuje, tym, że w polu symbolicznym pojawia się coś na wzór niebycia bądź bycia-ku-śmierci (Lacan, 1992, s. 313). Oczywiście, takie bycie-ku-śmierci jest zaprzeczeniem „normalnego" stanu pola symbolicznego, dochodzi więc do powstania rozłamu, który jest doskonale widoczny w spektaklu. Zauważmy, że rodzina bierze udział w rytuałach, które pochodzą z wewnątrz jej pola symbolicznego: wspólne jedzenie, oglądanie starych nagrań, opowieści z młodości. Louisa symbolizuje ów rozłam, to ona jest namiestniczką bycia-ku-śmierci, co rusz przypominając o tym, jak ta historia ma się zakończyć. Prostym wytłumaczeniem byłoby powołanie się na myśli samobójcze Louisy, wraz z trwaniem spektaklu jednak wszystkim udziela się ten nastrój, wydają się

godzić na nowy sposób bycia. Myśląc o pragnieniu, musimy pamiętać, że jego przedmiot ma status anamorfozy, to znaczy, że gdy patrzymy prosto na niego, nigdy nie ukaże się on w pełni. Dopiero patrząc pod odpowiednim kątem, dostrzeżemy jego istotę. Znaczy to mniej więcej tyle, że za tym samobójstwem nie kryje się chęć zakończenia życia, tylko potrzeba rozpoczęcia go od nowa. Problemem nie jest zawiedzenie się własnym życiem, ile niechęć do świata, w jakim przyszło żyć. Mam wrażenie, że tu ujawnia się kluczowa rola reprezentowanych: są oni potrzebni, gdyż umożliwiają reprezentującym wejście na ostatni etap tej niechęci do świata. Odegranie ich umożliwia przejście do ostatniego etapu żałoby, jakim jest akceptacja.

Louisa, która chciała być projektantką mody, przygotowała dla każdego strój. Wspomina, że rodzina Demeester też miała odświętne ubrania; Louisie przypomina to jakiś dawny rytuał. Jej projekty mają odwzorowywać charaktery członków rodziny bądź to, z czym się jej kojarzą. Dla jej siostry zrobiła coś szalonego – wielobarwną spódnicę, której krój przypomina pióra egzotycznego ptaka. Dla Matki coś anielskiego, kremową spódnicę na szerokim pasie i miękki brązowy sweter. Dla Ojca klasyczny, elegancki garnitur, gdyż jest on mężczyzną z zasadami, jednak podszewka oraz detale stroju odsłaniają wielobarwność i zawiłość ojcowskiego charakteru. Dla siebie przygotowała sukienkę o wielu warstwach, które mają reprezentować jej maski i trudność w otworzeniu się na innych ludzi.

Zauważmy, z jaką pieczołowitością Louisa nadaje symboliczny sens strojom. Nie jest to po prostu dziecięca wyobraźnia, bo i sama dzieckiem już nie jest. Interesująca jest sama potrzeba symbolizacji, którą zauważamy teraz u Louisy, a wcześniej u jej młodszej siostry, choćby za sprawą jej teorii o trzymania się za rękę podczas umierania, co nosi znamiona religijności.

Według Lacana, jeśli Boga nie ma, nic już nie jest dozwolone (1991) – wiara uprawomocnia do robienia rzeczy tak długo, jak robi się je w imię Boga. Człowiek wierzący jest poddany zakazom pochodzącym od Boga, to jest z zewnątrz. Wątpliwości dotyczące wiary skrywa i w ten sam sposób oddaje się różnym pragnieniom. U człowieka niewierzącego, na pozór oddającego się hedonistycznym rozrywkom i tolerancyjnego wobec świata i innych, zakazy ulokowane są wewnątrz jego nieświadomości. Zamiana polega się na tym, że wyparte zostają same zakazy, a nie, jak dawniej, przyjemności.

Scena się wyciemnia, słabe światło z lampki biurowej oświetla Louise siedzącą przy stoliku, na ekranie widać obraz z kamery ustawionej frontem do niej. W tle widać jej siostrę, która w ledwie dosięgającym ją świetle wygląda niczym zjawa, a przez podobieństwo sióstr – jak odbicie Louise w lustrze. Opowiada, że na ciałach członków rodziny Demeester nie znaleziono żadnych śladów walki, tylko u dzieci widoczne były zadrapania od krzesła, spowodowane najprawdopodobniej konwulsjami. Gdy sama chciała się zabić, zadzwoniła do mamy, długo rozmawiały. Czyta wpis ze swojego dziennika, uważa, że świat jest zepsuty i chory: „Nie ma nic gorszego niż bycie świadomym tego faktu i nierobienie niczego w celu poprawy, skoro i tak umrzemy, to czemu by tego nie przyśpieszyć?” – mówi. Wspomina, że podczas pracy nad spektaklem członkowie zespołu rozmawiali ze sobą o powodach, dla których warto żyć, małych rzeczach, które dla innych mogą być bez znaczenia. Żadna z odpowiedzi jej nie przekonała. Zaczyna opowiadać o tym, co lubi, tym samym tworząc klamrę spektaklu i rzucając nowe światło na wymieniane przez rodziców rzeczy na początku przedstawienia. Gdy Louisa dalej wylicza, co lubi, An zaczyna znosić taborety i ustawiać je przed blatem, w samym centrum sceny. Rodzice wspólnie szykują sznury. W tle oprócz głosu córki słychać dalszą część arii Rameau.

Obraz z kamery pokazuje teraz młodszą z córek – Leonce, która płacze w pokoju i tuli do siebie psa ubranego w sweterek. Ojciec zostaje, poprawia jeszcze sznury, matka przychodzi do pokoju córek, wypowiada złowrogie słowa: „Dziewczyny, już czas”. Rozpoczyna się szarpanina między matką a dziewczynami, które próbują odepchnąć rodzicielkę jak najdalej. Jedynie ten pokój jest oświetlony, obraz z kamery pokazuje jego wnętrze, dzięki czemu widzimy mimikę kobiet. Nikłe światło przebija się również do kuchni, w której w milczeniu siedzi ojciec, patrząc na widownię. W końcu wchodzi do pokoju i szamotanina się kończy. Młodsza córka przytula się do matki, starsza siedzi z boku, z oczami skierowanymi ku górze, ojciec, jakby nieobecny, stoi w kącie i obserwuje. W końcu Louisa mówi: „Chodźcie, zróbmy to”.

W perspektywie fantazji (popełnienia samobójstwa) słowa te wskazują na fałszywą naturę *passage à l’acte* (przejścia do czynu). Na pierwszy rzut oka wydaje się, że słowa te są tylko próbą przyśpieszenia nieuniknionego, podczas gdy są próbą skrócenia fantazji, zdają się brzmieć: „Chodźcie, zróbmy to, zanim fantazja o życiu szczęśliwej rodziny znów nami zawładnie”. Lacan zestawia *passage à l’acte* z *acting out*. *Acting out* ma znamiona „dzikiego przeniesienia” – to znaczy takiego, którego symptomy nie wołają o analizę: symptom jest czymś w rodzaju rozkoszy, *acting out* wystarcza sam sobie (Lacan, 2014). Rozumieć to można tak, że *acting out* jako dzikie przeniesienie różni się od zwykłego tym, że nie jest tylko wspomnieniem przeszłości i przeniesieniem na inny, intersubiektywny wymiar, a wspomnieniem i wyłożeniem tego przez Innym (*Autre*). Co staje się niemożliwe, gdyż Inny odmawia słuchania, wtedy właśnie odbywa się *acting out* – jest nacechowanym symbolicznie, zaszyfrowanym przekazem kierowanym w stronę Innego.

Czy przypadkiem nie jesteśmy świadkami jednego wielkiego *acting out*? Przyglądając się Louise, wiemy, że raz próbowała za pomocą słów podzielić się swoim pragnieniem samobójstwa – na początku spektaklu, gdy opowiadała o wyjeździe do szkoły z internatem. Wraz z trwaniem spektaklu słowo „samobójstwo" pojawiało się coraz rzadziej, najczęściej w kontekście przywoływania rodziny Demeester. Natomiast działania i klimat coraz mocniej wstępowały na drogę bycia-ku-śmierci. Nie tyczy się to wyłącznie Louisy. Rodzice również dzielą się wspomnieniami, Ojciec opowiadający o zakończeniu kariery aktorskiej, matka opowiadająca o swoim wychowaniu u zakonnic. Zaraz po tych wyznaniach następuje zmiana zachowania, jak gdyby „życie" opuszczało ich ciało. Można więc całościowo potraktować owe wspomnienia jako *passage à l'act*, a ich konsekwencje jako *acting out*. Próby przywołania wspomnień do świadomości, wytłumaczenia się w obliczu Innego, zostają zażegnane, gdyż ten nie słucha, pozostaje więc działać – aktorzyć.

Rodzina zmierza do kuchni, gdzie wszystko już zostało przygotowane. Najpierw na taborety wchodzą córki, Filip pomaga Leonce założyć pętlę na szyję, Louisa radzi sobie sama, An pomaga jeszcze Filipowi, zdejmuje mu okulary. Matka po lewej stronie, córki w środku, ojciec z prawej. Młodsza z córek przypomina o tym, by trzymać się za ręce.

Scena się wyciemnia, na ekranie wyświetla się tekst na temat rodziny Demeester, między innymi powód samobójstwa orzeczony przez psychologa: „głębokie poczucie winy i nadzieja na odkupienie". Zapala się lampa w kuchni, która rzuca nikłe światło na całe mieszkanie, co jakiś czas przejeżdżające auto rozświetla domostwo. Na ekranie pokazywane są poszczególne pomieszczenia, opustoszałe. Przestrzeń wypełniają odgłosy ulicy i śpiew ptaków. Równomierne odstępy odgłosów aut z ulicy

przypominają pulsacyjne bicie serca, zdają się przypomnieniem, że pomimo śmierci w tym domu, wszędzie indziej życie toczy się dalej. Na ekranie wyświetlają się napisy końcowe wymieniające osoby zaangażowane w produkcję, w tle słychać *Who by Fire* Leonarda Cohena.

***

Czy mamy do czynienia ze szczęśliwą rodziną, która musi popełnić samobójstwo, czy z samobójcami, którzy chcą być szczęśliwą rodziną? Na to pytanie nie ma definitywnej odpowiedzi, gdyż postaci na scenie są obiema wersjami jednocześnie. Przyjrzyjmy się im bliżej, idąc od początku.

W spektaklu pada kwestia, że gdy matka odkryła myśli samobójcze córki, postanowiono coś z tym zrobić. Louisa zaczęła się interesować historią rodziny Demeester. Na kanwie tych dwóch wydarzeń powstał spektakl *Familie*, będący próbą przyjrzenia się tragedii rodzinnej przez Milo Raua. Przywołanie historii rodziny Demeester na samym początku spektaklu jest jakby wywołaniem ich duchów. Mam wrażenie, że w tym momencie w warstwie narracyjnej spektaklu powstaje rodzaj luki, działania rodziny Miller-Peeters są ich działaniami, ale rytm i koniec tej opowieści są z góry ustalone przez rodzinę z przedmieść Calais. Wygląda to trochę tak, jakby moment samobójstwa w tym spektaklu był rodzajem *deus ex machina* – w tragedii antycznej w celu rozwiązania akcji musiało interweniować któreś z bóstw, a tutaj zdają się interweniować duchy francuskiej rodziny. Można to najlepiej zauważyć w końcowym momencie sztuki, w którym do zapłakanych córek przychodzi matka, z grobową miną oznajmiająca: „Już czas”.

Lacan zwraca uwagę na zwrot *deus ex machina*, jednakże kontrastuje go z *machina ex deo*, proponując tym samym wyekstrahowanie tej maszyny „porządkującej” z Boga (1991, s. 47). U podstaw tej zamiany leży oczywiście

negacja Boga jako bytu absolutnego pochodzącego z zewnątrz, zawsze umożliwiającego dostrzeżenie tego, co prawdziwe. W teorii Lacana bowiem nie ma instancji pełniącej taką rolę, jest za to Inny. Wielki Inny jest domeną pola symbolicznego, a zatem języka; owa maszyna, którą próbujemy wydobyć, istnieje więc w samym jego środku. Idąc dalej, Lacan analizuje przypadki psychozy, opierające się na wykluczeniu czegoś z pola symbolicznego, co powoduje, że dana rzecz „pojawia się w realnym" (2014, s. 86). W spektaklu zaś Louisa zaczyna mieć myśli samobójcze w momencie wyjazdu do szkoły z internatem, gdzie przytłoczona nagłą zmianą otoczenia i nawyków, zaczęła zastanawiać się nad własnym życiem. Bazując na tym, co wiemy, decyzja o szkole z internatem była spowodowana zbyt dużą wolnością w wychowaniu, która wywołała u córek potrzebę porządku i „rygoru", oraz nieobecnością rodziców, zwłaszcza ojca, podczas dojrzewania córki.

Bezsprzecznie to Louisa jest najważniejszą postacią w spektaklu, a przynajmniej osią tej opowieści. Niejako to właśnie dzięki niej spektakl w ogóle powstał, to ona przywołuje rodzinę Demeester, to ona jest narratorką, wokół której kręci się akcja i która usilnie przypomina wszystkim, że to rzeczywiście ich ostatni wieczór. Zważając na to, można uznać, że *Familie* jest próbą ustanowienia na scenie pewnej fantazji, a sama Louisa w tej historii przybiera kulturowy wzorzec *femme fatale* – której cechą według Žižka jest nie tylko seksapil, a przede wszystkim niczym nieskrępowany popęd śmierci. Należy jednak uściślić rozumienie fantazji; w teoriach Lacana fantazja ma znaczenie bardzo bliskie zadowoleniu (*enjoyement*). Fantazja w takim ujęciu nie tyle mówi nam o jej przedmiocie, ile o tym, kto ją ma. Jednak to nie my jesteśmy osobami, które mają fantazje, tylko nasza własna idea siebie: Ja idealne, pochodzące z pola wyobrażeniowego. Nad-ja to zinternalizowane zasady moralne, normy społeczne i oczekiwania nadawane przez nie (przykładowo poprzez rodziców czy nauczycieli), natomiast Ja

idealne powstaje u dziecka w fazie lustrzanej i jest odbiciem jednostki, która ciągle zmierza do perfekcji, co w dłuższej perspektywie prowadzi do uznania rzeczywistego życia za wybrakowane i bezsensowne. Milo Rau poprzez ten spektakl zdaje się zadawać pytanie o to, co się stanie w momencie, gdy zabraknie elementów fundujących nad-ja. By lepiej to zobrazować, powróćmy do różnic między wychowaniem autorytarnym a liberalnym i pułapki mieszczącej się w permisywnym wychowaniu. Głównym paradygmatem dzisiejszego ustroju społeczno-ekonomicznego stało się czerpanie rozkoszy (Žižek, 2010, s. 137), Co jednak, jeśli nie odczuwamy tej rozkoszy? Gdy wolność w stawaniu się, kim tylko chcemy, staje się nie możliwością, a ciężarem? Czy nie zostaje nam odebrana możliwość buntu, czy nie jest to próba zawładnięcia naszą podświadomością? Stara się nam wmusić wolność, która *de facto* jest braniem pełnej odpowiedzialności za całe swoje jestestwo, i jeszcze ma się nam to podobać? A gdy chcemy wyjść poza szablon, napotykamy ścianę, gdyż system oferujący tyle wolności, jednocześnie wypracował legion instytucji kontrolujących i nadzorujących (Han, 2024). Czyż to wszystko nie jest wyrazem głębokiego poczucia winy i nadziei na odkupienie – domniemanego powodu samobójstwa rodziny Demeester? Taką odpowiedź zdaje się proponować *Familie*.

Hiperrealizm spektaklu jest niczym preparat umożliwiający nam dostrzeżenie wielu warstw, z których składa się to, co zwykle nazywamy mianem rzeczywistego. Oczywiście robimy to intuicyjnie, tu jednak mamy okazję przyjrzeć się z bliska wielu aspektom, a przede wszystkim tytułowej luce. Świat jest symptomem, a to dlatego, że wszystko, co postrzegamy jako rzeczywiste, jest filtrowane przez nasze własne pole symboliczne, a dalej przez nieświadomość. Z tego powodu każdy podmiot jest inherentnie wyobcowany od świata. Idąc dalej, w każdej strukturze zawarte jest miejsce braku – nawiasem mówiąc, tu również kryje się podstawowa definicja

symptomu, który istnieje o tyle, o ile podmiot nie zna fundamentalnej prawdy o sobie samym – włączenie w strukturę pewnego irracjonalnego elementu może nam pomóc we wskazaniu miejsca braku, nigdy jednak nie powie, czego nam brak. Wydaje mi się, że w tym spektaklu owym irracjonalnym elementem była rodzina Demeester, włączenie jej w pole symboliczne rodziny Peeters-Miller pozwoliło im na dokonanie rytu przejścia, rozłożenie swojego pola symbolicznego na elementy składowe, po to, by dokonać aktu śmierci symbolicznej, wyjścia z już zastanego pola w zupełnie nowe. Można ten moment potraktować jako kontynuację fazy lustra, podczas którego rodzina Peeters-Miller może przejrzeć się w rodzinie Demeester, a co za tym idzie z nią porównać. Ujrzeć, że była już taka rodzina, która powinna być szczęśliwa, która nie miała żadnego jasnego powodu samobójstwa, a jednak to uczyniła. Przejrzenie się w tym lustrze pozwala ujrzeć swoje ciało (członków rodziny) nie jako zdezintegrowane, pozbawione świadomej kontroli, a jako coś całościowego. Rozpoznanie się w tym odbiciu kieruje nas do Wielkiego Innego, po to, by uzyskać od niego akceptację nowej wersji podmiotu.

Wracając do słów Milo Raua: „Celem jest urealnienie reprezentacji" – nie jestem pewien, czy to rola reżysera, czy przypadkiem ten obowiązek nie leży po stronie widzów. W jednym z artykułów o telewizji Lacan pisze o grymasie rzeczywistości (1987, s. 10). Wydaje się nam, że to, co rzeczywiste, ukryte jest pod warstwą symboliczną, podczas gdy *de facto* jest ciągle widoczne. Lacan wychodzi od arystotelesowskiej relacji podmiotu i przedmiotu, sugerując, że koncepcja podmiotu składającego się z myśli i duszy jest próbą dostosowania go do świata.

Milo Rau zdecydował się pokazać samobójstwo w sposób nadzwyczaj kameralny, tym samym zmuszając nas do zmiany punktu widzenia, do

dostosowania się do tej anamorfozy grymasu. Uważam więc, że celem nie jest po prostu „urealnienie reprezentacji”, a zmuszenie do „urealnienia reprezentacji”, subtelna zmiana, która przerzuca odpowiedzialność na widza, a szerzej na całą przestrzeń kulturową danego miejsca. System, w którym żyjemy, jest tak długo dobry, jak długo ludzie w nim żyjący wykonują performans uważania go za dobry. Tak brzmiałaby fetyszystyczna inwersja, którą dobitnie prezentuje nam ten spektakl. Tak długo, jak będziemy doszukiwać się powodów samobójstwa, patrząc przez pryzmat wartości podsuwanych nam przez system (dom, pieniądze, edukacja, kariera), zawsze pozostaniemy z pustymi rękoma, gdy ktoś popełnia ten czyn z powodu zawiedzenia się systemem *per se*.

Idąc za Ritą Felski, która w artykule *Pożytki z literatury. Szok* pisze: „Literatura szoku budzi prawdziwy niepokój nie wtedy, gdy można ją wykorzystać dla promowania postępu społecznego, lecz wtedy, gdy nie poddaje się takim zabiegom” (2010, s. 284). To właśnie w takiej perspektywie najlepiej wybrzmiewa *Familie* jako cicha reprezentacja czegoś nieznośnego i niepożądanego. Spektakl, który jednocześnie jest pochwałą życia, w którym śmierć nie jest jedynie zabiegiem estetycznym wzmacniającym tragiczność opowieści, a inherentnym elementem. Kontynuując myśl Felski, to właśnie takie, a nie inne reprezentacje zdają się bezużyteczne, wręcz niechciane przez system, a jednocześnie są bardzo użyteczne dla kultury. Spektakl w żadnym momencie nie sugeruje nam, że powinniśmy zrobić to samo, nie broni samobójstwa ani go nie gani, jedynie prezentuje nam całościowo życie z pełnym bagażem emocji, szczęśliwych chwil i melancholii. Skoro u podstaw teorii kultury według Freuda leży sublimacja bądź represja popędów, to *Familie* jest dobitnym przykładem obu tych sposobów.

Wzór cytowania:

Golec, Szymon, *Wypełnianie luki – teoria Lacana a reprezentacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, DOI: 10.34762/wtdw-yr93.

Autor/ka

Szymon Golec (szymon.golec@student.uj.edu.pl) – studiuje teatrologię i polonistykę antropologiczno-kulturową na Uniwersytecie Jagiellońskim. Odbył staż w „Didaskaliach”, publikował również na łamach „Dialogu”. W praktyce badawczej interesują go tematy reprezentacji, szoku, traumy i pamięci. ORCID: 0009-0007-1379-4945.

Bibliografia

Arystoteles, *Poetyka*, tłum. S. Siedlecki, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/arystoteles-poetyka.pdf [dostęp: 15.10.2025].

Barish, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1985.

Felski, Rita, *Pożytki z literatury. Szok*, przeł. M. Kunz, T. Kunz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2.

Fink, Bruce, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej*, przeł. Ł. Mokrosiński, Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa 2002.

Fisher, Mark, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. A. Karalus i T. Adamczewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

Freud, Zygmunt, *Niesamowite*, tłum. R. Reszke, [w:] tenże, *Pisma psychologiczne* (Dzieła, tom III), KR, Warszawa 1999.

Freud, Zygmunt, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Graves, Robert, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

Han, B.-Ch., *Kryzys narracji i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.

Lacan, Jacques, *Seminar VII: Ethics of psychoanalysis*, przeł. D. Porter, Norton, New York 1992.

Lacan, Jacques, *Seminarium III. Psychozy*, przeł. J. Waga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Lacan, Jacques, *Seminars, Book II: The Ego In Freud's Theory And In The Technique Of Psychoanalysis*, przeł. S. Tomaselli, Norton, New York 1991.

Lacan, Jacques, *Seminars, Book X: Anxiety*, przeł. A.R. Price, Polite Press, London 2014.

Lacan, Jacques, *Television*, „October" 1987, nr 40.

Niziołek, Grzegorz, *Emancypacja, reprezentacja, cenzura*, „Teksty Drugie" 2023, nr 2.

Rau, Milo, *Manifest NTGent*, przeł. J. Kautsch-Landorf, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020, nr 155, https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest-ntgent [dostęp: 30.10.2025].

Weber, Samuel, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Žižek, Slavoj, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Žižek, Slavoj, *Patrząc z ukosa: Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Aletheia, Warszawa 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wypelnianie-luki-teoria-lacana-reprezentacja*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/niebezpieczne-pisanie

/ Annie Ernaux

Niebezpieczne pisanie

Tomasz Fryzeł

Być może prawdziwy cel mojego życia jest tylko taki: niechby moje ciało, moje odczucia i myśli stały się pisaniem, to znaczy czymś zrozumiałym i powszechnym, a moje istnienie rozpuściło się całkowicie w głowach i w życiu innych.

Annie Ernaux, *Zdarzenie*, tłum. Agata Kozak

O

twieram *Wstyd* (*La Honte*, 1997). „Mój ojciec chciał zabić moją matkę pewnej czerwcowej niedzieli, wczesnym popołudniem” (Ernaux, 2011a, s. 213) – pisze Annie Ernaux w pierwszym zdaniu książki. Potem przedstawia okoliczności zdarzenia: wizyta w cukierni, zmiana sukienki z „niedzielnej” na „łatwą do prania”, przymknięcie okiennic, obiad, audycja radiowa w tle. Chłodny styl. Dużo szczegółów, które na zawsze zrosną się z tamtym dniem. Zły nastrój matki. Kłótnia podczas posiłku. Umycie naczyń. Milczenie ojca.

Jego spojrzenie zawieszone na jakimś punkcie gdzieś za oknem. Ernaux używa czasu przeszłego dokonanego (*passé composé*) – styl bliski językowi codziennemu. Relacja, dokument: partytura ruchów, siatka spojrzeń, wizja lokalna sytuacji. Zapis wyprany z emocji; ograniczony do faktów i skoncentrowany na precyzyjnym zainstalowaniu obrazu zdarzeń w świadomości czytelnika (s. 213). „Pisząc, muszę czasem bronić się przed liryzmem gniewu lub cierpienia" – napisze później w innym tekście (Ernaux, 2024c, s. 57).

Ciężki oddech ojca. Drżenie jego ciała. Nagły, chrapliwy dźwięk. „Wstał i zobaczyłam, jak chwyta matkę". Ucieczka dziewczynki. „Ma fille!" – „Moja córko!" – wołanie matki. Zbieganie po schodach. „W słabo oświetlonej piwnicy ojciec trzymał matkę za ramiona lub za szyję. W drugiej ręce miał sierp do rąbania drewna" (Ernaux, 2011a, s. 213, 214). Czas przeszły niedokonany (*imperfait*): wrażenie, że czynność trwa i pozostaje w zawieszeniu. I nagle – przejście do czasu teraźniejszego: „Z tego momentu pamiętam już tylko płacz i krzyki. Potem jesteśmy znowu w kuchni. Ojciec siedzi przy oknie, matka stoi przy kuchence, a ja siedzę na dole schodów". Statyczny, wewnętrznie rozedrgany obraz rodziny. Dziewczynka płacze. „Dlaczego płaczesz? Tobie nic nie zrobiłem" – powtarzał ojciec. „Przyniesiesz mi nieszczęście" (s. 214) – powiedział, a te słowa zostają w pamięci autorki. Sytuacja zawieszona w nieustannej teraźniejszości i zarazem obraz z przeszłości, który nie może się dokonać. „Był 15 czerwca 52 roku. Pierwsza precyzyjna i pewna data z mojego dzieciństwa".

„Zapisuję tę scenę po raz pierwszy" – informuje autorka kilka zdań później. Istotny staje się już nie tylko przebieg tamtego zdarzenia, ale także sam akt jego wyrażania za pomocą słów. Nacisk położony jest na aktualne działanie Ernaux. Pisanie – ujawnione, rozgrywające się w nieustannym tu i teraz

lektury – staje się czynnością o dojmującej stawce egzystencjalnej i działaniem wystawionym na oglądanie. To działanie związane z nieodwracalnością. Tak jak nieodwracalne było to, co wydarzyło się wtedy, tak nieodwracalne jest to, co wydarza się teraz – ubieranie w słowa materii pamięci. „Do teraz wydawało mi się to niemożliwe, nawet w prywatnym dzienniku" – dodaje (s. 214). Pisanie staje się konfrontacją z niemożliwością; wejściem na jej terytorium. Stawką i gwarantem skuteczności tego działania jest potencjalność kary, której spodziewała się autorka – wizualizowała sobie, że gdy to zapisze, pisanie przestanie być możliwe. „Jakby to był czyn zakazany, który musi pociągnąć za sobą karę". Kara jednak nie nadchodzi. „Rodzaj ulgi w momencie, gdy orientuję się, że kontynuowałam pisanie jak wcześniej, jak gdyby nic strasznego się nie wydarzyło" – zapisze w nawiasie, jak performerka analizująca własny gest (s. 214).

Widzimy autorkę, jak zapisuje sytuację po raz pierwszy. Obserwujemy to nie tyle jak literaturę, ile raczej jak performans – akt, w którym czytelnik staje się świadkiem nieodwracalnego. Pytanie nie brzmi już: co pisze, ale – co się dzieje, gdy pisze. Ten zwrot perspektywy – od „o czym pisze" do „co się dzieje, gdy…" lub „co robi, gdy zapisuje" – wyznacza moje czytanie Ernaux. Chcę obserwować ją jak performerkę. Jej praktyka pisarska jest rozbudowanym, laboratoryjnym w swojej istocie projektem, który można nazwać auto- lub metaperformatycznym. Każda książka jest performansem, w którym autorka podejmuje ryzyko: wystawia własne ciało, emocje, pamięć na cudze spojrzenia.

Chcę stać się widzem tej, która pisze. Będę obserwował jej gesty i ich konsekwencje, aż do wypreparowania kilku fragmentów jej metody. Odnosząc się do fragmentów, chcę odnosić się do całości. W tym, co jest, widzieć znaki tego, co było, i tego, co nastąpi.

Ta metoda ma swoją podstawową jednostkę: zdarzenie. Nieodwracalny akt, który wpływa na przyszłe życie, a w swojej niewypowiadalności nieustannie wymyka się narracji. Konkretne, przychodzące z przeszłości, aktualizujące się w akcie pisania i otwierające się na czytelnika, naznacza treść i formę jej dzieła. Stanowiąc istotę jej twórczości – sprawdzane, kontemplowane i konstytuowane w samym akcie zapisu – niesie w sobie jej fundamentalne postulaty: radykalną uczciwość wobec własnego życia, traktowanie doświadczenia jednostkowego jako świadectwa epoki oraz uznanie, że to, co najintymniejsze i cielesne, splecione jest z historią i wspólnotą. Zdarzenie – zapisane, ujawnione – staje się także sceną konfrontacji z egzystencjalnymi lękami, przede wszystkim przed zatraceniem tożsamości własnego „ja" oraz z pragnieniem ocalenia doświadczenia. W konsekwencji powstaje matryca doświadczania – metoda, dzięki której jednostkowe przeżycie zostaje przekształcone we wspólną formę przeżywania świata.

Jej pisanie jest nierozerwalnie – na wielu poziomach – złączone z egzystencją. To, co przeżyte, staje się treścią literatury, zaś przeżywanie – zaczynem pisania i gwarantem jego umocowania w prawdzie. Ta zależność prowadzi do nierozdzielności przeżycia i pisania; do sytuacji, w której doświadczenie jest warunkiem pisania w takim stopniu, że można między nimi postawić znak równości. Pisanie staje się kolejną warstwą palimpsestu – kolejną warstwą egzystencji. W konsekwencji prowadzi to do radykalnego rozszerzenia definicji „pisania". Pisać to znaczy przeżywać świat – w całej jego złożoności; siebie – jako zanurzonej „w rozległym odczuciu zbiorowości" (Ernaux, 2022c, s. 233); czas – jako rezerwuar idei, zdarzeń, myśli, które przechodzą przez jednostkę, czyniąc ją tą, którą jest w chwili obecnej; działanie – jako nieodwracalny udział w nieustannie rozszerzającej się wspólności. Pisanie przestaje być zapisywaniem rzeczy, staje się kondycją, wrażliwością, sposobem bycia, powołaniem człowieka i egzystencjalnym performansem –

sposobem patrzenia, działania i doświadczania. „Nie pracuję na słowach. Pracuję na swoim życiu” – zapisze w 1990 roku w swoim prywatnym dzienniku (Ernaux, 2011, s. 101).

Ernaux materializuje zdarzenia w postaci literackich obiektów. Każda z tych książek jest zwięzła, niemal ascetyczna w formie. Chociaż w Polsce część z nich wydana została w zbiorczych tomach zatytułowanych *Bliscy*, *Ciała*, *Życie zewnętrzne*, to oryginalnie publikowane są przez wydawnictwo Gallimard w pojedynczych, niewielkich rozmiarów tomikach. Na okładce: *Zdarzenie* (*L’événément*), *Miejsce (La place)* albo *Wstyd* (*La honte)*. Tytuł w połączeniu z minimalistyczną formą tworzy performatywne napięcie. Nie tylko literatura, lecz także – obiekt. Abstrakcyjne pojęcie, wymykające się zdarzenie, które zyskują materialność i formę. To jest to zdarzenie. To jest ten wstyd. „Nadawać tytuły momentom życia – tak, jak robi się to w szkole z fragmentami literackimi – to może sposób na to, by nad nimi zapanować?” – napisze w jednej ze swoich książek (Ernaux, 2011b, s. 909). Nazwanie momentu nadaje mu status „sceny”, do której można powracać, i potwierdza jego materialność.

Zbiorcze wydanie *Écrire la vie* (2011), opatrzone fotografiami i gromadzące niemal wszystkie jej dotychczasowe prace, ujawnia skalę przedsięwzięcia – tysiąc osiemdziesiąt cztery strony – i wskazuje na kolejną cechę jej metody: palimpsestowość i nadpisywanie znaczeń. Teksty Ernaux składają się na spójny, otwarty i nieustannie nadpisywany projekt – książki wzajemnie się oświetlają, dopełniają i aktualizują, tworząc jedną, żywą i dynamiczną całość. To, co się zdarzyło, istnieje w tym, co aktualne. Palimpsest doświadczenia, którego kolejne warstwy pozostają w nierozerwalnej łączności z tymi wcześniejszymi. To, co raz przeżyte i zapisane, w kolejnych aktach pisania powraca, stając się zarazem tematem i materią następnych warstw.

Urodziła się w 1940 roku jako Annie Duchesne w normandzkim Lilebonne, niewielkim miasteczku w dolinie Sekwany. Kilka lat później, wraz z rodzicami – drobnymi sklepikarzami wywodzącymi się ze środowiska robotniczego – przeniosła się do pobliskiego Yvetot. To właśnie tam zaczęła rozgrywać się scena fundamentalnego dla niej pęknięcia: między ciasną codziennością domu, w którym rozbrzmiewała gwara klientów sklepu, a przestrzenią szkoły, niosącej ze sobą inny język, inne wartości, inny sposób bycia. Tam też – w kuchni wciśniętej między sklep a kawiarnię, w piwnicy pod podłogą domu i w pokoju na strychu – rozegrała się scena, która powraca wraz z otwarciem *Wstydu*.

W 1952 roku ma dwanaście lat, a 15 czerwca – najwcześniejsza data z jej życia, którą pamięta – staje się dla Ernaux momentem granicznym, od którego zaczyna istnieć świadomość czasu. „Wcześniej istnieje tylko przesuwanie się dni i dat zapisywanych na tablicy i w zeszytach" (Ernaux, 2011a, s. 214) – zanotuje po latach.

W dzienniku pisarskim *L'atelier noir* (2011, uzupełniony w 2022), Ernaux często nadaje swoim projektom tytuły nie w formie znanych nam dziś nazw, ale lat, w których miały miejsce wydarzenia. *Wstyd* figuruje tam po prostu jako „52" – rok, w którym doszło do opisywanego faktu. Pierwsza myśl o książce, która powstanie w 1996 roku, pojawia się sześć lat wcześniej. 2 kwietnia 1990 roku notuje: „Co byłoby dla mnie *niebezpieczne* – a więc ekscytujące – do napisania? Czerwiec 52" (Ernaux, 2022b, s. 66).

Wejście na teren niebezpieczny staje się dla Ernaux jednym z motorów pisania – źródłem ekscytacji i pragnienia. „Jest jedna rzecz, którą wiem ponad wszystko: mogę pisać tylko w sposób niebezpieczny. Poza tym, nie ma dla mnie nic. Przynajmniej na początku, w momencie ruszania z miejsca" (s. 52) – zanotuje rok wcześniej. Niebezpieczeństwo, obecne u źródeł pisania, od

razu konstytuuje je jako działanie. Niebezpieczeństwo to nie wtórne odtwarzanie rzeczywistości w jej status quo, lecz aktywne przekształcanie, nakłuwanie, ujawnianie. To akt wejścia w przestrzeń, gdzie czai się zagrożenie, czyhające na ciało i egzystencję. Niebezpieczne pisanie polega na aktywnym działaniu w obrębie tego, co zagraża: wymaga decyzji, nie pozwala na wycofanie, wiąże się z bólem. Dla Ernaux niebezpieczeństwo nie jest tematem – jest samą istotą jej pisarskiego procederu. Nie należy tylko do sfery myśli, ale polega na poddaniu ciała i świadomości temu, co wymyka się kontroli. Dotyczy nie tylko prywatności, lecz także prawa i kultury. Chociaż autorka zdaje się całkowicie kontrolować swój styl, to równocześnie oddaje władzę nad tym, co ten styl poprzedza i determinuje – nad doświadczeniem, które staje się równoczesne z pisaniem. „Uczynić z pisania przedsięwzięcie nie do zniesienia" – napisze w *Pamięci dziewczyny* (Ernaux, 2024b, s. 107). „Zawsze chciałam pisać tak, jakbym, miała być nieobecna w momencie ukazaniu się tekstu. Pisać tak, jakbym miała umrzeć" (Ernaux 2011a, s. 879) – pierwsze zdanie *L'occupation* (2002).

Wyrażona w 1990 roku myśl o niebezpieczeństwie nierozerwalnie splata się z początkiem powrotu do roku 1952. To pragnienie – wielokrotnie analizowane i przywoływane – przez kolejne sześć lat zbliża ją do właściwego działania. Ernaux obsesyjnie powraca do „52" – czasem wystarczy usłyszana w radiu melodia z tamtego roku, by temat został przywołany (Ernaux, 2022b, s. 79). Zadaje pytania o cel przedsięwzięcia i szuka dla niego formy. „Cel «52» jest jasny: stworzyć metodę badania dzieciństwa" (s. 70) – zapisze w 1993 roku. Rozważa, czy uczynić „52" częścią szerszej narracji, na przykład o całym pokoleniu, czy raczej skoncentrować się wyłącznie na dzieciństwie (s. 83).

W 1994, zmagając się z niemocą kontynuowania jednego z projektów, pyta: „Jaki inny temat? Coś o wstydzie, ale z jakim początkiem? 52?" (s. 91). To

właśnie wtedy zaczyna się klarować drugi, obok „metody badania dzieciństwa”, cel przedsięwzięcia: opowieść o wstydzie. Do zapisania tekstu wciąż pozostają dwa lata. W notatkach z tego okresu stwierdza: „Interesuje mnie to, nawet jeśli nadal muszę poszukiwać formy. Być może trzeba ją wynaleźć (nie da się opowiedzieć dzieciństwa tak jak robiło się to w XIX wieku). Nie poszukiwanie szczegółowe tamtego roku. Inny sposób uchwycenia dzieciństwa – pod kątem wstydu” (s. 94). Kilka dni później zanotuje pytanie: „Jaką poetykę nadać wstydowi?” (s. 95).

Równocześnie myśli nad połączeniem dwóch zdarzeń – z 1952 i z 1958 – które ostatecznie rozdzieli: rok 1958 stanie się sceną *Pamięci dziewczyny.* W 1995 roku krąży wokół trzech tematów: „52”, „58” i „młody mężczyzna”. W jednej z notatek łączy rok 1952 z podróżą do Lourdes, którą odbyła z ojcem (s. 98). W tym samym fragmencie pojawia się zapis o trzydziestu czterech zabitych w Sarajewie – wyrzut sumienia, że jej pisanie niewystarczająco dotyka teraźniejszości, a ona sama nie potrafi uchwycić siebie jako bytu zanurzonego w historii (s. 99). Chwilę później pyta: „Jak uczynić z 52 początek czegoś – lub materiał do większej pracy? (Taka myśl, tej nocy)” (s. 99). Kilka miesięcy później zapisuje: „Coraz bardziej narzuca się «52». […] To nie jest opowieść o dzieciństwie. Zdefiniować. Opowieść etnologiczna. […] Problem postrzegania tamtego « ja» = ciało (fotografia), zarazem inne i mimo wszystko *moje*. Tak samo w pisaniu: piszę z dystansu. Bardziej niż kiedykolwiek” (s. 99). Te notatki okażą się kluczowe dla przyszłego kształtu książki.

Widzę ją, jak pisze. Pierwsza scena – zapisana po raz pierwszy. Choć nie spotyka jej żadna kara, a pisanie nadal jest możliwe, towarzyszy jej poczucie niedosytu. „Ponieważ zawsze miałam w sobie tą scenę jako obraz bez słów i zdań […], słowa, których użyłam, wydają mi się obce, wręcz nie na miejscu.

Stała się sceną odgrywaną przed innymi” (Ernaux, 2011a, s. 214, 215). W tej uwadze ujawnia się jeden z fundamentów jej metody i pisarskiego projektu: nieustanna weryfikacja skuteczności języka. Ernaux często sprawdza, czy dane słowa odpowiadają obrazowi – czy są jedynymi możliwymi, jakby tylko jedna konkretna konstelacja wyrazów odpowiadała danej konstelacji faktów. „Właśnie odnalazłam tę scenę w swoich papierach, opisałam ją już wiele miesięcy temu. Stwierdzam, że użyłam tych samych słów” – pisze w innej swojej książce (*Zdarzenie*) i kontynuuje: „Niemożność wypowiedzenia rzeczy innymi słowami, definitywne połączenie minionej rzeczywistości z jednym obrazem – z wykluczeniem wszystkich innych – wydaje mi się dowodem na to, że rzeczywiście przeżyłam to zdarzenie w taki sposób” (Ernaux, 2024c, s. 62). W przypadku *Wstydu* i sceny z 15 czerwca jest inaczej – słowa nie są tymi właściwymi. Co więcej, opis jawi się jej jako powierzchowny. „Zanim zaczęłam, wierzyłam, że będę w stanie przypomnieć sobie każdy szczegół. W rzeczywistości oddałam jedynie atmosferę, pozycję osób w kuchni, kilka słów” (Ernaux, 2011a, s. 214, 215) – przyznaje, wskazując później na obecne w opisie białe plamy (na przykład: co było powodem kłótni?). Nie skreśla, zostawia ten fragment jako otwierający – ujawniona porażka niszczy iluzję, odsłania procesualność i niesie swoją treść. Jest wydarzeniem, które poddaje się oglądowi. W tym przypadku: język nie oddaje pełni doświadczenia. Coś wciąż domaga się wypowiedzenia.

Chociaż szczegóły sceny wymykają się jej pamięci, to realność tamtego zdarzenia nie ulega wątpliwości. A ono samo wciąż przedstawia się jej jak zadanie. „Tamta niedziela wdarła się, jak filtr, między mnie a wszystko, czego doświadczałam. Bawiłam się, czytałam, zachowywałam się jak dawniej, ale nie byłam w niczym obecna” (s. 215). Rzeczywistość tamtego zdarzenia sytuuje się już nie tylko w nim samym, lecz także w tej – związanej z nim, ujawnionej przez nią – wyrwie. W tym, co jest w nieustannym pomiędzy i

pozostaje nie do wypowiedzenia. To pęknięcie i stojąca za nim rzeczywistość staje się tym, co jest niebezpieczne; wchodzenie w tę wyrwę i dopasowywanie do niej zdań odsłaniają ją jako realną i nieodwracalną. Niemożliwą do przemilczenia – odtąd obecną w każdym zapisywanym słowie. Metody Ernaux – między innymi chłodny zapis, palimpsestowe nadpisywanie, ujawnianie porażki języka i stylu – podporządkowane są uchwyceniu doświadczenia *pomiędzy*, przestrzeni wyrwy i szczeliny, która wymyka się pełnej narracji i sama, wraz z tym, co w niej się znajduje, stanowi temat jej pisania.

