didaskalia

Gazeta Teatralna październik 2026 **nr 195**



Teraz Polin, *Reprezentacja*; fot. Alina Gajdamowicz

Badania artystyczne

Teatr dla najnajów

Przemiany fotografii teatralnej

Spis treści

Od redakcji

BADANIA ARTYSTYCZNE

Wstęp. Badania artystyczne w sztukach performatywnych w Europie Środkowo-Wschodniej

Monika Kwaśniewska-Mikuła Anna Majewska Zofia Reznik

Dla/z. Sztuka poczty jako strategia artystyczno-badawcza grupy „pARTner”

Maja Dobiasz-Krysiak

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Wiedza, proces, kontrola, odpowiedzialność – wokół wyzwań i możliwości badań artystycznych

Rozmawiają Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska, Zuzanna Grębecka i Dorota Sosnowska

Terytorium debaty – w poszukiwaniu języka krytycznego dla sztuki publicznej

Suzanne Lacy

FOTOGRAFIA TEATRALNA

Wyjście poza obiektyw(ność)

Nina Potkańska

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Plany, wizje, obietnice

Maciej Guzy

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Potencjał krytyczny sztuki późnego kapitalizmu. Refleksja wokół festiwalu Spring

Monika Kwaśniewska-Mikuła

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

HISTORIE TEATRU

Przesilenie. Lata 1968–1971 w życiu Konstantego Puzyny

Katarzyna Niedurny

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Dwie dekady teatru dla najnajów w Polsce

Marzenna Wiśniewska Agata Łukaszewicz

[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Tytuł przychodzi późno

Marcelina Obarska

Wrocławski Teatr Pantomimy: *Wieczne rodeo*, reż. Anna Karasińska

Koniec romansu

Magda Piekarska

Teatr Polski we Wrocławiu: *Mąż i żona*, reż. Michał Zadara

Performatywni chuligani tłumaczą gender studies

Zuzanna Wątróbska

Teraz Poliż, Nowy Teatr w Warszawie: *Reprezentacja*, reż. Olga Ciężkowska

Niepokoje (nie)obecności

Karolina Śliwa

Stary Teatr w Krakowie: *Nonfiction*, reż. Gosia Wdowik

Popsute partytury

Małgorzata Budzowska

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi: *Teraz, zaraz, naraz*, reż. Dominika Knapik

Córczyństwo

Magdalena Ożarowska

Teatr Dramatyczny w Warszawie: *Krótki spektakl o matce i córce*, reż. Helena Urbańska

ZAGRANICA

Choreografie lata

Alicja Müller

Santarcangelo Festival; ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival; International Festival Tanz im August w Berlinie

Współczesny „Rienzi” i pokaz wirtualnych slajdów

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele

FESTIWALE

Pożytki z teatru

Marcin Miętus

46. Warszawskie Spotkania Teatralne

Teatralny binge-watching

Marta Bryś

Malta Festival w Poznaniu: *The Second Woman*, reż. Anna Breckon i Nat Randall

Fakty partycypacji

Justyna Kowal

V Festiwal Teatru na Faktach „Poziom zero” we Wrocławiu

Furor divinus

Justyna Landorf

30. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku

TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki w ramach programu wydawniczego Inne Tradycje. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach dotacji celowej Nr 3/DF-VII/2026

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-redakcji-0

Od redakcji

Drogie, Drodzy,

bieżący numer „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” jest szczuplejszy niż zwykle. Taki też będzie kolejny numer. Powodem jest brak środków finansowych.

Jak informowaliśmy w kwietniu ubiegłego roku, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zmieniło regulamin programu wsparcia czasopism, wyłączając z niego pisma naukowe. Przez poprzednie kilkanaście lat było to ważne źródło finansowania pisma – obok środków naszego wydawcy, Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, i wsparcia Wydziału Polonistyki UJ.

Wbrew zapewnieniom, Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego nie stworzyło dla czasopism naukowych żadnego nowego programu systematycznej dotacji. Aby przetrwać, od połowy 2025 roku korzystamy z finansowej protezy: konkursu „Inne Tradycje”, organizowanego przez Instytut Książki ze środków MKiDN.

Zgodnie z regulaminem konkursu, występujemy o dotację na każdy numer pisma. Dotąd z sukcesem. Okazało się jednak, że środki w konkursie „Inne Tradycje” na rok 2026 zostały wyczerpane już w maju. W rezultacie

„Didaskalia” otrzymały dotację na wszystkie numery do końca roku, jednak z konieczności okrojoną o połowę.

Instytut Książki ogłosił nową edycję konkursu „Inne Tradycje” na rok 2027. Będziemy w nim startować. Trudno jednak przewidzieć, ile numerów i jakiej objętości uda nam się wydać.

Zespół redakcyjny „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/od-redakcji-0*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wstep-badania-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-w-europie-srodkowo-wschodniej

/ BADANIA ARTYSTYCZNE

Wstęp. Badania artystyczne w sztukach performatywnych w Europie Środkowo-Wschodniej

Monika Kwaśniewska-Mikuła
Anna Majewska
Zofia Reznik

W marcu 2026 roku opublikowałyśmy call for papers pod tytułem *Badania artystyczne w sztukach performatywnych w Europie Środkowo-Wschodniej*. Duże zainteresowanie, z jakim spotkało się nasze zaproszenie, oraz różnorodność otrzymanych propozycji nie tylko nas ucieszyły, ale także pokazały skalę potrzeb związanych z dzieleniem się praktykami badawczo-artystycznymi oraz poddawaniem ich refleksji w formie dyskursu naukowego.

W bieżącym numerze publikujemy blok pierwszych materiałów przygotowanych w odpowiedzi na nasze zaproszenie. Dotyczą one jednego z istotnych obszarów praktyk artystyczno-badawczych i namysłu nad nimi, czyli działań na styku sztuk społecznych, praktyk partycypacyjnych,

etnografii, antropologii i animacji kultury. Obszar ten ma w Polsce własną historię i zaplecze metodologiczne, obejmujące wypracowane przez lata sposoby łączenia działalności artystycznej z badaniem rzeczywistości społecznej. Publikowane materiały pozwalają przyjrzeć się zarówno jego niektórym tradycjom, jak i obecnym praktykom.

W prezentowanym bloku szczególnie wyraźnie zaznacza się perspektywa środowiska związanego z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, a więc mającego silne osadzenie instytucjonalne. Publikujemy rozmowę Janusza Byszewskiego, Zofii Dworakowskiej, Zuzanny Grębeckiej i Doroty Sosnowskiej – osób związanych z działającym w tym instytucie Zespołem Sztuk Społecznych. Dyskusja dotyczy tradycji badań poprzez sztukę oraz zachodzących w czasie zmian w ich rozumieniu i praktykowaniu. Rozmowie towarzyszy tekst Suzanne Lacy *Terytorium debaty – w poszukiwaniu języka krytycznego dla sztuki publicznej*, przetłumaczony w ramach prac translatorium prowadzonego na kierunku Sztuki społeczne w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Choć nie jest on nowy (ukazał się w 1995 roku), publikujemy go z uwagi na to, że dla warszawskiego środowiska sztuk społecznych stanowi istotny kontekst metodologiczny do myślenia o działaniach na pograniczu sztuki i humanistyki. Autorką trzeciej wypowiedzi prezentowanej w bloku jest Maja Dobiasz-Krysiak – związana z IKP, a obecnie pracująca w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej UMK w Toruniu – która przygląda się grupie „pARTner", działającej w latach osiemdziesiątych, jako potencjalnemu źródłu polskich badań artystyczno-społecznych.

Zestawiając te materiały, chcemy przyjrzeć się działaniom na styku sztuki tworzonej ze społecznościami, antropologii i animacji kultury jako jednej z tradycji, z których mogą wyrastać badania artystyczne w Polsce. Interesuje

nas lokalna historia artystycznych poszukiwań poznawczych rozwijających się niezależnie od instytucjonalizacji badań artystycznych na Zachodzie oraz poprzedzających popularyzację tego pojęcia w Polsce. Chcemy przy tym zaznaczyć, że ich źródeł można szukać nie tylko w obszarze, na którym skupiamy się w tym numerze, ale również w innych historycznych praktykach transdyscyplinarnych, takich jak neoawangarda i koncepcje Jerzego Ludwińskiego czy kontrkultura teatralna.

W kolejnych odsłonach cyklu będziemy przedstawiać prace odnoszące się przede wszystkim do współczesnych performatywnych praktyk artystyczno-badawczych, wyrastających z różnych dyscyplin, środowisk i kontekstów instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych. Prezentują one odmienne sposoby rozumienia i praktykowania badań artystycznych, nierzadko polemiczne wobec ujęcia zarysowanego w rozmowie Byszewskiego, Dworakowskiej, Grębeckiej i Sosnowskiej.

Publikowane cyklicznie bloki włączą się w ożywiony obecnie dyskurs refleksji nad badaniami artystycznymi (*vide* nadchodzący numer pisma „Widok", poświęcony badaniom artystycznym jako praktykom zaawansowanym, pod redakcją Michała Matuszewskiego, Krzysztofa Pijarskiego i Tytusa Szabelskiego-Różniaka czy projekt „Badania oparte na praktyce: analiza praktyk badawczych, publikacji i wpływu społecznego w Belgii-Flandrii, Polsce i Szwajcarii", realizowany przez drę Kamilę Lewandowską i drę Zofię Smolarską-Korkmaz na Uniwersytecie Warszawskim), uzupełniając go o niewyodrębnione dotychczas pole problemowe i perspektywy ujęcia performatywnych praktyk badawczo-artystycznych. Mamy nadzieję, że cykl pozwoli pokazać zarówno różnorodność sposobów ich rozumienia i praktykowania w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej, jak również ich możliwości i ograniczenia poznawcze, a także instytucjonalne, ekonomiczne i

polityczne uwarunkowania oraz związane z nimi wyzwania. Liczymy, że publikowane w „Didaskaliach” teksty staną się punktem wyjścia do dalszych dyskusji i polemik.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska-Mikuła, Monika; Majewska, Anna; Reznik, Zofia, *Wstęp. Badania artystyczne w sztukach performatywnych w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wstep-badania-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-w-europie-srodkowo-wschodniej.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska-Mikuła Anna Majewska Zofia Reznik

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wstep-badania-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-w-europie-srodkowo-wschodniej

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/9et0-2m82
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaz-sztuka-poczty-jako-strategia-artystyczno-badawcza-grupy-partner

/ BADANIA ARTYSTYCZNE

Dla/z. Sztuka poczty jako strategia artystyczno-badawcza grupy „pARTner”

Maja Dobiasz-Krysiak | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

For/To. Mail Art as an Artistic-Research Strategy of the “pARTner” Group

This article examines the artistic-research practices of the “pARTner” group, which operated within the field of socially engaged art in the 1980s, conducting research aimed at understanding human beings and the world through art. The research-oriented nature of their work eludes existing methodological frameworks. The “pARTner” programme has most often been described in terms of art therapy or children's art; however, my reading moves beyond these reductive categorizations. I argue that the group belongs to the still underexplored traditions of Polish artistic research, while its peripheral position, both within the art world and geographically in Central and Eastern Europe, enabled the development of original, glocal modes of practice. The article focuses on mail art as an artistic-research strategy employed by the “pARTner” group, situated at the intersection of art, psychology, and the social sciences. The artists used this practice to generate knowledge about the worlds of child and adult creators in the People's Republic of Poland and to exchange that knowledge beyond established circuits and politically imposed borders. Through an analysis of their embodied and performative mail art practices, I demonstrate how they engaged participants in creative forms of inquiry that fostered not only a critical analysis of late socialist reality, but also the cultivation of a radical imagination oriented toward the future.

Keywords: artistic research; socially engaged art; pARTner; mail art; children's art

> „Partner” – kto lub co to jest? […]
> Każdy człowiek może być partnerem. Także dorosły albo pies. Żeby było partnerstwo, trzeba zrozumieć, że partner jest tak samo ważny jak my. Niekoniecznie trzeba partnera kochać, ale trzeba go poszanować. Ale jak się partnerzy lubią, to jest bardzo fajnie i w ogóle można fajne rzeczy robić razem – Piotr, 11 lat (Bukowski i in., 1984, s. nienumerowane).

Tę wypowiedź oraz inne cytaty z wywiadów przeprowadzonych przez Blankę Gul-Olszewską z dziećmi z osiedla Marii Konopnickiej w Lublinie znaleźć można w pierwszym katalogu zaprojektowanym przez Eugeniusza Józefowskiego i wydanym przez grupę „pARTner” w BWA we Wrocławiu w marcu 1984 roku. Katalog opatrzony jest podtytułem „działania artystyczne z dziećmi” i rozpoczyna go swoisty manifest – *Program pARTner*, który wpisuje się w nurt artystyczno-badawczy jako „program jawnego zwrócenia się ku drugiej osobie w działaniach artystycznych i pozaartystycznych, z chęcią lepszego poznania się i pełniejszego wzajemnego zrozumienia” (tamże).

Celem jest tu zdobycie nowej wiedzy o człowieku, wytwarzanej przez sztukę rozumianą jako struktura, którą można samemu wypełnić[1]. Metodą badawczą jest zaangażowanie uczestników w tworzenie dzieła, nowa wiedza wytwarza się bowiem we współpracy – artysta tworzy ramy, zadając uczestnikom heurystyczne pytania dotyczące kwestii pozaartystycznych: tożsamościowych, społecznych, kulturowych: „Sztuka zawsze jest odpowiedzią na pytanie «jaki jestem?», odpowiedzią dawaną sobie jako członkowi społeczeństwa (Bukowski, 1988, s. nienumerowane). *Program pARTner* jasno opowiada się więc za badawczymi celami sztuki, która niezależnie od używanych mediów ma na celu poznanie siebie i świata: „To w otwartości dzieła zawiera się idea poznawania siebie w sztuce i przez sztukę,

poznawania świata jako świata mojego, wobec którego mam żywić odpowiedzialny stosunek” (Bukowski i in., 1984, s. nienumerowane).

Hasło „pARTner”, zawierające w sobie słowo „art” pisane kapitalikami, to nawiązywanie partnerstw przez sztukę w celu podtrzymania „zdolności kontaktu z drugim człowiekiem”. Sztuka współczesna jako „najczulszy barometr napięć ludzkich” ma sprzyjać procesowi komunikacji, a za typ idealny uważane są „doświadczenia płynące z kontaktu z dzieckiem”, które „pozwalają odczuć piękno i siłę czystego porozumienia, rodzącego się partnerstwa – stosunku leżącego u podstaw komunikowania się”. Program kończy odezwa do ludzi na całym świecie, by włączyli się w ruch „partnerskich eksploracji”:

> Skorzystajmy z czystych intencji sztuki – wszak jej istotą jest otwierać się ku innym. Zacznijmy od autorefleksji kierującej nas ku prawu do radości szczerego współbytowania – utrwalania wspólnoty ludzkiej.
> Proponujcie wasze własne metody działania.
> Włączcie się w nasze poszukiwania.
> Bądźcie partnerami nie tylko w sztuce (Bukowski i in., 1984, s. nienumerowane).

Tekst podpisany przez artystów i pedagogów: Jacka Bukowskiego, Janusza Byszewskiego, Blankę Gul-Olszewską, Eugeniusza Józefowskiego i Wiesława Karolaka odwołuje się w sposób bezpośredni do myślenia utopijnego. Poszukuje złotego wieku w relacjach międzyludzkich, sytuuje go w dzieciństwie i posługuje się figurą dziecka jako istoty twórczej i szczerej. Sięga po sztukę, alternatywne narzędzie badania, a więc poznania i

komunikacji, nie tylko ją zapośredniczające, ale też odnawiające, oczyszczające i umożliwiające na nowo międzyludzkie porozumienie. Postuluje stworzenie ruchu społecznego skupionego wokół wspólnej idei. „pARTner" to więc więcej niż program działalności edukatorów artystycznych – to emocjonalny i nacechowany etycznie manifest badawczo-artystyczny, który odwołuje się do relacyjnych wartości sztuki współczesnej i inicjuje społeczny ruch pARTnerów.

Piątka sygnatariuszy programu zawiązała współpracę po zbiorowej wystawie i warsztatach artystycznych z dziećmi, zorganizowanych w 1983 roku w Pałacu Młodzieży w Warszawie z inicjatywy Byszewskiego. Powołali nieformalną, międzymiastową grupę „pARTner". Porozumiewali się za pomocą poczty i pracowali indywidualnie nad wspólnie opracowywanymi tematami, które potem realizowali w postaci warsztatów i wystaw. Janusz Byszewski użył na określenie ich relacji metafory zespołu jazzowego, w którym każdy miał swoją solówkę[2]. Skład grupy się zmieniał, do współpracy zapraszano gości z zagranicy (m.in. Spielwagen, Interlink) i polskich twórców; współpracował z nimi artysta Tomasz Sikorski, później dołączył psycholog Tomasz Teodorczyk. Grupa od 1984 roku współpracowała z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, lecz warsztaty i wystawy realizowała też w innych miastach, na prowincji, jak również za granicą w ramach organizacji UNESCO – InSEA (Hamburg, Sztokholm, NRD) i w ramach sieci sztuki poczty.

Grupa zawiązała się w dość wyjątkowym momencie – w końcówce stanu wojennego, w okresie bojkotu instytucji sztuki przez środowiska artystyczne oraz w przeddzień zmiany systemowej. Ta ostatnia wyznacza też cezurę jej działania, za którą przyjmuję objęcie przez Wojciecha Krukowskiego stanowiska dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1990

roku i powstanie Laboratorium Edukacji Twórczej, którego źródła sytuować można w praktykach „pARTnera”.

„pARTner” jako grupa artystyczno-badawcza

Działania „pARTnera” opisywane były kilkukrotnie z perspektywy arteterapeutycznej lub jako metody edukacji artystycznej (Józefowski i in. 2012, Florczykiewicz, 2018), wciąż pozostają jednak stosunkowo mało znane. W swoich badaniach patrzę na grupę „pARTner” odmiennie – nie jako na katalog metod pracy i akcji plastycznych. Chcę uznać ją za jedną z pionierek badań artystycznych w sztuce społecznej w Polsce i uważam, że jej rozpoznanie i analiza są istotne dla budowania kanonu polskich tradycji artystyczno-badawczych, do którego mogą odnosić się zarówno artyści, jak i edukatorzy i animatorzy kultury. Analizując te działania, posługuję się współczesnymi kategoriami interpretacyjnymi, choć może być to uznane za anachronizm. Decyduję się na to, chcąc wpisać grupę w ciąg tradycji badań artystycznych w Polsce i wskazać na to, że tworzyły one nowy język opisu swoich działań, często rozpoznawanych *post factum* (zob. *I wtedy…*, 2014) – język, który okrzepł dopiero w latach dziewięćdziesiątych, wraz z rozwojem akademickich dyskursów sztuki.

Badania artystyczne rozumiem za Tercetem ¿Czy badania artystyczne? jako „obszar niejednorodnych praktyk sytuujących się pomiędzy nauką i sztuką oraz innymi dziedzinami aktywności społecznej, których celem jest wytwarzanie i wymiana wiedzy” (Tercet ¿Czy badania artystyczne?, 2021). Jednak wiedza ta, jak pisze Erin Manning, przyjmuje często nowe formy, które mogą być trudne do pomieszczenia w ramach obecnego rozumienia wiedzy i potrzebuje nowych form ewaluacji (2016, s. 133). Manning nazywa badania artystyczne za Deleuzem – „praktyką, która myśli” (tamże) i stawia

znak równości między robieniem a myśleniem: „tworzenie jest myśleniem samym w sobie, a konceptualizacja praktyką samą w sobie” (tamże, s. 134). Jej zdaniem badania artystyczne zadają nowe pytania, a raczej proponują „konkretne asemblaże do ponownego przemyślenia samego pytania o to, co jest stawką w pedagogice, w praktyce i w zbiorowym eksperymentowaniu” (tamże).

Artyści zrzeszeni w „pARTnerze” rozwijali praktyki sytuujące się między sztukami performatywnymi (sztuką społeczną, angażującymi sztukami plastycznymi i działaniami z obszaru sztuki dziecka) a naukami humanistyczno-społecznymi (pedagogiką, psychologią humanistyczną, teorią komunikacji, filozofią dialogu itp.) oraz angażowali osoby uczestniczące w twórcze badania prowadzące do krytycznej analizy rzeczywistości schyłku PRL i przekraczania jej granic (choćby korespondencyjnie) – a więc zmiany.

W tym artykule chcę pokazać „pARTnera” jako ruch społeczny praktykujący strategie artystyczno-badawcze inspirowane sztuką poczty. Trzecioobiegowe praktyki mail artu, które aplikowali do swoich pionierskich działań warsztatowych i projektowych, łączyły Wschód i Zachód, profesjonalistów z amatorami i ustanawiały sztukę dziecka jako praktykę emancypacyjną, oddającą głos dzieciom jako grupie marginalizowanej, poddawanej propagandzie i systemowym manipulacjom. Pomagała ona też dorosłym w stawianiu nowych pytań – asamblaży do ponownego przemyślenia, o których pisze Manning – a więc wspierała ich w „utrzymaniu kondycji wyobraźni” (Gul-Olszewska, 1985), rozwijaniu nowych utopii i nadzieli prowadzących do myślenia o „pARTnerskiej” przyszłości.

Analizując katalogi wydawane „pARTnera”, pokażę więc taktyki podejmowane przez grupę wobec kryzysu kultury w schyłkowej fazie PRL-u. Prześledzę sposoby powoływania alternatywnych obiegów sztuki, a także

metody „dociążania” komunikacji, zwrot ku materialności, cielesności i performatywności. Przeanalizuję też podejmowane przez nich praktyki twórcze tworzące „pARTnerskie relacje” w obszarze sztuki i poza nim. Choć grupa składała się z dorosłych artystów, którzy chcieli tworzyć sytuacje artystyczno-badawcze „dla” dzieci oraz „z” dziećmi (zapisywane przez nich jako dla/z) to, jak pokażę – również dzieci działały dla dorosłych i z dorosłymi na rzecz zmiany świata.

Tu jednak zarysowują się granice moich badań – w tym tekście skupiam się głównie na źródłach wydawanych przez artystów z „pARTnera”, gdzie dominuje głos dorosłych, ich instrukcje artystyczne i autoprezentacja; dostępne są jedynie wybrane wypowiedzi dzieci. Aby dotrzeć do pełniejszej metodologii pracy, zrekonstruować przebieg procesów twórczych z dziećmi, rozstrzygnąć o stopniu ich partycypacji itp. musiałabym znacząco poszerzyć metodologię badań m.in. o wywiady zarówno z animatorami, jak i uczestnikami, a także znacznie przekroczyć objętość artykułu. Ten tekst, dotyczący zaledwie wycinka praktyki twórczej „pARTnera”, traktuję więc jako punkt wyjścia do szerszego projektu badawczego .

Sztuka poczty jako strategia artystyczno-badawcza

Przywoływany powyżej katalog z 1984 roku kończą dwie istotne informacje. Po pierwsze: podziękowania dla Michaela Groschoppa, twórcy mailartowego z NRD, za użyczenie nazwy projektu, i grupy „pARTner”, a po drugie: adres korespondencyjny – „international contact”. Obie informacje sytuują grupę w sieci sztuki poczty, kierunku wykorzystującym system pocztowy jako medium umożliwiające rozpowszechnianie na całym świecie niewielkich dzieł sztuki osobom tworzącym oddolnie skonstruowaną siatkę kontaktów. Informacje z

katalogu dają też wgląd w zasady rządzące mail artem – kooperacja, wzajemność i relacyjność, zakładająca m.in. „użyczanie” sobie dzieł i dość swobodne nimi manipulacje w ramach sieci. Jacek Bukowski na potrzeby polskiej grupy „zdynamizował” wizualną reprezentację nazwy, pocztowego stempla zaprojektowanego pierwotnie przez Groschoppa. Ważna była zasada „now is your turn”, a więc oczekiwanie zwrotności – pozostawienie adresu i używanie języka angielskiego jako lingua franca było zachętą do wymiany i działania barterowego.

Piotr Rypson sytuuje początki sztuki poczty w latach pięćdziesiątych w New York Correspondance School Raya Johnsona, jednak od razu zaznacza, że charakter ruchu jest „odśrodkowy” i „nieformalny”, a „duża część uczestników manifestuje swą niechęć wobec tzw. art worldu wraz z jego instytucjami oraz hierarchią wartości”, co „uprawnia każdego do tworzenia własnego o nim zdania i własnego mitu” (1991, s. 13-14). Historyk sztuki odwołuje się jednak do dadaistycznych korzeni mail artu, XX-wiecznej awangardy, Fluxusu, a także przywołuje polskie tradycje mailartowe – Biuro Poezji Andrzeja Partuma, Galerię Adres Ewy Partum w Łodzi, grupę Permafo itp.

Zgodnie z zasadą „odśrodkowości”, sztuka poczty była wielokrotnie definiowana przez swoich użytkowników. Na początku lat osiemdziesiątych Ursula B. Peters z International Association of Letter Art w Berkeley w USA opracowała dziesięciopunktowy spis zasad organizujących ją wokół idei równości i wzajemności:

1. Mail Artists do not care who did it first

2. Mail Artists do not care who did it best
3. Mail Artists do it for each other now
4. Mail Artists go beyond limitations
5. Mail Artists do not compete in public who does it best
6. Mail Artists do not accept awards for doing it
7. Mail Artists do not reject anybody
8. Mail Artists do it internationally
9. Mail Artists build the world Net-work of confidence
10. Mail Artists are coming by mail

W 1984 roku Janusz Byszewski dopisał do niego jeszcze jeden punkt:

11. Mail Artists do it for/with children (*pARTner '84/85*, 1986, s. nienumerowane)[3].

Grupa „pARTner" wielokrotnie odwoływała się do sztuki poczty podczas proponowanych przez jej członków warsztatów twórczych. Już w 1983 roku w Pałacu Młodzieży Jacek Bukowski zaproponował dzieciom pisanie listów podczas działania *Co mamy sobie do powiedzenia*, a Tomasz Sikorski gościnnie prowadził warsztaty *Wysyłamy słońce pocztą – sztuka poczty dla dzieci w wieku 4-10 lat* (*pARTner działania artystyczne z dziećmi*, 1984, s. nienumerowane). Najszerzej zakrojoną akcję koordynował jednak Janusz

Byszewski, który wykorzystując swoje kontakty w sieci sztuki poczty zorganizował międzynarodowy projekt *Sztuka Akcji dla/z dziećmi* odwołujący się bezpośrednio do zachęty do współpracy sformułowanej w „Programie pARTner". W 1984 roku rozesłał do artystów i pedagogów ze wszystkich kontynentów prośbę o scenariusz działań czy akcji, które mogą być realizowane z dziećmi. Na apel odpowiedziało ponad sto osób z różnych krajów. Jak pisał Byszewski, choć projekt skierowany był do dorosłych (dla dzieci), jego głównym celem była animacja twórczości dzieci (z dziećmi). Mówiąc językiem używanym przez niego później, było to „tworzenie sytuacji twórczej", którą wypełniać miały treścią właśnie najmłodsi:

> Wiele akcji za główny cel stawiało sobie doprowadzenie do nawiązania kontaktów pomiędzy dziećmi z różnych miast, państw i kultur. Przybywa dzieci biorących udział w nowych projektach, zawiązują się następne przyjaźnie, zacieśniają więzi. Niektóre kontakty trwają już trzeci rok. Ta część „Sztuki Akcji…" dzieje się już bez udziału dorosłych, a jej kształt zależy wyłącznie od samych dzieci. Coraz więcej osób współpracuje przy tym przedsięwzięciu, które nie firmowane żadną oficjalną firmą, nie wspierane dotacjami, prowadzone przez jednego człowieka – zaspokaja potrzebę uczestniczenia w czymś prostym i jednocześnie ważnym (Byszewski, 1986).

Z akcji tej powstała wystawa pokazywana m.in. w Łodzi i Poznaniu, a także za granicą – w Szwecji, RFN, Anglii i Francji, oraz warsztaty prowadzone w mniejszych ośrodkach, m.in. w Chełmie i Sokołowie Podlaskim, oraz obszerny, czarno-biały katalog w różowej „dziecięcej" obwolucie. Znaleźć w nim można kopie dziesiątek prac nadesłanych przez artystów pocztą:

maszynopisów, zdjęć, rysunków, stempli, znaczków, listów pisanych ręcznie, ułożonych w poetyce kolażu nawiązującej do punkowej estetyki zinów. Logotypem firmującym to przedsięwzięcie stał się zaprojektowany w 1984 roku przez Magdalenę Hollender uproszczony symbol dziewczynki otoczonej kołem w taki sposób, że jej sukienka i nogi przypominały znak używany przez anarchistów – A wpisane w okrąg.

Ta organizowana przez dorosłych pajdokracja odwołuje do „polityki antypolityki", o której za Davidem Ostem pisał Xawery Stańczyk jako o praktykach „omijania polityki rozumianej jako obszar sprawowania władzy państwowej i «przemieszczania» polityczności na obszar społeczeństwa, swobodnych interakcji upodmiotowionych obywateli" (2025, s. 49). Tworzenie przez artystów utopijnej i tymczasowej sytuacji, w której rządzą dzieci, wyrasta z kontrkulturowych doświadczeń dorosłych i jest taktyką umożliwiającą im wyrażanie własnych poglądów w akceptowalnych szczelinach autonomii – poprzez sztukę dla/z dziećmi. Blanka Gul-Olszewska tak pisała o tym, co dają przepływy między dziećmi a dorosłymi:

> Dla dorosłych – szansę utrzymania kondycji wyobraźni. Dla dzieci – harmonijne dojrzewanie ku dorosłości, bez zagrożenia utratą najcenniejszego skarbu: autentyczności. […] Wizą obywatelstwa w tym świecie jest zdolność do dziwienia się wciąż na nowo. Wyobraźnia bowiem owocuje tworzeniem, ale żywi się zdziwieniami (Gul-Olszewska, 1985, s. nienumerowane).

Zdziwień utrzymujących wyobraźnię dorosłych w kondycji potrzebnej do zmiany świata dostarczać miało działanie dzieci w ramach sytuacji twórczych zaprojektowanych przez dorosłych. W analizowanych przeze mnie

materiałach archiwalnych wielokrotnie pojawiają się o tym wzmianki. Eugeniusz Józefowski pisze o niespodziewanym rozwoju akcji *Głowa* z 1987 roku na Osiedlu LSM w Lublinie – pomalowaniu przez dzieci asfaltowej ścieżki w ludzkie głowy: „Stało się to bez mojej ingerencji. Po prostu zostawiłem farby i pędzle" (Józefowski, 1985). Blanka Gul-Olszewska w odniesieniu do akcji *Jacy jesteśmy* z 1986 przyznała:

> W czasie akcji musiałam nieco zmienić scenariusz, ponieważ zauważyłam, że dzieciom nie wychodzą portrety obserwowanych ludzi, lecz inne postacie […]. Nie chciałam na siłę zmieniać ich kierunku myślenia. Wspierałam więc ich pomysły. W takich sytuacjach jest to konieczne, jeśli chcemy traktować dzieci po partnersku (Spudowska, 1986, s. 272).

To otwarte podejście obarczone było jednak ryzykiem: akcja *DOM. Wnętrze – Mieszkanie* Wiesława Karolaka w Poznaniu w 1986 roku, podczas której dzieci zaproszone były do projektowania wnętrz swoich idealnych mieszkań rozrysowanych kredą na rynku, zamieniła się w wielką kolorowankę: „zamiast wyobrażenia wnętrz pomalowane zostały na różne kolory płaszczyzny narysowanych fasad" (Spudowska, 1986, s. 273). Choć nie wszystkie eksperymenty były udane, dorośli nieustannie zapraszali dzieci do tego, by „spojrzały innymi oczami" na otaczającą ich codzienność (Stelmach, 1986), dając impuls do zmiany:

> Kiedy Wiesław Karolak rozdał dzieciom nici, sznurki, linki i wyjaśnił, na czym polega technika tkania – natychmiast zaczął się zmieniać się teren wokół chałupy. Ogromna śnieżnobiała osnowa, od domu do drzew, od drzew do mostka, aż poza potok, stopniowo

> wypełniała się kolorem […]. Powstał imponujący rozmiarem obraz, a może rzeźba w tak dobrze znanym dzieciom otoczeniu, a jednak… innym (Stelmach, 1986).

Akcje na osiedlach, na rynku czy podwórku to także próba uruchomienia badawczego potencjału sztuki do znalezienia dziecięcych „trzecich miejsc" (Oldenburg, 1989), a więc przestrzeni przez nie samodzielnie tworzonych i zarządzanych, gdzie mogą spotykać dzieci z różnych środowisk, oraz przyznania im pełni praw i oddania im głosu w przestrzeniach innych niż dom czy szkoła, utożsamiana z systemem politycznym i przesiąknięta propagandą (Dobiasz-Krysiak, 2021). Co więcej, szkoła również używała poczty do nawiązywania kontaktów między dziećmi z Polski i dziećmi z „bratnich" narodów socjalistycznych i z ZSRR. Działanie „pARTnera" to zatem przykład sytuacjonistycznego *détournement* – choć wykorzystywało te same media, było radykalnie inne i wynikało z potrzeby tworzenia alternatywnych obiegów wiedzy, a tym samym powoływania innych centrów sztuki i życia społecznego, niezależnych, „nie firmowanych żadną oficjalną firmą" (Byszewski, 1986, s. nienumerowane), w których zasady działania tożsame były z filozofią sztuki poczty – odśrodkowe, nieformalne, upodmiotawiające, równościowe i partnerskie – co stanowiło swoistą nadidentyfikację w stosunku do ideałów socjalizmu, a więc niejednoznaczny do niej stosunek: zarówno wierność, jak i parodię, a także coś pomiędzy (Stańczyk, 2025, s. 48).

Sztuka poczty działała tu więc jako emancypacyjna strategia artystyczno-badawcza, która umożliwiała budowanie utopijnego, upodmiotowionego społeczeństwa złożonego nie tylko z dorosłych artystów działających dla dzieci i z dziećmi, ale również dzieci rozumianych jako nowa kontrpubliczność (Majewska, 2018) działająca dla/z dorosłymi, umożliwiając

rozwijanie radykalnej wyobraźni poza utartymi obiegami i państwowymi granicami.

Dziecięca kontrpubliczność w dyssensusie

Nie wszystkie manifesty mail artu mają tak pokojowy ton, jak ten sygnowany przez Peters i Byszewskiego. W publikacji Rypsona i Folgi-Januszewskiej znalazło się również polskie tłumaczenie opublikowanego w 1982 roku przez część środowiska artystów Pierwszego Międzynarodowego Manifestu Mail Artu, który głosi m.in.:

> Metoda mail artu (i jednocześnie jej język) przypomina jak gdyby nalot bombowy: głowica pocztowej rakiety – pełna fantazji – uderza w głupotę, hipokryzję, herezję, idealizm, ideologię, anarchię, moralność, ojczyznę, religię, politykę, rynek kulturalny. Wszystko to dzieje się za sprawą manipulacji materiałami wyprodukowanymi w technologicznym imperium, łącznie z jego ukrytymi językami, totemami i tabu (*Pierwszy Międzynarodowy Manifest Mail Artu*, 1991, s. 26-27).

Mail art miał być więc nie tylko sposobem na swoistą „psychoanalizę" kultury mainstreamu, (poprzez odniesienie do tytułu książki Zygmunta Freuda *Totem i tabu*), ale wręcz – poprzez zastosowanie militarnych metafor – jej niszczeniem, nawet jeśli tylko za pomocą fantazji. Badawczo-artystyczną strategią mail artu nie było więc tworzenie oddzielnych obiegów wywołane chęcią eskapizmu, ale aktywne działanie kontrkulturowe z wykorzystaniem narzędzi trzeciego obiegu, rozumianego jako metafora „wyłaniającej się alternatywnej kontrpubliczności, praktyki «przechwytywania» dyskursów

(Debord), i «kłusowania» w poprzek porządków władzy (de Certeau)" (Stańczyk, 2025, s. 48). „pARTner" uznawał sztukę dziecka za alternatywną przestrzeń dyskursu tworzonego przez grupę marginalizowaną, a więc przestrzeń, w której można w duchu pajdokracji kontestować, kwestionować, uprawiać *détournement* i wypracowywać nowe taktyki działania. Chodziło więc nie tyle o tworzenie nowych metodyk nauczania sztuki, ile raczej o tworzenie kolejnych przestrzeni kontrpubliczności poprzez działanie twórcze z dziećmi i maszerowanie przez instytucje. Jak zauważa Stańczyk, w polskim kontekście „Trzeci obieg deterytorializował socjalistyczne przestrzenie, poprzez parodię i pastisz rekontekstualizował obowiązujący dyskurs, a dzięki temu zyskiwał krótkotrwałe, niespodziewane obszary autonomii" (2025, s. 48). Co zatem charakterystyczne dla Europy Środkowo-Wschodniej, „kultura alternatywna w krajach socjalistycznych znacznie częściej niż na walce polegała na tworzeniu równoległej rzeczywistości i wykorzystywaniu nadarzających się sposobności działania" (2025, s. 48). Były to często sploty dość zaskakujące, wykorzystywano bowiem nadarzające się okoliczności w ramach kultury dominującej. Przykładem może być choćby działanie Jacka Bukowskiego z dziećmi zatytułowane *Gry plastyczne*, zrealizowane tuż po zakończeniu stanu wojennego, w listopadzie 1983 roku w Pałacu Młodzieży w Warszawie, podczas którego dzieci dekonstruowały dyscyplinujący, tekstocentryczny i linearny porządek książki:

> Książka może być również luźnymi kartkami – obrazkami wykonanymi przez dzieci. Kartki te można ułożyć i odczytać w dowolnej kolejności, tworzyć coraz to nowe opowiadania, zmieniając temat i system wyboru kartek. Można bawić się indywidualnie i w grupie, włączając w cudze opowiadanie. Taka koncepcja książki pozwala na wielokrotne, twórcze formowanie

tego samego materiału (Bukowski i in., 1985, s. nienumerowane).

Grupa „pARTner", kontestująca zarówno państwowy system sztuki, jak i system szkolny, znalazła alternatywną przestrzeń do działania w Pałacu Młodzieży, a więc w centralnym i utożsamianym z socjalizmem budynku Pałacu Kultury i Nauki. Organizując tam wystawy i warsztaty z dziećmi, dokonała „manipulacji materiałami wyprodukowanymi w […] imperium" (*Pierwszy Międzynarodowy Manifest Mail Artu*, 1991, s. 26-27), czyli, mówiąc inaczej, przechwycenia, i wykonała marsz przez instytucje (Debord, Wolman, 1956). Mimo powszechnego w środowiskach artystycznych bojkotu systemu sztuki (Banasiak, 2020), „pARTner" działał z dziećmi BWA we Wrocławiu i w Łodzi, w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, a także na prowincji – w Wiśle-Jaworniku, w Ełku, Olecku, Siedlcach – wszędzie tam, gdzie w ramach funkcjonującego systemu znalazł przychylnych ludzi czy dyrektorów. Funkcjonował więc w ramach instytucji państwowych w formule dyssensusu, czyli niezgodności celów, wartości czy stylów życia. Dyssensus, jak pisze Luiza Nader, ujawnia niezgodę, polega na „dyskursywnym rozłączeniu, zaznaczeniu różnicy" (2018, s. 47) pozostając jednak bardziej „dyskursem oporu" aniżeli protestem, krytyką czy kontestacją (tamże, s. 52).

Grupa maszerowała nie tylko przez instytucje, ale również przez media. Badania artystyczne prowadzone przez „pARTnera" docierały do szerokiego grona dzięki regularnemu pojawianiu się tekstów członków grupy w periodyku Ministerstwa Oświaty i Wychowania „Sztuka w szkole", wydawanym przez WSiP w nakładzie piętnastu tysięcy egzemplarzy i prenumerowanym przez szkoły i domy kultury w całej Polsce. W komitecie redakcyjnym zasiadali m.in. Jacek Bukowski i Blanka Gul-Olszewska, a jednym z redaktorów był przez pewien czas Janusz Byszewski. Program „pARTner" stał się więc popularny i mimo swojego krytycznego usytuowania,

które było maskowane przez pozornie dziecięcą publiczność, stał się rozpoznawalny w kulturze głównego nurtu.

W 1986 roku grupa otrzymała nawet Nagrodę Prezesa Rady Ministrów za twórczość artystyczną dla dzieci i młodzieży. Rok ten został uznany przez Jakuba Banasiaka, badającego rozpad państwowego systemu sztuki w Polsce w latach 1982-1993, za cezurę wyznaczającą artystyczną „drugą odwilż". Wykonana przez niego analiza powojennych wystaw wskazuje, że artyści młodego pokolenia postanowili wtedy przełamać bojkot wywołany stanem wojennym, skonfrontować swoją twórczość z publicznością, zwrócić uwagę krytyków, a także zawalczyć o swoje życie i kariery (Banasiak, 2020, s. 44). Oznaczało to wejście w opartą na dyssensusie współpracę z instytucjami, ale też – jak w przypadku „pARTnera" – otwarcie sali warsztatowej i odważne wyjście nie tylko w plener, ale i w przestrzeń publiczną. W tym właśnie roku, będącym również rokiem wybuchu elektrowni jądrowej w Czarnobylu, Wiesław Karolak – najbardziej chyba spośród członków grupy zainteresowany działaniami z obszaru *environmental art* – zaprosił dzieci do udziału w miejskim happeningu[4]. Odrysował kredą na poznańskim rynku cienie fasad przylegających do niego domów, a potem proponował dzieciom wypełnianie ich wnętrz własnymi rysunkami w ramach przywoływanej już akcji pod tytułem *DOM. Wnętrze – Mieszkanie* zorganizowanej na VII Biennale Sztuki dla Dziecka (Karolak, 2018, s. 280-281).

Od izolacji do wielozmysłowości

Odwrotnie niż w przypadku dominujących dyskursów z pola badań artystycznych, kształtujących się z pominięciem Europy Środkowo-Wschodniej, mail art był bardziej popularny na Wschodzie niż na Zachodzie. Można więc uznać go za interesującą glokalną strategię artystyczno-

badawczą, która w polskim kontekście miała służyć przede wszystkim jako antidotum na izolacjonizm, szczególnie odczuwalny w stanie wojennym i tuż po nim (Piotrowski, 2005, s. 268). Choć publikowanie dzieł w alternatywnym obiegu sztuki poczty, a więc „poza planami działalności oficjalnych instytucji kultury, a także poza zasięgiem cenzury" wpisuje się w praktyki izolacjonistyczne, to paradoksalnie było sposobem na szukanie tego, co „zbieżne z analogicznymi procesami w sztuce światowej" i domagało się wręcz „samodzielnego określania nowych form i formuł dzieła na pograniczach dziedzin i dyscyplin" (Makarewicz, 2019, s. 21). Sztuka poczty ze swojej natury ograniczała format i technikę wykonania. Restrykcje formalne w edukacji artystycznej są uznawane za czynniki wyzwalające twórczy potencjał i wzmagające kreatywność. Izolacjonizm z jednej strony ogranicza, z drugiej uwalnia. Doświadczenie „pARTnera" pokazuje, że obecność w sieci sztuki poczty pozwalała na swobodną i nieskrępowaną prawami autorskimi czy zasadami ochrony danych osobowych możliwość czerpania ze strategii badawczo-artystycznych innych twórców. Mimo zdecydowanie autorskiego charakteru ich działań, przepływy te są widoczne choćby na poziomie estetyki.

Sztuka poczty jako strategia ABR umożliwiała grupie „pARTner" nie tylko performowanie politycznego oporu, ale również kontakt z innymi członkami sieci poprzez barterową wymianę dzieł. To właśnie wymiana materialnych przedmiotów sztuki wydaje się kluczowa w rozumieniu oddziaływania sztuki poczty, niemożliwego do zrekonstruowania w rzeczywistości cyfrowej. Dzieło sztuki może być sprawcze, pisze Weronika Plińska za Alfredem Gellem, gdy rzecz w obiegu sztuki staje się darem tworzącym ludzkie relacje. W tym ujęciu patrzy się na „przedmiot sztuki jak na Innego, który jest zarazem swego rodzaju «animatorem» posiadającym «zdolność» generowania sieci relacji społecznych w swoim najbliższym sąsiedztwie" (2021, s. 32-33).

Sztuka poczty – tak jak dar rozumiany antropologicznie, musi krążyć dla podtrzymania ludzkiej wspólnoty (Mauss, 1973).

W sztuce poczty abstrakcyjna komunikacja (w latach osiemdziesiątych powszechne było zainteresowanie teoriami komunikacji Sapira-Whorfa, Bernsteina, Halla, a także teorią krytyczną Herberta Marcusego) została odczarowana poprzez to, co Marek Krajewski nazywa jej „dociążeniem". Dociążenie komunikacji było tu zupełnie fizyczne i odbywało się poprzez „eksponowanie jej ciężaru, materialności, energochłonności, pracy i ekstrakcji, które są potrzebne dla jej istnienia, tego, że odciska się ona na warunkach egzystencji nie tylko ludzi, ale też innych form istnienia" (Krajewski, 2025, s. 297). Materialny i wielozmysłowy wymiar sztuki poczty stanowił przeciwwagę dla alienacji, izolacji, jak również wszechobecności upolitycznionej sfery oficjalnej, która wytwarzała poczucie „obcowania z tajemniczą siłą, której zasady działania nie znamy, ale która robi rzeczy niemieszczące się w naszych ramach poznawczych" (tamże, s. 294), czy też po prostu nielogiczne, niezrozumiałe. Materialne dociążenie komunikacji następowało poprzez wysyłanie niezwykłej formalnie korespondencji przekraczającej podstawowy cel komunikowania – nie było nim już tylko przekazywanie znaczeń, lecz również „próba oddziaływania, wpływania na innych, a więc wywoływania materialnych efektów, zmiana jakichś stanów rzeczy" (tamże, s. 290).

W taki sposób, jak sądzę, można odczytywać próby mierzenia się członków „pARTnera" z materialnością dokumentacji. Wydawane przez nich w kooperacji z instytucjami kultury i sztuki katalogi wystaw, sprytny wybieg w obliczu trudności ze swobodną publikacją własnych tekstów i brakiem papieru, stawały się z czasem coraz mniej tekstowe, a coraz bardziej wizualno-taktylne, a więc zwracały się ku zmysłowi dotyku poprzez

zastosowanie różnorodnych faktur i zaskakujące zabiegi techniczne. Jak w przypadku kolażowo-zinowego katalogu *Sztuka Akcji dla/z dziećmi*, chciały angażować widza w pozawizualny, wielozmysłowy, więc bardziej zaangażowany kontakt z treścią, co było próbą zmiany obowiązującego okoulocentryczno-scjentystycznego paradygmatu (albo chociaż negocjacji z nim) i wykazywało dążenia holistyczne (Pallasmaa, 2012). Ujawnia to Janusz Byszewski, pisząc odręcznie na skrzydełku okładki o swoich zmaganiach z „ciążącą mu" komunikacją i niewyrażalnością przeżyć:

> Chciałbym Wam tyle opowiedzieć o akcjach, które się odbyły, o nowych przyjaźniach, o pracy z dziećmi i artystami, o nowych pomysłach, o tym co działo się przez cały czas realizacji projektu „Sztuka Akcji dla/z dziećmi" – ale jak to zrobić? (Byszewski, 1985, przód okładki)

W innym miejscu pisze natomiast:

> Oczywiście trudno opowiedzieć o całym projekcie. Odbyły się przecież i spektakularne happeningi i wyciszone spotkania, na których mówiono o rzeczach poważnych; powstały duże graffiti, ale też małe osobiste rysunki wysłane do nieznanego odbiorcy na drugiej półkuli; była głośna elektroniczna muzyka, ale też chwila zadumy i refleksji. I jeszcze… „ale jak to powiedzieć" (Byszewski, 1986, s. nienumerowane)

Może się to wiązać również z trudnościami językowymi związanymi z pracą w wielokulturowym środowisku.

O próbach „dociążenia” „ciążącej” komunikacji świadczy też jedno z najciekawszych działań z obszaru sztuki poczty, zainicjowane przez członków „pARTnera” w 1984 roku – warsztaty dla dzieci z Wisły-Jawornika. Blanka Gul-Olszewska wprowadziła dzieci w mail art, zadając pytania: „Jak powinna wyglądać koperta, żeby już swą formą mówić o nadawcy i o sprawach opisanych wewnątrz? A sam list, czy musi być tylko tekstem?” (Stelmach, 1986). Janusz Byszewski, próbując podjąć wielozmysłowe wyzwanie i przełamać wizualność poczty, przygotował natomiast z dziećmi „list dźwiękowy z Wisły”, zawierający nagrania głosów, śpiewu i zagadek. List wysłano do Lucimia pod Toruniem do członków grupy Działania, która sformułowała ideę sztuki społecznej i od połowy lat siedemdziesiątych animowała kulturę we wsi. „Czekamy na odpowiedź i planujemy «wysłanie Wisły do» Lucimia. Będzie to duża paczka z wodą z potoku, ze śniegiem, soplem lodowym, powietrzem z Jawornika i mnóstwem innych dziwnych rzeczy” (Stelmach, 1986) – pisali w podsumowaniu.

Pełna fantazji głowica pocztowej rakiety uderzyła co prawda w twardą rzeczywistość, ale umożliwiła krążenie daru i podtrzymywanie kontaktów artystycznych. Artystyczno-badawcze strategie „pARTnera” – nawet jeśli funkcjonujące w sztywnych granicach mail artu – wykazywały dążenie do materialnej realizacji, która miała prowadzić do pozamaterialnego, performatywnego efektu.

Między materią a performansem

Listy Michaela Groschoppa, wspomnianego już twórcy mailartowego ze Wschodnich Niemiec, od którego grupa pożyczyła nazwę i logotyp, dostępne są w internetowym archiwum sztuki poczty założonym przez duńskiego artystę Nielsa Lomholta (*Michael Groschopp*). Pojawia się tam czerwony

pocztowy stempel ze statyczną jeszcze nazwą „pARTner”, sygnującą zebraną przez niego około 1983 roku listę kontaktów, do których wysyłał swoje dzieła. Na liście tej widnieje nazwisko Janusza Byszewskiego, a na jej rewersie osobisty stempel Groschoppa z adresem i uproszczonym autoportretem – długie włosy, broda, okulary. Choć to stereotypowy wygląd kontrkulturowego inteligenta, trudno jednak nie zauważyć tu podobieństwa do Byszewskiego. To swoiste przyjęcie nazwy i wizerunku, czy nawet do pewnego stopnia performatywne utożsamienie się tych dwóch twórców pokazuje znaczenie materialności dzieła sztuki poczty, a nawet jego fizyczności, cielesności.

„Program pARTner” zaczynał się od słów w duchu filozofii dialogu:

> Podstawowym wyróżnikiem ludzkiej wspólnoty jest trójczłonowa relacja „ja-ty-my”. Jej istotność wyraża się w poczuciu własnego „ja”, odczuciu „ty” – jako innego „ja”, a przez to zaistnienie w „my” (Bukowski i in. 1984, s. nienumerowane).

Dzięki mail artowi „ty” – a więc „inne ja”, odległe geograficznie i kulturowo – mogło podzielać częściowo elementy tożsamości „ja”. Było to podstawą do zaistnienia „my” – a więc ruchu społecznego. Sztuka poczty przez swój rękodzielniczy charakter pozwalała w pewnym sensie obcować z przedmiotami naznaczonymi cielesnością autora – najczęściej jego dotykiem, ale również z jego wizerunkiem: odbitkami jego ciała albo z jego portretami. Zanna Gilbert, badająca wymianę listów między Robertem Rehfeldtem z NRD a Paulo Brusckym z północno-wschodniej Brazylii w latach siedemdziesiątych, analizowała performatywne cechy związane z wysyłaniem kserokopii części swojego ciała przez Bruscky’ego i wskazywała na istotność

fizyczności „ludzkiego listu” w przełamywaniu poczucia wyobcowania i izolacji (Gilbert, 2015, s. 153). Jak pisze badaczka:

> Bruscky często stemplował swoje prace napisem „Oryginalna kopia” lub „Kopia zgodna z oryginałem”, co dodatkowo uwiarygodnia tezę, że prace te można postrzegać jako metaforyczne ciała. Można więc stwierdzić, że sztuka poczty, choć identyfikowana jako odcieleśniona praktyka artystyczna, nie przeszkodziła artystom poczty w eksperymentowaniu z metodami uczynienia ciała protagonistą ich dzieł (tamże, s. 157, tłumaczenie autorki).

Również w katalogach opisujących projekt *Sztuka Akcji dla/z dziećmi* można znaleźć próby performatywnego ucieleśnienia sztuki poczty z zachowaniem innych zasad nią rządzących. Katalog otwiera „dotykowy” list od przywoływanej już Ursuli B. Peters, zawierający saszetkę z popiołem ze spalenia papierowej tęczy oraz ziemię z Berkeley – pozostałości po performansie *Calling Poland* z 1984 roku, do którego dołączony został fragment tekstu Ajschylosa *Orpheus, unite what is divided, communicate what is silent* (Byszewski, 1985, s. nienumerowane). W katalogu znaleźć można zdjęcia artystów i uczestników ich działań, a także przeróżne sposoby na angażowanie ciała dzieci. Przywołam tu tylko niektóre, jak choćby projekt książki *Crazy Hair* Normana B. Colpa z Nowego Jorku nadesłany w odpowiedzi na wezwanie „pARTnera” i przedstawiający siedem autoportretów artysty w okularach, robionych codziennie po wstaniu z łóżka, dokumentujących zmiany w jego fryzurze. Artysta zachęca dzieci do przeprowadzenia analogicznego projektu i tworzenia własnej „książki zrobionej przez artystę” (Byszewski, 1985, s. nienumerowane). „Wróżenie z opowieści” to działanie Leszka Podczaskiego angażującego dzieci w

obserwację własnych dłoni:

> Patrząc na swoją dłoń – widzisz różne barwy, ich rozmaite odcienie. Wędrujesz po wzgórzach i zagłębieniach – twej cielistej powłoki (w nieskończoność). Z ręki promieniuje ciepło, zapach, głos i… wiele innych światów. Dotknij – przeszłość i przyszłość. Opowiedz mi o tym (Byszewski, 1985, s. nienumerowane).

Do symboliki dłoni odwołuje się też stempel „BZZZ ART IN CONTACT" Henryka Bzdoka (*pARTner '84/'85*, 1986, s. nienumerowane), przedstawiający kulę ziemską i dłonie w uścisku, symbolizujące ludzki dotyk. Tadeusz Marciniak przesyła zdjęcie przedstawiające odbite na papierze dziecięce ręce i pisze:

> …zostawcie ślady rąk, buduje się przecież przestrzeń porozumienia, pole intymne, pole wielorakie, pole osobliwe… ręce, ręce dobre, radosne, kochane, całowane ręce, ręce przychylne, przyjazne, uśmiechnięte, tkliwe, czułe, ciepłe, delikatne, ręce rozumne, ręce kojące, ręce oczekujące, ręce nagie, ręce błagalne, łaknące, spragnione, ręce zmęczone, spracowane, bezsilne, ręce błagalne, łaknące, spragnione, ręce zmęczone, spracowane, bezsilne, ręce bezradne, cierpiące, drżące (*pARTner '84/'85*, 1986, s. nienumerowane).

Również wcześniejsze działania członków „pARTnera", angażujące dzieci w działania polegające na przekształcaniu materii z użyciem własnych dłoni i ciała, jak układanie słów z kamiennego alfabetu Eugeniusza Józefowskiego, budowanie z wielkich pudeł-klocków Wiesława Karolaka, międzypokoleniowe

rozmowy o przedmiotach animowane przez Jacka Bukowskiego, obiekty pytające Janusza Byszewskiego, tworzenie kolekcji Blanki Gul-Olszewskiej – wszystkie te i inne warsztatowe działania z materią miały podobny artystyczno-badawczy i performatywny cel – pokazanie dziecięcego wpływu na rzeczywistość i dziecięcej sprawczości w duchu „hands on” – wzięcia spraw w swoje ręce.

Na kopertach wysyłanych do adresów z sieci sztuki poczty znaleźć można było jednak również odciski innych dłoni. Korespondencję kontrolowała cenzura: koperty były otwierane, rozrywane, opatrywane adnotacjami, że nadeszły uszkodzone. Choć hasła sztuki poczty musiały sprawiać cenzorom trudności, gdyż zgodnie z zasadą nadidentyfikacji dwuznacznie nawiązywały do wartości komunizmu, jak zauważa Piotr Piotrowski, sama świadomość, że organy rządowe przechwytują i czytają listy, jak również kopiują je, archiwizują i wykorzystują do dalszej infiltracji, mogła powodować autocenzurę (2005, s. 268-269). Był to jednak również element odpowiednio „dociążający”, bo ujawniający i ucieleśniający trzecią stronę tej korespondencji. Podarta koperta nosiła na sobie ślad ludzkiej ręki niemniej ważny w procesie mailartowej komunikacji niż pARTnerska relacja nadawcy i odbiorcy.

W poszukiwaniu pARTnerstw

Grupa „pARTner” jest jednym z bardziej interesujących polskich przykładów działania tworzącego ponadlokalne artystyczno-badawcze społeczności i łączącego twórców z różnych miast i krajów, osoby różnorodne wiekowo, a także kulturowo. Grupa zainicjowała ruch społeczny dzieci i dorosłych praktykujących na gruncie sztuki i edukacji twórczej strategie artystyczno-badawcze wyrastające z praktyki sztuki poczty. Był to ruch

zdecentralizowany i kwestionujący zasady rządzące głównym nurtem sztuki, polegający na twórczej kooperacji i wymianie oraz deklarujący upodmiotowienie dzieci.

Funkcjonowanie w trzecioobiegowej, alternatywnej sieci oraz w relacjach dyssensusu z instytucjami głównego nurtu miało na celu tworzenie innych centrów kultury i sztuki dla dzieci i dorosłych – poza szkołą, domem i wpływami bieżącej polityki. Próbowano tworzyć sytuacje twórczo-badawcze umożliwiające nawiązywanie równościowych i partnerskich relacji międzyludzkich, których katalizatorem miała być sztuka. Ich działania, jak choćby *Sztuka Akcji dla/z dziećmi*, poprzez zwrot ku materialnej taktylności dzieła sztuki i zaakcentowanie cielesności wszystkich stron relacji wymiany – również akcentowanie dotyku ręki cenzora – pozwalały na „dociążenie" komunikacji i performatywne przekroczenie izolacji wywołanej kryzysem kultury, stanem wojennym i schyłkową fazą PRL-u.

Choć „pARTner" działał w konkretnym momencie historyczno-społecznym, jego twórcze i badawcze strategie mogą być inspiracją dla współczesnych przedsięwzięć artystyczno-społecznych. Dążył do stworzenia ruchu społecznego opartego na paARTnerskich zasadach, zachęcając w manifeście: „Włączcie się w nasze poszukiwania. Bądźcie partnerami nie tylko w sztuce" (Bukowski i in. 1984, s. nienumerowane). Angażował więc zarówno dzieci, jak i dorosłych twórców w partycypacyjny proces twórczo-badawczy prowadzący do budowania alternatywnych przestrzeni i kontrpubliczności, niezbędnych zarówno do krytycznej analizy rzeczywistości schyłku PRL, jak i rozwijania radykalnej wyobraźni na rzecz innej, pARTnerskiej przyszłości.

Wzór cytowania:

Dobiasz-Krysiak, Maja, *Dla/z. Sztuka poczty jako strategia artystyczno-badawcza grupy „pARTner”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/9et0-2m82.

Autor/ka

Maja Dobiasz-Krysiak

Maja Dobiasz-Krysiak (maja.dobiasz-krysiak@umk.pl) – antropolożka i animatorka kultury. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, doktorka nauk o kulturze, adiunktka na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, prowadząca zajęcia na Studiach Podyplomowych Pedagogika Teatru. Ekspertka do spraw merytorycznych w Mazowieckim Programie Edukacji Kulturalnej. Visiting Scholar w The New School for Social Research w Nowym Jorku (2024). Autorka tekstów i artykułów po polsku i angielsku m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej”, „Przeglądzie Socjologii Jakościowej”. W 2026 roku wyszła jej nowa książka *Sześć Ruchów. Od Pracowni olsztyńskiej do metodologii twórczo-badawczej*. Zainteresowana badaniem kultury alternatywnej i zagadnieniem kryzysu w kulturze. Zajmuje się też relacjami sztuki i edukacji oraz etnograficzno-animacyjnymi badaniami w działaniu. ORCID: 0000-0002-9534-6463.