Zapisane zdarzenie nie wystarcza – trzeba za nim pójść, dać mu się poprowadzić, by je rozwibrować i wydobyć z niego pełnię przychodzącego z przeszłości przeżycia. „Tę scenę, zastygłą od lat, chcę teraz wprawić w ruch, aby odebrać jej charakter uwewnętrznionej świętej ikony" (s. 221) – pisze. Scena jest ikoną skrywającą prawdę o świecie, w którym się wydarzyła. Wprawianie jej w ruch będzie polegało na staniu się „etnolożką samej siebie" (s. 224) i na zobaczeniu w sobie i w swojej pamięci symptomów tamtej rzeczywistości, nieodwracalnie utraconej w fizycznym wymiarze, ale zarazem nieustannie realnej w egzystencji autorki. Ta intymna etnologia polegała będzie na wejściu na terytorium tego pomiędzy – na terytorium, na którym wykonuje się działania, ale „nie jest się w niczym obecną". Na terytorium prywatnego wstydu.

Po pierwsze będzie, jak etnolożka, opisywała dokładną topografię miasta z 1952 roku, panujące tam realia, język, którym się mówiło. Wyobrażenia na temat świata. Geografię widzianą z jego perspektywy. Będzie odtwarzała zapisaną w swoim ciele choreografię. Gesty mężczyzn i kobiet. Powiedzonka. Sposób myślenia o czasie. Lokalny savoir-vivre. Wartości i wierzenia. Stworzy zdyscyplinowany i precyzyjny opis pełen detali, które nosi w swojej

pamięci. Czasem, w nawiasach, zapisze refleksje rozsadzające narrację i sytuujące ją wobec swojej pracy: „nazwanie tego miasta – jak czyniłam to przy innych okazjach – wydaje mi się tu niemożliwe; nie chodzi o miejsce geograficzne zaznaczone na mapie […]. To bezimienne miejsce pochodzenia” (s. 226).

Po drugie będzie opisywała rzeczywistość prywatnej szkoły katolickiej. Jej zasady, wartości i rytuały. Restrykcyjne katolickie wychowanie. To, co wypada i to, czego nie wypada robić. To, co się czytało. Koleżanki i ich pochodzenie. Hierarchie. Będzie opisywała sposoby na przetrwanie i system nagród oraz kar. Podobnie jak wcześniej wprowadzi wtrącenia w nawiasach będące metakomentarzem do działania i ujawnieniem jej własnej nażywej obecności w tekście: „Mogę wypowiadać i opisywać zasady tamtego świata tylko w czasie teraźniejszym, jakby nadal pozostawały tak trwałe, jak były dla mnie wtedy, gdy miałam dwanaście lat” (s. 243).

W konsekwencji wypreparuje ze swojego ciała i pamięci archiwum elementów składających się na tamtą rzeczywistość – sieć słów, myśli i zdarzeń, wśród których, nierozerwalnie z nimi połączona, ale niepasująca do żadnego z tych dwóch światów, znajduje się scena z 15 czerwca 1952 roku. „Nie można było tego opowiedzieć w żadnym z dwóch światów, do których należałam” (s. 256) – zapisze, wskazując na obecność innego jeszcze, ukrytego świata – sytuującego się w wyrwie pomiędzy nimi i będącego właściwym tematem i terytorium *Wstydu.*

Scena z 15 czerwca ma kontynuację. W kolejnych tygodniach pojawiają się sytuacje, które – choć niezwiązane bezpośrednio z tamtym dniem – są jego przedłużeniem (s. 257). Dwunastolatka zaczyna dostrzegać elementy wcześniej niewidzialne; cała seria zdarzeń budzi w niej lęk i zażenowanie. Stopniowo pojawia się u niej dystans – nie przynależy już w pełni do żadnego

świata. Przekonana, że pochodzi z brutalnej rzeczywistości, nie może w pełni wejść w świat szkoły; coraz bardziej pochłonięta rzeczywistością szkolną, nie potrafi należeć do świata swojego pochodzenia. Powstaje przestrzeń bez języka i – jak się jej wydaje – bez wspólnoty doświadczenia: „najstraszniejsza we wstydzie jest wiara, że jest się jedyną, która go odczuwa” (s. 256). Konieczna jest jeszcze inna etnologia samej siebie: etnologia prywatnego wstydu. Ta etnologia staje się metodą zapisu tego, co następuje po 15 czerwca.

Kilka dni później dwunastoletnia Ernaux uczestniczy w spotkaniu chrześcijańskiej młodzieży w Rouen. Uroczystości kończą się późno, a nauczycielka odprowadza ją pod dom w towarzystwie kilku innych uczennic. Drzwi otwiera matka – zaspana, rozczochrana, w poplamionej koszuli nocnej. Nikt nie odpowiada na jej „dobry wieczór”. Dziewczynka rejestruje osłupienie nauczycielki i uczennic; ma wrażenie, że w ciele matki i w jej poplamionej koszuli nocnej ujawnia się „prawdziwy sposób ich życia” (s. 257). Milczenie nauczycielki i uczennic jawi się osądem, a zawieszone pomiędzy nimi ujawnia hierarchię.

Mikrozdarzenia tworzą archiwum, które Ernaux bada i zapisuje. Kilka tygodni później, po śmierci babki, kuzyn dziewczynki bije ciotkę – zachęcany przez wuja i na oczach przechodniów. Ernaux skupia się nie tylko na przemocy, ale także na spojrzeniach sąsiadów. W tym samym miesiącu, narzekając przy matce, że jej okulary są krzywe, doświadcza jej nagłego wybuchu gniewu: matka w szale roztrzaskuje okulary o podłogę (s. 258).

W sierpniu wyrusza z ojcem na wycieczkę do Lourdes. Plan obejmuje szereg miejsc turystycznych usytuowanych wzdłuż trasy. Opis podróży staje się przejmującym świadectwem relacji z ojcem i zarazem rejestrem momentów nieprzynależności. *Wstyd* uzupełnia i rozwija – lecz nie powtarza – intuicje z

Miejsca (1983), gdzie Ernaux wypracowała podszyty miłością, a jednocześnie rzeczowy i beznamiętny język pisania o ojcu i jego obawie, że „będzie się nie na swoim miejscu” (Ernaux, 2022b, s. 36). Metodą tamtej – wyjątkowej na początku lat osiemdziesiątych, bo powołującej język pisania o człowieku, który dotychczas był poza językiem literatury – książki było: „zebrać słowa, gesty, upodobania ojca, znaczące wydarzenia z jego życia, wszystkie obiektywne znaki istnienia, w którym ja również miałam udział” (s. 16). *Wstyd* tworzy kolejną warstwę palimpsestu, nadpisaną i wchodząca w szereg połączeń z poprzednimi, które oświetla i aktualizuje w nieustannej dynamice nawrotów i prześwitów.

Jadą razem do Lourdes. Podczas posiłków siedzą na uboczu – przestraszeni, niezdolni do rozmowy. Ojciec krytykuje potrawy – skupia obsesyjną uwagę na produktach, z których są wykonane. Dziewczynka boleśnie odczuwa obcość wobec innych dzieci – zwraca uwagę na te maniery i cechy fizyczne, które kontrastują z jej własnymi. W Lourdes doświadcza jedynie pustki i nudy: uczestniczy w zaplanowanych rytuałach, ale pozostaje obok, oddzielona od religijnej ekstazy. Potem, w Biarritz, nie ma stroju kąpielowego, więc spaceruje wśród opalających się w swoich codziennych ubraniach. W kawiarni ojciec opowiada sprośny żart – reakcją otoczenia jest wymuszony śmiech. W hotelu wystawia przed drzwi brudne buty, tak jak inni, ale nie zapłaciła za usługę – tylko jej buty pozostają nieoczyszczone. Nie wzięła pasty do butów, nie przyszło jej do głowy, że można ją kupić „poza domem” – do końca wycieczki będzie chodziła w brudnych (Ernaux, 2011a, s. 259-263).

Podczas postoju autokaru dziewczynka oddala się, by załatwić potrzeby fizjologiczne. Zapisuje później, że miała wrażenie, iż zostawia tam cząstkę siebie, w miejscu, do którego nigdy nie wróci. „Za chwilę, jutro, będę już daleko, wrócę do szkoły, a przez wiele dni, aż do zimy, ta część mnie

pozostanie porzucona na tym pustkowiu” (s. 263) – notuje, tworząc z tego konkretnego obrazu rozwibrowaną znaczeniami alegorię: dystansu – obraz oddalania się od czegoś, co stanowiło kiedyś jej tożsamość; pisania – to, co wydarzyło się jej ciału, ślad przez nie pozostawiony, powraca i dopełnia się w literaturze; wstydu – doświadczenia rozdwojenia i niemożności scalenia fragmentów siebie samej.

W autobusie są głodni, bo nie zabrali prowiantu, przekonani, że „nie wypada”. Podczas zwiedzania zamku w Blois ojciec dostaje ataku kaszlu, który zagłusza komentarze przewodnika. Reszta grupy oddala się, on zostaje z tyłu, a córka czeka na niego – pewnie rozdarta między lojalnością wobec ojca a poczuciem wstydu wynikającym z tego, że inni patrzą na nich jak na „innych”, wyłamujących się z rytmu wspólnoty turystycznej. W restauracji w Tours siedzą na końcu stołu, ignorowani przez obsługę. Gdy wreszcie dostają posiłek, upokorzony ojciec wybucha gniewem: awanturuje się, że podano im „purée z kartofli dla świń” (s. 263).

Obserwowana z perspektywy lat podróż to laboratorium wstydu, w którym każdy brak staje się znakiem klasowej różnicy i wykluczenia. Archiwum mikrozdarzeń (każde odsłania strukturę klasowego upokorzenia) i zapis bezpośrednio podanych detali, które uruchamiają cały aparat emocji.

Chodzi tu jednak nie tylko o opis i rekonstrukcję, ale także o stworzenie języka, który wypowie to, co nie znajdowało ujścia w pojęciach dwóch opisanych wcześniej światów. Celem nie są wspomnienia, lecz powołanie sposobu pisania, mówienia i myślenia, który pomieści doświadczenie pęknięcia determinujące jej egzystencję. Język ten – w swojej istocie – musi wyrastać z tego terytorium i sam powinien poddawać się możliwości etnologicznego oglądu, świadcząc o przeżyciu, które za nim stoi. We *Wstydzie* nie tylko mamy do czynienia z przejmującym opisem zdarzeń, lecz

także – z nieustannie autoanalizowanym działaniem autorki, mającym na celu wytworzenie struktury i sposobu mówienia pozwalającego na stworzenie tego opisu. Ta całość składa się na język wyrastający z terytorium wstydu.

Cechą podstawową tego języka jest dystans – odczucie, które zaistniało w niej 15 czerwca 1952 roku. Znajduje ono swoją realizację w konkretnych zabiegach gramatycznych i w relacji słów wobec opisywanych zdarzeń. Tak jak cechą dystynktywną wstydu jest poczucie nieprzynależności i nieustannego bycia obok, tak też jej pisanie skoncentrowane jest na obserwowaniu zdarzeń z oddalenia. Dystans zapisany w języku – eksperyment trwający w całej jej twórczości – staje się między innymi próbą oddania i rozwibrowania tego, co znajduje się pomiędzy: procesu nieustannego oddalania się od tego, co było i do czego się kiedyś należało.

To język, który jest w nieustannej uważności i czujności – służy deziluzji. Tak jak tamta dziewczyna zauważała w trakcie 1952 roku szczegóły, które stawały się dla niej dowodami obcości, tak też język stosowany przez Ernaux unika nostalgii dającej poczucie jedności – pejzaż dzieciństwa wyrażony jest za pomocą ostrego opisu wskazującego na podziały klasowe i językowe. Pisarka nazywa to „świętokradztwem”. „Wrażenie, niemal, świętokradztwa: zastąpienie łagodnej topografii wspomnień […] inną, o twardych liniach, która rozczarowuje, lecz której oczywista prawda nie podlega dyskusji wobec pamięci: w roku 1952 wystarczyło mi spojrzeć na wysokie fasady za trawnikiem i żwirową aleją, by wiedzieć, że ich mieszkańcy nie byli tacy jak my” (s. 229) – pisze w jednym z zapisanych w nawiasie autokomentarzy. To język i struktura, które nieustannie – już w swojej gramatyce – wskazują na różnice.

Cechą charakterystyczną tego stylu jest także śledzenie poruszeń, które narzucają się jej w trakcie pisania, ale nie zawsze muszą znaleźć pełną

realizację. „Po każdym z obrazów z tamtego lata naturalną rzeczą byłoby napisać: „wtedy odkryłam, że…” albo „zrozumiałam, że…”, lecz te wyrażenia zakładają istnienie świadomości przeżywanych sytuacji. Tymczasem istniało tylko poczucie wstydu, które utrwaliło je poza wszelkim znaczeniem. Nic nie może sprawić, żebym nie odczuła tego ciężaru, tej nicości. To jest ostateczna prawda. To ona łączy dziewczynkę z 1952 roku z kobietą, która dziś pisze” (s. 264) – stwierdza, splatając to, co formalne, z tym, co egzystencjalne w nierozerwalny supeł. Pokusa napisania, że „coś wtedy odkryła”, wskazuje na fakt zmieniającego się wówczas obrazu świata, dystansujący ruch, który się w niej odbywał. Równocześnie jednak, odrzucając to pragnienie, wskazuje na cechę charakterystyczną swojego stylu: odporność na pokusę sensu. Chodzi o utrwalenie nicości doświadczenia. Język staje się tutaj nie narzędziem interpretacji, lecz katalizatorem dla odczuwanego ciężaru, który – choć pozbawiony znaczenia – nieustannie trwa. To nie sens łączy dziewczynkę z 1952 roku i kobietę, która dziś pisze, lecz sam wstyd – jawiący się jako jedyna, nieustanna realność.

Unika wartościowania. Jej słowa rzadko zabarwione są emocjonalną albo moralną relacją wobec zdarzeń. „To scena, której nie można było osądzać” (s. 215) – pisze chwilę po zapisaniu zdarzenia z 15 czerwca. To zdanie dotyka fundamentów jej projektu pisarskiego: wycofanie osądu na rzecz laboratoryjnego oglądu sytuacji i zbliżenia się do bezpośredniości przeżycia. Jednocześnie odnosi się ono do dwóch porządków myślenia – zarówno do sposobu rozumienia zdarzenia przez dwunastoletnią dziewczynkę, jak i do refleksji dojrzałej autorki, która dziś podejmuje próbę zapisu. „Mój ojciec, który mnie uwielbiał, chciał zabić moją matkę, która też mnie uwielbiała […]. Nie było winy ani winnego. Musiałam tylko nie dopuścić do tego, żeby ojciec zabił matkę i trafił do więzienia” (s. 215) – autorka próbuje zrekonstruować sposób rozumienia tej sceny przez dziecko, zarazem ukazując, że i dziś nie

poddaje jej osądowi, lecz traktuje jako materiał do zobaczenia siebie z wtedy. Zbliżyć się jak najbardziej do tamtej dziewczynki, która w samym przeżywaniu nie miała możliwości osądu, a równocześnie – rezygnując z osądu dziś – skupić się na laboratoryjnym, etnograficznym oglądzie sytuacji. Dbałość o neutralność języka pozwala obserwować zdarzenia w ich sensie inicjalnym, w ich działaniu – nie zaś przez pryzmat analizy lub ich moralnej wartości.

„Wydaje mi się, że wciąż próbuję pisać w tym materialnym języku tamtych czasów, a nie przy pomocy słów i składni, które nie przyszłyby mi wtedy do głowy, które nie byłyby dla mnie dostępne. Nigdy nie zaznam zachwytu metaforą ani upojenia stylem” (s. 239). Nie tworzy stylu literackiego w tradycyjnym sensie. Świadomie utrzymuje się w obrębie języka, który wyrasta z konkretu i materialności – to język, który zachowuje ciężar jej pochodzenia i podkreśla, nie zaś estetyzuje, wynikające z niego sprzeczności.

„Zawsze chciałam pisać książki, o których potem nie byłabym wstanie mówić i które sprawiają, że spojrzenie innych staje się nie do zniesienia” – wyznaje, a potem kontynuuje, że żadna książka nie może się jednak równać z tym, czego doświadczyła w 1952 roku (s. 267). Samo pisanie – jako działanie wobec ludzi i świata – staje się jednak próbą rekonstrukcji tego doświadczenia. Nigdy nie dorówna przeżyciu, ale jednocześnie jest możliwą próbą jego rekonstrukcji i dowodem na jego realność – w swojej formie niesie ślady, które poddają się takiej samej etnologii jak ludzkie czyny. Ernaux nie tylko myśli o tym, co się zdarzyło, lecz także – o tym, co się zdarza, gdy o tym myśli i pisze. Jej metoda polega więc na podwójnym oglądzie: zarówno wydarzenia, jak i własnego pisania, które samo staje się aktem doświadczanym, potencjalnie wstydliwym, obserwowanym i poddawanym analizie.

Dystans, deziluzja, odporność na sens, wycofanie osądu, materialność języka, podwójny ogląd to ważne cechy jej metody znajdujące zróżnicowaną realizację w poszczególnych odsłonach jej projektu pisarskiego. Mają źródło w poprzednich pracach, a w kolejnych są rozwijane i kumulowane. Ich celem jest wyrażanie tego, co dotąd nie miało języka oraz wytwarzanie nowych sposobów mówienia zdolnych pomieścić zdarzenia sytuujące się w nieustannym *pomiędzy*. Niebezpieczne pisanie Ernaux jest szczególnie wrażliwe na ulokowane tam fenomeny – nie ma na nie języka, a szukanie go związane jest z ryzykiem ściągnięcia na siebie spojrzeń, które mogą stać się „nie do zniesienia".

Na początku lat sześćdziesiątych Annie Duchesne (później Ernaux) rozpoczęła studia z literatury francuskiej na Uniwersytecie w Rouen. Rzeczy, które czytała na studiach w żaden sposób nie odpowiadały doświadczeniu niechcianej ciąży i próbom jej usunięcia. „Co godzinę robię nożyce, rowerek, albo opieram nogi o ścianę. Żeby przyspieszyć" (Ernaux, 2011, s. 105) – pierwsze zdanie jej debiutanckiej powieści *Les armoires vides*. W jej brzuchu jest sonda – narzędzie do nielegalnej wówczas aborcji: rozciągniętej w czasie i wykonywanej w zagrażających życiu warunkach. Sonda zostanie w niej jeszcze przez kilka dni.

„Są modlitwy na wszystkie okazje, na narodziny, na ślub, na agonię, powinny istnieć fragmenty o wszystkim, o dwudziestoletniej dziewczynie, która poszła do fabrykantki aniołków, od niej wyszła, o tym co ona myśli, idąc i padając na łóżko. Czytałabym i czytałabym znowu. Książki milczą na ten temat" (s. 106) – pisze w otwierających akapitach swojej pierwszej publikacji, wskazując na problem fundamentalny dla całej jej twórczości. Zastany język i zastana literatura nie są w stanie sprostać rzeczywistości – tworzą wyrwy, w których trwa to, na co nie ma miejsca w narracji. Ta diagnoza stoi u źródeł jej

projektu pisarskiego; przecież wszystko ma prawo być odnalezione i ocalone za pomocą literatury.

Les armoires vides jest książką pisaną z wnętrza takiej wyrwy w języku – intensywnym, potoczystym, obrazowym stylem charakteryzującym się długimi zdaniami o rwanej, gwałtownej składni mającej niemal fizjologiczny rytm. Zamknięta w pokoju dziewczyna, z sondą umieszczoną w brzuchu, próbuje opowiedzieć – „między jedną a drugą falą bólu" (s. 109) – wszystko to, co zdarzyło się jej do tej pory, na czele z dzieciństwem. To obserwacja świata – jej świata – z perspektywy dokonującej się właśnie aborcji; zdarzenia, które w tamtym porządku jest największym tabu. Nie ma w tej książce jeszcze precyzyjnego, etnologicznego stylu – jest natomiast próba znalezienia reprezentacji dla bolesnego doświadczenia stopniowego odklejania się od świata pochodzenia. „Próbuję wszystko odtworzyć, poukładać, jak na taśmie produkcyjnej, jedno po drugim. Zrozumieć, dlaczego dziś siedzę zamknięta w akademiku, przerażona, że umrę" (s. 109).

To nie tyle pisanie ponad wstydem, ile raczej pisanie nim samym; w momencie debiutu nie wypracowała jeszcze narzędzi dystansu, więc wstyd nie jest przedmiotem badania, ale samym żywiołem zapisu. Przywoływana w retrospekcji rzeczywistość domu rodzinnego jest ciasna, klaustrofobiczna, nie ma tam dla niej miejsca. Siedzi wciśnięta w ścianę pokoju na poddaszu. Słyszy wulgarne odzywki klientów. Ich twarze wydają się wykrzywione – jak z ekspresjonistycznego malarstwa. „Boże, w którym momencie, którego dnia ściany zaczęły być brzydkie, nocnik zaczął śmierdzieć, faceci stali się starymi pijakami, wrakami…" (s. 130) – pisze. W konsekwencji poniżeń doświadczanych w szkole zaczyna mieć wrażenie bycia obok siebie. W ten sposób, doświadczając wstydu, może go także obserwować. Jej debiutancka powieść jest zapisem rodzenia się dystansu wobec siebie samej: z wnętrza –

jeszcze bez ujarzmionego formalnego dystansu charakteryzującego jej przyszły styl. „Spoglądam ironicznie na tę głupią laskę, którą byłam jeszcze wczoraj” (s. 193) – wskaże na rodzący się w niej wtedy sposób myślenia; tak bliski i zarazem tak bardzo odległy od tego, który obecny jest w jej późniejszych książkach. Literatura i język, które poznaje w szkole, stają się dla niej azylem – sposobem na wyobrażanie i kreowanie innego wariantu siebie: wymyśla historie i tworzy swoje sobowtórki, będące niejako rewersem jej samej.

Podwójność, sobowtórowość – i związany z nimi interwał pomiędzy dwiema wcieleniami tej samej, podobnej lub siostrzanej egzystencji – nie są u Ernaux jedynie motywem, lecz metodą: sposób pracy na własnym życiu, polegający na odkryciu sobowtóra, aby zdystansować samą siebie, zmienić perspektywę, oddać głos doświadczeniu w jego uniwersalności lub uchwycić to, co sytuuje się w *pomiędzy*. Jej sobowtórkami, innymi wariantami niej samej są między innymi kobiety, którymi była – trwają zapisane na wcześniejszym warstwach palimpsestu. Sobowtórką jest też jej siostra – zmarła przed narodzinami autorki. *Druga córka* jest „listem” do niej. „Żyłam w twojej nieobecności” (Ernaux, 2022a, s. 160) – pisze, a potem dodaje: „przyszłam na świat, ponieważ ty umarłaś a ja cię zastąpiłam” (s. 163). Krótka książka staje się „uganianiem za cieniem” (s. 164) – próbą zapisania tej przestrzeni rozciągającej się między autorką a tą, za którą żyje: szukaniem w sobie symptomów, śladów, dowodów realności tamtej. W swoim dzienniku opisuje sytuację, w której – „jadąc w środę pociągiem RER do kina Ursulines” – nagle „zobaczyła siebie oczami dziecka, którym kiedyś była: ośmio-, dwunastoletniej dziewczynki”. Dojrzała, elegancka, wykształcona kobieta, jaką się stała, wydała się jej wtedy kimś całkowicie obcym – odległym od matki, onieśmielającym. Ten przebłysk odwróconej pamięci – nie od dorosłej ku dziecku, lecz od dziecka ku dorosłej – wskazał na przepaść: pomiędzy nią i

jej matką, a zarazem pomiędzy dziewczynką z przeszłości a kobietą teraźniejszą. Mała dziewczynka, którą była, pozostaje po stronie matki, i nie zaakceptowałaby tego, kim się stała. W tej wizji Ernaux jawi się sobie jako postać wroga tej, którą była (Ernaux, 2011, s. 20). Widzi też swoje doświadczenia – siebie z przeszłości – w innych kobietach. W ten sposób wskazuje na wspólność doświadczenia. W 1993 roku – o czym pisze w dzienniku – ogląda na Arte program o aborcji (która we Francji była już wtedy legalna): na ekranie widzi Polkę. „Byłam tą dziewczyną drżącą ze strachu, niepokoju, poczucia winy, która decyduje się usunąć ciążę. Sobowtórka mnie sprzed trzydziestu dziewięciu lat". A potem, relacjonując jedno z działań towarzyszących pisaniu *Zdarzenia* – powrót na miejsce, gdzie pracowała kobieta przeprowadzająca nielegalne zabiegi – pisze: „wracając do miejsca mojej aborcji […] nie odnalazłam siebie z wtedy, ale *drugą dziewczynę* [używa tutaj tych samych słów, które stanowią tytuł książki przetłumaczony na polski jako *Druga córka – autre fille*], Polkę, o której nic nie wiem, która nie mówi w moim języku, ale oddaje mi moje zagubione i zapomniane ja" (Ernaux, 2011, s. 56). Dzięki sobowtórkom Ernaux wychodzi poza ograniczenia autobiografii; widzi siebie w innych i inne w sobie, co tworzy wspólny język wyrastający z jednostkowego doświadczenia.

Oprócz wątku sobowtóra w *Les armoires vides* pojawiają się – w jeszcze niewykrystalizowanej formie – obrazy i motywy, które powrócą w jej późniejszych pracach: między innymi nierozerwalne połączenie ciała i pamięci oraz obserwacja samej siebie z dystansu. A także figura, która – w mojej perspektywie – stanie się dla niej emblematyczna: na festynie widzi zamkniętą w skrzyni, przeszywaną mieczami kobietę – iluzjonistyczne widowisko, które działa jak alegoria jej twórczości. To obraz, który wraca – kondensacja uwięzienia, rozszczelnienia, niebezpieczeństwa. Tak jak kobieta w skrzyni „przeszywana" jest mieczami podczas publicznego performansu,

tak samo Ernaux w swoim rozciągniętym na dziesiątki lat pisarskim performansie wystawia swoje ciało i swoją egzystencję na ryzyko, czyniąc z nich przestrzeń doświadczania, badania, oglądania. „Bierzcie i czytajcie, bo to jest moje ciało i moja krew, które będą za was oddane” (Ernaux, 2011a, s. 224) – pisze we *Wstydzie*, parafrazując fragment mszału, a zarazem wskazując na performatywny, łączący to, co intymne z tym, co publiczne, charakter swojej twórczości. Można zaryzykować twierdzenie, że prywatne ciało i pamięć stają się publiczną ofiarą, a literatura – świecką liturgią wspólnoty. To właśnie w tej przestrzeni ryzyka, rozpiętej między intymnością a wspólnotą, rodzi się jej metoda: uczynić z pisania performans, w której prywatne staje się publicznym.

Les armoires vides to w dosłownym tłumaczeniu „puste szafy”. W następnych latach będzie je wypełniała kolejnymi, znajdującymi niepowtarzalną materialną formę zdarzeniami-obiektami. Do doświadczenia aborcji wraca po dwudziestu pięciu latach i czyni je tytułowym *Zdarzeniem*. „Skończyłam ujmować w słowa to, co jawi mi się jako totalne ludzkie doświadczenie – życia i śmierci, czasu i moralności, zakazu i prawa, doświadczenie przeżyte od początku do końca poprzez ciało” (Ernaux, 2024c, s. 73) – pisze w finale tego tekstu, w którym narzędziami wypracowanym przez ćwierć wieku, splatając go z szeregu działań, stara się „zrobić coś z tym zdarzeniem” (często używa tego określenia). Rozpoznanie dotyczące tamtych okoliczności brzmi: „Pomiędzy momentem, gdy dziewczyna odkrywa, że jest w ciąży, a tym, w którym w ciąży już nie jest, była dziura” (s. 26). Tematem tekstu i zarazem terytorium badania staje się właśnie ten obszar: uporczywe próby samodzielnego usunięcia płodu, szukanie kogoś, kto to zrobi, wizyty u lekarzy, wizyta u „fabrykantki aniołków”, trwanie z sondą w brzuchu, poronienie w akademiku, wykrwawienie, pobyt w Hôtel-Dieu, czyli w szpitalu dla osób z niższych klas, dziesiątki sytuacji, spotkań,

słów składających się na ten czas. Ernaux rozpisuje zdarzenie na fragmenty, traktując każdy z nich nie jako etap fabuły, lecz jako punkt do zbadania – „aż do momentu, gdy fizycznie odczuję, że go dotykam, i gdy pojawią się jakieś słowa, o których będę mogła powiedzieć to jest to, aż do momentu, gdy usłyszę jeszcze raz każde z tych zdań nie do zdarcia w moim wnętrzu” (s. 18).

„Nie będę miała już żadnej władzy nad moim tekstem, który zostanie wystawiony na widok publiczny – jak moje ciało w Hôtel-Dieu” (s. 63). Tekst, podobnie jak kiedyś jej ciało, zostaje wystawiony na cudze spojrzenia i działania. Nie sposób nie wysłyszeć tu echa innej sceny – kobieta w skrzyni przeszywana mieczami – która okazuje się figurą pisarstwa Ernaux: wystawić siebie na ryzyko, oddać się cudzej percepcji, uczynić z własnej egzystencji eksperyment.

Doświadczenie bycia pomiędzy – doświadczenie, którego cechą charakterystyczną jest nieprzystawalność własnego doświadczenia do oficjalnych języków, co skazuje na pokątność – dotyczy różnych sfer egzystencji. W *L’occupation* tworzy fascynującą etnologię zazdrości. Gdy były partner związał się z inną kobietą, ona opisuje stan obsesyjnego opętania obecnością tamtej. Nie może przestać o niej myśleć i wykonuje różne działania w celu zbliżenia się do niej. „Ta kobieta wypełniała moją głowę, moją klatkę piersiową i mój brzuch, towarzyszyła mi wszędzie, dyktowała emocje” (Ernaux, 2011b, s. 880) – pisze, a kilka stron później porównuje się do squatu, który został zamieszkany przez obcą kobietę (s. 883). Ernaux rejestruje stan zazdrości z precyzją badaczki – tworzy inwentarz jego aktywnych przejawów: obsesyjne wyobrażenia, głuche telefony, fantazje o zdobyciu numeru telefonu, marzenia o przemocy („W tych chwilach czułam, jak rośnie we mnie pierwotna dzikość. Wyobrażałam sobie wszystkie akty, do

których mogłabym się posunąć, gdyby społeczeństwo nie powściągało moich instynktów, jak na przykład […] strzelanie do niej z rewolweru, krzycząc: Suka! Suka! Suka! […] Moim cierpieniem było to, że nie mogłam jej zabić", s. 890). Intymne doświadczenie zazdrości staje się dla niej zjawiskiem, które można obserwować jak performans. Ernaux zapisuje je jak etnolożka samej siebie, a zarazem wystawia na widok publiczny jak performerka.

***

Tak jak każde zdarzenie zawiera w sobie fragmenty innych zdarzeń (ich zalążek lub kontynuację), tak większość utworów Ernaux zawiera w sobie metodologiczne cechy pozostałych. *Wstyd* rozwija intuicje formalne zapisane w *Miejscu* i w *Pewnej kobiecie*. *Zdarzenie*, *Pamięć dziewczyny*, *Młody mężczyzna* kontynuują i weryfikują te obecne we *Wstydzie*. *Lata*, zbierając zdarzenia rozgrywające się od początku lat czterdziestych do momentu napisania – początku XXI wieku – stają się syntezą ich wszystkich: zarówno w kontekście tematycznym, jak i metodologicznym. W konsekwencji literatura staje się żywą tkanką i modelem egzystencji rozumianej jako palimpsest, w którym nie istnieją warstwy wyizolowane od innych. O tym niejako opowiada sposób wydawania jej publikacji przez Wydawnictwo Czarne. Poszczególne tomy wskazują na palimpsestowy charakter poszczególnych tekstów, a tytuły dają podpowiedź w kontekście łączenia poszczególnych warstw.

„Jedyna prawdziwa pamięć jest materialna" (Ernaux, 2024c, s. 46) – pisze w *Zdarzeniu*. W konsekwencji jej autoperformatyczna metoda obfituje w działania, które mają doświadczyć pamięci w jej materialności lub odsłonić ją w tym, co konkretne. Te działania składają się na jej autoperformatyczną metodę. Co jeszcze robi Ernaux?

Sprawdzanie pragnienia pisania

Polega na testowaniu własnej gotowości do podjęcia tematu. Świadectwem tego są między innymi działania, które Ernaux podejmuje na początku pisania, a które stają się częścią tekstu. Zanotowanie kilku akapitów, żeby sprawdzić, co się z nią wydarzy. W *Zdarzeniu* opisuje wizytę w przychodni w celu zbadania się na obecność wirusa HIV (lata dziewięćdziesiąte), co odsyła ją do innej przychodni – tej z lat sześćdziesiątych, gdy czekała na werdykt w sprawie ciąży. Potem przywołuje kilka szczegółów z 1963 roku (tytuły piosenek, termin planowanego porodu), sprawdzając, czy akt zapisu sprowokuje pamięć. „Mija tydzień, odkąd zaczęłam tę opowieść, absolutnie nie mając pewności, że będę ją ciągnąć. Chciałam jedynie sprawdzić swoje pragnienie pisania na ten temat" (Ernaux, 2024c, s. 17). Pragnienie staje się tu materialnym symptomem, a pisanie – nie tylko rejestrowaniem przeszłości, ale weryfikowaniem i prowokowaniem tego pragnienia.

Śledzenie we współczesności mechanizmów odsyłających do przeszłości

To kolejny element tej metody. Współczesne zdarzenia działają u Ernaux jak katalizatory pamięci – nie tylko przywołują obrazy z przeszłości, ale też otwierają możliwość ich zapisu. Oczekiwanie na wynik testu HIV w latach dziewięćdziesiątych odsyła ją do oczekiwania na wynik testu ciążowego w latach sześćdziesiątych; stygmatyzacja związana z HIV uruchamia pamięć o piętnie, które towarzyszyło młodej, niezamężnej dziewczynie w ciąży. Impuls do napisania *Pamięci dziewczyny* dają sprawy Strauss-Kahna i Polańskiego, które otwierają publiczną debatę o przemocy seksualnej (Ernaux, 2022b, s. 10). Pisarka zestawia też aktualne okoliczności tworzenia tekstu z dawnym

doświadczeniem – w *Zdarzeniu* notuje: „Nikt nie podejrzewa, o czym piszę” (Ernaux, 2024c, s. 63), podobnie jak wcześniej prawie nikt nie podejrzewał jej cierpienia i desperackich prób usunięcia ciąży.

Wizja lokalna

To technika chłodnej rekonstrukcji: zdystansowany opis danej sytuacji skoncentrowany na odtworzeniu jej przebiegu, rozmieszczenia osób i przedmiotów w przestrzeni, z wyłączeniem aspektu emocjonalnego. Ernaux tworzy mapę zdarzenia, aby zobaczyć je z zewnątrz.

Opis sytuacji jak sceny teatralnej / filmowej

„Scena ta rozgrywa się powoli, już się ściemnia” (Ernaux, 2024c, s. 53) – pisze w *Zdarzeniu* o momencie, gdy opuszcza mieszkanie „fabrykantki aniołków”. „To scena, której nie dało się osądzić” – pisze o sytuacji z 15 czerwca 1952 roku. Opis nie ma charakteru psychologicznej interpretacji, lecz reinscenizacji: zdarzenie zostaje pokazane tak, jakby było autonomiczną sceną teatralną lub filmową – zamkniętą, powtarzalną, poddaną wieloperspektywicznemu oglądowi. Ernaux podkreśla zarazem zewnętrzność wobec tej sceny – własną i czytelnika – jakby oboje znajdowali się na widowni. Wzmacnia dystans wobec samej siebie i jednocześnie – tworząc mocny, zdecydowany obraz – materializuje przeszłość (jakby była zapisana na taśmie filmowej lub odgrywana na scenie). W odniesieniu do swoich przeszłych wcieleń autorka często powtarza formułę: „widzę ją jak…”, jakby oglądała samą siebie zapisaną na taśmie filmowej albo wystawioną na scenie. „Sobota, koniec października, widzę ją, jak leży na łóżku rodziców obok nieużywanego kominka, pod obrazem ze świętą Teresą z Lisieux w olbrzymiej ramie” (Ernaux 2024b, s. 154) – pisze o sobie z przeszłości w

Pamięci dziewczyny. A kilka zdań później: „Aktorzy w tej scenie są milczący, skoncentrowani”.

Gra czasami i osobami gramatycznymi

Autorka przełącza się między pierwszą i trzecią osobą liczby pojedynczej („Jej życie po maturze to schody, którymi trzeba się piąć ku szczytowi schowanemu we mgle”, Ernaux, 2022c, s. 60), stosuje tryb bezosobowy („Do albumu wklejało się zdjęcia Brigitte Bardot…”, s. 56), a także sięga po pierwszą i trzecią osobę liczby mnogiej. Zróżnicowanie czasów ma nie tylko na celu wskazywać na oddalanie się od przeszłych wariantów siebie lub na przynależność do zbiorowych mechanizmów, lecz także – tworzyć efekt obcości. Opisywane zdarzenia – zapisane w trzeciej osobie – lepiej poddają się analitycznemu oglądowi. Pęknięcia gramatyczne rozbijają autobiograficzną spójność, eksponując fragmentaryczność doświadczenia i wielość podmiotów, które w niej współistnieją. Metarefleksja dotycząca decyzji gramatycznych stanowi integralną i nieustannie powracającą część jej dzieła.

Kontemplacja fotografii

Ernaux długo przebywa ze zdjęciami, wpatruje się w nie, dotyka, analizuje ich materialność, technikę wykonania, kontekst i sposób przechowywania. W przypadku roku 1952 pozostały jej dwie fotografie: pierwsza – w stroju komunijnym, wykonana dziesięć dni przed czerwcowym zdarzeniem; druga – z ojcem w Biarritz, w sierpniu, podczas wycieczki do Lourdes. Opis staje się sposobem kontemplowania; pozwala zobaczyć wszystkie szczegóły. To moment wzmożonego współistnienia z tamtym punktem w czasie. W *Pamięci dziewczyny* pisze: „Nie staram się sobie przypominać, staram się być w

momencie robienia tego zdjęcia…” (Ernaux, 2024b, s. 148). Fotografia staje się narzędziem wcielenia – doświadczenia oddechu i ciała sprzed lat. „Dziewczyna z fotografii to obca osoba, która zostawiła mi w spadku swoją pamięć” (s. 91) – pisze, wpatrując się w siebie z 1958 roku, a zarazem inicjując poszukiwanie jej śladu w swojej obecnej egzystencji. „Jeśli zgodnie z definicją w słowniku rzeczywiste jest to, co działa i wywołuje skutki, to ta dziewczyna nie jest mną, lecz jest we mnie rzeczywista. Jako swego rodzaju rzeczywista obecność” (s. 92). Z projektu pisarskiego Ernaux można wypreparować przepastny album fotograficzny obejmujący całe jej życie. Proponowane przez nią opisy fotografii, sposób ich użycia są fascynującą przygodą, w której literatura staje się nierozerwalną częścią zdjęcia – sposobem na jego poruszenie. A zmieniająca się technologia dowodem zmiany i upływu czasu – stare fotografie ogląda w albumach, te nowe – w folderach na komputerze, oddając w opisie ich cyfrową naturę.

Rejestr obiektów – materialnych dowodów przeszłości

Pisarka opisuje i kataloguje przedmioty, które przetrwały z danego roku, np. modlitewnik z 1952 roku. Kartkuje go i zapisuje wrażenia: dziwność, wrażenie przeglądania ezoterycznej broszury w obcym języku, zażenowanie. To działanie eksperymentalne: próba sprawdzenia, jakie ślady może uruchomić materialny obiekt w obecnym ciele i świadomości. Rejestrując te wrażenia – dystans, obcość, lekkie zakłopotanie – Ernaux zapisuje nie tyle obiektywną treść modlitewnika, ile raczej: treść, którą niesie ten konkretny ślad, a której niezbywalnym katalizatorem jest jej pamięć i ciało. „Tak jak zdjęcia stanowią dowód na moje ciało z 1952 roku, modlitewnik […] jest materialnym dowodem istnienia religijnego świata, który był mój, ale którego

nie mogę już poczuć” (Ernaux, 2011a, s. 220) – pisze. Jej działanie staje się zawsze skazaną na porażkę próbą doświadczenia tego, co nieodwracalnie utracone w swoim konkrecie, a jednak wciąż obecne w symptomach ciała i pamięci. Świadomość niepodważalności przeżycia – możliwość powiedzenia: „to się zdarzyło” – wywołuje dreszcz, wrażenie dziwności, paradoksalnej niemożliwości i podnieca do archeologicznego śledztwa.

Przeglądanie prasy i informacji z danego momentu

W kontekście 1952 roku idzie do archiwum i przegląda wydania dziennika „Paris-Rouen” z tamtego miesiąca. To działanie-rytuał. „Do teraz nigdy się na to nie odważyłam, jakbym, otwierając ponownie gazetę z czerwca, miała *ściągnąć na siebie nieszczęście*” (s. 221) – pisze, nawiązując do słów ojca ze sceny inicjalnej. Idąc do archiwum, ma wrażenie, że zmierza na „przerażające spotkanie”. Przegląda dzienniki począwszy od wydania z 1 stycznia – chce odciągnąć moment konfrontacji z 15 czerwca. Prognozy pogody. Humorystyczne komiksy, które natychmiast rozpoznaje, i dowcipy dnia (czy ją bawiły?). Reklamy filmów i repertuary kin. Rubryka kryminalna. Niewybuchy z czasów wojny – śmiertelne zagrożenie. Reklamy i ceny masła i mleka. Wojna w Indochinach i w Korei. „Większość wspomnianych wydarzeń znałam […], ale nie umiałabym ich umiejscowić w 1952 roku, pewnie przyswoiłam je w późniejszych latach swojego życia” (s. 222). Nie jest w stanie połączyć tych zdarzeń „z żadnym obrazem siebie z tamtego roku”. „To, że Stalin, Churchill i Eisenhower byli dla mnie wtedy tak realni jak dziś Jelcyn, Clinton czy Kohl, wydawało mi się dziwne” (s. 222) – pisze na przełomie 1995 i 1996 roku. Współczesny Ernaux, dzielący z nią 2025 rok, czytam to zdanie i ogarnia mnie poczucie dziwności – Jelcyn, Clinton i Kohl

to bohaterowie sprzed moich narodzin, tak samo nierealni jak Stalin i Churchill.

Czytanie kolejnych numerów *Paris Rouen* staje się rytuałem zbliżania do 15 czerwca – symbolicznym przechodzeniem przez kolejne dni roku, podobnie jak dziewięć czytań w liturgii Wielkiej Soboty rytualnie prowadzi przez kolejne etapy historii zbawienia aż do dnia zmartwychwstania Chrystusa. W takim rytuale czas historyczny i symboliczny zakrzywia się siłą wiary i wyobraźni, stając się czasem uczestnika – nakłada się na jego teraz.

Szukanie napięć między porządkami czasowymi

Pisarka tropi zbieżności między różnymi kalendarzami: historycznym, biograficznym, symbolicznym. W *Pamięci dziewczyny* notuje, że codzienne pisanie „zgodne co do dnia" z wydarzeniami sprzed czterdziestu pięciu lat miało być sposobem na zniesienie różnicy (Ernaux, 2024b, s. 87). Innym razem odnosi swoje doświadczenie aborcji do *Pasji według św. Jana* Bacha – czas pasyjny staje się matrycą do odczytania jej czasu. „Kiedy samotny głos Ewangelisty opisywał po niemiecku mękę pańską, wydawało mi się, że to historia mojej katorgi między październikiem a styczniem opowiadana w nieznanym języku" (Ernaux, 2024c, s. 70) – pisze, sytuując swoje doświadczenie w czasie teologicznym.

Rytm pisania Ernaux często odpowiada – na zasadzie analogii – rytmowi doświadczania. Często opisuje „odraczanie", które funkcjonuje równocześnie jako element przeszłego doświadczenia i jako element dramaturgii narracji (nie zbliżyć się – jeszcze – do danego punktu zdarzenia). W ten sposób czas tekstu powtarza i zarazem reinscenizuje czas przeżycia.

Czas narracji – czas pisania – projektowany jest w taki sposób, żeby wydawał się współczesny czytelnikowi. Autorka często podkreśla, że zrobiła coś „wczoraj” albo „tydzień temu”.

Szukanie śladów w innych ludziach – praca wyobraźni

„Postaci swojego ojca szukałam w sposobie, w jaki ludzie siedzą w poczekalniach i się w nich nudzą, przywołują dzieci lub machają na pożegnanie na peronach dworców. Zapomnianą rzeczywistość jego kondycji odnajdywałam w anonimowych osobach spotykanych w dowolnych miejscach, nieświadomie noszących w sobie oznaki siły lub upokorzenia” – pisze w *Miejscu* (Ernaux, 2022b, s. 60).

„Nie jest już możliwe, bym odczuła teraz to, czego mogłam doznać wtedy. Tylko, gdy w kolejce w supermarkecie albo na poczcie wybieram losowo jakąś kobietę po sześćdziesiątce, wystarczająco szorstką w obejściu i antypatyczną, i wyobrażam sobie, że ta kobieta wepchnie mi do pochwy jakiś przedmiot, zbliżam się przelotnie do stanu, w którym byłam pogrążona przez tydzień” (Ernaux, 2024c, s. 49) – pisze w *Zdarzeniu.*

Teksty kultury jako archiwa pamięci

Ernaux traktuje lektury, filmy i piosenki nie jako odrębne od niej byty, ale jako archiwa jej własnej pamięci – zewnętrzne rezerwuary przeżyć. Powrót do tego, co kiedyś czytała i oglądała, nie uruchamia zwykłego procesu narracyjnego wspominania, lecz natychmiast umieszcza ciało w dawnej konfiguracji afektów. W lutym 1998 roku, znajdując u znajomego wydanie Apollinaire’a, które czytała jako nastolatka, notuje: „Czytam znów te same

wiersze, które po raz pierwszy poznałam w Ernemont: *O ma jeunesse abandonnée…* I wtedy wydaje mi się, że jestem najbliżej, jak się da, tamtego opuszczenia i tamtej białej światłości z lat 1958-59. Więc to prawda, że nasze życie mieści się w tym, co przeczytaliśmy, że tam zostało złożone" (Ernaux, 2011a, s. 44). Nie treść wiersza jest tu istotna, ale fakt, że zawiera on w sobie niepowtarzalną pamięć jej ówczesnego stanu emocjonalnego, która aktualizuje się w momencie ponownej lektury.

Podobny mechanizm działa w odniesieniu do filmów, piosenek i spektakli teatralnych. Ernaux nie traktuje ich jako autonomicznych narracji, lecz jako nośniki przechowujące treść jej własnego życia (lub życia społeczeństwa i pokolenia w danym momencie). Treścią filmu *Kanał*, oglądanego przez nią w 1958 roku, nie jest opowieść o powstaniu warszawskim, lecz obraz jej samej – młodej opiekunki na koloniach, siedzącej z głową opartą o ramię chłopaka (Ernaux, 2024b, s. 125). W ten sposób kultura staje się dla niej nie tyle zewnętrznym światem znaczeń, ile miejscem, w którym przechowywana jest intymna pamięć jej egzystencji.

Analizowanie błędów i białych szumów pamięci

Ernaux traktuje pamięć nie jako wierny zapis, lecz jako taśmę, na której równie istotne jak same obrazy są zakłócenia, przesunięcia, glitche. „Nie jestem już pewna, czy rzeczywiście miała na nogach kapcie. Fakt, że zawsze przypisywałam jej ów zwyczaj kobiet, które wyskakują z domu, by kupić coś w sklepie na rogu, świadczy o tym, że jest ona dla mnie figurą z ludu, ze środowiska, od którego się wówczas oddalałam" – pisze w *Zdarzeniu* o kobiecie przeprowadzającej zabiegi aborcji w 1963 roku (Ernaux, 2024c, s. 53). Zniekształcenie w obrębie pamięci ujawnia jej konkretność – czyni

podobną do taśmy, daje namiastkę materialności.

Te – jak i dziesiątki innych – działań stanowiących łącznik między aktualnością pisania a realnością przeżycia są bezpośrednią treścią jej pisarstwa. To metody, które nie tyle opisują pamięć, ile czynią z niej performans – powtarzany wobec czytelnika, a zarazem wobec samej autorki. Ich celem jest uchwycenie zdarzeń w ich konkretności, trójwymiarowości i obiektywności, wbrew rozmyciu i ulotności wspomnienia. Zatrzymane w tekście rzeczy – zawieszone w nieustannym „zdarzyło się" – układają się w swoistą martwą naturę. Świadomość nieuchronnej utraty – a więc śmierci – przenika każde jej zdanie. „Éric, schodzący wczoraj po schodach, z przytulonym do siebie małym czerwonym samochodzikiem. To należy do tej samej natury, jak wszystkie rzeczy, które mnie wzruszają: smutna zachłanność, zapowiedź przyszłej utraty, która czai się w każdej rzeczy" – pisze w 1966 roku w dzienniku (Ernaux, 2011a, s. 68). Pisanie staje się działaniem ocalającym – utrwalającym rzeczy w ich czasie, wraz z wydarzającą się w nich utratą. W konsekwencji jej pisanie – do czego kilkakrotnie nawiązuje – przypomina działanie malarza tworzącego martwe natury. Martwa natura jawi się tu jako forma, która w samej swojej strukturze łączy obecność i brak: utrwala trwanie rzeczy w ich minionym czasie, a zarazem wystawia na widok wpisaną w nie utratę. „Chce pochwycić światło opromieniające nieobecne już twarze, obrusy zastawione niejadanymi już potrawami, to światło, które było w opowieściach dzieciństwa i nie przestało osadzać się na rzeczach i zdarzeniach, gdy tylko się je przeżyło, światło minione" – pisze w trzeciej osobie o swoim pragnieniu w finale *Lat* (Ernaux, 2022c, s. 235). W tym sensie jej niebezpieczne pisanie zyskuje szczególną stawkę – staje się działaniem wobec śmierci. To, co nie zostanie zapisane, nie wydarzy się w pełni. „Opierałam się [pragnieniu napisania o doświadczeniu aborcji – uzup. T.F.], ale nie umiałam przestać o tym myśleć.

To, że miałabym mu się poddać, przerażało mnie. Ale mówiłam też sobie, że mogę umrzeć nie zrobiwszy nic z tym zdarzeniem. Jeśli istniała jakaś wina, polegała właśnie na tym" (Ernaux, 2024c, s. 17-18) – pisze w *Zdarzeniu*. Nie chodzi tu już o pamiętnikarskie utrwalenie, ale o akt ontologiczny: autoperformatyczny zapis czyni wydarzenie możliwym i ostatecznym, wystawiając je na spojrzenie innych. „Rzeczy nienapisane nie doszły do końca, zostały tylko przeżyte" (Ernaux, 2024a, s. 215) – pisze w *Młodym mężczyźnie* (2022).

Konstruowanie tekstu z takich działań – fragmentów – sprawia, że spójna opowieść ulega nieustannemu rozpadowi, a postać nigdy nie zyskuje ostatecznej formy. Nie powstaje żadna fikcyjna rzeczywistość, nie zostaje postawiona żadna diagnoza ani nie wyłania się żaden psychologiczny przebieg, ani tym bardziej – sens. Celem nie jest bowiem narracja, lecz nieustanne, zawsze otwarte eksplorowanie pamięci i zdarzenia. Celem nie jest też szukanie psychologicznych i terapeutycznych wyjaśnień. „Nie oczekuję niczego od psychoanalizy ani od psychologii rodzinnej – pisze – Powiedzenie: «chodzi o rodzinną traumę» albo «tamtego dnia obalono bogów dzieciństwa» nie poruszy tej sceny" (Ernaux, 2011a, s. 221). Pisarstwo Ernaux jest antypsychologiczne i antyterapeutyczne, bo dąży do uchwycenia tego, co wymyka się diagnozie i pozostaje nieustannie nowe i nieuleczone. Stroniąc od fikcji, stroni od psychologicznych, oswajających pojęć: chce zobaczyć człowieka w żywiole jego działania. Chodzi o ocalenie zdarzenia w jego sensie inicjalnym, a nie – wtórnie nadanym.

Patrzy na ludzkie działania jako na nieustannie obce, nieoswojone fenomeny, które podlegają laboratoryjnemu oglądowi. W nich ujawnia się usytuowanie człowieka w krajobrazie społecznym i w nieustannym szmerze myśli, idei, przekonań i wartości. Ludzie, doświadczając lęku, namiętności, pragnienia

doświadczają swojego usytuowania w krajobrazie zdarzeń. Egzystencjalny potencjał – trwanie po stronie tego, co niewypowiedziane; polityczny – człowiek nie jest psychologicznym bytem, lecz fizjologicznym istnieniem usytuowanym w sieci idei, wartości, wiar i języków.

Niebezpieczeństwo nie ogranicza się u Ernaux wyłącznie do samej tematyki – do odsłaniania intymnych czy poddawanych społecznej ocenie zdarzeń. Jest ono również cechą struktury i metody jej tekstów. Pisarka nie buduje bezpiecznej, zamkniętej narracji, ale odsłania proces pisania w jego kruchości i rozpadzie. Wystawia na widok tę delikatną relację, jaka łączy ją ze zdarzeniami i ich śladami. Niebezpieczeństwo jest więc wpisane w samą formę jej prozy: w urwane notatki, powracające obrazy, fragmentaryczność, która nie daje się zamknąć w całość. Tekst nie jest konstrukcją, która chroni, lecz przeciwnie – polem nieustannego wystawiania się na ryzyko. To ryzyko nie tylko treści, ale i formy, która odmawia fikcyjnej spójności i zamiast osłaniać, odsłania.

Metoda taka prowadzi do odsłonięcia własnych czynów – bez komentarza, bez psychologizujących wyjaśnień, bez prób instrumentalizacji. Ernaux zapisuje: „to robiłam”, „to myślałam”. Taka struktura – fragmentaryczna, odsłaniająca, niebezpieczna – staje się przestrzenią spotkania z prawdą doświadczenia.

Prawda tworzy sytuację wspólnoty. Przekracza wstyd, który każe myśleć człowiekowi: tylko ja tak mam. W momencie odsłonięcia to, co intymne ujawnia się jako potencjalnie wspólne. Znalezienie języka, który potrafi nazwać to, co dotąd trwało poza nim, uwalnia jednostkę z jej samotności i czyni ją częścią wspólnoty doświadczenia. W finale *Lat* pisze o sobie, wskazując na cel swojej egzystencji: „Tym co świat wdrukował w nią i w jej współczesnych, posłuży się, aby odtworzyć czas wspólny, ten, który

przesunął się od odległych chwil do dnia dzisiejszego, ażeby – odnalazłszy w indywidualnych wspomnieniach pamięć zbiorowej pamięci – opisać przeżyty wymiar Historii” (Ernaux, 2022c, s. 233).

***

Za rozmowy o Annie Ernaux dziękuję Zuzannie Bojdzie, Annie Oramus, Klaudynie Schubert, Nikodemowi Dybińskiemu, Natanowi Berkowiczowi, Irenie Telesz-Burczyk, Agnieszce Gizie, Emilii Lewandowskiej, Barbarze Prokopowicz, Wojciechowi Rydzio, Magdalenia Kunikowskiej, z którymi pracowałem podczas realizacji spektaklu *Lata* w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. Tamta praca stała się dla mnie formą aktywnej, praktycznej lektury Ernaux – doświadczeniem, które ukierunkowało dalsze czytanie jej prozy w stronę myślenia o zdarzeniu.

Wzór cytowania:

Fryzeł, Tomasz, *Niebezpieczne pisanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/niebezpieczne-pisanie.

Autor/ka

Tomasz Fryzeł – absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie oraz Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiował literaturę francuską na Université Paris Sorbonne. Debiutował w 2020 roku przedstawieniem *Bezpieczne miejsce* (tekst i dramaturgia: Piotr Froń, Teatr Łaźnia Nowa), które zostało wyróżnione na 14. Festiwalu Boska Komedia.

Bibliografia

Ernaux, Annie, *Druga córka*, [w:] tejże: *Bliscy*, tłum. A. Kozak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022a.

Ernaux, Annie, *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011.

Ernaux, Annie, *La honte*, [w:] tejże: *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011a.

Ernaux, Annie, *L'occupation*, [w:] tejże: *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011b.

Ernaux, Annie, *L'Atelier noir*, Gallimard, Paris 2022b.

Ernaux, Annie, *Lata*, tłum. M. Budzińska, K. Jarosz, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022c.

Ernaux, Annie, *Les armoires vides*, [w:] tejże: *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011c.

Ernaux, Annie, *Miejsce*, [w:] tejże: *Bliscy*, tłum. A. Kozak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022b.

Ernaux, Annie, *Młody mężczyzna*, [w:] tejże: *Ciała*, Wydawnictwo Czarne, tłum. A. Kozak, Wołowiec, 2024a

Ernaux, Annie, *Pamięć dziewczyny*, [w:] tejże: *Ciała*, Wydawnictwo Czarne, tłum. A. Kozak, Wołowiec, 2024b.

Ernaux, Annie, *Zdarzenie*, [w:] tejże: *Ciała*, Wydawnictwo Czarne, tłum. A. Kozak, Wołowiec, 2024c.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/niebezpieczne-pisanie*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzien-dobry-czy-zastalam-dracule

/ REPERTUAR

Dzień dobry, czy zastałam Draculę?

Magda Piekarska

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Bram Stoker

Dracula

adaptacja, dramaturgia, reżyseria: Zdenka Pszczołowska, scenografia: Anna Oramus, kostiumy: Magdalena Mucha, muzyka: Andrzej Konieczny, wizualizacje: Maja Szerel

premiera: 18 października 2025

Zdenka Pszczołowska na scenie wałbrzyskiego Teatru Dramatycznego inscenizuje najsłynniejszą powieść grozy, starając się wydobyć z niej metaforę ogarniającą współczesny świat rozdzierany podziałami, uprzedzeniami, wojnami. Z połowicznym sukcesem. Gdyby był stuprocentowy, jej *Dracula* nie potrzebowałby sztucznie dosztukowanej końcowej przemowy, w której Mateusz Flis jako Jonathan Harker odkrywa karty, zdradzając, że pod przykrywką walki z groźnym wampirem ukrywa się tak naprawdę opowieść dotykająca całkowicie współczesnej tyranii. Czy jednak spektakl naprawdę jej potrzebuje, skoro nawet jeśli weźmiemy ją w

nawias, cała reszta nie będzie bynajmniej stracona?

Trudno się dziwić pokusom sięgnięcia po gotycką powieść, żeby w jej przebraniu postawić diagnozę współczesności. Nie pierwszy raz *Dracula* czytany jest jako metafora. Poprzez jego historię próbowano opowiadać m.in. o rozmaitych zarazach i nieprzypadkowo w Transylwanii centrum szczepień podczas epidemii koronawirusa uruchomiono właśnie na zamku słynnego rumuńskiego wampira, a akcję promował plakat z pielęgniarką odsłaniającą ostre jak brzytwa kły. Już sam pierwowzór tytułowego bohatera, wołoski hospodar Vlad Palownik, krwawy tyran i bohater narodowy zarazem, uruchamia potencjał ukierunkowania tej narracji w stronę opowieści o tyranii, i nic dziwnego, że Maria Janion zobaczyła w figurze wampira odzwierciedlenie opartej na wyzysku władzy. Stoker wplótł zresztą w swoją opowieść całe mnóstwo wątków otwierających kolejne furtki. Niektóre z nich są aktualne szczególnie dziś, kiedy tak trudno odróżnić prawdę od fałszu, a realne zagrożenie od manipulacji faktami: „Kiedy naoczny świadek upiera się, że widział ducha, uczeni i lekarze na ogół pukają się w czoło. Gdy delikwent taki trwa w swoim uporze, zamykają Bogu ducha winnego człowieka w domu wariatów, razem z opozycją polityczną, pacyfistami i innymi zdrowymi, lecz niewygodnymi ludźmi” – tłumaczy w powieści Stokera profesor Van Helsing doktorowi Sewardowi, który wbrew kolejnym dowodom broni się przed prawdą o przyczynie tajemniczej choroby, która odebrała życie jego uwielbianej Lucy. Oto zło wkrada się w nasze życie niepostrzeżenie, czasem w zgoła niewinnym przebraniu, i bywa uwodzicielskie do tego stopnia, że tym, którzy jako pierwsi są w stanie je dostrzec i nazwać, przypina się łatkę szaleńców.

Pszczołowska jeszcze przed premierą deklarowała, że chciała poprzez adaptację Stokera opowiedzieć o widmie totalitaryzmu i tyranii, a obok

opowieści o Draculi „karmiła się” takimi pozycjami, jak *O tyranii* Timothy’go Snydera, *Wampir*. *Biografia symboliczna* Marii Janion oraz *Gaza*. *Kultura eksterminacji* Pawła Mościckiego. Ale też jej *Dracula* miał być teatralnym spełnieniem marzeń wałbrzyskiej publiczności – tytuł zwyciężył w otwartym głosowaniu ogłoszonym pod hasłem „Prawybory u Szaniawskiego”, co było szczególnym zobowiązaniem, wykluczającym totalnie wolną jazdę wokół wampirycznych tematów. *Dracula* miał być magnesem dla widowni, atrakcyjną sceniczną opowieścią, a zarazem miał nieść aktualny polityczny przekaz. Miał bawić, przestraszać i nie pozwalać zapomnieć, że kontekstem dla niego są wydarzenia w Strefie Gazy, w Ukrainie, ale też całkiem blisko nas. Sporo, jak na dość wiekowego wampira.

Pszczołowska zdecydowała się na pracę na warstwach – w tej podstawowej przedstawienie jest wierną adaptacją powieści Stokera, z niewielkimi, choć znaczącymi modyfikacjami. Niektóre z nich aktualizują tę narrację – są widoczne w kostiumach Magdaleny Muchy, które miksują historyczny rys (bufki, gorsety, koronki, krynoliny) ze współczesnością (długość spódnic, spodenki à la pantalony, ciężkie, toporne buty), decyzjach obsadowych (o czym później), w nawiązaniach do seriali detektywistycznych i medycznych (profesor Van Helsing jest tu trochę jak doktor House), ale też w muzyce Andrzeja Koniecznego, utrzymanej w niepokojącym, a zarazem biegunowo odległym od pokus podbijania bębenka scenicznej grozy klimacie.

Zasadniczo jednak spektakl trzyma się narracji, a nawet struktury oryginału, w którym przeplatają się listy i pamiętniki głównych bohaterów – Jonathana, który udaje się z misją do zamku Draculi, jego narzeczonej Miny, jej przyjaciółki Lucy, doktora Sewarda. To ich perspektywy wyznaczają nam ogląd sytuacji. Miejsca scenicznej akcji nieustannie się zmieniają – wędrujemy między Transylwanią a Anglią, między domem Lucy a szpitalem

psychiatrycznym. W płynnym montażu tych planów pomaga scenografia Anny Oramus z salonikiem Lucy na ruchomych podestach, pozwalających na przemian zawężać przestrzeń do kameralnego kącika sprzyjającego intymnym rozmowom między przyjaciółkami oraz zbliżeniom Lucy z jej zalotnikami, i rozszerzać ją, budując dystans między rozmówcami. Jest też – na dalszych planach – łóżko z baldachimem, stół sekcyjny i ponura cela szpitala, której wyposażenie ogranicza się do krzesła. W drugiej części na scenę wjeżdża ni to nagrobek, ni to postument z okaleczoną rzeźbą nagiej kobiety – patrząc na nią, nie sposób nie myśleć o „zarażonej" wampirzym wirusem Lucy, której trzeba odciąć głowę i przebić pierś osinowym kołkiem, żeby zapewnić pośmiertny spokój.

Pszczołowska nie doprowadza akcji do wyznaczonego przez Stokera finału – kwestia rozstrzygnięcia walki dobra ze złem pozostaje otwarta, nie wiadomo, czy bohaterom uda się dopiąć celu. Ale najistotniejszą zmianą jest ledwie zaznaczona obecność tytułowego bohatera – pod tym względem wałbrzyski *Dracula* różni się zasadniczo nie tyle od oryginału, ile od jego najsłynniejszych ekranizacji, utrwalających kształt tej opowieści w zbiorowej świadomości. Inaczej niż u Stokera, to właśnie postać wampira była w nich tą centralną. Transylwański hrabia rozpoczął karierę od straszenia w *Nosferatu. Symfonii grozy* Murnaua, potem jednak ewoluował w stronę dandysa i uwodziciela w filmie Browninga, bohatera doświadczającego egzystencjalnych cierpień u Herzoga czy istoty ze złamanym sercem, która po czterech stuleciach odnajduje reinkarnację swojej utraconej miłości – u Coppoli.

Tymczasem u Pszczołowskiej Dracula jest niemal nieobecny. Cóż to musiał być za cios dla grającego tę rolę Piotra Czarnieckiego, aktora mającego przecież wszelkie warunki pozwalające wcielić się w tę rolę – szczupła

sylwetka, wyraziste rysy, duże oczy, no i wąs doskonale maskujący ostre jak brzytwa kły. Cóż z tego, skoro na scenie Szaniawskiego wampir ledwie przemyka gdzieś w tle, a jak już się odzywa, to z offu. Żadnego wbijania kłów w powabne szyje, zero wspinaczki po murach, ani kropli krwi na wargach. W dodatku show kradną mu trzy powabne i przegięte wampirzyce, w towarzystwie których, w skrzyniach wypełnionych ziemią, wyprawia się do Anglii – wprowadzają do opowieści klimat queerowych tricksterek, traktujących misję roznoszenia wampirzego wirusa jak zabawę. To w jej trakcie wpadają na pomysł, żeby zamknąć materiał ludzki, który okaże się oporny na tę zarazę, w specjalnych obozach.

Warto zastanowić się, co oznacza gest zepchnięcia wampira na margines – Dracula jako tyran uruchamia tylko spiralę zła i w jego rozprzestrzenianiu nie musi już żywo uczestniczyć. Na podobieństwo współcześnie trzęsących światem jest obecny (i jest wystarczająco silny) poprzez legendy, pogłoski, relacje, wizerunki, diagnozy, przypuszczenia i strategie opracowywane przez swoich przeciwników. I jakkolwiek u Stokera tytułowy bohater pojawia się nieco częściej, to dostajemy jego zapośredniczony obraz – przede wszystkim przez relację Jonathana Harkera, Miny, która opowiada o jego ukąszeniu, w zagadkowych, gorączkowych majakach Renfielda. Czytelnik nie zobaczy go w akcji, a jego odpowiedzialność za zagadkową anemię Lucy zostanie odsłonięta wskutek śledztwa profesora Van Helsinga – ani nieszczęsna dziewczyna, ani nikt z jej otoczenia nie zapamięta nic, poza wyciem wilków i uderzeniem skrzydła nietoperza w okienną szybę.

Reżyserka feminizuje narrację Stokera – piękna Lucy (Dorota Furmaniuk), obiekt westchnień Sewarda (Michał Kosela), Artura (Wojciech Świeściak) i Teksańczyka Quinceya, oraz Mina (Joanna Łaganowska), narzeczona młodego prawnika Harkera, który wyprawia się do zamku Draculi, nie są

jedynymi kobiecymi bohaterkami. Płeć zmienia profesor Van Helsing (Irena Wójcik), dowodząca walką z tyranem, kobietą jest również najtrzeźwiej myślący i najodważniejszy z jej uczestników, czyli Quincey (Kinga Świeściak). No i Rennie Angeliki Cegielskiej w miejsce powieściowego Renfielda – w tym wypadku zmiana płci podkreśla jeszcze dodatkowo aspekt uwiedzenia złem. Pomiędzy płciami są natomiast zawieszone trzy squeerowane wampirzyce (Ireneusz Mosio, Rafał Gorczyca i Dominika Zdzienicka).

Lucy i Minę dzieli pochodzenie i pozycja społeczna – pierwsza jest przedstawicielką arystokracji, dzięki czemu może sobie pozwolić na cierpienie z nudy; druga to mieszczka, jej codzienność to praca w szkole i kursy stenotypii, a także zamartwianie się o narzeczonego, który najpierw nie daje znaku życia z Rumunii, a potem z wyprawy wraca dziwnie chłodny i obojętny. Obie z jednakową pasją zaczytują się w tanich romansach, podobnie zresztą jak Rennie, pacjentka doktora Sewarda. Czy to ta mamiąca łatwymi obietnicami przygód i szczęścia literatura otwiera w ich świadomości drzwi dla zła i szaleństwa? Na pewno umysłowe lenistwo, ucieczka w bezpieczne schematy, brak samodzielności czynią z nich łakome kąski, wymarzone ofiary. Na drugim biegunie są Van Helsing i Quincey – spalający się w działaniu, w analizie, nieobawiający się trudnych pytań, zaskakujących wniosków, odważnych diagnoz i działania. Pośrodku – zachowawczy Seward, trzymający się niewolniczo szkiełka i oka, i Artur, melodramatycznie rozdzierający szaty nad ciałem Lucy.

W tym świecie to kobiety wykreowane przez społeczne warunki na pozbawione woli decydowania o swoim losie, uzależnione od męskiej opieki istoty, są najbardziej zagrożone w sytuacji kryzysu. To kobiety zarazem – pod warunkiem, że udało im się wywalczyć niezależność – będą stały na pierwszej linii, próbując znaleźć z niego wyjście. Obsadowe decyzje

Pszczołowskiej przekładają się na kreacje aktorskie – spektakl ewidentnie stoi tymi kobiecymi. Dorota Furmaniuk tak niuansuje postać Lucy, że widz natychmiast dostrzega w niej młodą kobietę skutecznie uwięzioną w gorsecie społecznych oczekiwań, z którego nie potrafi się wyplątać (co ciekawe, słabnąc pod wpływem wampirzego ukąszenia, aktorka pozbywa się kolejnych warstw uwierającego ją kostiumu); Joanna Łaganowska oddaje zagubienie Miny, usiłującej trzymać się trzeźwego racjonalizmu; Irena Wójcik ze swadą rysuje w Van Helsingu rysy wolnego od uprzedzeń naukowca-wizjonera; a Kinga Świeściak – zdecydowanej na wszystko teleportowanej w sam środek gotyckiej powieści bohaterki westernu. I Angelika Cegielska jako Rennie – postać, która majaczy i połyka muchy, żeby po chwili stać się partnerką w poważnej dyspucie, jest na przemian pokorna i agresywna, szalona i zaskakująco trzeźwa. Na tym tle postaci męskie wypadają blado, co wydaje się realizacją zamierzonej strategii. Pikantną przyprawą w tej kompozycji jest zbiorowa kreacja chóru trzech wampirzyc – Mosio, Gorczyca i Zdzienicka skutecznie rozbijają konwencję retro, dokładnie w tych momentach, kiedy ta konwencja zaczyna nas odrobinę uwierać.

Przez cały spektakl nad bohaterami unoszą się powykręcane, czarne macki-korzenie jakiegoś olbrzymiego drzewa, żeby opaść na scenę w finale. Oto znajdujemy się w miejscu, skąd wyrastają korzenie zła, które niepostrzeżenie gnieździ się w naszych domach, wchodzi do prywatnych przestrzeni, wywołuje rozkład tych najbardziej podstawowych, najbliższych relacji – z tego właśnie czerpie, żeby sięgnąć gałęziami gdzieś wysoko w górę, ogarniając daleko szersze rejony. Przekaz tej scenograficznej metafory jest czytelny, całkowicie wystarczający i ogarniający wszystko, co widz pod to niepokojące kłębowisko zechce sobie podłożyć. Nie wymaga posłowia, przypisów i wyjaśnień – w tym tkwi jego siła.

Wzór cytowania:

Piekarska, Magda, *Dzień dobry, czy zastałam Draculę?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzien-dobry-czy-zastalam-dracule.

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/dzien-dobry-czy-zastalam-dracule*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/twin-peaks-oz-otwock

/ REPERTUAR

Twin Peaks, Oz, Otwock

Maryla Zielińska

Teatr Powszechny w Warszawie

Sublokatorka

na podstawie prozy Hanny Krall, reżyseria: Maja Kleczewska, adaptacja tekstu i dramaturgia: Grzegorz Niziołek, scenografia: Fabien Lédé, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski, wideo i światła: Kacper Fertacz i Patryk Majchrzak, choreografia: Kaya Kołodziejczyk

premiera: 25 października 2025

1.

W przedpremierowych wypowiedziach Maja Kleczewska zdradzała, że o wystawieniu *Sublokatorki* Hanny Krall myślała od dawna. Czekając na odpowiedni moment i miejsce, sięgała po teksty innych autorów, którymi odnosiła się do Zagłady. Otwarcie dyrekcji w Teatrze Powszechnym w Warszawie uznała za moment, w którym zbiegają się okoliczności sprzyjające tej realizacji. Reżyserka podkreślała też swój stołeczny rodowód, podobnie

jak Wojciech Faruga i Julia Holewińska przy inauguracji *Aniołami w Warszawie* kadencji w Dramatycznym. Dobrze sobie znany zespół Kleczewska uzupełniła o aktorów, z którymi pracuje nie od dziś (gościnnie: Jerzy Walczak, Kaya Kołodziejczyk, Agnieszka Przepiórska), podobnie jest z gronem innych współtwórców. *Sublokatorką* przedstawia budowaną przez siebie wspólnotę jako tę, z którą chce zmienić ton rozmowy z publicznością Powszechnego. „Teatr ma gryźć", a nie „wtrącać się", jak to wyraziła w wywiadzie opublikowanym we wrześniowym numerze „Teatru".

Widzowie mieli prawo wiele się spodziewać nie tylko po reżyserce. Grzegorz Niziołek, adaptator tekstu i dramaturg, jest autorem fundamentalnej rozprawy *Polski teatr Zagłady*. Otrzymaliśmy jednak wypracowanie na podstawie egzemplarza, który przeleżał się w szufladzie, z dopisanymi niewyraźnie korespondencjami ze współczesnością, prócz jednej – ostatniej. Sublokatorstwo rozumiane jako kondycja ludzka, istnienie na określonych warunkach, u siebie, ale nie na swoim, z perspektywą wypowiedzenia umowy przez gospodarza lub przez rzeczywistość, dziś odnieść można i do losów emigrantów na wschodniej granicy Polski, i do ewolucji nastawienia Polaków do Ukraińców przebywających w naszym kraju, i do konfliktu palestyńsko-izraelskiego, z powodu którego reakcje na ludobójstwo są nazywane antysemityzmem. Kleczewska wskazywała na wagę tych kontekstów w przedpremierowych wypowiedziach. W przedstawieniu mówi się o rakietach nad Polską, nad Tel Awiwem, w Iranie, ale słowa nie ma ani o narastającej ksenofobii Polaków, ani o Gazie. Niziołek jako dramaturg zrealizował z Jakubem Skrzywankiem w 2019 roku w Powszechnym kontrowersyjny *Mein Kampf*. Kleczewska przywraca w repertuarze tego teatru *Capri*, widzi w dziele Krystiana Lupy proroczą diagnozę obecnego zwrotu nacjonalistycznego w Europie i Stanach Zjednoczonych, a w reportażach Krall nie dostrzega materiału na teatr, który gryzie. Zamiast tego

otrzymujemy nawiązania do spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego *(A)pollonia* z 2009 roku i wiele formalnych odniesień do kultury popularnej. Te wątki jednak wydają się wsobne.

2.

Dużą scenę zasłania dawno tu niewidziana kurtyna. Czarna, nieco wypłowiała i jak to kurtyna zakurzona. Idzie w górę, odsłaniając przestrzeń wyłożoną staromodnym parkietem. Jodełka biegnie nie tylko na podłodze, ale wyłożony nią jest i horyzont, i masywne kulisy. Gdzie ściana, gdzie podłoga? – oczopląs. To wnętrze przytłacza, jest niczym mieszkanie-klatka, schron, ale przez przetaczanie kulis z jednej strony na drugą przypomina też potężne archiwum akt z ruchomymi regałami. Ma też zakamarki i tajemnice. W kulisach są przesuwane drzwi, co pozwala zbudować istne labirynty przejść, tuneli i prześwitów, a więc zmieniać sceniczne sytuacje. Zza zasłony z prawej strony sceny, jak z niedomkniętej szafy, będą wysuwać się, wypadać różne postaci, czasem zobaczymy tylko ich kończyny, czasem rekwizyty. Ściana horyzontalna ustawiona jest na stopniach podobnych do tych, które prowadzą z widowni na scenę. Że to próg do kolejnego teatru w teatrze, przekonujemy się, gdy jeden z parkietowych paneli zostaje przesunięty, a za kolejną kurtyną ukryte jest klaustrofobiczne pomieszczenie – komisariat niemieckiej policji w Warszawie, gabinet w łódzkim szpitalu. Kadr w obrazie ma zdolność przybliżania się do środka sceny, zoomowania jak w filmie.

Fabien Lédé (tak jak w przedstawieniach realizowanych z Grzegorzem Jarzyną czy z Łukaszem Twarkowskim) buduje dekorację, w której ruchome płaszczyzny i przeźroczyste boksy opowiadają o złożoności percepcji, o mechanizmach pamięci, o płynnej tożsamości osób i rzeczy, o migotliwości bytu. Skojarzenia biegną w stronę filmów Davida Lyncha, szczególnie

Miasteczka Twin Peaks: jodełkowa podłoga, kurtyny. Przypominają się też przestrzenie, w których Kleczewska pod szyldem Teatru Żydowskiego rozegrała *Dybuka* (scenografia Wojciech Puś) i *Berka* (scenografia Zbigniew Libera). Tu i tam zużyta, miejscami wypaczona, ale pastowana latami klepka i wdzierająca się projekcjami, oknami współczesna Warszawa.

3.

Po podniesieniu kurtyny widzimy Karolinę Adamczyk siedzącą na krześle przy prawej kulisie i Kazimierza Wysotę na stopniach przed horyzontem (program nie zdradza imion postaci, a scenariusz podpowiada różne tożsamości). Ona sztywna, nieprzenikniona, obok puste krzesło, jakby czekające na kogoś; on ściska teczkę dokumentów, jest jak petent czy natręt, chce być wysłuchany. Niemą relację zakłóca pojawienie się dziwnej postaci. Konrad Parol ubrał ją w piżamę-pasiak, góra i dół nie do pary, dodał masywne kamasze i doczepił atrybuty klauna. Michał Czachor wychodzi z podscenia, otwierając klapę w podłodze i pewnym krokiem zmierza ku proscenium. Niczym konferansjer zachęca publiczność do przedstawiania swych historii w tym teatrzyku pamięci. Byle krótko.

W akcie II przenosimy się między innymi do domu żydowskich sierot w Otwocku, gdzie po wojnie znalazła się także autorka *Sublokatorki*. Ale czy Kleczewska od początku nie stawia nas w sytuacji gości, którym „coś” nakazywało odwiedzanie tych dzieci? Krall pisze o motywach i zachowaniach przybyszy zdawkowo, po swojemu, przyłapując ich na bezradności, litości, rozpaczy, nieczystym sumieniu, lansowaniu się… Czy Kleczewska aranżuje łaźnię dla naszych „niedomytych dusz”? „Znowu o tym? Ile razy można? Ile można?!” – pyta klaun, jakby czytał w naszych myślach. Kleczewska i Niziołek zdają sobie sprawę, że dotychczasowa narracja o Zagładzie wymaga

korekt, dlatego wrzucają do tekstu wzmianki o Tel Awiwie i Iranie, ale zamiast problematyzować tę zmianę, prowadzą spektakl w stronę instruktażu przetrwania w czasie wojny, podchwytując ton Krall (w wypowiedziach przedpremierowych przyznawali, że rozpatrywali inne warianty tytułu: *Sublokatorka*. *Instrukcja przeżycia*, *Fantom bólu*, jak tytuł największego zbioru reportaży Krall).

Postać grana przez Karolinę Adamczyk, w której możemy domyślać się autorki, zastanawia się, gdzie lepiej się schować przed rakietami – w bloku na Ursynowie czy w domku na działce we wschodniej Polsce. Mówi to z pewną nonszalancją, jak o sprawie technicznej. Podobnie jak Lilka, kolejna z pensjonariuszek Otwocka, która do dziś ma kłopoty z poruszaniem się i nie reaguje na alarm przed nalotem rakiet w Tel Awiwie. I tak nie zdąży do windy, zanim ją zablokują, a o własnych nogach nie zejdzie do schronu z wysokiego piętra. Pozbawionym emocji głosem relacjonuje przez komórkę tę sytuację przyjaciółce z dzieciństwa w Otwocku. To są specjalistki od przetrwana.

4.

Hanna Krall jest reportażystką, zebrany materiał raportuje językiem konkretu, który jednak przypomina prozę poetycką – poprzez swą eliptyczność, zawieszenia wątków, powracanie motywów, nakładanie znaczeń, formę krótkich zdań, wersów i akapitów. Tak, jakby cały czas szukała języka dla swych tematów. Niemało w tym ironii, ale i patosu. Zestawia fakty, świadectwa i z tym zostawia czytelnika. Nie wydaje wyroków, nie określa tak zwanej prawdy. Jest nieco ponad. Może dlatego, że jest autorko-bohaterką. Jak przełożyć to na język teatru?

W *Sublokatorce* mamy ukrywającą się dziewczynkę i dziewczynkę, która należy do opiekującej się nią rodziny. Lokatorka i sublokatorka, ale czy nie jest to jeden i ten sam los? Ze swą jasną i ciemną stroną? Autorka tego nie rozstrzyga. Na scenie mamy Karolinę Adamczyk w jednolitym kolorystycznie kostiumie i w rudej peruce. W Aleksandrze Bożek ma ona swe jaśniejsze o ton odbicie, generuje je świadomie: „będę do ciebie mówić w drugiej albo i trzeciej osobie". Ja pisarka i ja reporterka zbierająca niegdyś materiał. Bożek kilkakrotnie zatrzymuje się w ruchu, który przypomina podrygiwanie zacinającego się mechanizmu, „ożywa" pod czujnym okiem postaci pierwowzoru. To nie koniec rozszczepiania „ja". Jest jeszcze dziewczynka w stroju grzecznej uczennicy, ze starannie zaplecionymi warkoczykami. Dziewczynka ma swą kopię – lalkę, za pomocą której odgrywane są historie z jej przeszłości. Ogląda je wraz z tą, która je spisała. Sytuacje decydujące o życiu żydowskiej dziewczynki i osób zaangażowanych w jej ocalenie (na posterunku niemieckiej policji czy próbie chrztu) repetowane są po kilkakroć, natrętnie, by dotrzeć do umykającej prawdy wydarzeń, emocji. Lalka jest jak animant używany w teatrze, ale i na miejscu zbrodni czy w ćwiczeniach z ratownictwa. To także kolejne nawiązanie do spektaklu Warlikowskiego.

Postaci mają swoje kopie, negatywy i pozytywy (projekcje na dekoracji, co już zakrawa na tautologię), ale i swoje dybuki. Kleczewska pozbawia je indywidualnych życiorysów, czyni nosicielami anonimowych losów, społeczności wymeldowanych z rzeczywistości. To klaun i tancerka. Charakteryzacją i kostiumem Michał Czachor przypomina i filmowego Jokera, i Andrzeja Chyrę w *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego, i siebie samego w *Cieniach. Eurydyka mówi* Mai Kleczewskiej, ale i wolontariuszy z Fundacji Dr Clown, którzy odwiedzają szpitale i hospicja. Animuje, a potem świadkuje. W kilku scenach i na różny sposób sugerowane jest współbycie

klauna i narratorki. Partytura ruchów opracowanych i wykonywanych przez Kayę Kołodziejczyk (czy jej dublerkę Emilię Cholewicką) dotyczy wszystkich na scenie. Mocna sylwetka tancerki w czarnym trykocie ma też swoją wersję jasną. Przypomina Dorotkę z *Czarnoksiężnika z krainy Oz* czy Alicję z powieści Lewisa Carrolla. W błękitnej sukience, z gigantyczną kokardą na głowie wydaje się o wiele bardziej tragiczną postacią niż żałobnica. Przed nią „kraina czarów", świat „po drugiej stronie lustra", wielostopniowe odmiany losu. Rozbudowana obecność tancerki i mnożenie kulturowych skojarzeń wydają się jednak nadmierną estetyzacją, tym bardziej że Kayę Kołodziejczyk widzieliśmy w podobnej roli w innych spektaklach Kleczewskiej.

Twórcy wkładają wiele wysiłku w uteatralnienie mechanizmów pamięci, które zapisane są w prozie Krall, nie pomijają też kwestii reprodukowania jej przez film. Ten wątek rozpoczyna akt II. Samba na plaży w Rio i *Dekalog VIII* Kieślowskiego to równorzędne materiały dla telewizji, warto im poświęcić dobry czas antenowy. Wątek wzięty jest z *Sublokatorki*. Krzysztof Kieślowski, szukając bohaterów do ósmego przykazania Bożego – „Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu swemu" – sięga po reportaż Hanny Krall i opowiada go po swojemu. Czy ma do tego prawo? Pisarka rozmawia o tym z reżyserem. Wątek reprodukowania pamięci o Zagładzie nie ma rozwinięcia, a że opowiedziany jest ilustracyjnie, nawet nie skłania do namysłu. Podobnie jest ze sceną poświęconą Markowi Edelmanowi (czy jemu, który widział tyle zgonów i sam narażał się na śmierć, łatwiej jest wykonywać ryzykowne operacje), w dodatku rozbudowaną i zagadaną nadekspresywną grą Mateusza Łasowskiego.

Spektakl toczy się mozolnie, ogląda się go w skupieniu, ale nie w przejęciu. Dlaczego? Zamiast lakoniczności mamy monumentalizm, zamiast detalu – patos. A przede wszystkim dlatego, że oglądamy go z poczuciem, jakbyśmy

już to gdzieś widzieli, czy w teatrze Kleczewskiej, czy u innych reżyserów. Jednocześnie w nadmiarze przywołanych historii ktoś, kto nie zna książek Krall, może mieć problem ze zrozumieniem poszczególnych scen-opowieści. Realizatorzy podpowiadają tożsamość bohaterów, wyświetlając ich imię i nazwisko – dość rozpaczliwe rozwiązanie. Nie tylko dlatego, że tak było również w *(A)pollonii*. W pamięci pozostaje Jerzy Walczak w monologu chłopca ukrywającego się w szafie u pani Moniki i finał z rapowaniem *Ptasiego radia* (choć podobną gimnastykę widzieliśmy już w Powszechnym w *Mein Kampf*). Czuć zaangażowanie zespołu aktorskiego w pracę, poszukiwanie nieoczywistej ekspresji – przede wszystkim Agnieszki Przepiórskiej w skupionej roli matki żydowskiej dziewczynki i Kariny Seweryn w kalejdoskopie charakterystycznych postaci.