Przypisy

1. Odniesienie do słów Dicka Higginsa przywoływanych często przez Janusza Byszewskiego: „Artysta daje ci strukturę: możesz sam ją wypełnić”, Higgins, 1985, s. 79.
2. Maja Dobiasz-Krysiak, Rozmowa z Januszem Byszewskim, Warszawa, 16 lutego 2025.
3. Tłumaczenie autorki:
    1. Artyści poczty nie przejmują się tym, kto zrobił to pierwszy;
    2. Artyści poczty nie przejmują się tym, kto zrobił to najlepiej;
    3. Artyści poczty robią to teraz dla siebie nawzajem;
    4. Artyści poczty przekraczają granice;
    5. Artyści poczty nie konkurują publicznie o to, kto zrobi to najlepiej;
    6. Artyści poczty nie przyjmują nagród za swoje osiągnięcia;
    7. Artyści poczty nikogo nie odrzucają;
    8. Artyści poczty robią to międzynarodowo;
    9. Artyści poczty budują światową sieć zaufania;
    10. Artyści pocztowi wysyłają pocztą;
    11. Artyści poczty robią to dla/z dziećmi.
4. Maja Dobiasz-Krysiak, Rozmowa telefoniczna z Wiesławem Karolakiem, 19 września 2025.

Bibliografia

Banasiak Jakub, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020.

Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz; Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *Program pARTner*, [w:] *pARTner. Działania artystyczne z dziećmi*, BWA we Wrocławiu, Wrocław 1984.

Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz; Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *pARTner*, BWA w Toruniu, Toruń 1985.

Bukowski Jacek, *Zrozumieć sztukę (IV). Pedagogika odpowiedzialności*, „Plastyka w szkole. Dwumiesięcznik Ministerstwa Oświaty i Wychowania" 1985, nr 5-6.

Bukowski, Jacek, *Jacek Bukowski*, Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa 1988.

Byszewski, Janusz, *Sztuka Akcji dla/z dziećmi*, BWA Łódź, Łódź 1985.

Byszewski, Janusz, *Art Actions for/with Children*, [w:] *pARTner '84/'85*, red. M. Jasser, J. Byszewski, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu; Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 1986.

Debord, Guy; Wolman, Gil J., *A User's Guide to Détournement*, „Les Lèvres Nues" 1956, nr 8, tłum. Ken Knabb. https://xenopraxis.net/readings/debord_detournement.pdf [dostęp: 27.07.2026].

Dobiasz-Krysiak, Maja, *Szkoła transformacji. O szkole waldorfskiej w dobie przełomu demokratycznego*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2021.

Dobiasz-Krysiak, Maja, Rozmowa z Januszem Byszewskim, Warszawa, 16 lutego 2025.

Dobiasz-Krysiak, Maja, Rozmowa telefoniczna z Wiesławem Karolakiem, 19 września 2025.

Florczykiewicz, Janina, *Teoretyczne i praktyczne aspekty edukacji plastycznej w Polsce w XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza ASPRA, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Warszawa–Siedlce 2018.

Gilbert, Zanna, *The Human Letter: Mail Art Exchanges between East Berlin and Northeast Brazil in the 1970s*, [w:] *Außer Kontrolle! Farbige Grafik & Mail Art in der DDR/Out of Control! Color Prints and Mail Art in the GDR*, red. K. Röder, Ch. May, P. Kaiser, Verlag der Buchhandlung Walther König, Schwerin–Ludwigslust–Güstrow 2015.

Groschopp, Michael, [w:] Lomholt Mail Art Archive, https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/michael-groschopp [dostęp: 25.07.2026].

Gul-Olszewska, Blanka, *Sztuka jako podróżowanie*, [w:] Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz;

Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *pARTner*, BWA w Toruniu, 1985.

Higgins, Dick, *Intermedia i inne eseje*, red. P. Rypson, Akademia Ruchu, Warszawa 1985.

I wtedy nazwaliśmy to relacjami. Z Marią Parczewską i Januszem Byszewskim rozmawia Marta Kosińska, [w:] *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.

Józefowski, Eugeniusz, *Eugeniusz Józefowski*, [w:] Bukowski, Jacek; Byszewski, Janusz; Gul-Olszewska, Blanka; Józefowski, Eugeniusz; Karolak, Wiesław, *pARTner*, BWA w Toruniu, 1985.

Józefowski, Eugeniusz; Stefańska, Anita; Szabelska-Holeksa, Marta, *O arteterapii, edukacji i sztuce. Teksty rozproszone i niepublikowane*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

Karolak, Wiesław, *For/with. Together*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts" 2018, nr 20.

Krajewski, Marek, *Ciężar komunikowania*, „Teksty Drugie" 2025, nr 5.

Mail art, czyli sztuka poczty, red. D. Folga-Januszewska, P. Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

Majewska, Ewa, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność" i Czarne Protesty*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2018.

Makarewicz, Zbigniew, *Arytmia. O niektórych aspektach artystycznej awantury na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka polska na ziemiach zachodnich i północnych od 1981 roku do współczesności" 2019, nr 14.

Manning, Erin, *Ten Propositions for Research-Creation*, [w:] *Collaboration in Performance Practice*, red. N. Colin, S. Sachsenmaier, Palgrave Macmillan, London 2016.

Mauss, Marcel, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społecznościach archaicznych*, tłum. Krzysztof Pomian, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Nader, Luiza, *Wspólnota wyobraźni jako dyssensus*. *VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki (1970)*, „Sztuka i Dokumentacja" 2018, nr 18.

Oldenburg, Ray, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*, Paragon House, New York 1989.

Pallasmaa, Juhani, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012.

pARTner '84/'85, red. M. Jasser, J. Byszewski, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu; Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 1986.

Pierwszy Międzynarodowy Manifest Mail-Artu, [w:] *Mail art, czyli sztuka poczty*, red. D. Folga-Januszewska, P. Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

Piotrowski, Piotr, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Rebis, Poznań 2005.

Plińska, Weronika, *Sprawczość sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2021.

Rypson, Piotr, *Muzeum w sieci*, [w:] *Mail art, czyli sztuka poczty*, red. D. Folga-Januszewska, P. Rypson, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

Spudowska Alina, *Akcje plastyczne na VII Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu*, „Plastyka w szkole. Dwumiesięcznik Ministerstwa Oświaty i Wychowania" 1986, nr 5.

Stańczyk, Xawery, *Sarna z krzesłem na głowie albo koniec długich lat 80.*, „Czas Kultury" 2025, nr 2.

Stelmach, Maria, *Wisła-Jawornik '84-'85*, [w:] *pARTner '84/'85*, red. M. Jasser, J. Byszewski, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu; Biennale Sztuki dla Dziecka, Poznań 1986.

Tercet ¿Czy badania artystyczne?: Paulina Brelińska-Garsztka, Zofia Małkowicz-Daszkowska i Zofia Reznik, *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i#ref9 [dostęp: 22.07.2026].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/dlaz-sztuka-poczty-jako-strategia-artystyczno-badawcza-grupy-partner

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wiedza-proces-kontrola-odpowiedzialnosc-wokol-wyzwan-i-mozliwosci-badan-artystycznych

/ BADANIA ARTYSTYCZNE

Wiedza, proces, kontrola, odpowiedzialność – wokół wyzwań i możliwości badań artystycznych

Rozmawiają Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska, Zuzanna Grębecka i Dorota Sosnowska

ZOFIA DWORAKOWSKA: Od jakiegoś czasu obserwujemy rosnącą popularność terminu „badania artystyczne”, która nas, w zespole sztuk społecznych[1], zastanawia, a nawet intryguje. Dla reprezentowanej przez nas tradycji kształcenia praktycznego w Instytucie Kultury Polskiej ten styk badania, sztuki, działania był zawsze bardzo ważny, a także określający naszą tożsamość. Patrząc wstecz na program działającej w latach 1997-2019 specjalizacji animacja kultury, projekty realizowane wokół niego, a dzisiaj także na założenia i praktyki studiów sztuki społeczne, wydaje się, że można by je wpisać w szeroki nurt „badań artystycznych”, choć ani my, ani nasi poprzednicy nie używaliśmy tego terminu. Z tego powodu rok temu rozpoczęliśmy cykl[2] wewnętrznych dyskusji wokół tekstów, wystaw, inicjatyw sytuujących się na przecięciu sztuki i badań, których celem było jednak także przyjrzenie się własnemu doświadczeniu. Szczególnie ciekawe w tym cyklu

było spotkanie różnych perspektyw osób w nich uczestniczących: badaczek, kuratorów, artystek. Dzisiejsza rozmowa jest powrotem do tamtych rozważań i ich przywołaniem.

DOROTA SOSNOWSKA: Ponieważ nasze spotkanie stanowi próbę powrotu do refleksji, którą już w tym i szerszym gronie podejmowaliśmy, choć nigdy jej nie zapisaliśmy, chciałabym wprowadzić wątek powrotu i powtórzenia. Mam wrażenie, że badania artystyczne są kategorią definiowaną i niejako wynajdywaną wciąż na nowo (pisał o tym na przykład Tercet ¿Czy badania artystyczne? na łamach „Didaskaliów”[3]). Fakt, że musimy wrócić teraz do wątków, powtórzyć jakieś rzeczy, które już sobie powiedzieliśmy, czy spróbować je sformułować na nowo z poczuciem, że już o tym rozmawiamy od jakiegoś czasu, oddaje więc dynamikę rozmowy o badaniach artystycznych, która w swoich różnych odsłonach często powraca do problemu z definicją i konieczności powtarzania gestu ustanowienia towarzyszących praktykom badawczo-artystycznym założeń. Jednocześnie nasze rozmowy miały od początku podwójny wymiar. Dążyliśmy do znalezienia kategorii, którymi możemy opisać styk praktyk artystycznych i badawczych oraz możemy o tym rozmawiać bez ustanawiania nowych i osobnych definicji. Zależało nam bowiem również na przywoływaniu historii praktyk, które już mierzyły się z przecięciem sztuki i nauki na różne sposoby, więc na tworzeniu jakiejś tradycji. W tym sensie to, że ta rozmowa jest rekonstrukcją samej siebie, wydaje się kwestią pewnej metody myślenia o tym, że badania artystyczne nie tylko dzisiaj, ale być może zawsze są w powrocie, że one jak Duch Ojca Hamleta pojawiają się zawsze po raz drugi. Może zacznijmy od pytania, skąd się bierze to wrażenie powrotu i powtórzenia? Gdzie lokujemy korzenie czy źródła myślenia o badaniach artystycznych i w planie indywidualnych biografii, i w planie instytucjonalnym, który nas łączy jako sztuki społeczne?

ZOFIA DWORAKOWSKA: Na pewno jest tak, że to jest także szersze pytanie o wymiar poznawczy sztuki. Czy to jest coś nowego, że sztuka bada albo nawet diagnozuje rzeczywistość? Czy to jest coś, co się pojawiło w ostatnim dziesięcioleciu?

DOROTA SOSNOWSKA: Bo to jest de facto kluczowe pytanie, prawda? Czy rosnąca popularność terminu „badania artystyczne" wynika ze zmagania się z kapitalizmem? Czy badania artystyczne są próbą znalezienia obejścia systemu, tak jak bywają używane i diagnozowane: jako metoda kłusownictwa czy hakowania dwóch skostniałych systemów akademickich, czyli akademii artystycznych i humanistycznych? Czy to jest rzeczywiście coś, co przychodzi jako nowe otwarcie?

JANUSZ BYSZEWSKI: Mam poczucie, że idea badań artystycznych, czy używania sztuki, bo to różnie się określa, do badań, do diagnozowania, do projektowania, towarzyszy mojemu już długiemu życiu zawodowemu od dawna. Pracując przez wiele lat jako kurator w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, miałem wrażenie, że ta idea była tam stale obecna, a w którymś momencie (można by się zastanowić, kiedy) nastąpił wyraźny wzrost zainteresowania „badaniami". Wydaje się, że obecnie istnieje ryzyko nadużywania tego terminu: artyści badają, kurator bada, wystawa bada i w tekstach kuratorskich, krytycznych ten termin w różnych znaczeniach występuje. Odwołując się z kolei do praktyki animacji kultury, tak jak ją rozumieliśmy w Instytucie Kultury Polskiej, a teraz do sztuk społecznych, można stwierdzić, że badania są integralną częścią praktyki. Uczyliśmy studentów tych kierunków, że działanie rozpoczyna się od rozpoznania terenu, gdzie będzie realizowany projekt, od badań właśnie, które dostarczą informacji, wskazówek, sugestii, w jaką stronę należy podążać. Tym bardziej że działania animacyjne odbywają się tu i teraz, to znaczy, że przy całej

swojej uniwersalności, są zawsze lokalne, realizowane z konkretnymi osobami, z określoną społecznością. Więc powiedziałbym, że badania są integralną częścią pewnego rodzaju praktyk artystyczno-społecznych, że nie da się praktykować sztuk społecznych bez badań, które stanowią integralną część procesu twórczego. Współcześnie prowadzi się zresztą wiele różnych badań: uczestnictwa w kulturze, rozwoju kultury, projektuje strategie kultury dla miast czy regionów, bada się publiczność i jej gusta itd. Myślę, że słusznie sztuka nie chce z nich korzystać, bo tracąc swoją autonomię, stałaby się podobna do działań polityków, których aktywność determinowana jest wynikami zlecanych sondaży. Jeśli animacja kultury kierować się będzie zewnętrznymi badaniami, to stanie się realizatorem zewnętrznych celów. Działania animacyjne i te realizowane w polu sztuk społecznych powinny podążać za własnymi intuicjami, własnymi rozpoznaniami, nie tracąc swojej niezależnej dynamiki.

ZOFIA DWORAKOWSKA: W pewnym rodzaju praktyk, takich jak projekty animacyjne, partycypacyjne, czy szerzej – projekty publiczne, *site specifi*c – badanie jest więc niezbędne jako wstępne rozpoznanie. Ale to niejedyne połączenie. Warto może zmapować te różne relacje w obrębie procesów w sztuce, kiedy i po co pojawia się wymiar badawczy. A potem wrócimy do pytania, dlaczego wobec tych relacji, które gdzieś zawsze istniały, teraz pojawia się koncept badań artystycznych i dlaczego, jak powiedziałaś, wpisana jest w niego nowość. Rzeczywiście, jak gdyby tożsamością tego pojęcia jest, że to jest coś nowego. Tymczasem relacje badań i sztuki mogą być właśnie różne. Badania mogą poprzedzać właściwe działanie artystyczne, ale przecież od dawna artyści rościli sobie prawo do tego, że sama sztuka jest diagnozująca, że ma wymiar badawczy, że ten gest artystyczny, estetyczny, jest diagnozą, rozpoznaniem. Kolejna relacja badań i sztuki to sytuacje, w których badania używały sztuki. Gdy czytaliśmy na naszych

spotkaniach teksty ze zbioru *Metody badań jakościowych* pod redakcją Normana K. Denzina i Yvonny Lincoln, już same nazwy nurtów w obrębie tej dziedziny to pokazują: etnografia performatywna, *art-based research.* Oni używali sztuki jako narzędzi do celów badawczych. To są zupełnie trzy inne pola.

ZUZANNA GRĘBECKA: Nie jestem wcale pewna, czy te pola są tak zupełnie inne, dlatego że one mogą być zbieżne, a czasami – mam wrażenie – jest to wręcz jedno pole. Kiedy robię badania, to po to, żeby się czegoś dowiedzieć. Ale czy ta wiedza ma posłużyć projektowi artystycznemu, czy raportowi badawczemu, czy publikacji naukowej, nie musi być przesądzone w momencie rozpoczynania, ani nawet w momencie prowadzenia badań.

Bardzo długo broniłam się przed łączeniem animacji kultury czy działań artystycznych z badaniami, bo uważałam, że badania to aktywność stricte naukowa. Dopiero z czasem przypomniałam sobie moje pierwsze bardzo specyficzne doświadczenia etnograficzne, które było głęboko zanurzone w obcości i inności. W czasie studiów chodziłam na laboratorium etnograficzne prowadzone przez Magdalenę Zowczak w ówczesnej Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Warszawskim. Badania odbywały się na północno-zachodniej Białorusi, na Brasławszczyźnie, wśród ludzi mówiących językiem mieszanym, co dla dwudziestoletnich studentów z Warszawy było dość szokujące. Na początku tych badań między nami a prowadzącą doszło do nieporozumienia. Kiedy nas zapytała o wrażenia, zaczęliśmy mówić o poczuciu obcości, inności. Ktoś z nas powiedział, że chciałby napisać pracę w języku prostym[4], ktoś inny zaproponował zrobienie spektaklu. Prowadząca patrzyła na nas z coraz większym zaskoczeniem i w końcu powiedziała, że chodziło jej o kwestie merytoryczne, a nie o nasze odczucia. Ale to poczucie, że najbardziej adekwatnym językiem do wyrażenia

zdobytej przez nas wiedzy byłaby sztuka, wydaje mi się niezwykle ważne.

W tomie jubileuszowym dla Magdaleny Zowczak Krzysztof Cibor, jeden z uczestników tych badań, opisał nasze doświadczenia, ale w postaci komiksu. Ten komiks sprawozdaje też tę sytuację, o której opowiedziałam. To pokazuje, jak bardzo organiczne jest poszukiwanie w sztuce sposobu na to, jak opowiedzieć o tej wiedzy, która wyrasta z doświadczenia. Nasze badania laboratoryjne nie miały być i nie były badaniami artystycznymi, ale splot tych dwóch dziedzin bardzo wyraźnie się wtedy ujawnił. Podczas spotkań zespołu sztuk społecznych wielokrotnie rozmawialiśmy o tym, że artysta bada rzeczywistość. Trudno nie zauważyć, że etnografia, badania społeczne szukają nowych dróg zdobywania wiedzy i języków do jej przekazania. Patrzą wtedy też na to, jak artyści badają rzeczywistość.

Być może czasami badacze i artyści patrzą na siebie z zazdrością. Czerpanie nowych możliwości metodologicznych właśnie z dziedziny sztuki, z eksperymentów twórczych, to również wydaje mi się zgodne z duchem samej etnografii, która przecież od początku używała takich form, które są równocześnie dokumentacyjne i artystyczne. Myślę o fotografii i filmie etnograficznym, gdzie granica między sztuką a badaniem bywa dla mnie niejasna. Myślę o tak znanych projektach, jak działania Mai Deren na Haiti, gdzie mamy równocześnie i projekt artystyczny, i projekt naukowy. Bardzo wyraźnie w publikacji Deren pojawia się ten moment, kiedy ona uprawia autoetnografię, opisuje swoje doświadczenie opętania. To jest głos badaczki i artystki – stąd odwaga zmiany perspektywy i otwarcie się na doświadczenie.

JANUSZ BYSZEWSKI: Pokazujesz perspektywę badaczki i jej rozterki. Natomiast, gdy myślę o projektach, które realizowałem, to zaryzykowałbym tezę, że osoby w nich uczestniczące badały też siebie. Podam przykład. W Centrum Sztuki Współczesnej w Laboratorium Edukacji Twórczej przez kilka

lat realizowaliśmy projekt z publicznością „Sztuka to…”, dotyczący tego, czym dla osób przychodzących do Zamku Ujazdowskiego jest sztuka. Chętni, mogli wziąć udział w działaniu, które polegało na zrobieniu pocztówki z opisem i wizualizacją własnego konceptu sztuki. W ten sposób zyskaliśmy ogromną wiedzę, bo około dwóch tysięcy osób wykonało prace i pokazało, z jakim wyobrażeniem sztuki przychodzą do Zamku Ujazdowskiego na wystawy. Ale można też powiedzieć, że dwa tysiące osób zyskało większą świadomość, czym dla nich jest sztuka, albo przynajmniej zadały sobie to istotne pytanie.

ZOFIA DWORAKOWSKA: To, o czym mówisz, dzieje się akurat w każdym badaniu z pola nauk społecznych. Zuzanna zapewne to potwierdzi. Gdy przychodzi do mnie etnograf i zadaje konkretne pytania o jakieś aspekty mojego życia, to dopiero te pytania wywołują autorefleksję. Co oznacza, że zastanowienie nad tym, co jest badane i kto bada, jest polem wspólnym dla tych obszarów nauk społecznych i praktyk artystycznych. Chciałabym jeszcze wrócić do tych kwestii metodologicznych, które się pojawiły w wypowiedzi Zuzanny. Dlaczego podczas badań terenowych, o których wspominałaś, właśnie sztuka była dla was organicznym sposobem reprezentacji wiedzy gromadzonej w terenie? A co za tym idzie, dlaczego nurt badaczy jakościowych zaczął sięgać po sztukę? Kluczowym pytaniem wydaje mi się, dlaczego prowadząca chciała was przywrócić na tory prawdziwej nauki. Usytuowanie badań artystycznych zarówno wobec nauki, jak i wobec sztuki będzie dla nas istotne.

Chciałabym więc przywołać ponownie naszą lekturę dwóch tomów *Metod badań jakościowych*. Problem, jaki rozpoznają tamci badacze, z którym nie radzą sobie tradycyjne metodologie szeroko rozumianych nauk społecznych, a na który odpowiada sztuka, polega na tym, że w toku badania terenowego

dochodzi do redukcji rzeczywistości wielowymiarowej i wielomedialnej do jednowymiarowego tekstu, pisanego przez jedną osobę. Media sztuki umożliwiają wprowadzenie obrazów, zapachów, wrażeń, emocji, których tekst, przez swój charakter, nie ma szansy oddać. Nie bez znaczenia jest tutaj także temat uczestników badania, przedmiotów badania, podmiotów badania. Dla badaczy, badaczek z tego nurtu problematyczne jest to, że osoba badana jest w jakiś sposób uprzedmiotowiona w toku badań klasycznych. Chodzi o modelową sytuację, w której badacz wyrusza w teren, zbiera tam potrzebne dane, zabiera je do swojego gabinetu i pisze skończony, domknięty, spełniający wymogi profesjonalne swojej dziedziny tekst, którego narracja jest niedostępna dla osób, których dotyczy. Osoby badane oddają kawałek swojego życia i tracą kontrolę nad jego reprezentacją, nie negocjują finalnego tekstu oraz najczęściej nie mają do niego dostępu, ponieważ jest napisany w języku hermetycznym oraz funkcjonuje w obiegach profesjonalnych, czyli w akademii. I tutaj znowu pojawia się sztuka, która pozwala zarówno stworzyć reprezentację bardziej dostępną dla tych osób, których dotyczyły badania oraz umożliwia konsultację tej reprezentacji z tymi osobami, które przeprowadzały badania.

ZUZANNA GRĘBECKA: Zgadzam się z tobą, tylko jedną rzecz bym dopowiedziała. Mówisz o wielomedialności i wieloautorstwie wiedzy, które zostają sprowadzone do jednomedialności i jednoautorstwa oraz o ograbianiu i reifikowaniu badanych. Mówiąc o tym pierwszym, przywołałaś też emocje, a ja bym to jednak rozdzieliła. Wielomedialność i wieloautorskość to jedno, problem emocji dla badaczy to coś innego, i to też może kierować bardzo silnie w stronę sztuki. Pamiętajcie, że mówimy o czasach coraz silniejszego poczucia, że przeżył się, a wręcz załamał paradygmat pozytywistyczny, paradygmat każący Malinowskiemu chować emocje do dziennika intymnego. A tymczasem te emocje są bardzo istotną częścią procesu badawczego.

Bardzo długo i poważnie dyskutowało się o tym, jak mamy uprawiać etnografię, skoro w nomenklaturze anglojęzycznej, określającej globalne rozumienie dyscypliny, nie jest ona *science*, tylko *art*. Pamiętam zajęcia uniwersyteckie prowadzone przez Joannę Tokarską-Bakir poświęcone właśnie usytuowaniu etnografii między *art* a *science*. Zwrócenie się ku sztuce pozwala powiedzieć, że zajmując się etnografią czy antropologią kulturową jesteśmy po stronie *art*, że jesteśmy *masters of art*, a nie *masters of science*[5] i nie ma powodu się tego wstydzić, że można być z tego dumnym, a przynajmniej uznać odwołanie do sztuki w tytule naukowym za część swojej tożsamości. Jako etnografka i badaczka mogę zatem korzystać ze sztuki. Nie jestem niewolnicą paradygmatu pozytywistycznego i jest w mojej pracy miejsce na emocje, które zawsze były uprawnione w sztuce.

To jest coś innego niż multimedialność rzeczywistości. To jest to, w jaki sposób my jako osoby jesteśmy w świecie. Czy jesteśmy w świecie jako intelekt, czy jako istota, która ma nie tylko zdolność racjonalnego myślenia, ale też cielesność, zmysły i emocje. I tak samo jak ja nie mogę być niecieleśnie w terenie, nie mogę w nim być nieemocjonalnie. Nakaz odcięcia emocji w tekście naukowym to tak naprawdę nakaz amputacji fragmentu doświadczenia.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Moim zdaniem, wielomedialność jest mocno związana z afektami. Sztuka, ze swoją estetyką i wielomedialnością, dostarcza środków do wyrażania emocji. Dodam jeszcze jeden wątek z pola tradycji badań jakościowych, ze środowiska Denzina i Lincoln. Ci badacze są też aktywistami, to znaczy idą dalej, nie tylko pozwalają sobie na emocje, ale będąc często rzecznikami społeczności, dążą do uczynienia swoich sprawozdań z badań bardziej sprawczymi poprzez ich oddziaływanie emocjonalne. A więc strategie z pola sztuki są użyteczne nie tylko na etapie

zbierania danych, ale też ich prezentacji.

DOROTA SOSNOWSKA: Ta cielesna i emocjonalna rewolucja prowadzi nas w pole performatywne. Perspektywy, która wyłoniła się mniej więcej w tym samym czasie, co zaangażowane badania jakościowe w naukach społecznych i też w bardzo wyraźny sposób zacierała granicę między tym, co jest badaniem, a co jest sztuką.

Strategie performatywne, które rodzą się zarówno w akademii, jak i w sztuce, bazują na przekroczeniu reprezentacji. Wydaje mi się ważne, że w tekstach z tradycji badań jakościowych diagnozowano kryzys reprezentacji: media reprezentacji w jakiś sposób okazały niewystarczające. W polu badawczym trzeba sobie uświadomić ich oddziaływanie: to, jak ramują wyniki badań czy możliwość ich prezentacji. W polu sztuk społecznych gry z reprezentacją, próby znalezienia innych mediów, innych sposobów prezentacji, innych narzędzi także bardzo mocno wiążą się właśnie z rozpoznaniem kryzysu reprezentacji, co odzwierciedla się wyraźnie także w teoriach performatywnych. Z tej tradycji wyrasta ważna dla nas badaczka, Shannon Jackson z jej książką *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. W tej publikacji pojawia się rozpoznanie, że to, co w sztuce jest intermedialne, ma wymiar społeczny. Naruszenie jednego medium z pomocą innego (np. wprowadzanie teatru do galerii, tańca do teatru, czy rzeźby bądź instalacji na scenę w sposób naruszający konwencje i przyzwyczajenia) często jest narzędziem wywołania partycypacji i wytwarza nowe rodzaje relacji z odbiorcami. Bardzo ciekawe wydaje mi się pytanie, czy opisywane przez Jackson powiązanie intermedialności z partycypacją w ramach sztuki nie odzwierciedla podobnych strategii wiążących badania z zaangażowaniem i partycypacją w kontekście kryzysu reprezentacji, z pola nauk społecznych. Druga rzecz, która też jest dla mnie ciekawa w kontekście zobowiązania,

jakie wiąże się z usytuowaniem w polu nauk społecznych to historia Elizabeth Povinelli. Ta adeptka filozofii związuje się ze społecznością rdzennej Australii i współtworzy artystyczno-badawczy Karrabing Collective. Co ciekawe, to oni ją proszą, żeby jej badania były prowadzone w dyscyplinie antropologii, bo dzięki temu zyska możliwość reprezentowania ich społeczności. Tak jakby żadna inna dyscyplina nie miała takiego potencjału aktywistycznego.

Karrabing Film Collective (od 2008 roku)
Elisabeth Povinelli, amerykańska antropolożka kultury, definiuje swoją pozycję badawczą i twórczą przez rodzinne więzi ze społecznością Karrabing z północy Australii. Słowo „karrabing" pochodzi z lokalnych języków i oznacza odpływ – grupa mieszkańców wybrała je, by opisać wspólne doświadczenie i relację z ziemią oraz wodą, łączącą ich niezależnie od różnic klanowych. Jak czytamy na stronie kolektywu: „Karrabing liczy ponad pięćdziesięcioro członków, od niemowlaków po starszyznę – wszyscy, z wyjątkiem jednej osoby [Povinelli], są rdzennymi interesariuszami ziemi".
Jako Karrabing Film Collective grupa bada rdzenną kulturę, tworząc filmy i sztukę. Filmowanie stanowi dla nich sposób samoorganizacji i analizy społecznej, a pokazy i publikacje pozwalają rozwijać lokalne języki artystyczne i prezentować widzom nowe formy sprawczości. Tworzenie filmów jest formą *survivance* – odmową porzucenia swojej ziemi i sposobem badania współczesnych warunków nierówności. Filmy przedstawiają życie grupy, tworzą więzi z ziemią i interweniują w globalne obrazy rdzenności.
Povinelli opowiada o swojej pozycji badaczki-artystki przez pryzmat kolonialnego uwikłania dyscypliny: „Kiedy zaczęliśmy robić nasze filmy zupełnie sami, byłam jedyną białą członkinią Karrabing. Musiałam więc grać każdą rolę «białego człowieka» – Jacka Rasistę, Jacka Górnika, Jacka Zombie, a w *Night Fishing with Ancestors* Zombie kapitana Cooka, Zombie Bronisława Malinowskiego i Zombie Elona Muska. […] Naprawdę nie potrzebowałam antropologii, żeby wiedzieć to, co te kobiety i ci mężczyźni już mi powiedzieli". Dodaje, że gdy poznała tę społeczność, nie była jeszcze antropolożką – miała dyplom z filozofii St John's College w Santa Fe. To kobiety z Belyuen poprosiły ją, by zaczęła uprawiać antropologię i pomogła im w formułowaniu prawa do ziemi poprzez badanie późnoliberalnej władzy osadniczego kolonializmu.
W Polsce prace Karrabing Film Collective można było zobaczyć w 2020 roku w ramach kuratorowanej przez Sebastiana Cichockiego i Jagnę Lewandowską wystawy *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Zob. Chaberski, Mateusz; Sosnowska, Dorota, *Chapter 15, It Matters Tremendously Who Is Wielding Interpretive Force. Interview with Elizabeth A. Povinelli*, [w:] *Contagion: Between Contiguity and Community*, red. M. Chaberski, D. Sosnowska, M. Sugiera, De Gruyter, 2026, s. 308-318, https://doi.org/10.1515/9783112234983-018.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Powiedzieliśmy do tej pory dużo o tym, jak badacze używają sztuki, ale może też warto się zastanowić nad tym, jak artyści używają sformułowania „badania”. Dlaczego stało się tak popularne, dlaczego jest odkrywane jako nowy koncept? Wiele dawnych nurtów w sztuce zajmowało się badaniem rzeczywistości, na przykład impresjonizm dotyczy przecież badania światła. Czy przedstawiciele sztuki krytycznej używali sformułowania „badania artystyczne”? Januszu, wspominasz, że w Zamku w latach dziewięćdziesiątych często używano słowa „badanie”. Do czego wtedy potrzebowali tego słowa artyści i kuratorzy? Może nas to doprowadzi do powodu tego dzisiejszego odnowienia. Czy to są zbieżne retoryki, strategie?

JANUSZ BYSZEWSKI: Często w tej rozmowie pojawia się sformułowania „używanie sztuki”, „sztuka jest używana”, „korzystanie ze sztuki”. Myślę, że część artystów nie zgodziłaby się z takim instrumentalnym jej traktowaniem. Cały obszar sztuki dzieli się na dwa wyraźne skrzydła. Chyba ciągle silniejsze jest to broniące autonomii sztuki, jej wewnętrznej dynamiki i pilnującej się przed jakimkolwiek wchodzeniem w bliższe relacje z rzeczywistością. Drugie to artyści, twórcy, aktywiści, którzy domagają się, żeby sztuka służyła zmianie społecznej i działa się wśród ludzi, aby tworzyła pole do ekspresji treści dla nich ważnych, a powstałe w wyniku badań wystawa czy instalacja wracały do tych, z którymi były współtworzone. Taka sztuka chce być sprawcza. I tej sytuacji odpowiadają dwie postawy: badania w polu sztuki nieprzekraczające jej granic i ta, o której rozmawiamy, która badań używa do zmiany społecznej, czyli poszerzająca jej pole, pytająca o swoją skuteczność.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Może warto rzeczywiście w tym miejscu zaznaczyć,

że sformułowanie „używanie sztuki” może dotyczyć różnych zjawisk. To znaczy techniki czy formy artystyczne są przecież także „używane” w socjoterapii, pedagogice etc., używane właśnie w charakterze narzędzi. Ale tym, co nas tutaj chyba bardziej interesuje, są zjawiska, które nie zatrzymują się na utylitarnym korzystaniu z technik artystycznych, takich jak *decoupage*, kolaż, glina etc. tylko mają też ten wymiar estetyczny, które tak jak projekty ważnej dla nas artystki amerykańskiej Suzanne Lacy, bronią się w polu sztuki, walczą o swoją widzialność właśnie w tym polu. Dlatego dla mnie bardzo ważne jest też zadawanie pytania o estetykę, o estetykę badań artystycznych.

Koło i kwadrat (2015-2017)
W tym trzyletnim projekcie z mieszkańcami miejscowości Pendle w północno-zachodniej Anglii amerykańska artystka Suzanne Lacy badała upadek przemysłu tekstylnego, siły napędowej gospodarki i życia społecznego tego regionu, oraz wynikające z tego podziały między społecznością pochodzenia południowoazjatyckiego i społecznością białych, które kiedyś razem pracowały w fabrykach. To lokalne, krytyczne badanie kwestii rasy, pracy i kapitalizmu zostało podsumowane w formie trzydniowego performansu w opustoszałych przestrzeniach jednej z takich fabryk.
We wrześniu 2016 roku mieszkańcy wraz z grupami z całej Anglii, śpiewającymi w oparciu o notację *shape note*, zebrali się na trzy dni w miejscu, gdzie kiedyś wielu z nich pracowało. Setki głosów rozbrzmiewały w ogromnych przestrzeniach dawnego młyna, wykorzystując tradycyjne i mieszane formy wokalne, w tym śpiew *shape note* i „chanting” suficki. Wydarzenie było zwieńczeniem wielu miesięcy rozmów oraz wspólnego śpiewania, które zakończyło się kolacją dla pięciuset mieszkańców, co było największym zgromadzeniem w fabryce od czasu jej zamknięcia.
Rok później Suzanne Lacy oraz filmowcy Mark Thomas i Graham Kay zaprezentowali wielokanałową instalację wideo opartą na nagraniach tego trzydniowego spotkania w tym samym młynie. W starym Urzędzie Miasta Brierfield przygotowali także salę, w której można było się zapoznać z przebiegiem procesu badawczego, dokumentacją występów oraz z wywiadami z osobami uczestniczącymi.
Projekt był potem prezentowany także w innych miejscach jako wystawa obejmująca dwukanałową projekcję wideo na osiem monitorów, kameralny film dwukanałowy oraz salę, w której zebrano dane i źródła, umożliwiające wgląd w proces i jego społeczność poprzez film dokumentalny, książki, zdigitalizowane archiwa i oś czasu prezentujące historyczną świetność i upadek przemysłu tekstylnego, rozwój i schyłek lokalnej praktyki śpiewu *shape note* oraz pojawienie się tradycji śpiewu sufickiego przywiezionego przez pakistańskich migrantów, przybywających do pracy w fabrykach od końca lat pięćdziesiątych XX wieku.
Projekt zrealizowano we współpracy z antropologiem Massimiliano Molloną (Goldsmith’s College), muzykologiem Ronem Penem (University of Kentucky), Raufem Bashirem (Free Spiritual Centre i Building Bridges Pendle), filmowcem Markiem Thomasem (Soup Co.) oraz Paulem Hartleyem z organizacji społecznej In-Situ. Projekt został zamówiony przez Super Slow Ways.

JANUSZ BYSZEWSKI: Na jednym ze spotkań zespołu sztuk społecznych dyskutowaliśmy o tekstach Jerzego Ludwińskiego, który w swoich analizach rozszerzył pole sztuki, włączając w nie takie działania, które w tradycyjnym rozumieniu w nim się nie mieszczą.

DOROTA SOSNOWSKA: Według mnie zwieńczeniem współczesnej fali rozpoznawania sztuki jako formy działania wspólnototwórczego i aktywistycznego były XV Documenta w Kassel z 2022 roku, kuratorowane przez kolektyw ruangrupa. To wtedy działania z pogranicza sztuki i praktyk społecznych, takie jak uprawianie ogrodu, gotowanie, uprawianie sportu, szycie ubrań – może nawet działania z zakresu animacji kultury – zostały instytucjonalnie i na znaczącą skalę uznane przez szeroko rozumiane pole sztuki. Była tam na przykład konstrukcja do jeżdżenia na desce, każdy mógł sobie wziąć kask i jeździć, i to oddziaływało jako forma twórcza. W ten sam sposób funkcjonowała kuchnia plenerowa czy inne miejsca spotkań zaaranżowane w ramach wystawy. Przesunięcie granicy działania artystycznego było więc radykalne. Nie obiekt ani nawet gest artysty, ale doświadczenie osób odwiedzających w byciu razem czy wspólnym używaniu przestrzeni stawało się przedmiotem intencji kuratorskich i artystycznych. Ważnym elementem tych Documenta było także przecięcie sztuki i badań z pola nauk społecznych – nie tylko prace odwoływały się do kategorii z zakresu socjologii czy etnografii, ale także wystawa została potraktowana jako przestrzeń generowania wiedzy – osoby odwiedzające mogły eksperymentować z niektórymi obiektami, wypełniać ankiety, rysować grafy, zadawać pytania i udzielać odpowiedzi. Uderzająca dla mnie była w całej tej różnorodności pewna estetyczna spójność prac posługujących się podobnymi technikami i strategiami twórczymi. Oglądając poszczególne prace, miałam

wrażenie, że poruszam się w dobrze mi znanej przestrzeni. Zastanawiam się, czy we współczesnym pejzażu badania artystyczne i inne eksperymenty z pogranicza sztuki, zaangażowania społecznego i produkcji wiedzy, nie mają czasem takiej wyrazistej, wspólnej estetyki. Czy badania artystyczne jako hasło nie opisują czasem raczej estetyki niż praktyk? Mam wrażenie, że kiedy dzisiaj pojawia się w podpisie pracy hasło badania artystyczne, to mówi to bardziej o tym, jak to mamy oglądać, a niekoniecznie, co to jest. Mam tu na myśli przede wszystkim formaty prezentacji często używające nienarracyjnych form zapisu, odwołujące się do danych liczbowych, a jednocześnie posługujące się komentarzem i rozbudowanym kontekstem. eksponujące proces pracy i manifestacyjnie niedokończone, otwarte na modyfikacje, jawnie dystansujące się od tradycyjnych formatów artystycznych: przedstawienia, wystawy etc., a co z tym idzie zakładające inne relacje sceny i widowni, operujące interaktywnością i performatywnością.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Dla mnie to jest ciągle pytanie, do którego wracam: po co artyści używają tego sformułowania? Na pewno to są przedstawiciele tego drugiego nurtu, który wymienił Janusz, czyli ci, którzy szukają relacji społecznych, a nie ci, którzy pilnują autonomii.

JANUSZ BYSZEWSKI: Uważam, że istnieje poważne ryzyko nadużycia tego terminu. Może w mniemaniu autorów podnosi rangę wypowiedzi, jest modny, wypada go umieścić w tekście. Ma też uwiarygadniać działanie, proces, poszukiwania. Kuratorzy często go używają, co może niekiedy świadczyć o malejącym zaufaniu do sztuki, która szuka wzmocnienia w innych polach aktywności.

Natomiast ciekawe dla mnie jest pytanie: po co w praktyce badawczej używa się języków czy strategii sztuki współczesnej? Może w odpowiedzi na to

pytanie pomoże przywołanie działań, które wspólnie realizowaliśmy w 2016 roku na Kampusie Ochota Uniwersytetu Warszawskiego. Były one prowadzone w ramach szerszych badań użytkowników Kampusu Ochota, poprzedzających zmiany architektoniczne i urbanistyczne na tym terenie. Na pięciu wydziałach poprosiliśmy wszystkich użytkowników tej przestrzeni o realizację w języku wizualnym dwóch instrukcji: „Zaprojektuj swój uniwersytet?" i „Znajdź miejsce dla słów". W badaniu wzięli udział studenci pięciu wydziałów mających siedzibę na tym kampusie, dyrektorzy, kadra naukowa, bufetowe, panowie pilnujący i tak dalej. W pierwszym działaniu uczestnicy formułowali swoje odpowiedzi, przekształcając bryłę białego, kartonowego sześcianu; w drugim – sytuując znaczące cytaty myślicielek i filozofów na mapie kampusu. Finałowa wystawa prezentowała łącznie wszystkie realizacje, profesjonalnie opracowane. To jest ważny moment takich badań, gdy ich wyniki w formie zaprojektowanej wystawy wracają do autorów indywidualnych realizacji, którzy mogą ją zobaczyć w całości.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Pamiętam, że zaskoczyła nas wielość twórczych przeobrażeń sześcianów. Przestrzenne formy, trójwymiarowe, wizualne i materialne, dostarczały zupełnie innej wiedzy, niż gdybyśmy musieli ująć nasze wizje uniwersytetu słowami.

JANUSZ BYSZEWSKI: Dodam, że profesorowie fizyki czy matematyki chwalili tę metodę za to, że ułatwiała im wyrażanie idei.

***Nasze uniwersytety* (styczeń-czerwiec 2017)**
Wątkiem przewodnim projektu była refleksja nad uniwersytetem, zarówno jako ideą, jak i konkretnym miejscem i instytucją – Kampusem Ochota Uniwersytetu Warszawskiego. W oparciu o dotychczasowe wyniki badań zrealizowanych w ramach programu „Uniwersytet Warszawski 2016-2025", analizę przestrzeni oraz biorąc pod uwagę plany jego przyszłego zagospodarowania Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska i Maja Parczewska stworzyli projekt z nurtu *creative research*. Osoby spotkane na korytarzach wszystkich wydziałów Kampusu Ochota: biologii, geologii, chemii, fizyki oraz matematyki, informatyki i mechaniki zostały zaproszone do dwóch działań:
Znajdź miejsce dla słów
Studenci i pracownicy mogli wybrać spośród zaproponowanych kilkudziesięciu cytatów te, które mają dla nich szczególny sens, a następnie umieścić je w znaczący sposób na mapie Kampusu. Autorami cytatów byli naukowcy, artyści, a także przemysłowcy, duchowni i politycy. Cytaty dotyczyły sensu nauki, życia, relacji z innymi, postaw wobec rzeczywistości, emocjonalnych i racjonalnych wyborów, istoty kreatywności, postaw moralnych, sposobów kształcenia, samoświadomości. Wielkoformatowe mapy przez kilka godzin zapełniały się kolejnymi cytatami, tworząc nową, nasyconą emocjami i ideami mapę Kampusu.
Zaprojektuj swój uniwersytet
Celem akcji było poszerzenie perspektywy – przejście od bliskiego własnemu doświadczeniu Kampusu Ochota do idei uniwersytetu. Każda zainteresowana osoba otrzymywała biały, tekturowy sześcian, któremu za pomocą rąk mogła nadać formę wyrażającą własną wizję uniwersytetu. Na koniec mogła zapisać komentarz do stworzonego przez siebie obiektu. W ten sposób powstała bardzo różnorodna kolekcja obejmująca między innymi bryły z wydartymi otworami pojedynczymi lub z kilku stron, bryły częściowo zgniecione lub pozbawione jednego boku, rozłożone do płaskiego kartonu lub podarte na strzępy.
Zebrane realizacje powróciły na Kampus Ochota w formie mobilnej wystawy, która przez pięć tygodni podróżowała po wszystkich wydziałach.
Projekt Instytutu Kultury Polskiej powstał przy wsparciu Biura Innowacji Przestrzeni Akademickiej Uniwersytetu Warszawskiego.
https://animacjakultury.uw.edu.pl/nasze-uniwersytety-2/

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ten projekt nie byłby możliwy bez prof. Anny Gizy-Poleszczuk, która włączyła go w szerszy projekt badania kampusu. Można by powiedzieć z perspektywy metodologicznej, że ona wierzyła w szeroką triangulację metod. Że bardzo różnymi sposobami generujemy wiedzę, dlatego że te różne sposoby wywołują trochę innego rodzaju wiedzę, ale też trafiają do innego rodzaju uczestników. Bo myśmy trafili z tym naszym modułem do osób, które przebywały w tych budynkach, a nie zawsze chciały lub mogły brać udział w wywiadach.

JANUSZ BYSZEWSKI: Te badania – tak jak Zofia powiedziała – były częścią dużego projektu i miały bardzo praktyczny wymiar, związany z planowaną przebudową kampusu. Ale chciałbym przywołać inny przykład. To działania realizowane w 2025/2026 roku na wystawie *Starsze miasto* w Muzeum Woli. Dwie interaktywne sytuacje, *Ściana pytań* i *Zaprojektuj swoją manifestację*, pozwoliły mi uzyskać wypowiedzi od około pięciuset osób o ważnych pytaniach, które osoby starsze chciałyby zadać i o nich rozmawiać, i o hasłach, z którymi chciałyby pójść na manifestację. Przez czas trwania wystawy zbiory odpowiedzi się powiększały i były dostępne dla autorów i dla publiczności. Otwarta struktura tych prac wypełniła się głosami uczestników. Natomiast dla mnie jest to bezcenny materiał przydatny w projektowaniu następnych działań z osobami starszymi. Krótko mówiąc, te badania to również moja metoda pracy, mój warsztat. Dwa dni temu miałem miłe spotkanie z seniorami, którzy współtworzyli prace na wystawie. Wiele osób mówiło o wzruszeniu, o emocjach, które im towarzyszyły podczas warsztatów. Ja też się wzruszyłem. I badania, i emocje są dla mnie integralną częścią tego projektu.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ale motywacje, które opisujesz, są przecież stricte badawcze. Bardzo zbliżone do tego, jakie mają na przykład etnografowie czy socjologowie.

ZUZANNA GRĘBECKA: To jest właśnie to, co chciałam powiedzieć. Twój przykład, Januszu, świetnie pokazuje to, że w pewnym momencie badania to badania. Czy napiszesz potem artykuł, czy zrobisz dzięki temu projekt, badanie pozostaje badaniem. Co więcej, działania badawcze może przeprowadzić sam artysta, może to być integralną częścią jego projektu, ale może też przyjść do niego badacz i zaproponować, że przy okazji działań artystycznych, warsztatu, wystawy zrealizuje jakiś własny projekt badawczy.

***Muzeum w drodze* vol. 2025**
Dwie sytuacje twórcze: *Ściana pytań* i *Zaprojektuj swoją manifestację*, pochodzące z projektu Janusza Byszewskiego *Muzeum w drodze. 2012-*, eksponowane były na wystawie *Starsze miasto* w Muzeum Woli, której kuratorkami były Magda Staroszczyk i Wanda Kaczor. Wystawa była głównym wydarzeniem siedemnastej edycji festiwalu „Warszawa w budowie", poświęconego doświadczeniu starzenia się i miejscu osób starszych w życiu miasta.
Prezentowane przez sześć miesięcy trwania wystawy interaktywne stanowiska inspirowane były ideą Fluxusu, którą najtrafniej sprecyzował Dick Higgins słowami: „Artysta daje ci strukturę, możesz sam ją wypełnić". Każdemu stanowisku towarzyszyła instrukcja, która zapraszała publiczność do włączania się w proces współtworzenie obiektów. W działaniu wzięło udział około pięciuset osób, głównie starszych.
Ściana pytań
Sytuacja zachęcała do zadawania istotnych dla siebie pytań i szukania odpowiedzi razem z innymi osobami. Ułatwiały to stół i krzesła, które były częścią aranżacji. Tytułowa ściana wypełniała się osobistymi i refleksyjnymi pytaniami, formułowanymi głównie przez seniorów: „Czy łatwo jest prosić o pomoc?", „Dlaczego często nie widzimy w starcu człowieka o konkretnym imieniu i biografii?", „Co robić ze smutkiem?", „Jak sobie wybaczyć?", „Dlaczego starość ma czynić niewidzialnym?", „Czy boisz się opieki nad swoimi rodzicami?", „Dlaczego nie kocham?", „Przyjemność na starość, co to dla Ciebie? Kiedy to dla siebie zrobiłeś?", „Czy można pogodzić się ze śmiercią?", „Czy starość jest straszna?", „Bardziej niż mojej starości boję się starości moich rodziców".
Zaprojektuj swoją manifestację
Sytuacja umożliwiała przygotowanie własnego hasła, mikrotransparentu, z którym dana osoba chciałby pójść na wiec. Otwarta struktura instalacji wypełniła się żądaniami, radykalnymi nawoływaniami, ale także humorem: „Kochajmy siwe włosy!", „Więcej życia w życiu!", „Starość dla wszystkich, nie dla wybrańców!", „Nie bój się bać!", „Aktywność, nie obecność!", „Mniej i wolniej!", „Średnik ma znaczenie!", „Odpierdolcie się od moich wyborów!", „Babciu enter, nie backspace!".
https://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wystawa/warszawa-w-budowie-starsze-miasto/

ZOFIA DWORAKOWSKA: Uparcie chcę wrócić na pole sztuki, może to jest dobry moment. Januszu, twoje motywacje są bardzo zbliżone do motywacji badaczy, czyli jesteś zainteresowany zdobywaniem wiedzy, rozpoznawaniem rzeczywistości i co więcej, zaznaczyłeś, że ta wiedza modyfikuje twoje dalsze kroki. Zatem to, jak bardzo projekt, efekt, rezultat jest zakorzeniony w terenie, zależny od procesu. I teraz pytanie: czy podobna motywacja towarzyszy artystom definiującym swoje projekty jako badania? Wydaje mi się, że oni nie zawsze są zainteresowani rozpoznawaniem rzeczywistości, ale

raczej jej diagnozowaniem, formułowaniem diagnoz, a to jest moim zdaniem inna motywacja.

Dobrym przykładem jest tu projekt *Oni* Artura Żmijewskiego z 2007 roku, który dziś funkcjonuje jako praca wideo mająca wszelkie znamiona dokumentalnego zapisu eksperymentu społecznego. Artysta w jednym pomieszczeniu zgromadził przedstawicieli skrajnych światopoglądowo grup Polaków, którzy otrzymywali szereg zadań dotyczących ekspresji swoich idei i wartości. W tym filmie widzimy osoby, które wyrażając odrębność swoich przekonań, przechodzą od agresji słownej do agresji fizycznej. Zostało to później zinterpretowane jako świetna diagnoza stanu podzielonego społeczeństwa polskiego. Trudno dyskutować z trafnością tej diagnozy, która potwierdza się z każdym rokiem. Warto jednak przywołać jeden z pierwszych pokazów tego wideo w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, podczas którego wstał ktoś z sali i powiedział, że jest jedną z osób, które brały udział w tym projekcie. Opowiedział, że proces wyglądał zupełnie inaczej: był bardziej skomplikowany, jego uczestnicy czuli się zachęcani do takich, a nie innych zachowań, stawiali opór, niektórzy rezygnowali. Ujawnił więc skomplikowany, wielowątkowy, niejednoznaczny proces badawczy i autorytatywną pozycję artysty-badacza, który korzystając z narzędzi z pola sztuki: poetyki dokumentu czy możliwości montażu, formułuje ostateczny raport – wideo.

Czy Żmijewski był zainteresowany tym, co się rzeczywiście wydarzy w stworzonej przez niego przestrzeni konfrontacji? Wydaje się, że nie, był raczej zainteresowany użyciem obecności osób uczestniczących do sformułowania końcowej diagnozy, którą znał już wcześniej. Zresztą powiedział to wprost na tamtym spotkaniu, że nie twierdzi, że tak wyglądał proces, on sformułował diagnozę. „Czy ona nie jest słuszna?” – zapytał. Nie

był to więc de facto eksperyment, który zakłada niewiadomą. Może nas to prowadzić do pytania, czy wprowadzenie koncepcji badania w pole sztuki wiąże się jakoś z zawieszeniem kontroli. Czy jest tam miejsce na gotowość na to, co się wydarza, co się może też wydarzyć niezgodnie z wcześniejszym założeniem czy stanowiskiem?

DOROTA SOSNOWSKA: Myślę, że mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju dialektyką kontroli i odpowiedzialności. Czasem motywacją działania w polu sztuk społecznych czy badań artystycznych jest odpuszczenie kontroli, otworzenie się na proces, zobaczenie, co rzeczywistość wnosi do kształtu estetycznego, do rezultatu działania. A czasem dochodzi do zawieszenia odpowiedzialności, zbudowania poczucia, że ponieważ jest to działanie zaangażowane społecznie, to nie musi być doskonałe, dokończone, świetne, wystarczy, że jest z ludźmi, jest partycypacyjne, zaangażowane. Kariera terminu „badania artystyczne" rozwija się w pewnym sensie równolegle do kariery *work in progress*, do przesunięcia się w stronę procesu. Można zauważyć według mnie ważny związek między jednym a drugim hasłem. Czasami są one wręcz nierozdzielne. Zastanawiam się, jak to się łączy z dyskursem generowania wiedzy. Mam wrażenie, że za używaniem tej formuły, za różnymi praktykami w tym polu stoi też przekonanie, że jest więcej niż jeden rodzaj wiedzy. Tutaj wracamy do cielesności, emocjonalności, intuicji.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Z drugiej strony myślę o tym jako o pewnym usprawiedliwieniu. Wobec dekonstruowania tego, czym wiedza jest, i uświadamiania sobie, że jest tak różnorodna i tak niedefiniowalna, co oznacza także niepewność standardów i kryteriów i dochodzi do pomijania jakości artystycznej czy społecznej. Generowanie wiedzy jest wystarczającym uzasadnieniem. Ale jakiej wiedzy, o czym? Często przecież chodzi po prostu o

samowiedzę.

DOROTA SOSNOWSKA: Tak, tego typu praktyki często odwołują się przecież do autoetnografii, do autoteorii. Generowanie wiedzy staje się aktem indywidualnym i osobistym. I to też moim zdaniem zasila badania artystyczne. Zastanawiam się, czy nie istnieje takie niebezpieczeństwo, że pod pretekstem generowania wiedzy łatwo ukryć brak pewności co do jakości artystycznej działania lub brak pewności co do kryteriów oceny jakości artystycznej. Jeżeli nie da się określić jakości artystycznej czy społecznej tego, co robię, to zawsze mogę jeszcze nazwać to badaniem. W pewnym sensie uciec w to, że zawsze generuję wiedzę. I mam pod ręką właśnie te wszystkie przekroczenia i przekształcenia z historii nauk społecznych, które sprawiają, że w polu wiedzy mogą pojawić się zdjęcia, obraz, schemat, rysunek, dialog, sztuka teatralna itd. Jeżeli nawet coś nie jest uznane i nie może być, z różnych względów, legitymizowane jako sztuka czy jako nauka, to zawsze jest to wiedza. Zawsze można wejść w pole badań artystycznych. Wydaje mi się, że istnieje ryzyko takiego używania hasła „badania artystyczne”.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Czy to nie jest wyraźna zmiana w stosunku do wspomnianej sztuki krytycznej? Artyści i artystki co prawda nie używali sformułowania „badania artystyczne”, ale formułowali wyraźne – nie definiuję, czy słuszne – diagnozy. Ale one miały właśnie formę (jakkolwiek je dzisiaj oceniamy) dzieł, były skomponowane, domknięte i bardzo wyraziste.

ZUZANNA GRĘBECKA: Zwróćcie jednak uwagę, że po drodze trochę się zmieniło rozumienie wiedzy, bo dla nas teraz jest oczywistością, że wiedza jest procesualna. Natomiast w momencie, kiedy myślano o wiedzy raczej jako o odkryciu, to wtedy ten wyraźny, mocny, diagnostyczny finał był oczywistą konsekwencją takiego rozumienia pozyskiwania wiedzy. Pozyskiwanie wiedzy

było trochę jak pozyskiwanie bryły węgla, którą mogę potem pokazać.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Pojawia się jednak pytanie, czy ten procesualny wymiar wiedzy wyklucza jej konfrontowanie z odbiorcami: publicznością czy czytelnikami. Czy ta wiedza jest ujawniania, upubliczniana, przekazywana dalej, czy pozostaje samowiedzą tej grupy, która coś doświadczyła? Praca *Oni* Żmijewskiego, niezależnie od swojej jakości badawczej, dzięki swojej skończonej formie i funkcjonowaniu w polu sztuki, konfrontuje się z coraz to nowymi odbiorcami. Wydaje mi się zasadne pytanie, czy zwiększenie świadomości na temat procesualnego charakteru wiedzy nie niesie ryzyka usprawiedliwiania niekonfrontowania jej z odbiorcami, nietransmitowania jej w jakiś sposób.

ZUZANNA GRĘBECKA: Czy jest takie ryzyko? Pewnie tak. Rozpoznanie procesualności wiedzy jest świetnym pretekstem, żeby powiedzieć: taki jest charakter wiedzy, więc dlatego nie konkluduję. Ale z drugiej strony każe problematyzować samo konkludowanie. Teraz nie wystarczy powiedzieć: zrobiłam badania, zdobyłam wiedzę, teraz ją przekazuję, a forma tego przekazu jest drugorzędna. W tej chwili to już jest bardziej problematyczne, dlatego że trzeba powiedzieć, co właściwie przekazuję, z czego zdaję raport i czym jest ten efekt, bo na pewno nie jest czymś, co wydobyłam jako gotowy i trwały kawałek wiedzy. Z jednej strony używanie procesualności wiedzy jako usprawiedliwienia nie jest dobrą drogą, ale z drugiej strony naiwna wiara w to, że po zrobieniu badań się dowiedziałam, a teraz wam opowiem, czego się dowiedziałam, tak wprost, to też nie jest to, o co by chodziło.

DOROTA SOSNOWSKA: Myślę, że to, co sobie opowiadamy, to jest w jakimś sensie historia demokratyzacji zarówno wiedzy, jak i sztuki. Czyli z jednej strony pojawia się wyraźna i dla naszych tradycji istotna świadomość tego, że potrzebne jest upodmiotowienie osób badanych, z czym oczywiście ściśle

wiąże też rozpoznanie różnych rodzajów wiedzy, którymi ludzie dysponują i które mogą mieć znaczenie dla działalności politycznej, społecznej czy po prostu zasobu wiedzy o świecie. Pejzaż sztuki i nauki zmienia się wraz z emancypacją i rosnącym szacunkiem dla indywidualizmu, ale też dla różnych form egzystencji, bo moglibyśmy nawet tę linię prowadzić dalej, do języków posthumanistycznych, do świadomości więcej niż ludzkiej. Ale z drugiej strony, na te procesy nakłada się silny kryzys instytucjonalny, objawiający się w dezorientacji, do czego instytucje są i co wyznaczają. W kontekście polskim jest to bardzo ciekawe. Zofia przywołuje sztukę krytyczną i wskazuje, że to pożenienie sztuki i nauki w manifeście *Stosowane sztuki społeczne* Artura Żmijewskiego z 2007 roku pojawia w momencie hiperkryzysu poznawczego, czyli początku kapitalizmu, kiedy kolejne instytucje się rozpadają i właściwie już nie wiadomo, czym sztuka jest i po co ona ma być w społeczeństwie. Ten impuls zwrócenia się do jakiejś innej instytucji, do przekroczenia ram swojej instytucjonalności ku innej (w tym wypadku ku nauce) wydaje się bardzo interesujący. Może dzisiaj nawrót do badań artystycznych jest symptomem znaczącego kryzysu instytucjonalności.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Zaczynam jednak myśleć, że to może jest powrót w polu terminologii, a nie powrót do tych samych praktyk; wydaje mi się teraz, że jednak praktyki badawcze, rozpoznawcze, diagnostyczne sztuki krytycznej są diametralnie różne od tego, co teraz jest wpisywane w obszar badań artystycznych. Wydaje się, że warto wracać do sztuki krytycznej i zastanawiać się, jak tamte prace sytuowały się wobec rzeczywistości, ale także wobec badań. Te relacje są przecież kluczowe dla manifestu *Stosowane sztuki społeczne* Artura Żmijewskiego. Trudno go dzisiaj analizować w oderwaniu od jego projektów, które w założeniu chyba realizują postulaty tego manifestu. Manifest ten miał jednak także ambicje teoretyczne. Sytuował się wobec tego podziału, który przywołał Janusz,

opowiadając się za autonomią sztuki, jednocześnie odróżniając ją od alienacji wobec rzeczywistości. Dla naszych rozważań szczególnie istotne jest to, że Żmijewski postulował wzmocnienie pozycji sztuki wobec polityki i religii, ale także nauki. Zwracał uwagę na potencjał poznawczy i diagnostyczny strategii artystycznych i postulował ich stosowanie w celach badawczych. Bardzo ważną kategorią w tym manifeście jest „skutek", co pozwala postawić pytanie dzisiejszym badaniom artystycznym: czy kategoria „skuteczności" jakoś organizuje refleksję czy praktykę w tym obszarze? Jak się ma programowa procesualność do takiej skuteczności, jak ją definiował manifest *Stosowane sztuki społeczne*? Wydaje się, że procesualność, która dystansuje się od przymusu ostatecznych sformułowań, a więc także ich upubliczniania, zawężając liczbę odbiorców, zawęża jednocześnie swoje pole oddziaływania.