Wydaje się, że spektakl miał być też portretem autorki, hołdem dla jej pisarskiej strategii, a nie krytyczną lekturą jej dzieła w nowej sytuacji ludzi zajmujących się Zagładą. Skończyło się na ukłonie w stronę kultury popularnej. Karolina Adamczyk zmienia tylko jeden element kostiumu: w akcie I dyskretnie, bo w kulisach, szpilki zastępuje sznurowanymi pantofelkami na płaskiej podeszwie; w akcie II zsuwa szpilki z boku sceny, niemal na proscenium i boso dołącza do grupy rapujących otwockich sierot. Autorka zawsze jest ze swoimi bohaterami. Czy na tym polega magiczna moc, którą można nazwać talentem? Czy to są więc trzewiczki Dorotki? I z tą zagadką wychodzimy z teatru.

Zielińska, Maryla, *Twin Peaks, Oz, Otwock*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/twin-peaks-oz-otwock.

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 „Raptularzu” 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 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.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/twin-peaks-oz-otwock*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/techno-cielesnosc

/ REPERTUAR

Techno-cielesność

Julia Musiał

Wrocławski Teatr Pantomimy

Nowy wspaniały świat

na podstawie powieści *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya

reżyseria: Anna Obszańska, dramaturgia: Błażej Biegasiewicz, scenografia i kostiumy: Mateusz Jagodziński, muzyka: Małgorzata Penkalla, wideo: Aneta Sieniawska, światła: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 26 września 2025

Być może kiedyś ludzkość osiągnie stan rozwoju przekraczający wszelkie dotychczasowe ograniczenia. To futurystyczne marzenie rodzi się w anachronicznych ciałach. Poczucie biologicznej słabości wobec zaawansowanych technologii mogłoby być źródłem konfliktu – ten już jest fabrykowany przez politykę i kapitalizm, dla których byłby niezwykle opłacalny. We współczesnym świecie ciało traktowane jest jako produkt, który można monetyzować niemal bez granic. Dlaczego by więc nie pociągnąć tego dalej? Sprawność maszyn, piękno generowane przez

algorytmy i wirtualną nieśmiertelność można by osiągnąć dzięki badaniom prowadzonym w korporacyjnych laboratoriach. Odtwarzając te potencjalne eksperymenty, Anna Obszańska w choreograficznym spektaklu *Nowy wspaniały świat* Wrocławskiego Teatru Pantomimy ujawnia relację władzy i technologii.

Aldous Huxley w *Nowym wspaniałym świecie* przedstawia ciała utylitarne – uwarunkowane psychicznie i fizycznie do maksymalnej produktywności zawodowej. Przyszłość, w której ciała są afirmowane nie tylko ze względu na ich sprawność, ale też pomimo ich naturalnej niedoskonałości, wydaje się nieprawdopodobna. Obszańska kontynuuje rozważania Huxleya, przetwarzając je przez współczesne doświadczenia hiperkapitalizmu i kultury algorytmicznej. Filtrem koniecznym do zrozumienia realiów systemów władzy jest cielesność.
Krzysztof Szczepańczyk, Jakub Pewiński, Anna Nabiałkowska, Eloy Moreno Gallego, Agnieszka Dziewa, Mateusz Wierzbicki, Artur Borkowski i Monika Rostecka wcielają się w techno-wizjonerki i techno-wizjonerów. W laboratorium prowadzą niekończące się eksperymenty w zakresie medycyny, biotechnologii i inżynierii. Wychodzą przed szereg rewolucji postępu, ich relacje z technologią są silniejsze niż ze sobą nawzajem. Surowo wykończona przestrzeń i sterylna atmosfera wzmagają poczucie wyobcowania. Przestronną salę wypełniają rozstawione w sporych odstępach stanowiska pracy, szereg bieżni gimnastycznych i pojedyncze elementy, takie jak automat z lekarstwami. Sposób, w jaki osoby performujące wchodzą w interakcje z rekwizytami i przestrzenią, jest bardzo zachowawczy. Zafiksowani na swoich projektach, krążą wokół swoich stanowisk, pokonując tylko krótkie trasy. Chodzą szybko i nerwowo, nie tracąc czasu na zbędne ruchy. Wciąż jednak ich ciała są w tym naturalne, a nie, jak można by się spodziewać, sztuczne i robotyczne.

Zwarta struktura spektaklu odzwierciedla panujący w laboratorium rygor. W kolejnych scenach techno-wizjonerki i techno-wizjonerzy przedstawiają proces swoich badań. Czuję się jak klientka, której prezentowane są produkty i usługi. Ich liczba jest przytłaczająca. Kostium pozwalający na osiągnięcie idealnej sylwetki czy kostium umożliwiający osiągnięcie kolektywnej świadomości przez podłączanie do niego kabli przewodzących dane to tylko nieliczne z produktów przyszłości. W tym samym porządku pokazywane są też drastyczne ingerencje w ciała przez zabiegi medyczne. Ciąg pantomimicznych działań zdaje się nie pozostawiać miejsca na refleksję – forma zmusza do interpretowania przedstawionego świata poprzez doświadczenia ciał, co skłania do podejrzliwości. W tym nienaturalnie wydajnym systemie muszą w końcu pojawić się zakłócenia. Na razie jednak wszystko działa sprawnie.

Trwa przygotowanie do zabiegu. Osoby w medycznych uniformach wwożą stół operacyjny, ustawiają pacjenta w pozycji pionowej. Atmosfera przywodzi na myśl scenę z filmowego *Frankensteina.* Jednak Prometeusz przyszłości, zamiast tworzyć, dekonstruuje. Obserwowana przez dermatoskopy tekstura skóry, z wszystkimi jej niedoskonałościami, porami, włoskami i kroplami potu wygląda groteskowo. Jaskrawa animacja obrazu z kamery endoskopu pokazuje pulsujące, wijące się tkanki, zwoje kory mózgowej, krętości przewodu pokarmowego – ludzkie wnętrzności z pewnością nie zostały optymalnie zaprojektowane. Ingerencja technologii w ciało nie służy tylko niewinnej obserwacji i nauce – to ekspedycja mająca na celu odnalezienie kolejnych mankamentów, które trzeba wyeliminować. W jałowej przestrzeni laboratorium elementy organiczne wydają się nienaturalne i obce.

Patologizowanie słabości ciał jest niezwykle korzystne dla ekonomii. Medycyna i zabiegi estetyczne, suplementy zdrowia, branża beauty i fitness

rozwijają nowe metody na doścignięcie generowanych przez algorytmy standardów piękna. Deklaracja Polskiego Stowarzyszenia Transhumanistów głosi, że człowiek w formie stworzonej przez naturę jest stadium przejściowym. Do wyzwolenia ciała z jego ułomności mają być konieczne eugenika, augmentacje i cyberwszczepy – a przede wszystkim kapitał finansowy.

> Na miarę naszych możliwości pragniemy brać udział w rozważnym i etycznym rozwoju tych technologii, które pozwolą człowiekowi na przezwyciężenie ułomnej natury i osiągnięcie trwałego szczęścia; chcemy promować poglądy i postawy, które do tego stanu wiodą (2017).

Przy stanowiskach techno-wizjonerki i techno-wizjonerzy prowadzą indywidualne badania. Bioniczne protezy, skany stanu zdrowia i zabiegi estetyczne mają przyczynić się do przyspieszenia postępu ludzkości. Pracują współrzędnie do siebie, ale nie wspólnie. Nikt ich nie nadzoruje ani nie ma nad nimi władzy – co więc wzbudza w nich potrzebę postępu? Lęk przed stagnacją i analogową śmiercią w świecie postępujących (i przewyższających ludzkie możliwości) technologii czy też zinternalizowane wymogi kapitalistycznej produktywności?

Automat z lekami, aktywowany przez zeskanowanie parametrów ciała, zaleca diagnozy i odtwarza reklamy suplementów. Tabletki na dobre samopoczucie, na pozbycie się zbędnych funkcji fizjologicznych, jak wydzielanie potu czy głód. To zdaje się wzmagać paranoję – ciało należy utrzymywać w ryzach, w szczytowej kondycji, w pełni wydajności do pracy. Jak zauważa Artur Szarecki, autor książki *Kapitalizm somatyczny. Ciało i władza w kulturze*

korporacyjnej:

> jednostki same czują, że powinny performować w odpowiedzi na wyzwania, jakie stawia przed nimi rzeczywistość. Stąd właśnie nacisk na ciągłe samodoskonalenie się, rozwój, zdobywanie nowych doświadczeń itd. Praca nad sobą to oczywiście także praca nad ciałem. Tym samym zwrot performatywny wpisuje się w szersze pojęcie kapitalizmu somatycznego, obejmujące całokształt dyskursów i praktyk, poprzez które ludzkie ciało było przysposabiane do różnych reżimów akumulacji w toku historii (2018).

Współczesne korporacje dbają o dobrostan pracowników. Warsztaty wellbeing, coaching czy sesje terapeutyczne mają zaradzić stresowi i wypaleniu i tym samym przystosować ciała do warunków pracy. Techno-wizjonerki i techno-wizjonerzy nie są objęci tą „troską", jednak zgodnie z tym, jak zostali zaprogramowani, w odpowiednim momencie odtwarzają pieśń. Czy to rytualny moment przerwy i wspólnotowego odpoczynku? Wybrzmiewa idealnie zharmonizowana symfonia – sylaby i dźwięki z syntezatorów głosu zlewają się z elektroniczną muzyką. Nie wybrzmiewają jednak naturalne głosy, cały rytuał został sfabrykowany. Techno-wizjonerki i techno-wizjonerzy wracają do pracy, powtarzają sekwencję eksperymentów, badań, reklam. Wkrótce ujawniają się pęknięcia w tym systemie.

Światło kieruje się na mężczyznę pod kroplówkami. Nad figurą człowieka dominują sprzęty medyczne, podłączone do niego wężyki przypominają kable przewodzące dane. Mężczyzna wyrywa swoje wnętrzności. Niemal natychmiast pojawia się robot z przesyłką z częściami zamiennymi. Po

transplantacji mężczyzna przez wężyk kroplówki pobiera transfer krwi od stojącego obok techno-wizjonera. Wampiryczna atmosfera tej sceny ujawnia drapieżność kryjącą się za transhumanistycznym dążeniem do przedłużania życia. Żyły, przewody, kable – czy to nie to samo? Regeneracja komórek/aktualizacja oprogramowania, wymiana części organicznych/cybernetycznych. Użyczając języka cielesności technologii, zmieniono też definicję i doświadczenie ludzkiego ciała.

Jedna z techno-wizjonerek rozcina bandaże, którymi była obwiązana. Uwolnioną z ucisku obwisłą skórę wizjonerzy podwieszają na hakach i rozciągają. Skóra napina się, dopasowuje do sylwetki. Kobieta zaczyna tańczyć, intensywnie wyrywając się w przód, jakby chciała się wyzwolić. W końcu rozcina kombinezon-obwisłą skórę, ogląda swoje odbicie w szybie automatu z lekami. Nie następuje jednak scena euforii ani triumfu nauki nad niedoskonałościami natury ludzkiej. Ekspresja kobiety zdradza, że zabiegi medycyny estetycznej nie wystarczają, kiedy boli samo posiadanie ciała.

Moment krytyczny. W laboratorium brakuje tlenu. Trzeba odnowić subskrypcję na oddychanie. W chwili chaosu techno-wizjonerki i techno-wizjonerzy zabierają głos. Śpiewają o przytłaczających realiach życia w świecie w pełni kontrolowanym przez kapitalizm – abonamentach na słowa i myśli, upgrade'ach i limitach. Okazują się osobami podległymi systemowi, a nie jego orędownikami. Eksperymenty, które prowadzili, służyły odkryciu, na ile swobodnie mogą poruszać się w swojej sytuacji. Miarowe kroki, wielokrotnie powtarzane gesty, bezsensowne działania, wycofanie i izolowanie się – tak zachowują się dzikie zwierzęta zamknięte w klatkach. Neurotyczność zdradza frustrację, mimika ujawnia napięcie, ciało się buntuje.

Trwa jeszcze eksperyment nad kolektywną świadomością. Utrata autonomii

budzi dyskomfort. Techno-wizjonerki i techno-wizjonerzy rozpoczynają ćwiczenia na sprzętach gimnastycznych. Nagły zwrot ku cielesności można potraktować jako gest afirmacji. Maszyny stają się instrumentami. Pisk, zgrzyt, tarcie, metal, sprężyny, ciężkość. Głośny oddech. Ludzie pokazują swoją dominację nad sprzętami. Fizycznie zbliżają się do siebie, pojawia się kontakt, dotyk, wspólnotowość – ćwiczą w parach, stając się dla siebie wsparciem. Popis fizycznych umiejętności osób performerskich przypomina jednak, że w kapitalizmie przetrwają tylko najsilniejsi (najlepiej przystosowani do warunków wyzysku). Techno-wizjonerki i techno-wizjonerzy na koniec wchodzą na taśmę produkcyjną i bezwładnie się z niej staczają. Pod taśmą piętrzy się stos ciał. Człowiek – towar wadliwy. Produkcja wstrzymana.

Spektakl Obszańskiej nie jest moralizującą przestrogą przed postępującym upadkiem kondycji świata i niebezpieczeństwem wiążącym się z rosnącym udziałem technologii w życiu codziennym. Jest przejmującym apelem o praktykowanie człowieczeństwa w dehumanizujących warunkach dyktowanych przez systemy władzy. Oglądając *Nowy wspaniały świat*, czułam rodzaj satysfakcji wynikającej z potwierdzenia mojego niepokoju – w prawdziwym świecie sektor technologiczny ujawnił się jako nowa siła polityczna, która skutecznie zinfiltrowała sferę prywatności. Na inauguracji kadencji prezydenckiej Donalda Trumpa 20 stycznia 2025 roku obecni byli m.in. Elon Musk, Jeff Bezos, Sergey Brin (współzałożyciel Google), Mark Zuckerberg i Sam Altman (dyrektor naczelny OpenAI). Logistyka i przemysł zbrojeniowy opierają się na tych samych programach, co rozrywka i kultura. Zdrowie i sprawność fizyczna są przywilejem. Podporządkowanie się kanonowi piękna dyktowanemu przez algorytmy mediów społecznościowych jest znakiem statusu społecznego. Kiedy dostrzegam te zależności, czuję się jak paranoiczka. I widzę siebie spadającą z taśmy produkcyjnej.

Wzór cytowania:

Musiał, Julia, *Techno-cielesność*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/techno-cielesnosc.

Autor/ka

Julia Musiał – absolwentka studiów licencjackich na kierunku wiedza o teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie.

Bibliografia

Polskie Stowarzyszenie Transhumanistów, *Deklaracja transhumanistyczna* (2017), https://www.psth.pl/deklaracja-transhumanistyczna [dostęp: 5.10.2025].

Szarecki, Artur, *Wymykając się podporządkowaniu,* rozm. przepr. Bogna Świątkowska, „Notes na 6 tygodni” 2018, nr 11.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/techno-cielesnosc*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/trauma-w-skandynawskim-swetrze

/ REPERTUAR

Trauma w skandynawskim swetrze

Antonina Dobrowolska

Teatr Współczesny w Szczecinie

Very Ibsen

reżyseria, choreografia i koncept scenografii: Dominika Knapik, tekst, dramaturgia, wideo: Patrycja Kowańska, muzyka i udźwiękowienie: Szymon Lechowicz, kostiumy: Klaudia Hegab, reżyseria światła: Wolfgang Macher

premiera: 4 października 2025

Oglądam kolejne ujęcia porodów zwierząt. Na dwóch ekranach migają obrazy: koń, małpa, wieloryb – wieloryb, koń, małpa. Z mnogości pochw wyłaniają się głowy, worki owodniowe, kończyny. W zapętleniu obrazów tracę czujność. Nie zauważam nawet, gdy w kolażu ciał dostrzegam ludzkie dziecko.

Dominika Knapik i Patrycja Kowańska grają powtórzeniem. Obraz zapętla się, tworząc się na nowo. Aktorzy „rodzą” kolejne role, a teatr – kolejne znaczenia, wypełniając niekończące się schematy. *Very Ibsen* wnikliwie

przygląda się uwikłaniom współczesnego teatru – jego niemożności wyrwania się z mechanizmów odgrywania, powtarzania i przemocy.

Spektakl otwiera scena śmierci Ibsena. Na scenie pojawia się szóstka jego bohaterów – Jadwinia (Julia Gadzina), Pani Alving (Iwona Kowalska), Helmer (Michał Lewandowski), Hedda/Nora (Joanna Matuszak), Brokman (Arkadiusz Buszko) i Oswald (Kacper Kujawa) – by wspólnie odczytać jego (fikcyjny) testament:

> Ja, Henryk Ibsen, w pełni świadomy swoich czynów i myśli, a także z pełnym zrozumieniem skutków swoich wyborów, niniejszym sporządzam testament, który wyraża moją wolę. Drogie dzieci. W spadku otrzymujecie moją ostatnią, nienapisaną sztukę – tę, którą teraz gracie. Marzyłem o tym, że poznacie się na nowo, jako bracia i siostry, niezależnie od tego, że jesteście też dla siebie nawzajem matką i synem, żoną i mężem, kochankiem i kochanką, dziadkiem i wnuczką. Dałem wam w prezencie wasze życie i nie obchodziło mnie, czy macie na nie ochotę. Podobnie jak na granie tego przedstawienia, w którym szambo co chwilę wybija spod podłogi. Ale bez obaw, będzie dobrze – wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne. A każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób… Tego nie wymyśliłem ja, tylko ten frajer Tołstoj. Nie zostawiam wam żadnych nieruchomości, nie potrzebujecie ich, bo nigdzie nie mieszkacie. Nie zostawiam wam żadnych pieniędzy, bo nie potraficie nic z nimi zrobić. Daruję wam wieczny brak, lęk i czarną dziurę w klatkach piersiowych, to wam musi wystarczyć.

Ibsen nie jest tu jedynie metaforycznym ojcem bohaterów scenicznych.

Patrycja Kowańska rozbiera jego dramaty na części pierwsze, unikając adaptacji. Norweg staje się symbolicznym ojcem teatru psychologicznego, a sama idea realizmu scenicznego zostaje przez twórczynię przetworzona i zakwestionowana. Kowańska wydobywa kryzys tego nurtu, podważając pojęcie roli i tożsamości oraz sięgając po język performansu, kolażu wideo i improwizacji.

Osoby aktorskie funkcjonują w spektaklu na kilku równoległych płaszczyznach. Na ekranach pojawiają się krótkie filmy z pracy nad rolami, które – dzięki montażowi Knapik i Kowańskiej – odsłaniają najbardziej prywatną warstwę aktorskiej tożsamości. Widzimy momenty rozmów o roli, poszukiwanie punktów stycznych między „ja-aktorem" a „ja-postacią", wydobywanie autentycznych historii wykonawców i wykonawczyń. W chwili wejścia na scenę każdemu z nich narzucany jest jednak zestaw cech i kostium, który odtąd definiuje go jako konkretny charakter z uniwersum Ibsena. Wszyscy przywdziewają ognistorude peruki. Ich twarze są pobielone, a policzki delikatnie przyprószone błękitnym brokatem – jakby śniegiem. Kostiumy harmonizują ze sobą, tworząc mozaikę z jeansu, wełnianych swetrów i niebieskiej tkaniny; są bliźniaczo podobne, jakby zszyto je ze skrawków tego samego materiału. Wspólna estetyka odbiera indywidualny wygląd, czyniąc wszystkich elementem ibsenowskiej matrycy charakterów (Julia Gadzina przemienia się w tyleż uroczą, co tragiczną Jadwinię – jej zachowanie determinują ukłony, uśmiechy i rude warkocze; Joanna Matuszczak zamyka się w wyuczonej powściągliwości Heddy – w jej stłumionej seksualności i kipiącej nienawiści do męża. I tak dalej).

Po odczytaniu testamentu pojawia się wspólna frustracja związana z losem, jaki Ibsen zgotował swoim postaciom. Okazuje się jednak, że nie mają one dostępu do najważniejszych, kształtujących je wspomnień. Traumy, znane z

dramatów Norwega, zostały przez bohaterów i bohaterki wymazane, wyparte ze świadomości. Aby odzyskać dostęp do własnej pamięci, sceniczny Helmer proponuje zastosowanie „ustawień srellingerowskich” – nawiązując w ten sposób do paraterapeutycznych ustawień Hellingera, które bywają chętnie wykorzystywane przez niektórych reżyserów w procesie twórczym, a jednocześnie są coraz częściej krytykowane.

Postacie kolejno ustawiają się według określonych zasad – każda z nich wybiera osobę, która przywodzi jej na myśl dawnego oprawcę. Następnie, dobrane w pary, stają w centrum sceny, by odegrać dialog – kluczowe wspomnienie, w którym kondensuje się ich doświadczenie traumy. W tej konfiguracji Helmer staje się dla Jadwini Gregersem Werle, namawiając ją do złożenia ofiary z ukochanej dzikiej kaczki. Jadwinia z kolei wciela się w kobietę, z którą romansował mąż Pani Alving – w ten sposób role i wspomnienia zaczynają się przenikać, a granice między nimi zacierają. Twórczynie spektaklu unikają jednak powagi i realizmu. W trakcie „ustawień” aktorkom i aktorom podkładany zostaje zmodulowany, sztucznie zabarwiony głos. Jego mechaniczna tonacja nie współbrzmi z charakterem postaci, tworząc wyraźną dysharmonię i pogłębiając wrażenie dystansu. Osoba na scenie może jedynie pozorować, że mówi własnym głosem, starając się nadążyć za jego przejaskrawioną, groteskową ekspresją. Ciało staje się obiektem nieustannej kontroli (sprawowanej przez tekst sceniczny, przez osoby reżyserujące). W tych scenach ruchy wykonawców i wykonawczyń sztywnieją, stają się wyraźnie mechaniczne, niemal matematycznie precyzyjne. Każdy gest, każdy grymas, każde drgnienie dłoni wydaje się zaprogramowane – nic nie pozostaje przypadkowe. Ciała przypominają tu zacinające się maszyny, które w rytmicznym transie powtarzają własne gesty. Widz może odnieść wrażenie, że obserwuje próbę ujarzmienia materii ciała – pokaz, jak z biologicznego tworzywa wykuwane są teatralne symbole.

Kiedy „sesja” dobiega końca, pozostali wykonawcy i wykonawczynie powracają na scenę. Krąg domyka się, by po chwili znów się otworzyć – wyłonić kolejnego „pacjenta”, który spróbuje wejść w strukturę ustawień i podjąć własną próbę konfrontacji z mechanizmem pamięci.

Osoba aktorska w *Very Ibsen* funkcjonuje więc równocześnie na trzech poziomach: jako ona sama, jako postać z dramatów Ibsena i jako nowe, sceniczne alter ego. W tym splocie tożsamości, wcieleń i mnogości osobowości duet twórczy zwraca uwagę na niebezpieczeństwa powtórzenia, w które wpisane jest swoiste nadużycie władzy i manipulacji. Aktorstwo jawi się tu jako proces stopniowego uprzedmiotowienia – stawania się marionetą. Przestrzeń sceniczna przybiera kształt wybiegu dla zwierząt, na którym ciało poddawane jest obserwacji, dyscyplinie i eksperymentowi. To performans władzy i dominacji, gdzie sama kontrola staje się dramatem – nie tylko tematem przedstawienia, lecz jego zasadą konstrukcyjną. Wykonawczynie i wykonawcy nie grają ról w tradycyjnym sensie; raczej przez nie przechodzą, testując ich granice. W rezultacie *Very Ibsen* przybiera postać wiwisekcji teatru – analizy, która pyta, co pozostaje z aktora, gdy pozbawi się go głosu, ruchu i wolności. A zarazem zdaje się brzmieć jak wyrzut: czy polski teatr nie opiera się wciąż na podobnym mechanizmie?

W tym fascynującym kolażu ciał i tożsamości zacierają się granice między fikcją a prawdą. Schematycznie odtwarzane role przenikają się z filmami z prób czytanych. Aktor raz jest sobą, by za chwilę stać się Jadwinią lub Oswaldem. Mówi własnym głosem, po czym znika pod wełnianym swetrem Ibsena. Na ekranach pojawiają się naturalistyczne ujęcia porodów, zestawione z generowanymi memami. Porządek realnego i teatralnego miesza się, tworząc osobliwy, niepokojący labirynt znaczeń. W *Very Ibsen* można odczytać go jako metaforę systemowej opresji. W moim odczuciu

powtarzalność – kluczowy środek formalny spektaklu – pokazuje, jak mechanizmy edukacji teatralnej i repertuarowej polityki scen mogą przekształcać artystów w trybiki instytucjonalnej maszyny. Twórczynie, z perspektywy metateatralnej, wydają się sugerować, że teatr funkcjonuje jak organizm żywiący się własnym ciałem – ciągle reprodukujący te same hierarchie, gesty i estetyczne nawyki, w których nauka bywa tresurą, a scena staje się laboratorium kontroli. Z ironicznym humorem, lecz bez szyderstwa, punktują konserwatyzm polskiego teatru i jego przywiązanie do realizmu, pokazując, że nawet krytyczny gest łatwo zostaje wchłonięty przez system i zamieniony w kolejny „spektakl o buncie".

W ten sposób *Very Ibsen* staje się nie tylko teatralną wiwisekcją, lecz także autoportretem środowiska, które desperacko próbuje ocalić sens własnej pracy. W obliczu chaosu, przemocy i powtarzalności teatr Knapik i Kowańskiej zdaje się pytać, czy możliwe jest jeszcze wyrwanie się z kontrolujących nas schematów.

Gdy wychodzę ze spektaklu, wciąż świdrują mi w głowie początkowe ujęcia porodów – koń, małpa, wieloryb – wieloryb, małpa, koń. Przez kolejne dni noszę w sobie ten lepki kolaż skandynawskich swetrów, traum i worków owodniowych. Knapik i Kowańska zarażają mnie uważnością – na powtarzalne gesty, drobne napięcia, schematy, które widzę na scenie. Ich teatr nie daje się łatwo o sobie zapomnieć. Wchodzi pod skórę i zostaje tam, gdzie zwykle kończy się rola. *Very Ibsen* zachwyca formą, zaskakuje nieoczywistością i wytrąca z bezpiecznej, ukochanej równowagi – ze sposobu, w jaki nauczyliśmy się myśleć o teatrze, i którego wciąż musimy się oduczać.

Wzór cytowania:

Dobrowolska, Antonina, *Trauma w skandynawskim swetrze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/trauma-w-skandynawskim-swetrze.

Autor/ka

Antonina Dobrowolska – studentka wiedzy o teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/trauma-w-skandynawskim-swetrze*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/goraczka-zlota

/ REPERTUAR

Gorączka złota

Adriana Mickiewicz

Stary Teatr w Krakowie

Janusz Korczak

Bankructwo małego Dżeka

reżyseria: Maciej Podstawny, dramaturgia: Dorota Kowalkowska, scenariusz: Dorota Kowalkowska, Maciej Podstawny, scenografia i kostiumy: Marta Śniosek-Masacz, muzyka: Justyna Skoczek, wideo: Amadeusz Nosal, konsultacje choreograficzne: Anna Obszańska

premiera 11 października 2025

„Nie ma dzieci – są ludzie” – to najbardziej chyba znane stwierdzenie Janusza Korczaka, legendarnego pedagoga i obrońcy praw dziecka. Jego idee do dziś są punktem odniesienia dla osób zajmujących się wychowaniem – zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i praktycznym. Jedno z głównych założeń Korczaka głosi, że dziecko jest od urodzenia pełnowartościowym człowiekiem, mającym prawo do autonomicznego kształtowania swojej osobowości. Rolą wychowawcy jest wspomagać je w rozwoju oraz odpowiadać na jego indywidualne potrzeby. Hierarchia pomiędzy nauczycielem a uczniem zostaje

znacząco osłabiona (choć nie zniesiona) i uzupełniona o ideały partnerstwa i współdziałania. Korczak sprzeciwiał się również odcinaniu dzieci od trudnych tematów w imię paternalistycznego modelu troski. Jego zdaniem dziecko, choćby najmłodsze, przy odpowiednim wsparciu może zrozumieć nawet najbardziej złożone problemy.

Zwłaszcza to ostatnie założenie towarzyszy spektaklowi w reżyserii Macieja Podstawnego. Aktorzy opowiadają dzieciom o biedzie i wykluczeniu klasowym, a także udzielają im swoistej lekcji ekonomii spółdzielczości. Wykorzystują do tego historię Dżeka (Łukasz Stawarczyk): chłopca z ubogiej rodziny, który – dzięki własnej przedsiębiorczości, wsparciu nauczycielki (Bogumiła Bajor) oraz koleżanek i kolegów – zakłada w szkole kooperatywę. Początkowo jej celem jest uzupełnianie szkolnej biblioteki o nowe pozycje, jednak z czasem ambicje dzieci rosną. Kooperatywa obejmuje coraz szerszy program działań prospołecznych (m.in. do swoich stałych wydatków dopisuje zakup jedzenia dla miejscowego żebraka), a w końcu realizuje największe marzenie dzieci – kupuje dwa rowery, z których każdy uczeń może skorzystać. Wkrótce jednak nadchodzi moment załamania dobrze prosperującej działalności. Rowery zostają skradzione, a kooperatywa bankrutuje.

Twórcy nie boją się podejmować tematów niełatwych emocjonalnie. Codzienne problemy, z jakimi mierzy się Dżek, to trudności z zakupem książek do szkoły czy niezrozumienie ze strony lepiej sytuowanych uczniów. W jednej ze scen bohater irytuje się na koleżankę, która niechcący zniszczyła pożyczony od niego podręcznik. Tłumaczy jej, że dla jego rodziny zakup książki to duży wydatek, ale dziewczynka nie rozumie rozgoryczenia kolegi i nazywa go skąpcem.

Podstawny umiejętnie wprowadza specjalistyczne terminy z zakresu

ekonomii. W dialogi wplecione są pojęcia takie jak bankructwo, kooperatywa, inflacja, kapitał początkowy. Zazwyczaj towarzyszy im komentarz objaśniający, wypowiadany przez zaprzyjaźnionego sklepikarza (Krzysztof Stawowy), ojca Dżeka (Zbigniew W. Kaleta) czy nauczycielkę. Wyjaśniane są również podstawowe procesy ekonomiczne, chociażby to, jak działa pieniądz i jaką rzeczywistą wartość miał kiedyś dolar. Dorośli pełnią rolę mentorów, którzy pomagają zrozumieć złożone mechanizmy rynku, a jednocześnie wspierają pomysły uczniów i zapewniają im przestrzeń do samodzielnego rozwoju.

Głównym elementem scenografii jest stojąca na środku sceny drewniana komoda, która, w zależności od potrzeb, pełni funkcję szkolnej ławki, lady sklepowej lub biblioteczki. W głębi sceny umieszczono okrągłe ekrany na wysokich statywach. W trakcie przedstawienia pojawiają się na nich zdjęcia i obrazy przedstawiające zarówno typowo amerykańskie krajobrazy, jak i surrealistyczne, baśniowe postaci (na przykład ludzi z głowami sów). Często wyświetlane są także trudniejsze terminy przywoływane w spektaklu – co z pewnością ułatwia widzom wyłapanie i zapamiętanie języka ekonomii.

Akcja rozgrywa się w małym miasteczku w Stanach Zjednoczonych, a kostiumy są westernowe: kapelusze z szerokim rondem, kowbojskie buty, apaszki, pasy ze złotymi klamrami. Twórcy nawiązują w ten sposób do mitu Stanów Zjednoczonych jako ekonomicznego raju, w którym przedsiębiorcze osoby mogą osiągnąć sukces, niezależnie od pochodzenia i pozycji startowej. Dżek początkowo wpasowuje się w ten mit. Rozpoczyna działalność od jednego dolara, otrzymanego w prezencie od dziadka, i inwestuje w szkolny mikrobiznes.

To wyobrażenie zostanie szybko zdekonstruowane – Dżek, mimo pracowitości i inteligencji, traci wszystko w wyniku okoliczności, na które nie

ma wpływu (kradzież rowerów). Co więcej, wykracza poza model *self-made mana*, który samodzielnie pokonuje przeciwności i zdobywa bogactwo. Zainicjowana przez Dżeka kooperatywa nie mogłaby funkcjonować jednoosobowo – jej sukces jest wspólnym dziełem uczniów i nauczycielki. Co więcej, właśnie w chwili kryzysu Dżek może liczyć na wsparcie wspólnoty tworzącej kooperatywę.

Bankructwo małego Dżeka pokazuje wartość spółdzielczości i jej przewagę nad neoliberalną ekonomią, opartą na prywatnej własności i dążeniu do maksymalizacji zysku. To istotny rys antykapitalistyczny. Założona przez uczniów kooperatywa bazuje na wspólnej własności, solidarności i demokratycznym podejmowaniu decyzji. Dzieci (Bogumiła Bajor i Krzysztof Stawowy, którzy zaznaczają przejście do innej roli drobnymi, ale wyraźnymi zmianami w kostiumach) dzielą się zyskami oraz prowadzą działalność na rzecz lokalnej wspólnoty. Udział w spółdzielni jest dobrowolny, a jej członkowie – w miarę indywidualnych możliwości – włączają w nią własne kompetencje, pracę i kapitał. Działalność grupy nie jest nastawiona na maksymalizację dochodów, ale ma odpowiadać na rzeczywiste potrzeby i marzenia szkolnej społeczności. Dzięki spółdzielni uczniowie mogą zaopatrzyć się w materiały szkolne w niższych cenach, wypożyczać książki z rozrastającej się biblioteki, a wreszcie jeździć na zakupionych wspólnie rowerach. Ich solidarność pozwala im stopniowo rozwijać spółdzielnię, a także umożliwia przetrwanie kryzysu w chwili bankructwa. Dżek przekonuje się wówczas, że prawdziwa wartość jego działalności leży nie w zysku i sukcesie finansowym, ale w nawiązaniu społecznych więzi poprzez współpracę.

Fabuła na pierwszy rzut oka wydaje się mało porywająca i z pewnością odbiega od fantastycznych, magicznych i przygodowych opowieści częstych

w teatrze dla młodej publiczności. Artyści pokazują wartość opowiadania o codziennych problemach. W spektaklu jest kilka momentów trudnych w odbiorze. Przede wszystkim dialogi objaśniające zasady ekonomii wydawały mi się momentami przeładowane podręcznikową wiedzą. Nagromadzenie tak dużej liczby terminów i opisów procesów rynkowych sprawiało, że trudno było je wszystkie zapamiętać. Na szczęście, dzięki wprowadzeniu elementów humorystycznych, sceny te nie przeradzają się w nużący wykład. Artyści wykorzystują różne media – od zdjęć i materiałów filmowych po muzykę – które dynamizują i urozmaicają spektakl. Zwłaszcza warstwa dźwiękowa doskonale współgra z przesłaniem spektaklu. Każdy z aktorów gra na jakimś instrumencie – gitarze, perkusji, skrzypcach lub keyboardzie. Ich zespołowa gra tworzy harmonijne, rytmiczne melodie, co odzwierciedla współpracę dzieci w kooperatywie.

Choć wątek ekonomiczny z pewnością dominuje, spektakl można odczytać również jako historię o dorastaniu. Dżek coraz bardziej angażuje się w problemy dorosłych. Jest świadomy rodzinnych konfliktów (niechęci między jego ojcem a nieobecnym dziadkiem) czy choroby sąsiadki. Jednym z wątków pobocznych spektaklu jest zauroczenie Dżeka koleżanką z kooperatywy – Nelly. Jego pierwsza miłość jest przepełniona wstydem, lękiem, ale też nadzieją i szczęściem, gdy dziewczynka nawiązuje z nim bliższą relację. Stawarczyk oddaje je w sposób niezwykle ekspresywny, angażujący całe ciało. W chwilach radości bądź ekscytacji dosłownie skacze ze szczęścia. W smutnych momentach poważnieje, staje się bardziej powolny i wycofany. Zabawne są sceny jego nieśmiałych i nieco nieporadnych zalotów do Nelly. Aktor oddaje zmieszanie chłopca, kuląc się i wbijając wzrok w podłogę.

Spektakl wieńczy piosenka Niny Simone *Ain’t Got No, I Got Life*, którą śpiewa Bogumiła Bajor przy akompaniamencie pozostałych aktorów.

Piosenka opowiada o biedzie i początkowo obejmuje wyliczenie materialnych i niematerialnych przedmiotów, do których osoby ubogie mają ograniczony dostęp (m.in. dom, ubrania, łóżko, bilety – ale także obycie czy edukacja). W zakończeniu nabiera bardziej optymistycznych i pełnych nadziei tonów. Nina Simone opisuje znaczenie tego, co nie może zostać łatwo odebrane: życia i wolności. W przypadku spektaklu należałoby jeszcze dopisać do tej listy współpracę i solidarność. Spektakl opowiada bowiem nie tylko o ekonomii, ale też o wadze solidarności, która – jakkolwiek banalnie to może zabrzmieć – pozwala przetrwać trudne chwile.

Wzór cytowania:

Mickiewicz, Adriana, *Gorączka złota*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/goraczka-zlota.

Autor/ka

Adriana Mickiewicz – doktorantka filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, laureatka konkursu ministerialnego Diamentowy Grant oraz Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Autorka poświęconego promowaniu filozofii kobiet podcastu *Mówi Muher*, realizowanego we współpracy z Muzeum Herstorii Sztuki.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/goraczka-zlota*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jakie-jest-wspolczesne-soplicowo

/ REPERTUAR

Jakie jest to współczesne Soplicowo?

Elżbieta Krysiewicz

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Adam Mickiewicz

Pan Tadeusz

reżyseria: Wojtek Klemm, opracowanie tekstu, dopisane sceny: Sandra Szwarc, opracowanie tekstu, dramaturgia: Tomasz Cymerman, scenografia: Magdalena Gut, kostiumy: Mirek Kaczmarek, reżyseria świateł: Michał Grabowski, multimedia: Natan Berkowicz, muzyka: Ola Rzepka, choreografia: Anna Maria Krysiak

premiera: 10 października 2025

Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Telewizji

Nowy Pan Tadeusz, tylko że rapowy

na motywach *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza

reżyseria i scenariusz: Kamil Białaszek, muzyka: Mateusz Augustyn, Natura 2000 (Maksymilian Śliwiński, Agata Zygmańska, Bartek Klimek, Wojciech Pindur, Stanisław Śliwiński, Tomasz Śliwiński), scenografia: Łukasz Mleczak, multimedia: Michał Mitoraj, choreografia: Bartosz Dopytalski, kostiumy i charakteryzacja: Jola Łobacz

premiera w Teatrze Polskim w Poznaniu: 28 stycznia 2025

premiera w Teatrze Telewizji: 30 września 2025

W tym roku premierę miały dwa spektakle oparte na poemacie Adama Mickiewicza: *Nowy Pan Tadeusz, tylko że rapowy* w reżyserii Kamila Białaszka, wystawiony w Teatrze Polskim w Poznaniu i zarejestrowany dla Teatru Telewizji podczas Open'er Festival 2025 oraz *Pan Tadeusz* w reżyserii Wojtka Klemma w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Twórcy obu adaptacji starali się przepisać epopeję narodową na współczesne czasy. Trzeba jednak zaznaczyć, że są to dwie zupełnie różne propozycje spojrzenia na ten utwór i jego potencjalną aktualność.

Spektakle różnią się od siebie przede wszystkim formą. *Nowy Pan Tadeusz, tylko że rapowy* korzysta z konwencji koncertu festiwalowego połączonego ze streamem na żywo. Oglądałam rejestrację tego przedstawienia w Teatrze Telewizji. Już początek nagrania wprowadza festiwalowy klimat: widzimy ludzi czekających na wejście do namiotu. Między nimi krąży Gerwazy (Piotr Kaźmierczak), zaczepia ich i pyta, czy mają fajki. Po wejściu do namiotu publiczność zajmuje miejsca na trybunach. Scenografię tworzą jasne płyty pokryte graffiti, tak aby przypominały betonowe mury czy też ściany obskurnych budynków. Historia przedstawiona w poemacie Mickiewicza zostaje więc przeniesiona ze szlacheckiego Soplicowa na tereny współczesnego blokowiska. Jak wskazuje tytuł spektaklu, tekst *Pana Tadeusza* jest „zapodawany" tutaj w formie rapu. Okazuje się, że rytm trzynastozgłoskowca wraz ze swoimi średniówkami, kadencjami i antykadencjami doskonale się do tego nadaje. Muzycznego przebiegu opowieści pilnuje DJ/akustyk – Jankiel (Ewa Szumska). Jego koncert nie ogranicza się jedynie do księgi XII, a trwa przez cały spektakl. Co ciekawe, playlista z numerami z tego przedstawienia jest oddzielnym tworem i można jej słuchać w serwisie YouTube. Białaszek znalazł paralelę między szlachtą a społecznością, w której króluje graffiti, alkohol i „Tabaka od Robaka". Dlatego też na scenie utwory muzyczne zachowujące oryginalny tekst *Pana*

Tadeusza przeplatają się z dialogami napisanymi językiem współczesnych blokersów z podwarszawskiego Raszyna, gdzie wychował się reżyser. Jest to język pełen potocznych sfomułowań i wulgaryzmów, których intensywne nagromadzenie może wydać się przesadzone dla osób spoza tego środowiska. W związku z tym zabieg, który w założeniu twórców miał uwspółcześnić i urealniać poetycki tekst Mickiewicza, wprowadził raczej poczucie wyolbrzymienia i groteskowości przedstawionej sytuacji. Jednocześnie jednak ściągnął utwór wieszcza z piedestału i pozwolił mu zaistnieć w środowisku niejako odrzucanym przez „inteligencję". Reżyser zdaje się mówić: „To właśnie moje Soplicowo". Dopisane sceny dialogowe ukazują, że (podobnie jak w oryginalnym tekście Mickiewicza) jest to miejsce niepozbawione wad i problemów. Asesor (Oliver Woodcock) i Rejent (Mariusz Adamski) wciąż się kłócą, tylko już nie o to, kto ma lepszego charta, a o to, czyj samochód ma więcej koni i podgrzewane fotele. Zamiast tańca narodowego otrzymujemy scenę bójki w slow motion. Cóż… jaka szlachta, taki polonez. Hrabia (Piotr B. Dąbrowski) w tym świecie jest deweloperem, Gerwazy pijaczyną, który żebrze o pieniądze z terminalem płatniczym, natomiast Major Płut (Paweł Siwiak) przemocowym policjantem. Reżyser przedstawione przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* wady szlachty pokazuje więc w nowej odsłonie, w nowym społecznym kontekście.

Zupełnie inną formę przybiera *Pan Tadeusz* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Przedstawiona historia zachowuje mniej więcej oryginalną kolejność zdarzeń. Choć część dialogów i monologów również dopisano (opracowanie tekstu: Sandra Szwarc), to jednak utrzymano formę trzynastozgłoskowca. Teoretycznie linearne przeprowadzenie opowieści powinno więc ułatwić odbiór historii. Dzieje się jednak coś odwrotnego. Liczba nagromadzonych wątków i jednoczesne występowanie elementów wizualnych pochodzących z różnych okresów historycznych zaburza

klarowność przekazu. Z jednej strony widzimy długie suknie, z drugiej księdza Robaka (Mateusz Bieryt) ubranego w puchową kurtkę, a nad drewnianą sławojką latają współczesne drony wojskowe. Wszystko to spowodowało u mnie konsternację i pytania o to, w jakim czasie właściwie osadzony jest spektakl i co jest jego głównym tematem. Poddano refleksji między innymi: miejsce i rolę kobiet zarówno w epopei narodowej, jak i we współczesnej Polsce, nieobecność reprezentacji chłopów, aktualną wojnę za wschodnią granicą, ksenofobię, patriotyzm, gloryfikację przeszłości, nierówności społeczne związane z miejscem pochodzenia i statusem majątkowym… Reżyser, podchodząc w ten sposób do *Pana Tadeusza*, wpisuje się w tradycję krytycznego namysłu nad tym utworem. Stara się pokazać, że Mickiewiczowskie opisy przyrody, uczt i polowań skrywają prawdę o zdegenerowanej szlachcie, wśród której kwitnie alkoholizm, ignorancja dla pracy chłopów i warcholstwo. Twórcy zdają się mówić, że jeśli to ma być właśnie kwintesencja tradycji i polskości, to oni się pod tym nie podpisują. Nikt więc poloneza nie tańczy. Za to postarano się o to, aby głos zyskały osoby nieobecne w tekście Mickiewicza. Dopisana została na przykład postać Chłopa (Marcin Kalisz), który nieustannie wykonuje swoje codzienne prace na marginesie rozgrywanych w spektaklu wydarzeń. Między innymi przenosi z jednej kulisy w drugą stosy sera. Okazuje się, że ma to kluczowe znaczenie, gdyż to właśnie przeciążona sernica zwala się na Moskali. Hipnotyzująca jest scena, w której do głosu zostają dopuszczone kobiety (Karolina Kamińska, Marta Konarska, Agnieszka Judycka-Cappuccino, Natalia Strzelecka), wpleciona w tekst Mickiewicza tuż po tym, jak mężczyźni wyruszają na polowanie. Przybiera kształt manifestu feministycznego, który ma unaocznić niewidzialną i niedocenianą pracę kobiet, jaką jest w tym przypadku przygotowanie uczty. Stoły przecież nie zastawią się same, a potrawy nie pojawią w magiczny sposób na talerzach. A fakt, że nad nimi widoczny jest

fragment Kurtyny Kobiet, wzmacnia gest twórców spektaklu.

W obu inscenizacjach duże znaczenie mają projekcje. Spektakl Białaszka rozpoczyna się od intro rodem z amerykańskich komedii telewizyjnych, jednak jest ono odarte z cukierkowości tego typu formatów. Przedstawione zostają w nim wszystkie postacie występujące zarówno w spektaklu, jak i w wywiadach i sondażach z kanału PatoTV. Dodatkowo w różnych momentach spektaklu wyświetlane są fragmenty przygotowanych wcześniej nagrań z ankiet środowiskowych. Pokazują one, że ludzie spychani na margines społeczeństwa wielkomiejskiego nie są obojętni na transformacje zachodzące w kraju i również mają coś do powiedzenia. Poruszają tematy takie jak: patodeweloperka, betonoza i przemocowość policji. W jednym z nagrań mieszkaniec okolicy na pytanie, czy jest patriotą, odpowiada, że on Polskę lubi. Tu się urodził i czuje się tu dobrze. Jednak podkreśla, że jest przeciwny obowiązkowej służbie wojskowej, gdyż nie zamierza walczyć za tych zajmujących wysokie stanowiska społeczne. Co innego kiedy wszczyna bójkę na osiedlu. Wtedy gotów jest oddać życie za sprawę. Dlaczego? Bo wie dokładnie, o co walczy i sam podejmuje decyzję o przystąpieniu do działania. Cały spektakl jest dodatkowo rejestrowany i jednocześnie projektowany na tylną ścianę w głębi sceny. Widzowie doświadczają więc obecności aktorów podwójnie: na pierwszym planie spotykają się z ich realnymi ciałami, a w tym samym czasie w tle wyświetlany jest live-stream o współczesnych Soplicach. Oglądałam wersję prezentowaną w Teatrze Telewizji, co nałożyło na spektakl kolejną warstwę medialnego zapośredniczenia. Doświadczenie tego spektaklu-koncertu na żywo miało zapewne większy potencjał wymiany energii na linii aktor–widz. Szczególnie w momentach, w których starano się zaktywizować publiczność, np. poprzez prowadzoną przez Telimenę (Kornelia Trawkowska) sesję taneczną – „jeden obrocik za każdy przekręt

polskiego rządu”.

W spektaklu Klemma projekcje rzutowane są na ruchomą kurtynę wykonaną z pionowych pasów matowej folii. Wyświetlane obrazy urozmaicają ascetyczną scenografię, której jedynym elementem jest drewniana sławojka. To właśnie z tego miejsca co jakiś czas prowadzone są live’y z życia Sopliców. Możemy zobaczyć w niej Tadeusza (Vitalik Havryla) kochającego się z Telimeną czy też Księdza Robaka ubranego w czerwoną bluzę z kapturem, siedzącego w pozie Stańczyka z obrazu Jana Matejki. W pewnym momencie Tadeusz próbuje się nawet w niej utopić. Inne projekcje mają wymiar estetyczny lub akcentują zmianę miejsca wydarzeń. Jest to konieczne, gdyż w tekst Mickiewicza zostają wplecione wątki z innych opowieści. Chwilę po tym, jak Zosia (Karolina Kamińska) budzi Tadeusza na polowanie, dołącza do nich Niedźwiedź (Marcin Kalisz). Nie jest to jednak wielkie, rozwścieczone zwierzę, jak zobrazował je poeta. W spektaklu mówi ludzkim głosem i przedstawia się jako kapral Wojtek; to odwołanie do historii o niedźwiadku wcielonym do armii Andersa, który był karmiony przez żołnierzy i zaczął przejmować ludzkie zachowania. Po chwili scena ta płynnie przechodzi w kolejną opowieść, tym razem zaczerpniętą z *Latarnika* Henryka Sienkiewicza. Tytułowy bohater opowiadania (Tomasz Wysocki) przemieszcza się powoli po scenie. Za nim wyświetlone zostaje wzburzone morze. Latarnik liczy schody w rytmie fal rozbijających się o brzeg. Na szczycie zaczyna czytać tekst *Pana Tadeusza*. W oryginale historia ta naznaczona jest tęsknotą za ojczyzną, a odczytanie inwokacji uroczyste i pełne powagi. W spektaklu twórcy bezlitośnie burzą piękno tej sceny i wzniosłe uczucia, które mogłyby jej towarzyszyć. Niedźwiedź podchodzi do Latarnika i zaczyna głaskać go po głowie, przez co scena przeradza się w coś na kształt farsy. Poprzez dopisanie do utworu Mickiewicza innych opowieści prezentowana w spektaklu historia staje się ciągiem migoczących obrazów,

skojarzeń i nawiązań intertekstualnych, którymi widz zostaje zarzucony. Wpisują one jednak *Pana Tadeusza* w szerszy kontekst literacko-kulturowy, budują most między epokami i skłaniają do refleksji nad tożsamością narodową.

Po obejrzeniu obu spektakli odniosłam wrażenie, że zespoły aktorskie wkładają bardzo dużo energii w te projekty. *Nowy Pan Tadeusz, tylko że rapowy* wymaga od artystów nie tylko gry, ale również umiejętności rapu i dużej sprawności fizycznej. Każdy z aktorów zdaje się korzystać z podobnego „narzędziownika" gestów i zachowań, takich jak: chodzenie na szeroko rozstawionych nogach, przygarbiona postawa ciała, wyrazista mimika. Jedynie Hrabia (Piotr B. Dąbrowski) i Tadeusz (Alan Al-Murtatha) wyróżniają się z tej ulicznej społeczności. Pierwszy z nich wyprostowaną postawą ciała i schludnym ubraniem, drugi natomiast swoistym wyobcowaniem, graniczącym z ciągłym byciem na haju. W spektaklu Klemma postaci zostały bardziej zindywidualizowane. Aktorki grające Asesora i Rejenta doskonale oddały komizm tych bohaterek, w czym niemały udział miały kostiumy, dzięki którym były podobne do siebie jak dwie krople wody. Ciekawą interpretację postaci Księdza Robaka zaproponował Mateusz Bieryt. Nie miał on w sobie nic z pobożnego bernardyna. Od początku było widać buzujący w nim ognisty temperament Jacka Soplicy, nawet w scenach, w których raczej obserwował rozwój sytuacji z dystansu (lub z dachu sławojki). Końcowy monolog wydał mi się jednak przydługi. Powtarzały się w nim po parę razy te same zabiegi (na przykład nawoływanie Ewy za każdym razem, gdy w tekście pojawiało się jej imię), przez co stawał się przewidywalny. Ponadto przez większość spektaklu aktorzy grali na najwyższym poziomie emocjonalnym, co sprawiło, że sceny były miejscami przekrzyczane.

Podsumowując: *Pan Tadeusz, tylko że rapowy* jest dość ubogi w wątki,

ogranicza się do sportretowania jednej konkretnej grupy. Dzięki temu jest jednak czytelny i spójny. Spektakl Klemma wymaga natomiast oczytania i orientowania się w sytuacji politycznej dawnej i obecnej. Z pewnością jednak nie są to propozycje dla osoby obdarzonej starą duszą romantyka, która jest przywiązana do oryginalnego tekstu Mickiewicza. Spektakle stawiają na żywe doświadczenie i otwierają pole do dalszych rozważań na temat tego, jak i w jakich kontekstach epopeja narodowa może funkcjonować dalej we współczesnym świecie.

Wzór cytowania:

Krysiewicz, Elżbieta, *Jakie jest to współczesne Soplicowo?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jakie-jest-wspolczesne-soplicowo.

Autor/ka

Elżbieta Krysiewicz – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jakie-jest-wspolczesne-soplicowo*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/odbudowac-miasto-uslyszec-miasto

/ OPERA

Odbudować miasto, usłyszeć miasto

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Sinfonia Varsovia

Cezary Duchnowski

Najlepsze miasto świata. Opera o Warszawie

opera w 16 scenach do libretta Beniamina M. Bukowskiego na motywach książki Grzegorza Piątka *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*

dyrygent: Bassem Akiki, reżyseria: Barbara Wiśniewska, scenografia: Natalia Kitamikado, kostiumy: Emil Wysocki, choreografia: Maćko Prusak, dramaturgia: Marcin Cecko, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, projekcje wideo: Bartek Macias, przygotowanie chóru: Łukasz Hermanowicz, przygotowanie chóru dziecięcego: Danuta Chmurska, charakteryzacja: Mateusz Stępniak, realizacja partii elektronicznej, programowanie mediów: Cezary Duchnowski, Marcin Rupociński

premiera: 19 września 2025 podczas 68. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”

W historię odbudowy Warszawy przedstawionej na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej wprowadza widzów Przewodnik (Filip Kosior). Jego kwestie są mówione – stanowią rodzaj słownej uwertury, a następnie komentarza do prezentowanych zdarzeń. Taki podział narzuca od razu dwie

perspektywy czytania mitu o odbudowie: historyczną i współczesną. Zainspirowana książką Grzegorza Piątka opera o „najlepszym mieście świata” obejmuje historię burzenia i rekonstruowania stolicy, a zatem tragiczne skutki wojny oraz trudny, imponujący proces kolektywnego wznoszenia Warszawy z gruzów. Zarówno skala, jak i wspólnotowy wymiar odbudowy uczyniły ją przedsięwzięciem unikatowym, przez wielu określanym mianem architektonicznego cudu. Jak pisze Piątek: „Warszawa będzie się odradzać w ciągłym napięciu między działaniem oddolnym a odgórnym, między żywiołem a planem” (2020, s. 62). To napięcie staje się głównym tematem opery Cezarego Duchnowskiego z librettem Beniamina M. Bukowskiego, wystawionej jako wydarzenie inaugurujące tegoroczną edycję Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. *Najlepsze miasto świata. Opera o Warszawie* to jedno z najbardziej wyczekiwanych widowisk muzycznych ostatnich lat – zarówno ze względu na organizacyjny rozmach (spektakl jest efektem koprodukcji Sinfonii Varsovii i Teatru Wielkiego – Opery Narodowej), jak i sposób wyboru koncepcji inscenizacyjnej (wyłonionej w drodze konkursu). Choć pewne elementy wizji scenicznej zaproponowanej przez Barbarę Wiśniewską (reżyseria), Marcina Cecko (dramaturgia), Natalię Kitamikado (scenografia), Maćko Prusaka (choreografia) i Emila Wysockiego (kostiumy) zdradzano widzom jeszcze w trakcie prób, to jednak dopiero premiera (którą muzycznie poprowadził Bassem Akiki) w pełni odsłoniła nadrzędny zamysł realizatorów, a zatem uczynienie Warszawy główną bohaterką opery – zarówno w sensie dźwiękowym, jak i wizualnym. Partytura muzyczna Duchnowskiego w dużej mierze oddaje brzmienie miasta – odgłosy jego zagłady, gwar uliczny i akustykę związaną z odradzaniem się życia miejskiego, czy wreszcie zrytmizowaną nowomowę charakterystyczną dla reżimowej władzy. Kompozytor wykorzystuje przy tym przetworzone i poddane amplifikacji

dźwięki maszynerii teatralnej, które w zestawieniu z partiami orkiestrowymi wykonywanymi przez Sinfonię Varsovię wnoszą nowe jakości brzmieniowe: efekt echa charakterystyczny dla ruin powojennej Warszawy czy stukot maszyn budowlanych[1]. Z kolei w warstwie wizualnej miasto znajduje swą reprezentację w imponującej instalacji Natalii Kitamikado, przedstawiającej zawieszoną ponad sceną ogromnych rozmiarów makietę architektoniczną. Ma ona formę trójwymiarowej platformy wypełnionej mniejszymi elementami (cegłami), tworzącymi sieć zabudowań obu części Warszawy. Kiedy miasto-instalacja ulega zniszczeniu i rozpada się, elementy te wypełniają scenę. Cegła stanie się podstawowym i symbolicznym budulcem wizualnej sfery spektaklu.

Obietnica zbudowania „najpiękniejszego, najlepszego miasta świata" pojawiła się w 1946 roku w artykule Jerzego Grabowskiego (zob. 1946) – architekta, członka Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy, a następnie sekretarza generalnego jej Komitetu Wykonawczego. Grabowski, tak jak wiele przedwojennych architektek i architektów, wierzył, że powojenna odbudowa kraju może być spełnieniem modernistycznych wizji o funkcjonalnym mieście-ogrodzie, wkomponowanym w naturalną scenerię, z uporządkowanymi strefami. Działające od 1945 roku Biuro Odbudowy Kraju skupiło wokół siebie najważniejszych polskich architektów, urbanistów, inżynierów i ekonomistów. Obejmująca kilkanaście wydziałów instytucja w pierwszym okresie działalności zatrudniała około tysiąca pięciuset osób. Ten ogromny zespół odpowiedzialny był za zaplanowanie i przeprowadzenie procesu odbudowy zdewastowanego miasta, a właściwie wskrzeszenie Warszawy z ruin. Grzegorz Piątek, opisujący to unikatowe, jedyne na tak szeroką skalę przedsięwzięcie, zwraca uwagę na niezwykłą determinację, integrację społeczną i aktywność obywateli, dzięki którym odbudowa stała się możliwa. „Widok ruin, który w pierwszej chwili u wielu wywoływał

poczucie beznadziei i bezsilności, po jakimś czasie zaczynał bowiem uruchamiać wyobraźnię i entuzjazm" (Piątek, 2020, s. 79). Książka *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944-1945* jest z jednej strony kronikarsko-reporterską opowieścią o zbiorowej euforii i głębokiej wierze w „niemożliwy" do zrealizowania projekt rekonstrukcji miasta, z drugiej zaś świadectwem środowiskowych sporów, kontrowersyjnych i nieprzemyślanych decyzji BOS (np. wyburzanie niektórych ocalałych kamienic), a także ścierania się nowoczesnych wizji urbanistycznych z ograniczeniami stawianymi przez komunistyczny reżim.

Właśnie ze względu na wielowymiarowość, mnogość punktów widzenia, uwzględnianie zarówno czynników państwowych, jak i prywatnych historii, książkę Piątka czyta się poniekąd jak powieść akcji. Dynamizm jest jej atutem, co wykorzystali twórcy opery. Opowieść o odradzającej się z gruzów stolicy prowadzona jest tu z kilku perspektyw – osobiste perypetie dwóch kobiet, architektki (Agata Zubel) i dziennikarki (Joanna Freszel), splatają się z losami miasta oraz ludzi, którzy do niego powracają. Pierwsza z protagonistek wzorowana jest na Helenie Syrkus, modernistycznej architektce, przedstawicielce przedwojennej awangardy. Syrkus utrzymywała kontakty z Walterem Gropiusem, wraz z mężem Szymonem Syrkusem współpracowała także z Andrzejem Pronaszką przy projekcie Teatru Symultanicznego. Po wojnie pracowała w Biurze Odbudowy Stolicy, zajmując się projektowaniem nowych osiedli mieszkalnych. Jej postać w interpretacji Agaty Zubel poznajemy w scenie poprzedzającej wybuch wojny. Ambitna architektka marzy o przebudowie Warszawy. „Potrzebne jest miasto-ogród. […] Warszawa przejdzie jeszcze okres burzenia" – śpiewa. Słowa o burzeniu, pochodzące ze sprawozdania prezydenta Stefana Starzyńskiego z 1937 roku, stają się prorocze. Oto już za chwilę słyszymy alarm bombowy, a scenę wypełnia dym – rozpoczyna się wojna. Długa

sekwencja niszczenia Warszawy przez nazistów jest bez wątpienia jednym z najbardziej spektakularnych, ale też najbardziej przejmujących momentów opery. Zostaje wyrażona zarówno poprzez muzykę, jak i symboliczne obrazy. Orkiestra gra bardzo głośno, w jej partiach dominują ostre, gwałtowne dźwięki. Kotły, perkusjonalia i elektronika dodają grozy i metalicznego efektu. W sferze wizualnej bombardowanie i wysadzanie Warszawy znajdują odzwierciedlenie w zmieniającym się kształcie instalacji – stopniowo pojawiają się w niej dziury, czerwony kolor, aż w końcu cała konstrukcja się zapada.

Drugą bohaterką operowej opowieści o odbudowie Warszawy jest amerykańska dziennikarka, grana przez Joannę Freszel. W postaci tej można rozpoznać rysy Anne Louise Strong, zafascynowanej komunizmem reporterki i aktywistki, która w 1944 roku przybyła do Warszawy, aby przedstawić obraz miasta odradzającego się w świetle socjalistycznej doktryny. Fragmenty jej zapisków przywołuje w swojej książce Grzegorz Piątek, traktując je jako jeden z dokumentów źródłowych. Syrkus i Strong w rzeczywistości nigdy się nie poznały, ich losy połączono na potrzeby spektaklu. Fakt, że o odbudowie Warszawy opowiada się za pośrednictwem kobiecych biografii, ma szczególne znaczenie i wpisuje się w szerszy kontekst narracji herstorycznych. Kobiety spotykają się w Biurze Odbudowy Stolicy w drugim akcie utworu, kiedy dziennikarka przeprowadza wywiad z kierującą pracami biura architektką. Spotkanie okazuje się kluczowe dla obu kobiet, które w dalszej części spektaklu zrewidują swoje dotychczasowe poglądy: jedna z nich przestanie ślepo wierzyć w komunizm, zaś druga, chcąc budować nowe miasto, będzie musiała podporządkować się władzy. Przywołanie tego wątku odzwierciedla dylematy, z jakimi mierzyła się spora część inżynierów i projektantów pracujących dla BOS. Zubel i Freszel doskonale zestrajają się ze sobą w scenach dialogów – dwie różne barwy

głosów budują bardzo precyzyjne wypowiedzi muzyczne, oparte na repetycjach, kontrastach dynamicznych, wykorzystujące pogłosy i ornamenty. Momentami ta precyzyjność wykonania oraz scenograficzny rozmach przysłaniają jednak emocjonalny wyraz inscenizacji, który w przypadku formy operowej wydaje się kluczowy. Choć przedstawiana historia jest nośnikiem tragizmu, ten w wielu miejscach ustępuje wyrafinowanym frazom muzycznym i wysmakowanym kompozycyjnie pejzażom wizualnym. Niejako skrywa się pod powierzchnią tych estetycznych konceptów.

Kluczowe sceny opery są przedstawieniem powojennej historii odbudowy miasta – zarówno tej, która była inicjatywą oddolną, jak i tej wynikającej z planów powstałych na szczeblu państwowym. W ukazaniu obu tych sfer szczególną rolę odgrywa chór – pomysłowo wyreżyserowany przez Barbarę Wiśniewską, wcielający się w powracających do Warszawy mieszkańców, pracowników Biura Odbudowy Stolicy czy wreszcie przedstawicieli obozu partyjnego. Libretto Bukowskiego nadaje każdej z tych grup odrębny język, który muzycznie realizowany jest poprzez wielokrotne powtarzanie tych samych fraz. Najwięcej poetyckich metafor odnaleźć można w partiach ocalałych warszawiaków („Przy tej ulicy nie stoi mój dom”, „Do Warszawy znikąd”), ale też – paradoksalnie – w żargonie architektów („Jesteśmy jak orkiestra, śpiewamy nowe ulice”). Najwięcej skrótów i hasłowości pojawia się z kolei w nowomowie partyjnej („Odstępstwo to przestępstwo”, „Mieszkania równe dla wszystkich”).

Między poetycką metaforą a skrótem oscylują też zmieniające się pomysły scenograficzne i choreograficzne. Zastosowanie obrotowej sceny pozwala odsłonić różne oblicza odradzającego się miasta (i różne aktywności ruchowe jego mieszkańców: grzebanie ciał zmarłych, wywożenie gruzu, murowanie ścian z cegły, działalność pierwszych stoisk kupieckich, straganów czy budki

fotograficznej). W scenach tych Aleksandr Prowaliński zastosował bardzo ciepłe światło o brązowo-żółtym odcieniu – dzięki temu uzyskano efekt sepii, charakterystycznej dla starych fotografii. Z kolei dwukondygnacyjne Biuro Odbudowy Stolicy, ukazane w następnej sekwencji, z wyświetlanym planem miasta w tle, umożliwia prześledzenie rozmachu i dynamiki projektowanych zmian urbanistycznych oraz ścieranie się różnych stanowisk dotyczących priorytetów odbudowy. Chór jako ciało kolektywne pojawia się także w scenach przedstawiających zgromadzenia partii – tutaj narodowe i radzieckie symbole zestawione zostają z choreografią o minimalistycznym, zunifikowanym charakterze, co wyraża reżimowe strategie wytwarzania wspólnotowości (doskonale zilustrowane w scenie zwieńczonej propagandowym hasłem „Cały naród buduje swoją stolicę”[2]).

Najlepsze miasto świata. Opera o Warszawie to projekt ważny i potrzebny, szczególnie w czasach, kiedy umiejętność budowania wspólnoty ponad podziałami wydaje się jedyną nadzieją na zmianę. Choć spektakl traktować należy przede wszystkim jako opowieść tożsamościową, której bohaterem jest konkretne miasto, to jednak twórcy wnoszą do tej realizacji nieco szerszą i boleśnie aktualną perspektywę. W jednej ze scen chór skanduje nazwy innych miast zniszczonych przez konflikty zbrojne, takich jak Mariupol, Aleppo czy Gaza, zwracając uwagę na tragiczny uniwersalizm i okrucieństwo wojennych historii. Z mitem odbudowy wiąże się jednak także nadzieja, którą daje warszawski spektakl: w ruinach też może odrodzić się życie.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Odbudować miasto, usłyszeć miasto*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/odbudowac-miasto-uslyszec-miasto.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolożka, kulturoznawczyni, doktora nauk humanistycznych. Adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Przypisy

1. W programie do spektaklu Cezary Duchnowski pisze: „Budowa i odbudowa […] to nie tylko temat tej muzyki, lecz także jej wewnętrzna siła. To ruch, który ją prowadzi”. Zob. Duchnowski, 2025.
2. Materiały z Polskiej Kroniki Filmowej pokazują, jak szybko hasło to zastąpiono nieco innym wariantem: „Cały naród buduje socjalistyczną Warszawę”. Zob. *Cały naród buduje stolicę*, 1951.

Bibliografia

Duchnowski, Cezary, *Najlepsze miasto świata. Opera o Warszawie*, [w:] *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 19-27 września 2025* [program], Warszawa 2025.

Grabowski, Jerzy, *Pierwszy etap wielkiego dzieła. Plan nowej Warszawy pod kontrolą najszerszych mas*, „Skarpa Warszawska” 1946, nr 6 (10 lutego).

Piątek, Grzegorz, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944-1945*, W.A.B., Warszawa 2020.

Cały naród buduje stolicę, zdjęcia: Karol Szczeciński, PKF 38/51, 1951, https://repozytorium.fn.org.pl/?q=en/node/6843 [dostęp: 13.10.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/odbudowac-miasto-uslyszec-miasto*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/muzyczne-konkury-o-kolorowa-krowe

/ OPERA

Muzyczne konkury o kolorową krowę

Jolanta Łada-Zielke

Richard Wagner Festspiele w Bayreuth

Richard Wagner

Śpiewacy norymberscy

kierownictwo muzyczne: Daniele Gatti, reżyseria: Matthias Davids, scenografia: Andrew D. Edwards, kostiumy: Susanne Hubrich

premiera: 25 lipca 2025

Śpiewacy norymberscy to jedyna komiczna i najbardziej „niemiecka” z oper Richarda Wagnera, osadzona w konkretnej rzeczywistości. Nie ma tam postaci z legend i sag, są za to prawdziwi ludzie, ich uczucia, słabości, kłopoty. Tak też przedstawił ją debiutujący w Bayreuth Matthias Davids, który reżyseruje głównie musicale, ale ma w dorobku też kilka oper. W jego *Śpiewakach norymberskich* nie ma projekcji wideo, elementów wirtualnych, aluzji politycznych, jest za to dużo ruchu, kolorów i komizmu sytuacyjnego. Wątek miłosny posłużył mu jako pretekst do krytyki statusu społecznego kobiet, zarówno w XVI-wiecznej Norymberdze, jak i w twórczości samego

Wagnera.

Pierwszy, prozatorski szkic *Die Meistersinger von Nürnberg* powstał w 1845 roku w Dreźnie, ale Wagner rozpoczął pracę nad operą dopiero jesienią 1861 roku, aby złagodzić ból po ostatecznym rozstaniu z Matyldą Wesendonck. Dodatkowo upokarzał go fakt, że doszło do tego z jej inicjatywy, bo wybrała stabilną egzystencję u boku prawowitego małżonka. Pisząc libretto, kompozytor odwrócił tę sytuację. Główny bohater, szewc i poeta Hans Sachs, jeden z tytułowych mistrzów sztuki śpiewu, szlachetnie rezygnuje z ukochanej kobiety i pomaga jej wybrankowi wygrać konkurs wokalny, w którym to ona jest główną nagrodą. Wagner ukończył dzieło w 1867 roku, kiedy był już związany z Cosimą von Bülow, która – w przeciwieństwie do Matyldy, a wcześniej Jessie Laussot – odważyła się dla niego rozbić swoje małżeństwo. Kompozytor porównywał żartobliwie siebie i o dwadzieścia cztery lata młodszą partnerkę do Sachsa i Ewy.

Głównym tematem opery jest konflikt między sztuką tradycyjną, reprezentowaną przez mistrzów-śpiewaków, a nowoczesną, której przedstawicielem jest frankoński rycerz Walther von Stolzing. Po przybyciu do Norymbergi Walther zakochuje się w Ewie, córce miejscowego złotnika Veita Pognera, który należy do bractwa śpiewaczego. Jego członkowie, norymberscy kupcy i rzemieślnicy, uprawiają sztukę śpiewu według ścisłych reguł, uświęconych przez tradycję. Pogner odda swoją córkę za żonę temu spośród nich, który najlepiej wykona pieśń na jej cześć podczas obchodów dnia Świętego Jana. Stolzing nie należy do bractwa, więc wygrana w turnieju zapewniłaby mu nie tylko rękę ukochanej, lecz także tytuł mistrza śpiewaczego.

Scenografia pierwszego aktu przedstawia kilkunastometrowe schody w formie piramidy, zwieńczone makietą norymberskiego kościoła świętej

Katarzyny. Trójkątny kształt oznacza dążenie do doskonałości, co w ówczesnej świadomości wiązało się z religią i Kościołem. Ewa wymyka się z trwającego właśnie nabożeństwa i zrzuca z góry jaskółki, zrobione z kartek wyrwanych z kościelnego śpiewnika, a Walther układa je na dole w kształt serca. Magdalena, piastunka i przyjaciółka Ewy, upomina ją i zawraca. Schody są też aluzją do za wysokich progów na nogi Walthera, bo choć ukochana odwzajemnia jego uczucie, pozostaje na razie nieosiągalna. Chcąc ją poślubić, bohater musi wspiąć się na szczyt swoich możliwości i pokonać te wszystkie stopnie; a przy poręczy stoi znak ostrzegający, że można z nich spaść.

Dawid, uczeń i czeladnik Sachsa, wyjaśnia zakochanemu młodzieńcowi, jak należy śpiewać, aby zostać przyjętym do bractwa. Podobnie jak inni uczniowie (oraz dodane przez reżysera – dla równouprawnienia – uczennice), Dawid nosi krótkie spodenki i podkoszulek z wizerunkiem puchacza, jednego z ulubionych ptaków Wagnera. Młodzi adepci sztuki wokalnej są obecni przy wstępnym przesłuchaniu Walthera, które ma przesądzić o tym, czy w ogóle nadaje się na mistrza. Niestety, wypada niekorzystnie. Stolzinga ocenia jego rywal, pisarz miejski Sykstus Beckmesser. Wydaje werdykt, wywieszając z okna kościoła trzy długie banery z wielokrotnie wypisanym słowem „nie”. W tym momencie reżyser udziela głosu młodzieży, która nagradza brawami spontaniczny występ nowicjusza. Spośród mistrzów jedynie Sachs dostrzega w młodzieńcu talent, który trzeba tylko doszlifować. Kiedy zdegustowani członkowie bractwa ściągają Walthera z estrady, kościół chwieje się w posadach; reguły rządzące sztuką nie są tak trwałe, jak się wydaje.

Amerykański tenor Michael Spyres zinterpretował Walthera jako wrażliwego buntownika. Pod patchworkową marynarką nosi zieloną koszulę ze wzorem w motyle, ozdobioną kołnierzem z kolczej plecionki, która jest jedynym

„rycerskim” elementem jego stroju. Jego tenorowy głos ma ciemną barwę, która dodaje bohaterowi wyrazistości.

W drugim akcie kulisy przedstawiają kolażowy fragment Norymbergi w formie kwadratu, symbolizującego solidność i stabilność. Wśród kolorowych kamienic wyróżniają się warsztat szewski Hansa Sachsa i dom Pognerów. Wieczorem Walther przekrada się do Ewy, opowiada jej o przesłuchaniu i żali się, że gdziekolwiek spojrzy, widzi „tych okropnych mistrzów”. Wtedy oni wszyscy pojawiają się znienacka, w nocnych koszulach i szlafmycach, otaczając go jak w sennym koszmarze. Sachs obserwuje młodą parę z ukrycia. Pojawia się Beckmesser, aby zaśpiewać serenadę dla Ewy, wystylizowany na muzyka rockowego, w ciemnych okularach, wyposażony w przemyślną gitarę z pudłem rezonansowym w kształcie serca. Zamiast nieobecnej Ewy w oknie staje Magdalena. Podczas występu Beckmessera Sachs przekornie „zaznacza” jego błędy, stukając szewskim młotkiem w podeszwę buta. Sykstus usiłując go zignorować, śpiewa coraz głośniej. Wówczas zjawiają się okoliczni mieszkańcy obudzeni hałasem i wszczynają ogólną bójkę.

Sykstus Beckmesser w interpretacji barytona Michaela Nagy to niewolnik zasad. Czuje się pewnie w środowisku, w którym są one przestrzegane, czyli w towarzystwie pozostałych mistrzów. Ale już serenadę dla Ewy wykonuje w nieprzyjaznym otoczeniu, traci więc pewność siebie, choć cały czas nadrabia miną. Jego fajtłapowatość nie tylko śmieszy, ale budzi współczucie. W trzecim akcie Beckmesser zakrada się do warsztatu Sachsa ze śladami wczorajszej bójki: chodzi o kulach, z ręką na temblaku, ale za to w skarpetkach z modnym wzorem w cytryny. Znajduje zapis pieśni o Ewie, który Sachs sporządził na podstawie snu Walthera i kradnie go, licząc na to, że zapewni mu zwycięstwo w konkursie. Ale nie zrozumiawszy przesłania

utworu, wykonuje go nieudolnie, ośmieszając się przed publicznością. Walther pokonuje rywala, śpiewając tę pieśń zgodnie ze wskazówkami Sachsa.

Davids umiejętnie przyprawił swój spektakl chaplinowskimi gagami, które przełamują monotonię długich wagnerowskich monologów i dialogów. Kiedy Beckmesser, Pogner i Sachs debatują nad dopuszczeniem Stolzinga do przesłuchania, jeden z mistrzów, kupiec korzenny Eisslinger, wychodzi co chwilę na papierosa do osobnego pomieszczenia, z którego wydobywają się gęste kłęby dymu. Magdalena, znudzona oczekiwaniem na serenadę Beckmessera, stawia w oknie miotłę owiniętą szalem Ewy. W scenie bijatyki kończącej drugi akt pojawia się zaimprowizowany ring bokserski, na którym walczy kilkoro przypadkowo dobranych zawodników. Dawid wychodzi stamtąd z podbitym okiem.

Przemiana z krowy w motyla

Śpiewacy Norymberscy to opera patriarchalna, w której postaci kobiece grają role drugorzędne. Ani główna bohaterka Ewa, ani Magdalena nie mają osobnej sceny ani arii, występują zawsze w duetach albo większych scenach zespołowych. Wartość kobiety określa miłość mężczyzny, którego ona darzy wzajemnością. Reżyser rozprawia się z tym antyfeministycznym schematem, pokazując go z przymrużeniem oka.

Scenografia w trzecim akcie ma kształt kolisty, wyrażający pełnię i doskonałość. Jej dominującym elementem jest nadmuchiwana kolorowa krowa, wisząca grzbietem do góry nad łąką, na której odbywa się festyn świętojański. Jedni dopatrywali się tu aluzji do reklamy francuskiego sera Wachkyrie z okresu I wojny światowej, z wizerunkiem śmiejącej się krowy;

inni do „nadmuchanego” Żyda ze *Śpiewaków* wyreżyserowanych przez Barrie Kosky’ego w 2017 roku, który przejaskrawił w ten sposób antysemityzm Wagnera. Davids uciął te spekulacje, wyjaśniając w wywiadzie dla „Nordbayerischer Kurier”, że krowa to alegoria Ewy jako „fizycznej” nagrody dla najlepszego śpiewaka.

W roli Ewy występuje Szwedka Christina Nilsson, która przez cały czas trwania opery jest świeża i dziewczęca. Jej jasny, momentami ostry sopran świetnie uzupełnia się w duetach z ciemniejszym głosem Christy Mayer, grającej Magdalenę. Przemianę Ewy z posłusznej „córeczki tatusia” w oblubienicę oddają najlepiej kostiumy Susanne Hubrich. W pierwszych dwóch aktach jest to suknia z gorsetem przypominająca tradycyjny strój ludowy. Reżyser uwypukla uprzedmiotowienie bohaterki przez sposób, w jaki pojawia się ona w scenie konkursu – zostaje wniesiona na noszach, w ogromnym klombie kwiatów, z którego wystaje tylko jej głowa w kwiatowej koronie. Zwyciężając w turnieju, Walther czyni ją równą sobie. Po wydostaniu się z kwitnącego kokonu, Ewa ukazuje się w podobnym stroju jak jej ukochany, w dżinsach i bluzce w kolorowe motyle, z rozpuszczonymi włosami, które wcześniej miała upięte. Nadal pozostaje w „męskim” świecie, bo spod ojcowskiej kurateli przechodzi pod opiekę narzeczonego, ale jako jego równorzędna partnerka, co jeszcze w XIX wieku było nie do pomyślenia.

Walther odrzuca przysługujący mu tytuł mistrza, nie chcąc być częścią skostniałej społeczności, po czym oboje z Ewą odchodzą, wolni jak motyle, odprowadzani smutnym spojrzeniem Hansa Sachsa. Beckmesser, rozgoryczony porażką, usiłuje wypuścić powietrze z krowy, która właśnie straciła punkt odniesienia. Ta omal nie spada na zgromadzony tłum, ale Sachs w porę zamyka wentyl. Sykstus nie daje za wygraną i kiedy rozlegają się ostatnie akordy opery, wciąż dyskutuje z Sachsem, machając mu przed

nosem zapisem konkursowej pieśni.

Kreowany przez Georga Zeppenfelda Hans Sachs to mężczyzna przeżywający kryzys wieku średniego. Jego „szlachetna rezygnacja” z Ewy okupiona jest wielkim wyrzeczeniem, stąd zmiany nastroju w jego zachowaniu. Raz przypomina dobrego wujka, który sprzyja zakochanym, to znów wybucha gniewem. Zaznaczając błędy Beckmessera, wpada w trans i tłucze zapamiętale młotkiem wszystko dookoła, łącznie ze ścianami i podłogą. Pod wpływem Stolzinga łagodnieje i dochodzi do wniosku, że sztuką rządzą nie tylko zasady, ale i uczucia. Ta rola wymaga doskonałej kondycji wokalnej. *Die Meistersinger von Nürnberg* trwają prawie cztery i pół godziny, a partia Sachsa stanowi z tego ponad połowę. Zeppenfeld prześpiewał ponad dwie godziny, nie tracąc energii i precyzji na ani jedną nutę.

Z powodzeniem zadebiutował w Bayreuth tenor Matthias Stier jako Dawid, choć w pierwszym akcie nierównomiernie rozłożył siły i na wysokich dźwiękach brzmiał za słabo. Południowokoreański bas Jongmin Park wystąpił w roli Pognera, kreując go na bardziej dobrodusznego niż autorytarnego ojca Ewy. Thomas Eitler de Lint, nowy kierownik festiwalowego chóru, nie tylko utrzymał dotychczasowy poziom zespołu, ale nadał mu nowe, energetyzujące brzmienie.

Richard Wagner miał poczucie humoru i na ten temat ukazała się nawet osobna książka. Ale najwyraźniej brakuje go niektórym niemieckim krytykom, twierdzącym, że spektakl Davidsa to płytka, slapstikowa komedia, która w ogóle nie śmieszy. Przeczą temu reakcje publiczności, bo na widowni Festspielhausu rozlegał się często dyskretny śmiech. „Musicalowa” lekkość, jakiej reżyser udzielił *Śpiewakom norymberskim*, podziałała na ten utwór odświeżająco. Nawet Daniele Gatti dyrygował przedstawieniem tanecznie, a pompatyczne fragmenty marszowe pod jego batutą brzmiały wręcz

frywolnie. Z refleksyjną płynnością poprowadził „motyw rezygnacji” na początku trzeciego aktu, kiedy Sachs w warsztacie oddaje się smutnym myślom. Okazuje się, że Wagnera nie trzeba zawsze wystawiać na koturnach i że można się przy nim dobrze bawić.

Wzór cytowania:

Łada-Zielke, Jolanta, *Muzyczne konkury o kolorową krowę*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/muzyczne-konkury-o-kolorowa-krowe.

Autor/ka

Jolanta Łada-Zielke – urodzona w Krakowie dziennikarka kulturalno-muzyczna, badaczka życia i twórczości Richarda Wagnera, autorka tekstów piosenek, wokalistka. Od 2009 roku mieszka w Niemczech, obecnie w Hamburgu. Publikuje w „Ruchu Muzycznym”, dwumiesięczniku polonijnym „Moje Miasto”, na portalu „Kurier Muzyczny” oraz na niemieckojęzycznym blogu „Klassik Begeistert”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/muzyczne-konkury-o-kolorowa-krowe*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/futbol-zycie-taniec

/ FESTIWALE

Futbol to życie. A taniec?

Alicja Müller

Generation After. Showcase w Warszawie, 4–6 września 2025

Następne pokolenie

Podobno osoby jurorskie, które przyjeżdżają z zagranicy na Boską Komedię, narzekają, że w prezentowanych na krakowskim festiwalu spektaklach jest zbyt dużo tekstu. Nie weryfikowałam u źródeł tych zasłyszanych tu i tam plotek. Pozwalam sobie jednak je tu przytoczyć, bo wchodzą one w interesujący dysonans z tym, co o międzynarodowych gościniach i gościach Generation After opowiada Tomaszowi Placie Michał Merczyński, który we wrześniu rozpoczął dyrektorską kadencję w warszawskim Nowym Teatrze, organizatorze tego showcase'u. Branżowa publiczność przeglądu, jeśli wierzyć dyrektorowi, chciałaby oglądać „nieco więcej spektakli dramatycznych" (Plata, 2025). Merczyńskiemu, który w prowadzonej przez siebie instytucji zapowiada (oprócz nadrzędnego projektu stworzenia archiwum twórczości Krzysztofa Warlikowskiego) przede wszystkim

wzmocnioną obecność „międzynarodowych gwiazd reżyserii” (tamże), zdaje się to pasować do – skądinąd anachronicznej – wizji przyszłości Nowego Teatru jako zarazem muzeum i akuszera tzw. wielkiej sztuki. Zmiany obejmą nie tylko regularny repertuar, ale też na przykład festiwal Nowa Europa („nieco mniej choreografii i rzeczy performatywnych, a więcej nowej opery”; tamże).

Ciekawi mnie to, jak pod wpływem wizji Merczyńskiego zmieni się tożsamość Generation After, bo dyrektor zapowiada próbę zbalansowania jego programu, a temu, zarówno w tym roku, jak i w latach ubiegłych, trudno zarzucić gatunkową czy estetyczną monolityczność. Jeśli w innym kontekście usłyszałabym o planach dywersyfikacji showcase’u, intuicja podpowiedziałaby mi, że chodzi o geografię. Na stronie Nowego Teatru czytamy, że przegląd ten „prezentuje najnowsze zjawiska polskiej sceny teatralnej przedstawicielom i programatorom najważniejszych festiwali i instytucji teatralnych z Europy, Azji i obu Ameryk”, ale w jego dotychczasowych odsłonach zdecydowanie dominowały produkcje warszawskie. Jeśli zwiększy się reprezentacja teatru dramatycznego, zastanawiam się, co – poza formułą i branżowym profilem publiczności – będzie odróżniało Generation After od innych festiwali, które prezentują nowe polskie spektakle. Do tej pory tym czymś były jakości takie jak egalitarny stosunek do różnych zjawisk performatywnych i teatralnych oraz uważność na „małe” formy, rzadko znajdujące dla siebie miejsce poza kontekstem wydarzeń, w ramach których były oryginalnie tworzone.