ZUZANNA GRĘBECKA: Przyszło mi teraz do głowy coś, o czym nie myślałam wcześniej, a co jest koniunkcją sztuki, nauki i badań. Chodzi mi o gesty skierowane przeciwko zaangażowaniu, stosowaniu, społecznym wartościom. Ten moment, w którym artysta mówi: tworzę z potrzeby ducha, tworzę to, co czuję, chcę tworzyć i nie robię tego po to, żeby zbawić świat czy żeby jakaś grupa miała z tego korzyść. Tworzę, bo jestem twórcą. To byłby gest analogiczny do gestu badacza, który mówi: nie będę wypełniać we wniosku grantowym rubryki o aplikacyjności, dlatego że moje badania nie muszą być aplikowalne do niczego, chcę po prostu zdobyć wiedzę o świecie. To nie musi mieć żadnego praktycznego efektu.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Moim zdaniem powiedzenie „jestem twórcą i tworzę" wpycha mnie w kryteria oceny artystycznej, a jeśli używam terminu „badania artystyczne", to tak, jakbym chciała uniknąć tej oceny.

JANUSZ BYSZEWSKI: Potrzeba realizowania badań wynika z kryzysu, o którym wspomniałyście. Ale to kryzys nie tylko instytucji kultury czy

uniwersytetów, to też kryzys zaufania do oficjalnych narracji, obrazów, które kreują i podają media czy politycy, i które zaczynają funkcjonować jako prawdziwe. Dlatego trochę niemodne i stare, ale ważne pytanie o prawdę jest tu zasadne. Wracając na chwilę do projektu z ludźmi starymi, zauważmy, że prawda, która wyłania się jako efekt działań twórczych z nimi zrealizowanych, jest inna niż stereotyp. W tym projekcie podjęcie badań wynikało z potrzeby podważenia utrwalanych obrazów, sprawdzenia ich i dotarcia do własnej prawdy. Ta wiedza, choć osobista, jest dla mnie bardzo istotna. A rozbieżność pomiędzy tymi dwoma obrazami starości to zachęta do realizacji następnego projektu.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Tak, ale jednak się powołujesz na tę prawdę, czyli wiedzę, która została wygenerowana przez ten projekt. Można dość łatwo ją namierzyć i wyrazić w tekście.

JANUSZ BYSZEWSKI: Ale to jest prawda, że tak powiem, tylko na użytek tej grupy.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ma jednak jakieś formy, w jakichś mediach jest zapisana, co umożliwia też kontakt z kolejnymi grupami, funkcjonuje na wystawie na przykład. No i też wpływa na twoje dalsze praktyki. W wielu praktykach, które się współcześnie identyfikuje jako badania artystyczne, dość trudno namierzyć tę wiedzę. Czasem jest to bardzo indywidualne i osobiste rozumienie wiedzy. Wracam ciągle do tego, po co jest ten koncept artystom, bo badaczom sztuka była potrzebna z dwóch powodów. Po to, żeby tworzyć skuteczniejsze reprezentacje, czyli żeby lepiej transmitować wiedzę i upodmiotowić osoby badane. To, moim zdaniem, nie są impulsy istotne w polu sztuki.

DOROTA SOSNOWSKA: Jeżeli się cofamy w czasie, źródła myślenia o sztuce

w połączeniu z nauką znajdują się w myśleniu o formie użycia, aplikowania tego, co dzieje się w procesie artystycznym dla dobra społecznego. Myślę na przykład o Jerzym Ludwińskim, czyli poszukiwaniu takiej strategii, w której to, że artyści wykonują pracę na barwach, na kształtach, na przestrzeni, będzie się przekładało na coś, co może być społecznie istotne. W Muzeum Sztuki Aktualnej, które on projektował, nauka jest rozumiana jako transmisja do użycia społecznego. Wydaje się, że w jego projekcie instytucji muzeum chodzi o rodzaj praktyk na pograniczu spotkania między sztuką a nauką. Więc z jego perspektywy obraz nie wystarczy, żeby zaaplikować wiedzę wygenerowaną w procesie artystycznym.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ale czy współczesne badania artystyczne są w ogóle zainteresowane zagadnieniem transmisji? Wydaje się, że transmisja, oddziaływanie społeczne było stawką w manifeście Żmijewskiego, ale czy jest stawką dzisiaj? Jego tezy o poznawczym potencjale sztuki były otwarcie i celowo konfrontacyjne wobec pola nauki. Czy dzisiaj badania artystyczne mają jakieś roszczenia wobec nauki? To pytanie chyba musi pozostać otwarte, ale dotyczy ono zarówno sztuki, jak i stosunku do nauki – jak ona jest „używana", analogicznie do „używania" sztuki. Pytania o autonomię i ryzyko alienacji dotyczą przecież obu tych sfer, a także ich pola wspólnego. Dla nas są one szczególnie istotne w kontekście kierunku sztuki społeczne, usytuowanego w akademii, a więc na przecięciu praktyki i teorii, a jednocześnie nauki i sztuki.

Wzór cytowania:

Wiedza, proces, kontrola, odpowiedzialność – wokół wyzwań i możliwości badań artystycznych, rozmawiają Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska, Zuzanna Grębecka i Dorota Sosnowska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wiedza-proces-kontrola-odpowiedzialnosc-wokol-wyzwan-i-mo

zliwosci-badan-artystycznych.

Autor/ka

Rozmawiają Janusz Byszewski, Zofia Dworakowska, Zuzanna Grębecka i Dorota Sosnowska

Przypisy

1. Zespół sztuk społecznych w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, zob. https://ikp.uw.edu.pl/studia/sztuki-spoleczne/ [dostęp: 12.10.2026].
2. W tych dyskusjach w ciągu kilkunastu miesięcy brały udział także inne osoby związane z zespołem sztuk społecznych, m.in. Urszula Kochanowska, Maria Stokłosa, Karolina Wróbel-Bardzik, Joanna Zięba.
3. Tercet ¿Czy badania artystyczne?: Paulina Brelińska-Garsztka Zofia Małkowicz-Daszkowska Zofia Reznik, *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozruchy-badawczo-artystyczne-w-sztukach-performatywnych-zblizenie-na-taniec-ruch-i [dostęp: 12.10.2026].
4. Język prosty, nazywany też językiem tutejszym, to jest język używany na Podlasiu: „wschodniosłowiański mikrojęzyk".
5. Master of Arts to tzw. MA, a Master of Science – tzw. MS. Po polsku ta różnica jest nieuchwytna.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wiedza-proces-kontrola-odpowiedzialnosc-wokol-wyzwan-i-mozliwosci-badan-artystycznych

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/terytorium-debaty-w-poszukiwaniu-jezyka-krytycznego-dla-sztuki-publicznej

/ BADANIA ARTYSTYCZNE

Terytorium debaty – w poszukiwaniu języka krytycznego dla sztuki publicznej

Suzanne Lacy

Odebrałam telefon od mamy i taty, którzy właśnie siedzieli przed telewizorem w Wasco. Oglądali materiał z rozprawy sądowej Dennisa Barrie, dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Cincinnati, w sprawie o rozpowszechnianie pornografii przez zorganizowanie wystawy zdjęć Roberta Mapplethorpe'a. Czy Mapplethorpe zajmował się sztuką, czy pornografią? Później rodzice przysłali mi wycinki z lokalnej gazety dotyczące instalacji *The Umbrellas* (Parasole) Christo, która znajdowała się kilka mil od ich domu w jednej z małych farmerskich miejscowości w Dolinie Kalifornijskiej. Jeśli wnioskować z tonu artykułów, okoliczni mieszkańcy, po wcześniejszych wątpliwościach, wydawali się gotowi uznać, że Christo rzeczywiście jest artystą – choć nie takim, który odpowiadałby ich wyobrażeniom.

Czym zajmują się współcześni artyści? Mama i tata mają na ten temat własne zdanie. Media uczyniły z nich kanapowych znawców w czasach radykalnej

zmiany roli artystów wizualnych. Artyści osiągnęli bowiem niespotykany od co najmniej kilku dziesięcioleci poziom publicznej widoczności, bez względu na to, czy chodzi o sztukę galeryjną (skierowaną do specyficznej publiczności świata sztuki), czy o sztukę publiczną (przeznaczoną dla szerokiego grona odbiorców). Jest to po części konsekwencja zwiększonej widoczności jednostki w kulturze w ogóle. Od przyjętego „prawa do wiedzy" o szczegółach z życia polityków aż po ujawnianie tajemnic rodzinnych, włącznie z przemocą domową i kazirodztwem – to, co niegdyś należało do życia prywatnego, media uczyniły własnością publiczną. Artyści wizualni nie są tu wyjątkiem, a wielu z nich z dnia na dzień za sprawą kontrowersji wokół ich prac zyskało ogólnokrajowy rozgłos. Czym zajmują się artyści i czym powinni się zajmować – stanowi obszar publicznej debaty, w której poszukujemy poszerzonego paradygmatu znaczenia sztuki w naszych czasach.

Dyskusja jest wielowątkowa. Na wydziałach szkół artystycznych toczą się spory o rolę warsztatu, zakres tematów, miejsca wystaw i relacje między sztuką publiczną a bardziej tradycyjnymi formami sztuki. Świat artystyczny staje wobec wyzwania wielokulturowości i jej implikacji w odniesieniu do różnych publiczności oraz podejść do tworzenia sztuki. Sztuka publiczna stała się wysoce konkurencyjną alternatywą wobec systemu galeryjnego, w której artyści zmuszeni są do kontaktu z szeroką i niejednolitą publicznością, a każda grupa wnosi własny wkład do debaty.

Dochodzi do starć – zadajemy pytania o artystów wizualnych, które nie padły w tym kraju od czasu Nowego Ładu, kiedy to rządowe wsparcie dla artystów wywołało dyskusje wokół tego, czy sztuka powinna służyć społeczeństwu. Jedno z głównych pytań leżących u podstaw ostatnich kontrowersji związanych z cenzurą dotyczy w istocie relacji między prawami

obywatelskimi a indywidualną odpowiedzialnością. Czy prace artystyczne, które obrażają „wrażliwość publiczną”, powinny być finansowane przez ludzi poprzez The National Endowment for the Arts? Skłania to do kolejnych pytań: czym właściwie jest sztuka publiczna, jak jest tworzona, przez kogo i dla kogo?

W ramach krytyki artystycznej sztuka publiczna rzuciła wyzwanie iluzji uniwersalności sztuki i zapoczątkowała dyskusję nad pojęciem publiczności – jej granicami, umiejscowieniem w różnych konstruktach społecznych i rozmaitymi tożsamościami kulturowymi. Wprowadzenie tak wielu kontekstów dla sztuk wizualnych stwarza prawdziwy dylemat dla krytyków: jakie formy oceny są właściwe, gdy miejsca odbioru dzieł i założenia dotyczące „publiczności” praktycznie eksplodowały. Kiedy artyści zdecydowali się zwrócić do mamy i taty w Wasco jako potencjalnych odbiorców, sama krytyka musiała ulec zmianie, skoro natura znaczenia jest postrzegana tak odmiennie przez różne publiczności.

Jednym z chwilowych rozwiązań było położenie nacisku na teksty objaśniające. Niektórzy autorzy przyjęli bardziej partycypacyjną rolę podczas pracy z artystami, mając poczucie, że rekontekstualizacja prac w ramach innych układów odniesień – szerszego kontekstu społecznego określonego przez dane zagadnienie – jest właściwą odpowiedzią krytyczną. (Takie podejście, jakkolwiek wartościowe, rodzi pytanie o ocenę leżącą u podstaw krytyki sztuki). Inni krytycy w uproszczony sposób stosują kryteria odziedziczone po wczesnych artystach praktykujących nowe formy sztuki publicznej do prac, które są bardzo zaawansowane pod względem koncepcji, intencji i złożoności. Ewidentnie krytyka nie nadąża za praktyką.

Kiedy w XX wieku dzieła artystyczne wychodziły poza granice tradycyjnych przestrzeni wystawienniczych lub nawet w nich pozostając, wystawiały na

próbę naturę sztuki i jej społeczne znaczenia – analiza stawała się terenem spornym i upolitycznionym. Do czasu urzeczywistnienia się podejścia krytycznego tego rodzaju praca pozostanie zepchnięta na margines świata sztuki, a jej zdolność do zmiany naszego rozumienia sztuki i roli artystów zostanie bezpiecznie zneutralizowana.

Mnóstwo tu błędnych rozpoznań i zamieszania w myśleniu. Potrzeba nam w tym momencie bardziej subtelnej i wymagającej krytyki, której założenia – zarówno po stronie krytyka, jak i po stronie artysty – są dokładnie badane i osadzane w światach sztuki i dyskursu o społeczeństwie. Zbyt swobodnie korzysta się z pojęć takich jak interakcja, publiczność, intencja artysty i skuteczność – często bez dostatecznego namysłu i prawie nigdy w ramach szerszych systemów pojęciowych, pozwalających dokonać rozróżnień w obrębie praktyk nowej sztuki publicznej i nadawać im znaczenie. Poniżej przeprowadzono analizę tych pojęć wraz z sugestiami rozszerzenia naszego podejścia krytycznego.

Interakcja

Obecne próby podejścia krytycznego do nowych form sztuki publicznej zakładają często opowiadanie się po stronie publiczności w oparciu o niejasno ukonstytuowaną ideę interaktywności. W ostatnim artykule zamieszczonym na łamach „Art Papers” jedna z autorek skrytykowała koncepcję zaangażowania publiczności zastosowaną w serii projektów artystycznych ,,Culture in Action” przeprowadzonych w różnych społecznościach Chicago, twierdząc, że jeśli artyści naprawdę zamierzaliby wejść w interakcję, użyliby interaktywnej technologii wideo (Snodgrass, 1993)! A przecież interakcja nie może być wyznaczana wyłącznie przez metodologię artysty, użyte przez niego medium ani inne powszechnie

stosowane kryteria, takie jak liczebność publiczności.

Co mogłaby obejmować bardziej złożona analiza krytyczna? Przyglądając się temu jednemu aspektowi nowej sztuki publicznej – interaktywnej jakości, która z definicji jest dla niej charakterystyczna – można by zastosować szersze ujęcie obejmujące wszystkie powyższe elementy, a także intencję artystki i znaczenie pracy dla jej zwolenników. Poniższy schemat obrazuje model przedstawiający możliwe warianty. Nie są to role odrębne ani sztywno ustalone, ale wyznaczone na potrzeby analizy, co pozwala nam na uważniejsze zbadanie strategii estetycznych. W dowolnym momencie artysta może działać w innym punkcie spektrum lub poruszać się między tymi punktami.

Prywatne			Publiczne
Artysta doświadczający	Artysta jako reporter	Artysta jako analityk	Artysta jako aktywista

Subiektywność i empatia: artysta doświadczający

W bardziej tradycyjnej sztuce uważa się, że doświadczenie artysty jest reprezentowane przez obiekt wizualny – w gruncie rzeczy taka subiektywność jest uznawana za fundamentalną dla sztuki. Performans i sztuka konceptualna pomogły wyodrębnić proces artystyczny, który czasami wręcz zastępuje wytwór. Aby zbadać, jakie umiejętności interakcyjne mogą wnieść do sfery publicznej artyści wizualni oraz ocenić, jak mogą one działać w odniesieniu do szerszej publiczności, możemy rozpocząć od jednego z najbardziej podstawowych elementów sztuki: podmiotu doświadczającego.

W sierpniu 1991 roku spędziłam siedem dni w nieużywanej sali szpitalnej w Roswell Park Cancer Center w północnej części stanu Nowy Jork, opracowując zapisy prywatnych rozmów, jakie przeprowadziłam z pacjentami, pielęgniarkami, lekarzami, naukowcami i administratorami. Praca artystyczna sytuowała się w interakcji między mną jako artystką a członkami społeczności, oprawiona w ramy sali szpitalnej i napędzana ludzką potrzebą namysłu nad sensem własnego życia i pracy. W tej i innych niezliczonych pracach, które rozgrywają się w dużej mierze w obszarze doświadczenia, artysta, niczym subiektywny antropolog, wkracza na terytorium Innego i przedstawia obserwacje ludzi i miejsc, zdając relację z własnych doznań. W ten sposób artysta staje się przekazicielem doświadczeń innych, a praca – metaforą relacji.

Pomimo tendencji do szufladkowania subiektywności jako fenomenu niepolitycznego, w ciągu ostatnich dwóch dekad – głównie za sprawą myśli feministycznej – zaczęliśmy uznawać, że indywidualne doświadczenie ma głębokie implikacje społeczne. Doświadczanie zostało zaprzęgnięte na użytek reklamy i polityki na przykład tam, gdzie następuje powiązanie produktów i polityków z pragnieniami i wartościami. Prywatne doświadczenie straciło w sektorze publicznym autentyczność, a sztuka może, przynajmniej symbolicznie, nam ją zwrócić. Uczynienie z siebie kanału ekspresji całej grupy społecznej może być aktem głębokiej empatii. Kiedy nie ma szybkiego rozwiązania dla niektórych z naszych najbardziej palących problemów społecznych, może pozostawać tylko nasza zdolność do odczuwania i bycia świadkiem rzeczywistości wokół nas. Ta empatia to służba, którą artyści oferują światu.

Informacje ujawnione: artysta jako sprawozdawca

W roli sprawozdawczyni artystka skupia się nie na samym doświadczeniu, ale na relacjonowaniu sytuacji, czyli zbiera informacje, aby udostępnić je innym. Zwraca na coś naszą uwagę. Możemy podzielić tę praktykę prezentowania informacji według kryterium intencjonalności. Postulatem niektórych artystów jest jedynie „odzwierciedlanie" tego, co istnieje, bez przypisywania temu wartości. Inni „relacjonują", co oznacza bardziej świadomy, mniej przypadkowy dobór informacji.

Relacjonowanie może być porównane do ujmowania w ramy estetyczne. Roland Barthes, komentując Diderota, za pomocą analogii z zakresu teatru i malarstwa wyjaśnia, jak intencjonalne używanie ram jest z natury rzeczy polityczne: „Aby opowiedzieć jakąś historię, malarz ma do dyspozycji tylko chwilę; chwilę, którą unieruchomi na płótnie, a zatem musi wybrać ją dobrze" (1976). Zobaczymy to, co artysta będzie widział w danym momencie. A zatem wybrany obraz jest chwilą, w której znaczenie historyczne i otoczenie polityczne zrelacjonowanych informacji można odczytać w mgnieniu oka. W ten sposób można powiedzieć, że artysta jako sprawozdawca angażuje się w kontakt z publicznością nie tylko po to, żeby informować, ale i po to, by przekonywać. Być może z tego powodu artyści często przyjmują tę rolę, gdy po raz pierwszy wkraczają na arenę społeczno-polityczną.

Relacjonowanie zakłada świadomy dobór informacji, choć niekoniecznie ich analizę. W *Amazonii* artystka performatywna Rachel Rosenthal nadaje dramatyczną formę destrukcji południowoamerykańskich lasów deszczowych i rzezi ich mieszkańców. Siłą tego solilokwium jest jego niepowstrzymana

wściekłość wyrażona w teatralnie choreografizowanej inkantacji, w której artystka wykrzykuje nazwy rdzennych ludów, drzew i gatunków zwierząt zamieszkujących to gwałtownie rozpadające się środowisko. Nie pada żadna odpowiedź (w rzeczy samej, czy jest jakaś właściwsza odpowiedź niż: „Stop”?), z wyjątkiem przekonania artysty, że po doświadczaniu ujawnienie informacji jest następnym krokiem wyrażającym współczucie.

Sytuacje i rozwiązania: artysta jako analityk

Od relacjonowania, czyli prezentowania informacji, do analizy jest tylko krok, lecz wynikająca z niego zmiana w roli artysty jest ogromna. W pierwszych dwóch sposobach pracy – artysty doświadczającego i sprawozdającego – widzimy nacisk na umiejętności oparte na intuicji, receptywności, doświadczeniu i obserwacji. Gdy artyści zaczynają analizować sytuacje społeczne poprzez swoją sztukę, zakładają, że posiadają umiejętności częściej kojarzone z badaczami społecznymi, dziennikarzami śledczymi czy filozofami. Takie działania pozycjonują artystów jako współtwórców przedsięwzięć intelektualnych i przekierowują naszą uwagę skupioną na estetyce ku kształtowi lub znaczeniu ich konstrukcji teoretycznych.

Po raportowaniu nieuchronnie następuje analiza. W połowie lat osiemdziesiątych fotografowie ze Stanów Zjednoczonych i innych krajów zdali sobie sprawę, że w naturalny sposób przechodzą od prostej obserwacji katastrof ekologicznych do teoretyzowania politycznego. W 1986 roku założyli kolektyw Atomic Photographers Guild, aby realizować projekty związane z kwestiami nuklearnymi. Przykładowo praca Richarda Misracha *Bravo 20: The Bombing of the American West* ironicznie przedstawia propozycję przekształcenia terenu testowania bomb w park narodowy.

Gdy artysta zajmuje pozycję analityka, wizualna atrakcyjność obrazowania jest często wypierana przez tekstowe właściwości pracy, co tym samym kwestionuje kanony piękna. Analiza może przyjmować charakter estetyczny nie tylko dzięki samym obrazom, ile raczej dzięki spójności idei i ich relacji do tych obrazów. W ten sposób sztuka analizy czerpie z historii sztuki konceptualnej z lat sześćdziesiątych, kiedy artyści eksplorowali znikanie sztuki jako obiektu i jej ponowne narodziny w świecie idei.

Budowanie konsensusu: artysta jako aktywista

Ostatnim krokiem jest przejście od analizy do aktywizmu, gdzie tworzenie sztuki jest umiejscowione w kontekście lokalnym, krajowym lub globalnym, a publiczność staje się współtwórcą. Martha Rosler eksplorowała Nowy Jork jako artystka-analityczka, jednak można powiedzieć, że jej twórczość przekroczyła próg aktywizmu. *If You Lived Here… The City in Art, Theory, and Social Actions*, zbiór wystaw, sympozjów, fotografii i tekstów sponsorowanych przez Dia Art Foundation w Nowym Jorku, zgromadził prace artystów i aktywistów zajmujących się obecnym kryzysem w amerykańskiej polityce mieszkaniowej. W prezentowanych pracach rozważano, jak artyści znaleźli się w samym środku spekulacji na rynku nieruchomości i krótkowzrocznej polityki mieszkaniowej. Analiza warunków mieszkaniowych i bezdomności była uzupełniana o proponowane i realizowane działania, które posłużyły jako modele aktywizmu.

Aby stać się katalizatorem zmian, artyści pozycjonują się w nowy sposób jako aktywiści obywatelscy. Praktyki estetycznie wyizolowanego artysty diametralnie różnią się od budowania konsensu nieuchronnie pociągającego za sobą rozwijanie zestawu umiejętności, które nie są powszechnie kojarzone z tworzeniem sztuki. Zajmując stanowisko wobec spraw publicznych, artysta

musi działać we współpracy z ludźmi, ze zrozumieniem systemów oraz instytucji społecznych. Należy przyswoić zupełnie nowe strategie: jak współpracować, jak rozwijać wielowarstwowe i skonkretyzowane publiczności, jak przeplatać się z innymi dyscyplinami, jak wybierać miejsca, które rezonują ze znaczeniami publicznymi oraz jak wyjaśniać symbolikę wizualną i symbolikę procesu osobom, które nie mają wykształcenia w dziedzinie sztuki. Innymi słowy, artyści-aktywiści kwestionują prymat separacji jako postawy artystycznej i wraz z publicznością podejmują się konsensualnego wytwarzania znaczeń.

Do poprzedniego schematu (lub jakiegokolwiek innego opracowanego przez krytykę) należałoby następnie dodać omówienie takich kwestii jak wielkość publiczności, wykorzystanie mediów i metodologii artystów, umiejscawiając te oceny w kontekście bardziej szczegółowej analizy interaktywności dzieła.

Publiczność

Zwykliśmy postrzegać relację między dziełem sztuki a publicznością jako diadę, w której zachodzi mniejsza lub większa wymiana. Niektórzy uważają, że komunikacja przebiega od artysty przez dzieło sztuki do receptywnej publiczności. W różnych momentach w historii sztuki bierność publiczności była wystawiana na próbę, na przykład podczas abstrakcyjnych „happeningów" ekspresjonistycznych, gdy publiczność i jej przemieszczanie się w przestrzeni były uważane za część samego dzieła. Obecnie wielu twórców sztuki publicznej zwraca uwagę, że komunikacja działa w obie strony, a niektórzy nawet posuwają się do stwierdzenia, że to przestrzeń pomiędzy artystą i publicznością jest sama w sobie dziełem sztuki.

Współcześni krytycy sztuki, podążając za praktyką artystyczną, zaczęli

dekonstruować pojęcie publiczności, różnicując je zgodnie z kategoriami tożsamości płciowej, rasowej i, nieco rzadziej, klasowej. Jednak relacja między publicznością a procesem twórczym nie jest przez nich jasno określona. Istotne są nie tyle skład czy tożsamość publiczności, ale to, w jakim stopniu jej uczestnictwo kształtuje i przenika dzieło – jak publiczność funkcjonuje jako integralna część struktury dzieła.

Jednym z możliwych sposobów rozpoznania tej kwestii mogłoby być spojrzenie na publiczność jako na układ współśrodkowych okręgów będących przepuszczalnymi membranami, które umożliwiają ciągły ruch w jedną i w drugą stronę. Ten niehierarchiczny w zamierzeniu opis pozwala nam w modelu skoncentrowanym na publiczności zdekonstruować pojęcie interaktywności, która powyżej była przypisywana roli artysty.

Organizacja i odpowiedzialność

Współpraca i współtworzenie

Ochotnicy i performerzy

Bezpośrednia publiczność

Publiczność poprzez media

Publiczność poprzez mit i pamięć

Jeśli przedstawimy genezę dzieła jako środek okręgu, to jednostki lub grupy w różnym stopniu przyjmujące za nie odpowiedzialność będą promieniować na zewnątrz na podobieństwo fal wywołanych przez kamień wrzucony do stawu. W tym modelu geneza i odpowiedzialność idą w parze, przy czym środek odpowiada tu twórczemu impulsowi. Z tego środka, którego podstawa różni się w zależności od dzieła, wyłaniają się obrazy i struktury (jednak

niekoniecznie znaczenie – to z kolei jest dopełniane przez publiczność). Środek okręgu stanowią ci, bez których dzieło nie mogłoby zaistnieć. W przypadku twórczości Houstona Conwilla, Estelli Conwill Májozo i Josepha De Pace źródłem napędu interaktywnych dzieł sztuki publicznej jest kreatywna energia tych trzech współpracujących osób.

Następny krąg obejmuje osoby współpracujące i współtworzące pracę, w którą zainwestowały czas, energię i tożsamość, głęboko współdzieląc jej własność. Często są to zarówno artyści, jak i osoby należące do społeczności, bez wkładu których praca by nie postępowała. Niemniej na tym poziomie zaangażowania utrata którejkolwiek z osób uczestniczących, choć może mieć poważne skutki dla dzieła, nie zmieni zasadniczo jego charakteru.

W tym miejscu należy podkreślić, że takie podziały są w pewnym sensie umowne i zostały zastosowane w celu wyklarowania naszego myślenia o publiczności. W rzeczywistości ci znajdujący się w centrum i w pierwszym okręgu nie zawsze są tak jednoznacznie określeni i co ważniejsze, przepływ pomiędzy poziomami zaangażowania w toku działań partycypacyjnych jest wpisany w ten system. Im większa odpowiedzialność, tym bardziej centralna rola uczestników w tworzeniu dzieła. W miarę kształtowania się dzieła osoby współpracujące zbliżają się do centrum lub się od niego oddalają.

Kolejny poziom uczestnictwa to osoby angażujące się w wolontariat i performujące, o których, dla których i z udziałem których dzieło jest tworzone. W projekcie Danny'ego Martineza w ramach „Culture in Action" na tym poziomie znajdowaliby się liczni przedstawiciele społeczności uczestniczący w paradzie, która przeszła przez dwa sąsiednie osiedla Chicago, obejmując osoby należące do społeczności i reprezentujące różne organizacje, które zgłosiły się do przygotowania parady.

Kolejny krąg tworzą te osoby, które bezpośrednio doświadczają dzieła sztuki, tradycyjnie nazywane publicznością – przychodzą one, żeby obejrzeć performans lub instalację. Ze względu na brak ograniczeń w dostępie do sztuki społeczności i czas poświęcony na tworzenie dzieła osoby biorące udział w końcowej prezentacji lub wystawie są często bardziej zaangażowane niż np. odwiedzające muzea. Wśród tych, którzy każdego roku odwiedzają Pomnik Weteranów Wojny w Wietnamie Mai Lin, dużą liczbę stanowią weterani i ich rodziny. Ta grupa zwiedzających wnosi głęboki poziom zaangażowania opartego na doświadczeniu (i w dużej mierze przyczynia się do sukcesu tej pracy). Z kolei wśród publiczności *Little Tokio Project* Sheili Levrant de Bretteville są tacy, którzy żyli i tam pracowali, a ich słowa oraz doświadczenia zostały upamiętnione w betonie pod ich stopami.

Efekty pracy często trwają poza ramami wystawy czy performansu interaktywnej sztuki publicznej i są wzmacniane przez publiczność doświadczającą tej pracy poprzez raporty, dokumentację czy reprezentację. Publiczność tę stanowią osoby, które czytają o dziele sztuki w gazetach, oglądają je w telewizji lub uczestniczą w wystawach dokumentujących wydarzenie. Osoby te poszerzają zasięg pracy, a w zależności od intencji artysty stają się bardziej lub mniej integralną częścią jej struktury. Przynajmniej część tej publiczności przenosi dzieło w czasie jako mit i zachowuje je w pamięci. W tym ujęciu dzieło staje się, w literaturze poświęconej sztuce lub w życiu społeczności, powszechnie uznawanym potencjałem.

Podstawą wspomnianej struktury publiczności jest jej elastyczny i płynny charakter. W żadnym momencie poziom uczestnictwa nie jest stały i w zależności od kryteriów ustalonych w trakcie pracy uczestnicy poruszają się między poziomami. A zatem osoba z ulicy, która ogląda performans

Departamentu ds. Ubóstwa w Los Angeles (LAPD), może zostać zainspirowana do udziału w warsztacie i wejścia w rolę „statysty". Według kryteriów LAPD, które uwzględniają chęć poświęcenia czasu i pewien poziom zdolności teatralnych, ktoś z publiczności mógłby stopniowo przesuwać się w kierunku centrum kreowania i odpowiedzialności. W przypadku dzieł sztuki publicznej na tak dużą skalę, których znaczna część istnieje przez długi czas, ma również miejsce ruch odwrotny, kiedy np. okoliczności życiowe lub zainteresowania przenoszą uczestników w kierunku zewnętrznego kręgu, w którym mogą pozostać zaangażowanymi i zorientowanymi członkami publiczności. Ten model generuje w strukturze publiczności raczej aktywność niż samą tożsamość.

Te modele zaangażowania publiczności są przydatne oczywiście tylko wtedy, gdy zachęcają do uwzględniania odpowiedniej złożoności przy rozważaniu pojęcia interakcji. Dzięki takiej dokładnej analizie ujawnia się ważna implikacja: funkcja edukacyjna nowej sztuki publicznej. Tego rodzaju sztuka często przedstawia konkretne informacje lub treści, aby ugruntować swoje intencje pedagogiczne. Jednak możemy zadać pytanie, jaka nauka wynika z interaktywnych form dzieła i czy sama struktura z uwzględnieniem ról artysty/artystki i publiczności pozwala przewidzieć powodzenie intencji edukacyjnej.

Intencja

Jeśli krytyka podąża za praktyką artystyczną – mimo wielu współczesnych przykładów mogących pokazywać, że jest odwrotnie, a w szczególności, gdy sztuka zmienia swoją postać – to jej konstrukty krytyczne powinny brać pod uwagę wyrażone przez artystę intencje. Arlene Raven podkreśla potencjalną rozbieżność między intencją a rezultatami, gdy pyta: „Czy intencja artysty,

aby czynić dobro, oznacza, że dzieło jest rzeczywiście dobre?" (1988). Szkopuł w tym, że deklarowane przez artystów cele nie wyrażają licznych, w tym nieświadomych, poziomów, na których operuje sztuka. Wyrażane przez artystki intencje – zapewne najbardziej wątpliwe, gdy oceniają oni „sukces" swoich prac – są drogowskazami dla przyszłych kierunków w krytyce, ponieważ intencja sugeruje realne bądź potencjalne konteksty sztuki. Intencja podsuwa kryteria oceny. Co najważniejsze, intencja ustanawia wartości zakładane w ramach dzieła, a z ich zgromadzenia powstaje artystyczna konstrukcja znaczenia.

Teraz wkraczamy na obszar dobrze znany teorii sztuki. Jakie pytania zadaje dzieło na temat sztuki jako takiej? W jaki sposób wkracza we współczesny dyskurs lub rzuca mu wyzwanie? Jakie pytania o życie zadaje? W tych dociekaniach napotykamy filozoficzne i polityczne ukierunkowanie artysty, to, co uważa za prawdę o ludziach, kulturze i działaniu. Zakładając, że możemy przynajmniej odnieść się do znaczenia dzieła i zawartego w nim systemu przekonań, jaką rolę odgrywa kwestia taka jak „głębia"? A zatem, czy praca jest istotnym i znaczącym dodatkiem do życia kulturalnego lub intelektualnego? Czy wpływa na nasz sposób myślenia?

Te pytania stawiają krytyków nowej sztuki publicznej przed szczególnym dylematem: czy, a jeśli tak, to jak można oceniać urzeczywistniony system przekonań? Raven celowo używa określenia „dobry", by zwrócić uwagę na naszą skłonność do przyrównywania własnych przekonań do przekonań artysty i uznawania za dobre jakichkolwiek podobieństw. Jeden krytyk docenia kontemplację, inny działanie; jeden opowiada się za polityką lewicową, inny za prawicowym fundamentalizmem. W rzeczywistości, skoro cała sztuka reprezentuje sposób rozumienia znaczeń przez artystów, to często intencje niektórych z nich mające na celu interwencję kulturową

zagrażają pozycji „obiektywności”, za pomocą której krytyka próbuje wynosić sztukę na piedestał.

Krytycy piszący o tych dziełach ze szczerością zrodzoną z konieczności, często przyznają się z góry do żarliwego poparcia dla światopoglądu ucieleśnionego w opisywanym dziele. Jeśli zdecydujemy się nie ignorować pytania o intencje artystów (co byłoby zbyt ryzykowne u progu zmian w praktyce artystycznej, która często jest nowa i nieprzewidywalna), to być może krytyka towarzysząca jest najuczciwszym podejściem. Krytycy, zajmując się dziełem ukierunkowanym na znaczenie społeczne, nie mogą uciec przed osobistym i filozoficznym zaangażowaniem w dyskusję. Podobnie w odniesieniu do sztuki i jej przedmiotów, przekonania i intencje publiczności również stają się częścią całościowego obrazu.

Oddziaływanie

Jednym z kryteriów oceny, heretyckim wobec powszechnych założeń dotyczących sztuki, jest jej oddziaływanie. Przyjmuje się, że sztuka oddziałuje, gdy jest piękna, niezależnie od różnych konstrukcji kulturowych piękna, oraz jeśli spełnia funkcję objawienia lub prowadzi do transcendencji. Kiedy jednak krytyk sztuki odchodzi od tej odziedziczonej ideologii, plącze się w obliczu niesprawdzonych założeń krytyki. Czy, jak wskazuje Arthur Danto, sztuka publiczna oddziałuje, gdy odzwierciedla jakąś fundamentalną harmonię kształtu lub perspektywę? Czy sztuka oddziałuje, gdy publiczność podejmuje działanie lub gdy podlega jakimś zmianom?

Gdy formy, intencje i strategie tworzenia sztuki oddalają się od tradycji, a w sztuce publicznej grono odbiorców zmienia się, powiększa i staje się bardziej złożone, rozważania na temat oddziaływania pozostają relatywnie

niesprawdzone. Krytyczna odpowiedź na nową sztukę publiczną zakorzeniona w niejasnych zasadach socjologii, a konkretnie badań ilościowych, proponuje narzędzia do jej pomiaru, ale w zasadzie ich nie dostarcza. Skala czasami jest uznawana za miarę oddziaływania, podobnie jak przewidywana zmiana w składzie publiczności. Wszystkie te założenia faktycznie prowadzą do prowokujących pytań, na które trzeba odpowiedzieć w celu wypracowania krytyki adekwatnej wobec nowej sztuki. Czy na przykład zaproponowanaprzez Mierle Laderman Ukeles, ale tylko częściowo zrealizowana, wystawa sztuki publicznej w morskiej sanitarnej stacji przeładunkowej w Nowym Jorku (*Flow City*) ma większy czy mniejszy efekt, niż ukończony projekt Mela Zieglera i Kate Ericson dla „Culture in Action”? W pierwszym przypadku dzieło potencjalnie mogło angażować dużą publiczność, w drugim praca miała realny wpływ, ale tylko na garstkę ludzi. Czy zrealizowana praca oddziałuje mocniej niż sam projekt? Czy liczba zaangażowanych osób jest kryterium sukcesu? Czy praca oddziałuje bardziej, gdy społeczność zostaje zmobilizowana, by dążyć do jakiegoś celu? Czy ma znaczenie, jaki jest cel, czy jakie podejmowane są działania? Czy kształt, wymowność lub atrakcyjność wizualna pracy są ważniejsze niż jej dostępność dla członków społeczności?

Sami artyści mają swój udział w łączeniu sztuki i socjologii. Jednak w przeciwieństwie do socjologów pomiary, jakich dokonujemy, są raczej przybliżone niż określone dokładnie. Podczas gdy socjolog może mierzyć liczbę odniesień do danego zagadnienia w mediach w danym okresie, w sztuce tylko szacujemy, jak rozprzestrzeniają się idee[1]. Nie przeprowadzamy ankiet, aby stwierdzić, w jakim stopniu sztuka zmienia przekonania lub praktyki odbiorców, ani też nie określamy dokładnie działań stymulowanych przez dzieło sztuki. Zakładamy istnienie wielu związków przyczynowo-skutkowych, często opierając się na niesprawdzonych rozpoznaniach

politycznych.

Zakładamy na przykład, że LAPD skutecznie wpływa na postrzeganie bezdomności – ale jak to zbadać? Czy wystarczą subiektywne świadectwa kilku członków społeczności bezdomnych? Artyści, złaknieni zmiany, wymiany i wpływu, często chwytają się doświadczenia jednej lub kilku osób, mającego potwierdzać oddziaływanie dzieła. Przeskakujemy od indywidualnego doświadczenia do znacznie ogólniejszych przypuszczeń. Jeżeli pod wpływem dzieła życie trzech albo nawet trzydziestu osób – na podstawie ich własnych relacji – uległo zmianie, to czy możemy wyciągnąć wnioski dotyczące skali lub trwałości tej zmiany? Takie oceny należy traktować jako jeden element rozumienia całości, ale wymagają jeszcze starannej weryfikacji.

Wyobrażenia zmian oparte na modelach politycznych i socjologicznych oraz wywodzone z relacji dotyczących osobistego doświadczenia są niezbędne, ale niewystarczające do oceny nowej sztuki publicznej. Taka forma sztuki funkcjonuje również, jak każda sztuka, jako reprezentacja albo model. Dzieło może na przykład zawierać hipotezę dotyczącą współpracy między ludźmi zamiast wskazywać na istniejącą interakcję. Może proponować możliwość współpracy i wymiany, która obecnie nie występuje, lub być modelem dla samych artystów, rozszerzając granice, włączając nowe formy czy torując drogę inwencji. Możliwe, że sztuka publiczna zorientowana na proces oddziałuje najsilniej, gdy, podobnie jak większość form sztuki wizualnej, funkcjonuje jako symbol. Relacja wymiernych efektów do wpływu metafory musi się zadzierzgnąć, o ile dzieło próbuje funkcjonować jednocześnie w ramach zarówno tradycji społecznych, jak i estetycznych.

Odebrałam telefon od mamy i taty z Wasco. Chociaż nasze poglądy polityczne są od siebie bardzo odległe, mój ojciec – serdeczny i kochający

humanista, ale w niektórych kwestiach społecznych jedynie nieco bardziej na lewo niż Jesse Helms – głęboko wierzy w ekspresyjny i komunikacyjny potencjał sztuki. W rzeczywistości mój tata sam maluje pejzaże olejne. Moi rodzice, pochodzący z klasy robotniczej, reprezentujący jedną z wielu grup odbiorców nowej sztuki, stanowią dla mnie punkt odniesienia, gdy myślę o konfliktach między naszymi wartościami, o głębszych kwestiach, w których moglibyśmy się porozumieć, i potencjalnej roli sztuki w zgłębianiu znaczenia. Przecięcie nowej „sztuki wysokiej" z poszerzającymi się publicznościami wymaga rygorystycznej analizy naszych założeń oraz rozwoju nowych umiejętności i strategii. Wprowadzenie mamy i taty do hermetycznego dyskursu wymaga zmiany w krytyce sztuki.

A co właściwie robią artyści sztuki publicznej? Nieuchronnie musimy zrozumieć związek ich pracy z tym, co nazywane jest „prawdziwym życiem". Sztuka jako profesja nauczana w szkołach artystycznych i pokazywana w muzeach paradoksalnie rozdzieliła praktykę artystyczną od publicznego umiejscowienia sztuki. Konfrontacyjne ramy, która zajmują kluczowe miejsce w ostatnich kontrowersjach wokół sztuki, są po części produktem modernistycznego modelu artysty. Artystka sama w swojej pracowni tworzy poprzez zmagania, które w różnych momentach stawiają jednostkę w opozycji do natury, kultury, społeczeństwa albo świata sztuki. Można argumentować, że ta bohaterska tradycja służy integralności całkowicie prywatnego studia artystycznego, które ciągle mogłoby mieć pewną wartość w utrzymaniu czystej, indywidualistycznej ekspresji, która pozwala artystce służyć społeczeństwu z odległego punktu zewnętrznego obserwatora. Ale w studio sektora publicznego, w kulturze widzialności, takie konwencje pracy artystycznej są wystawione na próbę. Mój tata to wie. Widownia jego pracy – rodzina, sąsiedzi i przyjaciele – są intymnie połączona z jego komunikatywnymi i ekspresyjnymi intencjami.

Obszerny zbiór prac artystycznych z minionych trzech dekad omówionych w tej książce rozszerza przynajmniej repertuary artystów o bardziej intymną i zaangażowaną relację z publicznością. W najlepszym przypadku ilustruje, że modernistyczny model nie jest już żywotny w multikulturowym i globalnie połączonym świecie. Że artyści wizualni, jak sugeruje teoretyczka Suzi Gablik, mają trudność w znalezieniu dla siebie roli bardziej odpowiedniej wobec naszych czasów. Pytanie brzmi: czy krytyka może dorównać rozmachowi tego przedsięwzięcia?

Przekład na podstawie: Suzanne Lacy, *Debated territory: toward a critical language for public art*, [w:] *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, red. Suzanne Lacy, Bay Press, Seattle 1995.

Tłumaczenie powstało w ramach działalności translatorium prowadzonego przez prof. dr. hab. Grzegorza Godlewskiego na kierunku sztuki społeczne w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Przekład jest rezultatem zbiorowej pracy uczestników, wyłonił się w wyniku grupowej refleksji nad ich indywidualnymi propozycjami, aż do osiągnięcia konsensu. Rola prowadzącego sprowadzała się do moderowania dyskusji i zredagowania ostatecznej wersji tekstu.

Wzór cytowania:

Lacy, Suzanne, *Terytorium debaty – w poszukiwaniu języka krytycznego dla sztuki publicznej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/terytorium-debaty-w-poszukiwaniu-jezyka-krytycznego-dla-sztuki-publicznej.

Autor/ka

Suzanne Lacy

Przypisy

1. W październiku 1982 roku podniosłam kilka spośród tych kwestii w dziale „Speakeasy” magazynu „New Art Examiner”.

Bibliografia

Barthes, Roland, *Diderot, Brecht, Einstein*, tłum. Wiktor Dłuski, „Dialog” 1976, nr 8.

Raven, Arlene, *Doing or Making Good*, „The Village Voice”, 3.05.1988.

Snodgrass, Susan, *Culture in Action*, „Art Papers” 1993, nr 6.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/terytorium-debaty-w-poszukiwaniu-jezyka-krytycznego-dla-sztuki-publicznej

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/188p-7909
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyjscie-poza-obiektywnosc

/ FOTOGRAFIA TEATRALNA

Wyjście poza obiektyw(ność)

Nina Potkańska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Beyond the Lens of Objectivity

This article examines changes in approaches to theatre photography through the example of the Theatre Photography Competition (*Konkurs Fotografii Teatralnej*), organised by the Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw. It is based on the assumption that theatre photography is not a neutral record of a performance, but rather a form of its interpretation that influences how the performance functions within cultural memory. The study examines the development of competition categories, jury compositions, justifications of verdicts, and award-winning photographs and photographic series from 2015 to 2025. Particular attention is paid to the ways in which theatre photography is evaluated and to the changing criteria used to assess submitted works. An analysis of archival materials makes it possible to trace the process through which the definition of theatre photography has expanded to encompass new areas, such as theatre architecture, portraits of actors in character, backstage documentation, and creative photography. The article also discusses the creative strategies of selected photographers working in the field of theatre, including Magdalena Hueckel, Natalia Kabanow, Wojciech Sobolewski, and Olga Śmiechowicz. An analysis of their practices demonstrates that there is no single established model for photographing theatre. Rather, a photographer's approach is shaped both by their artistic experience and by their relationship with the process of creating a performance. The research leads to the conclusion that the Theatre Photography Competition has played a significant role in the institutionalisation of theatre photography in Poland and in shaping the discourse surrounding this field. The competition not only documents changes in theatre photography but also actively contributes to the development of new forms, encouraging its recognition as an autonomous artistic practice that extends beyond the function of documentation.

Keywords: theatre photography; Theatre Photography Competition; documentation;

interpretation; theatre

Fotografia teatralna rozwijała się stopniowo wraz z przemianami technicznymi samego medium, które istnieje od lat trzydziestych XIX wieku. Stała się istotnym źródłem wiedzy o praktykach scenicznych, zyskując znaczenie także w badaniach teatrologicznych, jednak wciąż bywa marginalizowana, pozostając w cieniu spektaklu. Istotną rolę w zmianie statusu tej dziedziny w Polsce odegrał Konkurs Fotografii Teatralnej, organizowany od 2015 roku przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Liczący już jedenaście edycji konkurs przyczynił się do wzrostu zainteresowania tą dziedziną oraz do docenienia twórców, którzy dotąd byli mało widoczni. Jego główną ideą jest nie tylko popularyzowanie fotografii teatralnej, lecz wpływanie na jej rozwój jako samoistnej dziedziny. Każdej edycji towarzyszą wystawy i publikacje, które wprowadzają fotografię w szerszy obieg artystyczny i instytucjonalny. To właśnie materiały związane z konkursem – w szczególności laudacje jury, zestawy fotografii oraz praktyki ich oceny – są głównym punktem odniesienia dla analiz zawartych w tekście.

Kluczowym wsparciem była dla mnie współpraca z Magdaleną Ożarowską – koordynatorką Konkursu Fotografii Teatralnej od X edycji – która udostępniła mi materiały archiwalne obejmujące statystyki konkursowe, dokumentację zmian kategorii konkursowych oraz laudacje i uzasadnienia werdyktów jury z edycji III-XI (2017-2025)[1]. Materiały te pozwoliły prześledzić ewolucję konkursu pod kątem jego struktury oraz stosowanych w nim kryteriów oceny fotografii teatralnej. W tekście przyglądam się dotychczasowym edycjom konkursu odbywającym się corocznie od 2015 roku. W 2026 roku ogłoszono nabór do kolejnej, XII edycji, lecz nie mogę jej

uwzględnić – ogłoszenie wyników nastąpi 30 listopada.

Akt zawłaszczenia

Obecność fotografa w teatrze nigdy nie jest neutralna. Już samo pojawienie się z aparatem na próbie czy spektaklu wprowadza napięcie, zakłóca naturalny przebieg sytuacji scenicznej, która nie jest tworzona z myślą o jej rejestracji. Fotograf nie stoi z boku. Porusza się między sceną a widownią, szuka momentów, które są najbardziej intensywne, najbardziej „prawdziwe". Trochę jak drapieżca czeka, obserwuje, aż coś się wydarzy i wtedy reaguje. Ten moment nie jest przypadkowy. Jest ciągłym wyborem. Susan Sontag zwraca uwagę, że samo fotografowanie jest działaniem, a nie bierną rejestracją:

> Fotografia nie jest prostym skutkiem zetknięcia się fotografa z wydarzeniem […]; samo wykonywanie zdjęć stanowi zdarzenie […] uprzywilejowane, które ma prawo zakłócać, naruszać lub ignorować wszystko, cokolwiek się dzieje (2023, s. 18).

Fotograf nie tylko więc obserwuje spektakl, ale ingeruje w niego. Można mówić o zawłaszczeniu: naciśnięcie migawki nie jest niewinnym gestem, to decyzja o zatrzymaniu fragmentu rzeczywistości, wyrwaniu go z ciągłości zdarzeń i nadaniu mu własnej formy. To, co było częścią procesu, staje się nagle zamkniętym obrazem. Każde zdjęcie jest więc wynikiem wyboru: co zostanie pokazane, a co pominięte, który moment uznamy za istotny, z jakiej perspektywy spojrzymy na scenę. Naciśniecie migawki to tylko początek tego procesu. Ostateczny obraz powstaje dopiero na etapie selekcji i postprodukcji, kiedy fotograf wybiera spośród wielu ujęć te, które najlepiej

oddają sens spektaklu, a następnie podejmuje decyzje dotyczące kadru, światła czy koloru. Wtedy fotografia nie odtwarza spektaklu, a tworzy jego własną wersję. Często inną niż ta, której doświadczył widz siedzący na widowni. Sontag pisze wprost: „fotografowanie jest równoznaczne z przywłaszczeniem sobie fotografowanego przedmiotu” (tamże, s. 10). To zawłaszczenie nie polega jednak wyłącznie na przejęciu obrazu, lecz także na przejęciu kontroli nad jego znaczeniem. Jeszcze wyraźniej widać to w stwierdzeniu Sontag, że fotografia „nie tylko przypomina przedstawiony przedmiot […], lecz jest jego częścią, przedłużeniem […] i potężnym środkiem zdobycia go” (tamże, s. 157-158). W teatrze nabiera to specyficznego znaczenia, ponieważ spektakl istnieje tylko wtedy, gdy trwa, rozwija się, zmienia. Potem na zawsze znika. Nie da się go zatrzymać ani powtórzyć w identycznej formie. Fotografia działa inaczej. Wyrywa jeden moment z tej ciągłości i nadaje mu trwałość. To, co było fragmentem procesu, zaczyna funkcjonować jako samodzielny obraz. Powstaje w ten sposób szczególna relacja tych dwóch mediów; teatr jest już interpretacją, przekształceniem tekstu lub idei w działanie sceniczne, a fotografia staje się interpretacją tej interpretacji. Fotograf nie tylko wybiera fragment spektaklu, lecz nadaje mu nowe znaczenie poprzez kadr, światło i moment wykonania zdjęcia. Dobrym przykładem jest tu twórczość Wojciecha Plewińskiego. Jego fotografie nie są jedynie zapisem spektakli, lecz jego autorskim sposobem widzenia. Pracując w warunkach fotografii analogowej, musiał podejmować decyzje jeszcze przed wykonaniem zdjęcia; oglądał próby, analizował strukturę przedstawienia, planował kadry. Nie ograniczał się przy tym do perspektywy widza. Zmieniał punkt widzenia, zagęszczał kadr, ingerował w światło, a czasem również w ustawienie aktorów. Nie po to, by zafałszować spektakl, lecz by wydobyć jego sens, esencję i to, co nie zawsze jest widoczne na pierwszy rzut oka. W rezultacie powstało archiwum

teatru, który dziś istnieje przede wszystkim w obrazach fotograficznych. Fotografie Plewińskiego nie tylko dokumentowały przedstawienia, lecz w dużej mierze ukształtowały sposób, w jaki są one teraz pamiętane.

Geneza Konkursu Fotografii Teatralnej

Fotografia towarzyszyła teatrowi nieprzerwanie, współtworząc jego dokumentację, promocję i archiwa. Równocześnie funkcjonowała jako praktyka użytkowa, podporządkowana spektaklowi, instytucji lub potrzebie pamięci. Jak zauważa Joanna Biernacka-Płoska (2023), jeszcze dekadę temu fotografia teatralna miała status niszowy, pozostając niedowartościowana zarówno ze strony środowiska artystycznego, jak i teatru, który traktował ją często jako oczywiste narzędzie służebne. Powołany w 2015 roku przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie Konkurs Fotografii Teatralnej (KFT) od samego początku ujawniał ambicję wyodrębnienia fotografii teatralnej jako samodzielnego pola praktyki artystycznej. Główna idea konkursu – popularyzowanie i rozwój fotografii teatralnej jako dziedziny sztuki – wskazywała, że stawką nie jest jedynie selekcja najlepszych obrazów, lecz przebudowa sposobu myślenia o tej praktyce (zob. *Konkurs Fotografii Teatralnej – I edycja*).

Jak podkreśla Biernacka-Płoska, pomysł narodził się z inicjatywy ówczesnej dyrektorki Instytutu Teatralnego Doroty Buchwald oraz kustoszki działu dokumentacji Agnieszki Kubaś (tamże). KFT został zainicjowany w ramach obchodów dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego w Polsce. Umieszczenie fotografii teatralnej w kontekście jubileuszu polskiego teatru było bardzo istotne. Oznaczało, że historia teatru nie jest wyłącznie historią spektakli, reżyserów i aktorów, lecz także historią narzędzi pamięci, które teatr utrwalają i wpisują w obieg kultury wizualnej. Fotografia została

symbolicznie włączona do refleksji nad polskim teatrem jako jedno z mediów współtworzących jego dziedzictwo[2]. Konkurs od początku otwarto zarówno dla fotografów profesjonalnych, jak i amatorów (zob. *Konkurs Fotografii Teatralnej – I edycja*). Podważało to hierarchiczny model oparty na zawodowym statusie twórcy, przesuwając punkt ciężkości na jakość obrazu i interpretację. Pierwsze edycje szybko ujawniły, jak wiele osób działa w tym polu. Setki zgłoszeń i tysiące nadsyłanych zdjęć pokazały, że fotografia teatralna nie jest praktyką marginalną, lecz rozproszonym, niedostatecznie nazwanym obszarem aktywności twórczej. Konkurs nie stworzył środowiska fotografów teatralnych, lecz wydobył je oraz nadał wspólny punkt odniesienia i instytucjonalną ramę.

Rozwój struktury Konkursu Fotografii Teatralnej

Edycje KFT wyraźnie ujawniają ewolucję sposobu myślenia o tym, czym fotografia teatralna jest, jakie funkcje może pełnić i jakie obszary wizualnej praktyki obejmować. Zmiany zachodzące w obrębie kategorii konkursowych były zapisem stopniowo przesuwających się granic medium. Analiza rozwoju KFT pozwala zauważyć przejście od klasycznego rozumienia fotografii teatralnej jako dokumentacji spektaklu ku formule znacznie szerszej, uwzględniającej również kulisy procesu twórczego, przestrzenie instytucjonalne oraz działania promocyjne.

Od I do VII edycji rdzeń konkursu pozostawał stosunkowo stabilny. Fundamentem były dwie główne kategorie: „teatralne zdjęcie sezonu” (kategoria A), skupione na pojedynczym kadrze, oraz „zestaw dokumentacyjny z przedstawienia” (kategoria B), którego celem było

uchwycenie spektaklu poprzez serię fotografii. Ten podział ujawniał dwa odmienne sposoby myślenia o fotografii teatralnej.

Kategoria A wymaga od fotografa uchwycenia nie tyle potencjonalnie dobrego kadru, ile obrazu, który potrafi skupić w pojedynczym ujęciu atmosferę spektaklu, jego sensy i emocjonalny rdzeń. W XI edycji Konkursu jedną z najbardziej interesujących prac jest fotografia Karoliny Jóźwiak *Czwarta ściana* z Teatru Polskiego w Warszawie. Sam tytuł uruchamia grę z jednym z pojęć teatralnych, ale zdjęcie nie koncentruje się na scenie, lecz na widowni. To gest niezwykle rzadki w fotografii teatralnej, która zazwyczaj kieruje obiektyw ku akcji scenicznej. Jóźwiak odwraca ten porządek. W centrum obrazu pojawiają się widzowie, ich twarze, spojrzenia, napięcia ciał, drobne gesty, mikroreakcje. Fotografia przypomina, że teatr współtworzy także publiczność. Jak podkreślała w laudacji Paulina Góral, jury doceniło właśnie uchwycenie „niewidzialnej energii" spektaklu oraz zwrócenie uwagi na widza jako integralny element teatralnego wydarzenia (Góral, 2025). Zdjęcie redefiniuje, gdzie właściwie teatr się wydarza.

Znacząca wydaje mi się też fotografia Wojciecha Sobolewskiego *Ania Smolar z Eurydyką podczas próby dymu w Hadesie* z TR Warszawa (XI edycja KFT). To zdjęcie sytuujące się pomiędzy dokumentacją sceniczną oraz obrazem niemal malarskim. Kadr wypełnia intensywny błękit dymu, który rozprasza kontury, przejmuje kontrolę nad widzialnością. Z gęstej mgły wyłaniają się dwie kobiece sylwetki. Obraz operuje atmosferą przejścia pomiędzy próbą techniczną a gotowym spektaklem, pomiędzy sceną a Hadesem, cielesnością a widmowością. Jest w nim coś liminalnego – to uchwycenie momentu, w którym teatr dopiero zaczyna się materializować. Mocno wybrzmiewa tu plastyczność obrazu. Miękkie rozproszenie światła, subtelne przejścia tonalne oraz faktura dymu przywodzą na myśl estetykę fotograficznego

piktorializmu (zob. Kuźmicz, 2025). Dym i światło układają się niczym warstwy farby, jakby obraz wyłonił się spod kolejnych pociągnięć pędzla. Marika Kuźmicz w laudacji jury zwróciła uwagę, że zdjęcie „w bardzo interesujący sposób dokumentuje spektakl, a przy tym jest obrazem nieoczywistym, budzącym różne skojarzenia i symbolicznym" oraz że „intryguje odbiorcę, zachęcając, na wielu poziomach, do obejrzenia fotografowanego przedstawienia" (tamże).

Warto zauważyć, że właśnie tego rodzaju fotografie, sytuujące się poza klasycznym centrum sceny, coraz częściej zdobywają uznanie w kategorii A. Pokazuje to również X edycja i fotografia Karoliny Jóźwiak *Monika Strzępka w dniu odwołanej premiery „Heks"* z Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka w Warszawie. To obraz silnie osadzony w konkretnym kontekście instytucjonalnym i politycznym, a zarazem niezwykle intymny. Widzimy Strzępkę opartą o balustradę, zgarbioną, zwróconą ku pustej scenie. Nie obserwujemy premiery, a jej brak; widzimy zawieszenie, moment kryzysu. Energia tej fotografii nie wynika z widowiskowości, lecz z napięcia emocjonalnego i świadomości sytuacji granicznej. To kadr mówiący o bezsilności i frustracji. Jóźwiak po raz kolejny kieruje aparat nie ku spektaklowi jako gotowemu dziełu, lecz ku temu, co dzieje się wokół niego. Kategoria A coraz częściej premiuje fotografie, które nie tyle dokumentują spektakle, ile próbują uchwycić ich sens w sposób pośredni.

Jeśli w kategorii A liczy się siła pojedynczego ujęcia, zdolnego skondensować sens spektaklu w jednym obrazie, to zestaw dokumentacyjny (kategoria B) wymaga innego rodzaju kompetencji – myślenia sekwencją, narracją, rytmem i świadomą selekcją. Fotograf nie wybiera tu jednego decydującego momentu, lecz buduje całość, która ma widza przeprowadzić przez spektakl. Zdjęcia muszą działać samodzielnie, a zarazem pozostawać częścią większej

konstrukcji. To właśnie kolejność, powracające motywy, zmiany planów i tempa sprawiają, że zestaw staje się czymś więcej niż archiwum przedstawienia – przypomina wizualną dramaturgię. Fotograf podczas postprodukcji podejmuje decyzje podobne do tych, które podejmuje reżyser czy montażysta.

Zestaw z IV edycji autorstwa Martina Raphaëla Martiqa ze spektaklu *Wyjeżdżamy* Krzysztofa Warlikowskiego z Nowego Teatru w Warszawie jest przykładem genialnej selekcji kadrów. Jego narracja rozgrywa się w garderobie i kulisach. Martiq dokumentuje cały organizm teatralny, moment przejścia pomiędzy prywatnością a sceniczną obecnością. Agnieszka Wanicka, przywołując skojarzenia z pracami słynnego fotografa Edwarda Hartwiga[3], trafnie zauważyła, że zdjęcia ze spektaklu *Wyjeżdżamy* „odsłaniają tajemnicę przeobrażenia aktora w postać sceniczną" (2018). Czarno-białe kadry utrzymane są w estetyce eleganckiej, niemal luksusowej, ale zarazem niepozbawionej intymności. Lustra, odbicia, zbliżenia tworzą wielowarstwową opowieść o wspólnocie zespołu Warlikowskiego. Serię otwiera fotografia Bartosza Gelnera stojącego z papierosem na tle tabliczki „Przejście służbowe / Staff only". Już ten pierwszy kadr wyznacza ton całego zestawu, staje się symbolicznym progiem, momentem wejścia w przestrzeń zwykle niedostępną dla widza. To od niego rozpoczyna się wizualna podróż przez kulisy Nowego Teatru, przez garderoby, napięcia i intymność zespołu. Tabliczka przypomina, że oglądający zostaje wpuszczony jedynie tymczasowo do świata, który na co dzień pozostaje zamknięty.

Inny model dokumentacji proponuje Karolina Jóźwiak w nagrodzonym w IX edycji zestawie ze spektaklu *Mały Książę* Konrada Dworakowskiego z Teatru Polskiego w Warszawie. Tutaj siła serii nie wynika z wejścia w przestrzeń

ukrytą, lecz z formalnej dyscypliny i świadomej decyzji estetycznej. Jóźwiak rezygnuje z koloru, choć spektakl oparty na świecie Saint-Exupéry'ego mógłby sugerować wizualną feerię. Monochromatyczność okazuje się jednak istotnym gestem interpretacyjnym: pozwala wydobyć melancholię, kruchość i egzystencjalny wymiar tej historii. Jury podkreśliło, że dzięki temu zabiegowi widz zaczyna dostrzegać bogactwo faktur kostiumów i scenografii, a cała seria zachowuje doskonały balans pomiędzy użytkowością a autonomią artystyczną. Zdjęcia pozostają czytelne dla teatru, aktorów czy archiwum, a jednocześnie budują własną, spójną opowieść wizualną. Poszczególne kadry funkcjonują jak portrety, abstrakcje, czasem niemal reportażowe obserwacje, ale razem tworzą precyzyjnie skomponowaną całość.

Istotne rozszerzenie formuły Konkursu nastąpiło w 2022 roku (VIII edycja), kiedy wprowadzono dodatkową, trzecią kategorię. Otworzyło to strukturę KFT na obszary wykraczające poza dotychczasowy, stosunkowo stabilny podział na pojedynczy kadr i zestaw dokumentacyjny. W VIII (2022) oraz IX (2023) edycji kategorię tę poświęcono architekturze teatralnej. Było to znaczące przesunięcie. Teatr został potraktowany nie tylko jako wydarzenie sceniczne, lecz również jako przestrzeń materialna, instytucjonalna i kulturowa. Został zdefiniowany jako miejsce z własną tożsamością wizualną, niezależną od obecności aktora czy konkretnego przedstawienia.

Efekt tej zmiany oddaje werdykt VIII edycji, w której jedyną wyróżnioną pracą w kategorii C została fotografia Kamili Wiśniewskiej-Kopciary *Teatr Szekspirowski w Gdańsku, dziedziniec*. Jury podkreślało „czysty formalnie, klasycznie osiowy i statyczny kadr", zwracając uwagę, że zestawienie „twardej geometrii architektury" z obecnością drabiniastego wozu (teatralnego rekwizytu), uruchamia „mechanizm powstawania transtekstualnego kontekstu, pola wymiany między przestrzenią

architektury, przestrzenią teatru i przestrzenią fotografii" (Leśniakowska, 2022). Uderza formalna dyscyplina kadru. Monumentalna, ceglana architektura Teatru Szekspirowskiego, niemal brutalistyczna w swojej wizualnej sile, dominuje obraz. Osiowość kompozycji prowadzi wzrok ku centrum, gdzie widać drewniany, drabiniasty wóz. To on staje się elementem zakłócającym. Rekwizyt wnosi do kadru ślad narracji i scenografii. Spotkanie surowej architektury z tym pojedynczym przedmiotem buduje obraz o pewnym napięciu, jakby przestrzeń sama oczekiwała na uruchomienie spektaklu. Fotografia ujawnia teatralność wpisaną w miejsce, jeszcze zanim zagrany zostanie tam spektakl.

Jednocześnie analiza wyników VIII i IX edycji pokazuje, że kategoria architektury teatralnej nie spotkała się z tak dużym zainteresowaniem jak pozostałe kategorie konkursu. W VIII edycji jury zdecydowało się przyznać tylko jedno wyróżnienie, rezygnując z przyznania głównej nagrody i przeznaczając niewykorzystane środki finansowe na kategorie A i B[4]. Przebieg konkursu może sugerować ograniczoną liczbę zgłoszeń lub problem z wyłonieniem większej liczby prac spełniających oczekiwania jury. Również w IX edycji w finale tej kategorii było mniej prac niż w pozostałych częściach konkursu. Nie zmienia to jednak faktu, że była to pierwsza tak wyraźna próba poszerzenia KFT o nowy obszar tematyczny. Nawet jeśli kategoria nie przyjęła się na stałe, stanowiła istotny moment w rozwoju, pokazując gotowość organizatorów do redefiniowania granic fotografii teatralnej oraz poszukiwania nowych sposobów opowiadania o teatrze za pomocą obrazu.

W X edycji (2024) zmieniono trzecią kategorię, koncentrując się tym razem na portrecie aktora lub aktorki w roli (Ożarowska, *Zestawienie KFT*). Po dwóch latach skierowania uwagi ku architekturze teatralnej punkt ciężkości ponownie został przeniesiony na człowieka, jednak nie był to powrót do

klasycznej dokumentacji scenicznej. Fotografia teatralna działa tutaj jako narzędzie analizy performatywnej tożsamości, zdolne uchwycić nie tyle gotową rolę, ile sam proces wcielenia, napięcie pomiędzy „ja" aktora a figurą sceniczną. Taki kierunek ujawnia nagrodzona fotografia Pawła Kamionki przedstawiająca Magdalenę Cielecką w roli Marianny w spektaklu *Elizabeth Costello* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, zrealizowanym w Nowym Teatrze w Warszawie. Jest to portret wyjątkowy – nie powiela utrwalonego już wizualnego języka fotografowania teatru Warlikowskiego, którego estetyka, silnie związana z nowoczesnością scenografii Małgorzaty Szczęśniak oraz rozpoznawalnością aktorów wydaje się wyjątkowo trudna do przełamania. Jak podkreślała Anna R. Burzyńska, Kamionce „udała się rzecz niezwykła": zobaczył Magdalenę Cielecką inaczej niż jego poprzednicy i stworzył obraz, który przywodzi na myśl malarstwo Jana Vermeera (Burzyńska, 2024). Cielecka została uchwycona w pozie nietypowej, zagadkowej, jednocześnie eterycznej i niepokojącej. Jej ciało, osłonięte półprzezroczystym białym materiałem, nie zostaje sprowadzone do erotycznego obiektu – przeciwnie: napięcie szyi, układ kończyn, rozchylenie ust oraz specyficzne wygięcie sylwetki tworzą atmosferę kruchości i nadchodzącej katastrofy. Znaczenie zyskuje spojrzenie aktorki, które – jak zauważa Burzyńska – przypomina „białe, ślepe oczy antycznych rzeźb" (tamże). To właśnie ono staje się *punctum* fotografii, elementem przyciągającym uwagę i zarazem destabilizującym odbiór (zob. Barthes, 1995, s. 27). Portret fascynuje pięknem, jednocześnie wywołuje głęboki niepokój. Zdjęcie doskonale realizuje potencjał kategorii portretowej, stając się narzędziem badania natury wcielenia się aktora w postać.

Kolejna znacząca transformacja nastąpiła od XI edycji, kiedy KFT po raz pierwszy tak wyraźnie zwrócił się ku procesowi powstawania teatru oraz formom wizualnej produkcji. Wprowadzenie dwóch nowych kategorii –

zestawu dokumentacyjnego backstage'owego oraz zestawu kreacyjnego – nie oznaczało już jedynie dalszego poszerzania pola fotografii teatralnej poza scenę, jak to było w przypadku architektury, lecz wyraźne przesunięcie uwagi ku temu, co dzieje się „od wewnątrz": ku próbom i przygotowaniom. Zmiana ta wynikała z obserwacji pracy jurorów. Magdalena Ożarowska zwraca uwagę, że uczestnicząc w obradach jury, dostrzegła narastające trudności związane z kategorią B – klasycznym zestawem dokumentacyjnym z przedstawienia. Coraz częściej zgłaszane serie nie mieściły się w tradycyjnie rozumianej dokumentacji scenicznej, łącząc w obrębie jednego zestawu porządki sceny, kulis oraz kreacji, przez co ocena prac o tak odmiennym charakterze stawała się coraz bardziej problematyczna (Ożarowska, *Korespondencja*…). Potrzeba nowych kategorii była próbą uporządkowania realnych przemian zachodzących już w samej praktyce konkursowej. Decyzja odpowiadała na coraz silniejszą potrzebę odbiorców, by zobaczyć teatr od strony dotąd niedostępnej. Już wcześniejsze werdykty KFT ujawniały szczególne zainteresowanie fotografiami wykraczającymi poza klasyczną scenę, ujęciami prób, momentów przejściowych, napięć zachodzących przed spektaklem lub obok niego. Nowe kategorie można także postrzegać jako pewnego rodzaju próbę ochrony kategorii B – zestawu dokumentacyjnego ze spektaklu. Klasyczna dokumentacja sceniczna nadal pozostaje jednym z podstawowych zadań fotografii teatralnej, szczególnie z perspektywy instytucji oraz badaczy teatru, którzy potrzebują zdjęć mogących funkcjonować jako materiały archiwalne, ilustracyjne i promocyjne.

Backstage nie odbiera teatrowi magii, zamiast dystansu pojawia się doświadczenie wtajemniczenia. Zwycięski zestaw Wojciecha Sobolewskiego dokumentujący kulisy spektaklu *Laguna* w choreografii Pawła Sakowicza z

TR Warszawa znakomicie pokazuje, jak daleko fotografia backstage'owa może odejść od prostego reportażu zza kulis. Sobolewski nie proponuje serii obrazów opartych na przewidywalnej estetyce garderobianych luster czy rekwizytów charakteryzatorskich. U niego backstage nie jest miejscem oczekiwania, lecz intensywnego dziania się. Jury podkreślało, że fotografie te operują świadomie konwencją horroru, to „kadry z backstage'u, a jednocześnie kadry z horroru", w których aktorzy istnieją pomiędzy stanem przygotowania, transu i cielesnej przemiany (Berendt, 2025). W nikłym świetle pojawiają się białka oczu, rozmazane twarze, ślady krwi, napięte sylwetki, spojrzenia zawieszone pomiędzy skupieniem a czymś niemal nieludzkim. Fotograf operuje kontrastem, światłem i kompozycją, przekształcając kulisy w przestrzeń niepokoju, dzikości i niedookreślonej grozy. Aktorzy uchwyceni zostają nie tylko jako wykonawcy przygotowujący się do wejścia na scenę, lecz jako istoty w samym środku transformacji. Z niezwykłą precyzją wyłapane są momenty graniczne, kadry uchwycone sekundę przed wejściem na scenę, chwile zawieszenia. Sobolewski fotografuje tak, jakby polował na ten jeden decydujący moment teatralnej intensywności.

Wprowadzenie kategorii zestawu kreacyjnego ujawniło, jak silnie współczesna fotografia teatralna związana jest już nie tylko z dokumentowaniem spektaklu, lecz także z aktywnym współtworzeniem jego publicznego wizerunku jeszcze przed spotkaniem z widzem. Sesje kreacyjne, reklamowe czy eksperymentalne coraz częściej stają się elementem strategii promocyjnej przedstawienia, funkcjonują w mediach społecznościowych, kampaniach wizualnych, materiałach prasowych i instytucjonalnych, budując tożsamość spektaklu, zanim ten zaistnieje w pełni w świadomości odbiorców. Kategoria D potwierdziła, że współczesny fotograf teatralny coraz częściej funkcjonuje nie tylko jako dokumentalista, lecz również jako współtwórca

wizualnego języka spektaklu. Fotografia nie pojawia się już jedynie „po” – po premierze, wydarzeniu, scenicznym akcie – lecz coraz częściej działa „przed”, współkształtując sposób, w jaki przedstawienie zostanie wypromowane i zapamiętane. Ta zmiana przesuwa fotografię teatralną z obszaru rejestracji ku obszarowi kreacji.

Znakomitym przykładem potencjału tej kategorii stał się nagrodzony w XI edycji cykl Marka Zimakiewicza inspirowany spektaklem *Sen nocy letniej* w reżyserii Michała Zadary. Nie jest to dokumentacja konkretnej sceny ani fotograficzny zapis przedstawienia, lecz narracja wizualna, która wykorzystuje materiał teatralny jako punkt wyjścia do własnej, współczesnej opowieści. Zimakiewicz podejmuje grę zarówno z tekstem Szekspira, jak i z estetyką późnego kapitalizmu, przenosząc bohaterów *Snu nocy letniej* do sterylnych, korporacyjnych wnętrz nowoczesnych biurowców Warszawy. Na fotografiach widzimy elegancko ubranych aktorów, postaci, które mogłyby równie dobrze funkcjonować jako bohaterowie sesji wizerunkowej dużej firmy lub materiałów promocyjnych budujących obraz nowoczesnego zespołu korporacyjnego. Jednak ten znajomy porządek zostaje radykalnie zakłócony, ponieważ jego bohaterowie… śpią. Sen dopada ich nagle, w miejscach z definicji podporządkowanych wydajności i nieustannemu ruchowi. Marika Kuźmicz, jurorka XI edycji, trafnie zauważa, że cykl operuje konwencją portretów korporacyjnych, ale jednocześnie nie zatrzymuje się na poziomie formalnego cytatu, poprzez motyw snu uruchamia grę z rzeczywistością, tajemnicą i przekroczeniem, wpisanymi przecież w samą strukturę szekspirowskiej komedii (Kuźmicz, 2025). W efekcie seria funkcjonuje jednocześnie jako kampania promocyjna, reinterpretacja klasycznego tekstu oraz komentarz do współczesnego życia miejskiego.

Zarówno kategoria backstage’owa, jak i kreacyjna zostały utrzymane w

trwającej jeszcze XII edycji konkursu. Jak widać, ich pojawienie się było świadomą odpowiedzią na przemiany zachodzące zarówno w środowisku teatralnym, jak i w praktyce fotografii. Konkurs coraz wyraźniej stara się dotrzymywać kroku nowym strategiom. Interesująca wydaje się w tym kontekście refleksja Magdaleny Ożarowskiej, która w korespondencji e-mailowej dotyczącej rozwoju konkursu wskazuje możliwość jego przyszłego rozszerzenia o formy wideo – między innymi teasery czy trailery teatralne:

> Fotografia teatralna wciąż ewoluuje – mam poczucie, że konkurs musi przyglądać się tym zmianom bardzo uważnie i na nie odpowiadać. Nie wykluczam, że konkurs w pewnym momencie pójdzie w stronę wideo – teatralne trailery i teasery to silne narzędzia marketingowe.

Tego rodzaju perspektywa pokazuje, że KFT może w przyszłości stanąć wobec jeszcze głębszego przedefiniowania własnej tożsamości. Włączenie ruchomego obrazu oznaczałoby przekroczenie klasycznie rozumianej fotografii i wejście w obszar praktyk audiowizualnych, które dziś współtworzą promocję oraz pamięć spektaklu. Taka możliwość nasuwa pytanie na temat natury całego przedsięwzięcia: czy Konkurs Fotografii Teatralnej, rozszerzony o formy filmowe, pozostałby nadal konkursem fotografii, czy też przekształciłby się raczej w konkurs szerzej rozumianych wizualnych praktyk teatralnych? Innymi słowy – gdzie właściwie przebiega dziś granica fotografii teatralnej, jeśli coraz częściej obejmuje ona nie tylko dokument, backstage, kreację, lecz potencjalnie także teaser, trailer czy formę hybrydyczną? Już sama gotowość do rozważania takich zmian świadczy jednak o czymś fundamentalnym: KFT nie funkcjonuje jako zamknięty projekt oparty na niezmiennych założeniach, lecz jako żywy

organizm, reagujący na przeobrażenia kultury wizualnej. Konkurs uczestniczy w negocjowaniu przyszłości fotografii, obserwując, jak zmieniają się narzędzia, media i sposoby opowiadania o teatrze, następnie próbując odpowiedzieć na te przemiany.

Estetyka pracy fotografów teatralnych

Analizując nagrodzone prace KFT, można określić cechy uznawane za wyznaczniki dobrej fotografii teatralnej. Z jednej strony musi ona dokumentować spektakl – jego przestrzeń, aktorów, relacje i dramaturgię sceny. Sama dokumentacja okazuje się jednak niewystarczająca. Fotografowanie teatru wymaga również interpretacji. Fotograf nie rejestruje przecież przedstawienia w sposób neutralny; musi je najpierw przyjąć, przefiltrować przez własną wrażliwość, a następnie nadać mu nowy wymiar w kadrze. Tego rodzaju ingerencja może czasem odbiegać od wizji reżysera czy scenografa. Niektórzy twórcy mogliby uznać ją wręcz za zafałszowanie przedstawienia. Historia fotografii teatralnej pokazuje jednak, że właśnie takie autorskie przesunięcia bardzo często okazują się najbardziej znaczące i najdłużej pamiętane. Bez tej interpretacji fotografia może pozostać poprawnym dokumentem do późniejszych badań, lecz stracić zdolność oddziaływania. Zainteresowało mnie, czy istnieje obowiązujący sposób fotografowania spektaklu, a także w jakim stopniu wcześniejsze doświadczenia artystyczne wpływają na język wizualny konkretnych twórców. Kluczowe jest również pytanie o relacje fotografa z teatrem. Czy dobra fotografia teatralna wymaga wcześniejszej znajomości teatru, spektaklu oraz uczestnictwa w próbach? Czy może większą wartością jest spojrzenie osoby z zewnątrz, wchodzącej w przedstawienie bez wcześniejszych założeń?

Wspólnym mianownikiem w praktyce fotografów teatralnych jest to, że często trafiają do teatru przypadkowo. Zwykle są związani ze sztuką, czasami nawet z teatrem, lecz nie z fotografią teatralną. Dopiero przebywanie w środowisku teatralnym oraz poznawanie jego funkcjonowania od środka sprawia, że stopniowo zaczynają rozwijać własny styl fotografowania. Wraz z tą obecnością nabywają również znajomość niepisanych zasad, rytmu prób oraz specyficznych relacji funkcjonujących wewnątrz zespołu teatralnego (*Strategie obecności*…).

Magdalena Hueckel – fotografka teatralna oraz współtwórczyni KFT, początkowo planowała zostać scenografką. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa. Fotografia teatralna pojawiła się w jej praktyce jako sposób dokumentowania własnych projektów scenograficznych. Duża rolę tutaj odegrała współpraca z Małgorzatą Szczęśniak i Krzysztofem Warlikowskim przy spektaklu *(A)pollonia*. Hueckel podkreślała, że wejście do teatru od kuchni pozwoliło jej zrozumieć rytm prób, sposób funkcjonowania zespołu oraz obecne w teatrze niepisane reguły, których fotograf musi nauczyć się przestrzegać (tamże). Jej estetyka jest bardzo zmienna, ponieważ – jak sama podkreśla – zawsze próbuje podążać za spektaklem i przekładać wizję reżysera na własny język fotograficzny (tamże). Na jej fotografiach często widać szerokie plany, które według niej najlepiej oddają charakter przedstawienia oraz relacje pomiędzy aktorami a przestrzenią sceniczną. Można przypuszczać, że zainteresowanie wizualną stroną spektaklu jest związane z jej wcześniejszym doświadczeniem scenograficznym. W jej fotografiach scenografia staje się jednym z głównych elementów budujących znaczenie obrazu. Hueckel za każdym razem próbuje inaczej interpretować teatr i przekładać go na fotografię.

Odmiennie przebiegała ścieżka zawodowa Natalii Kabanow – finalistki II i IV

edycji Konkursu Fotografii Teatralnej, która podobnie jak Magdalena Hueckel do fotografii teatralnej trafiła poprzez wcześniejsze doświadczenie plastyczne. Z teatrem związała się jednak nie przez scenografię, a za pośrednictwem działalności graficznej. Przez wiele lat pracowała przy tworzeniu plakatów oraz ilustracji do programów teatralnych Teatru Polskiego we Wrocławiu. Jej pierwsze fotografie powstawały jako materiał do plakatów i stron internetowych. Z czasem zaczęła coraz częściej uczestniczyć w próbach, obserwując elementy spektaklu, które mogłyby zostać wykorzystane w projektach graficznych. Stopniowo fotografowanie przedstawień stało się celem samym w sobie (*Dźwięk migawki*, 2016). Kabanow podkreśla znaczenie wcześniejszego przygotowania. Często czyta dramat, uczestniczy w próbach oraz stopniowo poznaje atmosferę spektaklu jeszcze przed rozpoczęciem fotografowania. Dzięki stałej obecności w teatrze poznaje koncepcję przedstawienia, ma możliwość śledzenia rozmów twórczych oraz rozwoju idei spektaklu. Podkreśla, że fotografia teatralna nie musi wiernie odwzorowywać scenicznej rzeczywistości, lecz powinna oddawać emocje, relacje i główną ideę przedstawienia (tamże). W jej fotografiach wyraźnie widać wpływ doświadczenia graficznego i plastycznego. Kadry Kabanow są zazwyczaj ostre, wyraźne, kontrastowe oraz bardzo świadomie komponowane kolorystycznie.

Inny model fotografowania teatru reprezentują osoby, których relacja z teatrem powstaje przede wszystkim poprzez udział w procesie tworzenia spektaklu. W ich przypadku fotografia staje się sposobem dokumentowania doświadczeń pełnionych funkcji. Perspektywa ta pozwala dostrzec aspekty procesu twórczego często pozostające poza polem zainteresowania fotografów koncentrujących się na wizualnej stronie przedstawienia.

Twórczość Wojciecha Sobolewskiego wyrasta z jego wieloletniej obecności w

środowisku teatralnym. Artysta związany jest z TR Warszawa nie tylko jako fotograf, lecz przede wszystkim jako inspicjent oraz asystent reżyserów i reżyserek. Funkcja ta wymaga stałej obecności na próbach, często już od ich najwcześniejszych etapów. Zakres obowiązków inspicjenta wykracza daleko poza kwestie organizacyjne. Odpowiada on za koordynację działań aktorów, realizatorów i zespołu technicznego, czuwa nad przebiegiem prób oraz komunikacją pomiędzy różnymi działami produkcji. Jednocześnie jest osobą doskonale znającą strukturę spektaklu, jego rytm oraz wszystkie elementy techniczne niezbędne do jego realizacji (*Projekt: spektakl. Inspicjent*, 2015). Znajduje to odzwierciedlenie w jego zdjęciach. Możliwość fotografowania w tak intymnym obszarze teatru to wynik zaufania, jakie zdobył dzięki pracy przy spektaklach. Warto zaznaczyć, że wcześniej omawiany zestaw Sobolewskiego z XI edycji KFT nie był oficjalną dokumentacją spektaklu. W przypadku *Laguny* oficjalne zdjęcia wykorzystywane przez TR Warszawa wykonał Filip Preis, podczas gdy fotografie Sobolewskiego powstawały równolegle, w trakcie prób i pracy zespołu[5]. Dzięki temu nie koncentrują się na tradycyjnej dokumentacji spektaklu. Brak tej odpowiedzialności pozwalał mu na większą swobodę wyboru tematów i kadrów. Fotografie nie musiały pełnić funkcji archiwalnej, dlatego ich autor mógł koncentrować się na własnej interpretacji procesu twórczego.

Podobny mechanizm można zaobserwować w przypadku Olgi Śmiechowicz, finalistki X edycji Konkursu Fotografii Teatralnej. Jej fotografie ze spektaklu *Państwo* w reżyserii Jana Klaty w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie znalazły się w finale konkursu w kategorii B. Śmiechowicz zajmuje się pracą naukową i translatorską jako filolożka klasyczna i teatrolożka. Przy realizacji *Państwa* pełniła funkcję dramaturżki i autorki adaptacji, przygotowała nowe tłumaczenie tekstu oraz uczyła aktorów wymowy języka

starogreckiego. Podobnie jak Sobolewski, Śmiechowicz fotografowała teatr z perspektywy osoby bezpośrednio uczestniczącej w procesie twórczym. W jej fotografiach rzadko odnajdujemy gotowe obrazy sceniczne, kostiumy czy szczegółową dokumentację scenografii. Znacznie częściej pojawiają się momenty pracy, rozmowy, skupienia. Na jednym ze zdjęć widzimy Jana Klatę czytającego scenariusz wspólnie z aktorką, na innych aktorów funkcjonujących poza scenicznymi rolami, ubranych w codzienne stroje i uczestniczących w procesie prób. Anna R. Burzyńska w swojej laudacji zwróciła uwagę, że surowa, czarno-biała estetyka tych fotografii pozwala dostrzec to, co zwykle pozostaje ukryte przed oczami widzów: chwile słabości i triumfu, poszukiwanie odosobnienia i dążenie do bliskości oraz codzienną pracę prowadzącą do powstania spektaklu (Burzyńska, 2004).

W przeciwieństwie do Magdaleny Hueckel i Natalii Kabanow, których sposób fotografowania wyrasta z doświadczeń związanych ze sztukami wizualnymi, Sobolewski i Śmiechowicz interpretują teatr za pomocą narzędzi wynikających z pełnionych funkcji zawodowych. Dokumentują proces powstania przedstawienia poprzez własny filtr interpretacyjny.

Można stwierdzić, że wprowadzanie nowych kategorii stopniowo poszerzało grono uczestników KFT. Kategoria backstage’owa otworzyła konkurs na osoby pracujące za kulisami teatru, natomiast kategoria architektury teatralnej przyciągnęła twórców zarówno spoza środowiska fotografii teatralnej, jak i samego teatru. Dobrym przykładem są finaliści IX edycji – Anna Niemiec, zajmująca się przede wszystkim fotografią pejzażową, oraz Sebastian Szostek, architekt i fotograf architektury. Zmiany regulaminu przełożyły się na większą różnorodność środowisk reprezentowanych w konkursie.

Kryteria oceny fotografii teatralnej

Im bardziej fotografia teatralna oddala się od czystej dokumentacji i staje się autonomiczną interpretacją spektaklu, tym trudniejsze okazuje się jej ocenianie. Problem nie polega już wyłącznie na technicznej jakości zdjęcia czy poprawności kompozycji, lecz na tym, jak fotografia interpretuje przedstawienie oraz jakie elementy teatru uznaje za najważniejsze. W KFT proces oceny ma charakter wieloetapowy. Jurorzy najpierw wskazują indywidualnie fotografie, które uznają za najciekawsze, następnie wspólnie omawiają wybrane prace i negocjują ostateczny werdykt. Nagrodzenie fotografii nie jest efektem jednej, obowiązującej metody oceny, lecz rezultatem dyskusji pomiędzy osobami reprezentującymi różne doświadczenia zawodowe i odmienne sposoby patrzenia na teatr. Oceny prac bardzo często stają się polem napięcia pomiędzy różnymi sposobami myślenia o teatrze.

Właśnie tak pisze o tym Magdalena Raszewska – historyczka teatru i jurorka VIII edycji Konkursu Fotografii Teatralnej. Opisując przebieg obrad jury, podkreśla, że każdy z jurorów oceniał fotografie z perspektywy własnego doświadczenia zawodowego. W składzie oceniającego gremium znajdowali się między innymi historycy teatru, historycy sztuki, fotografowie teatralni oraz historycy fotografii. Raszewska zaznaczała, że wspólny werdykt zawsze był efektem kompromisu pomiędzy bardzo różnymi sposobami patrzenia na obraz. Jedne fotografie zachwycały teatrologów, inne historyków sztuki, podczas gdy część zdjęć, mimo spełniania wszystkich „formalnych” kryteriów, ostatecznie nie została nagrodzona (Raszewska, 2023). Rozbudowany i wyraźnie zróżnicowany skład jurorski KFT pokazuje, jak szeroko fotografia teatralna oddziałuje poza środowiskiem teatru. W jury kolejnych edycji pojawiają się nie tylko fotografowie teatralni, lecz także

osoby reprezentujące bardzo różne dziedziny sztuki i kultury wizualnej[6].

Nie istnieje zatem jeden, uniwersalny system oceny zdjęć teatralnych. Dla historyka teatru najważniejsze może być to, czy fotografia pozwala odczytać relacje pomiędzy postaciami, sposób prowadzenia aktora czy wykorzystanie scenografii. Raszewska pisała, że patrząc na zdjęcie, chce móc zrozumieć nie tylko sytuację sceniczną, lecz również napięcia pomiędzy bohaterami czy sposób organizacji przestrzeni przez reżysera i scenografa. Fotografia ma według niej przekazywać „całość przedstawienia" – reżyserię, aktorstwo, scenografię i emocjonalne relacje pomiędzy postaciami (Raszewska, 2023). Jednocześnie współczesna fotografia teatralna coraz częściej odchodzi od tak rozumianej dokumentacyjności. Wielu fotografów świadomie buduje własną, autorską interpretację spektaklu, nie próbując już tworzyć „neutralnego" zapisu sceny. Analizując materiały archiwalne, zauważyłam, że kryteria oceny prac są płynne. Fotografie początkowo wskazywane przez poszczególnych jurorów nie zawsze ostatecznie zostawały laureatami konkursu. W toku wspólnych dyskusji, analiz i negocjacji hierarchie ulegały zmianie, a zwycięskie fotografie wyłaniały się dopiero poprzez konfrontację różnych sposobów patrzenia na obraz.

Sama ocena fotografii teatralnej wydaje się procesem liminalnym. Każdy z jurorów patrzy na zgłoszone do konkursu prace przez pryzmat własnego doświadczenia zawodowego i własnej wrażliwości wizualnej. Trudno uznać, żeby ktoś z nich reprezentował bardziej lub mniej poprawną metodę oceniania. Być może właśnie dlatego tak istotne okazuje się zróżnicowanie składu jurorskiego, reprezentującego odmienne dziedziny sztuki i różne sposoby myślenia o obrazie. Fotografia teatralna funkcjonuje bowiem na przecięciu wielu porządków – teatru, dokumentu, sztuk wizualnych, reportażu i archiwum. Jej odbiór pozostaje zawsze częściowo subiektywny,

zależny od indywidualnej wrażliwości odbiorcy.

Podsumowanie

Analiza Konkursu Fotografii Teatralnej pokazuje, jak bardzo zmienia się współczesne rozumienie fotografii teatralnej. W konkursie ujawniają się przemiany jej funkcji, znaczeń oraz kryteriów wartościowania. Ewolucja kategorii konkursowych oraz rosnąca różnorodność nadsyłanych prac wskazują, że fotografia teatralna coraz częściej postrzegana jest jako autonomiczna praktyka artystyczna, wykraczająca poza funkcję dokumentacyjną. Przemiany znajdują odzwierciedlenie także w gronie uczestników konkursu. Wśród finalistów i laureatów kolejnych edycji regularnie pojawiają się nazwiska fotografów od lat związanych z fotografią teatralną, takich jak Tobiasz Papuczys, Martin Raphaël Martiq, Dawid Stube, Karolina Jóźwiak czy Maurycy Stankiewicz. Świadczy to powstaniu stabilnego środowiska fotografów teatralnych, które współtworzy współczesny obraz tej dziedziny w Polsce. Jednocześnie w niemal każdej edycji biorą udział debiutanci.

Fotografia teatralna wymaga interpretacji fotografa, który stara się przełożyć doświadczenie spektaklu na język obrazu, przekazać emocje podobne do tych, które towarzyszą widzom w czasie oglądania go na żywo. Nie istnieje jeden obowiązujący model fotografowania teatru. Fotografia teatralna może wyrastać zarówno z doświadczeń związanych ze sztukami wizualnymi, jak i z wieloletniej obecności w procesie powstawania spektaklu. Może koncentrować się na scenie, kulisach, architekturze teatru lub relacjach pomiędzy jego twórcami. Fotografowanie teatru wymaga przede wszystkim uważności oraz zaangażowania w sytuację sceniczną. Im mniej obojętności wobec tego, co dzieje się na scenie i wokół niej, tym bardziej

znaczący może stać się zapis fotograficzny. Fotografia teatralna pozostaje lustrem teatru, który sam przecież jest lustrem rzeczywistości społecznej, politycznej i kulturowej. Jej język nieustannie ewoluuje, migrując pomiędzy dokumentem, reportażem i autonomiczną praktyką artystyczną, anektując coraz to nowe obszary wizualności. W tej zdolności do nieustannego przekraczania własnych granic tkwi jej wyjątkowość i żywotność.

Artykuł bazuje na pracy licencjackiej napisanej na wiedzy o teatrze UJ; promotorką pracy była dr Katarzyna Waligóra.

Wzór cytowania:

Potkańska, Nina, *Wyjście poza obiektyw(ność)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/188p-7909.

Autor/ka

Nina Potkańska

Nina Potkańska (nina.potkanska@student.uj.edu.pl) – absolwentka wiedzy o teatrze UJ. Jej zainteresowania obejmują teatr, fotografię i film, ze szczególnym uwzględnieniem fotografii teatralnej, fotografii dokumentalnej, reportażu oraz fotografii ulicznej. Jej badania koncentrują się na fotografii jako medium, jej wymiarze etycznym, sposobach oddziaływania we współczesnym świecie oraz problemie sprowadzania jej wyłącznie do mechanicznego rejestrowania rzeczywistości. Interesują ją również intermedialne praktyki artystyczne oraz wzajemne relacje między fotografią, teatrem i filmem. ORCID: 0009-0003-6908-7781.

Przypisy

1. Ze względu na brak dostępu do pełnej dokumentacji pierwszych dwóch edycji, w tekście wykorzystuję laudacje od trzeciej edycji konkursu.
2. Istotny był także sposób inauguracji pierwszej edycji. Finałowi konkursu towarzyszyła

wystawa prezentowana w Łazienkach Królewskich, w miejscu kojarzonym nie z użytkową dokumentacją, lecz z publicznym obiegiem kultury i sztuki. Fotografia teatralna opuszczała symbolicznie archiwum i zaplecze promocji, wchodząc do przestrzeni wystawienniczej, gdzie przestawała funkcjonować jako dodatek do recenzji spektaklu czy programu teatru, stając się centralnym obiektem uwagi odbiorcy. Zob. *Konkurs Fotografii Teatralnej w 250-lecie Teatru Publicznego w Polsce*, tekst opublikowany na stronie Łazienek Królewskich, 2015, https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/aktualnosci/konkurs-fotografii-teatralnej [dostęp: 8.06.2026].
3. Najbardziej znanym teatralnym albumem Edwarda Hartwiga są *Kulisy teatru* (1969).
4. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konkurs Fotografii Teatralnej – VIII edycja, https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/konkursy/konkurs-fotografii-teatralnej/konkurs-fotografii-teatralnej-viii-edycja/ [dostęp: 8.09.2026].
5. TR Warszawa, *Laguna*. https://trwarszawa.pl/program/laguna/ [dostęp: 8.09.2026].
6. Wybrane przykłady jurorów reprezentujących obszary inne niż fotografia teatralna: Artur Sienicki (I edycja; operator filmowy, twórca wideo i reżyser światła), Małgorzata Szczęśniak (I edycja; scenografka i kostiumografka), Marta Szymańska (I edycja; związana z Fundacją Archeologia Fotografii), Barbara Sierosławski (III edycja; reżyserka teatralna i autorka filmów dokumentalnych), Chris Niedenthal (IV edycja; fotoreporter). Na podstawie: Ożarowska, *Zestawienie KFT…*

Bibliografia

Literatura

Barthes, Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.

Biernacka-Płoska, Joanna, *Co kradnie fotografia?*, „Teatr” 2023, nr 7-8, https://archiwum.teatr-pismo.pl/20967-co-kradnie-fotografia/ [dostęp 14.06.2026].

Dźwięk migawki, rozmowa Katarzyny Niedurny z Natalią Kabanow, „Dwutygodnik” 2016, nr 177, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6370-dzwiek-migawki.html [dostęp: 8.09.2026].

Projekt: spektakl. Inspicjent, rozmowa Mateusza Węgrzyna z Wojciechem Sobolewskim, „Dwutygodnik” 2015, nr 158, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5881-projekt-spektakl-inspicjent.html [dostęp: 8.09.2026].

Raszewska, Magdalena, *Dobre zdjęcie. Dlaczego go nie wybrałam?*, „Teatr” 2023, nr 7-8, https://archiwum.teatr-pismo.pl/21000-dobre-zdjecie-dlaczego-go-nie-wybralam/ [dostęp: 14.06.2026].

Sontag, Susan, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2023.

Wanicka, Agnieszka, *Zawód: fotograf teatralny w XIX wieku. Pierwsza próba (uporządkowania faktów)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zawod-fotograf-teatralny-w-xix-wieku [dostęp: 14.06.2026].

Materiały audiowizualne

Strategie obecności. Współczesna polska fotografia teatralna – panel dyskusyjny z udziałem Magdy Hueckel, Natalii Kabanow i Tobiasza Papuczysa, prowadzenie: Joanna Biernacka-Płoska i Jarosław Fret, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 16.12.2023, https://youtu.be/YjSKwUZWYdw?si=vqigN7XWRnIV4-5N [dostęp: 8.06.2026].

Widzą to, czego widzowie nie widzą. Kto fotografuje spektakle? Podcast o Teatrze, odc. 10, prowadzenie: Katarzyna Niedurny i Katarzyna Waligóra; goście: Klaudyna Schubert, Tobiasz Papuczys, Joanna Biernacka-Płoska, nagranie przygotowane z okazji VIII edycji Konkursu Fotografii Teatralnej organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, opublikowane 15 maja 2024, https://youtu.be/RvBue4ObKmQ?is=Rpeb40-II28NeK6L [dostęp: 8.06.2026].

Materiały z niepublicznego archiwum Konkursu Fotografii Teatralnej

Dokumentacja konkursowa

Ożarowska, Magdalena, *KFT – statystyki wszystkich edycji*, materiał niepublikowany, archiwum Konkursu Fotografii Teatralnej.

Ożarowska, Magdalena, *Zestawienie KFT – wszystkie edycje*, materiał niepublikowany, archiwum Konkursu Fotografii Teatralnej.

Ożarowska, Magdalena, korespondencja z autorką artykułu, 2025-2026.

Uzasadnienia jurorskie, laudacje

Berendt, Zuzanna, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Wojciecha Sobolewskiego *Laguna*, kategoria C „Zestaw dokumentacyjny backstage’owy”, XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Burzyńska, Anna R., uzasadnienie jurorskie dla fotografii Pawła Kamionki *Portret Magdaleny Cieleckiej w roli Marianny* ze spektaklu *Elizabeth Costello*, kategoria C „Portret aktora/aktorki w roli”, X edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2024.

Burzyńska, Anna R., uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Olgi Śmiechowicz ze spektaklu *Państwo*, kategoria B „Zestaw dokumentacyjny z przedstawienia”, X edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2024.

Góral, Paulina, uzasadnienie jurorskie dla fotografii Karoliny Jóźwiak *Czwarta ściana*, kategoria A „Teatralne zdjęcie sezonu”, XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Kuźmicz, Marika, uzasadnienie jurorskie dla fotografii Wojciecha Sobolewskiego *Ania Smolar z Eurydyką podczas próby dymu w Hadesie*, kategoria A „Teatralne zdjęcie sezonu”,

XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Kuźmicz, Marika, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Marka Zimakiewicza inspirowanych spektaklem *Sen nocy letniej*, kategoria D „Zestaw kreacyjny", XI edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2025.

Leśniakowska, Małgorzata, uzasadnienie jurorskie dla fotografii Kamili Wiśniewskiej-Kopciary *Gdański Teatr Szekspirowski, dziedziniec*, kategoria C „Architektura teatralna", VIII edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2022.

Piekut, Małgorzata, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Karoliny Jóźwiak ze spektaklu *Mały Książę*, kategoria B „Zestaw dokumentacyjny z przedstawienia", IX edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2023.

Wanicka, Agnieszka, uzasadnienie jurorskie dla zestawu fotografii Martina Raphaëla Martiqa *Wyjeżdżamy*, kategoria B „Zestaw dokumentacyjny z przedstawienia", IV edycja Konkursu Fotografii Teatralnej, 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wyjscie-poza-obiektywnosc*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/7g95-kz36
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/plany-wizje-obietnice

/ KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Plany, wizje, obietnice

„Ekologie teatru" Zofii Smolarskiej a dyrektorskie koncepcje programowe

Maciej Guzy | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Plans, Visions, Promises. *Ekologie teatru* by Zofia Smolarska and Directors' Programme Proposals

This article, elaborating on *Ekologie teatru* by Zofia Smolarska (Instytut Sztuki PAN, 2025), combines a summary of most important theses of the book's author, with an attempt to verify them by presenting a close reading of official programming proposals submitted by theatre directors' candidates during procedures of their selection. First, I present the rationale of the analysis, determining the most appropriate time frame for selecting the documents (2022-2025) and the list of candidates (Michał Zadara, Monika Strzępka, Andrzej Wyrobiec, Krzysztof Głuchowski, Anna Rochowska, Marcin Kowalski, Maja Kleczewska, Jan Klata). Moreover, Bruno Latour's and Tomasz S. Markiewka's respective understandings of language provide a methodological basis for the research. The main part of the article is centred around three concepts that arise from Smolarska's work: theatre craft, theatre community, and theatre ecology. I tend to examine how each of the terms is used in the documents, and what kind of ideologies, metaphors, or associations they are connected with. I also investigate whether the authors share the same view on theatre craft, community, and ecology, or rather differ in these areas. The analysis brings me to the conclusion that among candidates there is no particular solution for the theatre craft crisis pictured by Smolarska. On the other hand, it is quite common to declare craft workers as an equal part of theatre communities, and to express the will to engage them in artistic and/or marketing activities. However, such ideas are only general remarks, neither legally nor organizationally defined. The future of theatre craft therefore remains unknown.

Keywords: theatre ecology; ecosystem; theatre craft; theatre directors; labour rights

Wydana przez Instytut Sztuki PAN książka Zofii Smolarskiej *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników i rzemieślniczek teatralnych* (2025) jest efektem długotrwałych, przemyślanych i konsekwentnie zrealizowanych badań nad sytuacją osób uprawiających ginący zawód rzemieślnika teatralnego. Zawarte w niej wnioski (i – co nie mniej ważne – metoda, która pomogła je wypracować) wypełniają lukę w polskich studiach teatrologicznych. Badacze wprawdzie coraz częściej zdają sobie sprawę, że nie sposób zajmować się wyłącznie interpretacją spektakli, lecz niekoniecznie wychodzą poza tę potrzebną, choć wygodną perspektywę. Książka stanowi też doskonały punkt wyjścia do poszerzenia spostrzeżeń autorki i dopisywania kolejnych rozdziałów do narracji, która sama na punkty zaczepienia wskazuje. Gdy redakcja „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" zaprosiła mnie do napisania tekstu o monografii Smolarskiej, stanąłem jednak przed zasadniczym problemem. Czy w artykule – z jednej strony zbierającym rozpoznania autorki, z drugiej nieograniczającym się do ich zrelacjonowania lub zrecenzowania – można nawiązać do ponad dekady pracy Smolarskiej, opisu jej osobistego doświadczenia pracy nad spektaklem *Błękitna planeta* (reż. Erling Jóhannesson, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, 2014), który otwiera książkę, oraz niemal setki wywiadów, które przeprowadziła? Nie chciałem ani pozorować, że mój dopisek jest efektem pogłębionych analiz tematu sytuacji pracowników teatrów, ani imitować pracy badaczki, ograniczając jej skalę i tym samym znaczenie. Postawiłem więc na alternatywę. Autorka *Ekologii teatru* chce oddać głos rzemieślnikom teatralnym, a rozmowy z nimi stanowiły dla niej „główną część badań" (2025, s. 139) – co uważam za ważne, także pod względem nieskrywanego, politycznie zaangażowanego,

umotywowania procesu badawczego – natomiast ja chciałbym krytycznie wsłuchać się w słowa tych, którzy w książce wybrzmiewają okazjonalnie: osób zarządzających polskimi teatrami.

Proponuję krótki eksperyment weryfikujący badawczy potencjał tkwiący w analizie dyrektorskich opowieści o strukturze i organizacji teatru, a przede wszystkim o bohaterach książki Smolarskiej i przedstawionych w niej ideach. Interesuje mnie, jak wyznaczone przez badaczkę sposoby pojmowania pracy rzemieślniczej, jej sensu, obecnych problemów i miejsca w strukturze organizacyjnej instytucji są pozycjonowane (bądź nie!) w myśleniu osób decyzyjnych w teatrze. Źródłem refleksji są dokumenty programowe złożone przez kandydatów na stanowiska dyrektorskie w procedurach konkursowych. W przeciwieństwie do Smolarskiej, kładącej nacisk na empiryczną obserwację skutków degradacji zawodu niegdyś podstawowego dla funkcjonowania teatru, przenoszę refleksję na poziom języka i retoryki. Jednocześnie wierzę, że zapis deklaracji, koncepcji i wizji – bezpośrednio lub pośrednio – odciska piętno na kształcie polskiej sceny.

Powody i założenia analizy

Czy bezkrytycznie wierzę, że programy ściśle determinują przyszłe formy zarządzania teatrami? Pragmatyczne podejście do tematu każe temu zaprzeczyć. Znaczenie dokumentów dla wzbogacenia opisów sytuacji zawodu rzemieślnika kryje się, moim zdaniem, gdzie indziej i jest bardziej kompleksowe. Po pierwsze, program może zdradzać przynajmniej część poglądów jego autora i zwiastować choćby ogólny kierunek rozwoju instytucji, której dotyczy. Po drugie, nawet jeśli kwestia indywidualnych przekonań kandydata nie jest w programie wyeksponowana, nie należy zapominać o jego adresatach: organizatorze instytucji, odpowiedzialnym za

dokonanie wyboru, a także osobach zasiadających w komisji konkursowej (również przedstawicielach pracowników teatru). Dokument jest przygotowywany wobec nich – stanowi emanację predykcji tego, co decydenci chcą przeczytać, aby nakłonić ich do wyboru. Może więc stanowić pośrednie źródło informacji na temat nastrojów panujących w danej instytucji lub stosunku podmiotów finansujących do danego teatru (jego przyszłego bytu). W końcu, biorąc pod uwagę publiczny charakter dokumentów programowych, a także fakt, że stanowią one oś medialnych odniesień do zmian dyrekcji instytucji teatralnych, nie można przekreślać ich zależności od dominujących narracji na temat roli teatru w życiu społecznym, pojmowania funkcji publicznej instytucji kultury, a także roli rzemieślników teatralnych. Programy są więc papierkiem lakmusowym panujących nastrojów – niosą w sobie zapis rzeczywistości – ale i wywierają wpływ na imaginarium, którym obrasta zarówno współczesny teatr, jak i poszczególne zawody teatralne.

W ten sposób patrzę na współzależność rzeczywistości teatralnej (obecnej i przyszłej) oraz jej opisu w sposób podobny do tego, który proponował Bruno Latour, nazywając proces wytwarzania wiedzy „krążącą referencją" (2013, s. 55 i n.). Nie ma pęknięcia między językiem a światem – to „dwukierunkowy łańcuch transformacji" (tamże, s. 105); stała, niekończąca się zależność. Na gruncie polskim z tego podejścia korzystał Tomasz S. Markiewka, badając język neoliberalizmu. Zauważał on wprost:

> Nie powinniśmy go [języka – M.G.] zatem traktować jako czegoś, co stoi obok świata, aby pomóc w jego adekwatnym opisie (dualizm realistyczny) lub przeszkodzić w realizacji tego celu (dualizm postmodernistyczny), lecz jako coś, co znajduje się zawsze w świecie. Tworzy świat i jest nim zarazem. A dokładniej: współtworzy

go, stanowiąc jeden z jego wielu budulców (2017, s. 49).

Zdaniem Markiewki nawet pojedyncza wypowiedź może wywierać wpływ na rzeczywistość – niekoniecznie siłą własnej retoryki, ale dzięki tradycji hegemonicznych narracji, z których wyrasta i które powiela. „Jeśli, na przykład, jakiś dziennikarz tworzy w swoim felietonie określoną ontologię świata, w której działają tacy, a nie inni aktorzy, wytwarzają takie, a nie inne skutki, nie zbywam tego twierdzeniem, że mamy do czynienia ze zwykłą metaforą czy też zabawą językową" – pisze badacz (tamże, s. 53). Podobnie traktuję dyrektorskie dokumenty programowe. Jeśli kandydat składa w aplikacji pewne obietnice, to nie znaczy, że pierwszego dnia na stanowisku wcieli je w życie. Jednak gdy używa pewnych sformułowań, a te wpisują się w szerszy porządek rozumienia teatru – obowiązujący i dominujący – to mogą one zwiastować stagnację i utrwalenie pewnych zjawisk, nawet mimo deklarowania reform.

Zaproponowane podejście uważam za uprawnione także ze względu na spostrzeżenia Zofii Smolarskiej. Badaczka aspiruje do tego, aby jej „badania mogły posłużyć prakty(cz)kom teatru na przykład przy planowaniu organizacyjnych przekształceń" (2025, s. 103). Naturalne wydaje się więc sprawdzenie, czy aby nie pojawiały się w ostatnim czasie pomysły, dające impuls do tego rodzaju przemian instytucjonalnych. Gdzie szukać takich koncepcji, jeśli nie w programach konkursowych? Mało tego, formułując wnioski z badań, autorka słusznie zauważa, że „teatry publiczne bez kompleksowej wizji reformy" akceptują i wdrażają tendencje dominującego modelu gospodarczego, co przekłada się na degradację i zanik zawodu rzemieślnika (tamże, s. 345). Poszukiwanie owej wizji wydaje się więc potrzebne, a weryfikacja koncepcji programowych może temu służyć. W kontekście argumentacji za zasadnością analizy sformalizowanych

wypowiedzi kandydatów na stanowiska dyrektorskie kluczowe jest jednak wystosowane przez Smolarską zaproszenie do poszerzenia pola odniesień, wobec których interpretować można przeprowadzone przez nią rozmowy. Badaczka wymienia kodeks pracy, dokumenty związków zawodowych, artykuły prasowe jako źródła, które „pomagały jej interpretować wypowiedzi w szerokim społecznym, organizacyjnym i psychologicznym kontekście zmian zachodzących w środowisku teatru instytucjonalnego w Polsce na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat" (tamże, s. 140). Wyliczenie to prosi się o poszerzenie, a wśród kontekstowych źródeł warto umieścić koncepcje programowe. Tym samym, z jednej strony staram się swoją analizą choćby w niewielkim stopniu uzupełnić wnioski z książki Smolarskiej, a z drugiej samą książkę traktuję jako metodologiczny pryzmat dla własnej lektury dokumentów przedstawionych przez kandydatów na dyrektorów.

Wybór koncepcji programowych

Ramy artykułu nie pozwalają wyczerpująco omówić wszystkich koncepcji programowych z okresu, który interesuje Smolarską, obejmującego czas rozwoju polskiej gospodarki rynkowej. Zdecydowałem się na istotne ograniczenie wyboru. Przede wszystkim pod uwagę wziąłem wyłącznie teatry dramatyczne. Te, które budzą największe zainteresowanie mediów, a więc odpowiadają za kształtowanie obiegowych opinii o teatrze publicznym. Sięgam też po dokumenty programowe powstałe w związku z procedurami konkursowymi zakończonymi najwcześniej w roku 2022, a przed rokiem 2026. Kieruję się tu jakościową zmianą w dyskusji nad pracą w instytucjach kultury, jaka zaszła w tym czasie. Smolarska zauważa, że pandemia COVID-19 uwypukliła pracę tych, którzy na co dzień pozostają niezauważeni, choćby krawców i krawcowych, mogących wykorzystać swoje umiejętności w walce z wirusem, np. poprzez szycie maseczek (2025, s. 59-60). Pandemia

ujawniła jednak także zmianę statusu zatrudnienia w instytucjach teatralnych, rodzaj niepokoju, który wiąże się z pracą przy produkcjach scenicznych, a także skalę prekaryzacji zatrudnienia w instytucjach teatralnych (Kalinowska i in., 2020). Zarówno zasługi rzemieślników, jak i problemy związane z wykonywanym przez nich zawodem wyszły więc z cienia. Wybierając rok 2022 jako początkową cezurę dla selekcji źródeł, chciałbym zastanowić się, czy tę niespodziewaną obecność zawodów wcześniej nieobecnych w blasku reflektorów dostrzegli także kandydaci pretendujący do decydowania o przyszłości instytucji teatru.

Ponadto postawiłem na programy osób, które ostatecznie zostały wybrane na stanowiska dyrektorskie. Nie biorę przy tym pod uwagę tego, czy procedura konkursowa była otwarta, czy też zamknięta (wybór spośród zaproszonych przez organizatora kandydatów), a także jaki był stosunek startującego do faktu i sposobu przeprowadzenia procedury oraz czy ostatecznie to konkurs rozstrzygnął o powołaniu, czy też go unieważniono, a decyzja zapadła bez procedury konkursowej. W tej zasadzie czynię jeden wyjątek – analizuję program Michała Zadary złożony w konkursie na dyrektora Teatru Dramatycznego w Warszawie. To decyzja związana z faktem, że reżyser, jako bodaj jedyny twórca, prezentuje program kompleksowej reformy organizacji pracy w teatrze, oparty na strukturze macierzy oraz metodzie organizacji pracy Scrum. Biorę także pod uwagę, że ostatecznie Zadara dostał szansę wcielenia w życie swoich pomysłów – w roku 2025 został wybrany na stanowisko dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu w trybie pozakonkursowym.

Nieostre kryterium selekcji programów, które zastosowałem, wynika natomiast z założenia o przekładalności kategorii i idei zawartych w programach na kształtowanie dyskursu poświęconego organizacji instytucji

teatrów publicznych (i odwrotnie – o podatności kandydatów na wpisywanie się w społeczne oczekiwania). Chcę wyeksponować te programy, które odbiły się najszerszym echem medialnym z uwagi na rozpoznawalność teatru, szczególne okoliczności organizacji konkursu, bądź po prostu nazwisko kandydata lub kandydatki. To ograniczenie z pewnością nie pozwala stawiać wyrazistych diagnoz dotyczących szerokiego horyzontu strategii kształtowania wizji przyszłości teatru polskiego, ale umożliwia sformułowanie precyzyjniejszych hipotez weryfikowalnych wraz z uzupełnieniem analizowanej listy programów.

Tak sformułowane wyznaczniki skłoniły mnie do lektury poniższych dokumentów:

- Program Michała Zadary z konkursu na stanowisko dyrektora Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka w Warszawie (2022),
- Program Moniki Strzępki z konkursu na stanowisko dyrektora Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka w Warszawie (2022),
- Program Andrzeja Wyrobca z konkursu na stanowisko dyrektora Teatru Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie (2023),
- Program Krzysztofa Głuchowskiego z konkursu na stanowisko dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (2023),
- Program Anny Rochowskiej z konkursu na stanowisko dyrektora TR Warszawa (2023),
- Program Marcina Kowalskiego z konkursu na dyrektora Teatru Polskiego w Poznaniu (2024),
- Program Mai Kleczewskiej z konkursu na stanowisko dyrektora Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (2025),
- Program Jana Klaty z konkursu na stanowisko dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie (2025).

Każdy z nich zestawiam z książką Smolarskiej w trzech zakresach pojęciowych, które wydają mi się najistotniejsze dla jej monografii. Sama autorka nie dokonuje wprawdzie takiego wyróżnienia, ale jej rozważania oscylują wokół terminów rzemieślnika/rzemieślniczki, zespołu teatralnego i ekologii, dowodząc odmiennych – czasem dość wyraźnie – sposobów ich rozumienia, które realnie przekładają się na organizację pracy w teatrze i sytuację pracowniczą.

Zawód rzemieślnika

Pojęciem centralnym dla Zofii Smolarskiej jest „rzemiosło teatralne". Badaczka zwraca uwagę na różne możliwości jego rozumienia, odwołując się do kryteriów prawnych, językoznawczych, historycznych, a także wskazuje na różnice między rzemieślnikami i technikami teatralnymi (2025, s. 65 i n.). Ostatecznie przyjmuje definicję rzemieślnika „jako osoby wytwarzającej elementy scenografii lub/i kostiumy", choć rozmowy przeprowadziła z przedstawicielami większej liczby zawodów teatralnych (tamże, s. 69). Choćby pobieżna lektura programów pozwala stwierdzić, że nomenklaturowe niuanse pozostają irrelewantne dla poszczególnych autorów. Jedni stronią od pojęcia rzemiosła (np. Kowalski preferuje kategorię „zespołu technicznego"), inni z niego korzystają, ale nie ograniczają go do funkcji, które eksponuje Smolarska. Z kontekstu użycia terminu wynika, że kandydaci mają na myśli zarówno przedstawicieli pracowni scenograficznych czy kostiumograficznych, jak i charakteryzatorów, pracowników magazynów lub wręcz bliżej nieokreśloną grupę osób „pomagającą" zespołowi artystycznemu stworzyć spektakl. W programach dochodzi więc do zatarcia znaczenia terminu „rzemiosło".