Do programu dziewiątej edycji showcase’u włączono między innymi trzy bardzo ciekawe performanse z kuratorowanego przez Michała Borczucha projektu TR Warszawa „Twarz. Wieczór performatywny” (*Organza* Alki Nauman i Justyny Szklarczyk, *Esencja* Edmunda Krempińskiego i Jakuba

Dylewskiego oraz *Mimesis* Natalii Sakowicz), „Programu choreograficznego na otwarcie MSN-u” (*Exodos* Przemka Kamińskiego) czy z 14. Forum Młodej Reżyserii (*Helena* Magdaleny Dąbrowskiej). Choć dominowały spektakle, których premiery odbyły się w ostatnim sezonie[1] albo zbiegły się w czasie z Generation After (*Teach Me Not!* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego w Nowym Teatrze i *U mnie wszystko w porządku* Cezarego Tomaszewskiego w Teatrze Studio), pojawiły się też starsze prace. Hana Umeda/Sada Hanasaki pokazała *Endless Box*, choreografię, która powstała w 2022 roku w związku z finisażem wystawy Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki *Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku*.

Granice

Tegorocznej edycji Generation After towarzyszyło hasło „borderline”, które odnosi się tyleż do tożsamościowych pęknięć, rozumianych jednak nie w kategoriach medycznych, a raczej kryzysowych kondycji związanych z przeczuciem schyłku znanego nam świata, co do realnych i imaginacyjnych map współczesności, na których rozprzestrzeniają się materialne oraz afektywne mury, oddzielające „nas” od Innych, zwykle zniekształconych ideologicznymi fikcjami. W tym kontekście nie dziwi, że w programie znalazła się starsza od pozostałych propozycji choreografia Umedy. *Endless Box* rozgrywa się w przestrzeni radykalnie ograniczonej: tytułowe pudełko jest niewielkie, ledwie mieści skuloną performerkę. I choć może wyglądać na topograficzną alegorią patriarchalnej opresji wobec kobiecego ciała, jest raczej metaforą oporu, który, jak chwast, ignoruje wyznaczone przez władzę granice i anektuje szczeliny, pozornie niesprzyjające żadnej formie wywrotowego życia.

Umeda początkowo nawet nie wychyla się z boksu, jakby jego czwarta ściana istniała w domyśle, a jej rzeczywisty brak był tylko technicznym rozwiązaniem, uwarunkowanym koniecznością otwarcia tego mikrokosmosu na spojrzenia oglądających. Wewnątrz pudełka artystka praktykuje kontemplacyjny ruch nawiązujący do *jiutamai*. Ten tradycyjny japoński taniec najpierw rozwijał się w miejscach prywatnych – w czasie, kiedy kobiety nie mogły występować na publicznych japońskich scenach. W jego zasady wpisano zaś, o czym dowiadujemy się z *Rapeflower* (performansu Umedy z 2024 roku), strategie chronienia kobiecego ciała przed niepożądanym dotykiem, a szerzej – przemocą ze strony mężczyzn-obserwatorów. *Jiutamai* jest ściśle skodyfikowany, a jednak jego praktyka, choć uwikłana w patriarchalne struktury, otwiera przed ciałem i wyobraźnią emancypacyjne możliwości. Doskonale widać to w działaniu performerki, która niejako multiplikuje rygorystyczne ograniczenia tego tańca poprzez drastyczne pomniejszenie przestrzeni i własnej kinesfery. Jednocześnie właśnie te ramy stają się tu miejscami wzrastania ruchu oporu. Początkowo może się wydawać, że Umeda, testując możliwości, które przed jej ciałem otwiera boks, zadomawia się w nim i inkorporuje jego ograniczenia. Spokojne ostukiwanie ścian, skupione sprawdzanie różnych przestrzenno-cielesnych parametrów sytuacji i ich możliwych konfiguracji prowadzi jednak do metodycznego rozsadzenia zastanego porządku.

Performanse, które powstały w ramach projektu „Twarz. Wieczór performatywny”, badały granice tożsamościowe, zwracając uwagę na ich labilność i pęknięcia, wynikające tyleż z przynależności podmiotu do świata, co z jego wewnętrznej chybotliwości. Krempiński z perspektywy osoby transpłciowej dekonstruuje kulturowy topos twarzy jako tytułowej *Esencji* tożsamości i mówi o niej jako uporczywym śladzie doświadczenia dysforii. Performer pokazuje zdjęcia z różnych okresów swojego życia, w tym takie,

na których wygląda zupełnie inaczej niż teraz, ale jego iPhone nie ma wątpliwości co do tego, do kogo należy każdy z przedstawionych wizerunków. Zdolność technologii do rozpoznawania wcale nie oczywistych (i nie zawsze pożądanych) ciągłości czyni z twarzy coś dziwnego i niesamowitego: w tym kontekście jest ona bowiem już nie tyle materialnym świadectwem tego, że „ja” to wciąż „ja”, ile miejscem emanacji obcości. Gest zblendowania fotografii w misce z wodą staje się przewrotnym przechwyceniem „esencji”, która, przyjmując formę wywaru, traci swój normatywny i w pewnym sensie epifanijny wymiar. Tożsamościowy krem to w moim odczuciu udany queerowy żart z kulturowych ujęć twarzy jako epicentrum identyfikacji.

Twarz jako coś osobliwego ukazuje też Natalia Sakowicz w *Mimesis*, przy czym tutaj udziwacznienie służy przede wszystkim zerwaniu z neoliberalnym mitem podmiotu-monady, którego oblicze poświadcza jego autonomię. Performerka nosi maskę zrobioną na wzór jej własnej twarzy. W niektórych scenach maska przysłania oblicze artystki, w innych Sakowicz trzyma ją w dłoni, a twarz zasłania długimi włosami. Performerka łączy w ten sposób porządek tego, co uchodzi za znak tożsamości, z tym, co znajduje się po stronie praktyk magicznych, rytuałów, stanów zawieszających poczucie „sobości” na rzecz stawania się, mniej lub bardziej radykalną, innością, ale też po prostu – teatru. Sakowicz nie tworzy jednak performansu o aktach performatywnych, które powołują „ja” do społecznego życia i je przy nim podtrzymują, ani o metaforycznym wkładaniu masek jako strategiach przetrwania. Opowiada o kobietach, które są bądź były jej bliskie, w monologu i w tańcu pokazuje siebie w splątaniu ze znaczącymi Innymi. Maska symbolizuje tu tożsamościową porowatość, właściwą feministycznej genealogii, a także skłonność podmiotu do bycia wielością oraz do dziwienia

się samym sobą.

Z kolei w performansie *Organza* tandemu Lesbi Pensjonari kolektywna historia jest oglądana z ukosa. Twórczynie przypominają o tym, co w jednej z założycielskich legend queerowej bohemy niewygodne i nieproszone: faszystowskich poglądach niektórych uczestniczek paryskiego salonu literackiego, który od początku XX wieku prowadziła lesbijska poetka Natalie Barney i który gromadził między innymi przeciwniczki i przeciwników I wojny światowej. Artystki czerpią inspiracje z książki Djuny Barnes *Ladies Almanack*, dla której bohaterki, Evengeline Musset, Barney była pierwowzorem.

Tytułowa organza to przezroczysta, tiulowa tkanina w kolorze kardynalskiej purpury. Nauman w pierwszych scenach performansu przykłada ją do twarzy i naciąga jak folię, tworząc niepokojące, dziwaczne obrazy. Kontekst mrocznej części historii salonu zostaje wprowadzony przez krótki tekst, który artystki wyświetlają w prologu. Performerce towarzyszy skwierczenie ognia, nasilające się, gdy wprawia ona kilkumetrowy materiał w ruch i prowadzi go tak, jakby był gimnastyczną wstążką. Intensywna, dosłownie płomienna choreografia, która kojarzy mi się z serpentynowymi tańcami Loïe Fuller (1862-1928), zmieniającej obszerne płótna w surrealne kształty, może wydać się hołdem dla Barney. Jak bowiem czytamy w opisie *Organzy* – po Damie Musset miał zostać „jedynie popiół i język, który nie spłonął”. Ale fakt, że Nauman i Szklarczyk nasycają *Organzę* historycznym mrokiem, każe wyjrzeć poza horyzont afirmatywnej perspektywy. Falujące płótno raz po raz wzburza się i przysłania performerkę albo opada na jej twarz i nagie piersi jak duszna chmura. Staje się reprezentacją tych genealogicznych splątań, które kładą się lepkim i cierpkim cieniem na queerowej historii, nie tyle, rzecz jasna, unieważniając jej wywrotowość, ile ją komplikując.

Codzienne życie wszechświata

O tym, że niestabilność świata, wywrotność historii i tożsamości, podatność znajomych struktur na wybrzuszenia i pęknięcia ma swój rewers w postaci powtarzalności życiowych cyklów, prowadzących zawsze z nicości w nicość, przypominają twórczynie i twórcy muzycznego spektaklu *Kosmiczny dom*, który w TR Warszawa wyreżyserowała Lina Lapelytė. Dziewięć osób aktorskich (Jan Dravnel, Izabella Dudziak, Monika Frajczyk, Magdalena Kuta, Mateusz Górski, Sebastian Pawlak, Tomasz Tyndyk, Justyna Wasilewska, Rafał Maćkowiak) stoi na małej obrotowej scenie, która niemalże bez przerwy niespiesznie zatacza kolejne kręgi. Performujące ciała, nawet jeśli w danym momencie zdają się bezczynne, cały czas się przemieszczają, trwając w trochę smutnym, trochę zabawnym egzystencjalnym rytuale, w którym momenty kryzysowe i graniczne z jednej strony intensyfikują kruchość doświadczających ich podmiotów, z drugiej – pozwalają się niejako zadomowić w zarazem nieobliczalnym i zorganizowanym kosmicznym porządku, niemożliwym do zhakowania, ale dającym się zmysłowo odczuć. Właśnie o tym aktorki i aktorzy śpiewają piosenki, które, choć nierzadko pozornie głupkowate i zupełnie absurdalne, stają się niewzniosłymi hymnami codzienności, wokalizującymi o(błędne) dążenia do szczęścia, wprawdzie pochwytnego, ale mającego niezwykłą zdolność do znajdywania sposobów na wyślizgnięcie się z rąk.

Teksty czasem sprawiają wrażenie domowych przyśpiewek, wymyślanych na poczekaniu przy zmywaniu naczyń. Kiedy indziej pobrzmiewają w nich echa filozoficznych i literackich diagnoz ciemności, ale te rozpoznania mają tu taki sam status, co prawdy, do których dochodzi się, odkrywając, że zaklinanie rzeczywistości nie działa, a czytelne znaki prowadzą na manowce. Mowa jest

o tym, że nie każde winogrono zostanie rodzynką, o pamięci, która płata figle i to, co znane, przekształca w obce, epifaniach będących w istocie majakami, rozpaczy wybuchającej nad rozsypanymi zakupami, o tym, że miało być inaczej, a jest, jak jest. Głosy aktorek i aktorów – niezależnie od tego, czy akurat śpiewają chóralnie, czy solo – są groteskowo beznamiętne, jakby zarówno ekscytacja, jak i rozpacz osiągnęły zerowy poziom intensywności. Ale Lapelytė doskonale zdaje sobie sprawę z afektywnej potęgi samego kolektywnego śpiewania i wraz z dramaturżką Birutė Kapustinskaitė umiejętnie organizuje transowe doświadczenie.

Zespół TR Warszawa gra w tym spektaklu jakby od niechcenia, performuje własną bezradność wobec głupkowatości całego przedsięwzięcia, nie tyle jednak w wymiarze teatralnym, ile egzystencjalnym. Aktorki i aktorzy zdają się nieco rozbawieni sceniczną sytuacją, ale w ich minach, raz nietęgich, kiedy indziej nieco figlarnych, nie ma ironii, jest za to uznanie dla nieznaczności *Kosmicznego domu*, przedstawienia, które właśnie rezygnując z wielkich słów i porażających dramatów, osiąga wspaniałość. Performujące ciała stoją blisko siebie, ale to raczej bliskość tłumu niż intymnej relacji. Surowa przestrzeń zdaje się nie-miejscem, zawieszonym w galaktycznym bezczasie, o którego nieustępliwej żywotności świadczą orbitujące lampy. Jednak choć w spektaklu dużo się mówi o samotności i wyobcowaniu, to alienacja wcale nie wydaje się w nim ustawieniem domyślnym. Tak jak prawo kosmosu wyjaśnia się tu w codziennych zdarzeniach, tak zanurzenie w zwyczajności i jej paradoksach jest tym, co pozwala, nie tracąc uważności na różnice, odnaleźć Innego w sobie oraz siebie w Innym, dom w kosmosie i na odwrót.

Dramaturgia porażki

Jedną z moich ulubionych piosenek w *Kosmicznym domu* wykonuje Rafał Maćkowiak. Wszystko wskazywało na to, że mężczyzna rozpracował algorytm wszechświata, w zgodzie ze znakami poczynił więc zakłady w sprawie wyniku meczu, ale, jak można się domyślić, gole trafiały nie tam, gdzie miały trafić, a jemu życie się posypało. O tym, że piłka to niekoniecznie „tylko piłka", jest też *Tiki-Taka* Marcina Miętusa (artysta nad tekstem i dramaturgią pracował z Alą Kobielarz), w którym twórca sam rozgrywa mecz na boisku Komuny Warszawa, rekonstruując jednak nie tyle przebieg konkretnego sportowego wydarzenia, ile jego gnuśną dramaturgię, wytwarzaną zarazem przez strategie i przypadki, przez to, co grające osoby naprawdę robią, i przez to, co udają.

Miętus jest moim przyjacielem; nasze ciała nie są sobie obojętne, mocno splata je afektywna więź, a to oczywiście ma wpływ na mój, już w punkcie wyjścia intensywnie zaangażowany, odbiór jego spektakli. A jednak podczas *Tiki-Taki* zdarzało mi się tracić zainteresowanie choreografią, w którą performer wplata elementy rozgrzewki, niedziania się, kombinowania, wałęsania się w rogach boiska, ceremonialnego stania do hymnu (tu pod postacią szlagieru Baccary *Yes Sir, I Can Boogie*), odgrywania w *slow motion* bolesnych upadków, zapętlania tzw. cieszynek, markowania ciągłości akcji poprzez rytmiczne chodzenie wzdłuż boiska i po diagonalach, podskoki w miejscu czy zapętlone wykopy niewidzialnej piłki. Ruch, który proponuje Miętus, zdaje się wariacją na temat futbolowych choreografii, ich dekonstrukcją, ale też powtórzeniem z udziwnieniem, wydobywającym z jednej strony groteskowość i osobliwość piłkarskich ciał, z drugiej – paradoksalną niewidowiskowość samej rozgrywki, która, poza nielicznymi

momentami autentycznego napięcia, do utrzymania dynamiki potrzebuje medialnych i narracyjnych protez. Dobrze wydobywają to kuriozalne i bardzo śmieszne rozbieżności między tym, co mówi komentator (Andrzej Konopka w wersji polskiej, Piotr Polak – w anglojęzycznej), a tym, co robi zawodnik.

Dramaturgia meczu piłki nożnej ma w sobie duży potencjał porażki i właśnie z niego czerpie Miętus, co ujawnia się już w pierwszych scenach, gdy z offu słyszymy jego głos. Performer brzmi jak ktoś, kto właśnie dowiaduje się, na czym polega futbol. Nie przeszkadza mu to jednak w niemal natychmiastowym przejściu do próby rozpoznania zasad tytułowej taktyki, która zakłada między innymi wykluczenie przypadku, i wcielenia teorii w praktykę. Miętus eliminuje więc piłkę i robi z meczu choreografię konceptualną. Pomysł na *Tiki-Takę* jest straceńczy. Performer zresztą tego nie ukrywa, tylko wręcz obnosi się z jego porażkowością, czego kulminacją wydała mi się scena, w której tle słychać, jak śpiewa utwór Baccary, choć nie za bardzo potrafi.

Utopijna fantazja o meczu, w którym nie ma nic przypadkowego, w spektaklu Miętusa zostaje rozbrojona nie tylko absurdalnym ucieleśnieniem teoretycznych dywagacji, ale też improwizacją. Na boisku w końcu pojawia się piłka. Performer wyraźnie cieszy się z tego, jak długo udaje mu się nią „żonglować”, jakby się dziwił, że tym razem mu wyszło. Wtargnięcie przypadku ożywia strukturę performansu, daje jej witalność, a zarazem wzmacnia sceniczny żart. Miętus jest w *Tiki-Tace* autoironiczny i nie bez powodu śpiewa: „I can boogie” – ma wykształcenie teatrologiczne, a jego karierę artystyczną poprzedzają lata spędzone na krytycznym pisaniu o tańcu i teatrze.

Queerowanie mistrzostwa

Dani Rojas, jeden z bohaterów serialu *Ted Lasso*, na każdy trening piłkarski wbiega z szerokim uśmiechem i okrzykiem „futbol to życie!”. Podczas pierwszego meczu uderza w piłkę tak mocno, że ta odbija się od bramki i trafia w siedzącego na trybunach psa. Zwierzak umiera. Dani z zawodnika pierwszej ligi zmienia się w napastnika najniższej rangi, a w ukochanym niegdyś sporcie widzi już tylko emanację Tanatosa. Rojas nie boi się porażki, tylko śmierci Innego, która może być ceną zwycięstwa. Trenerowi Tedowi Lasso udaje się go poskładać: nie technikami nadzoru i kary, a empatią. W *Tiki-Tace* performer spiera się komentatorem (a może z samym sobą): pierwszy mówi to, co powiedziałby Lasso: że przegrany mecz to nie koniec świata, drugi – że właśnie koniec. Zarówno w brytyjskim serialu, jak i w performansie Miętusa mistrzostwo jest czymś, co może się przytrafić. Ale dobra taktyka (i praktyka), która do niego prowadzi, nie przeocza innych niż analityczne elementów świata gry (i życia) – tych wymykających się chłodnym spekulacjom, a niekiedy i logice, osadzonych w afektywnych i materialnych realnościach zarówno grających ciał, jak i tego, co dzieje się wokół nich.

Podczas dziewiątej edycji Generation After była również mowa o dyscyplinie, która przekształca posłuszne mistrzowi ciało w zmysłowy panoptykon. W spektaklu *Teach Me Not!* Wojciech Grudziński i Maria Magdalena Kozłowska choreograficznie eksplorują stan uległości jako kondycji, która radykalnie naraża ciało na zranienie, ale jednocześnie otwiera je na przypływy nienormatywnej przyjemności, pochodzącej z rejestrów praktyk sadomasochistycznych. Grudziński do tego projektu zaprosił swojego byłego nauczyciela, ale ten odmówił. Jego znacząca nieobecność stała się w

spektaklu nie tyle figurą fantazmatycznego ojca, którą trzeba w sobie zniszczyć albo której próbuje się coś udowodnić, ile śladem pewnego doświadczenia, poddawanego teraz przepracowaniom, ale prowadzonym raczej w trybie odmieńczej dezynwoltury niż posttraumatycznej rekonwalescencji. Choreograf z jednej strony dekonstruuje przemocowe praktyki nauczania tańca klasycznego (albo nauczania w ogóle), z drugiej natomiast – sam reżim normy jako narzędzia społeczno-politycznej opresji, lokującego pragnące ciała w polu binarnej matrycy, a ich tożsamości w układach jednoznaczności oraz w iluzjach neoliberalnej autonomii. W *Teach Me Not!* uległość zostaje odzyskana jako podatność na wpływ Innego, już niekoniecznie druzgoczący dla „ja", tylko je zwielokrotniający.

Pierwsza scena spektaklu wydaje mi się celebracją stanu niezróżnicowania, poprzedzającego fazę indywiduacji. Spod różowej podłogi baletowej, która została pocięta na duże prostokąty, wyłaniają się pojedyncze części ciała Grudzińskiego i Kozłowskiej: czasem to gołe pośladki, kiedy indziej genitalia, piersi, stopy czy dłonie. Wypełzając równocześnie z różnych miejsc gumowej plandeki, tworzą osobliwe konstelacje scenariuszy stawania się taką całością, która nie konstytuuje się poprzez odseparowanie tego, co własne, od sieci różnych inności, ale ustanawia się pomiędzy tymi przestrzeniami. W kontekście szkół baletowych (sygnalizowanym też przez oszczędny, poetycko rwany, ale, w moim odczuciu, wobec scenicznych obrazów i tak nadmiarowy tekst Weroniki Murek, wyświetlany niekiedy na tylnej ścianie) w tych defragmentacjach i ich układach można zaś dostrzec zapis cielesnych potencjalności, jeszcze niepodzielonych przez instytucje na te, które da się wtłoczyć w ramy doskonałości, i te, które nigdy nie wyjdą z cienia solistek i solistów. Świat baletu jest w *Teach Me Not!* pokazany nie tylko od strony opresji, ale też jako rzeczywistość anachronicznego sentymentalizmu, co świetnie obrazuje scena, w której mocna, transowa muzyka Lubomira

Grzelaka i Wojtka Blecharza zmienia się we fletową igraszkę.

Kiedy osoby performujące w końcu wstają, integralność ich ciał także jest w pewnym sensie zakłócona, bo na twarzach wciąż noszą wielkie różowe maski (autorstwa Marty Szypulskiej), przypominające mroczne oblicza Plastusia. Obecne w całym spektaklu nawiązania do dzieciństwa z jednej strony przynoszą skojarzenia z procesem edukacji, zakładającym poskromienie niesforności, z drugiej – wydobywają podobieństwa między dziecięcym i queerowym światoodczuciem, którego trajektorie biegną w poprzek norm. Pochylone i lekko przygarbione korpusy performerki i performera kojarzą się z postawami pierwszych ludzi, których ruchowe habitusy wyraźnie przypominają o pokrewieństwie z małpami człekokształtnymi. Dramaturgia (wsparcie dramaturgiczne: Klaudia Hartung-Wójciak, Joanna Ostrowska) niejako prowadzi przez kolejne etapy ewolucji, którą wieńczy proces instytucjonalnego dyscyplinowania ciał. Twarz Grudzińskiego zasłania teraz drewniany hełm z napisem „NO!”, a Kozłowska, która zajmuje pozycję agentki władzy, uderza go po głowie kijem z charakterystycznymi dla penisa nabrzmiałymi żyłami (rzeźby wykonał Rafał Dominik), jakby waliła w tzw. zakuty łeb. Falliczne obiekty posłużą później performerce za narzędzia kolejnych tortur i utrzymywania ciała partnera w okrutnych, nienaturalnych pozycjach, stanowiących raczej karykaturalne przepotwarzenia baletowych ćwiczeń niż innych dokładne powtórzenia.

Kozłowska inicjuje kolejne pozy, jednak w ruchu Grudzińskiego wyraźnie widać, że strażnik materializuje się także w nim samym, a jego ciało staje się ciałem panoptycznym. Ale choć z nagiego torsu performera leje się pot, mięśnie naprężają się jak u kulturysty, który przeciąga ciężarówkę, to sceny „tresury” wcale nie są jednoznaczne. Już samo to, że ciało choreografa manifestuje swoją fizjologiczno-biologiczną realność, a obrazy, które

wytwarza, uwalniają się z baletowego imaginarium, pozwala na mówienie o tych pozycjach jako o twórczych przechwyceniach klasycznego reżimu. Falliczna symbolika w *Teach Me Not!* zdaje się natomiast implikować zarówno patriarchalny porządek baletu, jak i jego queerową alternatywę oraz przejście od zewnętrznej seksualizacji tańczących ciał (przede wszystkim kobiecych) do eksploracji tych przyjemnościowych impulsów, które w normatywnym porządku uchodzą za niebezpieczne, nieprzyzwoite czy wykolejone. Relacja nierówności między Grudzińskim a Kozłowską niesie więc zarazem historię przemocy i emancypacji. Drążek-penis staje się źródłem rozkoszy nie tylko dlatego, że poddanie się władzy może przynieść erotyczną satysfakcję, ale też dlatego, że performer i performerka w końcu porzucają dialektykę pana i niewolnika i zaczynają działać wspólnie, traktując falliczne obiekty jako wehikuły twórczej zatraty.

***

Czytając przewijające się przez wypowiedzi Merczyńskiego, przy czym niekoniecznie wyrażone wprost, bo asekurowane przez łagodne „nieco", zapowiedzi ograniczenia obecności tańca w Nowym Teatrze (i w jego flagowych programach), można się zasmucić prześlepionym przez nowego dyrektora potencjałem choreografii (i „form performatywnych"). Warto jednak pamiętać, że wcześniej widoczność choreografek i choreografów też była tu punktowa, dopuszczona na marginesie wielkich produkcji. Merczyński nie wbije więc nowej choreografii noża w plecy. Zwyczajnie studzi nadzieje na to, że choreograficzne hakowanie teatrów dramatycznych w końcu doprowadzi do tego, że na przykład „Grudziński trafi na dużą scenę Nowego z milionowym budżetem" (Plata, 2025). Zresztą środowisko tańca nie przypadkiem tyle mówi o konieczności powoływania dla niego przestrzeni, przez które nie będzie musiało przemykać chyłkiem. Kimanie na

podłodze u koleżanki to w końcu nie to samo co własny pokój.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Futbol to życie. A taniec?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/futbol-zycie-taniec.

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. W „Didaskaliach” pisałyśmy już o części z nich: *Przewodniku feministycznej psujzabawy* w reżyserii Miry Mańki (zob. Dąbrowska, 2025), *Będzie trzeba to pójdę na wojnę* w reżyserii Magdy Szpecht (zob. Ożarowska, 2025) i *Kocham balet* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej (zob. Zawadzka, 2025). Jowita Mazurkiewicz opisywała *Worst Case Scenario* Aleksandry Jakubczak, ale w wersji z cyklu rezydencji *Przetrwają silniejsi? Filoktet survival* w Centrum Sztuki Włączającej (zob. Mazurkiewicz, 2025) – podczas Generation After pokazano natomiast spektakl wyprodukowany przez Pawilon – Oddział Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu.

Bibliografia

Dąbrowska, Zofia, *Czy da się nie psuć zabawy?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-da-sie-nie-psuc-zabawy [dostęp: 27.09.2025] .

Mazurkiewicz, Jowita, *Sztuka przetrwania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/sztuka-przetrwania [dostęp: 27.09.2025].

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 [dostęp:

27.09.2025].

Plata, Tomasz, *Michał Merczyński: Zrobimy Warlikotekę*, https://teatr-pismo.pl/michal-merczynski-zrobimy-warlikoteke/ [dostęp: 27.09.2025].

Zawadzka, Izabela, *Te inne łabędzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/te-inne-labedzie [dostęp: 27.09.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/futbol-zycie-taniec*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/inny-nie-dziwny

/ FESTIWALE

Inny, nie dziwny

Kamil Bujny

IV Festiwal Teatru na Faktach we Wrocławiu, 26–29 czerwca 2025

Tegoroczna edycja Festiwalu Teatr na Faktach, organizowanego po raz czwarty przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, odbyła się pod sugestywnie i interesująco brzmiącym hasłem „atypowo”. Hasło to wyznaczyło kierunek całego programu, obejmującego przedstawienia i performanse ukazujące odmienność w różnych jej wymiarach i z wielu perspektyw. Zaprezentowano spektakle opowiadające między innymi o losach pracowników z Ameryki Łacińskiej, którzy przyjeżdżają do Polski w poszukiwaniu lepszego życia, o niełatwej codzienności osób w spektrum autyzmu, uchodźcach z Ukrainy i ich problemach oraz Afgankach odważnie walczących o prawa kobiet. Jak deklaruje Jakub Tabisz, dyrektor artystyczny festiwalu, w tekście dołączonym do programu:

> Zapraszamy do teatru kolejne osoby i pokazujemy ich spojrzenia na

rzeczywistość. Zależy nam, by kultura była dostępna dla każdej osoby, także g/Głuchej, wierzącej, nieheteronormatywnej, uchodźczej, aseksualnej. Kultura powinna pomagać w pokonywaniu traum i odnajdywaniu spokoju. Kultura powinna nas łączyć z innymi.

Teatr na Faktach – projekt realizowany w Instytucie Grotowskiego od 2018 roku, składający się z corocznych kursów teatru dokumentalnego oraz przeglądów spektakli zrealizowanych przez jego uczestników – od samego początku skupia się na problemach grup pozbawionych należytej reprezentacji. Dość przywołać przedstawienia opowiadające o kobietach, które doświadczyły poronienia (*Matki wyklęte* w reżyserii Ady Tabisz), aktywistach i społecznikach walczących, nierzadko wbrew prawu, przeciwko niesprawiedliwości (*W końcu będzie ciepło* w reżyserii Magdaleny Młynarczyk, Marty Wiśniewskiej, Mateusza Brodowskiego i Przemysława Piskozuba, *Pogranica. Spektakl o tym, co się stało i dalej dzieje na granicy polsko-białoruskiej* w reżyserii Ady Tabisz i Jakuba Tabisza), ofiarach brutalności policji (*Paraliż. Sprawa Igora Stachowiaka* w reżyserii Krzysztofa Kopki i Jakuba Tabisza), skutkach homofobii i wykluczenia (*Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* w reżyserii Doroty Bator, Grzegorza Grecasa, Ady Tabisz i Roberta Traczyka, *Cambio dolor. Wyznanie wiary* w reżyserii Grzegorza Grecasa i Pawła Pacyny) czy codzienności osób zmagających się ze skrzywieniem kręgosłupa (*eSki* w reżyserii Marty Wiśniewskiej). Zaangażowanie społeczne i nieobojętność na krzywdę drugiego człowieka stały się znakiem rozpoznawczym tego nurtu, a powstałe w ramach kursu spektakle – ukazując konkretny problem i oddając głos pokrzywdzonym – zyskały status interwencji. Tegoroczna odsłona festiwalu przyniosła przedstawienia o podobnym politycznym potencjale, choć wygrywające nieco

inne sensy – większość z nich była nie tyle doraźną reakcją na konkretne zdarzenia, ile zaproszeniem do spojrzenia na dany problem z perspektywy Innego. Kluczowe okazały się doświadczenia ofiar konfliktów zbrojnych, uchodźców i migrantów, natomiast mniej obecne – w porównaniu do poprzednich lat, gdy rząd Zjednoczonej Prawicy zwalczał tzw. ideologię LGBT – były problemy mniejszości seksualnych. Zdaje się to świadczyć między innymi o tym, że autorzy i autorki scenariuszy dokumentalnych oraz ich scenicznych realizacji poprzez swoje działania próbują partycypować w debacie publicznej, która od pewnego czasu – za sprawą wojny w Ukrainie i sytuacji na Bliskim Wschodzie – zdominowana jest przez temat legalnej i nielegalnej migracji oraz zagrożenie eskalacją wojny na terytorium NATO.

Wyrazić niewyrażalne

Zaprezentowane podczas przeglądu przedstawienia cechowały się nie tylko prospołeczną wymową, lecz także skupieniem ich twórców na poszukiwaniach form i środków pozwalających opowiedzieć o tym, co trudno wyrazić za pomocą słów – tragizm i brutalność wojny, tęsknotę za światem, którego już nie ma, czy doświadczenie dziwności własnego ciała. Dwa pierwsze tematy podjęto w spektaklach niezależnego teatru GAS, założonego w 2022 roku przez Sofiię Onishchenko, Darię Bogdan i Vasylynę Martseniuk. *Jutro 10 lat temu*, przedstawienie Onishchenko i Bogdan, opowiada o Ukraińcach i Ukrainkach, których młodość przypadła na okres pełnoskalowej wojny, przymusowych migracji i życia w obcym kraju. Siłą spektaklu jest autentyczność zbiorowej kreacji nastoletnich wykonawców, sprawiających wrażenie, jakby nie tyle występowali przed widzami i odtwarzali wypracowany w trakcie prób przebieg, ile dzielili się własną historią – opowieściami o utracie domu i poczucia bezpieczeństwa, procesie

odnajdywania się w nowej rzeczywistości, a także o planach na przyszłość. Przedstawienie balansuje między historiami poszczególnych bohaterów i ich perspektywą a szerokim obrazem całego młodego pokolenia Ukraińców i Ukrainek (wszyscy performerzy na początku spektaklu deklarują: „urodziłem/urodziłam się w Dniu Niepodległości Ukrainy"). Wykonawcy (Stefaniia Cherba, Maksym Dmytruk, Anastasiia Dzhulinska, Mariia Havrylova, Alina Khabinska, Ilia Prychyn, Mariia Romaniukha, Oleksandra Rudnienok, Polina Soliar, Ivanna Varenia, Ilia Voloshyn) na czas pokazu stają się nośnikami tak własnej, jak i cudzej pamięci; mówią w swoim imieniu, ale opowiadają też o tych, którzy nie mogą zabrać głosu – o śmiertelnych ofiarach rosyjskiej agresji, dawno niewidzianych rówieśnikach i ich rodzinach. Przedmiotem opowieści stają się tak radosne, jak i traumatyczne wspomnienia, obrazy zniszczonych miast, a także historie przedmiotów, w tym ocalałego z nalotów kapelusza. Znaczenia wyzwalają zarówno słowa (świadectwa, relacje i deklaracje), jak i „ruchy oddające sens". W indywidualnych i zespołowych choreografiach wyrażają się przeżycia, wspomnienia i emocje, które nie dają się opowiedzieć. Aurę tajemnicy i niepokoju wzmagają elegijne dźwięki saksofonu, na którym gra Serhii Savenko.

Introspekcyjny charakter ma również drugi zaprezentowany spektakl teatru GAS – *Słodko-kwaśny* w reżyserii i wykonaniu Sofii Onishchenko. Scenariusz przedstawienia powstał na podstawie rozmów z mieszkankami i mieszkańcami Kysliwki, niedużej ukraińskiej miejscowości całkowicie zniszczonej przez Rosjan po 2022 roku. Aktorka, występująca jako uosobienie nieistniejącej wsi („jestem Kysliwka"), próbuje ocalić od zapomnienia przeszłość poprzez symboliczne od-tworzenie zrujnowanego miejsca. Na pustej scenie, za pomocą papierowej taśmy, rekonstruuje topografię liczącej czterysta sześćdziesiąt lat miejscowości, wyklejając na

podłodze kształty niegdysiejszych ulic, placów i zarysy przywoływanych z pamięci budynków. Następnie, przemieszczając się po tak wyznaczonej i wydzielonej przestrzeni, opowiada o mieszkańcach i ich dawnym życiu, pytając retorycznie samą siebie: „co mam robić z tymi historiami?”. Ciało – podobnie jak w *Jutro 10 lat temu* – potraktowane zostaje tu jako nośnik pamięci. Wydaje się poruszać nie tyle po scenie, ile między prawdziwymi – widzianymi tylko przez aktorkę i postrzeganymi przez jej zmysły – budynkami. Zostaje dowartościowane do tego stopnia, że aktorka mówi o nim – o przechowywanych przez nie wspomnieniach – jako o potencjalnym świadku na procesie w Hadze. Gdy Onishchenko zaczyna rozwieszać na rozpiętych sznurach białe prześcieradła, na których wyświetlane są czarno-białe zdjęcia zniszczonych miast (w tym Wrocławia), Kysliwka staje się uniwersalnym symbolem terroru – przypomina o cierpieniu, jakie każda wojna, niezależnie od tego, kiedy i gdzie się wydarza, przynosi ludzkości. Obrazy sceniczne wydają się przez to w równym stopniu mityczne (ewokujące tęsknotę za pięknym i utraconym światem) i wyrażające historię różnych społeczności i miast, co konkretne, osadzone wyłącznie w przestrzeni Kysliwki. Intrygująca jest sama plastyka prezentacji: *Słodko-kwaśny* zachwyca światłem i sposobem aranżacji przestrzeni, co prowokuje do refleksji nad tym, czy przedstawienie mówiące o wojennym bestialstwie powinno porywać pięknem.

Z głębi trzewi

W zbliżone dramaturgiczne rozpięcie – między tym, co intymne i jednostkowe, a tym, co polityczne i uniwersalne – wpisany jest monodram Wojtka Ziemilskiego, *Monolog wewnętrzny.* Performer przez prawie cały spektakl leży na plecach na wyłożonej białą wykładziną scenie i opowiada o

wieloletniej chorobie jelit. Za nim wyświetlane są cytaty i tytuły naukowych opracowań (typu: „Deepika Bagga i in., *Kiedy jelita mówią, mózg słucha: badania wpływu mikrobioty jelitowej na emocjonalne podejmowanie decyzji*, abstract from OHBM Annual Meeting, Vancouver, Canada 2017”), poświęcone medycznym i kulturowym zagadnieniom choroby. Przywodzą one na myśl wystąpienie naukowca, prezentującego podczas konferencji wyniki badań. W *Monologu wewnętrznym* ich odpowiednikiem staje się historia choroby Ziemilskiego – wieloletni proces poznawania własnego organizmu i jego potrzeb, relacja z walki o zdrowie i dobre samopoczucie. Przedmiotem obserwacji uczyniono tu ciało performera, a narzędziem badawczym – przyłożony do jego brzucha mikrofon. Widzowie – dzięki Jackowi Mazurkiewiczowi, obecnemu na scenie dźwiękowcowi, oraz nausznym słuchawkom – wsłuchują się w odgłosy pochodzące z wnętrza wykonawcy: bulgotania, burczenia, chlupotania, szmery i przelewające się płyny. W ten sposób artysta niejako usuwa się w cień, oddając głos pozbawionej świadomości florze bakteryjnej – po to, by prowadziła własny „monolog na 38 bilionów osób”. Ziemilski, poprzez przejście z pozycji pionowej do poziomej oraz operowanie metateatralnymi kontekstami (typu „teatr mój widzę najmniejszy”), każe postrzegać swoje ciało jako scenę, na/w której rozgrywa się osobny spektakl – wieloletniej choroby, determinującej funkcjonowanie całego organizmu. W tej perspektywie oddanie „głosu” jelitom jawi się nie jako gest kapitulacji, lecz próba przełamania społecznego tabu i „odkrywania siebie jako kogoś innego”. Pytanie „jak to możliwe, że jestem mną?”, które pada w trakcie przedstawienia, zachęca do fenomenologicznej redukcji i namysłu nad tym, co właściwie stanowi o człowieku, a uczynienie tak intymnej sfery, jaką są procesy fizjologiczne, materią spektaklu, poszerza go o polityczną wymowę. To, co dziwne i obce dla Ziemilskiego w nim samym, jest przecież codziennością wielu osób, zmagających się z podobnymi

problemami. Nadanie im reprezentacji i opowiedzenie o nich przez pryzmat autobiografii performera przesuwa temat choroby ze strefy tabu do obszaru widzialności i pozwala na nią spojrzeć w nowym świetle – jako doświadczenie, które bynajmniej nie jest jednostkowe.

Dziwne relacje

W tegorocznej odsłonie Teatru na Faktach istotny okazał się także namysł nad tym, co warunkuje relacje międzyludzkie i wpływa na sposób postrzegania drugiego człowieka. Łukasz Basiak, reżyser *Cudownych rodziców* (a także autor scenariusza, powstałego na podstawie wywiadów z osobami, które ukończyły proces psychoterapii, oraz z psychoterapeutkami) podjął się próby przełamania stereotypu, że mężczyźni nie mówią o swoich emocjach. Bohaterami przedstawienia uczynił trzech pacjentów (Jakub Giel, Przemysław Kozłowski, Tadeusz Ratuszniak) i psychoterapeutkę (Anita Balcerzak-Michalska), a osią dramaturgiczną – przebieg terapii. Wszystkie role męskie zostały poprowadzone w sposób przerysowany i groteskowy, co w tym przypadku nie jest wadą – hiperbola pozwala uwidocznić utrwalone w społeczeństwie przekonania na temat męskiej emocjonalności. Bohaterowie, choć świadomi, że potrzebują leczenia, nie chcą rozmawiać z terapeutką ani o przeszłości, ani o swoich odczuciach: gdy ona milczy, czekając na reakcje pacjentów, milczą wraz z nią; gdy każe położyć się na kozetce, biorą to za dziwactwo; gdy stwierdza, że któryś z nich „tworzy związek z matką” lub „pochodzi z patologicznej rodziny”, oburzają się. Jaki związek? Jaka patologia? Po co wracać wspomnieniami do dzieciństwa? Czy mężczyźnie wypada mówić o emocjach? Basiak umiejętnie rozkłada napięcia między dystansem bohaterów wobec terapii a stopniowym odkrywaniem przez nich, że konfrontacja z własnymi uczuciami i przeszłością przynosi im realną

korzyść. Bawi nas stereotypowość każdego z pacjentów i karykaturalność ich postaw, ale równocześnie przejmuje to, co ujawnia się pod powierzchnią żartu i przesady – historie rodzinnych traum i ran, które nie zdążyły lub nie mogły się zagoić. Doskonale tę dualność ukazują aktorzy, prowadząc postaci, które z jednej strony odpowiadają kulturowej figurze *macho*, a z drugiej stopniowo odsłaniają przed widzem kolejne warstwy wrażliwości.

Meltdown Małgorzaty Lech także skupia się na relacjach rodzinnych – z tą różnicą, że koncentruje się na więzach między kobietami: matką (Katarzyna Kopczyk) i jej dorosłą córką z zespołem Aspergera (Karolina Lichocińska). Spektakl powstał na bazie rozmów z rzeczywistymi odpowiednikami bohaterek (Agnieszką i Natalią), które pojawiają się w przedstawieniu pod własnymi imionami na wyświetlanym z projektora nagraniu. Akcja przedstawienia rozgrywa się na plaży, a jego struktura odpowiada logice wspomnienia – podczas rozmowy matki z córką powracają obrazy z ich przeszłości, dawne emocje i zaszłości. Każda z nich inaczej postrzega rzeczywistość i rolę tej drugiej, co staje się powodem wielu – często błahych, ale bolesnych – kłótni. Młodsza kobieta – jako osoba neuroróżnorodna – ma specyficzne przyzwyczajenia i potrzeby: bez przerwy słucha tej samej piosenki, zadaje dużo podobnych pytań, domaga się ciągłej uwagi, raz po raz wraca do tych samych kwestii, popadając w złość, gdy poczuje się nieodpowiednio potraktowana. Jej matka jest zmęczona niekończącymi się pytaniami, nie chce już opowiadać o nieobecnym w ich życiu mężu i ojcu, ma dość odnawiania starych traum. Obwinia się za problemy dziecka i zastanawia, czy popełniła jakiś poważny błąd. Relacja kobiet jest bardzo nieoczywista: pełna miłości, poświęcenia i głębokiego zrozumienia, ale też naznaczona wzajemnymi oskarżeniami; bliska, ale jednocześnie determinowana dążeniem obu stron do autonomii. Każda z bohaterek – tak

samo dla siebie „dziwna” w swym zachowaniu – skrywa przed sobą jakąś tajemnicę, a ich stopniowe ujawnianie organizuje logikę przedstawienia: matka odsłania się i opowiada o odkrywaniu w dojrzałym wieku własnej seksualności (w tym o płomiennym romansie z poznanym na Tinderze obcokrajowcem), a córka coraz śmielej mówi o nieudanej próbie samobójczej. Lech na poziomie scenariusza bardzo zręcznie manipuluje perspektywą, dzięki czemu tę samą historię wspólnego życia poznajemy z dwóch stron: neuroróżnorodnej córki i samotnej matki. Ich stosunki nie są łatwe, a każda rozmowa obnaża niespełnione i sprzeczne oczekiwania, ale *Meltdown* wybrzmiewa przede wszystkim jako poruszająca opowieść o miłości i poszukiwaniu akceptacji – tak w relacji rodzic–dziecko, jak i związkach romantycznych. Przedstawienie, bardzo wiarygodnie zagrane przez Kopczyk i Lichocińską, obnaża laurkowy obraz rodziny – pokazuje, że różnego rodzaju napięcia i konflikty nie są zaprzeczeniem bliskości i trwałej więzi, lecz ich rewersem, naturalną częścią.