Konstrukcja programów wskazuje także na drugoplanowe znaczenie, jakie

przypisuje się kwestiom technicznym i pracowniczym w planowaniu przyszłości instytucji. Adekwatny wydaje się przy tym wniosek Smolarskiej wyciągnięty z jednej z przeprowadzonych przez nią rozmów: „Organizacja pracy teatru nastawiona na optymalne wykorzystanie czasu pracy pracowników skutkuje ich separacją w arbitralnie określonym podziale na produkcję i twórczość na scenie" (tamże, s. 286). Wizje rozwoju teatru jasno priorytetyzują obszary zarządzania instytucjami: kandydaci szeroko omawiają plany repertuarowe, z kolei inne elementy programu są pozycjonowane jako narzędzia, których usprawnienie ma służyć efektywności w realizacji celów artystycznych. W gruncie rzeczy nie powinno to dziwić. Taki układ odpowiada zadaniom stawianym kandydatom przez organizatora, a także celom funkcjonowania instytucji prowadzących działalność kulturalną. Dysproporcja wydaje się jednak wyraźna. Programy zauważają rzemieślników wybiórczo, zwykle jako element większej całości zespołu pracowników, nie formułując wobec nich konkretnej perspektywy przekształcenia zawodu. To szczególnie istotne w kontekście podstawowej tezy Smolarskiej o kryzysie rzemiosła teatralnego. Jego obecność wydaje się zobiektywizowana, naturalna i rzekomo trwale wpisana w krajobraz sztuk scenicznych. Tymczasem *Ekologie teatru* urealniają perspektywę zaniku tej dziedziny pracy teatralnej.

Rozmyty status zawodu rzemieślnika, którego przyszłość pozostaje niejasna, bywa potęgowany przez brak konsekwencji niektórych kandydatów w przypisywaniu rzemieślnikom określonego znaczenia w procesie pracy nad spektaklem lub strukturze organizacyjnej teatru. Raz mają oni pełnić czysto techniczne (asesoryjne) funkcje, aby chwilę później wywierać wpływ na artystyczny profil instytucji. Krzysztof Głuchowski, deklarując chęć stymulowania modelu „samouczącej się instytucji", proponuje „regularne konsultacje dotyczące realizacji programu i repertuaru na poziomie

wszystkich grup współuczestniczących w realizacji", jednak – wymienione w tym samym punkcie – „robocze spotkania" przewiduje wyłącznie dla „zespołu artystycznego" (s. 8). Nie jest przy tym jasne, czy „zespół artystyczny" to synonim „wszystkich grup" (co świadczyłoby o przypisaniu rzemieślnikom sprawczości w zakresie kreowania profilu artystycznego Teatru im. Juliusza Słowackiego), czy raczej uściślenie, które prowadzi do swoistego rozdwojenia: wszyscy odpowiadają za program, ale tylko wybrana część pracowników uczestniczy w roboczych spotkaniach. Z kolei w programie Mai Kleczewskiej pewną dezorientację budzi sprawa pracowniczej podległości rzemieślników teatralnych. Kandydatka proponuje podział obowiązków dyrektorskich między sobą (odpowiedzialną za wizję artystyczną) a swoim zastępcą Pawłem Skrodzkim (specjalizującym się w sprawach finansowych, organizacyjnych i prawnych). Deklaruje przy tym: „Moim zadaniem będzie […] budowanie zespołu aktorskiego i technicznego oraz wspieranie ich w procesie twórczym" (s. 11). Z tego należy wnioskować, że rzemieślnicy Teatru Powszechnego pozostają w zależności od dyrektorki naczelnej i aktywnie włączają się w kreację wydarzeń artystycznych. Równocześnie Kleczewska swojemu zastępcy przypisuje odpowiedzialność za „inwestycje infrastrukturalne, prowadzenie spraw administracyjnych i zakupowych, a także dbanie o zgodność działań instytucji z obowiązującym prawem" (s. 11), które to obszary – jak dowodzi Smolarska – wymagają pełnej współpracy z pionem technicznym, najlepiej znającym potrzeby inwestycyjne w zakresie remontu i zaopatrzenia teatru (2025, s. 145 i n.). Czy to oznacza, że w zakresie części realizowanych zadań rzemieślnicy odpowiadają przed dyrektorką naczelną, a w części przed jej zastępcą? Program nie precyzuje tej kwestii. Ponadto u Kleczewskiej nie jest też jasne, w jakim wymiarze rzemieślnicy wpływają na wspomniany „proces twórczy". Kandydatka pisze na przykład, że przygotowywanie międzynarodowych koprodukcji będzie

wymagało „szczegółowych konsultacji wewnętrznych z zespołem Teatru” (brak doprecyzowania każe przypuszczać, że chodzi o cały zespół, choć podkreślony zostaje udział aktorek i aktorów w tym procesie), jednak w odniesieniu do „określenia kierunków programowych i wyboru projektów, które najlepiej wpisują się w misję Teatru”, podobnie jak w programie Głuchowskiego, wyeksponowany zostaje wyłącznie „zespół artystyczny” (s. 14).

Przypisywanie wszystkim pracownikom – a więc i rzemieślnikom – możliwości definiowania oblicza teatru to retoryczna figura, która przewija się zresztą przez większość analizowanych dokumentów. Anna Rochowska opowiada się za modelem pracy zespołowej opartym na poczuciu „współodpowiedzialności wszystkich pracowników i pracowniczek teatru za finalny efekt, jakim jest wydarzenie artystyczne” (s. 16-17) oraz na „wspólnej odpowiedzialności za tworzenie wysokiej jakości artystycznej” (s. 17). I tu spotykamy się jednak z pewną swobodą pojęciową, która przy bliższej lekturze programu skutkuje niepewnością, czy pion rzemieślniczo-techniczny zostanie uwzględniony w dyskusjach programowych. Zaproszenie do „nowej, partnerskiej formuły programowania instytucji” zostaje bowiem skierowane do „zespołu twórczego” (s. 5). Monika Strzępka stawia z kolei na strukturalne włączenie przedstawicieli każdego z działów w prace nad programem teatru: „Rada Teatru będzie składała się z demokratycznie wybranych przedstawicielek i przedstawicieli wszystkich struktur organizacyjnych teatru” (s. 16). Pisze też o „zespołach samoorganizujących się”, które „samodzielnie będą podejmowały decyzje, w jaki sposób najlepiej zrealizować założenia programowe” oraz o „wyzwalaniu oddolnego potencjału kreatywności” (s. 16). Tu Strzępka pozostaje blisko swojego kontrkandydata Michała Zadary. I w jego propozycji mowa o „twórczej energii wszystkich osób w zespole Dramatycznego” (s. 5). Reżyser

ukonkretnia: „Rzemieślnicy teatralni będą integralną częścią produkcji projektów w teatrze. Ich wkład i decyzyjność będzie od początku brany pod uwagę, i sami będą mogli inicjować projekty, jeśli wyrażą taką potrzebę" (s. 11).

Podkreślana przez Zadarę „potrzeba" inicjacji projektów wydaje się kluczowa w kontekście trendu „upodmiotawiania" wszystkich pracowników teatru, jaki wyłania się z analizowanych programów. Kandydaci i kandydatki konsekwentnie deklarują rozproszenie sprawczości w zakresie zarządzania profilem artystycznym teatru, a także obiecują integrację wszystkich pracowników wokół kształtowania wydarzeń artystycznych. Trudno przesądzać o rzeczywistych efektach takich deklaracji. Smolarska słusznie przestrzega jednak przed zbytnim entuzjazmem wobec odgórnie narzucanej kolektywności. Jej zdaniem ta może być „równie problematyczna, co reżyserki totalitaryzm", gdyż zostaje implementowana „w oderwaniu od wciąż istniejących pionowych relacji, które w największym stopniu determinują pozycję pracowników w teatralnej hierarchii" (2025, s. 135). Badaczka nawiązuje tu przede wszystkim do postaw młodych realizatorów przedstawień – reżyserek i reżyserów – ale sens obserwacji może odnosić się także do praktyk i deklaracji osób zarządzających teatrami. Pionowa hierarchia organizacyjno-decyzyjna jest bowiem sankcjonowana ustawowo – artykuł 17 *Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*(tekst jedn. Dz.U. 2026 poz. 457 ze zm.) „wprowadza zasadę jednoosobowego zarządu instytucją kultury" (Antoniak-Tęskna, 2019) – oraz statutowo, a także na skutek obowiązywania niepisanych tradycji. Decentralizacja decyzyjności w zakresie programowania instytucji teatru ma więc swoje granice i musi przebiegać zgodnie z ustalonymi zasadami lub synchronicznie z ich modyfikacją. W przeciwnym razie grozi organizacyjnym chaosem.

Co jeszcze istotniejsze, warto przywołać to, o czym w programach mowy nie ma. Autorzy dokumentów w dorozumiany sposób pozycjonują możliwość wywierania wpływu na program instytucji jako rodzaj nobilitacji, okazję do sięgnięcia po sferę kompetencji dotychczas zarezerwowanych dla nielicznych: artystów i dyrektorów. Stawiają znak równości między upodmiotowieniem a działaniem kreatywnym. Tymczasem członkostwo w nowych ciałach organizacyjnych, inicjowanie działań produkcyjnych lub poszerzone uczestnictwo w próbach do spektaklu jest także obowiązkiem, dodatkową pracą i odpowiedzialnością, a niekiedy wręcz obciążeniem. O tym, dlaczego w realiach kapitalizmu kognitywnego nie zawsze eksploatacja własnych pokładów kreatywności oznacza upodmiotowienie, obszernie pisała Bojana Kunst (2016, s. 27 i n.). Niezależnie od wniosków badaczki, dokumenty programowe nie wyjaśniają nadto, czy nowe formy zaangażowania pracowników w kształtowanie oblicza instytucji odbiją się na warunkach ich zatrudnienia – na przykład, czy będą wiązały się z dodatkowym wynagrodzeniem, bądź czy posiedzenia rad i zespołów doradczych pozwolą im wykonywać ich dotychczasowe obowiązki w wyznaczonych godzinach pracy. Wyjątek znajdziemy w programie Zadary – co ciekawe, dotyczy on ściśle technicznych, a nie okołoartystycznych, potencjalnych dodatkowych zadań dla rzemieślników:

> Dramatyczny posiada wspaniałe pracownie i wspaniałych specjalistów od produkcji dekoracji, mebli i kostiumów. Wzorem Opery Narodowej, Dramatyczny będzie przyjmować zlecenia od stacji telewizyjnych i innych teatrów, co z kolei zwiększy premie i zarobki dla zespołu pracującego w warsztatach. Pracownicy powinni też mieć możliwość legalnej realizacji małych zleceń na własny rachunek, po porozumieniu z Dramatycznym (s. 19).

Takie rozłożenie akcentów – traktowanie dodatkowych zleceń produkcyjnych jako źródła bonusowego zarobku, przy jednoczesnym pominięciu tematu gratyfikacji za udział w zadaniach programujących – tylko uwypukla sposób utożsamiania działań kreatywnych z nagrodą za oferowane doświadczenie teatralne, a nie z polem realnej, wynagradzanej współpracy.

Pokrewnymi dla tego wyobrażenia zjawiskami mogą być sygnalizowane przez Smolarską próby „wykorzystywania wizerunków rzemieślników do celów reklamowych" (2025, s. 71) oraz romantyzowania tego zawodu jako nośnika „utopii powrotu do źródeł, łącznika z tradycją i środowiskiem naturalnym" (tamże, s. 72). Spostrzeżenia badaczki przypominają o sobie podczas lektury analizowanych programów. Andrzej Wyrobiec następująco formułuje propozycję upowszechnienia wiedzy o zakulisowym funkcjonowania teatru: „Uczestnicy warsztatów mają możliwość spotkania i rozmowy z niezwykłymi fachowcami i rzemieślnikami teatralnymi. Spotkania przepełnione są ciekawostkami z życia scenicznego i odkrywają magię «umowności» na scenie" (s. 12). Warto podkreślić stosowaną przez niego nomenklaturę. Zawód rzemieślnika jest tu pozycjonowany jako źródło ciekawostek, a wykonywana praca ma kojarzyć się z magią. To kategorie odbiegające od – zazwyczaj marketingowo obojętnej bądź wręcz nużącej – praktyczności i użyteczności doświadczenia rzemieślników (cech kluczowych dla ich zawodu). Formułę warsztatową przewiduje także koncepcja Moniki Strzępki – pracownie mają tworzyć przestrzeń dla rozwoju zainteresowań młodzieży (s. 23). Najdalej idzie natomiast Krzysztof Głuchowski. Jego propozycja obejmuje utworzenie przy Teatrze im. Słowackiego Szkoły Rzemiosł Teatralnych, nawiązującej do placówki zamkniętej w 1968 roku, a opisywanej przez Smolarską (2025, s. 310 i n.). Intencje kandydata – przynajmniej te wyrażone w programie – choć odpowiadają na wezwanie do konfrontacji z kryzysem zawodu rzemiosła teatralnego, ukierunkowują na jego

retrospektywne, muzealnicze traktowanie. Głuchowski zwraca bowiem uwagę na potrzebę „przywrócenia etosu rzemieślnika", „zachowania przepadającej wiedzy" czy „kulturowego dziedzictwa", czyniąc z rzemiosła co najwyżej łącznik między tradycją a przyszłością teatru.

Zbierając powyższe uwagi, z analizowanych koncepcji programowych wyłania się więc mglisty obraz rzemieślnika, który rozciąga się między zrównaniem tego zawodu z nośnikiem tradycji i etosem pracy teatralnej a czekającymi go nowymi wyzwaniami, które sprowadzają się do angażowania każdego z pracowników w proces kształtowania artystycznego i marketingowego profilu teatru (bez przewidzianej gratyfikacji). Interesy przedstawicieli pionów technicznych, a także konkretne rozwiązania przesądzające o przyszłości zawodu, nie są dla autorów koncepcji sprawą pierwszorzędną. Potwierdza to także sposób myślenia o zespole teatralnym (teatralnej wspólnocie) zaprezentowany w dokumentach.

Zespół teatralny

Choć *Ekologie teatru* nie są wprost poświęcone formom organizacji zespołu teatralnego ani międzyludzkim stosunkom, które leżą u podstaw funkcjonowania teatrów, książka Smolarskiej pozwala wyciągnąć wnioski i w tym zakresie. Robi to zresztą sama autorka, gorzko konstatując: „To, co łączy przywołane wypowiedzi [rzemieślników w wieku przedemerytalnym i emerytalnym – M.G.], to diagnoza negatywnej zmiany, jaka zaszła w sferze relacji międzyludzkich w teatrze. Według rozmówców starszego pokolenia nastąpił rozpad więzi pomiędzy pracownikami artystycznymi a rzemieślnikami i obsługą sceny" (2025, s. 264). Badaczka upatruje przyczyn tego stanu rzeczy w zmianach systemu organizacji pracy teatralnej i wejściu instytucji w porządek kapitalistycznej gospodarki, gdzie teatr funkcjonuje

jako „miejsce produkcji sztuki” (tamże, s. 272). Pesymistyczna wizja Smolarskiej odbiega przy tym od wyobrażeń o teatralnej wspólnocie, które wyłaniają się z większości analizowanych koncepcji programowych. Tam zespół już funkcjonuje jako zgrana wspólnota lub osiągnie ów stan wraz z objęciem przez kandydata stanowiska dyrektora.

Krzysztof Głuchowski podkreśla: „w ciągu ośmiu ostatnich sezonów […] pokazałem swoją wizję tego miejsca […]. Nie zrobiłem tego sam: był ze mną zespół wspaniałych, wrażliwych, otwartych ludzi, którzy poszli ze mną wspólnie wytyczoną drogą” (s. 1). Na przyszłość proponuje z kolei „zespołowość” rozumianą jako „współodpowiedzialność za instytucję przez wszystkie piony zatrudnionych pracowników, bez względu na stanowisko czy zajmowaną pozycję” oraz opartą na zasadzie „wszyscy za jednego i jeden za wszystkich” (s. 8). Z podobnych retorycznych wybiegów korzysta Maja Kleczewska. I w Teatrze Powszechnym „cały zespół pracuje na wspólny sukces”, a „wewnątrz zespołu istotną rolę odgrywa wzajemna, pozbawiona hierarchiczności otwartość na siebie” oraz „równe traktowanie bez względu na pełnione role czy funkcje” (s. 16). „Znajduje to odzwierciedlenie w nowej, spłaszczonej strukturze organizacyjnej, która wzmacnia odpowiedzialność wszystkich pracowniczek i pracowników” (s. 16) – dodaje artystka, nie precyzując jednak, jakie miałyby być mechanizmy owego spłaszczania, gdyż w punkcie „Struktura organizacyjna” programu jej autorstwa mowa jedynie o wspomnianym podziale kompetencji między przyszłą dyrektorką a jej zastępcą. Najdalej w tej retoryce idzie Jan Klata, dla którego teatr z „wielopokoleniowym, stałym zespołem aktorskim, znakomicie funkcjonującymi pracowniami, zespołem obsługi sceny, oddanym i świadomym specyfiki pracy zespołem administracyjnym” (s. 3) to cecha wykraczająca poza warszawski Teatr Narodowy, dystynktywna dla polskiego modelu organizacji instytucji scenicznych. Jego zdaniem model ten pozwala

„na świadome wspólnej misji działanie zespołu artystycznego, administracyjnego, technicznego i gospodarczego” (s. 3). Sam zespół Narodowego (artystyczny, techniczny i administracyjny) jest natomiast „unikatowy” (s. 20).

Choć wizje teatralnych wspólnot prezentowane przez Kleczewską i Klatę różnią się między sobą – pierwsza zawiera w sobie pierwiastek dehierarchizacji, w drugiej mowa raczej o dobrze zaprogramowanej, lecz niekoniecznie spłaszczonej strukturze organizacyjnej – w słowach obojga kryje się postawa dyplomatyczna i głęboka świadomość istniejącej koniunktury. Trudno nie odebrać spostrzeżeń Klaty jako próby obłaskawienia zespołu Teatru Narodowego. Z kolei Kleczewska czuje, że warto pisać o równości i wspólnocie, jeśli decyzja o obsadzie stanowiska dyrektorskiego jest podejmowana, gdy powszechnie wskazuje się potrzebę demokratyzacji życia teatralnego, a konkurs dotyczy stołecznej instytucji. Warto przy tym zauważyć, jak zmieniło się nastawienie artystki po zakończeniu procedury konkursowej. W wywiadzie udzielonym Dawidowi Karpiukowi Kleczewska jest sceptyczna wobec kolektywizacji, a termin „kontrakt”, ostatnio używany w kontekście zmiany metod pracy scenicznej, przechwytuje, artykułując potrzebę zachowania *status quo*: „Jogę to ja sobie zrobię w parku, a tu jestem w pracy i chcę wiedzieć, po co to robię, do czego zmierzam. Uważam, że kontrakt, że aktor gra, reżyser reżyseruje, scenarzysta pisze, jest OK kontraktem, nie trzeba go zmieniać. Było wiele eksperymentów w rodzaju: niech aktor napisze sobie tekst, niech zrobi kostium. Mam wrażenie, że aktorzy mówią temu: nie” (2025).

Dodatkowym adekwatnym wyjaśnieniem dla konstruowanych w koncepcjach programowych teatralnych wspólnot wydaje się diagnoza Smolarskiej, dotycząca popularności idei teatru-domu (2025, s. 110 i n.). Jej zdaniem

metafora „udomowienia” przyświeca osobom zarządzającym teatrami i funduje ich model rozumienia instytucji: teatr to komórka społeczna oparta na relacjach nie tylko zawodowych, ale też prywatnych, na której czele stoi dyrektor-lider, dbający o zgodę i zrozumienie. Choć źródło tej metafory badaczka dostrzega w antyku i wiąże ją z patriarchalnym modelem rodziny (tamże, s. 111), odwołania do niej odnajdujemy zarówno w dokumentach o zachowawczym, konserwatywnym rysie, jak i w tych – przynajmniej deklaratywnie – bardziej postępowych, reformatorskich. Głuchowski opiera cały swój wywód na koncepcji „domu”: „«Dom» jest pojęciem bardzo mi bliskim, również w kontekście teatralnym. […] Swoją wizję rozwoju Teatru przedstawię więc jako idee czterech domów, a będą to: Dom Klasyki, Dom Machin, Dom Rzemiosł i Dom Wolności” (s. 3). Zadara terminem tym tytułuje program na lata 2022-2027: „Dom żywej literatury” (s. 7). Rochowska chce, aby TR Warszawa był „domem otwartym” (s. 6), przyjmującym widzów niczym gości.

Na powyższym, raczej optymistycznym, przekonaniu o możliwości ukształtowania zespołu teatralnego w harmonijny sposób pojawiają się jednak pewne rysy. Najdobitniej ujmuje to Rochowska, pisząc o „kryzysowej sytuacji w TR Warszawa”, której przejawem jest między innymi „brak zakorzenienia wspólnoty” (s. 3). Również Klata, choć uważa, że zastana kultura pracy w Teatrze Narodowym jest wzorowa, widzi „pole do poprawy przepływu informacji między działami oraz zadbanie o partnerskie relacje z zespołem technicznym” (s. 14). Traktuję te wtrącenia jako wyraz urealnienia perspektyw – niemożności przeoczenia spraw ważnych, lecz trudnych dla instytucji, w dokumencie o zgoła odmiennej, entuzjastycznej naturze. Uderza przy tym, że nawet w tych koncepcjach, które wspominają o problemach, logika konsensusu przeważa. Potwierdza to zdanie Smolarskiej, porównującej sytuację w teatrach do wniosków z badań wykonanych przez

Annę Zawadzką w dziedzinie sztuk wizualnych. Okazuje się, że „zinternalizowanie w środowisku artystycznym «ideologii zgody, wspólnoty i koleżeństwa»" oraz „tabuizacja konfliktu" (2025, s. 293) są w sztuce pewną normą. Tymczasem zróżnicowane interesy wewnątrz instytucji – konfliktogenne układy priorytetów, podziały zadań, sposoby komunikacji – wydają się nieuchronne w pracy teatralnej, a większym zagrożeniem niż ich wystąpienie jest fikcyjne założenie o możliwości całkowitej eliminacji sporu. Maskowanie konfliktu – reprodukowanie narracji o niezmąconej wspólnocie, jednolicie zmierzającej ku spójnym celom – ogranicza natomiast zdolność do zarządzania kryzysem. Nierzadko prowadzi również do deprecjonowania racji nieuprzywilejowanej strony konfliktu (w teatrze – niejednokrotnie rzemieślników i pracowników obsługi sceny).

Przenosząc te rozpoznania na grunt teorii, należałoby stwierdzić, że z analizowanych dokumentów wyłania się obraz zespołu przypominający wizję „konsensualnej wspólnoty moralnej tworzonej za pomocą społecznego dialogu" autorstwa Józefa Tischnera (Smolarska, 2025, s. 299). „Skutkiem tego dialogiczne ramy, jakie Tischner nakłada na obserwowaną przez siebie rzeczywistość społeczną, aby za wszelką cenę uniknąć języka konfliktu, bywa, że więcej zaciemniają, niż wyjaśniają" (tamże) – puentuje Smolarska. Trudno nie przyznać jej racji, zapoznając się z przekonaniami autorów dokumentów. Ich autorzy rezygnują (w niektórych przypadkach radykalnie) z jakiejkolwiek formy agonizmu, przekonania o nieuchronności konfliktu w demokratycznych społeczeństwach. Zdaniem Chantal Mouffe to właśnie polityka agonistyczna pozwala na „określenie przestrzeni inkluzji/wykluczenia" (rozpoznanie sprawującego władzę hegemona) i zakwestionowanie „dominującej hegemonii władzy" (2015, s. 28). „Nie można już dłużej rozumieć projektu emancypacyjnego jako eliminacji władzy i zarządzania wspólnymi sprawami przez podmioty społeczne utożsamione z

punktem widzenia społecznej całości” (tamże, s. 90-91) – dodaje filozofka. Tak właśnie zdają się widzieć organizację teatru kandydaci na stanowiska dyrektorskie. Obietnice zgodnej wspólnoty, zarządzanej przez empatycznego dyrektora, korzystającego z pluralistycznych ciał doradczych, powielają liberalną ideę zgody ponad podziałami, a abstrahują od tych – istniejących – sposobów artykulacji interesów danej grupy zawodowej (np. rzemieślników teatralnych), które wynikają z prób kanalizowania konfliktu.

Najlepszym przykładem powyższej reguły jest sposób pozycjonowania związków zawodowych w koncepcjach programowych. To organizacje pracownicze, które traktuję jako zapobiegające przekształceniu agonizmu w antagonizm; „dzięki którym konflikt przyjmuje postać agonistyczną” (Mouffe, 2015, s. 59), ale samego konfliktu niepodważające. W interpretacjach *Ustawy z dnia 23 maja 1991 r. o związkach zawodowych* konflikty traktuje się jako immanentne dla środowiska zawodowego, gdyż „ich źródło tkwi w ekonomiczno-strukturalnych antagonizmach stosunków pracy” (Baran, 2024a). Jednocześnie w analizowanych dokumentach rola związków – jeśli już się pojawia – zostaje sprowadzona do funkcji partnerskich. Uwzględnianie organizacji związkowych w procesach decyzyjnych jest ważne. Istotą ich istnienia jest jednak możliwość samodzielnego, niezależnego wyznaczania celów i zadań, a przede wszystkim ochrona praw pracowniczych w ramach dostępnych dla związków mechanizmów wywierania zalegalizowanej presji na pracodawców. W komentarzu do wspomnianej ustawy czytamy: „Podstawowym przejawem samorządności związków zawodowych jest swoboda kształtowania celów i zadań. To właśnie ich określenie decyduje o obliczu konkretnej organizacji w stosunkach przemysłowych. […] Z reguły chodzi o ochronę praw i reprezentację interesów członków” (Baran, 2024b). Zatem organizacje związkowe mogą, ale nie muszą akceptować profilu współpracy zaproponowanego przez

kierownictwo danego zakładu. Z kolei, gdy mowa o związkach jako „sojusznikach dyrekcji" (Zadara, s. 10), „ścisłej współpracy ze wszystkimi związkami zawodowymi" (Klata, s. 19) lub integracji związków w ramach „rady Teatru" (Strzępka, s. 16), rodzi się pytanie, czy powyższe obietnice nie przysłaniają – i tym samym symbolicznie nie ograniczają – opozycyjnego autorytetu organizacji związkowych, w tym rangi niewygodnych dla dyrekcji narzędzi, którymi związki dysponują z mocy prawa powszechnie obowiązującego, a nie wewnętrznych ustaleń dla danej instytucji. Oczywiście, przytoczone w cytatach obietnice nie negują uprawnień organizacji związkowych. Kreują wszak uładzony obraz instytucji, gdzie rozbieżność interesów daje się zażegnać, a mechanizmy obrony praw pracowniczych znajdują alternatywy w koncyliacyjnych i konsultacyjnych – choć bliżej niedookreślonych – formach dialogu.

Na zalążki potencjalnych konfliktów wskazują natomiast same programy. Choć dla wszystkich kandydatów teatralna wspólnota – pracowników równych sobie i perfekcyjnie dogadujących się w imię realizacji solidarnych celów – wydaje się podstawową wartością, bliższy ogląd treści dokumentów wskazuje na fundamentalną chwiejność tych deklaracji. Pewne grona pracownicze są eksponowane w sposób szczególny, a ich potencjalny wpływ na kreowanie oblicza teatru może uchodzić za wizję hegemoniczną, a zatem wywołującą rozbieżność interesów. Wzrost znaczenia pierwszej z takich grup, osób zajmujących się promocją instytucji, związany jest z oczekiwaniami, jakie organizatorzy teatrów – a pośrednio rynkowe podejście do sztuki – stawiają obecnie przed kandydatami na stanowiska dyrektorskie. Każdy z analizowanych programów odnosi się – niekiedy bardzo obszernie na tle pozostałych punktów dokumentu – do strategii marketingowych. W koncepcji nie odnajdziemy wprawdzie przywilejów dla pracowników działów promocji; stosunkowo nowych stanowisk w strukturze teatru. Mimo to

trudno nie spekulować, że wartość, jaką przypisuje się w programach widzialności sceny w sferze publicznej, przekłada się na sytuację zawodową tej grupy i jej wpływ na kształt instytucji kultury. Zwłaszcza jeśli – jak deklaruje Maja Kleczewska – „priorytetem komunikacyjnym/wizerunkowym" staje się „zaangażowanie wszystkich pracowniczek i pracowników teatru […] do komunikowania i promowania marki Teatru" (s. 22). Reżyserka nie zdradza szczegółów tej koncepcji, ale z samej deklaracji wyłania się nowa forma faktycznej (niekoniecznie statutowej bądź regulaminowej) podległości organizacyjnej rzemieślników tym ośrodkom decyzyjnym, które kształtują przekaz marketingowy instytucji.

Druga z wyróżnionych w programach grup nie powinna budzić zdziwienia – to zespół aktorski. Bywa on szczególnie doceniany – co momentami przypomina wręcz obłaskawianie – a niekiedy wprost przypisuje się mu prerogatywy niedostępne innym pracownikom teatru. Andrzej Wyrobiec wśród swoich sukcesów przywołuje realizację postulatów Związku Zawodowego Aktorów działającego w Teatrze Bagatela (s. 2), a na przyszłość obiecuje: „Inwestycje w urządzenia sceniczne i technikę są niezbędne dla rozwoju Teatru i zapewnienia osobom pracującym na scenie komfortu i najwyższych norm bezpieczeństwa" (s. 7). Klata zwraca uwagę na rodowód „wielopokoleniowego" zespołu aktorskiego Teatru Narodowego, „grupy artystów na najwyższym poziomie", na którym swoje piętno odcisnęli zarówno Jerzy Grzegorzewski, jak i Jan Englert, a w którym „mistrzowie stanowią wzór dla najmłodszego pokolenia" (s. 13). Analogicznej skali docenienia pozostałych zawodów teatralnych w programie nie odnajdziemy (choć i w tym przypadku stosunek autora jest względem nich jednoznacznie pozytywny). W wizji Strzępki „każdy projekt artystyczny realizowany w Dramatycznym rozpocznie się od kontraktu na proces twórczy ustalanego wspólnie przez zespół realizatorski i zespół aktorski" (s. 13). Skoro reżyserka

stawia na kształtowanie przyszłości teatru przez wszystkich jego pracowników, brak uwzględnienia zespołu technicznego przy zawieraniu kontraktu na pracę przy konkretnej produkcji może dziwić. O analogicznej dysproporcji obecnej w programie Kleczewskiej pisałem wcześniej w kontekście planowanego przez nią rozdzielania konsultacji koprodukcji międzynarodowych z całym zespołem teatru i linii programowej instytucji kreowanej z udziałem wyłącznie zespołu artystycznego. Kleczewska dokonuje zresztą interesującej i znaczącej operacji językowej. Pisząc o – z pozoru – całym zespole Teatru Powszechnego, nazywa go „gwiazdorskim" (s. 3), korzystając z przymiotnika używanego przede wszystkim w odniesieniu do aktorów. To niepozorne sformułowanie traktuję jako przejaw intuicyjnego sprowadzenia zespołowości pracy nad produkcjami teatralnymi do grupy osób, które ostatecznie zyskują widzialność na scenie. Konsekwentnie utrwalane w ten sposób przekonania przekładają się na funkcjonowanie w obiegu bardziej zdecydowanych twierdzeń, otwarcie stawiających aktorów i aktorki w pozycji liderów i liderek życia teatralnego. Najdobitniej obrazuje to cytat z koncepcji programowej Marcina Kowalskiego: „Zespół aktorski to silnik i klejnot teatru publicznego, o który trzeba troskliwie dbać i traktować jak partnera" (s. 1).

Analizowane koncepcje programowe cechuje zatem podstawowa rozbieżność. W perspektywie deklaratywnej każdy z kandydatów podąża ku budowaniu zgodnej, rodzinnej wspólnoty teatralnej, w której mechanizmy koncyliacyjne łączą poszczególne zawody występujące w instytucjach kultury. Dialogiczność staje się ideową osią formułowania wizji zespołu. Równocześnie nieustannie usprawiedliwiana jest ekspozycja wybranych grup zawodowych, w tym zwłaszcza aktorek i aktorów. Albo są im przypisywane określone kompetencje, niedostępne dla innych pracowników, na przykład rzemieślników teatralnych, albo na poziomie symbolicznym zespół aktorski

odpowiada za tożsamość teatru; jego przeszłe, obecne i przyszłe oblicze. W tym zakresie kandydaci pozostają zaskakująco zgodni. Zupełnie inaczej wygląda to w przypadku rozumienia pojęcia ekologii.

Ekologia

W monografii Smolarskiej pojęcie ekologii to termin najsilniej metodologicznie umocowany. Pisząc o ekologii teatru, autorka przyjmuje stanowisko obecne od kilku lat – także za sprawą samej Smolarskiej – w dyskursie teatrologicznym i krytycznym (Kowalkowska i in., 2021; Berendt, 2024; Budzowska, 2024). Sprowadza się ono do odejścia od utożsamienia działań ekologicznych z ochroną natury (przeciwstawianej kulturze) na rzecz dostrzeżenia ich nieuchronnego związku. Z kolei w perspektywie politycznej – uwzględnienia w ramach analiz ekologicznych badania „porządku społecznego" (Smolarska, 2025, s. 88). Powołując się na rozpoznania Felixa Guattariego, Smolarska dowodzi powiązania wymierania gatunków z wymieraniem zawodów rzemieślniczych, trafnie łącząc oba zjawiska systemowym, rynkowo uwarunkowanym źródłem ich pochodzenia (s. 90).

Koncepcje programowe nie zawierają tak dokładnej wykładni „ekologii", jak *Ekologia teatru*. Spektrum interpretacji działań prośrodowiskowych jest jednak uderzająco szerokie. Rozciąga się od stanowisk bardzo zbliżonych do tez badaczki, przez zrównanie ekologii ze zrównoważonym rozwojem, aż po nieskrywany sceptycyzm wobec teatralnej inkorporacji idei ekologicznych. Niemal paralelną interpretację terminu ekologii do tej wyrażonej w książce Smolarskiej prezentuje Rochowska. Kandydatka pisze o nadprodukcji jako zagrożeniu nie tylko dla dostępnych środków (ryzyku ich nadmiernej eksploatacji), ale też dla „ekologii zarządzania" winnej kształtować wewnątrzteatralną komunikację i wspólnotę (s. 3). Zwraca uwagę na

potrzeby zrównoważonej produkcji, recyklingu, kształtowania postaw proekologicznych, przeprowadzenia zielonego audytu (s. 14, 17), lecz nie sprowadza ekosystemu do wycinka „natury" zagrożonego dewastacją. Ekosystem to dla niej jądro instytucji – porządek kształtowany przez osoby tworzące teatr (s. 7). Przypuszczalnie właśnie dlatego podpunkt „Teatr dla klimatu" to u Rochowskiej składowa szerszego kierunku rozwoju TR Warszawa pod nazwą „Fokus na zespół", ustępująca pod względem pierwszeństwa „Kulturze organizacyjnej", a zwłaszcza „Planowi naprawczemu" (s. 16-17). Przywrócenie „homeostazy teatru" (można by rzec – jego równowagi ekologicznej) ma zdaniem kandydatki zależeć od m.in. niezależnej ewaluacji struktury organizacyjnej, szkoleń antydyskryminacyjnych i z zakresu zarządzania czasem, analizy ankiet satysfakcji z pracy czy przeprowadzenia audytów BHP (s. 16).

Z pozoru podobne koncepcje przyświecają Strzępce, zamierzającej „zadbać o budowanie ekosystemu pracy" (s. 4). A jednak fundamentem jej holistycznego spojrzenia na ekologię teatru nie wydaje się przeświadczenie o systemowym związku środowiskowych i społeczno-pracowniczych wyzwań współczesności. Strzępka deklaruje: „Bardzo ważnym nurtem będzie ciało […]. Także zwrot w stronę ciała Ziemi, organizmu, który tworzą wszystkie ożywione i nieożywione istoty. Kluczowe będzie ciało i cielesność kobieca, tematyzowana i wyrażana w bogaty sposób" (s. 4). Upatruję w tym matriarchalno-witalistyczną wizję relacji międzyludzkich, odbijających porządek metaforycznie uosabiany przez życiodajną „Ziemię". To kontrkulturowe z ducha podejście ma znaczące miejsce w historii ruchów ekologicznych, lecz bywa też kwestionowane. Między innymi Bruno Latour, komentując koncepcję Gai, przestrzega przed utożsamianiem tego pojęcia z „jakimś mętnym, mistycznym bytem" (2014, s. 171). „Nie jest ona żadnym superorganizmem wyposażonym w jednolitą sprawczość" – dodaje filozof

(tamże, s. 172). U Strzępki sprawy wpływu teatru na środowisko, a także kształtowania ekologicznej świadomości wśród publiczności stoją więc niejako obok obrazowej paraboli, która kształtuje wizerunek teatru i sugeruje system wartości, mający w nim obowiązywać.

Inny związek występuje natomiast między rozumieniem ekologii teatru Smolarskiej a koncepcją Zadary. Dla kandydata jedną z podstawowych wartości wyznaczających kierunek działań Teatru Dramatycznego jest „zrównoważoność", rozumiana przede wszystkim jako stawianie oporu kryzysowi klimatycznemu i kryzysowi bioróżnorodności (s. 5). A jednak jako zadanie związane z tym punktem programu reżyser wyznacza sobie kształtowanie „zdrowych relacji międzyludzkich" (s. 5). Da się w tym doszukać echa stanowiska autorki *Ekologii teatru*. Co ciekawe, Smolarska i Zadara spotykają się ze sobą bliżej, gdy mowa o konkretnych propozycjach powiązania tematów zachowania zawodów rzemieślniczych i nowych sposobów myślenia o teatrze, w których rozsądne zarządzanie zasobami staje się wyzwaniem tyleż ekonomicznym, co ekologicznym. Zadara widzi w rzemieślnikach partnerów zdolnych najrzetelniej ocenić zrównoważone wykorzystanie materiałów produkcyjnych – na przykład dokonać przemyślanej optymalizacji zużycia materiałów przez pracownie scenograficzne (s. 17).

Waga, jaką Zadara, Strzępka czy Rochowska przywiązują do spraw ekologii, nie jest jednak normą. Niektóre dokumenty programowe prezentują podejścia odbiegające od stanowiska Stolarskiej lub wręcz sceptyczne wobec podzielanych przez nią idei. Głuchowski, Wyrobiec i Kowalski nie poruszają szerzej tematu ekologii teatru. Klata widzi dbałość o klimat i środowisko jako dźwignię pozyskania środków z Funduszy Europejskich (s. 17). Dla nich ekologia teatru to zatem temat poboczny, podczas gdy badaczka stawia go w

centrum współczesnego myślenia o sztukach scenicznych w Polsce. Najdalej (przynajmniej z pozoru) od modelu myślenia prezentowanego w książce Smolarskiej odchodzi jednak Maja Kleczewska. W jej koncepcji temat ekologii pojawia się w trzech porządkach. Po pierwsze, kwestie zmian klimatycznych mają stać się treścią programu teatru, w tym jego produkcji scenicznych (s. 3, 4, 11). Po drugie, dyrekcja ma zmierzać ku generalnym pracom remontowym Teatru Powszechnego, w tym funkcjonalnemu dostosowaniu go „do wymogów klimatycznych i energetycznych" (s. 12). Celem jest w tym przypadku zwiększenie „efektywności energetycznej", co artystka podkreśla dwukrotnie (s. 12, 15). Odchodzi tym samym od sedna interpretacji pojęcia ekologii, którą prezentuje Smolarska: „To nie «czysty» rachunek ekonomiczny, a sposób dystrybucji środków i władzy jest kluczem do ekologicznego zarządzania" (2025, s. 117). W końcu, po trzecie, Kleczewska kwestionuje zasadność podporządkowywania praktyki teatralnej tendencjom proekologicznym:

> Nie możemy pozwolić, aby proekologiczne koncepcje takie jak „less is more" wpłynęły na ograniczenie podstawowych funkcji Teatru Powszechnego. Teatr repertuarowy, taki jak Teatr Powszechny, nie jest znaczącym trucicielem w skali globalnej ani nawet lokalnej, a jego działalność nie powinna być ograniczana pod pretekstem ochrony środowiska. Produkcja i wielokrotna prezentacja spektakli są fundamentem istnienia teatru, a próby ograniczania liczby spektakli czy produkcji w imię ekologii prowadzą do erozji jego funkcji społecznej, edukacyjnej i artystycznej. Tego typu podejście grozi sprowadzeniem instytucji kultury do roli lokalnych klubów dyskusyjnych czy domów kultury, co jest sprzeczne z misją profesjonalnego teatru artystycznego. Teatr Powszechny ma

> obowiązek grać często, intensywnie i na najwyższym poziomie, co wymaga zarówno odpowiedniego finansowania, jak i zaawansowanej infrastruktury, która umożliwi realizację ambitnych projektów w sposób zrównoważony (s. 15).

Stanowisko Kleczewskiej, obecne także w udzielanych przez nią wywiadach (Niedurny, 2021; Gruszczyński, 2025), traktuję jako przykład wypowiedzi wpisującej się w ramy ekologicznego backlashu w rozumieniu, jakie nadaje temu pojęciu badacz zjawiska James J. Patterson, pisząc o „gwałtownej reakcji (odpowiadającej na polityki klimatyczne) charakteryzującej się silnym negatywnym sprzężeniem zwrotnym […], która wybucha w niekontrolowany sposób w odpowiedzi na poczucie krzywdy" (2023, s. 74). Zdaniem badacza to niezwykle zróżnicowany proces (wymykający się choćby utartym podziałom na uprzywilejowanych i prekariuszy, konserwatystów i progresywistów, prawicę i lewicę – co nie jest bez znaczenia w kontekście brzmienia programu Kleczewskiej), ale da się w nim wyróżnić kilka cech dystynktywnych. Przede wszystkim eko-backlash pojawia się w odpowiedzi na wprowadzane regulacje zmieniające zastany układ. Te nie zawsze muszą być jednak słusznie dostrzeżone i zinterpretowane przez sceptyków, zwłaszcza jeśli idzie o efekty implementacji tych norm. „Sprzeciw wynika nie tylko z realnych skutków, ale także z postrzegania tych skutków" – twierdzi Patterson (tamże, s. 75). To właśnie widzimy w wypowiedziach Kleczewskiej. Choć sam fakt związania instytucji publicznych poszerzającym się zakresem regulacji prośrodowiskowych nie budzi wątpliwości, nie wymagają one ograniczenia liczby spektakli oraz nie zabraniają realizowania „ambitnych" produkcji (z przywołanych wcześniej wywiadów z reżyserką możemy wnioskować, że chodzi tu przede wszystkim o rozmach przedstawień). Pisząc o „próbach ograniczania", Kleczewska dokonuje zbliżenia porządku

legislatywnego oraz tendencji estetycznych próbujących odnaleźć potencjał ekologicznego przekazu produkcji w poszukiwaniach formalnych, między innymi skłonności do scenograficznej ascezy. Drugie nie implikuje wszak pierwszego. Pewne wątpliwości budzi zresztą w tym zakresie także konsekwencja jej założeń programowych. Kandydatka deklaruje bowiem otwartość na współpracę z młodymi artystami w zakresie kształtowania teatralnej odpowiedzi na temat kryzysu klimatycznego (s. 4). Niejako z góry skreśla natomiast rozwiązania sceniczne, które zyskują na popularności, co sama Kleczewska zdaje się przecież dostrzegać.

Patterson zauważa też, że ekologiczny backlash opiera się na kwestionowaniu legitymacji do wprowadzania nowych reguł postępowania (2023, s. 69, 76). To efekt konfliktu wartości – przywiązania do norm, powszechnie akceptowanych przekonań, które już obowiązują, a dotyczą wolności, swobód, równości, zasadnej reprezentacji (s. 79). Okazuje się, że i normy estetyczne mogą sprzyjać wyrażaniu oporu wobec realnych lub błędnie interpretowanych zagrożeń dla kształtowania przyszłości sztuk scenicznych. Kleczewska, pisząc o „podstawowych funkcjach" Teatru Powszechnego, „funkcji społecznej, edukacyjnej i artystycznej" teatrów oraz „misji profesjonalnego teatru artystycznego", powołuje się na bliżej niezdefiniowane wartości i wynikający z nich system reguł, które nie tylko już sankcjonują sposób zarządzania instytucjami teatrów publicznych, ale też stoją w sprzeczności z ewentualnymi nowymi – na przykład prośrodowiskowymi – normami, uniemożliwiając ich wprowadzenie.

O ile sam konflikt reguł ma tu charakter otwarty, w wypowiedziach Kleczewskiej można również doszukiwać się konstytutywnego dla eko-backlashu, zwykle ukrytego, lęku przed utratą możliwości realizacji własnego interesu. Patterson podkreśla: „oceny nie są wolne od własnych

interesów; interesy te kształtują rozumowanie moralne” (2023, s. 78). Czym miałyby być owe interesy w przypadku Kleczewskiej? To pozycja autorytetu, wynikająca z traktowania reżyserów i dyrektorów jako osób, których jednostkowy wpływ na kształtowanie profilu estetycznego sztuk scenicznych pozostaje niekwestionowany. To także władza symboliczna, wiążąca się z długoletnią tradycją kierowania prestiżowymi teatrami przez reżyserów-dyrektorów. Przebłysk tego, co Kleczewska uważa za realną wartość, gdy mowa o zagrożeniach strategii *less is more*, odnajdujemy we fragmencie programu, w którym kandydatka chce bronić teatru przed „sprowadzeniem instytucji kultury do roli lokalnych klubów dyskusyjnych czy domów kultury”. Kleczewska niejako deprecjonuje znaczenie wymienionych, choć w istocie i one podlegają zwykle tym samym regulacjom prośrodowiskowym, co teatralne instytucje publiczne. Stawką nie jest tu zatem wpływ branży kulturalnej na ekosystem, lecz prestiż miejsca, którym w przyszłości artystka chce zarządzać.

Rozwijam refleksję nad akapitem z programu Kleczewskiej, niekoniecznie mając na celu krytykę jej ujęcia ekologii teatru. Ekologicznego backlashu nie da się ocenić jednoznacznie negatywnie – w pewnych okolicznościach może sygnalizować fundamentalną niesprawiedliwość wprowadzanych regulacji (np. niesprawiedliwe rozłożenie ich skutków). Reżyserka bez wątpienia słusznie zauważa zresztą, że środowiskowy koszt produkcji teatralnych pozostaje marginalny w szerszej skali kryzysu klimatycznego. Zależy mi raczej na pokazaniu, jakie sfery dyskusji nad sztukami scenicznymi uruchamia temat ekologii teatru, i to nawet wtedy, gdy rozumienie tego terminu pozostaje wąskie. Kleczewska stroni przecież od użycia terminu ekologii w znaczeniu instytucjonalnego porządku. Jednak mówiąc z pozoru wyłącznie o sprawach środowiska, ociera się o zagadnienia form estetycznych, sposobów zarządzania instytucją, relacji z twórcami i

pracownikami, a w końcu dystrybucji władzy. Przewrotnie pozostaje więc bardzo bliska spojrzeniu Smolarskiej, dowodząc nieuchronności politycznego odczytania pojęcia ekologii.

Podsumowanie

Ukierunkowana przez monografię Smolarskiej lektura wybranych koncepcji programowych z ostatnich lat pozwala postawić kilka wstępnych hipotez dotyczących strategii formułowania wizji rozwoju teatrów, a także warunkowanej przez nie przyszłości zawodu rzemieślnika teatralnego oraz wdrażania idei ekologii instytucji publicznych. Równocześnie niektóre wnioski badaczki znajdują w dokumentach potwierdzenie, a jej spekulacje zyskują w nich punkt zaczepienia i stają się prawdopodobne. Choć część kandydatów odnosi się, niekiedy wprost, do stanowisk rzemieślniczych, ich programy nie uspokajają, jeśli mowa o kryzysie rzemiosła. Przede wszystkim zaciera się znaczenie tego terminu. „Rzemieślnicy" (lub pojęcia analogiczne bądź podobne) funkcjonują jako zbiorcze określenie całej grupy bardzo zróżnicowanych zawodów lub wręcz figura retoryczna bez konkretnego desygnatu, która ma służyć na przykład promocji instytucji. Raczej nie pisze się też o niezbędnej i pilnej reformie zawodu. Jeśli już pojawiają się wzmianki na ten temat, to rozwiązania mają charakter wyimkowy, a kompleksowość wynika raczej z retrospektywnej wiary w historyczną wartość zawodu niż z potrzeby jego prospektywnej, praktycznej zmiany.

Również status rzemieślników jako członków wspólnoty pracowniczej teatru pozostaje wieloznaczny. Tendencja do podkreślania współodpowiedzialności wszystkich zatrudnionych w teatrze za jego artystyczny kształt mogłaby sugerować współczesną chwiejność utrwalonej hierarchii teatralnej, w której pracownicy techniczni zajmują mniej eksponowane miejsce. Wczytanie się w

dokumenty budzi jednak wątpliwości co do skali i zasad faktycznego zaangażowania rzemieślników w proces wyznaczania estetycznego profilu teatru oraz kształtu konkretnych produkcji teatralnych. Z niektórych dokumentów wyłania się wręcz kompetencyjny chaos, inne nie analizują zagrożeń, z którymi wiąże się poszerzenie spektrum zadań pracowników technicznych. Deklarowane niekiedy myślenie o wspólnocie teatralnej jako ekosystemie kruszy się też w tych miejscach, gdzie wybranym grupom zawodowym przypisuje się dominującą pozycję. Dotyczy to zwłaszcza zespołu aktorskiego.

Obecne w programach rozumienie „ekologii teatru", poza sporadycznymi wyjątkami, odbiega natomiast od utożsamienia jej z porządkiem społecznym, a tym samym zostaje sprowadzone do kwestii środowiskowych. Ciekawe, że obecność tego tematu bynajmniej nie jest normą i zdarza się, że w ogóle nie ma mowy o sprawczości instytucji w zakresie publicznej odpowiedzialności za skutki kryzysu klimatycznego. Tam, gdzie mimo wszystko pojawia się owo wąskie rozumienie wspomnianego terminu, brakuje jego łączności ze sprawami praw pracowniczych, systemami zarządzania i politycznym aspektem określonych wyborów estetycznych. Równocześnie to właśnie w eksplikacji owych zależności upatruję największą rolę, jaką może odegrać książka Smolarskiej. Monografia tłumaczy je systematycznie i na konkretnych przykładach. Staje się więc przewodnikiem, zbierającym dotychczas rozproszone w polskim kontekście próby wyznaczenia pola badawczej dyskusji o ekologii teatru. Oferuje narzędzia analizy funkcjonowania instytucji kulturalnych oraz systematyzuje wiedzę w tym zakresie, sprzyjając próbom korzystania z niej przez wnikliwych obserwatorów życia teatralnego, obejmującego o wiele więcej, niż tylko same produkcje sceniczne.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Plany, wizje, obietnice. „Ekologie teatru" Zofii Smolarskiej a dyrektorskie koncepcje programowe*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, DOI: 10.34762/7g95-kz36.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy (maciej.guzy@alumni.uj.edu.pl) – prawnik i teatrolog. Na Uniwersytecie Jagiellońskim obronił rozprawę doktorską poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym", „Pamiętniku Teatralnym", „Didaskaliach", a także „Dwutygodniku", „Ruchu Muzycznym", „Glissandzie", Culture.pl i „Dialogu". Autor książki *Obiekty w ruchu? Ontologia przedmiotu w choreografiach Aleksandry Borys, Izy Szostak i Magdaleny Ptasznik* (2025). ORCID: 0000-0001-7137-1974.

Bibliografia

Antoniak-Tęskna, Patrycja, *Art. 17 Zadania dyrektora instytucji kultury*, [w:] P. Antoniak-Tęskna, *Organizowanie i prowadzenie działalności kulturalnej. Komentarz*, LEX, Gdańsk 2019.

Baran, Krzysztof Wojciech, *Art. 1 Charakterystyka statusu związków zawodowych*, [w:] D. Książek, M. Lekston, A. Tomanek, K. W. Baran, *Komentarz do ustawy o związkach zawodowych*, [w:] *Zbiorowe prawo zatrudnienia. Komentarz*, LEX, Warszawa 2024.

Baran, Krzysztof Wojciech, *Art. 37 Spór między pracodawcą a organizacją związkową*, [w:] D. Książek, M. Lekston, A. Tomanek, K. W. Baran, *Komentarz do ustawy o związkach zawodowych*, [w:] *Zbiorowe prawo zatrudnienia. Komentarz*, LEX, Warszawa 2024.

Berendt, Zuzanna, *Da się zrobić spektakl bez prądu. Rozmowa z Agatą Siwiak, Michałem Zadarą i Weroniką Zajkowską*, „Dwutygodnik" 2024, nr 401, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11618-da-sie-zrobic-spektakl-bez-pradu.html [dostęp: 18.08.2026].

Budzowska, Małgorzata, *Ekoetyka praktyki artystycznej osób aktorskich: Perspektywa ekozoficzna w dyskursie intymnym*, „Pamiętnik Teatralny" 2024, nr 73(4).

Ekoetyka w teatrze. Rozmawiają: Dorota Kowalkowska, Romuald Krężel, Hanna Maciąg,

Zofia Smolarska, Weronika Szczawińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 162, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ekoetyka-w-teatrze [dostęp: 18.08.2026].

Głuchowski, Krzysztof, *Program realizacji zadań w zakresie bieżącego funkcjonowania i rozwoju Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w sezonach 2024/25, 2025/26 i 2026/27 (od września 2024 do sierpnia 2027)*, https://teatrwkrakowie.pl/zespol/dyrekcja/krzysztof-gluchowski [dostęp: 18.08.2026].

Gruszczyński, Arkadiusz, *„Nie zgadzam się na publikację”. Tego wywiadu z Mają Kleczewską miało nie być*, „Gazeta Wyborcza online”, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,32317892,nie-zgadzam-sie-na-publikacje-tego-wywiadu-z-maja-kleczewska.html [dostęp: 18.08.2026].

Kalinowska, Katarzyna i in., *Pracownice i pracownicy teatrów w pandemii. Zawody teatralne w perspektywie antropologicznej*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2020, https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/raporty-i-badania/pracownice-i-pracownicy-teatrow-w-pandemii-raport-z-badan/ [dostęp: 18.08.2026].

Karpiuk, Dawid, *Maja Kleczewska: Teatr ma gryźć*, „Teatr” 2025, https://teatr-pismo.pl/maja-kleczewska-teatr-ma-gryzc/ [dostęp: 18.08.2026].

Klata, Jan, *Koncepcja programowa Teatru Narodowego ze wskazaniem istotnych kierunków i obszarów. 1.09.2025 – 31.08.2030*, https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/2025_pliki/ogloszenia_i_zawiadomienia/20250128_-_teatr_narodowy_koncepcje/KONCEPCJA_Jan_Klata.pdf [dostęp: 18.08.2026].

Kleczewska, Maja, *Koncepcja programowa i organizacyjna. Teatr Powszechny – TEATR PRZYSZŁOŚCI / TEATR OTWARTY*, https://kultura.um.warszawa.pl/documents/65745/16639951/Koncepcja%2Bprogramowa%2B-%2BMaja%2BKleczewska%2B-%2BTeatr%2BPowszechny.pdf [dostęp: 18.08.2026].

Kowalski, Marcin, *Program działania Teatru Polskiego w Poznaniu na lata 2024–2029*, https://bip.poznan.pl/bip/teatr-polski,1684/news/program-dzialania-teatru-polskiego-w-poznaniu-na-lata-2024-2029,c,8700/program-dzialania-teatru-polskiego-w-poznaniu-na-lata-2024-2029,236710.html [dostęp: 18.08.2026].

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

Latour, Bruno, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

Latour, Bruno, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. K. Abriszewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Markiewka, Tomasz Szymon, *Język neoliberalizmu. Filozofia, polityka i media*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.

Mouffe, Chantal, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Niedurny, Katarzyna, *„Dziady" – wydarzenie sezonu. Rozmawiamy z reżyserką spektaklu Mają Kleczewską*, https://zwierciadlo.pl/kultura/524680,1,dziady--wydarzenie-sezonu-rozmawiamy-z-rezyserka-spektaklu-maja-kleczewska.read [dostęp: 18.08.2026].

Patterson, James J., *Backlash to Climate Policy*, „Global Environmental Politics" 2023, nr 23 (1).

Rochowska, Anna, *Koncepcja programowa i organizacyjna dla TR Warszawa na lata 2023-2028*, https://trwarszawa.pl/wp-content/uploads/2023/09/koncepcja-programowa-dla-tr-warszawa.pdf [dostęp: 18.08.2026].

Smolarska, Zofia, *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników i rzemieślniczek teatralnych*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2025.

Strzępka, Monika, *Koncepcja programowa Teatru Dramatycznego Miasta Stołecznego Warszawa Moniki Strzępki*, https://um.warszawa.pl/documents/65745/16639951/Koncepcja+programowa+Teatru+Dramatycznego_Monika+Strz%C4%99pka.pdf/11e03283-7c51-57bf-43f6-5e621ae1c7aa?t=1642790882068&fbclid=IwAR0_P8MKeTfaJ8qaqXMMm7OUz-fQDWZahopF-4qaNSjliuxY79gD9QVZkxc [dostęp: 18.08.2026].

Wyrobiec, Andrzej, *Koncepcja programowa i organizacyjna w zakresie bieżącego funkcjonowania i rozwoju Teatru Bagatela na sezony 2023/2024 – 2027/2028*, https://www.bip.krakow.pl/plik.php?zid=446376&wer=0&new=t&mode=shw [dostęp: 18.08.2026].

Zadara, Michał, *Pisemne opracowanie 5-letniego autorskiego programu realizacji zadań w zakresie bieżącego funkcjonowania i rozwoju Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy w tym wizji organizacyjnej i restrukturyzacyjnej*, https://drive.google.com/file/d/1nLKox7jLfyiWriNE6IzZ34W8bnM_62d8/view [dostęp: 18.08.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/plany-wizje-obietnice*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/zn94-4k79
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/potencjal-krytyczny-sztuki-poznego-kapitalizmu-refleksja-wokol-festiwalu-spring

/ KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Potencjał krytyczny sztuki późnego kapitalizmu. Refleksja wokół festiwalu Spring

Monika Kwaśniewska-Mikuła | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

The Critical Potential of Art in Late Capitalism: Reflections on the Spring Festival

This article analyzes selected works presented at the Spring Festival in May 2026 as artistic responses to the conditions of late capitalism and contemporary global political and economic crises. Focusing on *Wait To Be Seated* by She She Pop and Sandbox Collective, Michael Turinsky's *Work Body*, Nahuel Cano's *Deltas*, *asses.masses*, Khadija El Kharraz Alami's *Shrine*, and Basel Zaraa's *What Will We Do Without Exile?*, the author examines how these performances address issues of labor, inequality, migration, ecological precarity, and collective resistance. The article argues that through diverse aesthetic and participatory strategies, the works reveal both the violence of contemporary capitalist structures and possibilities for solidarity, care, and alternative social imaginaries. In conclusion, the author reflects on the absence of artistic perspectives from Central and Eastern Europe, particularly Ukraine, and considers how experiences of postsocialist transformation, war, and geopolitical dependency might enrich current debates on capitalism and the global condition.

Keywords: late capitalism; contemporary performance; political theatre; neoliberalism; labor; migration; ecological crisis; Spring Festival; Central and Eastern Europe; Ukraine

Refleksja na temat uwikłania sztuk performatywnych w rynek kapitalistyczny, w którym osoba artystyczna staje się prototypem idealnego pracownika w postfordyzmie, a rynek artystyczny funkcjonuje jak fabryka nowych idei i tożsamości, jest tyleż trafna, co w 2026 roku – oczywista. Nie oznacza to bynajmniej, że nazwanie problemu osłabia jego oddziaływanie. Przeciwnie – świadomość własnego uwikłania oraz braku realnej i satysfakcjonującej alternatywy może budzić frustrację. Z niej zaś wynikają nie tyle wielkie zrywy krytyczno-kontestacyjne, ile niezliczone strategie balansowania między utrzymaniem się z twórczości i osiągnięciem sukcesu a krytyką systemu, w ramach którego ta twórczość i ten sukces funkcjonują. Różnorodność taktyk oporu wobec późnego kapitalizmu wynika po pierwsze z nieuchwytnego, hegemonicznego i (auto)destrukcyjnego charakteru tego systemu, w którym władza ulega rozproszeniu między państwem, organizacjami ponadnarodowymi i wielkimi korporacjami – również medialnymi[1]. Po drugie z różnorodności ekonomicznych, geopolitycznych, lingwistycznych, hierarchicznych i symbolicznych usytuowań osób artystycznych w tychże sieciach władzy. Po trzecie zaś z wrażliwości, języków artystycznych, kondycji mentalnych i fizycznych twórczyń i twórców.

O ile powyższe rozpoznanie może wywołać jedynie wzruszenie ramion, to już pytanie o skuteczność realnych praktyk tematyzowania relacji między późnym kapitalizmem a przywilejem i możliwością oporu, podejmowanych przez osoby i działania artystyczne, nie jest tak oczywiste. Badacze i badaczki wskazują potencjalne strategie kontestacji zjadającego własny ogon późnego kapitalizmu, powołują się przy tym na konkretne przykłady ich realizacji (por. np. Kunst, 2016; Raunig, 2017; Mouffe, 2017; Keil, 2022). Jak wiemy jednak, oparty na sprzeczności między schyłkowością a hegemonicznością system jest na tyle elastyczny, że skuteczne dziś strategie krytyki jutro zostają przez niego wchłonięte. To raz. A dwa – sytuacja

światowa jest na tyle dynamiczna, że wymaga szybkiego orientowania się w rzeczywistości. Czy, na przykład, koncepcje z zakresu zarówno teorii kapitalizmu imperialnego, jak i krytyki instytucjonalnej w kontekście sztuki, powstałe przed wybuchem pełnoskalowej wojny w Ukrainie, są dziś pomocne? Tak. Czy są wystarczające? Z pewnością nie. Taktyki, jakimi sztuka tematyzuje zarówno własne uwikłanie w systemy władzy, jak i światowe kryzysy wydają się mieć źródło w konflikcie iście tragicznym. Kontestacja systemu, który cię utrzymuje, krzyżuje się tu z rozpoznaniem (lub nie) własnego w nim uprzywilejowania.

Do powyższych refleksji skłoniła mnie tegoroczna edycja festiwalu Spring w Utrechcie (13-22 maja 2026). Potraktuję ją jako szczególny wycinek współczesnego pola sztuki performatywnej, pozwalający przyjrzeć się sposobom, w jakie osoby artystyczne negocjują własne uwikłanie w kapitalistyczne relacje produkcji i władzy. Dawno nie widziałam bowiem w tak krótkim czasie tak wielu prac, które podejmowałyby wyżej zarysowaną problematykę. Perfomanse i spektakle prezentowane na festiwalu nie uciekały eskapistycznie do „świątyni sztuki" przed przytłaczającą rzeczywistością. Jest to zgodne z ideą festiwalu, który definiuje się jako przegląd eksperymentalnych form performatywnych[2], a także twórczości, która pyta o kondycję świata. W obejrzanych przeze mnie pracach zaskakiwał brak kwestii wojny w Ukrainie oraz niewielka obecność refleksji dotyczącej zagłady Palestyńczyków. Wśród osób i grup artystycznych zaproszonych na festiwal brakowało też perspektywy Europy Środkowo-Wschodniej, która – ze względu na socjalistyczną przeszłość – ma nieco inne doświadczenie kapitalizmu oraz inaczej podchodzi do jego krytyki (do tego wątku wrócę na końcu). Wszystko to wywołało we mnie wrażenie, że uznanie przywileju zachodnich państw dobrobytu okazało się dla osób artystycznych trudniejsze, niż jego krytykowanie. A przecież ten przywilej jest powiązany z

globalnymi sieciami przemocy, eksploatacji i konfliktów zbrojnych, które współtworzą warunki jego istnienia. To na nich jest w dużej mierze budowany. Być może ta luka wynika z frustracji i bezsilności, którymi podszyte były niektóre projekty. Kontestacja najczęściej nie szła w parze z kreowaniem nowych wizji świata. Chyba dlatego najmocniej wybrzmiały gesty solidarnościowe: ze zwierzętami, naturą, osobami nieuprzywilejowanymi, wyzyskiwanymi, wysiedlonymi, które – naświetlane przez wspomniane perspektywy dotyczące konfliktów zbrojnych – pozwalały inaczej zramować potencjał zgromadzonych na festiwalu prac. Umożliwiło to sformułowanie – być może naiwnej – tezy, że przynajmniej część z tych wydarzeń starała się uznać swój kulturowy i ekonomiczny kapitał i dzielić się nim na tyle, na ile było to możliwe. Autorzy tych prac usiłowali przechwycić mechanizmy i strategie kapitalistyczne na rzecz nie tylko krytyki, ale poszerzenia pola postrzegania i współodczuwania z bytami najmocniej poddawanymi przemocy systemowej.

Spring stał się więc dla mnie bardzo ciekawym polem eksploracji pytania o aktualne strategie krytyczno-reparacyjne uwikłanej w relacje kapitalistycznej władzy sztuki performatywnej. Zdaję sobie sprawę, że to zbyt mała próba do stawiania mocnych tez. Godzę się z tym, bo po pierwsze nie stać mnie na to, by jeździć po świecie i budować sobie szerszą perspektywę; po drugie – ufam, że wybory dyrektora festiwalu Grzegorza Reske, który zobaczył znacznie więcej, niż zaprosił na festiwal, są symptomatyczne dla aktualnego stanu sztuki; po trzecie – może zabrzmi to asekuracyjnie, ale jestem podejrzliwa wobec mocnych tez; wolę te słabe, nieszczelne, narażone na krytykę. Ich niedoskonałość dobrze współgra z kondycją podatnego na zranienie świata, pełnego nierówności i katastrof ekologiczno-humanitarnych.

„Artysta, który nie mówi po angielsku, nie jest artystą”[3]

O statusie artysty świadczy nie tylko jego dorobek, talent czy oryginalność (choć to też jakiś rodzaj kapitału), ale przede wszystkim umiejętności komunikacyjne i relacyjne (Ratajczak, 2014), wykorzystywane do promowania swojego dorobku, sieciowania i wchodzenia w kolejne współprace. Dodajmy, że cel artystyczny i ekonomiczny są tu ze sobą ściśle splecione. „Umiędzynarodowienie” zwiększa liczbę potencjalnych grantodawców, a nierzadko staje się katalizatorem przekształcającym tę potencjalność w realne pieniądze na produkcję. A jednocześnie bezdyskusyjnie wpływa na efekt artystyczny (por. Keil, 2022). Późnokapitalistyczny rynek sztuki stawia więc na współpracę ponad podziałami, akceptując różnice tylko wtedy, gdy są podatne na translację i podnoszą atrakcyjność produktu. Funkcjonowanie w jego obrębie tworzy iluzję równości i nieograniczonych możliwości. Realnie natomiast standaryzuje wymogi i oczekiwania, tak by były powszechnie zrozumiałe. Może więc prowadzić do homogenizacji (por. Keil, 2022).

Tematem koprodukowanego przez Spring spektaklu *Wait To Be Seated* tworzonego przez dwa feministyczne kolektywy – niemiecki She She Pop (w składzie: Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf) i indyjski Sandbox Collective (w składzie: Raabiya Jayaram, Shiva Pathak, Nimi Ravindran) jest właśnie międzynarodowa współpraca wynikająca nie tylko z sojusznictwa ideologicznego, ale też ekonomicznego. Gościnność – będąca symbolem siostrzanej kooperacji i otwartości – rozpatrywana jest jednak w kontekście różnic kulturowych. Przywołana powyżej homogenizacja okazuje się więc

pozorna. Praca ta spełnia wymagania produkcji festiwalowej: jest grana po angielsku, nie wymaga więc tłumaczenia, oraz powstała w ramach międzynarodowej, a nawet międzykontynentalnej, koprodukcji. Okazuje się jednak, że wspólny kod kulturowy to nie tylko język, dlatego spotkania są naszpikowane obcością i podszyte walką o dominację.

Jak dowiedzieliśmy się na początku, performans ma zafiksowaną strukturę, ale jest w większości improwizowany. Wymyślone w czasie prób sytuacje, które niejednokrotnie przybierają formę rywalizacyjnej gry, rozgrywane są za każdym razem inaczej. Najpierw okazuje się, że problemem jest nawet kostium. Na scenie stoi ekran. Bezpośrednio za nim znajdują się dwa ustawione równolegle stojaki na ubrania. Po każdej ze stron znajduje się jedna performerka – z Indii (Raabiya Jayaram) i z Niemiec (Lisa Lucassen). Obie próbują dobrać najlepszy kostium na wspólne spotkanie. Doradzają im ustawieni przed ekranem koleżanki i kolega z zespołów. Kiedy Lisa Lucassen zakłada tunikę stylizowaną na indyjską – każą jej unikać kodów kulturowych, których nie rozumie. Kiedy zakłada bawarską sukienkę – radzą, by nie wyglądała zbyt niemiecko. Dodatkową trudnością jest znalezienie ubrań, które nie zostały wyprodukowane w Azji – potencjalnie na zasadach wyzysku. Raabiya Jayaram ma przede wszystkim wyglądać na władczą i pewną siebie. Doradza się jej kolorowe ubrania i ciemne okulary. Kiedy jednak zakłada na głowę kwiecisty wianek – słyszy wskazówkę, by nie robiła niczego, czego miałaby się potem wstydzić… Kiedy czas na wybór stylizacji się kończy, dochodzi do spotkania reprezentantek obu zespołów na wąskim podeście przed ekranem. Performerki wydają się dobrane na zasadzie kontrastu. By go zniwelować, Lisa Lucassen ma za zadanie w czasie powitania „wyglądać na niższą”. Obie mimo widocznej niezręczności (czy mają się objąć? jaki dotyk jest dozwolony?) uśmiechają się sztucznie i pozują fotoreporterom. Gościnność i otwartość sprowadza się tu do serii upozowanych zdjęć dla

mediów.

Potem następuje komiczna scena negocjacji – każdą ze stron reprezentuje jedna osoba mogąca zadać drugiej ściśle określoną liczbę pytań. Dyskutantki siedzą naprzeciw siebie po dwóch końcach długiego stołu. Wzdłuż niego – przodem do widowni – za maskami ze sztucznych kwiatów ukrywają się inne osoby z zespołów, które mają przed sobą komputery, podłączone do dużego ekranu wiszącego nad sceną. Na nim wyświetlają się ich podpowiedzi. Zapisy na ekranie są bardzo bezpośrednie, wręcz niewygodnie szczere. Reprezentantki grup przetwarzają je zatem w głośne odpowiedzi, cenzurując je tak, by były miłe i dyplomatyczne. Widownia obserwuje więc, co kryje się pod okrągłymi, uprzejmymi frazami. Są to na przykład kwestie finansowe – She She Pop jest dotowane ze środków publicznych, Sandbox Collective nie ma stałego wsparcia finansowego, więc współpraca jest dla nich bardzo korzystna; i kolonialne – Hinduski sugerują, że mogą nauczyć europejskie koleżanki gry w krykieta. Negocjacje mają kolejne odsłony. Zespoły układają na przykład wspólne zdanie, starając się przerzucić odpowiedzialność za treść na drugą stronę. Dopytują się przy tym nawzajem o sens używanych słów. Przy czym spektakl grany jest po angielsku, co dodaje kolejny wątek kolonialny. By zaznaczyć tę kwestię – grupy konsultują się między sobą odpowiednio po niemiecku i w hindi. Jednak to Hinduskom bliżej do statusu native speakerek (w Indiach językami urzędowymi są angielski i hindi) niż Niemkom. Tłumaczenie różnych pojęć okazuje się też sposobem na ironiczne ujawnianie relacji dominacji. Najbardziej jaskrawym przykładem jest tłumaczenie słowa „belong”. Z nieporadnych wyjaśnień Sebastiana Barka z She She Pop wynika, że osoby, z którymi współpracuje, do niego należą. Jeśli jednak nie uczestniczą w działaniach, „nie należą” już nie tylko do niego, ale do wspólnej przestrzeni. To oczywiście żart, ale pokazuje uwikłania kolonialno-ekonomiczne: kto ma środki, ma większą możliwość

„przynależności”. Ciekawe różnice pojawiają się też w kwestii rozumienia feminizmu. Kiedy performerka z She She Pop przebrana za gigantyczny prezent prosi koleżankę z Sandbox Collective, by ją rozpakowała, okazuje się, że pod błyszczącym, pełnym kokard i wstążek opakowaniem jest naga. Dowiadujemy się tego jednak z dialogu, bo hinduska artystka nie zamierza spełnić prośby. Nie podziela opinii, że obnażanie dojrzałego kobiecego ciała ma siłę emancypacyjną wobec voyeurystycznych spojrzeń; wręcz przeciwnie. Uważa, że są sytuacje, w których to zasłanianie ciała może być bardziej sprawcze i feministyczne. W czasie rozmowy po spektaklu uzupełniła, że kiedy powstawała ta scena, zakazano w Indiach noszenia hidżabu w placówkach edukacyjnych. Tym samym odebrano kobietom możliwość decydowania o swoim ciele, wyglądzie i praktykach religijnych. Scena wskazywała więc na głębokie różnice między rozumieniem feminizmu oraz strategii krytycznych w sztuce w zależności od kontekstu kulturowego, politycznego i religijnego.

Końcowy taniec miksujący Bollywood, techno i disco, wykonywany przez oba zespoły ubrane w błyszczące, kolorowe kostiumy wytwarza wrażenie finałowej wspólnoty. Tyle że wiedzieliśmy już, co kryje się pod cekinami, nawet jeśli akurat ta współpraca okazała się ostatecznie udana. Ale co o tym świadczy – dobre relacje czy dobre recenzje i zaproszenia na festiwale? Ciekawe jest też to, że pokazując różnice, *Wait To Be Seated* w komunikacji z widownią bazuje na tym, co wspólne, rozpoznawalne, łatwe do odczytania. Wydaje się, że w refleksję o trudach współpracy nie została włączona festiwalowa, a zatem również wielokulturowa publiczność.

Spektakl obnaża iluzoryczność przekonania, że środowisko artystyczne jest globalną wioską. Nawet wspólny język komunikacji i interes ekonomiczny, a nawet profil ideologiczno-polityczny nie niwelują dystansu oraz

nierównowagi sił. She She Pop nie udawało, że nie widzi swojej przewagi ekonomicznej nad współpracowniczkami. I właśnie na tym polu możliwe była realna, choć trudna, gościnność.

Praca kreatywna i praca fizyczna

Inny prezentowany na Spring performans, *Work Body* austriackiego artysty Michaela Turinsky'ego, przywracał widzialność nienormatywnemu ciału oraz słyszalność i komunikatywność nietypowej mowie. Co więcej, koncentrując się na temacie sztuki jako pracy, poszerzał reprezentację, wciągając w światła reflektorów inne grupy niewidzialne lub defaworyzowane związane z tym tematem. Dostrzegając swój przywilej bycia na scenie, Turinsky dzielił się nim.

Tytuł precyzyjnie opisuje problematykę spektaklu. Artysta koncentruje się na temacie pracy fizycznej i kreatywnej, które dzielą porządek kapitalistyczny podporządkowany logice produktywności i zysku na fordowski (gdzie wzorem jest praca rolnika lub robotnika w fabryce, a przedmiotem kontroli ciało) i postfordowski (gdzie wzorem jest praca artystyczna i naukowa, a przedmiotem umysł; Szachaj, 2019). W spektaklu Turinsky'ego splatają się one w ciele, ale też w relacjach i współpracy z ludźmi. Choć wydawałoby się, że praca twórcza niekoniecznie musi obejmować aspekt kondycji, mięśni i sprawności, to w przypadku sztuki performatywnej (i z pewnością nie tylko niej) tak nie jest. Praca performatywna nie jest samotnicza – wydarza się w zespołach twórczych i realizacyjnych, a jej dopełnieniem jest obecność publiczności. Turinsky przykłada ogromną wagę do obu tych aspektów.

Work Body rozgrywał się w całej sali. Gdy publiczność się gromadziła, znajdował się w niej wyłącznie muzyk Tian Rotteveel, miksujący dźwięki przy

dużym stole. Obok niego wisiały dwa banery z cytatami twórcy włoskiego komunizmu, Antonio Gramsciego, dotyczące edukacji jako źródła władzy, konieczności społecznego zaangażowania oraz potrzeby wychowywania ludzi wytrwałych i kierujących się optymizmem. Wszystko to podsumowuje w mojej opinii cytat: „The old world is dying, and the new word struggles to be born: now is the time of monsters" (Gramsci, 1971, s. 276), który mówi o okresie przejścia i świecie, który potrzebuje transformacji. Publiczność nie miała wyznaczonych miejsc, więc gromadziła się głównie wokół tego pola produkcji znaczenia, dźwięku i performatywnej obecności. Niektóre osoby zostawiały plecaki pod ścianami sali, by oglądając, nie wykonywać dodatkowej pracy fizycznej. Michael Turinsky nie pozwalał nam jednak na bierność i odpoczynek. Praca widza w tym spektaklu też jest połączeniem pracy kreatywnej (odbiorczej, interpretacyjnej) i fizycznej.

Performer ubrany w dżinsowe ogrodniczki odsłaniające umięśnione ramiona, czarny pas z narzędziami, rękawiczki i okulary ochronne prowadził ręczny wózek paletowy, by za jego pomocą zbudować sobie scenę. Ciężkie, kwadratowe platformy, które się na nią składały, czekały w różnych częściach sali. Ponieważ były przewrócone na bok i poukrywane w kątach, raczej nie spodziewaliśmy się, że będą ważnym elementem performansu. Wokół nich stali lub siedzieli ludzie, leżały porzucone rzeczy. Przemieszczając się, performer wprawiał w ruch widownię, która tworzyła dla niego korytarz przejścia, a co poniektórzy pospiesznie przeciskali się przez tłum, by zabrać przeszkadzającą torbę. Trwało to długo i tworzyło swoistą częściowo improwizowaną, częściowo zaplanowaną przez artystę choreografię do towarzyszącej jej cały czas muzyki. W nagrodę za tę kreatywno-fizyczną pracę dostaliśmy przywiezione w taczkach z lodem piwo bezalkoholowe.

Kiedy platformy zaczynają tworzyć podest umieszczony po przeciwnej stronie sali niż muzyk, Turinsky łączy je ze sobą oraz dekoruje falbanką na rzepy, otaczającą zewnętrzną krawędź. Towarzyszenie mu w tych czynnościach jest patrzeniem na to, jak ktoś pracuje fizycznie, stosując specjalistyczne narzędzia. Nogi i ręce performera poruszają się w sposób nienormatywny. Choć wydają się barierą utrudniającą fizyczną pracę, wykonują wszystkie ruchy z ogromną precyzją, korygując ewentualne błędy. Ta sytuacja mocno nadwyręża normatywne wyobrażenia o sprawności. Starając się być cały czas blisko performera i śledzić jego choreografię, łapałam się na tym, że – zwłaszcza podczas długiego procesu dekorowania sceny – miałam w sobie odruch, by pomóc. Z trudem go blokowałam, karcąc się za protekcjonalność – gdyby Turinsky potrzebował pomocy, z pewnością by o to poprosił. Czułam jednak też wewnętrzny konflikt: czy ten impuls pojawiłby się również wobec performera o normatywnym ciele? Czemu właściwie miałoby służyć wsparcie? Czy byłoby gestem solidarności: skoro zaprosiłeś nas do działania, to możemy zrobić więcej, niż od nas oczekujesz? Czy też chciałam przyspieszyć przedłużający się proces przygotowań, które zwykle odbywają się poza wzrokiem publiczności, bo czułam, że „właściwy” spektakl zacznie się dopiero po ich zakończeniu?

Po zbudowaniu sceny rozpoczyna się show przypominający koncert. Turinsky chwyta za mikrofon na kablu, ustawia statyw i rozpoczyna na poły wokalizowany, na poły skandowany monolog, którego tekst jest wyświetlany w tle – pewnie z uwagi na głośną muzykę i specyfikę śpiewnej mowy performera. Przejście do tego etapu jest jednak płynne, ponieważ artysta zaczyna od „napisów końcowych”. Dziękuje wszystkim współpracowniczkom i współpracownikom, mówiąc krótko, jakie zadania wykonują. Zachęca publiczność, by każdą z tych osób nagrodziła „hałasem” – czyli brawami i okrzykami. Lista jest długa; zgodnie z ideą performansu – wymienię ją za

stroną internetową: muzyka, tekst i performans: Tian Rotteveel; scenografia i kostiumy: Jenny Schleif; reżyseria światła: Max Rux; światła: Max Windisch-Spoerk; współpraca dramaturgiczna: Chris Standfest; współpraca artystyczna: Liv Schellander; produkcja: Anna Gräsel. Następujący później melorecytowany monolog dotyczy osobistej relacji Turinsky'ego z pracą i odpoczynkiem. Artysta wyznaje, na przykład, że choć jest dumny ze swojego dorobku, to jakaś część jego chciałaby sobie pozwolić na wytchnienie, czytanie książki, stałe przebywanie w miejscu, w którym czułby się dobrze. Wskazuje więc na, przywołaną powyżej, mobilność jako nieunikniony element pracy artystycznej (por. Keil, 2022).

Tej części performansu towarzyszy głośna muzyka (przy wejściu dostaliśmy stopery), której rytm przechodzi przez wypełnioną ludźmi salę, zasilany nie tylko przez głos i dźwięki, ale też energię przepływającą między muzykiem a performerem. Ich niezwykłe zgranie sprawiało, że występ nabierał rzadko spotykanej organiczności. Dwa krańce sali zostały ze sobą połączone również materialnie – poprzez rozwijaną niczym czerwony dywan dedykację-manifest, napisany ręcznie, ale drukowanymi, wyrazistymi literami. Jego treść jest wynikiem pracy twórczej, ale już forma – żmudnej pracy manualnej. Refleksja nad niepełnosprawnością płynnie łączy się w nim z upodmiotowieniem ciała pracującego, niewidzialnego, pogardzanego. Wszystkie zdania manifestu są podobnie skonstruowane: „To you… because you're equal and you wanna be free". W miejscu kropek pojawiają się części ciała performera (biodra, usta, koniuszki palców), społeczność osób z niepełnosprawnościami, a następnie przedstawiciele mało prestiżowych zawodów: osoby pracujące seksualnie, personel służby zdrowia, dostawcy, sezonowi zbieracze szparagów, mechanicy samochodowi. Stopniowe rozszerzanie perspektywy dotyczy też geografii. O ile na początku wymieniane są pracownice z Austrii (pojawia się Wiedeń czy Morawskie

Pole), o tyle później dedykacja kierowana jest do górników z Demokratycznej Republiki Konga czy Boliwii, farmerów kawy w Kolumbii czy producentów ubrań z Bangladeszu oraz próbujących się dostać do Europy uchodźców. W ten sposób buduje się solidarnościowa i sojusznicza sieć przekraczająca stereotypowe podziały, dzięki którym kapitalizm osłabia potencjał intersekcjonalnego oporu w imię godności i wolności pracy. A wątki te łączą przecież osoby z niepełnosprawnościami, pracowników fizycznych i artystów.

Druga część performansu jest gęsta od tego typu ideologicznych deklaracji. Turinsky zwraca uwagę na to, że cytowany na banerach Antonio Gramsci – ideolog nowoczesnej zachodniej lewicy – był osobą z niepełnosprawnością fizyczną, co stanowi ważny asumpt do rekonstrukcji często zapominanego czy pomijanego dziedzictwa niepełnosprawności we współczesnej kulturze. Choć jego ciało zostało wymazane ze zbiorowej pamięci, badaczka jego twórczości Saskia Kroonenberg udowadnia, że w dużej mierze to właśnie ono wpłynęło na jego myśl filozoficzną. Jak pisze: „Moim celem jest […] przeciwstawienie się okrucieństwu, z jakim jego niedoskonałe ciało zostało odrzucone przez współczesnych, oraz podkreślenie, w jaki sposób to niepełnosprawne ciało umożliwiło Gramsciemu krytyczne pisanie i kochanie" (2024, s. 629). Wydaje się, że cel Turinsky'ego jest podobny.

W nawiązaniach do filozofa najciekawsze jest dla mnie jednak to, że Turinsky zdaje się w spektaklu ucieleśniać jego postulaty. Splot pracy fizycznej z kreatywną oraz to, jak artysta realizuje ten cel w działaniu, wydają się świetnie odpowiadać ścisłemu związkowi między teorią a praktyką w filozofii Gramsciego (Bartyzel, 2014). Kulminacja tego procesu następuje w finale. Performer bierze wiertarkę i wierci w gipsowym (?) bloku, a Rotteveel odpowiada na to muzyką. Wygląda to tak, jakby narzędzia pracy były zarazem instrumentami muzycznymi. Kiedy blok się rozpada, ujawnia ukryty

w środku kwitnący kwiat. I – jakkolwiek brzmi to banalnie – jest to wzruszająca chwila, w której efektem pracy mięśni i narzędzi jest coś delikatnego, pochodzącego ze świata przyrody, podatnego na zranienie i pięknego zarazem. Idąc jednak dalej tropem splotu idei Gramsciego i działania Turinsky'ego – można by pewnie nawiązać do „marszu przez instytucje", który łączy się z przełamywaniem hegemonii kulturowej poprzez walkę pozycyjną, polegającą na włamywaniu się w obszary gromadzące władzę i zmienianie ich od środka; ustanawianie nowych paradygmatów – do tej pory marginalizowanych. Performer, który w dorobku ma liczne spektakle, nagradzane i pokazywane w różnych instytucjach, na festiwalach w Austrii i za granicą[4], z pewnością przełamuje ableistyczne standardy – instytucjonalne i artystyczne – sztuk performatywnych i wprowadza do nich estetykę i filozofię crip. Przypomina jednocześnie niepełnosprawną kondycję cenionych ludzi nauki i kultury oraz tworzy nieoczywiste intersekcjonalne sojusze. W tym ujęciu „mobilność" jest nie tylko przymusowym losem współczesnego artysty, ale też realnym działaniem krytycznym, nadwyrężającym kapitalistyczny system pracy i instytucji kultywujący normatywne, a więc w domyśle sprawne, wydajne, produktywne ciało-umysły. A jak dowodzą osoby działające w dziedzinie studiów o niepełnosprawności – w kapitalizmie nie w pełni człowiekiem jest też ten, kogo uznano za niezdatnego do pracy (por. np. Woynarowska, 2023, s. 74). W performansie Turinsky'ego uderzało wykorzystywanie przez performera własnej widzialności i słyszalności na rzecz bytów nieobecnych z nim w światłach reflektorów.

Śmierć rzeki

Deltas Nahuela Cano to spektakl, w którym narracja dotycząca umierania

rzek: Parany w Argentynie (skąd pochodzi artysta) i Renu w Holandii (gdzie obecnie pracuje) splata się z opowieścią o podróży mężczyzny do umierającej matki. Poetyka tego zdarzenia performatywnego oddziałuje raczej emocjonalnie niż intelektualnie. *Deltas* są w dużej mierze koncertem na kilka instrumentów – w tym kontrabas i klawisze – których dźwięki są miksowane na żywo. Muzyka, współtworzona przez zespół Modelo62, jest melancholijna, nastrojowa, monotonna, ale nie dzięki powtarzalności, tylko długiemu trwaniu. Przekłada się więc na atmosferę dalekiej podróży, uciążliwego procesu umierania – zarówno człowieka, jak i zdegradowanych rzek, oraz żałoby, która wypełnia każdą minutę spektaklu. Przy czym jest to żałoba zarówno po stracie bliskiej osoby, jak i po ginącym świecie. Muzyce towarzyszy narracja prowadzona zamiennie przez – ustawione w półkolu ze swoimi instrumentami i mikrofonami – osoby performujące (Reinier van Houdt – pianino, Vasilis Stefanopoulos – kontrabas, Ezequiel Menalled – gitara elektryczna, Mart Nooijen – wokal, Nahuel Cano – elektronika i wokal, Akane Takada – pianino, Juan Fernandez Guebauer – wokal). Uzupełniają je wyświetlane na tylnej ścianie sceny filmy autorstwa Juana Fernandeza Guebauera: ciemne ujęcia rzek, pracujących ludzi, maszyn. Jest to typowy obraz późnokapitalistyczny – w którym rozwój przemysłu współgra z wyzyskiem ludzi i nie-ludzi. Jak jednak zostaliśmy ostrzeżeni na początku, jest to prosta historia, ale należy jej uważnie słuchać, bo łatwo się w niej zgubić. Rzeczywiście, trudno mi ją precyzyjnie zrekonstruować. Pamiętam opisy i obrazy pracującego przy rzece mężczyzny i jego matki umierającej w szpitalu z powodu zakażenia; zalewanego przez rzekę terenu; mułu i błota; szarej tafli zanieczyszczonej wody; mężczyzny na lotnisku; śmierci i ciała w rzece i martwego „ciała” rzeki.

Struktura performansu jest zarówno przyczynowo-skutkowa, jak i metaforyczno-poetycka. Dlatego pisząc o nim trudno oddzielić warstwę

przedstawioną od własnych interpretacji, asocjacji, emocji. W *Deltas* nie chodzi o dokumentalne odtworzenie historii zniszczenia rzek czy przenoszonych przez ich skażone nurty chorób, ale o stworzenie odczucia splątania losów ludzi i wody oraz uruchomienie wrażliwości ekologicznej. Ta z kolei podsuwała mi myśli o błędnym kole kapitalistycznego wyzysku przyrody, który zwraca się przeciw człowiekowi. Łącząc narrację i obrazy z własną wiedzą, można odnieść spektakl do sytuacji, kiedy to wielki przemysł tworzy miejsca pracy, a jednocześnie degraduje przyrodę, zmienia nawyki życia, pracy, rolnictwa, hodowli. Dotyczy to niewątpliwie delty Parany – mozaiki bioróżnorodnych terenów podmokłych, dostosowanej do rocznych cykli hydrologicznych; od dziesiątek lat jednak teren ten wysycha i ulega degradacji, ze względu na regulację wody zaporami, budowę dróg wodnych i lądowych, nowe strategie hodowli czy rybołówstwa, zmiany klimatyczne. Wszystko to służy zwiększeniu produktywności, ale już nie bioróżnorodności (Claudio i in., 2008; Sica i in., 2016). Podobne zjawiska dotyczyły Renu, jednakże ta rzeka podlega stopniowej renaturyzacji (Admiraal i in., 1993; Nienhuis i in., 2002), która w przypadku Parany jest, póki co, raczej postulowana niż realna. Różnica ta pokazuje również nierówny rozkład zasobów umożliwiających prowadzenie kosztownych procesów renaturyzacyjnych. Zmieniające się rzeki zatruwają ludzi zakażoną wodą, zalewają ich domy, wysychają, nie są już źródłem pracy i życia, lecz wciągają otoczenie w proces obumierania. Powidoki tych procesów pojawiają się w narracji o powodziach czy chorobach. Ponadto w spektaklu zderzenie obrazów pojedynczych ludzi: pracujących, chorujących, podróżujących, umierających z wielkimi maszynami, lotniskami, szpitalami przesuwa odpowiedzialność z jednostek na wielkie instytucje czy korporacje. Winni są tu więc nie tyle ludzie wciągnięci w wir kapitalistycznego wyzysku podobnie jak ich nie-ludzkie otoczenie, ile systemy władzy, które czerpią zyski,

ignorując szkody, których konsekwencji same nie ponoszą. Dlatego poetycka refleksja *Deltas* korespondowała z tezami filozoficznymi Jasona W. Moore'a, który uważa, że antropocen – rozumiany jako epoka ludzkiej dominacji nad światem przyrody – to projekt ideologiczny oddzielający człowieka od natury oraz równomiernie rozkładający odpowiedzialność za katastrofę klimatyczną na każdego człowieka, jednocześnie maskując niewątpliwą winę „kapitałocenu" – rozumianego jako system władzy podporządkowany logice zysku (Moore, 2023). W *Deltas* również to nie ludzie panują nad przyrodą, ale podobnie jak ona podlegają władzy producentów, inwestorów, pracodawców.

Spektakl bardzo mocno kojarzył mi się także z książką Elif Shafak *Tam na niebie są rzeki*. W powieści podobne wątki splatają się z narracją o kolonializmie oraz przemocy wynikającej z rozdarcia świata arabskiego. Dominująca jest perspektywa społeczności jazydów. Shafak pokazuje ją zakleszczoną między eksterminacją ze strony Państwa Islamskiego (2014-2017) a niebezinteresowną pomocą zachodniego świata (pojawia się wątek handlu ludźmi i ich organami). Eksterminacja jazydów zbiega się z losem dwóch rzek – Tygrysa i Tamizy – zanieczyszczanych, zatruwanych, zamurowywanych, przesuwanych i eksploatowanych. Powieść, podobnie jak *Deltas*, jest bardzo ciekawą propozycją artystycznego myślenia ekologicznego, w którym głównymi postaciami są zarówno ludzie, jak i woda, a ich losy zostają mocno ze sobą splecione i skonfrontowane z systemami władzy. Człowiek i otaczająca go natura – tu woda – podlegają podobnym mechanizmom eksploatacji. Neoliberalny kapitalizm, jak i każdy inny agresywnie ekspansywny system, niszczy i zabija byty, nad którymi chce sprawować władzę (Moore, 2023). Kolejny spektakl, o którym napiszę, *asses.masses*, do tego konglomeratu wyzyskiwanych bytów dołączył zwierzęta oraz – paradoksalnie – maszyny.

Kapitalistyczny przechwyt

Czy w teatrze można poczuć się jak na imprezie dla nastolatków? Okazuje się, że tak. Udział w kanadyjskim projekcie *asses.masses* autorstwa Patricka Blenkarna i Miltona Lima to zabawa, której dynamika oraz czas trwania okazują się trudne do przewidzenia. A pod koniec i tak mimo zmęczenia niektórzy maruderzy jakoś nie mogą wyjść do domu. *asses.masses* miało trwać siedem i pół godziny. W Utrechcie – wraz z rozmową pospektaklową – zajęło około dziesięciu. W tym czasie mogliśmy: wypełnić zbiorowo wielojęzyczny i interdyscyplinarny test na kompetencje kulturowe (tak ceniony przez postfordyzm intelekt powszechny szczególnie się przydał; por. Sowa, 2013), zagrać w złożoną z wielu epizodów i epilogu grę komputerową, obserwować, jak grają w nią inni, podkładać głos pod jej bohaterów, czytając ich kwestie, wspólnie śpiewać pieśni żałobne ocalające dusze zmarłych, podejmować decyzje w imieniu bohaterów, głosując lub przekrzykując innych, dopingować i przeżywać wyniki gier utrzymanych w różnych konwencjach (od oldskulowych, nawiązujących do gier telewizyjnych, w których zadanie polega na przeskakiwaniu z podestu na podest czy łapaniu spadających piłek po gry strategiczne polegające na zespołowym przemykaniu korytarzami pełnymi kamer i strażników). Jest catering – zdrowy i niezdrowy: obok chipsów, żelków i coli roślinne ciepłe posiłki, soki i herbata. Jedzenie i picie dostępne w przerwach w foyer można wnosić na salę teatralną i chrupać, oglądając rozgrywające się na wielkim ekranie przygody zbuntowanych osłów. Każda osoba uczestniczy, ile i jak chce. Nie trzeba wychodzić przed pierwszy rząd publiczności, stawać przy konsoli naprzeciw ekranu kinowego i za pomocą dżojstika podejmować wyzwania spotykające bohaterów. Można po prostu siedzieć i patrzeć. Nikt nie zmusza też do głosowania czy podejmowania decyzji. Jak to w demokracji – bierność

jest jedną z dostępnych opcji. Można wyjść w każdej chwili i wrócić – lub nie wracać. Można być przez jakiś czas aktywnym, a potem się zdrzemnąć czy po prostu wyłączyć. Wszystko to sprawia, że uczestnictwo w tym wydarzeniu może być przyjemne i bezpieczne. A swoboda i komfort stymulują partycypację.

Atmosfera w Utrechcie była świetna. Osoby z pełnym zaangażowaniem interpretowały teksty swoich bohaterów – zachowując przez wszystkie te godziny styl ich mowy. Gracze nie blokowali dżojstika na dłużej niż jeden epizod. Nikt nie podejmował decyzji samodzielnie lub wyłącznie z grupką znajomych. Na decyzje wpływały głośno wypowiadane argumenty lub – jeśli nie było konsensusu – głosowanie przez podniesienie rąk (nie liczono głosów – jedynie szacowano większość). W ten sposób wybieraliśmy jedną z propozycji odpowiedzi w dialogach, które nierzadko decydowały o życiu lub śmierci postaci.

Partycypacyjność była ściśle związana z tematyką wydarzenia. Fabuła zaczynała się na farmie, na której osły przygotowują protest, a potem rewolucję przeciwko zastępowaniu ich pracy maszynami. W tym celu Trusty Ass negocjował ze wszystkimi oślimi mieszkańcami, przekonując ich do wspólnego działania. Protest się jednak nie udaje, bo farma zostaje podpalona; giną jej ludzcy mieszkańcy, a osły pozostają same. Dodajmy, że początkowo chcą ocalić ludzi, bo ci ich karmią i leczą, ale wrogość i poniżenie, których doświadczają od mieszkańców farmy nawet wtedy, gdy ci są w śmiertelnym niebezpieczeństwie, odwodzą ich od ryzykownego bohaterstwa.

Wraz z ideologicznie podzielonym na dwie drużyny stadem wędrowaliśmy po różnych przestrzeniach – ziemskich i pozaziemskich. Gdy życie na farmie w obliczu klęsk żywiołowych okazuje się trudne, część osłów decyduje się

odejść. Trafiają do cyrku, gdzie w przebraniach odgrywają egzotyczne zwierzęta. Choć osły cenią sobie tę pracę, właściciel sprzedaje je do rzeźni. Dzięki ich wysiłkom i talentowi udało mu się rozwinąć interes i ośli aktorzy i aktorki nie są mu już potrzebni. Konieczność ratowania kompanów od śmierci jednoczy osły. Co więcej, aby szybciej dotrzeć do rzeźni – zwierzęta używają znienawidzonego do tej pory traktora. Dochodzi więc do kolejnego zjednoczenia – zwierząt i maszyn.

Zwycięstwa nad systemem władzy są jednak zawsze tymczasowe. Po oswobodzeniu wszystkich osłów z fabryki, opanowaniu parlamentu i sformułowaniu emancypacyjnej listy żądań, zwierzęta zostają zabite przez polityków. Misję wyzwoleńczą kontynuują jednak Ośla Matka, która wydawała się najbardziej konserwatywna, i człowiek najpierw przemieniony w osła, a potem w maszynę – czyli kumulujący całe spektrum możliwych w tej grze kondycji. Chodzą po świecie i głoszą innym gatunkom zwierząt konieczność zjednoczenia w celu wyzwolenia spod wyzyskującej je ludzkiej władzy…

Nieprzypadkowo na bohaterów gry wybrano osły. Przy czym, w grze nad słowem „donkey” dominuje „ass”, które było kiedyś używane do określenia osła, a potem zaczęło oznaczać „tyłek”, ale też „dupka” – człowieka niecenionego, uznanego za mało inteligentnego, upartego. Trudno nie dostrzec więc w reprezentacji rewolucjonistów klasy pracującej, która – poniżana i niedoceniana – może żywić obawę, że maszyny zabiorą jej pracę (podobne obawy wyrażają zresztą hycle). Zwierzęta stają się więc reprezentacją bytów prekarnych, podatnych na zranienie, wyzyskiwanych, pozbawionych jakichkolwiek praw, godności, jakby to określiła Judith Butler – życia niewartego uznania za ważne, zasługujące na ochronę czy opłakiwanie po śmierci (2016, s. 16). Ich losy łączą w sobie różne rodzaje

pracy i systemy produkcji, pokazując rozmaite warianty, przyczyny i stopnie prekarności. Od fordyzmu, czyli pracy fizycznej na farmie czy w kopalni, przez postfordyzm i pracę kreatywną w cyrku, po zamianę bytu w produkt, czyli mięso. To pokazuje ewolucję stosunków systemu władzy i produkcji w stronę coraz większego uprzedmiotowienia. O zwierzęta pracujące fizycznie trzeba było dbać, zachowywać czy wręcz rozwijać ich umiejętności, a długoletnie współegzystowanie stawało się podstawą rozmaitych więzi. Kolejny stopień prowadzi do podziałów i bazuje na ciągłym performowaniu innych tożsamości, które szybko się zużywają. Nie budują trwałej relacji między pracodawcą a pracownikiem. Tego drugiego można w każdej chwili zastąpić. W każdej z tych sytuacji jednak praca przynosi pensję. Na ostatnim etapie – zwierzę jest beztożsamościowym produktem, zasobem biologicznym, który przynosi zysk wyłącznie fabryce.

Co ciekawe, widzowie cieszyli się z pokonania, najczęściej ze skutkiem śmiertelnym, kolejnych strażników i pracowników fabryki… W ramach gry ludzie są bowiem wrogami osłów. Trudno jednak nie zauważyć, że większość z nich reprezentuje władzę, której sami też podlegają. Kilkukrotnie w grze widzimy, że ludzkie losy są również sterowane przez system kapitalistyczny. Można więc powiedzieć, że gra pokazuje, jak współczesny kapitalizm antagonizuje prekarne grupy, które zamiast działać wspólnie w imię poprawy swojego bytu, rywalizują ze sobą (Standing, 2014). I choć widownia trzymając stronę osłów realizuje międzygatunkowe sojusznictwo, to przecież robi to tylko wirtualnie. Warto też zauważyć, że ludzie w grze nie dochodzą do ostatecznego uprzedmiotowienia. Ale może powodem jest to, że świat ludzki reprezentowany jest głównie przez sprawnych mężczyzn. W fabrykach nie pracują kobiety ani osoby z niepełnosprawnością, których kondycja na różne sposoby bywa porównywana ze współczesnym statusem zwierząt (por. np. Skowron-Baka, 2025; Taylor, 2021).

Bardzo ciekawe jest też rozwarstwienie wśród osłów: oprócz charakterów, różni je też podejście do maszyn i pracy. Starsze pokolenie nienawidzi maszyn, młodsze widzi w nich ciekawe narzędzie, a nawet chce się z nimi jednoczyć lub w nie przeobrazić. Status maszyn jest bowiem ambiwalentny – w zależności od tego, kto ich używa i do jakich celów. Same w sobie nie są zagrożeniem. Co więcej, zwierzęta mogą sprzymierzyć się z maszynami, tworząc nie-ludzkie, choć człekopodobne awatary. Stosunek do maszyn jest ściśle związany ze sposobem traktowania pracy. O ile dla starszych stanowi ona sens życia, o tyle młodsi pragną doświadczać czegoś więcej – swobody, zabawy, przyjemności; nie chcą spędzać całego życia na „robocie" na rzecz ludzi. Emancypacja może być więc zarówno „wolnością do pracy", jak i „wolnością od pracy". Tym, co łączy obie postawy, jest potrzeba bezpieczeństwa i godności.

Ważna jest też kwestia kultury duchowej zwierząt. Osły mają swoje miejsca pamięci i rytuały żałoby. Akcja toczy się również w zaświatach, bo trup w grze ściele się gęsto. Zaświaty są graficznie wersją zdecydowanie „pro" – to wysmakowane, kolorowe, dynamiczne animacje. Przyjemności tam oferowane nie mają nic wspólnego z purytańską wizją nieba. To raczej narkotyki, orgie oraz zagadki logiczne czy pamięciowe. Bogowie bezpośrednio interweniują w świat swoich podopiecznych, a nawet rekrutują spośród nich kolejnych członków swego elitarnego „klubu". Ostatecznie znoszą też barierę między zwierzętami a maszynami, zapraszając do swego grona osła przemienionego w robota. Umaszynowienie zwierząt w masowej produkcji mięsa zostaje więc przewrotnie uwznioślone i przechwycone.

W *asses.masses* widać świadomą polemikę z technofobią. To nie maszyny czy zaawansowane technologie są problemem, ale ich użytkownicy. Urządzeniom technicznym, zwłaszcza w dobie rozwoju sztucznej inteligencji, bliżej do

wyzyskiwanych bytów żywych, a bytom żywym – do towaru i maszyn produkcyjnych. I choć podobnym mechanizmom w kapitalizmie podlegają również ludzie, to najczęściej ich działania – czy to z nieświadomości, czy z pychy – służą podtrzymaniu tego systemu.

Wszystko to sprawia, że *asses.masses*, bawiąc widzów, jednocześnie prowadzi ich przez rozmaite piekła kapitalizmu. A także w jakimś stopniu wciąga w sam ich środek. Oddanie sprawczości publiczności może być postrzegane zarówno jako ich upodmiotowienie, jak i rodzaj wyzysku. Z jednej strony dostajemy bardzo atrakcyjne ramy, których stworzenie wymagało wieloletniej pracy, zdobywania nowych kompetencji (nauka programowania), pomysłowości i zasobów ekonomicznych, po to, byśmy spędzili miło czas na zabawie, w której możemy podejmować rozmaite decyzje, a nasza aktywność jest kwestią autonomicznego wyboru. Z drugiej, performans nie wydarzy się bez inteligencji, zaangażowania, czasu, umiejętności i współpracy widowni. Tu za Janem Sową można by zapytać, na ile taka organizacja sztuki partycypacyjnej realizuje strategie zawłaszczania i przechwytywania prywatnych zdolności, energii i entuzjazmu widzów, które w ramach performansu wchodzą z obręb intelektu powszechnego (Sowa, 2013, s. 46). Ta ambiwalencja jest jednak wpisana w grę, która będąc wspaniałą rozrywką, jednocześnie skłania do ciągłej autoanalizy własnej roli zarówno w obrębie świata wirtualnego, jak i realnego. *asses.masses* wskazuje więc na płynność pomiędzy statusem podmiotu a statusem przedmiotu oraz na niemożliwość jednoznacznego usytuowania się w świecie, w którym pozycja jednostek i grup zależy od tego, w jakich ramach będziemy ją rozpatrywać.

Jesteśmy częścią problemu

Uczucie ambiwalencji zdominowało też mój odbiór spektaklu *Shrine*. Przedstawienie Khadiji El Kharraz Alami jest próbą wyrażenia frustracji i zmęczenia zachodnim kapitalizmem, patriarchatem i demokracją liberalną, która nie spełnia swoich równościowych obietnic. Trudno było mi w nim jednak znaleźć obiecywany w opisie „radykalny opór". Widziałam raczej opór bezsilny.

Dahlia Pessemiers Benamar gra Alcestę, która lamentuje nad śmiercią swojej matki zamordowanej przez system. Nie dowiadujemy się o żadnych szczegółach tej zbrodni – punktem wyjścia i dojścia monologów postaci są żal, smutek i bezsilny gniew, który każe nieustannie skarżyć się na patriarchalną rzeczywistość. Początkowo jedynym towarzyszkami i słuchaczkami Alcesty są dwie skłonne do ironii i żartów dżinki grane przez niebiałe performerki: czarną Holenderkę Lois Lumongę Brochez i pochodzącą z Singapuru Ashley Ho Yuhan. Ubrane identycznie w niebieskie, krótkie leginsy i białe, obcisłe, tiulowe tuniki z falbanami przy rękawach nie wyglądają jak duchy – są bardzo cielesne i materialne. Ten efekt potęguje dynamiczna choreografia o zmiennym tempie, uruchamiająca niemal wszystkie partie ich ciał – od czubka głowy aż po stopy. Przestrzeń, w jakiej się spotykają, ma charakter sennej, feministycznej fantazji. Spowita błękitnymi światłami, białymi materiałami i raz po raz zalewana gęstym dymem, z miękkim materacem – łóżkiem, ołtarzem czy tratwą – w centrum i zwiewną zasłoną z symbolami kobiecych narządów płciowych w tle. Tempo spektaklu jest transowo-rytualne, o zróżnicowanym rytmie. Jest wyznaczane przez choreografię, leniwą melodię głosów i muzykę – czasami oniryczną, innym razem mocno zrytmizowaną.

Charakter spektaklu ulega zmianie, gdy scenę od strony widowni szturmuje Khadija El Kharraz Alami. Jej wtargnięcie ma charakter buntowniczego, pełnego gniewu protestu. Wnosi na scenę energię do działania i porywa do niego pozostałe postaci, a potem stara się zarazić nią również publiczność. Aktywizacja widowni odbywa się na kilku poziomach, na przykład poprzez pytania, na które mieliśmy odpowiadać podniesieniem rąk lub zamknięciem oczu. Dotyczą one zarówno naszych matek, jak i wiary w demokrację. Później Khadija El Kharraz Alami, wykrzykując swoją wściekłość na kapitalizm i złudę demokracji, żąda, by publiczność wstała i wyszła. Jednak gest wypędzenia jest raczej symboliczny. Khadija El Kharraz Alami wywrzaskując swoją złość na wszechogarniający i niesprawiedliwy system – przyznaje, że sama jest jego częścią. Pracuje za państwowe pieniądze w różnych, także państwowych teatrach. Jej biogram świadczy o statusie beneficjentki. Jej – niewątpliwie udana – kariera rozpięta jest między Amsterdamem, skąd pochodzi, Utrechtem, gdzie studiowała i Brukselą, gdzie obecnie pracuje, zdobywając nagrody. Oczywiście – skoro ona jest problemem, to my, widownia jej spektaklu, tym bardziej. Dodajmy, że publiczność to nieprzypadkowa. Spring to jeden z najbardziej prestiżowych festiwali eksperymentalnych sztuk performatywnych w Europie. Na widownię trafiają więc znawcy i wielbiciele, otwarci na rozmaite formy twórczości. Są albo publicznością branżową, która – jak ja – z uwagi na swój zawód może zapłacić za darmowe wejścia twórczością recenzencką (można by to określić jako umowę barterową), albo ci, których stać na – nieszczególnie tanie – bilety. Tak czy inaczej, obecność na widowni oznacza posiadanie odpowiednich kompetencji kulturowych i ekonomicznych, czyli towaru na wymianę.

Na co więc performerka jest taka zła, czemu nakłania do rewolucji? Czy to ze złości na patriarchat uderzający w kobiety (o różnym pochodzeniu

etnicznym, na co wskazuje obsada spektaklu), czy na kapitalizm, czy też na oba wzmacniające się systemy władzy (Kujawa, 2019)? Odpowiedź jest tyleż oczywista, co niesatysfakcjonująca: na wszystko. Tylko, aby się buntować, dobrze mieć plan, co dalej, jakiego porządku chcemy, jaką mamy alternatywę, co jesteśmy w stanie poświęcić w imię społecznej sprawiedliwości. Jak wyobrażamy sobie inną rzeczywistość? Tego nie udało mi się dowiedzieć. Być może jednak celem twórczyń nie było projektowanie alternatywy, lecz performatywne wystawienie na pokaz doświadczenia politycznej niemocy. Dlatego odczytałam spektakl raczej w kategoriach bezsilnego gniewu, który utknął między potrzebą ekspresji, brakiem pomysłu na zmianę a komfortem pełnego możliwości rozwoju i samorealizacji życia, z którego pewnie niełatwo byłoby zrezygnować.

Czy Khadija El Kharraz Alami chciałaby, abyśmy wyszli z jej spektaklu? Kiedy jedna z widzek zamierzała to zrobić – została przez artystkę zawołana. Inni wychodzili ukradkiem, ale chyba bez zamiaru wszczynania rewolucji, raczej z chęci zdążenia na kolejny spektakl; przecież kupili na niego bilet, a tu już poznali „towar" na tyle, by udać się do następnego punktu programu. Nie szydzę, nie zrobiłam tego tylko z czystego lenistwa i, jak się okazało błędnego, braku wiary, że zdążę; poza tym – przecież nie kupiłam biletu, lecz dostałam go wraz z akredytacją. Kapitalizm organizujący niemal każde współczesne doświadczenie jak zwykle zaśmiał nam się w twarz – niczym dżinka gardząca gatunkiem homo sapiens. I tak – my wszyscy jesteśmy częścią problemu.

Marginesy radykalnej wyobraźni

Na marginesie tych spektakularnych wydarzeń sytuuje się niewielka,

intymna, efemeryczna instalacja palestyńskiego artysty wizualnego Basela Zaraa *What Will We Do Without Exile?*, urządzona w rozłożonym w budynku namiocie dla uchodźców. Podłoga pokryta była ziemią, krzaczkami cytrusów, nieznanymi mi kwiatami i ziołami, koszami z owocami. Nagromadzenie w małej przestrzeni tak wielu wonnych roślin sprawiało, że powietrze stawało się ciężkie od mieszaniny zapachów, a doświadczenia sensualne – bardzo intensywne i raczej ambiwalentne niż jednoznacznie przyjemne. W namiocie były trzy skromne krzesełka dla osób uczestniczących. Tu nikogo nie trzeba było przekonywać do udziału – i tak byliśmy w samym środku bardzo intymnego i sensualnego zdarzenia. Uczestniczki zostały zaproszone do tego, by przez kilkanaście minut kontemplować przestrzeń oraz słuchać nagrania śpiewu ptaków, szumu wody i narracji dotyczącej rekonstruowanego w ten zmysłowo-wyobrażeniowy sposób krajobrazu. Dostałyśmy cienką gazetę poświęconą „narodowi palestyńskiemu, który poprzez swoje marzenia, działania i odmowę zaprzestania życia zasiewa ziarna wolności". Można w niej przeczytać o zniszczonych gajach pomarańczy i oliwek. Ale też o fantazji, że zostaną odtworzone, a mur oddzielający od siebie dawne wspólnoty społeczności arabskiej z różnych krajów – zamieniony w linię pociągu.

W instalacji nie było agitacji politycznej, ale świadectwo brutalności Izraela wobec Palestyńczyków. Przeciwstawieniem eksterminacji okazało się wspomnienie i wyobrażenie sobie ponownej współpracy ludzi, ziemi, wody i roślin. Co by było, gdyby nie zostali wypędzeni? Tradycja uprawy roślin – ziół, oliwek i cytrusów – byłaby kontynuowana. A jeśli powrócimy? O ile w *Shire* widziałam walkę bez jasnego celu politycznego, o tyle w *What Will We Do Without Exile?* nie dostrzegałam walki, tylko nadzieję na (od)budowę. Alternatywa wynikała tu z przeszłości i spekulacji, co mogłoby być, gdyby ciągłość nie została przerwana lub gdyby mogła zostać odnowiona.

Działania oparte na radykalnej wyobraźni, zmierzające do tworzenia wizji świata, ludzi i instytucji społecznych takimi, jakimi mogłyby być w innych warunkach i ramach systemowych jest, zdaniem Maxa Haivena i Alex Khasnabish, autorów książki *The radical imagination: Social movement research in the age of austerity* (2014), najlepszą strategią oporu przed neoliberalnym paradygmatem, który opanował współczesną wyobraźnię (tamże, s. 5; ebook). Autorka i autor tej publikacji twierdzą też, że radykalna wyobraźnia polega na „wyobrażaniu sobie doświadczeń innych ludzi i łączeniu się z nimi we wspólnej sprawie; stanowi podstawę naszej zdolności do budowania solidarności ponad granicami i barierami, zarówno rzeczywistymi, jak i wyobrażonymi" (tamże, s. 5-6, tłum. aut.). Pokazywana w Utrechcie wystawa nie tylko operowała radykalną wyobraźnią na rzecz przyszłości Palestyny, ale też dążyła do dzielenia tego wyobrażenia z osobami z innych kontekstów politycznych i kulturowych. Radykalna wyobraźnia zapraszała nas do wspólnego wyobrażenia i przeżycia. Było to działanie skuteczne w moim wypadku dzięki zmysłowości i intymności doświadczenia. To, że Palestynę reprezentował wprowadzający osobiście każdą grupę na wystawę artysta, a potem rośliny, dźwięki, zapachy, sprzyjało otwarciu intelektu i ciała na roztaczane w instalacji wyobrażenia. Nigdy nie byłam w Palestynie i wiem, że instalacja nie dała mi takiego doświadczenia. Oferowała jednak jego odprysk, który na wiele różnych sposobów mnie pobudzał. To nie moja ziemia, tradycja ani trauma. Ale przecież to, jak potoczą się losy Palestyny, wyznaczy również naszą, moją, przyszłość. Bo choć instalacja operuje przede wszystkim pamięcią i wyobraźnią, trudno dziś myśleć o przyszłości Palestyny w oderwaniu od materialnych i geopolitycznych warunków wojny. Jak przekonuje Andreas Malm, „zagłada Palestyny jest zagładą Ziemi" (2026). Autor wskazuje na to, że walka toczy się o paliwa kopalne – prowadzi do zrównania z ziemią Strefy Gazy, ale też

znacząco pogłębia katastrofę klimatyczną. Interwencje zbrojne – czołgi, myśliwce, bomby, których energia wybuchu jest wzmacniana przez paliwa kopalne („bomby wybuchają, uwalniając skoncentrowane gazy" – s. 25, ebook), samoloty zaopatrzeniowe z rakietami nadlatujące z USA sprawiły, że „emisje gazów cieplarnianych z pierwszych 60 dni wojny odpowiadają rocznemu śladowi węglowemu 20-33 krajów o niskich emisjach" (2026, s. 24, ebook). W zrujnowanych rejonach północnej Gazy wznowiono wydobycie gazu i uruchomiono kolejne inwestycje. Jeśli, jak pisze Malm: „zagładzie ulega tu już nie ojczyzna, ale cała nadająca się do zamieszkania planeta" (tamże, s. 33, ebook), to ta wojna w jakimś stopniu wywłaszcza nas wszystkich z Ziemi jako miejsca życia. Wywłaszcza też z resztek wiary w to, że etyka zachodniego świata potępi ludobójstwo i poprze zieloną energię mimo interesu ekonomicznego. Potrzeba naprawdę radykalnej wyobraźni, by w ogóle pomyśleć o jakiejś przyszłości, a co dopiero lepszej[5].

Polityczność afektów

Doświadczenie i przemyślenie wystawy *What Will We Do Without Exile?* pozwoliło mi dostrzec i spróbować nazwać wymykającą się moim zdaniem prawom rynku kupna i sprzedaży wartość pokazywania tej i innych prac na międzynarodowych festiwalach, takich jak Spring. Stworzenie tej wystawy i pokazywanie jej różnorodnej publiczności ma – podobnie jak kilka innych z opisanych powyżej wydarzeń – szerszy wymiar niż wymiana prestiżu, kapitału i myśli. Jest w moim przekonaniu próbą rekonfiguracji w obrębie „dzielenia postrzegalnego" (w ujęciu Rancière'a, 2007, s. 65-112) jako strategii przywołania i uwzględnienia trudno uchwytnych i wręcz niemożliwych do „zwizualizowania" perspektyw ludzkich i nieludzkich bytów oraz grup nieuprzywilejowanych, poddawanych eksterminacji. Nie polega wyłącznie na przekazywaniu wiedzy, ale na tworzeniu sytuacji

współodczuwania, w których doświadczenie emocjonalne i cielesne staje się równie istotne jak intelektualne rozumienie problemu. Ta wymiana nie udaje jednak, że jest tym, czego doświadczają, czy jakim procesom podlegają uciskani. Jest jasne, że zaprojektowane dla publiczności przeżycie jest zaledwie skrawkiem, odpryskiem tematyzowanej przemocy. Komunikuje się jednak przez afekty, ciało, zmęczenie, zapach, konieczność podjęcia wysiłku – fizycznego, emocjonalnego i intelektualnego. Tak, wszystkie te prace są uwikłane w rynek sztuki, jednak mając świadomość jej mechanizmów, starają się je choć na chwilę przechwycić i wykorzystać nie tyle do protestu, ile do zaszczepiania prowokujących go oraz pobudzających radykalną wyobraźnią o innej możliwej rzeczywistości impulsów w ciałach i głowach publiczności. Co z tą możliwością zrobimy – to już nasza sprawa i odpowiedzialność.

Ułożenie programu międzynarodowego, prestiżowego festiwalu, który składa się między innymi z prac, które do tego procesu zapraszają, wydaje mi się też próbą przechwytu zasad i narzędzi globalnego rynku sztuki. Wciąż jednak nie rozwiązuje kwestii nietematyzowania w pracach przywileju mówienia z pozycji krajów dobrobytu. Pogorszenie się w nich warunków życia, spowodowane m.in. inflacją, wzrostem cen ropy i gazu, dynamicznym rozwojem konkurencyjnych (nie tylko cenowo, ale też jakościowo) rynków azjatyckich, migracją, która sprawia, że obywatele muszą dzielić się swoimi zasobami z nowo przybyłymi mieszkańcami, nie prowadzi zazwyczaj do radykalnego obniżenia standardu życia, lecz raczej do jego częściowego ograniczenia lub wyhamowania dalszego wzrostu.