Inny charakter relacji, choć także naznaczony głębokim uczuciem, przedstawia Krzysztof Kopka w spektaklu *Miłość w czasach zamętu*, do którego scenariusz opracował na podstawie wielu rozmów z migrantami i migrantkami. Głównymi bohaterami są Kolumbijczyk (Mateusz Zilbert) i Meksykanka (Lucyna Szeriok-Giel), którzy przyjechali do Polski w poszukiwaniu pracy i lepszego życia. Choć po przybyciu do Europy byli przekonani, że los się wreszcie do nich uśmiechnął i postawił na ich drodze samych dobrych ludzi (pośrednik pracy wydawał się pomocny i zaangażowany w udzielenie im wsparcia, a słuchający Vivaldiego kierowca – nader uprzejmy i kulturalny), to z czasem okazało się, że padli ofiarą oszustwa. Pracodawca (Marian Czerski) odebrał im dokumenty, przydzielił obowiązki inne niż te, które były obiecane, zmuszał do nadgodzin i przy każdej okazji okradał. Kontrapunktem dla zła, jakiego bohaterowie raz po raz

doświadczają w Polsce, jest ich wiara w sprawiedliwość (postać kreowana przez Zilberta uparcie powtarza: „jeśli przestrzegasz prawa, to prawo cię chroni”) oraz rodzące się między nimi uczucie. Kopka, opowiadając o bezradności Kolumbijczyka i Meksykanki wobec sytuacji, które spotykają ich między innymi ze strony nieuczciwych pracodawców i systemu administracyjnego, przekonująco ukazuje doświadczenia wielu migrantów, pochodzących nie tylko z Ameryki Łacińskiej. Spektakl wybrzmiewa przez to jako głos w ich sprawie – pokazuje mechanizmy umożliwiające wyzysk, pozwala widzowi przyjąć inną perspektywę niż własna w ocenie swojego kraju i obowiązujących w nim praw, a także symbolicznie oddaje głos tym, którzy z wielu powodów nie mogą go zabrać.

***

W ramach czwartej edycji Teatru na Faktach zaprezentowano również dwa spektakle: *Szpiega z Krainy Głuchych* Edyty Kozub, Marka Śmietany i Lukasa Wojcickiego, recenzowanego – jeszcze jako czytanie performatywne – już w „Didaskaliach” oraz przypominający bardziej performans niż przedstawienie *Ay Kash/ □□ □□ / If Only* afgańskiego kolektywu Under the Starry Afghan Sky oraz Rachel Karafistan z Cosmino Theatre. Niezwykle ciekawym doświadczeniem wynikającym z oglądania niektórych omówionych realizacji jest możliwość porównywania ich ostatecznych wersji (o ile w teatrze można o takich mówić) z wcześniejszymi – pokazywanymi w ramach poprzedniej odsłony jako czytania (mam na myśli *Cudownych rodziców*, *Szpiega z Krainy Głuchych* czy *Meltdown*). Powtórne obcowanie z tymi samymi historiami, opowiedzianymi na nowo, w bardziej rozbudowany sposób, pozwala widzowi dostrzec to, co wcześniej mogło mu umknąć, a także zastanowić się nad procesami, jakim podlega scenariusz dokumentalny w drodze do pełnej inscenizacji.

Wydarzenia takie jak te przypominają, że teatr – w tym przypadku dokumentalny: nie zawsze powstający metodą verbatim, lecz niezmiennie skupiony na realnych problemach konkretnych osób i grup społecznych – potrafi zmieniać perspektywę oglądającego oraz uwrażliwiać na potrzeby i krzywdę drugiego człowieka. Wszystkie zaprezentowane przedstawienia i performanse stanowiły próbę wytrącenia odbiorcy z jego przyzwyczajeń i nakłonienia go do spojrzenia na dany problem z innej strony. Opowieści o wojnie i migracji w spektaklach teatru GAS zostały osadzone w przeżyciach wykonawców – podobnie jak relacja Ziemilskiego z choroby czy *Szpieg z Krainy Głuchych*. W pozostałych przedstawieniach aktorzy i aktorki stali się „powiernikami" historii innych osób – historii rzadko opowiadanych, z różnych powodów przemilczanych lub nieobecnych w mainstreamie. Działania polegające na nadawaniu widzialności pokrzywdzonym lub wykluczonym stały się zresztą immanentną cechą Teatru na Faktach – jakością, która wyróżnia wrocławski projekt i czyni go społecznie ważnym.

Wzór cytowania:

Bujny, Kamil, *Inny, nie dziwny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/inny-nie-dziwny.

Autor/ka

Kamil Bujny – absolwent filologii polskiej, kultury i praktyki tekstu: twórczego pisania i edytorstwa oraz publikowania cyfrowego i sieciowego na Uniwersytecie Wrocławskim. Ukończył także dwuletnie Studium Języka i Kultury Litewskiej. Publikował m.in. w „Czasie Kultury", „Teatrze", „Didaskaliach", „Odrze" i „zakładzie.magazyn".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/inny-nie-dziwny*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiesci-rodzinne

/ FESTIWALE

Opowieści rodzinne

Olga Katafiasz

29. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 25 lipca – 3 sierpnia 2025

Dwudziesty dziewiąty Festiwal Szekspirowski odbywał się pod hasłem „Słowa, Słowa! Słowa?”, brzmiącym równie enigmatycznie, co obiecująco. W ciągu dziesięciu dni zaprezentowano spektakle w trzech konkursach – o Złotego Yoricka, o Nowego Yoricka i SzekspirOFF – oraz spektakle towarzyszące. W dwóch pierwszych konkursach zobaczyliśmy jedynie po trzy spektakle, co wynika, jak sądzę, nie tyle z organizacyjnych ograniczeń, ile z prostego faktu, że coraz rzadziej na polskich scenach wystawia się teksty Szekspira. Sytuację tę miał zmienić Konkurs o Nowego Yoricka: biorą w nim udział twórczynie i twórcy młodego pokolenia, którzy prezentują projekty inscenizacji, pokazywane właśnie w Gdańsku, a realizowane potem w profesjonalnych teatrach. Ale wydaje się, że ten – moim zdaniem ciekawy – pomysł na poszerzenie formuły konkursowej nie przyniósł spodziewanych efektów. Kiedy dwa lata temu pisałam o festiwalu, miałam wrażenie, że najciekawiej, najoryginalniej wybrzmiewają te interpretacje, które traktują

Szekspirowskie teksty jako punkt wyjścia, pewien sygnał wywoławczy, a z dramatów wypreparowywane są te wątki czy postaci, które najtrafniej opowiadają o współczesności. O tym, czy takie strategie dramaturgiczne są trafne, czy okazują się interpretacyjnym unikiem, decyduje – jak zawsze – jakość przedstawienia. Podobnie było w tym roku.

Festiwal otworzyła *Burza* w reżyserii Oksany Dmitrievej z Narodowego Akademickiego Ukraińskiego Teatru Dramatycznego im. Marii Zankovetskiej we Lwowie. Widziałam drugi pokaz, który rozpoczął się zaraz po gali otwarcia. Po przemówieniach i podziękowaniach, kiedy podniosła się kurtyna, aktor Oleh Stefan oznajmił, że „aktorzy przyjechali". Słowami Poloniusza z *Hamleta* zachwala ich umiejętności, dodając, że zespół przybył ze Lwowa. Stefan mówi częściowo po ukraińsku, częściowo po polsku, jednocześnie tłumacząc się z niedoskonałego opanowania języka przodków. Mówi również, że część zespołu ma polskie pochodzenie. Wchodzi w interakcje z widownią, pyta na przykład, czy wiemy, z jakiego dramatu pochodzą wypowiadane właśnie kwestie. Pojawiają się też – w tonie nie do końca serio – aluzje do wojny w Ukrainie; w pewnym momencie Stefan cytuje słowa, które padły z ust obrońców Wyspy Wężowej.

Ów prolog przechodzi płynnie w akcję *Burzy*. Poloniusz – albo lwowski aktor występujący na gdańskiej scenie – staje się nagle Prosperem. Ale wyspa nadal wydaje się teatrem. Bo wszystko, co się na niej wydarza, jest pokazane za pomocą wyrazistych, niekiedy nazbyt nawet wyrazistych, znaków. Dmitrieva, reżyserka Charkowskiego Teatru Lalek, nadaje Szekspirowskiej komedii ostre kształty i barwy. Wygnany władca jest tyranem, który na odległej od cywilizacji wyspie nadal bezwzględnie rządzi tymi, którzy na niej pozostali. Tyle że z czasem jego władza słabnie. Nie oddaje jej jednak, finał spektaklu sugeruje, że za moment wszystko – przedstawienie albo teatralny

pokaz tyranii, interpretacja należy do publiczności – może zacząć się od początku.

Prospero nosi kostium i nakrycie głowy kojarzące się z umundurowaniem radzieckiej marynarki. To on uruchamia sceniczną machinę, nie tylko zagadując do widowni, ale również słowem – niczym zaklęciem – rozświetla scenę, kieruje burzą, pokazywaną jak w XIX-wiecznym teatrze. Kostiumy rozbitków mogą przypominać staroświeckie stroje kąpielowe albo więzienne pasiaki; najwyrazistszym elementem scenografii jest umieszczona na ruchomej platformie figura przypominająca wielkiego nosorożca. W niektórych scenach rogi zwierzęcia ulegają zmultiplikowaniu i zamieniają się w trzymane przez bohaterów ogromne fallusy. Dmitrieva, jak wspomniałam, wybiera wyraziste sceniczne znaki, odwołując się do awangardy lat trzydziestych XX wieku. Na równi z kształtem plastycznym przedstawienia zainteresowała mnie jego dramaturgia: lwowska *Burza* trwa dziewięćdziesiąt minut, a kluczowym tematem jest władza. Adaptacja (w opisie przedstawienia nie znalazłam nazwiska adaptatora/ki czy dramaturga/żki) w dużej mierze skupia się na postaciach Ariela i Kalibana, czyli ofiar Prospera. Jeden z nich jest niewolnikiem kapryśnego władcy, drugi – został wydziedziczony i uwięziony jako „barbarzyńca". Dmitrieva mniejszą uwagę poświęcając spiskowi dworzan, ale okrucieństwo Prospera ujawnia się również w próbach, jakim poddaje Ferdynanda. Proste czynności, jak przenoszenie drewna, zamieniają się niemal w tortury.

Burza w reżyserii Oksany Dmitrievej była jednym z najbardziej oczekiwanych przedstawień festiwalu i jednocześnie zapowiadała jeden z dwóch głównych tematów prezentowanych spektakli czy właściwie strategii interpretacyjnych Szekspirowskich dramatów (a niekiedy tylko figur, tropów, inspiracji). Pierwszym z nich była właśnie władza, drugim – intymne relacje rodzinne. Co

ciekawe, tak jak o władzy traktował pierwszy festiwalowy spektakl, tak ostatni – *Wchodzi Duch* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej – łączył obie kwestie w intrygujący z początku sposób.

Wchodzi Duch, jak czytamy na stronie festiwalu, „to autorski spektakl, zaprojektowany przez reżyserkę Weronikę Szczawińską i dramaturga Piotra Wawra jr oraz aktorki i aktorów olsztyńskiego Teatru, który powstał jako koprodukcja Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie oraz Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego". Tytułowy Duch to, rzecz jasna, Duch Ojca Hamleta z I aktu tragedii Szekspira, ale w przedstawieniu Szczawińskiej zmultiplikowany, na scenie widzimy bowiem aż sześć duchów. A właściwie sześcioro aktorek i aktorów – Agnieszkę Gizę, Martę Markowicz, Wojciecha Rydzio, Marcina Kiszluka, Milenę Gauer i Piotra Wawra jr – odzianych niczym zjawy z dziecięcych zabaw. Prześcieradła, obrusy, poszewki z dziurami na oczy nie pozwalają zidentyfikować wykonawców (na pewno nie widzom rzadko bywającym w olsztyńskim teatrze), właściwie rozpoznajemy jedynie kobiece i męskie głosy. Wspomniany duch jest, jak można się domyślić, figurą ojca, wiecznie napominającą czy – mówiąc wprost – poniżającą swoje dzieci, odbierającą im pewność siebie i młodzieńczą pasję działania. To również figura władzy – także tej, którą ma reżyser nad aktorami i aktorkami (co ciekawe, reżyser to reżyser, a nie reżyserka). Jak wspomniałam, z początku dramaturgiczny i sceniczny pomysł frapuje, ale z minuty na minutę wytraca swój potencjał: padają coraz mniej subtelne żarty w formie złotych myśli czy życiowych mądrości, za pomocą których podcina się skrzydła dzieciom i scenicznym koleżankom czy kolegom. „Co się polepszy, to się popieprzy" jest najdelikatniejszą z fraz, jakie słyszymy z ust duchów.

Owszem, finał przedstawienia, kiedy na scenie pozostają tylko aktor i

aktorka, mógłby wywoływać wzruszenie czy prowokować do refleksji (i widziałam, że część publiczności była naprawdę poruszona): w końcu Piotruś (Piotr Wawer jr) odwołuje się do własnego dzieciństwa. Osierocony przez matkę, która zmarła w trakcie porodu (o czym Szczawińska oraz Piotr Wawer senior opowiadali w spektaklu *Po prostu* z 2019 roku), wychowywany przez ojca, dotkniętego traumą utraty żony (i długiego dochodzenia sprawiedliwości, bo śmierć nastąpiła w wyniku lekarskiego błędu), pozbawiony poczucia bezpieczeństwa chłopiec dotkliwie odczuwał swoją „inność" wśród dzieci dorastających w pełnych rodzinach. Przyznam jednak, że choć znałam tę historię (a mogę wątpić, czy znali ją wszyscy widzowie, oglądaliśmy scenę o samotności ucznia, który po zakończeniu lekcji i zamknięciu świetlicy, musiał czekać na rodzica w szkolnej portierni), finał nie wywołał we mnie emocji. Kilkadziesiąt minut przedstawienia, opartego na jednym dramaturgicznym pomyśle, który właściwie nie został rozwinięty, sprawiło, że scena, która mogła być mocną kodą, przełamującą nagle komizm całości, tak nie wybrzmiała.

Burza i *Wchodzi Duch* to spektakle prezentowane poza trzema konkursami. Jak już wspomniałam, temat relacji rodzinnych wybrzmiewał w tym roku dość silnie, czego dowodzą również nagrody przyznane w dwóch konkursach. Złotego Yoricka zdobyła *Zimowa opowieść* w adaptacji Darii Sobik i reżyserii Pameli Leończyk; dwa lata temu szkic sceniczny przygotowany przez twórczynie wygrał w konkursie Nowy Yorick. Widziałam wersję z 2023 roku i późniejszy spektakl w Teatrze Powszechnym w Warszawie (nie widziałam gdańskiego pokazu) – dramaturżka i reżyserka rozwinęły wyznaczone od początku tropy interpretacyjne (choćby nieoczywistości zdrady: czy nie jest nią również obojętność wobec współmałżonka?), w małżeńskiej opowieści pojawiła się córka, Perdita (Anna Ilczuk), dotkliwie odczuwająca odrzucenie. *Zimowa opowieść* jest świetnym spektaklem, konsekwentnym, znakomicie

zrealizowanym i zagranym (Hermionę i Leontesa grają Karolina Adamczyk i Grzegorz Artman, Czas Aleksandra Bożek, a Poliksenesa – Oskar Stoczyński). Interpretacja złożonej i tajemniczej komedii Szekspira w kluczu kultury terapii i silna psychologizacja postaci budzą jednak, podobnie jak dwa lata temu, mój niedosyt. Zdrada, toksyczna męskość, porzucenie dziecka w imię miłości własnej – to istotne tematy, wciąż jednak mam wątpliwości nie tyle wobec zaniechania pełnego wykorzystania potencjału dramatu, ale podstawowego zabiegu dramaturgicznego. Najprościej mówiąc: czy spektakl o rozpadzie małżeńskiej relacji i kosztów, jakie ponosi dziecko, musiał być zrealizowany właśnie na podstawie *Zimowej opowieści*?

Poza zwycięską *Zimową opowieścią*, w konkursie Złoty Yorick zaprezentowano w tym roku jeszcze dwa przedstawienia: *Sen nocy letniej* w reżyserii Michała Zadary z warszawskiego Teatru Komedia i *Juliusza Cezara* w reżyserii Błażeja Biegasiewicza z Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. Zadara i Biegasiewicz skrajnie odmiennie zaadaptowali Szekspirowskie dramaty, a ich strategie również w interesujący sposób spozycjonowały publiczność. *Sen nocy letniej*, czyli, wedle festiwalowych zapowiedzi, „najsłynniejsza komedia Williama Szekspira w wykonaniu gwiazdorskiej konstelacji aktorskiej", grany był w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim. „Olga Bołądź, Arkadiusz Brykalski, Michał Czernecki, Paulina Holtz, Bartosz Porczyk, Barbara Wysocka i Mariusz Zaniewski wcielą się we wszystkie 23 role komedii Stratfordczyka" – istotnie, temat teatralnej zabawy jest w tym przedstawieniu jednym z najważniejszych. Na scenie ustawiono trzy wersalki, wykorzystane jako wehikuły scenicznych przeobrażeń bohaterów: aktorki i aktorzy znikają w pojemnikach na pościel, by za kilkadziesiąt sekund pojawić się na scenie jako inna postać. Brawurowe przebieranki, których apogeum obserwujemy w scenie występu rzemieślników, zdają się bawić nie tylko widzów, ale również wykonawców.

Zadara nie pogłębia relacji między postaciami, w tej interpretacji zamiana kochanków nie jest mroczną, ciemną grą ludzkich instynktów, opisaną przez Jana Kotta. Ale teatralna zabawa nie jest aż tak niewinna, jak można by sądzić: po pierwsze, ton całkiem serio pojawia się na przykład w scenie ukołysania do snu Tytanii (Barbara Wysocka), kiedy jeden z elfów (Mariusz Zaniewski) śpiewa królowej Purcellowski *Lament Dydony*; po drugie Oberon (Arkadiusz Brykalski) to twardy, nieznoszący sprzeciwu władca, jego polecenia są wykrzykiwanymi komendami, a Puk (Michał Czernecki jako jedyny gra tylko jedną rolę) nie jest ani wesołym, ani sympatycznym psotnikiem, to raczej niebezpieczny gracz, bez skrupułów dokonujący kolejnych operacji na cudzym losie. Naturalnie, podobne zabiegi nie zakłócają żywiołu gry, a aktorki i aktorzy wraz z reżyserem zdają się przede wszystkim pokazywać, że komedia jest sztuką, na której powinniśmy po prostu się bawić. Ale chwilowe zmącenia owej zabawy wydają się nieprzypadkowe – niebezpieczeństwo (i zło), choć potencjalne, jednak istnieje.

Juliusz Cezar grany był na terenie Stoczni Gdańskiej, w opuszczonych magazynach. I przed nimi, bo zanim zaczęła się właściwa akcja, na placu pomiędzy pustymi budynkami widownia mogła krążyć między aktorkami i aktorami, którzy – niczym trybuni ludowi – wykrzykiwali polityczne hasła. Już na tej zaimprowizowanej agorze ujawnił się jeden z naczelnych tematów przedstawienia Biegasiewicza: kryzys języka, który pojawia się w momentach politycznego przełomu, w czasie tyranii. Fragmentaryczność, niejasność, swoista afazja są z jednej strony objawem słabości, z drugiej – narzędziem dezinformacji i manipulacji. Gdy zespół i widownia trafią do zamkniętej przestrzeni, owo wrażenie się nasila. Część akcji rozgrywa się w małym pomieszczeniu, w którym przebywa garstka widzek i widzów. W większej sali druga część publiczności obserwuje projekcje – rejestrowaną przez

operatorów kamer część akcji, a właściwie tę, którą mamy oglądać, ocenić, tę, która ma ukształtować tak zwaną opinię publiczną. Biegasiewicz wie, że opowiada historię znaną, jeśli nie z lektury dramatu Szekspira, to ze szkolnych lekcji. I wybiera z niej momenty kluczowe, nie rozwijając relacji między postaciami ani nie pogłębiając ich psychologii. Tekst *Juliusza Cezara* wybrzmiał dla mnie dotkliwie właśnie dlatego, że unaoczniono przede wszystkim schemat, matrycę zdarzeń, jaka odtąd – zgodnie ze słowami Szekspira – powtarzana będzie przez kolejne wieki w różnych częściach świata. Ale dwie sceny wybrzmiewają w legnickim spektaklu szczególnie wyraziście: pierwszą jest zabójstwo Cezara, drugą – mowa Marka Antoniusza. Juliusz Cezar (Paweł Wolak) nie zostaje zasztyletowany, być może wcale nie umiera – jego śmierć jest śmiercią medialną, a narzędziem zabójstwa są celuloidowe taśmy w rękach agresorów. Marek Antoniusz (znakomity Paweł Palcat) nie jest charyzmatycznym oratorem, wręcz przeciwnie, jego słowa nie układają się w spójną całość, kwestie są rwane, sprawiają wrażenie wydobywanych z niedoskonałej pamięci. Albo przywoływanych z zasłyszenia, z cudzego wystąpienia, składanych z wysiłkiem. *Juliusz Cezar* Błażeja Biegasiewicza był dla mnie jednym z najważniejszych punktów festiwalowego programu.

Poskromienie złośnicy w reżyserii Ewy Platt z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu zwyciężyło w Konkursie o Nowego Yoricka (w ramach którego oglądaliśmy jeszcze dwa szkice sceniczne: *Koriolana* w reżyserii Jadwigi Klaty i *Ryszarda III: Tron we krwi* w reżyserii Patrycji Wysokińskiej) i otrzymało Nagrodę Dziennikarzy. Kameralne przedstawienie, rozpisane na aktorkę (Joanna Osyda) i dwóch aktorów (Konrad Wosik i Maciej Czerklański) rozgrywa się w garażu albo na działce, gdzie mieszkają Katarzyna i jej partner, a potem mąż. Wszystko tu jest obskurne: stary samochód, lodówka, kuchenka mikrofalowa. Platt wybiera z komedii

sekwencje tytułowego poskramiania, tę z aktu II i finałową, jak gdyby inne sceny uległy unieważnieniu wobec tego, co właśnie widzimy. Owa kondensacja wybrzmiewa szczególnie dotkliwie: Petruchio stosuje wyjątkowo perfidną przemoc psychiczną. Perfidną – a przy tym niepokojąco znajomą. Nie podnosi nawet głosu, po prostu wykorzystuje pełną zależność (jak się możemy domyślać, również ekonomiczną) Katarzyny. Joanna Osyda gra dziewczynę, która nie ma dokąd uciec, znikąd nie otrzyma wsparcia i nawet jej początkowy opór jest słaby. Bo po co zdobywać się na jakąkolwiek determinację, skoro od początku wiadomo, jak ta historia się skończy? Podobnie jak historia jej matki i koleżanek – może z blokowiska, może z tej samej wsi. *Poskromienie złośnicy* nie brzmi jak feministyczny manifest, nie jest spektaklem interwencyjnym. Obraz przemocy domowej, która nie kwalifikuje się do założenia niebieskiej karty, jest dzięki oszczędności środków szczególnie poruszający.

Międzyludzkie relacje były również tematem spektaklu Aleksandry Bielewicz *Wszyscy jesteśmy Ryszardami. Ekshumacja 2000*, który zwyciężył w Konkursie SzekspirOFF. Bielewicz przypomina historię odnalezienia miejsca pochówku króla Ryszarda III, znaną z filmu *Zaginiony król* (*The Lost King*, 2022, reż. Stephen Frears). Inaczej niż w filmie, gdzie główną bohaterką jest Philippa Langley, historyczka amatorka, w przedstawieniu pierwszoplanowym bohaterem okazuje się sam Ryszard III (Tomasz Nosinski). Mówi nie tylko o relacjach z najbliższymi, ale również o czarnym historycznym PR-ze, jaki skutecznie zbudował Szekspir za czasów Tudorów. Opowieść o nieprzypadkowym, bo intuicyjnym szukaniu miejsca pogrzebania szczątków króla po bitwie pod Bosworth (w której zwyciężył Henryk Tudor) zderzona zostaje z tekstem kroniki. Problem w tym, że nie bardzo wiemy, co wynika ze spotkania Ryszarda – a może jego ducha? – z Philippą (Kasia

Obidzińska). Finałowa projekcja, fragment reportażu BBC, na której prawdziwa Langley mówi o swoim odkryciu, niczego nie wyjaśnia, nie dopowiada, a zderzenie z dokumentalnym nagraniem nie metaforyzuje obejrzanej przed chwilą fantazji o dobrym królu.

Co ciekawe, *Ryszard III* pojawił się na tegorocznym festiwalu aż trzykrotnie: w interpretacji Bielewicz, Wysokińskiej (gdzie Szekspirowska kronika została przerobiona na interaktywną grę, w której publiczność w głosowaniach decydowała o przebiegu zdarzeń) i w prezentowanym w nurcie SzekspirOFF lalkowym spektaklu dla dorosłych *Ryszardzie!* w reżyserii Marcina Tomkiela i Darii Holovchanskiej. W tych spektaklach nie wybrzmiał jednak kluczowy dla Szekspira i być może ciekawy dla części widowni temat rodzenia się zła i jego klęski, twórców interesowała raczej złożoność psychiki bohatera. Temat wojny czy tyranii był obecny w ukraińskiej *Burzy* i legnickim *Juliuszu Cezarze*, niebezpieczeństwo czaiło się w ateńskim lesie. Współczesność Szekspira ujawniła się w kreśleniu relacji, w opowiadaniu o tym, co najbliższe – i być może najbardziej dotkliwe.

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Opowieści rodzinne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiesci-rodzinne.

Autor/ka

Olga Katafiasz – teatrolożka i filmoznawczyni, wykładowczyni AST w Krakowie. W latach 1995-2008 pracowała w zespole redakcyjnym „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka szkiców poświęconych związkom literatury, teatru i filmu oraz książek: *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Słownik wiedzy o filmie* (wspólnie z Joanną Wojnicką; 2005, 2009), wywiadu rzeki *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty*

społeczno-kulturowe (2012). W serii „Literatura na ekranie” redagowała tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a* (2017).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/opowiesci-rodzinne*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/razem-mamy-takie-hobby

/ ZAGRANICA

Razem mamy takie hobby

Marcin Miętus

Studio Dries Verhoeven

NarcoSexuals

pomysł: Dries Verhoeven, temat opracowany we współpracy z wykonawcami oraz Tamar Blom, dźwięk: Thijs van Vuure, dramaturgia: Hellan Godee & Miguel Melgares, producent: Studio Dries Verhoeven

premiera: czerwiec 2022, SPRING Performing Arts Festival

pokazy w ramach 6. Międzynarodowego Festiwalu Nowa Europa – „Lekki hardcore" w Nowym Teatrze w Warszawie, 19–21 września 2025

Wrześniowym pokazom *NarcoSexuals* w Nowym Teatrze towarzyszyła podsycana przez media aura skandalu. Prezydent Warszawy Rafał Trzaskowski, obejmując organizowany od 2020 roku Międzynarodowy Festiwal Nowa Europa dofinansowaniem, wykluczył z puli wsparcia spektakl Driesa Verhoevena. Ratuszowi zapewne nie spodobała się tematyka chemseksu, czyli przyjmowania środków psychoaktywnych w celu wzmocnienia doznań seksualnych, popularnego w społecznościach

gejowskich. Sprawę wycofania pieniędzy z budżetu Miasta Warszawy nagłośniła prasa, pisząc o próbie cenzury. Pojawiły się też głosy z prawej strony, alarmujące, że „naćpani homoseksualiści będą uprawiać seks na scenie w stolicy” za pieniądze podatników. Jak zwykle w takich przypadkach ci, którzy próbowali spektakl zablokować lub zdyskredytować, nie mieli szansy go zobaczyć. Nawet przed obejrzeniem trudno było mi sobie wyobrazić, że temat gejowskiego seksu i narkotyków może uchodzić za tak szokujący, by pisać o nim alarmistyczne artykuły, a tym bardziej wycofywać publiczne finansowanie. Zaskakuje, że w 2025 roku nagie ciało na scenie wciąż potrafi wzbudzać sprzeciw, a jeśli problem nie dotyczy samych zainteresowanych – jak im się przynajmniej wydaje – najlepiej udawać, że nie istnieje[1]. O różnych aspektach takiej współzależności oraz narzucaniu oczekiwań przez normatywną większość opowiada zresztą dzieło Verhoevena.

„Who needs family if you can have an orgy?”[2]

Pokazy *NarcoSexuals*, choć bez finansowego wsparcia prezydenta, odbyły bez większych przeszkód. Chyba nikogo nie zdziwił fakt, że Verhoeven nie miał zamiaru ani skandalizować, ani edukować. Dyskusja o słuszności zachowań, czy nawet etyce bohaterów jego spektaklu mija się z celem, wywołując raczej rodzaj ironicznego uśmiechu wśród bywalców Nowego Teatru, przyzwyczajonych do mocnych wrażeń (hasło tegorocznej edycji festiwalu, „Lekki hardcore”, również zobowiązuje). Reżyser nie przystawia nam żadnego lustra, nie chodzi tu również ani o gloryfikację, ani krytykę chemseksu. Raczej o wyostrzenie pewnych jego aspektów i skonfrontowanie ich z publicznością, po to, by pokazać, że wszyscy jesteśmy częścią tego zjawiska. Czy tego chcemy, czy nie.

Oczywiście chemseks rzadko bywa przedstawiany inaczej niż ciemna strona gejowskiej codzienności. Łatwiej przecież pokazywać „dobrych gejów": biorących śluby na Maderze i kredyty hipoteczne, grających w planszówki lub wyprawiających się w weekend do sklepu meblowego. To oni mieliby być nową twarzą homonormatywności, skrojonej na miarę późnego kapitalizmu: produktywni pracownicy, wzorowi konsumenci, obywatele z poczuciem stylu. Oczywiście po tym, gdy otrzymają (na co się prędko nie zanosi) równe prawa w naszym kraju. Politycy, ale też niektóre media, nie mają więc problemu z demonizowaniem chemseksu i jego uczestników, traktując ich jako przeciwieństwo porządnych, udomowionych obywateli. A jednak badacze[3] podkreślają, że chemseks nie jest prostą negacją tego wzorca, lecz odpowiedzią na system, stanowi bowiem praktykę ukształtowaną przez neoliberalną rzeczywistość polityczno-ekonomiczną i jednocześnie przez samą homonormatywność. To właśnie czyni go zjawiskiem ambiwalentnym – wymyka się logice późnego kapitalizmu, choć jednocześnie pozostaje przez nią warunkowany. Verhoeven odczytuje tę sprzeczność bez złudzeń: chemseks nie jawi się w *NarcoSexuals* jako eskapistyczna fanaberia, lecz jako desperacka próba wyrwania się spod podwójnego przymusu – bycia prawilnym gejem i lojalnym trybikiem systemu.

„Candy is everywhere!"

W spektaklu prośba o nieprojektowanie na to, co widzimy, „liberalnej fantazji o chłopaku z sąsiedztwa", zostaje wypowiedziana wprost. To ostrzeżenie, które jednak łatwo zignorować: siedmiu performerów (Tibau Beirnaert, Pierre Emö, Vincent Clavaguera, Wojciech Grudziński, Estefano Romani, Barnaby Savage, Victor Mendes) zamkniętych w rozłożonej na placu Nowego Teatru, imitującej mieszkanie scenografii, obserwujemy niczym przez witryny sklepowe. Estetyczne, młode, cis-męskie ciała, przypominające

zdjęcia z gejowskich aplikacji randkowych układają się w całkiem atrakcyjną wizję grupowego seksu. Tak jak w aplikacji, widz na początku ma wrażenie, że oto dostał katalog supermarketu ze słodyczami. Verhoeven świadomie operuje skrótem i nie próbuje uniwersalizować doświadczenia chemseksu, ale właśnie w tej strategii kryje się ambiwalencja: czy to krytyka logiki podglądactwa i homonormatywnego ideału „dobrego geja", czy raczej kontrreprodukcja tego wzorca w całkiem estetycznej, łatwej do przyswojenia formie?

Mieszkanie, w którym dzieje się akcja *NarcoSexuals*, wydaje się swojskie, niemal znajome. W sypialni łóżko i telewizor, w salonie kanapa, stół, krzesła, a lekko zdezelowany kuchenny zlew nadaje miejscu znamiona skrzeczącej pospolitości. Na półkach z książkami widać pozycje, które każdy wykształcony gej znać powinien – albo przynajmniej o nich słyszał. Jest wieża CD, z której uczestnicy orgii (orgietki? spotkania?) puszczają muzykę, i dwa telewizory, których zastygający obraz tworzy rodzaj wyrwy w systemie. W przedpokoju, tuż obok portretu transaktywistki Marshy P. Johnson, wisi fetyszowa maska zwierzęca. Gdy przyjrzeć się uważniej, tu i ówdzie leżą strzykawki, blistry po tabletkach, a na parapetach – obok sfreezowanego screenu z odpalonym grindrem – zużyte poppersy. Ten mikrokosmos jest więc jednocześnie codzienny i upiorny: banalne przedmioty współistnieją z resztkami transgresji, tworząc przestrzeń, w której chemseks staje się zarówno estetycznym widowiskiem, jak i świadectwem ryzyka, ambiwalencji oraz napięć.

„It's not about the quality, it's the quantity"

Jako widzowie nie tylko podglądamy z zewnątrz, ale jesteśmy widziani, co musimy dość szybko zaakceptować. To w naszą stronę kierowana jest

choreografia zbliżeń, seksualnych uniesień i narkotykowych zjazdów. Na przykład, gdy w wygłaszanym unisono monologu, który słyszymy w słuchawkach, pada wzmianka o takim jednym superseksownym mężczyźnie, każdy z performerów, znajdując się w innej części mieszkania, zwraca się do wybranego widza stojącego po drugiej stronie szyby. Można to odczytać jako rodzaj flirtu, może nawet jako subtelne zaproszenie do przekroczenia bezpiecznych granic wyznaczonych przez scenografię. Szukanie spojrzenia to również prośba o patrzenie, jakby bycie obserwowanym było uzależniające niczym seks i dopalacze. Próba łapania kontaktu odbywa się w zasadzie przez cały czas.

Publiczność najczęściej daje się wciągnąć w tę grę, zbliżając się do okien i nie odwracając oczu. Niektórzy wolą obserwować z dystansu, podglądając również tych, którzy krążą wokół rozświetlonego różnymi kolorami domku niczym ćmy. Bycie blisko niesie pewne ryzyko: performer może przytrzymać twoje spojrzenie zbyt uporczywie albo, co gorsza, w kluczowym momencie przenieść je na kogoś innego. Ciał, na które można patrzeć, jest wiele, a każde oferuje inny rodzaj napięcia. Czasem bywa jednak tak, że nie da się uciec przed natarczywym wzrokiem uczestników chemseksowej imprezy, nawet jeśli byśmy tego chcieli. Do małego łazienkowego okna podstawiona została drabina, prowadząca do dopełnienia fantazji o idealnym peep-show, pomyślanym tylko dla jednego widza. W łazience w tym samym czasie tłoczy się kilkoro performerów złaknionych spojrzeń, walczących o naszą uwagę i obecność, stawiając nas w centrum tej napiętej, erotycznej wymiany.

Nie znajdziemy tu dosłownej pornografii; Verhoeven prowadzi dialog z gejowskim porno, estetyzującym zarówno seks, jak i aktorskie ciała. Obok tańca, beztroskich wygłupów i symulowania kopulacji z wyposażeniem mieszkania (w tym z tosterem) w całym tym pejzażu pojawia się zaskakująco

dużo intymnej bliskości. Między bohaterami rodzi się zmysłowy erotyzm, szczególnie w scenach duetów lub tercetów, służących za momenty introspekcji.

Oprócz szyb, ścian i jednych drzwi istnieje jeszcze jedna bariera między nami a performerami – białe soczewki nałożone na oczy. Ich wzrok staje się przez to hipnotyzujący, a zarazem jakby nieobecny, zamglony, wręcz dehumanizujący (oczy jako okna duszy). Jak warstwa, której nie sposób zedrzeć. Podobnie odczułem nagość wykonawców: atrakcyjne, spragnione bliskości ciała działają równocześnie magnetyzująco i odpychająco. Verhoeven jak mało kto potrafi operować ambiwalentnością – z jednej strony mam ochotę kogoś przytulić, z uwagą wsłuchując się w to, co ma mi do powiedzenia, z drugiej nieufnie mówię wewnętrzne „stop", nie potrafiąc wejść w emocjonalną głębię. Fantazjuję, jakby to było wejść do środka, w trakcie złapania kontaktu wzrokowego czuję się wyjątkowy, lecz wolę zachować bezpieczny dystans. U Verhoevena znaczące wydaje się zarówno to, co dzieje się między zamieszkującymi ten świat postaciami, jak i relacją odbiorca–performer, w której widoczność staje się polem napięcia i współuczestnictwa.

„It's fast food, but it's delicious"

Praktyki chemseksu nie dają się sprowadzić wyłącznie do narracji ryzyka czy patologii; w doświadczeniach performerów pulsuje cielesna przyjemność, bodźce dotyku, przypływy euforii, które są równie intensywne, jak ulotne. Twórcy spektaklu zdają sobie sprawę, że chemseks narodził się z ucieczki przed samotnością, jako rodzaj natychmiastowej gratyfikacji, ale też jako przestrzeń, w której ciało i pragnienia stają się polem eksperymentu. Tekst performansu, balansując między ironią a poezją, podkreśla tę ambiwalencję.

W świecie Verhoevena akt seksualny i bliskość mogą jednocześnie łamać utarte schematy i je powielać: gesty, dotyk, napięcie erotyczne kwestionują konwencjonalne wyobrażenia o gejowskiej cielesności, a jednocześnie wpisują się w oczekiwania wobec atrakcyjnego, młodego, spragnionego cielesnych doznań homoseksualnego mężczyzny. Interesujący wydaje się też rodzaj autorefleksji; zmultiplikowany narrator zdaje sobie sprawę, że to wszystko *fast food*, ale tak pyszny, że nie sposób się powstrzymać. Rodzaj, jak sam mówi, współdzielonego hobby, które może być nieco uzależniające, ale jest w tym momencie zbyt istotne, żeby z niego zrezygnować.

W chemseksie dochodzi do istotnego napięcia między subwersją a reprodukcją norm – choć akty seksualne i doświadczenia dotyku mogą podważać standardowe modele seksualności, często jednocześnie wzmacniają dominujące wzorce męskości. Tworzenie reguł tego świata, oparte na wnikliwym researchu przeprowadzonym przez reżysera (m.in. rozmowy z czternastoma mężczyznami doświadczonymi w chemseksie), pozwala obserwować, jak można je przesuwać lub hakować od środka. Niebezpieczeństwo czai się w tym, że pierwotnie podważająca normy kontrkultura zwykle jest wchłaniana przez mainstream – stając się modnym dodatkiem do neoliberalnej wizji życia i seksualności. Problem chemseksu nie dotyczy przecież wyłącznie środowisk homoseksualnych, to coraz bardziej popularna „ucieczka od nudy” dla osób heteroseksualnych, w tym par.

W pewnym momencie rodzi się poczucie, że wytraca się tu coś istotnego. Nie dochodzi do spełnienia, do orgazmu. *NarcoSexuals* to raczej godzinna kronika wzlotów i upadków, dołów i szczytów, jak w rollercoasterze. W jednej chwili czujesz, że coś jest nie tak, w kolejnej ulegasz całkowitemu, delirycznemu zapomnieniu. Precyzyjna dramaturgia oraz

wychoreografowane działania performerów mają nas czasami porwać energicznym hajem (jak wspaniała scena synchronicznego tańca), innym razem wprowadzać w skupienie (np. gdy performerzy na narkotykowym zjeździe leżą w łóżku lub na podłodze, snując jeden nieprzerwany monolog). Zasada chemseksowych spotkań rządzi zresztą całym performansem, który łącznie trwa ponad sześć godzin w zapętleniu. Podobnie długie, a pewnie nawet dłuższe bywają spotkania PnP (*Party and Play* – termin zamiennie używany w kontekście chemseksu w Ameryce Północnej i Australii). Kto i kiedy wciska więc przycisk off? Na zakończenie performerzy po prostu milkną: każdy we własnym tempie naciąga na siebie bluzę, zabiera na drogę banana lub to, co zostało do picia, wkłada buty i wychodzi. Bez żadnego „na razie", przytulenia czy oklasków. W telewizorze migocze jakiś obrazek, a mieszkanie staje się dziwnie puste, czekając na kolejną grupę osób z podobnym hobby.

Wzór cytowania:

Miętus, Marcin, *Razem mamy takie hobby*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/razem-mamy-takie-hobby.

Autor/ka

Marcin Miętus – pisze o teatrze i tańcu, pracuje jako dramaturg i performer. Publikował m.in. w „Dialogu", „Teatrze", „Czasie Kultury" i na portalu „taniecPOLSKA.pl".

Przypisy

1. Rękawicę podjął Nowy Teatr, organizując otwarty wykład ze specjalistką do spraw uzależnień, psychoterapeutką Ewą Woydyłło. Dostęp online: https://soundcloud.com/nowy-teatr/ewa-woydyllo-dwie-pulapki-chemsexu-uzaleznienie-chemiczne-i-nalog-behawioralny [dostęp: 25.09.2025].

2. Śródtytuły to cytaty ze spektaklu. Tekst po angielsku dostępny tu: https://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2022/06/Narcosexuals-performancetext.pdf [dostęp: 25.09.2025].
3. Oprócz wykładu prof. Woydyłło oraz tekstów podpowiedzianych przez twórców spektaklu (https://issuu.com/nowy_teatr/docs/narcosexuals) korzystałem z: Wojciech Dyr, Danuta Lalak *Chemsex w doświadczeniach biograficznych MSM*, Fundacja Pedagogium, „Resocjalizacja Polska” 2024, nr 27.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/razem-mamy-takie-hobby*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-hamletyzuje-na-gruzach-europy

/ ZAGRANICA

Frank Castorf hamletyzuje na gruzach Europy

Marek Podlasiak

Deutsches Schauspielhaus Hamburg

William Szekspir

Hamlet

z wykorzystaniem *Hamletmaschine* Heinera Müllera

reżyseria: Frank Castorf, scenografia: Aleksandar Denić, kostiumy: Adriana Braga Peretzki, światło: Lothar Baumgarte, sound design: William Minke, wideo: Andreas Deinert, dramaturgia: Ralf Fiedler

premiera: 3 października 2025

Inscenizacja Szekspirowskiego *Hamleta* z wykorzystaniem wielu tekstów Heinera Müllera, w tym przede wszystkim *Hamletmaschine*, jest wyjątkowo mrocznym dziełem teatralnym Franka Castorfa. Takie odczucie implikują zawarte w nim wątki dystopijne oraz historia Europy ukazana jako wieczny powrót przemocy poprzez nagromadzenie odniesień do wojen, rewolucji, aktów terroru przetaczających się przez Stary Kontynent, przybierające formę dojmującego teatralnego maratonu (w programie anonsowano

spektakl jako pięcioipółgodzinny, natomiast premiera trwała sześć godzin i piętnaście minut). W przepełnionej grozą inscenizacji zrealizowanej w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu wyraźne są inspiracje koncepcją teatru okrucieństwa Antonina Artauda.

Castorf przedstawia Hamleta na rumowisku Europy wyniszczonej przez konflikty zbrojne i oczekującej na wybuch III wojny światowej. Atmosferę „końca świata" w sposób niezwykle sugestywny oddaje scenografia Aleksandara Denicia, której stały element stanowi hałda osmolonych gruzów, spod których od czasu do czasu wydobywa się dym. Na tym pogorzelisku cywilizacji – niczym ostatni bastion ludzkości – ulokowany został bunkier naziemny (w scenach nawiązujących do I aktu dramatu Szekspira pełni on funkcję murów zamkowych, z których książę Danii i Horacjo wypatrują Ducha Ojca Hamleta). Nad ponurym landszaftem górują dwa metalowe maszty, pomiędzy którymi widnieje odwrócony napis: „EUROPE". Pochylająca się w napisie pierwsza litera E (można było odnieść wrażenie, że za moment odpadnie) udobitnia postępującą zagładę kontynentu. Złowrogą atmosferę schyłku Europy współkształtuje wypełniający tylną ścianę sceny ciemny prospekt przedstawiający zachmurzone niebo. W tej naznaczonej katastrofą przestrzeni jedynym reliktem dawnego świata jest – symbolizujący zachodnią konsumpcję – jaskrawo świecący neon reklamowy z napisem: „Coca-Cola", stanowiący nawiązanie do pojawiającej się w tekście *Hamletmaschine* frazy: „Niech żyje COCA COLA".

Zwęglone rumowisko staje się ważnym elementem budowanych w *Hamlecie* Castorfa teatralnych metafor. W pierwszej sekwencji spektaklu zwały gruzów nieoczekiwanie przekształcają się w morze, gdy z głębi sceny wyłaniają się sylwetki dwóch mężczyzn, którzy rzucają się w hałdę kamieni wykonanych z pianki poliuretanowej i – naśladując ruchy pływaków – z ogromnym

wysiłkiem przemieszczają się w kierunku rampy, nurkując raz po raz w toni tego *Mare Tenebrarum*. Kiedy wreszcie umęczeni dobijają do brzegu „morza gruzów”, przywodzą na myśl uciekinierów próbujących wydostać się z ogarniętej wojenną pożogą Europy. Zwracając się w stronę publiczności, ujawniają swoją sceniczną tożsamość – są to Hamlet z tragedii Szekspira oraz postać identyfikująca się z Hamletem z *Hamletmaschine*. Hamburskie przedstawienie otwiera monolog Müllerowskiego protagonisty, który na tle dystopijnej scenografii przedstawiającej zgliszcza Europy wypowiada w tonie lamentacyjnym (znakomity warsztat aktorski Jonathana Kempfa) słynną frazę z pierwszej części *Hamletmaschine*: „Byłem Hamletem. Stałem nad brzegiem i rozmawiałem z żywiołami BLABLA, za plecami ruiny Europy”. Rumowisko w spektaklu Castorfa staje się areną hamletyzowania, a także dysput toczonych przez głównego bohatera z Horacjem, Leartesem czy przybyłymi do Elsynoru komediantami. W ostatnich sekwencjach przedstawienia jawi się jako cmentarzysko, gdyż gruzy są miejscem pochówku Poloniusza i królowej Gertrudy.

Emblematem wykrwawiającej się Europy w hamburskim spektaklu staje się ustawiona na zasceniu pusta lodówka, której wnętrze jest wymazane krwią. Szczególnie makabrycznego wymiaru nabiera scena, w której na ekranie projekcyjnym pojawiają się obrazy z kamery live ukazujące zbliżenia twarzy Hamleta i Horacja zlizujących krew z półek chłodziarki. Krwią z lodówki, będącą znakiem wszechobecnej przemocy, manifestacyjnie smaruje twarz Ofelia (Lilith Stangenberg), co ma unaocznić próbę wyjścia kobiety z roli ofiary oraz biernej uczestniczki wydarzeń – wojennych, jak sugerują dobiegające z offu w tej scenie odgłosy silników samolotów i wybuchów bomb. Ten akt odwagi Ofelii stanowi nawiązanie do passusu z drugiej części *Hamletmaschine*: „Niszczę narzędzia mojej niewoli […]. Wychodzę na ulicę odziana we własną krew”.

Ważnym punktem odniesienia dla Castorfa przy konstruowaniu scenariusza spektaklu był esej Heinera Müllera *Shakespeare eine Differenz* (Szekspir różnica). Pisarz wskazuje w nim na aktualność wykreowanych w *Hamlecie* obrazów, sytuacji, wizji, metafor, które stają się lustrem dla XX wieku – „pełnego krwi bagna ideologii" i „piekielnych" historii, „obozów zagłady", „ludobójstwa w Europie" itd. Reżyser – podążając duktem autora, który lawinowo podaje przykłady krwawych wydarzeń z dziejów Europy – prezentuje w hamburskim spektaklu historię jako nieustający korowód przemocy i zbrodni, koncentrując się przy tym na wieku XX. W tej swoistej galopadzie terroru pojawiają się (bez porządku chronologicznego) między innymi takie wydarzenia, jak powstanie węgierskie 1956 roku, do którego nawiązuje *Hamletmaschine*. Szczególnie drastyczne w odbiorze są prezentowane na ekranie projekcje filmowe przedstawiające śmiertelne ofiary buntu przeciwko komunistycznej władzy. Relacje z Węgierskiego Października w formie migawek pojawiają się także na monitorach trzech telewizorów (stare modele odbiorników z czasów NRD), ustawionych w głębi sceny obok lodówki wypełnionej krwią. W tle słyszalne są komunikaty radiowe i telewizyjne wygłaszane w kilku językach (m.in. rosyjskim, węgierskim, niemieckim). W tej scenie niczym upiorny refren powraca głos spikera radiowego, mówiącego: „Wnimanje, gawarit Maskwa". Represyjnemu systemowi komunistycznemu Castorf poświęcił w spektaklu wiele miejsca. Kwestię totalnej inwigilacji społeczeństwa w NRD obrazuje scena, w której Poloniusz (Daniel Hoevels) za pomocą specjalistycznego sprzętu podsłuchuje rozmowy Hamleta z Ofelią (sekwencja ta przypomina kadry z filmu Floriana Henckela von Donnersmarcka *Życie na podsłuchu*). Do niezapomnianych momentów spektaklu należy – świetnie zagrany przez Paula Behrena – atak furii Hamleta przeszukującego kartoteki Stasi. Przestudiowanie przez protagonistę zawartości katalogów wywołało wybuch

złości prowadzący do zdemolowania szuflad z dokumentami. Ogromna sterta fiszek porozrzucanych na podłodze wskazuje na rozbudowanie w NRD wielkiej siatki tajnych współpracowników Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego i powszechne donosicielstwo w społeczeństwie wschodnich Niemiec, co Hamlet Castorfa skomentował z sarkazmem: „Wszyscy poza mamusią byli w Stasi!”. Szczególnie przejmujący wydźwięk zyskują wygłaszane przez aktorów passusy wyrażające wstręt wobec rzeczywistości komunistycznej, pochodzące z IV części *Hamletmaschine*, zatytułowanej *Pest in Buda. Schlacht um Grönland* (Dżuma w Budzie. Bitwa o Grenlandię). Wprowadzone w spektaklu referencje do totalitarnego kultu jednostki znalazły odzwierciedlenie w fotografiach Stalina i Lenina demonstracyjnie noszonych przez dwie postaci na piersiach i jako komunistyczne „relikwie” złożonych z nimi do grobu pod gruzami Europy. Przywołano też nazwiska przywódców państw ówczesnego bloku socjalistycznego – Ericha Honeckera czy Jánosa Kádára.

Przez cały spektakl przewijają się odniesienia do II wojny światowej i Holokaustu. Istotną rolę w tych sekwencjach odgrywa muzyka, w szczególności poruszająca *Mauthausen-Kantate*, skomponowana przez Mikisa Theodorakisa do tekstu Iakovosa Kambanellisa, a ponadto ekscentryczny song *Dachau Blues* autorstwa Captaina Beefhearta, w którym wybrzmiewa również ostrzeżenie przed III wojną światową (fragment tej kompozycji powraca wymownie pod koniec przedstawienia). W kontekście konfliktów wojennych pojawił się wątek polski, związany z żądaniami terytorialnymi Hitlera dotyczącymi tzw. korytarza polskiego. Podjęcie tego tematu zostało zainspirowane passusem z Szekspirowskiego *Hamleta* dotyczącym kampanii wojennej Fortynbrasa przeciwko Polsce. W tej scenie reżyser wprowadził element deziluzji poprzez skierowane przez króla Klaudiusza do audytorium pytanie: „Czy ktoś tutaj mówi po polsku?”.

W swoich ostatnich pracach teatralnych Castorf intensywnie eksploruje przestrzeń podscenia. Wykorzystał ją także w *Hamlecie*, lokalizując w niej schron przeciwatomowy, do którego po żelaznej drabinie – z trudem i bardzo długo, co pokazywał obraz z kamery live – schodzą Ofelia z Poloniuszem. Zejście do podziemnego bunkra nabierało wymiaru drogi do infernum, co udobitniał recytowany przez aktorów przy akompaniamencie mrocznej muzyki fragment *Boskiej komedii* Dantego (Pieśń XXIII przywołująca wstrząsającą historię Ugolina i jego synów skazanych na śmierć głodową przez arcybiskupa Ruggieriego). W atmosferze oczekiwania na kataklizm dziejowy w schronie rozgrywają się bardzo emocjonalne sceny z udziałem Hamleta i Ofelii, inwigilowanych przez Poloniusza. Po szamotaninie z ojcem Ofelia – coraz bardziej pogrążająca się w obłędzie – oblewa się wodą i zaczyna prowokować do kłótni siedzącego spokojnie przy stole i jedzącego zupę Hamleta. Gdy ten zgodnie z literą tekstu Szekspira wysyła ją do klasztoru, Ofelia – grana ekspresyjnie przez Lilith Stangenberg z typowym dla aktorstwa w spektaklach Castorfa „nadrywem" – w stanie histerii rzuca się na podłogę, krzyczy, miota się od ściany do ściany w klaustrofobicznej przestrzeni schronu, po czym ukazuje się z twarzą wysmarowaną talkiem – to maska śmierci. *In hora mortis* jej udręczone ciało zostaje złożone na wojskowych noszach będących na wyposażeniu schronu przeciwatomowego. Egzystencjalne pytanie: „Być albo nie być?" Hamlet stawia z wyraźną nutą rezygnacji w głosie, siedząc na pryczy w podziemnym bunkrze. Jego los jest już przesądzony – w obliczu nieuniknionej katastrofy dziejowej rodzi się w nim poczucie nieuchronności biologicznej zagłady. Wobec nieodwracalności nadchodzącej dziejowej hekatomby traci sens scena pojedynku Hamleta z Laertesem. Castorf zrezygnował z niej, zastępując siłową konfrontację grą w szachy, której protagoniści oddają się w bunkrze dla zabicia monotonii oczekiwania na bliżej nieokreślony koniec Europy.

Interesującą figurą w inscenizacji *Hamleta* jest postać Klaudiusza (znakomity Josef Ostendorf), który ma nadane rysy Donalda Trumpa. Odznaczający się postawną sylwetką aktor kreuje władcę Danii jako monarchę rubasznego, egocentrycznego i próżnego. W jego stylu rządzenia przejawia się ignorancja, która jest widoczna między innymi w scenie, gdy nie może sobie przypomnieć, dokąd Hamlet zamierza udać się na studia (myli nazwę „Wittenberga") i często korzysta z podpowiedzi dworzan. Klaudiusz nie utrzymuje powagi sprawowanego urzędu, relatywizując wszystko i trywializując. Konflikt z księciem, dążącym do wyjaśnienia okoliczności śmierci ojca, nowy monarcha próbuje zażegnać za pomocą infantylnych gestów wobec bratanka, zwracając się do niego „Süßer" (słodki) po długim pocałunku w usta podczas powitania. Szukający poklasku władca wciąga Hamleta w osobliwy pojedynek na piosenki. Król wykonuje song z wymowną refreniczną frazą „No troubles", na co książę odpowiada aluzyjnym tekstem piosenki Mariusa Müllera Westernhagena, zatytułowanej *Dicke* (Grubasy), odnosząc się kpiąco do stryja. Po zakończeniu swojego występu narcystyczny Klaudiusz dyryguje aplauzem. Przeciwieństwem megalomańskiego monarchy jest królowa Gertruda, która pozostaje w tle małżonka. W pamięć zapada scena ukazująca matkę Hamleta w stroju żałobnym, którego dopełnieniem jest diadem przyozdobiony długimi, opadającymi na ramiona, czarnymi piórami i ogonem węża, przypominający głowę Meduzy.

Od wielu lat charakterystycznym elementem przedstawień Castorfa są kostiumy zainspirowane stylem rewiowym, które projektuje Adriana Braga Peretzki. W inscenizacji *Hamleta* została zachowana ta konwencja, jednak dla udobitnienia fatalistycznej wizji świata dominują w niej stroje utrzymane w ciemnej tonacji kolorystycznej (czerń, fiolet, burgund). Hamlet nosi dopasowane garnitury, do których zakłada cekinowe topy. W pierwszej części spektaklu, obejmującej sekwencje związane z pogrzebem króla,

prezentuje się w żałobnej czerni, później w kolorach burgundu i ciemnozielonym. W kostiumach zaprojektowanych przez Peretzki dla Ofelii zamanifestowane zostały bezpruderyjność i erotyzm protagonistki, która najpierw pojawia się na scenie w obcisłym kombinezonie z czarnej koronki, a następnie w złocistym stroju z elementami półprzezroczystego lateksu. Klaudiusz występuje we fioletowym garniturze ze srebrnymi aplikacjami na wyłogach marynarki. Osobliwą ozdobą monarchy jest noszony na głowie pióropusz zrobiony z „amerykańskich śmieci" (między innymi zgniecionych puszek po coca-coli). Aura wszechobecnej przemocy w świecie hamburskiego *Hamleta* znalazła mocny akcent w erotycznej masce sado-maso noszonej przez jednego z komediantów przebywających na dworze duńskim.

Castorf podejmuje w *Hamlecie* rozbudowany dyskurs nad subwersywną siłą teatru poprzez zespolenie szekspirowskiej koncepcji teatru jako „pułapki na myszy" z myślą Antonina Artauda o teatrze jako „dżumie". Podczas uczestnictwa w przedstawieniu, w którym dominuje groza i cytowane są passusy z manifestów Artauda, można doświadczyć tego rodzaju teatru, który według francuskiego wizjonera sceny „wstrząsa" i jest „wspaniałym wezwaniem sił, co […] sprowadzają ducha do źródła jego konfliktów".

Do korpusu tekstów kultury, które Castorf eksploruje w spektaklu, zostały włączone także refleksje Heinera Müllera zawarte w *Die Befreiung des Prometheus* i *Herakles 2 oder die Hydra* o mitycznych bohaterach, których autor poddaje dekonstrukcji. Prometeusz Müllera (w odróżnieniu od opisu z wiersza Goethego) nie wykazuje już cech heroicznych, jest bardziej ludzki, odczuwa wstręt. Także Herakles Müllera nie jest wystarczająco silny, czego wyrazem jest między innymi jego błądzenie po lesie (co wyraża długi passus wypowiadany na scenie hamburskiego teatru). Poprzez ten dyskurs Müller dowodzi, że człowiek nie jest heroiczny, ale pełen obaw, niepewności.

Nagromadzenie różnorodnych tekstów Heinera Müllera jako punktów odniesienia dla refleksji Castorfa wywołuje wrażenie, że to nie *Hamlet* Szekspira jest centralnym elementem scenariusza spektaklu, ale twórczość niemieckiego autora. Heiner Müller „pojawia się” nawet w hamburskiej inscenizacji na wyświetlonym na ekranie zdjęciu przedstawiającym pisarza z cygarem jako „autor”, którego fotografia – zgodnie z informacją podaną kursywą w „didaskaliach” *Hamletmaschine* – zostaje „podarta” jako akt symbolicznego samozniszczenia (ten fragment tekstu Müllera odczytywano często jako nawiązanie do koncepcji Rolanda Barthes'a sformułowanych w eseju *Śmierć autora*).

Mroczną atmosferę spektaklu łagodzi kilka wesołych intermezzów, w tym autoironicznych, przewrotnych odniesień do pracy reżyserskiej Castorfa. Przywołano między innymi początki kariery reżysera w Anklam, opatrzone komentarzem, że realizował tam „świetne” inscenizacje, a później wystawiał „zawsze to samo” i „zawsze za długie spektakle”.

Widz, który udaje się na spektakl Castorfa, ma gwarancję, że będzie mógł podziwiać wybitne aktorstwo. W hamburskim *Hamlecie* bezsprzecznymi gwiazdami wieczoru byli Paul Behren (Hamlet), który pokazał szeroki diapazon stanów emocjonalnych księcia duńskiego, ekstatyczna Lilith Stangenberg (Ofelia) oraz Josef Ostendorf grający megalomańskiego Klaudiusza.

W warstwie muzycznej spektakl zdominowały mroczne, melancholijne kompozycje (m.in. *Bathwater* i *The Orphanage* Frederikke Hoffmeier z filmu *Dziwczyna z igłą* Magnusa von Horna, *Feral Love* Chelsei Wolfe, *A Feast Before The Drought* Puce Mary, *Es wird wieder schlechtere Tage geben* Sankt Otten, *Black* The Soft Moon, *Slowe Wave* Theatre of Delays, czy też *Another Crashed Car* i *The Crursed Clock* Nine Inch Nails). W spektaklu

Castorfa odnaleźć można także piękną poetycką scenę, w której Hamletowi, stojącemu przed bunkrem, objawia się Duch Ojca, a w tle wybrzmiewa motet *Selig sind die Toten* (Błogosławieni są umarli) Heinricha Schütza.

W końcowych scenach spektaklu aktorzy wymiennie recytują fragmenty z tekstu Müllera *Shakespeare eine Differenz*. Pojawiający się na scenie Fortynbras mówi w języku chińskim, co może oznaczać, że Europa zostanie (zapewne głównie poprzez kontrolę technologiczną albo wojnę hybrydową) opanowana przez Chiny. Fortynbras, tak jak w finałowej scenie dramatu Szekspira, zarządza, aby Hamleta pochować z honorami wojskowymi: „Lass die Soldaten schiessen / Go, bid the soldiers shoot".

Castorf, odnosząc się do swojej najnowszej inscenizacji, stwierdził, że obecnie „wszyscy znajdujemy się w okresie niepewności, chaosu, niestabilności (*durcheinander*). Jest to stan Hamleta". Współczesny człowiek stał się Hamletem, który nie jest w stanie pojąć, dokąd zmierza świat (Die Zeit ist aus den Fugen / The time is out of joint / Czas wypadł z ram – konstatuje Hamlet po kontakcie z Duchem Ojca), nie jest w stanie znaleźć żadnych stałych punktów odniesienia i nie wie, jakie działania ma podjąć w celu opanowania lawinowo narastających sytuacji kryzysowych. Powoduje to coraz powszechniejsze poczucie niemocy, braku sprawczości jednostki, której namysł nad kondycją współczesnego świata staje się li tylko ciągłym hamletyzowaniem. Z niezwykłą siłą wyrazu unaocznił ten stan umysłu Frank Castorf – uhonorowany gromkim aplauzem po spektaklu premierowym – przedstawiając Hamleta z gruzami Europy w tle.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Frank Castorf hamletyzuje na gruzach Europy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-hamletyzuje-na-gruzach-europy.

Autor/ka

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

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/frank-castorf-hamletyzuje-na-gruzach-europy*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/felicita-hamlet

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Felicita Hamlet

Joanna Targoń

Piotr Szarota, *Felicita! Psychobiografia Felicity Vestvali*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2025

Nigdy dotąd nie słyszałam o Felicicie Vestvali – i sądzę, że nie tylko ja. Co prawda ma ona notkę w Wikipedii, ale żeby na nią natrafić, trzeba wiedzieć, że taka osoba istniała. Piotr Szarota wiedział, ponieważ jest w prostej linii potomkiem Emmy ze Stegemannów Spitzbarth – siostry Felicity Vestvali. Nie znaczy to, że wiedział wszystko – zbieranie materiałów zajęło mu ponad trzy lata, w archiwach polskich, włoskich, niemieckich, amerykańskich, rosyjskich, meksykańskich, a i tak wiele spraw pozostało niewyjaśnionych. Biografia Vestvali jest też trochę książką o pisaniu biografii – opowiadając o swojej bohaterce, autor dzieli się z czytelnikami okolicznościami swoich odkryć, sukcesami i porażkami.

Felicita Vestvali, znana na różnych etapach kariery także jako Felicita di Westwalewicz, de Westwalewicz, von Vestvali, Westfalewicz czy Westfali,

urodziła się najprawdopodobniej 23 lutego 1828 roku w Stettinie (Szczecinie) jako Anna Maria Stegemann, córka Charlotte z domu baronówny von Hünefeld i jej drugiego męża, porucznika Georga Stegemanna, wdowca z synem na utrzymaniu. Syn nazywał się Henryk Westwalewicz (autorowi nie udało się ustalić, jakim okolicznościom zawdzięczał to nazwisko). Felicita utrzymywała, że ojciec był hrabią, cudzoziemcem, zmuszonym „z powodu dramatu rodzinnego" do zmiany nazwiska (s. 19). W różnych źródłach, np. *Encyklopedii muzycznej* PWM, podaje się, że był to krakowski złotnik Stanisław Westwalewicz (Szarota obala te przypuszczenia – s. 21). Felicita, a także dziennikarze piszący o niej podawali różne wersje jej pochodzenia – jej ojciec miałby być burmistrzem Krakowa i muzykiem (s. 143), Włochem – a matka Polką (s. 162), Węgrem. Gdy w 1863 roku zagrała w nowojorskim teatrze tytułową rolę w cieszącym się wielką popularnością spektaklu *Gamea, or The Jewish Mother*, niektórzy uznali ją za Żydówkę. W 1868 roku w rozmowie z londyńskimi dziennikarzami twierdziła, że jej ojcem jest hrabia Pawłowski (a matką baronówna von Hünefeld, czyli zgodnie z prawdą), a ona sama urodziła się w Berlinie w 1841 roku (s. 195).

Vestvali przedstawiała się jako Polka, tak też o niej przeważnie pisano, choć gdy w drugiej połowie życia przeniosła się do Niemiec, podkreślano jej niemieckie pochodzenie, a wnioskując z pseudonimu, uznawano za pochodzącą z Westfalii. Sama czuła się kosmopolitką, mieszkanką krainy sztuki. Jak pisała w autobiografii: „Artysta znajduje swą ojczyznę we wszystkich krajach" (s. 200).

Już te liczne wersje dotyczące rodziny, daty urodzenia i przynależności narodowej pokazują, z jakimi trudnościami musiał się mierzyć biograf. Dodajmy do tego autobiografię, którą Felicita napisała wspólnie z

dziennikarzem Carlem Dempwolffem. Książka ukazała się w 1873 roku w Monachium, nosi tytuł *Pallas Athene: Memoiren einer Künstlerin* (Pallas Atena. Wspomnienia artystki), i jak pisze Szarota, Vestvali w tym dziele „sztukę zmyślania wzniosła na poziom niedostępny większości śmiertelników" (s. 213). Obficie cytowane w książce memuary tego dowodzą – należy też powiedzieć, że Vestvali pisze o sobie w tonie bezwstydnie apologetycznym (użycie trzeciej osoby tylko nieznacznie łagodzi to wrażenie). Tylko jeden przykład, dotyczący pobytu w Meksyku: „Świat kobiet w szczególności znajdował się w tak ekscentrycznym nastroju, iż całkowicie ulegał czarowi idealnie kształtnej młodzieńczej postaci Vestvali, co bywało powodem scen pełnych namiętności" (s. 89)[1]. Konfabulacje to dla historyka przeszkoda, ale dla psychologa (a Szarota jest psychologiem) ciekawy materiał. W wielu miejscach autor zastanawia się nad powodami, dla których jego bohaterka coś zrobiła bądź napisała – nie są to oczywiście mocne diagnozy, ale przypuszczenia i domysły (np. rozdział *Pseudologia vestvalica*, s. 212-216).

Wróćmy do początków kariery panny Stegemann. W 1842 roku zmarł jej ojciec, pozostawiając wdowę z gromadką dzieci: Anna Maria miała starszą o cztery lata siostrę Emmę, dwóch młodszych braci, a także przyrodniego brata z pierwszego małżeństwa matki. I przybranego brata Henryka ze strony ojca. Pragnęła być artystką; Szarota przypuszcza, że mogła brać w Szczecinie lekcje muzyki u kompozytora i organisty Carla Loewego (za nieprawdopodobne uznaje jej przechwałki, że w dwunastym roku życia mówiła płynnie w sześciu językach i grała na licznych instrumentach – s. 25). W 1846 roku wstąpiła do wędrownej trupy Wilhelma Bröckelmanna i zadebiutowała w Cöslinie (Koszalinie). Nie wiadomo, jak trafiła do Wilhelminy Schröder-Devrient, sławnej primadonny, u której uczyła się śpiewu. Dzięki niej zadebiutowała w 1847 roku w lipskim teatrze jako Romeo

w operze Belliniego *Capuleti i Montecchi*. To pierwsza z ról *en travesti* w karierze Vestvali – dysponowała bowiem kontraltem, rzadko spotykanym głosem o trzyoktawowym albo szerszym zakresie, łączącym ciemną barwę altu z giętkością sopranu. Romea śpiewała wielokrotnie; występ w tej roli w Operze Paryskiej w 1859 roku (choć spektakl odniósł umiarkowany sukces) stał się źródłem legendy – zachwycony cesarz Napoleon III ponoć podarował Vestvali srebrną zbroję. Owa zbroja pojawia się w Wikipedii (w biografii Vestvali i anglojęzycznej nocie o operze Belliniego), w artykule *Vestvali The Magnificent* Billa Lipsky'ego w „San Francisco Bay Times" (2019), a także w recenzji Izabelli Adamczewskiej z książki Szaroty (2025) – choć Szarota dowodzi, że cała historia to zmyślenie (s. 127). Legenda o zbroi przylgnęła do Vestvali, tak jak do Sarah Bernhardt przylgnęła legenda o trumnie, w której aktorka sypiała i którą ponoć zabierała w podróże – choć wolała wygodne łóżka, a zabierała ze sobą nie trumnę, a własną pościel, w tym pięć poduszek.

Role *en travesti* w repertuarze Vestvali to przede wszystkim partie w operach Gaetana Donizettiego (Orsini w *Lukrecji Borgii*, Armando di Gondi w *Marii de Rohan*, Pierotto w *Lindzie z Chamounix*) i Rossiniego (Arsaces w *Semiramidzie*, tytułowa w *Tankredzie*), no i Romeo Belliniego. Wszystkie pisane na kontralt lub mezzosopran, więc kobieta w męskim stroju na scenie raczej nikogo nie dziwiła ani nie gorszyła. O tym, jak krętymi drogami chodzą przyzwyczajenia publiczności i jak coś oczywistego w połowie XIX wieku może zgorszyć w wieku XX, mówi przytoczona przez Szarotę opowieść znakomitej kontralcistki Ewy Podleś. Kiedy w 1994 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu Podleś zaśpiewała partię Arsacesa w *Semiramidzie* Rossiniego, spektakl zdjęto po trzech pokazach, gdyż „dyrektor nie chciał mieć w swoim teatrze transseksualistek" (s. 35). Ale wyjście poza kanon *en travesti* już Vestvali się nie udało – gdy w 1857 roku w Nowym Jorku zaśpiewała Don Carlosa w *Ernanim* Verdiego, partię napisaną na baryton, jeden z krytyków

uznał zdegustowany, że to „wersja dla hermafrodytów” (s. 107). Vestvali śpiewała nie tylko role *en travesti* – jedną z jej popisowych partii była Azucena w *Trubadurze* Verdiego; po raz pierwszy wystąpiła w niej jako dwudziestopięciolatka, niemal debiutantka, w mediolańskiej La Scali – i odniosła sukces.

Osobnym rozdziałem w karierze Vestvali jest rola Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka. Partię tę Gluck skomponował na głos kastrata, w późniejszych latach śpiewali ją też tenorzy. W 1859 roku w Paryżu odbyła się premiera tej opery w przeróbce Berlioza, z mezzosopranistką Pauline Viardot. Vestvali widziała ten entuzjastycznie przyjęty spektakl; rok później zaśpiewała Orfeusza w Hadze, a w 1863 roku zapragnęła zaprezentować tę operę Amerykanom. Starannie się do tego przygotowała: libretto przełożono na angielski, wydrukowano elegancki program (z kolejną wersją życiorysu: Vestvali odmłodziła się o siedem lat, jej ojciec był burmistrzem Krakowa i muzykiem, a ona studiowała w Berlinie i Paryżu), ale spektakl w nowojorskim Winter Garden, choć chwalony przez prasę, zszedł po sześciu pokazach. Operę Glucka uznano za staroświecką, no i ceny biletów były zaporowe (s. 143-144). Po tym niepowodzeniu Vestvali postanowiła porzucić karierę śpiewaczki. Wyczerpywał się repertuar – w nowych operach już nie było partii *en travesti*, a głos kontraltowy uznany został za przejaw niepożądanej ambiwalencji. „W pierwszych dekadach XIX wieku ustaliły się nowe normy społeczne, które traktowały męskość i kobiecość jako wymiary biegunowo przeciwne” – pisze Szarota (s. 148). W operze „idealnym wyrazem kobiecości odtąd miał być sopran” (tamże). Dodać można jeszcze kwestię prozaiczną: kontraltów zawsze było i jest znacznie mniej niż sopranów, więc niewielu kompozytorów pisało główne partie na ten głos.

Operowa kariera Felicity Vestvali nie trwała długo, od 1847 do 1863 roku,

ale była barwna i obfitująca w sukcesy, a także, co nieodłączne, w porażki. Nie sposób jej tu opisać szczegółowo. Artystka uczyła się w Paryżu u cenionych pedagogów: Francesca Piermariniego i Giuseppe de Filippiego, który – jak przypuszcza Szarota – był ojcem jej córki Marie, urodzonej w czerwcu 1849 roku. Uczyła się też we Włoszech, u sławnego kompozytora Saveria Mercadantego w Neapolu i Pietra Romaniego we Florencji. Po występie w La Scali pojechała z koncertami do Londynu, a gdy nie udało się jej zdobyć stałego kontraktu w operze, postanowiła podbić Amerykę. Zostawiła pięcioletnią Marie w Paryżu i razem z przybranym bratem Henrykiem w roli impresaria wyruszyła przez ocean – w ciemno. Śpiewała w Nowym Jorku, po czym dostała propozycję występów w Teatro Nacional w Meksyku, gdzie szturmem zdobyła widzów. Śpiewała również w Hawanie na Kubie, po czym powróciła do Stanów; przypomniała się publiczności w Nowym Jorku i odbyła tournée po większych miastach. Była u szczytu sławy – to wtedy nazwano ją Vestvali the Magnificent. Ale dla odmiany postanowiła podbić Europę; w 1858 roku znów wyruszyła przez ocean z Henrykiem i Jessie McLean, młodą aktorką, w której się zakochała. Plany podbicia Europy niezbyt się powiodły – mało kto pamiętał występy Vestvali sprzed kilku lat. Nie udało się jej we Włoszech, ale Opera Paryska zatrudniła ją do roli Romea w *Capuletich i Montecchich* Belliniego – tego spektaklu, po którym miała dostać srebrną zbroję. Po nowojorskim *Orfeuszu*, jak już pisałam, zakończyła karierę operową.

Była bez wątpienia osobą utalentowaną, obdarzoną pięknym głosem, wyedukowaną u świetnych nauczycieli, odznaczającą się sceniczną charyzmą. Szarota przytacza wiele recenzji – pochwałom głosu i talentu aktorskiego Vestvali towarzyszą peany na cześć jej urody, nawiasem mówiąc, niezbyt odbiegające od tego, co sama pisała o sobie: „Vestvali jest skończoną pięknością”; „Z czołem Minerwy i kształtami Junony weszła na scenę […].

Swoją prezencją, wdziękiem i doskonałością proporcji wzbudziła w widzach dreszcz podziwu i wzięła w niewolę tysiąc nowych jeńców" (s. 112). Uwagę zwracał jej wzrost (ponad metr osiemdziesiąt), podcięte do ucha falujące włosy, posągowa, jak to się wówczas mówiło, figura, nogi, które śmiało odsłaniała w męskich strojach. W memuarach Vestvali pisze o sobie wprost jako o fenomenie, w którym „męskość i kobiecość stykają się ze sobą" (s. 70) i który budzi gorące uczucia u obu płci. Vestvali wolała budzić uczucia kobiet – miała kilka romansów, a z poznaną w Wiesbaden w 1861 roku niemiecką aktorką Elise Lund związała się na resztę życia, wspólnie też występowały – w niemieckich teatrach w Stanach, gdyż Elise nie znała angielskiego, i później w Niemczech. Prowadziły nawet razem przez rok Stadt Theater w Filadelfii.

Rok 1863 był końcem pewnego etapu w karierze Vestvali. Po pierwsze zmarł Henryk Westwalewicz, jej przybrany brat i impresario, z którym była bardzo związana. Po drugie – postanowiła zostać aktorką dramatyczną, co było decyzją ryzykowną i niezwykłą; nie znam innych przykładów takiego przejścia między operą a dramatem (choć może się mylę). Maria Callas zagrała co prawda Medeę w filmie Pasoliniego, ale był to jednorazowy występ.

Pierwszą rolą dramatyczną była wspomniana już tytułowa w *Gamea, or The Jewish Mother* w 1863 roku w Nowym Jorku; spektakl cieszył się powodzeniem, wśród widzów znalazł się nawet prezydent Abraham Lincoln. Vestvali grywała role kobiece, np. królową Elżbietę w *Elżbiecie i Essexie* Heinricha Laubego (Elise wystąpiła jak Maria Stuart), ale przede wszystkim kontynuowała nurt *en travesti.* Grała role męskie w spektaklach rozrywkowych, głównie z gatunku płaszcza i szpady – mogła więc występować w efektownych kostiumach, popisywać się fechtunkiem i

śpiewać piosenki urozmaicające akcję. Chciała jednak ambitniejszych wyzwań – pragnęła grać Szekspira. Pierwszą taką rolą był Petruchio w *Poskromieniu złośnicy* u boku Elise Lund jako Katarzyny w niemieckim teatrze w Cincinnati. Ale granie na peryferyjnych scenach nie zaspokajało ambicji Vestvali, która była osobą skłonną do ryzyka. Jako ryzykancką można potraktować jej decyzję o zagraniu Romea w londyńskim teatrze Lyceum w 1867 roku. Do niedawna przecież była śpiewaczką, no i miała obcy akcent. Występ przyjęto jednak przychylnie, a niektórzy krytycy entuzjastycznie: „Vestvali wspięła się na piedestał zarezerwowany dla najwybitniejszych aktorów szekspirowskich" (s. 194). W XIX-wiecznym teatrze kobiety w męskich rolach nie były ewenementem. Sarah Bernhardt miała na koncie dwadzieścia pięć ról męskich, Hamleta grały m.in. Sarah Siddons, Charlotte Cushman, Julia Glover, Stanisława Wysocka, mężczyzn grywały Helena Modrzejewska, Antonina Hoffman, Wiktoryna Bakałowiczowa, Maria Wisnowska, Konstancja Bednarzewska, Irena Solska (zob. Jarząbek-Wasyl, 2022). Głównym tytułem do chwały ówczesnej supergwiazdy Adah Isaacs Menken (wspomnianej przez Szarotę jako wielbicielka Vestvali – s. 106-107) była rola Mazepy w widowisku opartym na poemacie Byrona. W końcowej scenie naga (to znaczy w cielistym trykocie), przywiązana do konia, znikała w mgłach stepu.

Swoją najsławniejszą rolę szekspirowską, Hamleta, Vestvali po raz pierwszy zagrała w Hamburgu, rodzinnym mieście Elise Lund, gdzie obie osiadły, w 1868 roku. Publiczności hamburskiej zaprezentowała się też jako Romeo, Petruchio i królowa Elżbieta. Reakcje były podzielone. Hermann Uhde w książce poświęconej historii Teatru Miejskiego w Hamburgu, wydanej w 1879 roku, pisze o damach z najlepszego towarzystwa klęczących w zachwycie przed fotografią Vestvali (s. 203). Z kolei Carl Dempwolff wspomina spotkanie w restauracji z eleganckim młodzieńcem (który okazał

się przebraną za mężczyznę Vestvali) i podsłuchane tam rozmowy krytykujące „dziwoląga, niebędącego ani kobietą, ani mężczyzną”, w dodatku reklamującego się w sposób amerykański (s. 204). Vestvali, która pragnęła być wreszcie u siebie (niemiecki był jej *Muttersprache*, a mimo że długo przedstawiała się jako Polka, była przecież Niemką z urodzenia), dla wielu Niemców okazała się zbyt cudzoziemska. Irytowało jej aktorstwo: „Denerwujący jest sposób wysłowienia panny Vestvali, który objawia się jako mieszanka angielskiej i niemieckiej szkoły aktorskiej” (s. 210), wyemancypowanie, samodzielność, autoreklama, no i związek z kobietą. Wyśmiewano jej skłonność do konfabulacji; w wiedeńskim tygodniku „Figaro” ukazały się niby-zwierzenia Vestvali, których początek brzmi tak: „Jestem nieślubną córką świętej pamięci barona von Münchhausena i panny Jeanette d’Arc” (s. 215).

Jednak Hamlet uczynił z Vestvali w Niemczech gwiazdę. Jak pisze Szarota, Vestvali „chciała uczynić z Hamleta modelowy przykład tego, co w jej epoce kojarzono z hermafrodytyzmem, a co współcześnie nazwalibyśmy wariantem niebinarności. […] Jej Hamlet był zarówno mężczyzną, jak i kobietą” (s. 217). Był postacią dynamiczną, pełną energii, a zarazem uczuciową, wrażliwą i delikatną. Jeśli chodzi o wygląd zewnętrzny, Hamlet miał doklejone niewielkie wąsy, ale kobiecej sylwetki nie dało się ukryć pod kostiumem (s. 219). Vestvali utożsamiała się z Hamletem do tego stopnia, że podpisywała się w listach jego imieniem.

Ciekawa jest zauważona przez Szarotę prawidłowość – rola ta podobała się w miastach północnych Niemiec, a krytykowano ją w katolickiej Bawarii, a także w Austrii. Monachijski krytyk pisał, że należy „stawić czoło tej nowej fazie zdziczenia gustu, które w odrażający sposób przekształca się w estetyczną aberrację płci” (s. 220). Publiczność jednak chciała to

„zdziczenie” oglądać, pojawiły się też entuzjastyczne recenzje: „Potęga jej geniuszu sprawiła, że wszelkie wątpliwości formułowane pod adresem kobiet wykonujących męskie role powinny zostać zapomniane” (s. 226).

Vestvali grała w różnych niemieckich miastach, i niezależnie od podzielonych głosów krytyki, jej występy przyciągały widzów; najlepiej przyjmowano ją w Berlinie, gdzie znalazła przystań na kilka lat. Trzymała się czterech ról – Romea, Petruchia, Hamleta i królowej Elżbiety. Z tym repertuarem wybrała się w 1869 roku do Petersburga, przez Rygę, Mitawę i Tallin. Zagrała dwanaście spektakli (po dwieście rubli) – najbardziej podobał się *Hamlet*, po którym Vestvali wywoływano dwadzieścia dwa razy (s. 243). Krytycy byli co prawda sceptyczni, a nawet złośliwi, ale Vestvali nieźle zarobiła i nasłuchała się aplauzów.

W lutym 1869 roku wystąpiła również w Poznaniu; w tym czasie przypomniała sobie o niej polska prasa – co zabawne, autor notki w „Kurierze Warszawskim” pisał, że jest ona obecnie „pierwszą Julią i Ofelią w tragediach Szekspira” (s. 231). Najwyraźniej nie mieściło mu się w głowie, że mogła grać Romea i Hamleta. Emma Spitzbarth, jej starsza siostra, mieszkała wówczas w Warszawie z mężem urzędnikiem i trójką dzieci. Szarota przypuszcza, że siostry mogły się spotkać w Poznaniu. Kilka lat później Emma „odkryła w sobie kapitalistkę” (s. 256), kupiła ziemię w Bad Warmbrunn (dzisiejsze Cieplice), po czym podzieliła ją na działki i sprzedała tym, którzy pragnęli wybudować tam letnie wille. Obie siostry również postawiły tam domy. Pod koniec życia Vestvali zainwestowała w luksusową kamienicę w Warszawie przy ul. Złotej, zwaną „pałacem Vestvali”. Domy w Cieplicach przetrwały, ale kamienica została zburzona w czasie powstania warszawskiego. Vestvali zmarła w Warszawie w domu siostry, po kilkumiesięcznej chorobie, 3 kwietnia 1880 roku.

Gdy czytałam tę książkę, towarzyszyło mi zdumienie: jak to, taka interesująca osoba, artystka z udokumentowanymi osiągnięciami i nikt o niej do tej pory nie pisał? Przecież lubimy się chwalić sukcesami rodaków za granicą, a Vestvali deklarowała się jako Polka. Nie mówię o biografii, bo to wymaga kilku lat pracy, ale porządnym artykule czy choć nocie w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*. „Felicita Vestvali włożyła wiele wysiłku, aby wykreować mit, który miał ją uczynić nieśmiertelną. Niestety okazał się on bardzo nietrwały, a do naszych czasów zachowały się jedynie odpryski legendy" (s. 10). Piotr Szarota z kolei włożył wiele wysiłku, żeby zrekonstruować biografię swojej praprapraciotki, osadzić ją na tle epoki, a także wnikliwie przyjrzeć się jej życiu i autokreacjom.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Felicita Hamlet*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/felicita-hamlet.

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. Memuary dostępne są pod adresem: https://books.google.pl/books?id=dGySaXYXEDEC&pg=PP11&hl=pl&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false, choć ozdobna szwabacha może – jak Szarocie – utrudnić lekturę.

Bibliografia

Adamczewska, Izabella, *Ikona ruchu LGBT, pierwsza amerykańska celebrytka, śpiewaczka ze Szczecina: Felicita!*, „Wysokie Obcasy online”, 28.06.2025, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,32049898,ikona-ruchu-lgbt-pierwsza-amerykanska-celebrytka-spiewaczka.html [dostęp: 15.10.2025].

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *„Gdybym była mężczyzną…”. Kilka uwag o historycznych i współczesnych rolach en travesti*, Raptularz e-teatr 2022, nr 5, https://raptularz.e-teatr.pl/gdybym-byla-mezczyzna-…-kilka-uwag-o-historycznych-i-wspolczesnych-rolach-en-travesti [dostęp: 15.10.2025].

Lipsky, Bill, *Vestvali The Magnificent*, „San Francisco Bay Times”, 31.10.2019, https://sfbaytimes.com/vestvali-the-magnificent/ [dostęp: 15.10.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/felicita-hamlet*

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

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).