Spekulacja o nieobecności

W kontekście tak szerokiego i wieloaspektowego podejmowania tematów związanych z kapitalizmem (który niewątpliwie dotyczy też działań izraelsko-

amerykańskich wobec ludności i krajów arabskich) powtórzę, że jestem zdziwiona nieobecnością osób artystycznych z Europy Środkowo-Wschodniej. Jedynym śladem tej obecności był udział Jany Jacuki, która pochodzi z Litwy – swoją edukację artystyczną rozwijała jednak w DAS Theatre w Amsterdamie. I teraz zastanawiam się, na ile „namysł nad kondycją świata" oraz dominujące w spektaklach oskarżenie nierówności kapitalizmu i praktykowanej przez rządy demokracji są z tego powodu uboższe. Nieobecność artystów z tego regionu wydaje mi się istotna dlatego, że doświadczenie społeczeństw postsocjalistycznych prowadzi do odmiennego rozumienia relacji między kapitalizmem, państwem, demokracją, pokojem i wojną. Perspektywa ta nie daje się łatwo wpisać w dominujące na festiwalu zachodnie modele krytyki kapitalizmu. Rozprawianie o marksizmie i komunizmie jest jednak prostsze bez postsocjalistycznej przeszłości. Zwłaszcza że, jak zauważają Juliusz Gardawski i Ryszard Rapacki – autorzy ważnego artykułu *Kapitalizm patchworkowy w Europie Środkowo-Wschodniej – nowa konceptualizacja* (2021) – w okresie „jesieni ludów" kraje zachodnie oczekiwały nie tyle rozpadu bloku wschodniego, ile zamiany panującego w ich krajach kapitalizmu na socjalizm. Ten ostatni jednak funkcjonował w kręgach zachodnich intelektualistów jako utopijne wyobrażenie wytwarzane w czasie dyskusji uniwersyteckich i w kawiarniach (s. 112). Tymczasem kraje postsocjalistyczne po 1989 roku cały czas starały się dogonić zachodni wzrost gospodarczy i komfort życia. To spotkanie dwóch rzeczywistości opierało się więc w dużej mierze na projekcjach i idealizacjach, a nie na realnym kontakcie, zrozumieniu i dzieleniu doświadczeń. Ostatecznie postkomunistyczny kapitalizm nie wpisuje się w powszechne modele: anglosaski; socjaldemokratyczny/skandynawski, kontynentalny, południowoeuropejski (Rosik, 2018). Modelem umożliwiającym znalezienie typu wspólnego dla krajów, które przystąpiły do

Unii Europejskiej w latach 2004-2014, byłby zaproponowany w tytule przywołanego artykułu kapitalizm patchworkowy, którego źródła charakteryzują w następujący sposób:

> patchwork jest wynikiem wielowiekowej słabości architektur instytucjonalnych tych krajów, następnie dwóch instytucjonalnych i klasowych załamań ich trajektorii rozwojowych, które miały miejsce w latach 1939–1949 i 1989–1991, a wreszcie – unikalnego procesu „budowy kapitalizmu bez kapitalistów" w latach 90. (Gardawski, Rapacki, 2021, s. 108).

Uwzględnienie tej perspektywy wydaje się ważne dla stworzenia bardziej niejednoznacznego obrazu relacji kapitalizmu, społeczeństwa i sztuki. Słabość architektur instytucjonalnych odnosi się przecież również do instytucji artystycznych. Punkt widzenia krajów tego regionu obejmuje bardzo szerokie spektrum doświadczeń obcych Europie Zachodniej, m.in. trudną transformację, kompleks „gorszych" (czytaj: biedniejszych, mniej nowoczesnych, zacofanych) krajów, ale też wzrastające poczucie sukcesu z powodu rozwoju gospodarczego i dołączenia do UE oraz NATO, coraz większe poczucie bezpieczeństwa, ale też odziedziczony po wcześniejszej epoce brak zaufania do instytucji. Jestem bardzo ciekawa, jak w tak zarysowany krajobraz artystyczny, instytucjonalny, polityczny i filozoficzny wpisałyby się uprawiające sztukę krytyczną (więc zazwyczaj mocno lewicującą) i/lub eksperymentalną osoby artystyczne np. ze Słowenii, Czech, Węgier, Polski, Bułgarii, Rumunii, Łotwy czy Estonii. Do głębokiego namysłu nad kondycją współczesnego świata nieodzowne byłoby, moim zdaniem, włączenie ukraińskiej perspektywy rozumienia kapitalizmu – zarówno lokalnego, przed wojną i w jej trakcie, jak i zachodniego. Zwłaszcza że, jak

pisze Filip Ilkowski, inwazję Rosji na Ukrainę i toczące się tam działania militarno-polityczne można wręcz rozumieć jako wielobiegunową rywalizację „w ramach współczesnego kapitalizmu światowego” i „imperializmu kapitalistycznego” (2023, s. 242).

Przyglądając się polskiemu teatrowi, zastanawiam się jednak, czy nieobecność na festiwalu krajów tego regionu nie wynika z braku przekonujących propozycji. Ów brak może z kolei wynikać z tych samych czynników, które budzą moją ciekawość. Badania wskazują, że wskaźnik szczęścia w krajach regionu generalnie rośnie (oczywiście nie włączając tu zdruzgotanej wieloletnią wojną społeczności Ukrainy), podczas gdy w krajach zachodnich – maleje lub wyhamowuje (Wolski, 2026). Może po, nie tak znów odległym, doświadczeniu totalitaryzmów, trudno przenikliwie krytykować wzrastający przywilej i dobrostan. Zwłaszcza czując na karku oddech marzącej o poszerzeniu swego imperium Rosji i widząc, jak atakuje Ukrainę. Bo czy da się dziś atakować późny kapitalizm, nie odnosząc się do polityki USA i Donalda Trumpa? Jak rozwiązać konflikt między tym, że ten hegemon na terytoriach arabskich eskaluje konflikt, a w innym wspiera atakowaną przez Rosję Ukrainę? Jak zaadresować zależność krajów Unii Europejskiej od NATO? Jak połączenie wojny w Ukrainie – która chce dołączyć do zachodniej wspólnoty ekonomiczno-polityczno-militarnej – z postsocjalistyczną, a zarazem często traumatyczną przeszłością krajów Europy Środkowo-Wschodniej oraz z objawiającą się coraz częściej zbrodniczą i autorytarną dyktaturą wpływów i zysków modyfikuje myślenie o późnym kapitalizmie, liberalnej demokracji i państwach dobrobytu?

Wzór cytowania:

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *Potencjał krytyczny sztuki późnego kapitalizmu. Refleksja*

wokół festiwalu Spring, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/zn94-4k79.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska-Mikuła

Monika Kwaśniewska-Mikuła (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka kilku książek, m.in. *Między hierarchią a anarchią. Teatr – Instytucja – Krytyka* (2019) oraz *#MeToo na rzecz przyszłości. Projekty artystyczne o przemocy (seksualnej) w teatrze* (2025). Współredaktorka kilku książek, między innymi *Teatr brzydkich uczuć”* (wraz z Katarzyną Waligórą, 2021) oraz *Understanding Disability in Central and Eastern Europe: Performing Inbetweenness* (wraz z Magdaleną Zdrodowską i Iną Dimitrovą, 2026). Obecnie zajmuje się niepełnosprawnością w teatrze i performansie ze szczególnym uwzględnieniem zdrowia psychicznego i neuroróżnorodności. ORCID: 0000-0003-1913-4562.

Przypisy

1. Popularyzatorem tego terminu jest Ernest Mandel, który przez późny kapitalizm rozumiał najnowszy etap rozwoju kapitalizmu, rozwijający się od zakończenia II wojny światowej. Fredric Jameson przyjął pojęcie Mandela w swoim ujęciu postmodernizmu jako najtrafniejszy opis obecnej epoki (https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100052793). Późny kapitalizm cechuje się globalizacją, finansjalizacją i dominacją mediów. O późnym kapitalizmie pisał też Slavoj Žižek. U jego późny kapitalizm zbliża się do stanu strukturalnego kryzysu, czego symptomami są kryzys ekologiczny, nierówności społeczne, problemy własności intelektualnej i przemiany biotechnologiczne. Zob. Žižek, 2011.
2. Zob. https://springutrecht.nl/en/about/ [dostęp: 20.09.2026].
3. Tytuł pracy Mladena Stilinovicia z 1992 roku. Praca ta nie była prezentowana na festiwalu, przywołuję ją ze względu na powiązanie z tematyką tej części tekstu.
4. Zob. https://www.michaelturinsky.org/en/projekte.html [dostęp: 24.07.2026].
5. Potwierdzeniem tej tezy może być fakt, że inny spektakl prezentowany na Spring i koprodukowany przez ten festiwal – *No Man’s Land* – □□□□□□ □□□□□ – odnoszący się do świata arabskiego, w tym Palestyny, operował podobną refleksją. Jego twórca, alaa minawi – artysta pochodzenia holenderskiego, libańskiego i palestyńskiego, mieszkający na przemian w Amsterdamie i Bejrucie – odnosi się do arabskiego futuryzmu, „ruchu, który na nowo wyobraża sobie przyszłość z perspektywy teraźniejszości, która przestała funkcjonować”. Oba działania nawiązujące do Palestyny odwołują się więc również do podobnego nurtu filozoficznego. Niestety, nie miałam okazji obejrzeć tego spektaklu.

Bibliografia

Admiraal, W.; Velde, G. van der; Smit, H.; Cazemier, W.G., *The rivers Rhine and Meuse in The Netherlands: present state and signs of ecological recovery*, „Hydrobiologia" 1993, nr 265, https://doi.org/10.1007/BF00007264.

Baigún, Claudio R.M.; Puig, Alba; Minotti, Priscilla G;. Kandus, Patricia; Quintana, Ruben; Vicari, Ricardo; Bo, Roberto; Oldani, Norberto O.; Nestler, John A., *Resource use in the Parana River Delta (Argentina): moving away from an ecohydrological approach?*, „Ecohydrology & Hydrobiology" 2008, nr 2-4, DOI: 10.2478/v10104-009-0019-7.

Bartyzel, Jacek, *Rewolucja kulturalna Nowej Lewicy*, [w:] *Rewolucja genderowa*, red. Z. Klafka, Wyższa Szkoła Kultury Społecznej i Medialnej, Toruń 2014; fragment tekstu dostępny na stronie: http://www.legitymizm.org/gramsci-nowoczesny-ksiaze [dostęp: 24.07.2026].

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Krytyka Polityczna, Warszawa 2016.

Gardawski, Juliusz; Rapacki, Ryszard, *Kapitalizm patchworkowy w Europie Środkowo-Wschodniej – nowa konceptualizacja*, „Warsaw Forum of Economic Sociology" 2021, vol. 12, nr 2 (24), https://econjournals.sgh.waw.pl/wfes/article/view/3400 [dostęp: 24.07.2026].

Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, red. Q. Hoare & G. Nowell Smith, International Publishers, New York 1971.

Haiven, Max; Khasnabish, Alex, *The radical imagination: Social movement research in the age of austerity*, Zed Books, London 2014.

Ilkowski, Filip, *Imperializm i państwo kapitalistyczne – wyzwania teoretyczne w kontekście wojny w Ukrainie*, „Studia Politologiczne" 2023, vol. 67, DOI: 10.33896/SPolit.2023.67.13.

Keil, Marta, *Praca jest zawsze gdzie indziej. Praktyki instytuujące a międzynarodowy obieg sztuk performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 167, DOI: 10.34762/sevw-fr62.

Kroonenberg, Saskia, *Gramsci's Writing Body. On Embodiment and Subaltern Knowledge*, „Interventions" 2024, nr 26:5, DOI: 10.1080/1369801X.2023.2191861.

Kujawa, Dawid, *Feminizm postoperaistyczny i filozofia Luce Irigaray – próba uzgodnienia stanowisk*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2019, nr 1 (13).

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

Malm, Andreas, *Zagłada Palestyny jest zagładą Ziemi*, przeł. A. Dzierzgowska, słowo/obraz

terytoria, Gdańsk 2026.

Moore, Jason W., *Nasz kapitałogeniczny świat. Kryzysy klimatyczne, polityka klasowa i projekt ucywilizowania*, przeł. P. Szaj, „Studia Poetica" 2023, nr 11, DOI: 10.24917/23534583.11.8.

Nienhuis, P.H.; Buijse, A.D.; Leuven, R.S.E.W.; Smits, A.J.M.; de Nooij R.J.W.; Samborska, E.M., *Ecological rehabilitation of the lowland basin of the river Rhine (NW Europe)*, „Hydrobiologia" 2002, nr 478, https://doi.org/10.1023/A:1021070428566.

Mouffe, Chantal, *Instytucje jako przestrzenie działań agonistycznych*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, tłum. O. Drenda, M. Keil, red. M. Keil, Warszawa–Lublin 2017.

Pasolini, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci: poemetti*, Garzanti, Milano 1957.

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

Ratajczak, Mikołaj, *Sztuka i praca. Od ekonomii politycznej produkcji artystycznej do krytycznej filozofii współczesnych form pracy*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

Raunig, Gerald, *Praktyki instytucjonalne. Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, tłum. A. Bubiło, B. Wójcik, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2017.

Rosik, Piotr, *Kapitalizm w Europie ma różne twarze*, „Obserwator Finansowy.pl", 3.05.2018, https://www.obserwatorfinansowy.pl/tematyka/makroekonomia/trendy-gospodarcze/kapitalizm-w-europie-ma-rozne-twarze/ [dostęp: 24.07.2026].

Sica, Y.V.; Quintana, R.D.; Radeloff, V.C.; Gavier-Pizarro, G.I., *Wetland loss due to land use change in the Lower Paraná River Delta, Argentina*, „Science of The Total Environment", 2016, vol. 568, DOI: 10.1016/j.scitotenv.2016.04.200.

Skowron-Baka, Karolina, *Feminizm to weganizm. Dlaczego feministki powinny walczyć o prawa zwierząt*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2025.

Sowa, Jan, *Sztuka (przechwytu) współpracy czyli artystyczna fabryka społeczna*, „Kultura Współczesna", 2013, nr 2(77), https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5._jan_sowa_-_sztuka_przechwytu_wspolpracy_czyli_artystyczna_fabryka_spoleczna._o_zwiazkach_estetyki_relacyjnej_i_kapitalizmu_kognitywnego.pdf [dostęp: 24.07.2026].

Standing, Guy, *Rozdział 1. Prekariat*, [w:] tegoż, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. P. Kaczmarski, M. Karolak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, rozdział dostępny na stronie „Praktyki Teoretycznej", https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/guy-standing-rozdzia-1-prekariat/ [dostęp:

24.07.2026].

Szahaj, Andrzej, *Losy pracy: fordyzm i postfordyzm*, [w:] *Czy świat należy urządzić inaczej. Schyłek i początek*, red. B. Galwas, P. Kozłowski, K. Prandecki, Komitet Prognoz „Polska 2000 Plus" przy Prezydium PAN, Warszawa 2019, https://publikacje.pan.pl/Content/116670/PDF/3Szahaj.pdf?handler=pdf [dostęp: 24.07.2026].

Taylor, Sunaura, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Wolski, Andrzej, *Wskaźnik Szczęścia 2026, symptomy nowego porządku. Co mówią nam dane World Happiness Report 2026 – a czego nie mówią?*, „Bank.pl", 6.04.2026, https://bank.pl/wskaznik-szczescia-2026-symptomy-nowego-porzadku-co-mowia-nam-dane-world-happiness-report-2026-a-czego-nie-mowia/ [dostęp: 21.09.2026].

Woynarowska, Agnieszka, *Niepełnosprawność i praca. Dyskursywne konstrukcje wykluczeń i akty niezgody*, „Ars Educandi" 2023, nr 20, https://doi.org/10.26881/ae.2023.20.04.

Žižek, Slavoj, *Living in the End Times*, Verso, London 2011.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/potencjal-krytyczny-sztuki-poznego-kapitalizmu-refleksja-wokol-festiwalu-spring

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/5vzj-yv95
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przesilenie-lata-1968-1971-w-zyciu-konstantego-puzyny

/ HISTORIE TEATRU

Przesilenie. Lata 1968–1971 w życiu Konstantego Puzyny

Katarzyna Niedurny | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

A Turning Point: 1968-1971 in the Life of Konstanty Puzyna

This article examines the years 1968–1971 in the life of Konstanty Puzyna as a period of political, professional, and personal crisis that played a crucial role in shaping his later critical outlook. The analysis begins with the events of March 1968 and their consequences for the Polish theatre milieu, including Adam Tarn's removal from the editorial board of *Dialog* and Puzyna's temporary assumption of the journal's leadership. The author simultaneously reconstructs the transformations taking place in the critic's private life, his work at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, and the beginnings of his collaboration with the weekly magazine *Polityka*. Particular attention is devoted to the theatre columns published during this period, which are interpreted as an attempt to respond to the crisis in the relationship between art and social reality following March 1968. The article argues that these experiences led Puzyna to refine the concept of the "living theatre," understood as a form of theatre capable of engaging in a genuine encounter with its audience and generating social resonance. From this perspective, theatre criticism becomes not only a description and evaluation of performances but also a tool for diagnosing the condition of public life. The years 1968–1971 thus emerge as a formative period in the development of Puzyna's mature intellectual project, one that would ultimately determine his later position in Polish theatre culture.

Keywords: Konstanty Puzyna; March 1968; *Dialog*; theatre criticism; political theatre

Wstęp

Adamowi Tarnowi spektakl w reżyserii Kazimierza Dejmka nie bardzo się podobał (Raszewski, 1993, s. 60). Niezależnie jednak od opinii o jakości artystycznej przedstawienia, w lutym 1968 roku Tarn podpisał apel Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich o zwołanie nadzwyczajnego walnego zebrania „w związku ze sprawą *Dziadów* Adama Mickiewicza" (tamże, s. 2).

Na zebraniu pojawiło się ponad czterysta osób; atmosfera była napięta. W utajnionym głosowaniu można było poprzeć jeden z dwóch projektów rezolucji: opracowany przez Andrzeja Kijowskiego lub podyktowany przez środowiska partyjne. Pierwsza rezolucja wprost wskazywała na narastający problem ingerencji władz w życie artystyczne, co ograniczało swobodny rozwój kultury. Zwracano uwagę na nieprzejrzystość zasad działania cenzury oraz niejasny podział kompetencji między poszczególnymi instytucjami państwowymi. Zdjęcie *Dziadów* przedstawiano jako szczególnie wyrazisty przykład tych niepokojących tendencji, a dokument kończył się skierowanym do władz apelem o zmianę tej sytuacji. Druga rezolucja miała inny charakter: wyrażano w niej zaniepokojenie decyzją o usunięciu spektaklu z repertuaru i nadzieję na jego powrót na scenę, jednocześnie krytycznie odnosząc się do zachowania części publiczności towarzyszącego wydarzeniom wokół przedstawienia. Ostatecznie po wielu godzinach obrad dwieście dwadzieścia jeden osób oddało głos za pierwszą z propozycji, sto dwadzieścia cztery za drugą, dziesięć osób wstrzymało się od głosu, zaś jeden głos był nieważny (Tomasik, 2025).

Akcja literatów wywołała reakcję władz. Cztery dni później na naradzie KW PZPR potępiono „reakcyjną" grupę członków ZLP, a w zakładach pracy

zainaugurowano akcje pisania kontrrezolucji. Na przykład w piśmie wystosowanym przez Miejskie Przedsiębiorstwo Wodociągów i Kanalizacji miasta stołecznego Warszawy czytamy o oburzeniu pracowników zakładu szkalowaniem przez członków ZLP władz PRL-u oraz wezwanie: „nie pozwolimy, aby na zebraniach ZLP pod pretekstem dyskusji o sztuce Mickiewicza, atakowano linię naszej partii" (Fik, 1995, s. 97). Nie było to jedyne podobne pismo wystosowane przez najróżniejsze, mniej lub bardziej zaskakujące podmioty. Chociaż głosowanie nad projektem rezolucji ZLP było tajne, zaś Adam Tarn w czasie obrad nie wypowiadał się publicznie (Krasiński, 2005), sam udział w wydarzeniu i podpisanie przez niego apelu o konieczności przeprowadzenia zebrania nie mogły nie wpłynąć na ocenę jego postawy przez władze.

W marcu Tarn wyjeżdża na kilka tygodni z Polski, przebywa w Paryżu i Lozannie (Wasąg, 2021). Erwin Axer twierdził, że po powrocie do Polski Tarn nie zdawał sobie sprawy ze skali politycznego napięcia panującego w kraju (Axer, 1987). W jego relacji redaktor naczelny „Dialogu" zachowywał się tak, jakby nadal wierzył, że możliwa jest rzeczowa dyskusja i łagodzenie formułowanych. Zastanawiam się jednak, na ile ta domniemana nieświadomość była możliwa.

Trudno bowiem przyjąć, że Tarn nie zauważał zmian. Owszem, nie był bezpośrednim świadkiem wydarzeń marcowych. Napięcie polityczne nie pojawiło się jednak nagle. Narastało stopniowo co najmniej od wojny sześciodniowej w czerwcu 1967 roku i towarzyszącej jej kampanii propagandowej wymierzonej w „syjonizm", który coraz częściej stawał się wygodnym kodem dla antysemityzmu.

Tarn, mimo przywiązania do idei komunistycznych i wieloletniego członkostwa w partii, nie mógł pozostawać obojętny wobec tych procesów.

Jako osoba żydowskiego pochodzenia musiał zwrócić uwagę na przemówienia Władysława Gomułki, wzywające do potępiania środowisk syjonistycznych, jako inteligent dostrzegać stopniowe odchodzenie od względnej liberalizacji okresu odwilży, a jako osoba zainteresowana polityką odnotować usunięcie z partii Leszka Kołakowskiego i Krzysztofa Pomiana czy coraz ostrzejsze ataki na środowiska emigracyjne i intelektualne. Musiał być również świadomy zmian w kierownictwach innych czasopism, z których usuwane były osoby pochodzenia żydowskiego, m.in. Leon Kasman i Wiktor Borowski z „Trybuny Ludu", Leopold Unger z „Życia Warszawy" czy Tadeusz Lutogniewski z „Odry" (Fik, 1989, s. 413). Wszystkie te zdarzenia były wyraźnymi sygnałami zmiany politycznego klimatu.

Być może więc problem nie polegał na tym, że Tarn nie dostrzegał narastającego napięcia, lecz na tym, że nie docenił jego konsekwencji. Mógł zakładać, że ma do czynienia z kolejnym etapem wewnętrznych sporów, które – jak wcześniej – da się jeszcze łagodzić. Tymczasem wiosną 1968 roku przestrzeń takiej negocjacji gwałtownie się kurczyła. To, co jeszcze niedawno mogło uchodzić za dopuszczalną różnicę zdań w ramach dyskusji partyjnych, zaczynało być traktowane jako polityczna nielojalność.

W kwietniu 1968 roku prosto z podróży Tarn trafia na zebranie w ZAIKS-ie, podczas którego przygotowywano list do Władysława Gomułki potępiający uczestników wydarzeń marcowych (Wasąg, 2021). Redaktor nie godzi się na pierwotną wersję dokumentu, w zamian próbuje wypracować łagodniejszą. Wydawało mu się, że znajdzie ona poparcie. Jednak podczas jawnego głosowania okazuje się jedyną osobą popierającą swój projekt.

Po tym incydencie Tarn w Wielki Piątek (12 kwietnia) zostaje wezwany przed komisję partyjną. Nie chce na niej złożyć samokrytyki i w konsekwencji zostaje usunięty z partii. Wydarzenia toczą się błyskawicznie. Niedługo

potem Tarn otrzymuje dymisję ze stanowiska redaktora naczelnego „Dialogu”. W pamięci Erwina Axera zapisał się fakt, że zakazano mu nawet wstępu do siedziby redakcji (Axer, 1987).

W kolejnych tygodniach odrzucony zostaje jego wniosek o emeryturę (Wasąg, 2022), nie może znaleźć pracy, a z funkcji kierownika literackiego w Teatrze Współczesnym sam rezygnuje. Jak wyznaje po latach, nie chciał swoją osobą i niepewnym statusem obciążać teatru. W rozmowie z Zygmuntem Greniem zastanawia się, czy będzie musiał wyjechać z kraju (Greń, 1984, s. 418).

Świadectwem wyjazdów są pojawiające się wtedy licznie w gazetach ogłoszenia o sprzedaży mebli, księgozbiorów i kolekcji gromadzonych przez całe życie. Wyjazd oznaczał konieczność pożegnania się nie tylko z krajem, ale także z przedmiotami stanowiącymi materialny zapis własnej biografii. Szczególnym tego rodzaju śladem biograficznym było ogłoszenie, w którym ktoś oferuje do sprzedaży komplet numerów miesięcznika „Dialog” (Greń, 1984, s. 416). Jego autor, dla swoich przyjaciół, był łatwy do rozpoznania.

W grudniu 1968 roku Adam Tarn wyjeżdża z Polski. Podobnie jak tysiące polskich Żydów zmuszonych do emigracji, odjeżdża żegnany przez przyjaciół z warszawskiego Dworca Gdańskiego, by objąć profesurę na uniwersytecie w Calgary. Do Polski już nie wróci.

***

Konstantemu Puzynie *Dziady* Dejmka podobały się znacznie bardziej, chociaż do reżysera miał chyba stosunek ambiwalentny. W jednej z niedatowanych notatek zapisał, że Dejmek jest teatralnym grafomanem (Archiwum prywatne). W recenzjach chwalił jednak niektóre jego przedstawienia. Był

też współautorem (wspólnie z Zbigniewem Raszewskim) zamówionej już w czasie dyrekcji Dejmka „Deklaracji Programowej" dla Teatru Narodowego, która jednak ostatecznie nie zostaje zaakceptowana przez ministerstwo (Raszewska, 2021).

Opinię Puzyny o spektaklu możemy poznać dzięki zapisanej przez Zbigniewa Raszewskiego w *Raptularzu* anegdocie:

> W Europejskim z daleka spostrzegam Puzynę z beznadziejnie znudzonym wyrazem twarzy wpatrującego się w plastikową powierzchnię baru. Niepostrzeżenie staję za nim, kładę mu rękę na ramieniu i mamroczę: *Sobirajties s wieszczami*. Ket obraca się rozpromieniony. Widzę, że gdybym był prawdziwym enkawudzistą, też by się ucieszył, taką ma ochotę pogadać. – Jak ci się podobały *Dziady*? – pytam głośno, sadowiąc się na wysokim stołku.
> – Podobały mi się – odpowiada i ze zwykłą u niego precyzją i plastyką zaczyna analizować przedstawienie. Gdy chodzi o *Dziady* – stwierdza – w teatrze wszystkie układy tekstu są niesłuszne. A więc wszystkie są dozwolone. A więc układ Dejmka jest dozwolony, a mnie imponuje przejrzystością, zwartością i konsekwencją. Inscenizacja skutecznie podtrzymuje zawartość tego opracowania. Jak świetnym pomysłem np. było przenikanie części drugiej w trzecią „na Dedykacji"! W ogóle w całym przedstawieniu było coś ograniczonego, bo Dejmek coraz wyraźniej wyrabia sobie własny styl. A najważniejsza rzecz dla mnie – kończy Ket – to celność tej inscenizacji. Każde słowo trafia (Raszewski, 1993, s. 55-56).

Raszewski wspomina również, że Puzyna podpisuje wspomniany apel o

zwołaniu specjalnego zebrania ZLP jako pierwszy.

***

Po usunięciu Adama Tarna z „Dialogu” trzydziestodziewięcioletni wówczas Konstanty Puzyna wydawał się naturalnym kandydatem do przejęcia jego obowiązków w redakcji. Był związany z pismem od czasu jego powstania, pełnił funkcję zastępcy redaktora naczelnego, cieszył się dużym autorytetem w środowisku, a przez dziesięć lat pracował jako kierownik literacki Teatru Dramatycznego (1955-1965). Nie znalazłam opinii, według których jego pozostanie w redakcji było problematyczne. Przeciwnie, jego obecność mogła być gwarancją utrzymania dotychczasowej linii pisma. Jak wspomina jego redakcyjna koleżanka:

> Puzyna angażował się emocjonalnie, rozumował jednak trzeźwo, a w pisaniu te cechy łączył. Nawiasem mówiąc, łączył je także w działaniu, dlatego zupełnie niepodobna do niego byłaby decyzja, którą mu się czasem przypisuje, demonstracyjnego opuszczenia redakcji po usunięciu Tarna wiosną 1968[1]. Ket gestów specjalnie nie cenił, a „Dialog” należało robić. Od numeru majowego 1968 do numeru marcowego 1969, pracując pod jego kierownictwem, podpisywaliśmy pismo jako zespół, a Ket rozstał się z redakcją po następnych paru miesiącach, gdy nie ułożyła mu się współpraca z nowo mianowanym redaktorem naczelnym (Wysińska, 1990).

Nic nie wskazuje również na to, by decyzję Puzyny o pozostaniu w „Dialogu” potępiał sam Tarn, który do końca życia wypowiadał się o nim w sposób serdeczny. W taki sposób zapamiętał to Jan Kott:

> Adam Tarn wybrał Puzynę na swojego zastępcę i następcę. Mówił o nim zawsze z czułością, jeszcze wtedy, kiedy go odwiedzałem, już śmiertelnie chorego w Ottawie. Kochał Keta jak syna. Nie zawiódł się na nim. Po nikczemnym wyrzuceniu Tarna z pisma, które stworzył, Puzyna przetrzymał „Dialog" przez najgorsze lata, kiedy piana brudu zalewała wszystko. Przeprowadził może często za cenę nijakości, ale bez wstydu (1990).

Zaangażowanie Puzyny w prowadzenie redakcji wyraźnie widać w korespondencji z Janem Błońskim, autorem licznych tekstów dla „Dialogu", która w tym czasie zawiera znacznie mniej prywatnych wątków niż pilnych spraw służbowych. Puzyna zmawia u niego recenzję książki Andrzeja Falkiewicza, pogania w pisaniu artykułu o polskiej dramaturgii, prosi, by w imieniu „Dialogu" z Teatru im. Słowackiego wypożyczył egzemplarz *Rezerwatu* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i wysłał mu ekspresem. Pyta o to, czy zrobi tłumaczenie sztuki *Le livre de Christophe Columb* Claudela. A także w charakterystyczny dla siebie sposób chwali za wysłane już teksty: „Twój Bryll ogólnie się podoba, cały naród czyta Twoje dzieło z uniesieniem i łzami w oczach, nawet matki dzieciom nucą fragmenty nad kołyską" (Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego).

Sytuacja zmienia się w maju, kiedy redaktorem naczelnym „Dialogu" zostaje wyznaczony przez partię Stanisław Stampf'l. I chociaż okres jego pracy w redakcji nie jest dobrze wspominany, a z perspektywy czasu urasta wręcz do rangi symbolu okresu „zapaści i smuty" (*Kto to był Stampf'l*, 2023), jego kompetencje przynajmniej na papierze wydają się pasować do profilu pisma zajmującego się dramaturgią teatralną, radiową i telewizyjną.

Stanisław Stampf'l do „Dialogu" przechodził jako człowiek radia i telewizji.

Były dyrektor rozgłośni w Bydgoszczy, zastępca redaktora naczelnego Działu Literackiego Polskiego Radia w Warszawie, dyrektor programowy Zespołu Krajowego Polskiego Radia oraz od dwóch lat telewizji, dramatopisarz, prozaik, autor sztuk radiowych, założyciel polskiej szkoły dramaturgii radiowej. A także jeden z autorów i pomysłodawców popularnej audycji radiowej *Matysiakowie*, będącej, podobnie zresztą jak „Dialog", jednym z ważniejszych efektów kulturalnej odwilży lat pięćdziesiątych. No i oczywiście członek PZPR.

Pomimo tych kompetencji za czasów Stampf'la sytuacja w redakcji zaczęła się komplikować. Jego współpraca z Puzyną się nie układa. W październiku 1969 roku Ket po trzynastu latach pracy opuszcza redakcję.

***

To dla Puzyny również okres dużych zmian w życiu prywatnym. W 1970 roku po szesnastu latach małżeństwa rozwodzi się z rzeźbiarką Aliną Ślesińską, która już od 1967 roku praktycznie mieszka w Londynie. W jednym z listów pisze stamtąd do Jerzego Giedroycia: „Wybrałam wolność! W kraju zostawiam wszystko, co było dla mnie bardzo drogie. Z mężem też muszę się rozejść, moja obecna sytuacja mnie do tego zmusza" (Toniak, 2007, s. 64). Z Polski wyprowadzają się również pasierbice Puzyny, którymi opiekował się podczas licznych wyjazdów robiącej światową karierę żony. Do końca życia Ket będzie utrzymywał z nimi kontakt.

Szczególnie wiele o życiu prywatnym Puzyny mówią jego listy do Jana Błońskiego. Uwagę zwraca zwłaszcza ten z 3 stycznia 1968 roku. Jest wyjątkowy, bo zazwyczaj autor swoje emocje skrywa pod żartem, hiperbolą i autoironią. I chociaż w tym liście również sięga po te środki, tym razem spod dowcipnego tonu wyraźnie przebija samotność. Żart nie znosi ciężaru tego, o

czym Puzyna pisze.

List powstaje w niespokojnym momencie. Po Warszawie zaczyna się rozchodzić wiadomość o planowanym zdjęciu z afisza *Dziadów* Dejmka, a wydarzenia końca poprzedniego roku nie dają powodów do optymizmu. Być może także czas noworocznych podsumowań i pytań o przyszłość sprawia, że Puzyna pisze w wyjątkowo pesymistycznym tonie:

> Janku drogi,
> zmartwiły mnie twoje dwa ostatnie listy, a ściśle mówiąc ich ton – smętny, liryczny i serio. Boje się, że naprawdę coś Ci jest z Twoim sercem, albo przynajmniej uwierzyłeś, że jesteś ciężko chory. Mam nadzieję, że to drugie, bo w ostatnim liście piszesz, że nie jest chyba tak źle, jak myślałeś. To mnie pociesza. Więc Ci życzę, żeby ten Rok Nowy był ci jak najpomyślniejszy, żeby wreszcie serce się uspokoiło (co jest zupełnie możliwe przy nerwicowych zaburzeniach, że mijają bez śladu) i żebyś był zdrów jak ryba, a wszyscy żeby myśleli, żeś konający i chwalili i pieścili i czułościami zasypywali i na rękach nosili i litowali się, że taki biedny, taki chory, taki dzielny, tak się nie daje, taki wzór Polaka prawdziwego, i katolika, i ojca, i męża, i obywatela, i pisarza, i kierowcy – i żebyś rósł od tych pochwał w siłę, optymizm i żebyś sam nad sobą mógł się rozczulać […]. I żebyś uzyskał doktorat, profesorat i rektorat, i inserat, i infałat, i w ogóle godności niezliczone przynoszące dochody finansowe i moralne, tudzież ciastka żółte z kremem. I żeby najpiękniejsze aktorki od Hübnera[2] wiły się u twoich stóp żebrząc o Twoje jedno spojrzenie – na próżno!
> I tak naprawdę to bardzo mi Ciebie brak stary tłuściochu. Szkoda, że nie mieszkasz w Warszawie, nie byłbym taki cholernie samotny.

Nie w sensie psychicznym nawet – w tym sensie byłem sam całe życie, od dziecka (stąd pewnie moje ptaki[3]) i już się tego nauczyłem. Ani w towarzyskim – przyjaciół mam na kopy, ale przyjaciół ma się zawsze dopóty, dopóki się ich nie potrzebuje: ludzie świetnie czują, czy się od nich czegoś oczekuje, czy niczego – i tego też się nauczyłem już dawno. Ale teraz jestem cholernie samotny w sensie czysto praktycznym: po prostu nie daje sobie rady z tym wszystkim, co mam do załatwienia i rozwikłania w planie realno-życiowym i nie mam się nawet kogo zapytać, jak to czy owo zrobić. I jeszcze mi trzeba kogoś, kto by mnie poganiał, kazał, wziął za kark, zaprowadził, przypilnował – szczególnie w moich własnych sprawach, bo jeszcze dla kogoś mogę się zdobyć na wysiłek, nawet zupełnie bezinteresowny (np. zużyć dwa dni na poprawianie cudzych wypocin i dopisywanie całych akapitów do cudzych esejów), ale jak mam zanieść własne spodnie do cerowania, to mi ręce opadają, tak mi się to wszystko, co dotyczy własnego bytowania, wydaje bezsensowne, beznadziejne, męczące i nienawistne. I na pewno umrę w końcu na jakiś schodach, zaniedbany nic nikomu nie mówiąc i z dużą ulgą, że to już, i że nareszcie nie będzie NIC, nawet mnie. A ty mi możesz wtedy napisać wspomnienie do „Życia”, żeśmy razem do klasy chodzili i że tak się dobrze zapowiadałem na studiach u Wyki, ale potem się wykoleiłem (przez teatr), aż wreszcie robak zaczął się skradać na drzewo i obżerać liściwie. Albo, że okrutne parki przecięły… może tak nawet będzie lepiej, bardziej rektorsko i barokowo. A co do baroku i Sępa, to wcale nie przesoliłem w komplementach: to naprawdę znakomite. Nie tylko książka, ale i „przyczynek” do wydania krytycznego na końcu – jasny, trafny i potrzebny (co

śmieszne właściwie) i pasjonujący jako lektura. Warsztat badawczy masz już znakomity i sił na czytanie, dłubanie, cytowanie, notowanie – niebywałe ilości. Tego mi już zupełnie nie staje; po przeczytaniu dziesięciu stron czegokolwiek umieram z nudów i „nieprzystawalności" do niczego. Przerażające, ale dość tych bebechów na własny temat. Zresztą wikłam się w sprzecznościach: jednocześnie piszę o „pasjonującej lekturze" i o tym, że konam z nudów przy czytaniu – a co najgorsze oba te sprzeczne zdania są prawdą, tylko w płaszczyznach, które nie mogą się przeciąć. Ale nic. Przepraszam za noworoczne wylewy rzewności, pewnie po prostu mi zazdrość, że ty masz te wieńce naczyniowe, czy naczynia wieńcowe i możesz się do woli nad sobą roztkliwiać z pełnym poczuciem słuszności – a ja też chciałbym się wzruszyć nad własnym losem, a nie mam nad czym i muszę pracowicie wymyślać sobie wyrafinowane przyczyny. Więc się nie przejmuj i ucałuj Teresę i latorośle i powiedz im, że mają ojca i męża tak dzielnego i wielkiego, że muszą być cierpliwi na co dzień geniusze ducha często bywają zazdrośni, ale potomność nie przeoczy ich (dzieci i Teresy) trudu.
Całuję Was wszystkich
Ket
(Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego).

W prywatnym archiwum Puzyny, w którym zachowała się znaczna część jego korespondencji, nie ma listów od Błońskiego. Mogę mieć tylko nadzieję, że odpowiedź przyjaciela niosła jakiś rodzaj pocieszenia.

W liście z 16 kwietnia Puzyna wspomina o własnych problemach finansowych i problemach swoich przyjaciół: usunięciu Adama Tarna z PZPR oraz o

odwołaniu Andrzeja Kijowskiego (z którym był zaprzyjaźniony od czasu studiów) ze stanowiska kierownika literackiego Teatru Dramatycznego. Jako autor przyjętej przez ZLP rezolucji w sprawie *Dziadów* Kijowski stał się jedną z osób, wobec których szybko wyciągnięto konsekwencje polityczne.

Inaczej ten okres wspomina Krzysztof Pomian. Podkreśla, że choć dla wielu osób z kręgu inteligencji były to lata zawodowej niepewności i ograniczonych perspektyw, ich życie nie sprowadzało się do lęku o przyszłość. W pamięci Pomiana równie wyraźnie zapisały się spotkania z przyjaciółmi, podczas których Puzyna odgrywał szczególną rolę:

> Bawiliśmy się doskonale, a Ket był jedną z głównych gwiazd naszych wieczorów. Dużych spędów towarzyskich nie lubił. Najlepiej czuł się w małym gronie, wśród bliskich osób. Występował jako autor dowcipów, monologów i całych skeczy, które sam odgrywał i które potrafiły powodować wybuchy śmiechu nawet wówczas, gdy były wszelkie powody do przygnębienia. Jego przebojem była recytacja jakieś powieści Mniszkówny, ale repertuar miał o wiele bogatszy (Pomian, 1990, s. 93).

Opis Pomiana przypomina strategię radzenia sobie z trudną rzeczywistością, którą Zbigniew Raszewski przedstawiał w *Raptularzu*: skupianie wokół siebie niewielkiego grona bliskich osób o podobnych poglądach. Takie spotkania pozwalały choć na chwilę odsunąć od siebie codzienność, dawały poczucie bliskości i swobody. To one pomagały przyjaciołom przetrwać czas, w którym coraz trudniej było zachować pogodę ducha.

***

Puzyna nie odszedł z „Dialogu” w ciemno. To zresztą byłoby do niego niepodobne – praktycznie myślał o świecie. Od października czekała na niego posada w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, gdzie został zatrudniony początkowo jako asystent naukowo-techniczny zajmujący się badaniami nad teatrem współczesnym, a po kilku miesiącach pracy awansował na stanowisko starszego asystenta (Archiwum Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk).

Dla biografii Puzyny charakterystyczne jest cykliczne powracanie do pomysłu napisania doktoratu: podejmowanie pierwszych kroków w kierunku zdobycia stopnia naukowego, a następnie porzucanie tych planów na rzecz kolejnych projektów i przedsięwzięć. Tak było również tym razem. Temat doktoratu powrócił, a jego przygotowanie miało być jednym z warunków zatrudnienia w Instytucie.

Na początku listopada 1969 Puzyna rozmawia o swoich planach ze Zbigniewem Raszewskim, deklarując chęć napisania pracy poświęconej teorii Czystej Formy Witkacego (Raszewski, 1997, s. 107). Raszewski zostaje jego promotorem. Wcześniej w jednym z listów do Jana Błońskiego z kwietnia 1969 roku, przewidując, że jego praca w „Dialogu” może się za niedługo skończyć, pisze:

> Ale się boje, że w mojej sytuacji doktorat tak czy tak muszę zrobić, bo tylko perspektywy coraz gorsze. Dowiedz się, czy to jeszcze aktualne, czy za pomocą tego materiału[4] dałoby się to uskutecznić, i co mam dalej czynić. Ale dowiedz się także jeśli możesz, co innego: spytaj Wyki, czy (i jak) można zdobyć stypendium doktoranckie? To jest zdaje się 2000 miesięcznie, ale trzeba być bez etatu – no, ale kto wie, czy mnie to nie czeka, więc takie stypendium mogłoby być

deską ratunku. Wtedy oczywiście musiałbym pisać pracę, jak się patrzy według wszelkich reguł. Ale mógłbym jeśli trzeba napisać taką: o Horzycy – krytyku, a raczej teoretyku teatru monumentalnego. „Horzyca a polski teatr monumentalny" mogłoby się to nazywać. Robię bowiem dla WAiF-u dwa wybory tekstów Horzycy: jedne o dramacie już wspólnie zrobiłem z p. Lidią Kuchtówną. Drugi o „Polskim teatrze monumentalnym" robię sam do mojej serii „Teorii współczesnego teatru". I do tego drugiego muszę sam napisać wstęp. Więc wszystko to mógłbym w pokorze zataszczyć do stóp Wyki w zamian za parę groszy. Ale za darmo nie – o nie! Za darmo to tylko mogę dać to, co już z siebie wyplułem jak ten jedwabnik morwowy, morwa ich mać (Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego).

Widać tu wyraźnie, że doktorat do środek do celu, a nie marzenie Puzyny. Wiąże się z realizacją celów ekonomicznych i praktycznych, takich jak ciągłość zatrudnienia. Może dlatego Puzyna decyduje się robić jednak doktorat w Warszawie, gdzie pensja jest o czterysta złotych wyższa niż przewidywane przez niego w Krakowie stypendium? Może nie udaje mu się dogadać z Kazimierzem Wyką, z którym pozostaje w napiętych stosunkach po publikacji tekstu o *Weselu*, który spotkał się z polemiką profesora i jego jawnym oburzeniem?[5] A może powód tego wyboru jest prozaiczny: łatwiej byłoby Puzynie pracować w Warszawie, gdzie mieszkał.

Dużym wsparciem dla niego był w tym czasie Stanisław Marczak-Oborski, przewodniczący Zespołu Badań Współczesnego Teatru, który prośbę o zatrudnienie Puzyny poparł. Wyznaczył mu również w ramach zespołu zadanie zajmowania się „problemami inscenizacji i gry aktorskiej, krytyki i teorii teatru oraz nieprofesjonalnego teatru artystycznego" (Krasiński, 1990,

s. 157).

Czym dokładnie zajmował się Puzyna w pracy? Widać to w pisanych przez niego regularnie sprawozdaniach, cytowanych w artykule Krasińskiego. Jednym z kierunków był rozwój badań do pracy doktorskiej, który zaowocował powstaniem szczegółowego planu pracy i napisaniem przynajmniej dwóch jej rozdziałów. Poza tym działania doktoranta skupiają się na planowanej przez Zespół syntezie rozwoju teatru w Polsce Ludowej (1944-1970). Wśród nich wymienia najróżniejsze aktywności: zarówno żywe uczestnictwo w życiu teatralnym i oglądanie spektakli, jak i wygłaszanie prelekcji, referatów, obecność na zebraniach Aktywu Naukowego i pisanie artykułów.

Ówczesny model pracy naukowej różnił się jednak od dzisiejszego. Przygotowywanie doktoratu wymagało nie tylko formalnego zatrudnienia, lecz także regularnej obecności w instytucji w ustalonych godzinach pracy. Dla Puzyny, przyzwyczajonego do późnego wstawania i dużej swobody organizowania własnego czasu, taki tryb życia okazał się uciążliwy. Dodatkowo, jak pisał Edward Krasiński: „Źle się chyba czuł w instytucie, o czym czasem wspominał. Magistra drażniła tytułomania na posiedzeniach, sztywna hierarchia, nadto osiadły i nudnawy tryb życia, obciążenia administracyjno-kancelaryjne” (s. 158). Męczyło go prawdopodobnie również pisanie rozprawy, której ostatecznie nigdy nie ukończył.

W czasie pracy naukowej zaczęła się stabilizować jego sytuacja prywatna. Prawdopodobnie to w Instytucie Sztuki PAN poznał swoją drugą żonę Marię Raczewę, z którą żeni się 23 marca 1971 roku. Pochodząca z Bułgarii Raczewa robiła w tym czasie doktorat w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk poświęcony kinu Nowej Fali.

***

W tym okresie nie była to jego jedyna praca. Puzyna cały czas był konsultantem działu teatraliów Wydawnictw Artystycznych i Filmowych. Od 1969 przez niecały rok był kierownikiem literackim Teatru Ateneum w Warszawie, a od kwietnia 1969 roku miał w „Polityce" stałą rubrykę felietonów o teatrze, zebranych później i wydanych w 1971 roku w zbiorze *Burzliwa pogoda.* Ta praca to dla niego wejście do ówczesnego mainstreamu.

W 1969 roku „Polityka" była jednym z najważniejszych tygodników opinii w Polsce. Powstała z inicjatywy partii i pozostawała pismem partyjnym, ale Mieczysław F. Rakowski uczynił z niej miejsce debaty dla inteligencji, skupiając wokół redakcji cenionych publicystów. Jej pozycję określała zarazem postawa wobec Marca 1968: „Polityka" nie przyłączyła się do antysemickiej kampanii prasowej, choć Rakowski był poddawany silnym naciskom, a sam tygodnik atakowano. Nie oznaczało to oczywiście niezależności od władzy: redaktor naczelny pozostał w PZPR, a pismo nadal działało w ramach partyjnego systemu prasowego. Było jednak jednym z nielicznych miejsc, w których po Marcu można było próbować zachować odmienny ton i bronić przestrzeni dla poważnej publicystyki. (Dasko, 2001). Zgodnie z tytułem książki Puzyny był to w Polsce czas burzliwej pogody. Rok 1969 upływał pod znakiem następstw Marca. Studenckie protesty zostały stłumione, lecz na początku roku nadal trwały procesy ich uczestników. Kampania antysemicka wciąż zmuszała ludzi do emigracji, a zwolnienia i czystki osłabiły środowiska akademickie, artystyczne i dziennikarskie. Gomułka utrzymał władzę, jednak uspokojenie sytuacji było pozorne. Zdjęcie z afisza *Dziadów* Dejmka pokazało, jak daleko mogła sięgać ingerencja władz w życie teatralne. Po Marcu zaostrzono kontrolę także nad innymi przedstawieniami. Osoby pracujące w teatrach i redakcjach musiały liczyć

się zarówno z decyzjami cenzury, jak i z trudniejszymi do przewidzenia reakcjami aparatu partyjnego. Twórczość i debata nie zamarły, ale pytanie o granice tego, co można wystawić, napisać lub wydrukować, stało się częścią codziennej pracy.

Był to zarazem czas wyczerpania po gwałtownych wydarzeniach poprzedniego roku. O dojmującym zmęczeniu pisał jesienią 1968 roku na łamach „Teatru" Jerzy Koenig. Odczuwały je instytucje, twórcy i publiczność. Joanna Krakowska, opisując ten okres z perspektywy czasu, zwraca również uwagę na zwiększone (i niespełnione) oczekiwania ze strony publiczności, która oczekiwała od sceny bardzo wiele: niedawno oglądała przecież spektakl, lub przynajmniej o nim słyszała, który stał się impulsem do wyjścia ludzi na ulice (Krakowska, 2011, s. 287).

Był jeszcze inny wymiar tego kryzysu. Marzec 1968 roku oznaczał dla wielu ludzi kultury konieczność pożegnania się z nadziejami związanymi z październikiem 1956 roku. Z przekonaniem, że system można reformować od środka i wiarą, że inteligencja i władza mogą pozostawać w jakiejś formie dialogu. Do tego dochodzą osobiste straty. W kolejnych miesiącach znikały z życia kulturalnego osoby zmuszone do emigracji. Niektórzy wyjeżdżali po cichu, inni po głośnych kampaniach prasowych. Zostawały puste mieszkania, urwane przyjaźnie, nieodebrane telefony i świadomość, że pewien świat właśnie się kończy.

To właśnie w takiej atmosferze Puzyna zaczynał pisać swoje najważniejsze teksty.

***

Od początku nie było optymistycznie. W pierwszym felietonie dla „Polityki",

opublikowanym 5 kwietnia 1969 roku, Puzyna zastanawiał się nad zadaniami krytyki wobec teatru, który coraz częściej poprzestawał na pozorowaniu istotnej wypowiedzi. Jego diagnoza była surowa:

> Opis teatrologiczny rzadko już miewa sens dzisiaj w epoce kiczu. Och, bardzo kulturalnego kiczu. Któż to jednak powiedział, że kicz jest sztuką w złym guście. Przeciwnie. Zły gust dostrzegamy w kiczu dopiero wówczas, gdy minie moda na gusty, jakie reprezentował. W momencie, gdy powstaje, kicz stara się być właśnie w jak najlepszym guście. Ambicją kiczu jest stać się podobnym do tego, co uchodzi w tym czasie za dobrą sztukę. I wszystkim się podobać. Nikogo nie urazić, niczego broń Boże nie powiedzieć – ale wywołać wrażenie, że tu się mówi rzeczy odważne, głębokie, ostre, nowe. […] Od kilku lat teatr nasz żywi nas takim właśnie kiczem. Postawangardowym i asekuranckim (Puzyna, 1971, s. 6).

Kicz nie jest tu wyłącznie kategorią estetyczną. Określa również postawę wobec rzeczywistości: unikanie konfliktu i odpowiedzialności za własne sądy przy jednoczesnym podtrzymywaniu pozorów odwagi. Teatr zachowuje oznaki artystycznej nowoczesności, lecz pozbawia je znaczeń, które mogłyby kogokolwiek urazić lub skłonić do sporu. W kontekście niedawnych wydarzeń marcowych i tłumienia politycznego oddziaływania sceny diagnozę tę można odczytać jako opis kultury przystosowanej do ograniczonej wolności.

Z takiego rozpoznania wynika zadanie krytyka. Powinien on sprawdzić, czy za formą przedstawienia stoi coś, co rzeczywiście dotyczy jego odbiorców. Puzyna proponuje:

> Może mimo wszystko spróbować przyszpilić go *życiem?* Tylko rozumianym inaczej: nie *życiem* jako potoczną prawdą codzienności, którą odzwierciedlić ma teatr, lecz życiem jako rzeczywistym zainteresowaniem widzów? […] Może zacząć od prostych głupich pytań: co to znaczy? Co to dziś znaczy? Co to znaczy dla nas? Dlaczego mamy na to chodzić? Po co, po cholerę? Dlaczego nie do kina tylko tu? Dlaczego ta sztuka jest w takiej scenografii? Aktor w takim kostiumie, to przedstawienie w takim mieście? O co idzie? O nic? Dlaczego o nic? (tamże, s. 7-8).

„Życie” oznacza więc tutaj znaczenie przedstawienia dla konkretnej publiczności, oglądającej je w określonym miejscu i czasie. Puzyna pyta zarówno o sens poszczególnych rozwiązań scenicznych, jak i o powód, dla którego spektakl miałby zainteresować widzów. Łączy w ten sposób analizę teatralnej formy z badaniem jej społecznej aktualności. Żywotność teatru zależy od tego, czy przedstawienie pozwala odbiorcom rozpoznać sprawy, które ich dotyczą.

Początkowa uwaga o ograniczonej przydatności „opisu teatrologicznego” może jednak zaskakiwać w zestawieniu z wcześniejszym programem Puzyny. W artykule *Bardzo dużo postulatów* (1952) dokładny opis przedstawienia stawiał przecież w centrum powinności krytyka. Choć tekst powstał w okresie stalinizmu, można go uznać za wypowiedź programową młodego autora. Wykorzystując narzucony język, Puzyna formułował własne wymagania: całościową analizę spektaklu, uwzględnienie wszystkich jego elementów oraz precyzyjne uzasadnianie ocen. Postulaty te pozostają istotne dla jego późniejszej praktyki krytycznej (Niedurny, 2026).

Felieton z 1969 roku nie musi zatem oznaczać odrzucenia wcześniejszego

programu. W tekstach publikowanych w „Polityce” pytania o żywotność teatru towarzyszą szczegółowej analizie. Opis pozostaje potrzebny, lecz sam nie wystarcza: trzeba jeszcze zapytać, co wynika z rozpoznanej konstrukcji przedstawienia. Relacje między postaciami, działania aktorów czy organizacja przestrzeni pozwalają sprawdzić, czy podejmowany problem rzeczywiście znajduje sceniczną postać, czy pozostaje jedynie deklaracją.

Zmianę akcentów można wiązać także z odmiennymi potrzebami krytyki w obu momentach. W 1952 roku, gdy zabiegała ona o autonomię wobec krytyki literackiej i analizy dramatu, podstawowe znaczenie miało wypracowanie kategorii opisu przedstawienia jako odrębnego dzieła. Siedemnaście lat później Puzyna mógł oprzeć się na tym dorobku i wyraźniej zapytać o związek teatru z rzeczywistością. Istotne były również warunki wypowiedzi: mimo pomarcowych ograniczeń zakres swobody pozostawał większy niż w okresie stalinizmu, kiedy nie wszystko można było nazwać wprost.

Poznawczy wymiar tego programu pomaga zrozumieć przywołana wcześniej rozmowa Puzyny ze Zbigniewem Raszewskim w Hotelu Europejskim. Spór o *Dziady* Dejmka prowadził ich do ogólniejszych pytań o sposób przeżywania teatru. Raszewski uważał, że w przedstawieniu niewiele jest „czystego piękna”, którego doświadczenie oddzielał od intelektualnego rozumienia. Wyjaśniał to następującym przykładem:

> W armii niemieckiej podczas wojny było jakieś podstępne, złowrogie piękno, które udziela się także ludziom doskonale świadomym zbrodniczego charakteru tej armii. Można sobie było powtarzać, że to jest maszerująca zbrodnia, a jednocześnie rejestrować na sobie ten szczególny rodzaj zadowolenia, jaki daje przeżycie estetyczne (Raszewski, 1993, s. 297).

Dla Raszewskiego świadomość zbrodniczego charakteru zjawiska nie unieważniała jego estetycznego oddziaływania. Puzyna podchodził do tak rozumianego „czystego piękna” sceptycznie. Bliższe było mu pojęcie przeżycia estetycznego związanego z przeżyciem prawdy. Cenił przede wszystkim doświadczenia pozwalające posunąć się myślowo naprzód. Raszewski nie zgadzał się z tym pierwszeństwem wartości poznawczych. Rozmowę podsumował słowami: „rozchodzimy się nieprzekonani. Ale za to lepiej się rozumiemy, a to nie jest tak mało” (tamże, s. 299).

Różnica ta znajduje odbicie w pisarstwie Puzyny. Krytyk skrupulatnie rekonstruuje logikę przedstawienia: wyjaśnia sposób gry aktorów, nazywa relacje między postaciami, analizuje wpływ scenografii na sytuację sceniczną i wskazuje niespójności teatralnego świata. Nie wyklucza to zachwytu, ale skłania do pytania o jego źródła. Być może w rozmowie z Raszewskim Puzyna wyostrzył własne stanowisko, jego teksty pokazują bowiem, że rozumienie stanowi istotną część przeżycia teatralnego i pozostaje związane z emocjonalnym oraz estetycznym oddziaływaniem spektaklu. Analiza służy przy tym poznaniu zarówno przedstawienia, jak i fragmentu rzeczywistości, który można dzięki niemu zobaczyć wyraźniej.

Tak rozumiana żywotność teatru jest wymaganiem, któremu współczesna scena, zdaniem Puzyny, rzadko potrafi sprostać. Felieton kończy jednak diagnozą pozostawiającą miejsce na zmianę:

> mało jest dzisiaj takich przedstawień, epoka żywego teatru i ważkiego jest poza nami. Ale świat zmienia się gwałtownie, z dnia na dzień. Kto wie, czy jutro nie pojawi się wielkie, wstrząsające arcydzieło, problem poruszający nas wszystkich raptownie i ostro. Czekamy. Chociaż na razie na początek powiedzmy sobie lepiej:

żadnych złudzeń (tamże, s. 8).

Sceptycyzm splata się tu z oczekiwaniem na dzieło zdolne poruszyć współczesnych. Owo poruszenie może obejmować zarówno pobudzenie do myślenia, jak i reakcję emocjonalną oraz społeczną. Przykład *Dziadów* pokazuje, jak ściśle te wymiary mogą się wiązać: rozpoznanie własnej rzeczywistości na scenie staje się wspólnym doświadczeniem, którego konsekwencje wykraczają poza teatr. Surowość diagnozy Puzyny wynika więc z wysokich wymagań, które nadal stawia sztuce. Oczekuje od niej rzeczy wielkich, a przynajmniej ważnych.

***

Jak zaznacza Puzyna w posłowiu do *Burzliwej pogody*, „nie jest to właściwie zbiór luźnych felietonów. Raczej powieść w odcinkach, od początku pomyślana jako pewna całość” (s. 169). Oczywiście owa całość nie mogła pozostać całkowicie odporna na zmieniającą się rzeczywistość teatralną. „Wielu rzeczy, które zamierzałem napisać, nie napisałem, wielokrotnie zabrnąłem w sprawy, o których mi się nie śniło” (tamże) – przyznaje Puzyna.

Dla piszącego temat był jednak ważniejszy niż aktualność. Marta Fik zwraca uwagę, że spektakle, o których pisał w tym czasie, dobierał dość kapryśnie. Nie były to koniecznie najgłośniejsze premiery sezonu, najważniejsze nazwiska ani przedstawienia komentowane bezpośrednio po premierach (Fik, 1991). Podobną obserwację formułował August Grodzicki (1971), podkreślając wyraźnie autorski charakter tego wyboru. Oznacza to, że czytelnik, przynajmniej ten zawodowo związany z teatrem, stosunkowo łatwo dostrzegał, iż stawką tych tekstów nie jest kronikarski zapis życia teatralnego. Puzynę interesował teatr jako pole rozpoznawania pewnych

procesów i napięć, a konkretne przedstawienia służyły mu często jako punkt wyjścia do szerszej refleksji.

Centralną kategorią tej refleksji staje się „żywy teatr". Puzyna definiuje go jako „taki teatr, który uznaje jedynie czas teraźniejszy. Rozgrywa się zawsze tu i teraz, dziś wieczór w naszym mieście" (1971, s. 9). Definicja ta kryje w sobie bardzo konkretną wizję relacji między sceną a rzeczywistością społeczną. Żywy teatr nie jest bowiem dla Puzyny teatrem nowoczesnym formalnie ani nawet aktualnym tematycznie. Jego żywość ujawnia się dopiero w chwili spotkania z publicznością, w zdolności wywołania reakcji, która przekracza estetyczne doświadczenie.

W tym sensie kategoria żywego teatru zaczyna się u niego niemal pokrywać z kategorią teatru politycznego. Co ciekawe, sam autor podkreśla, że nie jest to zależność uniwersalna. Wynika raczej ze szczególnego historycznego momentu, w którym przyszło mu pisać. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych polityczność przestaje oznaczać wyłącznie tematykę przedstawienia czy deklaracje ideowe twórców. Staje się sposobem odbioru rzeczywistości. W świecie, w którym polityka przenika niemal wszystkie obszary życia społecznego, również teatr odczytywany jest przede wszystkim w ten sposób.

Dlatego definiując polityczność, Puzyna konsekwentnie przesuwa uwagę z dzieła na widownię. Nie tekst, nie aktorstwo, nawet nie zamysł reżysera okazują się tutaj najważniejsze, lecz rodzaj napięcia powstającego pomiędzy sceną a publicznością. Polityczność rodzi się w momencie „spięcia", które sprawia, że widownia zaczyna angażować się politycznie (tamże, s. 19-23). Może się to wydarzyć nawet wbrew intencjom twórców. Trudno nie dostrzec w tym myśleniu doświadczenia recepcji *Dziadów* Kazimierza Dejmka, których polityczne oddziaływanie zaskoczyło przecież samego reżysera.

Charakterystyczne, że autor nie rezygnuje przy tym z aluzyjnego dialogu z czytelnikiem. Pisze między innymi, że teatr polityczny w tym znaczeniu nie może istnieć tam, gdzie publiczność jest zastraszona i obawia się reagować politycznie – jak np. w carskiej Rosji (tamże, s. 22). Trudno oprzeć się wrażeniu, że historyczny przykład pełni tu funkcję bezpiecznego kostiumu. Czytelnik z listopada roku 1968 (data pierwodruku tekstu) mógł bez większego trudu odczytać w tej uwadze odniesienie do znacznie bliższych doświadczeń: nasilonych represji i rosnącego poczucia kontroli nad życiem publicznym, których osobiście doświadczał.

Tak rozumianej żywości Puzyna poszukuje wszędzie. Zarówno w wielkich przedstawieniach polskich i zagranicznych scen, jak i w sali szkoły teatralnej, w teatrze studenckim, w eksperymentach Grotowskiego czy w działaniach młodych twórców. Nie interesuje go hierarchia instytucji ani prestiż nazwisk. Z uwagą analizuje chwile autentycznego kontaktu z publicznością w małym spektaklu studentów Akademii Teatralnej („To rzadki dziś teatr: o coś w nim chodzi. O nas" – tamże, s. 13)[6]. Szuka jej u Grotowskiego w *Apocalypsis cum figuris* („Ludzie wolno podnoszą się z ławek. Idą przez parkiet schlapany stearyną, przez drobne kałuże wody, przez rozsypane grudki chleba. Nie rozmawiają, nie dyskutują, nie dowcipkują. Milczą. Jak gdyby to nie był teatr, który jutro odegra tą samą opowieść. Jak gdyby tutaj, w tej małej, czarnej sali tym razem naprawdę coś się stało" – s. 59)[7], czy przyjezdnych spektaklach Bread and Puppet: „Dlaczego w świecie filmu, radia, TV, cyfryzacji technicznej i masowych środków przekazu ten podwórkowy przekaz staje się nagle znowu żywy? Dlatego, że rzadki? Czy dlatego, że zaspokaja jakąś istotną ludzką potrzebę?"[8] (tamże, s. 88).

Największym przeciwnikiem tak rozumianej żywości są natomiast teatralne chwyty. Puzyna nieustannie tropi momenty, w których odkrywcze niegdyś

rozwiązania zamieniają się w martwe konwencje. Szczególnie złośliwie rozprawia się z nimi w tekście *Wiosna w konfekcji* (tamże, s. 130-136). Skoro, ironizuje, krytyka powinna być konstruktywna, warto przygotować dla twórców katalog najmodniejszych środków teatralnych, których zastosowanie gwarantuje natychmiastowy sukces. Kpina jest oczywista.

Podobnie reaguje na obchody Roku Wyspiańskiego. Drażni go sytuacja, w której twórcy sięgają po teksty autora *Wesela* nie z rzeczywistej potrzeby artystycznej, lecz dlatego, że wymaga tego kalendarz rocznic (tamże, s. 9). W takich momentach teatr przestaje być dla niego żywy. Staje się instytucjonalnym rytuałem reprodukującym zastane wzory.

***

Publikowane przez Puzynę teatralne felietony nie przechodzą bez echa. Polemiki z jego tekstami dwukrotnie publikuje na łamach „Polityki" Anna Tatarkiewicz, szczególnie krytycznie odnosząc się do jego koncepcji pisania na scenie (Tatarkiewicz, 1969). List odnoszący się do felietonu *Dyskusja akademicka* ukazuje się w „Teatrze", a w felietonie w formie listu swoje uwagi kieruje do Puzyny nawet Daniel Passent, skarżący się na ogarniającą sceny teatralne nudę (Passent, 1975). Nie jesteśmy dziś w stanie odtworzyć recepcji wszystkich tekstów Puzyny, jednak dyskusja wokół jednego z nich zapisała się wyjątkowo wyraźnie zarówno w świadectwach epoki, jak i późniejszych interpretacjach. Chodzi o opublikowaną w 1969 roku recenzję *Nie-Boskiej komedii* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza.

Spektakl miał szczególny status. Była to pierwsza premiera Hanuszkiewicza jako dyrektora Teatru Narodowego, którym został po odwołanym Kazimierzu Dejmku. Sam fakt przyjęcia stanowiska przez Hanuszkiewicza budził w części środowiska znaczące kontrowersje. Dla wielu twórców nominacja była

symbolem nowego układu sił w kulturze po Marcu ’68, a jej przyjęcie interpretowano jako formę konformizmu reżysera.

Puzynie przedstawienie wyraźnie się nie podobało, choć recenzja utrzymana jest, poza kilkoma złośliwościami, w miłym tonie. Zarzuty krytyka dotykają kwestii, które powracają w jego pisarstwie wielokrotnie. Brak tu jest żywego teatru. Widzi to w aktorstwie, notując złośliwie „Na afiszu jest kilkadziesiąt osób, na scenie ani jednej roli” (Puzyna, 1971, s. 25). Dostrzega mnogość chwytów, efektów scenicznych i możliwości technicznych, jednak nie znajduje za nimi wyraźnej myśli i uzasadnienia ich użycia. Najbardziej widoczne staje się to w kulminacyjnej scenie starcia Henryka z Pankracym. „I choć słyszymy zdania, nie słyszymy ich sensu. Są tylko tyrady, pusta retoryka, nie uwierzytelniona aktorsko, nie przechodząca przez rampę. […] Nie ma więc rewolucji w tym przedstawieniu. Wyparowała” (tamże, s. 26).

Sformułowanie to wydaje się kluczowe dla zrozumienia politycznego podtekstu recenzji. W tym opisie przedstawienia stale powraca motyw wygładzenia konfliktów i neutralizacji sporów obecnych w dramacie Krasińskiego. Hanuszkiewiczowska *Nie-Boska komedia* jest spektaklem, który nie chce nikogo urazić, nie zajmuje stanowiska i rozprasza napięcia wpisane w tekst. Krytyk dostrzega w tym postawę szerszą niż tylko strategię reżyserską.

Ówcześni odbiorcy odczytywali recenzję w takim właśnie kluczu. Trzy dni po jej publikacji wzmiankę o tekście zanotował w swoim *Raptularzu* Zbigniew Raszewski: „Na mieście ludzie pod wrażeniem recenzji Keta. Kto pozwolił to wydrukować? Pan Hanuszkiewicz, pupil obecnych władz, był dotychczas pod ochroną, nie wolno było o nim pisać źle” (1997, s. 86). Marta Fik zaznacza, że to jedna z „nielicznych krytycznych recenzji, dopuszczonych do druku. Zalecenie cenzury, by pisać pozytywnie” (1989, s. 467).

Po latach ukryte w recenzji znaczenie opisuje również Małgorzata Szpakowska. Jej zdaniem wiele sformułowań użytych przez Puzynę można czytać jako zakamuflowany komentarz do sytuacji politycznej (2015). W warunkach cenzury nie sposób było krytykować objęcia Narodowego przez Hanuszkiewicza. Puzyna mógł jednak krytykować spektakl za zachowawczość, brak odwagi i unikanie konfliktu, co szczególnie ostro wybrzmiewa w porównaniu do reakcji wywołanej przez *Dziady.*

Szczególnie interesujące są uwagi Szpakowskiej dotyczące usunięcia z przedstawienia wątków żydowskich. Puzyna odnotowuje ten fakt niemal mimochodem w zdaniu: „Leonarda nawet nie dostrzegłem" (Puzyna, 1989, s. 25). Jak analizuje Szpakowska, w ten sposób, trudny do zauważenia dla współczesnego czytelnika, Puzyna zwraca uwagę na opuszczenie przez Hanuszkiewicza wątków żydowskich.

Do recenzji Puzyny po latach wraca Agata Adamiecka-Sitek. W jej interpretacji „wszystko w tym tekście było aluzją" (2016, s. 128). Autorka zwraca uwagę choćby na pozornie niewinne zdanie, w którym Puzyna deklaruje, że „ani myśli czepiać się Hanuszkiewicza za to, że skreślił to i owo, na przykład sceny przechrztów" (tamże). W tym kontekście znacząca jest dla niej rada autora, by chwilami zamknąć oczy i słuchać granego na żywo jazzu Kurylewicza, zamiast patrzeć na scenę.

Warto zwrócić uwagę także na fragment recenzji odnoszący się do zamieszczonego w programie teatralnym tekstu Marii Janion. Puzyna zauważa, że zarówno racje rewolucji, jak i racje jej przeciwników zostają tu przedstawione jako „racje cząstkowe". Taka perspektywa wydaje mu się jednak niebezpiecznie bliska zachowawczości.

> Dodałbym tylko nieśmiało, że wnioski z tego typu postawy płyną zwykle zachowawcze. Nie warto przecież burzyć, niszczyć i zabijać, jeśli zyski z wielkich przewrotów nie przewyższają strat, choćby potencjalnie. Wtedy trzeba chwalić status quo (1971, s. 26).

Recenzja jest próbą postawienia pytania o możliwość krytycznego myślenia w rzeczywistości po Marcu ’68 oraz o cenę, jaką płaci teatr, gdy rezygnuje bądź zmuszony jest do rezygnacji z politycznego ryzyka na rzecz bezpieczeństwa. Tekst Puzyny okazuje się żywy, wywołując wyraźne relacje odbiorców i spotykając się z nimi w pytaniach i wątpliwościach.

***

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można postrzegać jako moment, w którym rozpadają się kolejne filary dotychczasowego świata Puzyny: małżeństwo, środowiskowa stabilizacja związana z „Dialogiem”. Równolegle zmienia się polityczny obraz świata. Reperkusje dotykają osób z jego najbliższego otoczenia: Andrzeja Kijowskiego, Adama Tarna, dodatkowo w czerwcu 1969 aresztowana zostaje bliska przyjaciółka Puzyny Małgorzata Szpakowska, skazana w ramach tzw. sprawy taterników. Paradoksalnie jednak właśnie w tym okresie najpełniej ujawniają się cechy, które zadecydowały o jego późniejszej pozycji: błyskotliwość, zdolność budowania relacji, intelektualna niezależność oraz umiejętność przekształcania doświadczenia kryzysu w twórczą energię.

***

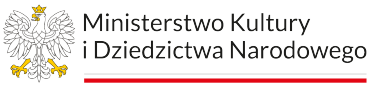
Czasy powoli się zmieniają. Po niezwykle intensywnym i dramatycznym roku 1968 emocje stopniowo opadają. Życie publiczne wchodzi w nową fazę – mniej gwałtowną, choć wcale nie pozbawioną napięć. W grudniu 1970 roku

dochodzi do protestów robotniczych na Wybrzeżu i ich krwawego stłumienia przez władze. Dla Konstantego Puzyny wydarzenia te mają znaczenie szczególne, będzie je określał jako najważniejsze wydarzenie polityczne ostatniego ćwierćwiecza (Pomian, 1990, s. 94). To symboliczny koniec pewnej epoki.

W końcu po czternastu latach rządów odchodzi Władysław Gomułka. Zamyka się okres, który rozpoczął się atmosferą Października 1956 roku i nadziejami na reformę socjalizmu, a kończy rozczarowaniem, represjami i poczuciem wyczerpania projektu odnowy. Miejsce Gomułki zajmuje Edward Gierek, rozpoczynający swoje rządy słynnym pytaniem: „Pomożecie?”. W społeczeństwie pojawia się ostrożna nadzieja na poprawę warunków życia i złagodzenie politycznych napięć. Jak pisał Andrzej Paczkowski, rozpoczyna się okres socjalistycznej *la belle époque* (1995, s. 393) – czas względnej stabilizacji, modernizacyjnych ambicji i konsumpcyjnych obietnic. W polityce kulturalnej przejście od 1970 do 1971 roku oznaczało stopniowe łagodzenie presji ideologicznej i próbę poprawy stosunków ze środowiskami twórczymi. Ekipa Gierka zabiegała o ich przychylność, dopuszczając większą swobodę i podejmując gesty o znaczeniu symbolicznym, takie jak decyzja o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie.

Zmiany te dotykają również Puzynę. Zachowana do dziś teczka osobowa krytyka w archiwum Państwowej Akademii Nauk jest niezbyt obszerna. Ostatnim znajdującym się w niej dokumentem jest pismo z grudnia 1971 roku. Józef Wittlin, dyrektor Wydawnictw Artystycznych i Filmowych, zwraca się w nim z prośbą o wyrażenie zgody na przejście Konstantego Puzyny od początku nowego roku na stanowisko redaktora naczelnego miesięcznika „Dialog”. Dzięki temu Puzyna staje się jednym z najważniejszych organizatorów intelektualnego życia polskiego teatru lat siedemdziesiątych.

Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Wzór cytowania:

Niedurny, Katarzyna, *Przesilenie. Lata 1968-1971 w życiu Konstantego Puzyny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, doi: 10.34762/5vzj-yv95.

Autor/ka

Katarzyna Niedurny

Katarzyna Niedurny (katarzyna.niedurny@e-at.edu.pl) – teatrolożka, współautorka Podcastu o Teatrze. Pisze książkę biograficzną o Konstantym Puzynie. ORCID: 0000-0002-7938-470X.

Przypisy

1. Taką wersję zdarzeń przedstawia m.in. Marta Fik w *Kulturze polskiej po Jałcie*.
2. Zygmunt Hübner był dyrektorem Starego Teatru w Krakowie w latach 1963–1969.
3. Konstanty Puzyna był zapalonym ornitologiem.
4. Puzyna wspomina wcześniej o wysłanych Błońskiemu tekstach do redakcji.
5. Tekst *Zagadnienia „Wesela”* został opublikowany w programie do spektaklu w reżyserii Maryny Broniewskiej i Jana Świderskiego w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Warszawie (1955), a następnie w skróconej wersji w „Przeglądzie Kulturalnym”.
6. *Czasem coś żywego*, recenzja *Warszawianki* Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Przybylskiego, PWST, Warszawa 1969.
7. *Powrót Chrystusa*, recenzja z *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego.
8. *Niemy płacz*, tekst o pokazach zespołu Bread and Pupped Theater na II Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich we Wrocławiu.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Dzieje grzechu. „Nie-boska komedia”, Żydzi i doświadczenia*

estetyczne, [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny, Warszawa 2016.

Axer, Erwin, *Kartka z pamiętnika. Wielkość i upadek redaktora „Dialogu”*, „Dialog” 1987, nr 7-8.

Dasko, Henryk, *Dzienniki polityczne, Rakowski, Mieczysław F.*, „Gazeta Wyborcza”, 19.01.2001, https://wyborcza.pl/7,75517,108242.html [dostęp: 30.09.2026].

Fik, Marta, *Burzliwa pogoda – z oddalenia*, „Dialog” 1991, nr 5-6.

Fik, Marta, *Marcowa kultura: wokół „Dziadów”, literaci i władza, kampania marcowa,* Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1995.

Fik, Marta, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lata 1944-1981,* Polonia, Londyn 1989.

Greń, Zygmunt, *Teatr zamknięty,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Grodzicki, August, *Kicze i nie kicze*, nieopisany wycinek prasowy w Archiwum Instytutu Teatralnego.

Koenig, Jerzy, *Zmęczeni?*, „Teatr” 1968, nr 19.

Kott, Jan, *Ket w samo południe*, „Dialog” 1990, nr 4.

Krakowska, Joanna, *Mikołajska: teatr i PRL,* Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2011.

Krasiński, Edward, *Z archiwum: Książę Magister,* „Dialog” 1990, nr 4.

Kto to był Stampf'l, „Dialog”, 25.04.2023, https://www.dialog-pismo.pl/blog/kto-byl-stampfl [dostęp: 20.06.2026].

Niedurny, Katarzyna, *Czyli o czym? Redaktor Konstanty Puzyna*, „Dialog” 2026, nr 5.

Paczkowski, Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Bywalec [Daniel Passent], *Kochany Panie Puzyna!*, „Polityka” 1975, nr 7.

Puzyna, Konstanty, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Puzyna, Konstanty, *Bardzo dużo postulatów*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 1.

Pomian, Krzysztof, *Ket, czyli szkoła krytyki,* „Dialog” 1990, nr 4.

Raszewska, Magdalena, *Dejmek,* Teatr Narodowy, Warszawa 2021.

Raszewski, Zbigniew, *Raptularz 1967/1968*, Interim, Warszawa 1993.

Raszewski Zbigniew, *Raptularz 1968-1969,* Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Szpakowska, Małgorzata, *Wstęp* do: Konstanty Puzyna, *Dzieje grzechu*, „Dialog" 2015, nr 4.

Tatarkiewicz, Anna, *Pochwała Nerona?,* „Polityka", 19.07.1969.

Tatarkiewicz, Anna, *Teatr i kontestacja*, „Polityka", 14.08.1971.

Tomasik, Paweł, *Oddział Warszawski Związku Literatów Polskich wobec zawieszenia spektaklu „Dziady" w Teatrze Narodowym*, www.przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/113605,Oddzial-Warszawski-Zwiazku-Literatow-Polskich-wobec-zawieszenia-spektaklu-Dziady.html [dostęp: 20.06.2026].

Wasąg, Magdalena, *Cień Ameryki, „Zwykła sprawa" Adama Tarna i „Dwunastu gniewnych ludzi" Sidneya Lumeta*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cien-ameryki [dostęp: 20.06.2026].

Wasąg, Magdalena, *„Ja już podarłem kilka swoich sztuk…" Z archiwum osobistego Adama Tarna,* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2022, nr 64.

Wysińska, Elżbieta, *Szukając doskonałości,* „Dialog" 1990, nr 4.

Alina Ślesińska 1922-1994, pod red. Ewy Toniak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.

Zebranie Komisji Programowej Dramatu SPATiF-ZASP (25.02.1968), oprac. Edward Krasiński, „Pamiętnik Teatralny" 2025, nr 3/4, https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/issue/view/248 [dostęp: 20.06.2026].

Archiwa

Archiwum prywatne Konstantego Puzyny.

Korespondencja Konstantego Puzyny i Jana Błońskiego zgromadzona w Bibliotece Jagiellońskiej BJ 328-357/10, 1-173/11, 95-171/13.

Archiwum Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, teczka osobowa Konstanty Puzyna.

Zacytowane materiały prasowe pochodzą z Archiwum Instytutu Teatralnego.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przesilenie-lata-1968-1971-w-zyciu-konstantego-puzyny*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
DOI: 10.34762/8b8p-9t45
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwie-dekady-teatru-dla-najnajow-w-polsce

/ HISTORIE TEATRU

Dwie dekady teatru dla najnajów w Polsce

Marzenna Wiśniewska | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Agata Łukaszewicz | Uniwersytet Warszawski, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu

Two Decades of Theatre for the Very Young in Poland

Theatre for audiences aged 0 to 3 has been developing in Poland for over two decades and has become an important strand of performing arts for children. This article reflects on Polish theatre for the very young from several perspectives. The first part discusses key approaches to defining theatre for the youngest audiences and situates it within the field of theatre studies. The second part offers a historically structured account of the origins and evolution of theatre for the very young in Poland. The third part examines the socio-cultural conditions that have shaped its development and contributed to its specific characteristics. The article concludes with a discussion of five models of performance for the very young: (1) narrative; (2) educational; (3) explorative; (4) contemplative; and (5) choreographic. These categories have been identified on the basis of the dominant modes of expression and principal functions of performances created for infants and toddlers.

Keywords: theatre for the very young; very young audiences; child; childhood; performing arts for children; Festival of the Very Young; Children’s Art Centre in Poznań.

W listopadzie 2006 roku w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, z inicjatywy Zbigniewa Rudzińskiego odbył się pierwszy w Polsce przegląd spektakli dla widzów do lat trzech. Bolońska La Baracca Testoni Ragazzi, która od 1986

roku kształtowała autorski model teatru dla dzieci w żłobkach, pokazała swoje dwa kanoniczne przedstawienia: *Kolory wody* oraz *Piórko i kamień*, a duński Uppercut Danseteater spektakl *Zatańczymy?*. Zaprezentowano również dwie pionierskie polskie premiery w tym nurcie: *Co to?* Studia Teatralnego Blum (Katarzyny Pawłowskiej i Lucyny Winkel) oraz *Plumplumdzyńdzyńbum* Ireny Lipczyńskiej i Beaty Bąblińskiej. Pokazom towarzyszyło dwudniowe *Seminarium dla pedagogów, rodziców i ludzi teatru „Teatr dla najnajmłodszych”*. Rudziński tak opowiadał o źródłach inicjatywy:

> Kiedy […] zobaczyłem na jednym z europejskich festiwali niemowlaki i dzieci niespełna trzyletnie z przejęciem i ufnością chłonące przedstawienia powołane specjalnie dla nich, to obraz ten tak silnie usadowił się w mojej pamięci, że swoją fascynację postanowiłem zamienić w działanie. Pojeździłem jeszcze, popodglądałem, pogadałem, zainteresowałem swoich przyjaciół z pracy, poznańskich artystów i psychologów (Rudziński, 2008).

Wydarzenia te były inicjacyjne w wielu aspektach: poznańscy najnajmłodsi oraz ich bliscy zostali wprowadzeni w nową formę sztuki, polscy artyści po raz pierwszy mieli szansę zobaczyć najnajową publiczność i to, jak doświadcza ona przygotowanego dla niej teatru, rozpoczęło się także eksperymentowanie polskich artystek z teatrem dla dzieci poniżej trzeciego roku życia, po raz pierwszy również podjęto rozmowę w różnorodnym gronie (pomiędzy artystami, psychologami i rodzicami dzieci) wokół teatru inicjacyjnego. W ten sposób zostały położone fundamenty pod rozwój nurtu teatralnego, który przyjęło się u nas nazywać neologizmem autorstwa Rudzińskiego – teatr dla najnajów. Regularne inicjatywy teatralne dla widzów do trzeciego roku życia rozwinęły się w projekt „Sztuka Szuka

Malucha", który w latach 2014-2021 funkcjonował już jako Międzynarodowy Festiwal Sztuki dla Najnajmłodszych Sztuka Szuka Malucha. Spadkobiercą tego przeglądu jest Festiwal Najmłodszych, organizowany od 2022 przez Art Fraction Foundation, tworzone przez Barbarę Małecką, Alicję Morawską-Rubczak, Pawła Gałkowskiego i Mateusza Okonka (partnerami są poznańskie instytucje: Centrum Kultury Zamek, Teatr Animacji i Centrum Sztuki Dziecka). Świadomość tej artystycznej ciągłości znalazła wyraz w świętowaniu dwudziestolecia teatru dla najnajmłodszych w Polsce podczas poznańskiego Festiwalu Najmłodszych, który odbył się w dniach 1-5 lipca 2026 roku[1]. Przeglądowi zagranicznych i polskich przedstawień towarzyszył namysł nad dwiema dekadami teatru dla najnajów w Polsce[2]. W niniejszym artykule chcemy w możliwie szerokiej perspektywie przyjrzeć się temu nurtowi, który odegrał dużą rolę w przekształcaniu wyobrażeń o dziecku jako widzu i odbiorcy kultury, stał się miejscem ekspresji różnorodnych języków scenicznych i zadomowił się w polskim obiegu teatralnym.

Proponujemy splot perspektyw, które wynikają z usytuowania autorek. Reprezentujemy różne pokolenia i inne zasoby doświadczeń związanych z bezpośrednim uczestnictwem w rozwoju ruchu teatru najnajowego w Polsce. Marzenna Wiśniewska od pierwszych inicjatyw obserwuje polskie i zagraniczne przedstawienia oraz zespoły specjalizujące się w tej odmianie teatru i zajmuje się badawczo teatrem dla dzieci. Agata Łukaszewicz przygląda się z kolei temu zjawisku z perspektywy zasobu archiwum Centrum Sztuki Dziecka oraz udziału w obserwatoriach i warsztatach fokusowych na temat praktyk artystycznych dla dzieci. Obie uczestniczyłyśmy w Festiwalu Najmłodszych w 2026 roku. Niniejszy tekst jest rozwinięciem wspólnego namysłu nad wątkami i tezami przedstawionymi przez Marzennę Wiśniewską w wykładzie wygłoszonym podczas tego przeglądu.

W artykule tym skupimy się na czterech kwestiach. W pierwszych dwóch częściach odnosimy się do podstawowych ujęć definiujących teatr dla dzieci do trzeciego roku życia oraz przedstawiamy początki ruchu najnajowego w Polsce, źródła inspiracji i kierunki rozwoju. W kolejnej części omawiamy uwarunkowania społeczno-kulturowe, które sprzyjały rozkwitowi teatru dla najnajów w Polsce. Istotne jest dla nas to, że nurt ten rozwija się na przecięciu wielu równoległych procesów, nie tylko zachodzących w sztuce teatru, praktykach uczestnictwa w kulturze czy w edukacji, ale również w sferze społeczno-gospodarczej. Artykuł zamyka omówienie pięciu modeli przedstawień dla najnajów: 1) narracyjnego; 2) edukacyjnego; 3) eksploracyjnego; 4) kontemplacyjnego; 5) choreograficznego. Zostały one wyłonione w oparciu o dominujące środki ekspresji i funkcje performansów dla najnajmłodszych.

Teatr dla najnajów w polu sztuk performatywnych

Teatr dla najnajmłodszych widzów jest częścią teatru dla dzieci, czyli dziedziny sztuk performatywnych tworzonych przez dorosłych i definiowanych przez wiek odbiorców. Widownią tego teatru są z reguły niemowlęta i dzieci do lat trzech, którym towarzyszy rodzic lub dorosły opiekun. Wiek odbiorców bywa jednak wydłużany nawet do lat sześciu, co wynika między innymi z odmiennych uwarunkowań rozwoju teatru dla tej widowni i tradycji teatru dla dzieci w poszczególnych krajach. W Polsce teatrem dla najnajmłodszych określa się przedstawienia dla dzieci do lat trzech.

Przedstawienia dla najnajów odbywają się najczęściej w specjalnie do tego przygotowanej przestrzeni, w której widownia i scena są raczej na tym

samym poziomie, miejsce dla widzów znajduje się blisko miejsca gry, nierzadko dookoła niego (stosowane są różne „miękkie” sposoby sygnalizowania czy oddzielania miejsca dla widzów, np. kolorem i fakturą podłoża). Najczęściej dzieci siedzą na podłodze na poduszkach, na kolanach rodziców, mogą leżeć i w pewnych ramach się przemieszczać. Przedstawienia najnajowe zazwyczaj trwają od pół godziny do czterdziestu pięciu minut, a popularnym przedłużeniem doświadczenia teatralnego jest końcowa sekwencja, w której dzieci i towarzyszący im dorośli są zapraszani do swobodnego bycia i działania w przestrzeni scenicznej. Na tych przedstawieniach obowiązują też zasady dla widzów, które wynikają z zapewnienia przyjaznych warunków dla maluchów, m.in. zdejmowanie obuwia, zapewnienie możliwości wyjścia w trakcie spektaklu.

W obiegu anglojęzycznym na określenie tej domeny teatru najczęściej stosowane są określenia Theatre for Early Years (skrót TEY) lub Theatre for the Very Young (w USA skrót TVY). Nazywana jest ona również teatrem inicjacyjnym. Zanim okrzepły w polskim nazewnictwie dwie najczęściej dziś spotykane formy, czyli teatr dla najnajów i teatr dla najnajmłodszych, Alicja Morawska-Rubczak pisała najpierw o „raczkującym teatrze”, a później o performansach dla niemowląt, akcentując przekraczanie w nich tradycyjnych ram scenicznych, sensoryczność i relacyjność (2011). Kwestia językowych poszukiwań jest interesująca, ponieważ wskazuje na potrzebę wytworzenia w Polsce nowych określeń, które zaakcentowałyby odmienność tego zjawiska w dziedzinie teatru dla dzieci i wskazały na ścisły związek między najwcześniejszym wiekiem odbiorców i alternatywnym żywiołem artystycznym. Zbigniew Rudziński wspominał:

> Chciałem, aby w nazwie była ta ważna informacja o niezwykłości małego widza, że jest on tak bardzo malutki, że już młodszego nie

> ma. Stąd wzmacniający ekspresję sformułowania „teatr dla najnajmłodszych dzieci” zabieg zdublowania przedrostka „naj”. Określenie jest precyzyjne, ale takie zbyt oficjalne i przydługie. Szybko przyjęły się skróty w postaci rzeczownika „najnaje” i przymiotnika „najnajowy”, bo w nich tkwi sedno tego osobnego zjawiska (2023).

Rozwój regularnych propozycji teatru dla najnajów przypada w Europie na drugą połowę lat osiemdziesiątych XX wieku. W 1986 roku Teatr La Baracca w Bolonii rozpoczął stałą współpracę z bolońskimi żłobkami i wypracował koncepcję przedstawień dla ich podopiecznych. W latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku autorskie spektakle dla najnajmłodszych tworzyły między innymi: austriacki Teatr Toihaus, szwedzki zespół Unga Klara, francuska grupa Acta-Agnès Desfosses, angielski Teatr Polka czy niemiecki Teatr Helios. W 2006 roku powstała europejska sieć „Small Size”, upowszechniająca sztuki performatywne dla najmłodszych (do sześciu lat). Od 2013 roku sieć jest członkiem ASSITEJ Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży. Inną siecią wartą odnotowania, działającą w ramach ASSITEJ International, jest ponad dekadę młodsza od Small Size – Young Dance Network, powołana w 2017 roku. Zrzesza ona twórców, producentów, edukatorów profesjonalnie zajmujących się współczesnym tańcem dla młodej widowni.

U progu XXI wieku pionierskie przedstawienia dla najnajów budziły wątpliwości i pytania. Zastanawiano się, czy dzieci do trzeciego roku życia mogą być widzami i potrzebują teatru oraz czy tworzony dla nich teatr jest rzeczywiście teatrem. Argumentem za późnym inicjowaniem kontaktu dziecka z teatrem były kwestie związane z rozwojem psychospołecznym najmłodszych i uznanie, że odbiorca poniżej trzeciego roku życia nie rozumie

iluzji i nie potrafi nadawać znaczeń. I nie jest to wyłącznie przekonanie formułowane w pracach z lat pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych XX wieku (m.in. Ward, 1950). Shifra Schonmann w książce *Theatre as a Medium for Children and Young People* z 2006 roku pisała jeszcze, że trzy lata to najwcześniejszy wiek, w którym dziecko jest w stanie czerpać radość z teatru (s. 23). Podobnie argumentowała w latach siedemdziesiątych XX wieku polska badaczka widowni teatrów dla dzieci Maria Tyszkowa, wskazując także, że źródłem trudności dla tak małych dzieci jest dominujący w kulturze europejskiej model teatru instytucjonalnego z wyciemnioną salą dla dużej zbiorowości, fotelami projektowanymi dla dorosłych i szeroką skalą bodźców (1977, s. 196). Polska badaczka pisała: „Wejście dziecka do teatru ma więc sens nie wcześniej, jak około piątego roku życia, a i wówczas nie możemy jeszcze po nim oczekiwać pełnego psychicznego uczestniczenia w spektaklu i doznania pełnowartościowych przeżyć teatralnych, a w każdym razie nie od razu" (Tyszkowa, 1977, s. 197). Równocześnie twierdziła, że najlepszym rozwiązaniem dla maluchów jest przyjazd teatru do przedszkola i doświadczenie odbioru „krótkich prostych scenek granych w przedszkolu", w których dziecko samo może też uczestniczyć (tamże, s. 197). Tyszkowa nie miała jeszcze odwagi postawić tezy, że można tworzyć teatr dla dzieci w wieku żłobkowym, na co w 1986 roku zdobył się Roberto Frabetti. Natomiast przeczucie, że należy myśleć o właśnie tak małym odbiorcy, formułował już w 1968 roku Andrzej Falkiewicz, który na łamach „Dialogu" pisał: „Dziś mówimy o granicy pięciu lat, ale marzymy już o granicy lat trzech" (1968, s. 103). I zadawał pytanie: „Czy i tej granicy przyszłość nie obniży?" (tamże, s. 104). Dostrzegał też rewolucyjny potencjał w takim kierunku rozwoju teatru dla dzieci, czego zapowiedź widział w twórczości Jana Dormana. Zrealizowany przez tego artystę w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie eksperyment artystyczno-teatralny w przedszkolu, a potem spektakl *Kaczka i*

Hamlet (1968), stał się przykładem najbardziej nowatorskiego podejścia do najmłodszego dziecka jako partnera i widza teatralnego w teatrze polskim drugiej połowy XX wieku (Tomaszewska, 2012). Barbara Kölling, dyrektorka Teatru Helios, blisko czterdzieści lat później podkreślała, że pytanie, czy teatr jest potrzebny małym dzieciom, ma związek z postrzeganiem ich jako ludzi w społeczeństwie:

> Jeśli rozumiem teatr jako miejsce stworzone przez ludzi po to, by przekazywać emocje, myśli i doświadczenia innym ludziom, i w którym wszyscy możemy doświadczyć siebie jako części wspólnoty, to wykluczanie kogoś staje się niedorzecznością. Dlaczego dwulatki nie miałyby również potrzebować takiego miejsca? Jestem coraz bardziej przekonana […], że to teatr potrzebuje dwulatków! Kiedy tworzę teatr dla najmłodszych, pojawia się tak wiele ciekawych pytań, pytań o człowieka i o stawanie się człowiekiem. Czy małe dziecko dopiero *stanie się* człowiekiem, czy już nim *jest*? A to z kolei oznacza, że sztuka staje w obliczu pytań o absolutnie fundamentalnym charakterze (Florschütz; Kölling, 2009, s. 158, tłum. własne).

Drugim tematem powracającym w dyskusji wokół praktyki artystycznej dla widzów do lat trzech była kwestia, czy to w ogóle jest teatr. Tak postawione pytanie ujawniało trwałość tradycyjnego myślenia o teatrze, choć przecież w tym czasie sztuka sceniczna adresowana do dorosłych podlegała dynamicznym przemianom estetycznym, rozwijały się postdramatyczne strategie inscenizacyjne, performatywność stawała się kluczem do transformacji technik aktorskich i tym samym przedstawienia wymykały się

dotychczasowym konwencjom i definicjom. Wątpliwości formułowane wobec przedstawień dla najnajów i stosowanie bagatelizujących porównań do kolorowego pokoju dziecka czy zabawy w przedszkolu odsłaniały słabą pozycję nie tylko teatru dla dzieci w polu sztuki, ale dziecka i jego praktyk kulturowych w przestrzeni publicznej. Już w 2011 roku na łamach „Teatru" Morawska-Rubczak tak odnosiła się do podważania teatralności sztuki dla najnajów:

> Teatr dla najmłodszych jest faktem i nie sposób go ignorować w dyskusjach dotyczących sztuki. Wielokrotnie zadawane pytanie: „Czy to wciąż teatr?", skłania do dość przewrotnych refleksji. Odpowiedź pozytywną można uargumentować najprościej – tak, bo zajmują się nim właśnie teatry, podchodzące jak najbardziej poważnie do powstających przedstawień, włączające je do swojego repertuaru. Z drugiej strony, nie jest przecież nowością, kiedy teatr wymyka się jednoznacznym kategoryzacjom. To samo pytanie można by zadać spektaklom Roberta Wilsona… (2011).

Badacze teatru dla najnajmłodszych widzieli w nim realizację paradygmatu teatru postdramatycznego i analizowali go z wykorzystaniem wielu narzędzi performatyki (Rubczak, 2011; Fletcher-Watson, 2013; Taube, 2023). Juliusz Tyszka pisał o teatrze dla najnajmłodszych jako efekcie kontrkulturowego przewrotu i włączył go w linię teatralnej awangardy od Antonina Artauda, Jerzego Grotowskiego i Jana Dormana po Roberta Wilsona, jako kolejne pole artystyczne negocjujące „podmiotowe traktowanie każdego ludzkiego istnienia oraz uznanie jego praw do własnej, autonomicznej percepcji świata i kształtowania jego obrazu na swój własny, oryginalny sposób" (Tyszka, 2009, s. 47). Justyna Czarnota zastosowała narzędzia krytyki

instytucjonalnej, aby zbadać wyzwania organizacyjne i usytuowanie ruchu najnajowego w polskim obiegu teatralnym w drugiej dekadzie XXI wieku (2020). Hanna Bylka-Kanecka podejmowała temat polityczności choreografii w sztukach performatywnych dla najnajów (2022). Z kolei w koncepcję „miękkiej choreografii" Mette Ingvartsen wpisały tę dziedzinę twórczości Alicja Müller i Karolina Wycisk (2022; zob. również Morawski, 2024). Mapę różnorodnych pytań badawczych i perspektyw analitycznych można znaleźć w kilku anglojęzycznych publikacjach łączących głosy teoretyków i praktyków z różnych krajów. W 2009 roku ukazał się tom *Theatre for Early Years Research in Performing Arts for Children from Birth to Three* pod redakcją Wolfganga Schneidera. Pozwala on prześledzić moment wypracowywania języka i kierunków refleksji o teatrze dla najnajmłodszych. W tomie tym ukazał się między innymi artykuł Agnès Desfosses, omawiający trójstronną relację publiczności (*triangular audience*), która zawiązuje się między dzieckiem, rodzicem i artystą (2009, s. 99-104). To też jest jeden z tematów rozwijanych w publikacjach Roberto Frabettiego, które są zapisem idei wywiedzionych z wieloletniej praktyki teatralnej La Barakki (m.in. *Cari genitori. Pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, 2021). Z kolei w ramach wieloletniego europejskiego projektu „Mapping. A Map of the Aesthetics of Performing Arts for Early Years" (2018-2023) powstała seria publikacji, w których autorzy włączyli do refleksji o teatrze dla najnajmłodszych najnowsze ujęcia metodologiczne. Między innymi Gerd Taube zaproponował do analizy przedstawień dla najnajów koncepcję dramaturgii partycypacyjnej (2023). Manon van de Water przedstawiła z kolei spojrzenie na teatr dla najnajów z perspektywy teorii afektu (2023, s. 67). Pisała: „Estetyczny wpływ TEY jest afektywny, bezpośredni i ucieleśniony. […] W ten sposób staje się on częścią pamięci kinestetycznej najmłodszych" (tamże). W innych artykułach zebranych w tomie pod

redakcją de Water wybrzmiało podejście kognitywistyczne zastosowane do badania percepcji i recepcji teatru przez dzieci, a w kontekście studiów nad zmysłami umieszczone zostały badania nad problematyką dźwięku, obrazu i materialności w przedstawieniach dla najnajów.

Zagadnieniem cały czas oczekującym na szersze badania jest bez wątpienia publiczność teatru dla najnajów. Przykładem propozycji takiej analizy jest *Raport z badania potrzeb uczestnictwa w kulturze rodziców z dziećmi w wieku 0-3 lata* (Jasińska, 2023), przeprowadzony w ramach realizacji i prezentacji spektaklu *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* (reż. Katarzyna Peplińska-Pietrzak, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Toruniu). Lista publikacji kształtujących namysł nad teatrem dla najnajów jest oczywiście szersza, niemniej wskazane tu teksty ustanawiają istotne punkty i kierunki dzisiejszych badań.

Rozwój polskiej sceny najnajowej

Z inspiracji Zbigniewa Rudzińskiego w 2006 roku Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu stało się punktem sieciowania zagranicznych twórców i badaczy zajmujących się teatrem dla najmłodszych z polskim środowiskiem teatralnym. Efektem tych relacji stały się przywołane już pierwsze polskie produkcje najnajowe oraz zawiązanie zespołów specjalizujących się w najnajowych przedstawieniach.

W rozwoju polskiego teatru najnajowego istotną rolę odegrała wymiana doświadczeń z bolońską La Baracca z Valerią i Robertem Frabettimi na czele. Z dokumentacji Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, czyli dzisiejszego Centrum Sztuki Dziecka, wynika, że idea i praktyka bolońskiego zespołu miała szansę przeniknąć do Polski już pod

koniec lat osiemdziesiątych, czyli zaraz na początku formowania się włoskich praktyk najnajowych. Zachowany w Archiwum Centrum Sztuki Dziecka list z marca 1987 roku dowodzi, że włoski teatr był zainteresowany polską instytucją oraz próbował nawiązać współpracę[3]. Jednak trzeba będzie poczekać na nią jeszcze dwie dekady. Dostrzeżenie najnajowego widza wymagało świadomej gotowości dorosłych artystów, organizatorów teatralnych, ale także sprzyjającej sytuacji ekonomicznej (lata 1986-1989 to czas ożywienia gospodarczego we Włoszech, w Polsce zaś to schyłek komunizmu). Wojciech Nowak, producent teatralny Centrum, wspomina:

> W 1987 roku, kiedy z Teatru Lalki i Aktora w Poznaniu przeszedłem do Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, moja córka miała rok. Do teatru z nią chodziliśmy później, bo pod koniec lat 80. nie było na co. […] Nie było repertuaru dla dzieci poniżej piątego roku życia, ale nie mam na myśli braku tekstów, ale brak realizatorów, którzy chcieliby tworzyć dla tak małych dzieci. W świecie lalkarskim funkcjonowało pokolenie, które nie było pedagogicznie, psychologicznie przygotowane do tworzenia dla dzieci w wieku poniżej przedszkola[4].

Gdy w 2006 roku Rudziński zorganizował wspomniany na początku cykl wydarzeń, okazało się, że inspiracja najnajowym teatrem padła na podatny grunt. Pierwszym mentorem dla polskiego środowiska teatralnego była La Baracca. Od tego zespołu uczono się pracy ze strukturą wydarzenia, organizacji przestrzeni wspólnego uczestnictwa widzów i performerów, ale też zaufania do widza dziecięcego. Wywiady i artykuły Frabettiego stanowiły kompendium wiedzy i źródło inspiracji, jak uprawiać refleksję o teatrze najnajowym. W 2007 roku w wydanym przez Centrum Sztuki Dziecka w

Poznaniu tomie *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury. T 2: Świat w teatrze* ukazały się pierwsze w Polsce teksty o włoskim teatrze dla najmłodszych autorstwa Frabettiego i Antonelli Dalli Rosy. W centrum refleksji znalazła się nie tyle estetyka przedstawień, ile artystyczna postawa wobec najmłodszego widza. Dziś ich wypowiedzi brzmią jak oczywistość, ale w pierwszej dekadzie XXI wieku wnosiły odświeżające spojrzenie. Frabetti pisał:

> Nie trzeba (i nie można) się tu chować za żadnymi schematami kulturowymi, ponieważ wśród dzieci nie istnieje pojęcie wspólnej pamięci społecznej. Należy czerpać przyjemność z nasłuchiwania tego, co się dzieje w duszy publiczności, co ona akceptuje, co odrzuca, manifestując bez ogródek. Ta publiczność oddycha własnym rytmem, boi się lub nie, płacze z powodu zbyt głośnego dźwięku albo wsiada na rowerek, gdy zaczyna się nudzić. A ty jako aktor musisz na nią czekać, być cierpliwym i niezbyt nachalnym, wyważyć każdy gest i słowo, a dopiero potem dać się ponieść. Publiczność ta jest wymagająca i zasługuje na absolutny szacunek (2007).

Frabetti wskazał też dwa kierunki, które wyłoniły się w trakcie ich eksperymentalnych premier dla dzieci do trzeciego roku życia (tamże). Pierwszy to storytellingowe spektakle jednego aktora (*Woda*, 1987; *Sen powietrza*, 1988), w których dorosły performer jest rodzajem opowiadacza i prostymi środkami kreuje na oczach dzieci światy teatralne; drugi – spektakle obrazu, ruchu i muzyki (*Kolory wody*, 2003).

Marta Karasińska tak opisywała przedstawienia La Barakki:

> Sięgająca do prostych środków artystycznych La Baracca okazuje się w istocie teatrem dojrzałej i wyrafinowanej metafory wywiedzionej ze zderzanych ze sobą elementów scenicznych tworzyw. I również metaforycznie traktowanego ciała. […] Specyficzny moment rozwojowy odbiorcy sprawia, że stosowane przez boloński zespół teatralne środki inscenizacyjne w tej samej mierze okazują się tropem artystycznym, co narzędziem rozpoznania świata (2013, s. 56-57).

Wojciech Nowak wspominał: „Była w tym metoda. Dorośli nie wyprzedzali dzieci, tylko dostosowywali się do nich. W polskich spektaklach ówcześnie tego nie obserwowałem”[5].

W kolejnych latach przyjazdy Teatru Toihaus, Teatru Helios, Madame Bach i wielu innych zespołów zagranicznych poszerzyły listę inspiracji zasilających polskie środowisko teatru dla najnajmłodszych. W 2008 roku pod wpływem *Tu i tam. Moja podróż przez dzień* Teatru Toihaus Alicja Morawska-Rubczak pisała:

> […] najważniejsze jest budowanie całości spójnych i atrakcyjnych estetycznie, które staną się inicjacją do świata sztuki, nauczą dziecko wrażliwości w pojmowaniu praktyki artystycznej, przyzwyczają do obcowania z wartościami czerpanymi z kultury wysokiej. To wszystko jest możliwe do zrealizowania właśnie dzięki tworzeniu spektakli stawiających na wysoką jakość estetyczną i artystyczną (2008).

Na promowane przez Rudzińskiego inspiracje najnajowe najszybciej i z

otwartością na artystyczne poszukiwania zareagowały niezależne artystki teatralne. Warto to od razu podkreślić – od początku po dziś dzień polski ruch najnajowy tworzą przede wszystkim kobiety. Drugie poznańskie seminarium i kolejny cykl zagranicznych prezentacji w 2008 roku dał impuls do powstania kobiecych grup teatralnych sprofilowanych na najnajowych odbiorców. W tym roku Beata Bąblińska i Monika Zajączkowska (Kabacińska) rozpoczęły działalność jako Teatr Atofri. Już ich pierwsza premiera, *Tańczące wiolonczele*, charakteryzowała się kreatywnym traktowaniem przedmiotów, operowaniem abstrakcją, kolażową dramaturgią oraz budowaniem świata muzyką i dźwiękami. W kolejnych przedstawieniach ich język rozwinął się o ruch i taniec. Około 2008 roku z inicjatywami dla najnajowej publiczności związała się wspomniana już kilkukrotnie Alicja Morawska-Rubczak. Początkowo jako obserwatorka i krytyczka, a od 2012 roku reżyserka konsekwentnie i z wielkim sukcesem uprawiająca teatr najnajowy w Polsce i za granicą. W latach 2011 i 2012 powstały kolejne teatry specjalizujące się w repertuarze najnajowym (również prywatne, jak Teatr Młodego Widza założony przez Agnieszkę Czekierdę w Warszawie). Teatr najnajowy znalazł się też w polu zainteresowania świeżo upieczonych absolwentek szkół lalkarskich – tu dobrym przykładem jest Teatr Poddańczy, którego *W szufladzie* oceniano jako najbardziej trafiony pomysł na przedstawienie najnajowe. Związana z tą inicjatywą Honorata Mierzejewska-Mikosza z czasem wyspecjalizowała się w reżyserii najnajowych przedstawień w teatrach lalkowych.

W instytucjonalnych teatrach lalkowych, których repertuarową dominantą są produkcje dla dzieci, początkowo idea teatru najnajowego przyjęta została z rezerwą. Szlaki przetarły *Tygryski* według Hanny Januszewskiej w adaptacji Marty Guśniowskiej i w reżyserii Agaty Biziuk w Teatrze Lalka w Warszawie. Premiera odbyła się w 2008 roku z inicjatywy Joanny Rogackiej, ówczesnej

zastępczyni dyrektora ds. artystycznych tej sceny, właśnie pod wpływem udziału we wspomnianym poznańskim seminarium w 2006 roku. Spektakl ten wypełnił w tamtym czasie przede wszystkim lukę w propozycjach dla dzieci około trzeciego roku życia, raczej młodszych przedszkolaków niż żłobkowych maluchów. W pomyśle Guśniowskiej i Biziuk można było zobaczyć przedłużenie twórczości Jana Wilkowskiego z jego podejściem do dziecięcego widza, spełnionym choćby w serii o Tymoteuszu Rymcimci. Bez wątpienia jednak nowością było zaproponowanie dzieciom zupełnie innego sposobu udziału w przedstawieniu, niepraktykowanego dotąd w teatrach instytucjonalnych – wszystko działo się we foyer, w kameralnych i nietypowych warunkach, siedzeniami były wygodne poduchy, aktorzy grali niemal na wyciągnięcie ręki, światło tylko przygasało, teatr rodził się na oczach widzów. Dzieci stały się uczestnikami akcji, w której teatralna przygoda Asi i piżamowych tygrysków znajduje przedłużenie w możliwości działania lalkami oraz w zabawie kontynuowanej już w domowym klimacie z rodzicami.

Rozgłos *Tygrysków*, zainteresowanie krytyki i mediów zadziałały jak efekt przyspieszenia w grach. W teatrach repertuarowych dostrzeżono nie tylko potencjał artystyczny takich produkcji, ale też promocyjny i komercyjny. W wielu instytucjach początkowo powstawały one jako oddolne inicjatywy aktorskie, czyli spektakle realizowane przy mniejszych nakładach niż standardowe premiery, ale za to współtworzone zespołowo lub w ramach eksperymentalnej współpracy. Wysyp takich inicjatyw zaczął się po roku 2010, czego przykładem były choćby takie premiery jak *Afrykańska przygoda* Marioli Fajak-Słomińskiej i Janusza Słomińskiego w Teatrze Pleciuga w Szczecinie (2010), *Od ucha do ucha* w reżyserii Mierzejewskiej-Mikoszy w Olsztyńskim Teatrze Lalek (2010), *Pan Brzuchatek* Marty Guśniowskiej w

Białostockim Teatrze Lalek (reż. Ryszard Doliński, asystentka reż. Katarzyna Kawalec, 2010), *Przytulaki* (realizacja zespołowa: Marta Parfieniuk-Białowicz, Edyta Soboczyńska, Mariusz Wójtowicz) w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu (2011), *Pokolorowanki* Teatru Pinokio w Łodzi w reżyserii Mierzejewskiej-Mikoszy (2011) czy *Śpij* w Teatrze Baj w Warszawie, debiut reżyserski Morawskiej-Rubczak (2012). Produkcje najnajowe zainicjowały transformację w teatrach instytucjonalnych. Zaczęto zwracać uwagę na potrzebę nowej przestrzeni dla takiego teatru i szeregu dostosowań do potrzeb rodzin z maluchami. Wyłoniły się wręcz osobne najnajowe sceny, m.in. Bajowe Najnaje w warszawskim Teatrze Baj, Baby-scena w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie, Scena Przytulakowa w Baju Pomorskim. Premiery najnajowe zwróciły też uwagę na trochę marginalizowanego w codzienności grupowych przedstawień widza indywidualnego i na familijne doświadczenie teatru.

Nurt najnajnowy wszedł w obieg festiwali teatralnych, dotychczas niezainteresowanych teatrem dla dzieci. W 2010 roku w ramach poznańskiego Festiwalu Malta odbył się Najmłodszy Festiwal Poznania Sztuka Szuka Malucha. Format plenerowy wyprowadził raczkujący teatr najnajowy w przestrzenie nieteatralne i ku nowej widowni. W tym samym roku Morawska-Rubczak była kuratorką pierwszych Małych Warszawskich Spotkań Teatralnych. Krytyka podchwyciła ten boom na najnaje i na łamach pism teatralnych zaczęły ukazywać się recenzje, wywiady i komentarze poświęcone najmłodszym widzom i ich teatrowi.

Zestawienie spektakli dla najnajów powstających w pierwszej dekadzie rozwoju tego nurtu w Polsce z równoległym repertuarem dla dzieci w wieku szkolnym pozwala powiedzieć, że to teatr inicjacyjny stał się synonimem eksperymentalności, fermentu artystycznego i nowoczesnego podejścia do

widza, podejmując w jakimś sensie zerwaną ścieżkę rozwojową teatru dla dzieci Jana Dormana (Wiśniewska, 2013). To przedstawienia najnajowe okazały się też dla aktorów obszarem poszukiwania nowych sposobów scenicznej obecności. Zamiast kreowania iluzji i grania roli, relacyjna natura przedstawień dla maluchów wymagała uważnego bycia w sytuacji teatralnej tu i teraz, autentycznej współobecności z widzem, a tym samym innych środków ekspresji niż w repertuarowych inscenizacjach tekstów literackich.

W drugiej dekadzie XXI wieku uformowała się w Polsce druga fala najnajowego teatru. Kształtują ją przede wszystkim niezależne artystki i grupy z obszaru choreografii i tańca. Pierwsze impulsy do rozwoju tańca dla najnajów wniósł w 2011 roku kuratorowany przez Morawską-Rubczak przegląd Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci, poszerzający wieloletni program Stary Browar Nowy Taniec, którego kuratorką była Joanna Leśnierowska. Z czasem przekształcił się on w projekt Roztańczone Rodziny, który obecnie ma charakter programu obejmującego „sieć instytucji partnerskich i miejsc wpierających choreografię i taniec dla rodzin z dziećmi”[6]. Równoległą potrzebą było zainteresowanie tańcem dla dzieci polskiego środowiska choreograficznego i poszerzanie wiedzy o różnych modelach artystycznych działań w tym obszarze. Formacyjną rolę w tańcu dla najnajów odegrała Dalija Aćin Thelander, serbska artystka mieszkająca w Szwecji, twórczyni immersyjnych przedstawień choreograficznych i instalacji wielozmysłowych. We współpracy z polskimi artystkami i artystami różnych dziedzin sztuki zrealizowała w Polsce swój projekt *Baby Space* w 2014 roku[7]. Autorskie ścieżki rozwoju rodzinnych spektakli choreograficznych dla najnajmłodszych dzieci zaproponowały twórczynie Kolektywu Holobiont, założonego przez Hankę Bylkę-Kanecką i Aleksandrę Bożek-Muszyńską w 2017 roku oraz Aniela Kokosza i Paulina Giwer-Kowalewska, działające od 2020 roku jako Kolekttacz. Do grona choreografek, które konsekwentnie

rozwijają różne formaty tanecznych performansów dla najnajów, należą również Anna Wańtuch i Monika Kiwak. Zdaniem Justyny Czarnoty szczególnie płodny kierunek w tym obszarze wyznaczają spektakle, w których „tancerze i performerzy są na wyciągnięcie ręki dzieci, pozostają z nimi w kontakcie fizycznym, wzrokowym, emocjonalnym", a dzieci i towarzyszący im dorośli mogą „aktywnie uczestniczyć w wykreowanej przez nich sytuacji" (Czarnota, 2021). Taniec dla najnajów staje się w ten sposób polem eksplorowania wspólnej choreografii. Hanna Bylka-Kanecka dostrzega jej subwersywny potencjał:

> To mój sposób na sprawdzanie i zastanawianie się nad systemami, konwencjami oraz układami władzy i relacji zachodzących zarówno w rodzinie, jak i podczas wydarzenia performatywnego. […] Marzę o choreografii dla rodzin, która będzie krytyczna, pytająca, poszerzająca, obejmująca i dialogiczna. Która będzie zalążkiem społecznej zmiany i politycznej refleksji (2022, s. 61, 63).

Co ważne, teatr dla najnajmłodszych szybko ujawnił swój predostępnościowy wymiar, stąd też uczestniczył w wypracowywaniu włączających praktyk teatralnych i rozwiązań dostępnościowych. Takie prezentacje, jak *Niewidzialny świat* Dansema Theatre z Litwy (Festiwal Najmłodszych, 2024), *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* czy *Kto tam*? Teatru Baj Pomorski (2023), tworzone dla dzieci ze specjalnymi potrzebami (w spektrum autyzmu, z niepełnosprawnościami), wskazywały kolejną istotną wartość ruchu najnajowego i niezbędny kierunek jego rozwoju.

Społeczno-kulturowe uwarunkowania rozwoju ruchu najnajowego w Polsce

Można wskazać kilka procesów społeczno-kulturowych, które przyczyniły się do swoistego boomu najnajowego w Polsce. Skupimy się na naszym zdaniem najważniejszych czynnikach, które ujmujemy w punktach. Lista ta nie wyczerpuje oczywiście wszystkich kwestii, mamy też świadomość, że wybrane przez nas aspekty są z konieczności sygnalizacją tematów wartych szerszego rozwinięcia.

1. Przemiany praktyk rodzicielskich i kultura familijna

Na początku XXI wieku zachodzi szereg zmian w dyskursie o rodzinie i rodzicielstwie, z którymi łączą się konkretne rozwiązania społeczne (np. wydłużenie urlopu macierzyńskiego i wspieranie aktywnego ojcostwa, m.in. przez wprowadzenie urlopu ojcowskiego), sprzyjające współdzieleniu opieki nad dziećmi i tym samym budowaniu nowej jakości relacji rodzinnych. Promowane są koncepcje rodzicielstwa bliskości i partnerowanie dziecku w jego indywidualnym rozwoju. Katarzyna Kalinowska zauważa, że rodzina „funkcjonuje bardziej «dla poszczególnych jej członków» niż «dla ogółu społeczeństwa», a w centrum relacji znajduje się wzajemne towarzyszenie i wspólne spędzanie czasu” (2018, s. 10). W ślad za tymi praktykami poszedł rozwój trendów kulturowych wspierających nowoczesne rodzicielstwo. Nie bez znaczenia jest również to, że na lata boomu teatru dla najnajów w Polsce przypadł też okres rodzicielstwa ostatnich roczników wyżu demograficznego w naszym kraju, co zwiększyło zapotrzebowanie na rynku kultury na rodzicielskie praktyki więziotwórcze. Teatr dla najnajów okazał się oryginalną propozycją na mapie wielu ofert trafiających do rodziców z

najmniejszymi dziećmi, a efekt świeżości pobudzał zainteresowanie. W Centrum Sztuki Dziecka zachowały się e-maile z zapisami pierwszych rodzinnych wrażeń po włoskich i rodzimych pokazach najnajowych w 2006 roku. Ich autorki podkreślały, że maluszki z przejęciem oglądały przedstawienia, a wrażenia przenosiły się na domowe zabawy. Mama rocznego chłopca pisała:

> Jestem zachwycona, szczególnie faktem, że teatr proponuje też coś dla tak młodego widza. Z zachwytem obserwowałam swoje dziecko, które mimo swego bardzo młodego wieku i słabych jeszcze zdolności koncentracji prawie do końca każdego spektaklu siedziało skupione i wpatrzone w aktorki na scenie. Żałuję, że nie mogłam uczestniczyć w dyskusjach odbywających się w ramach tego seminarium. Jeśli dysponujecie Państwo pisemną dokumentacją odbytych dyskusji lub wygłoszonych referatów – byłabym wdzięczna za udostępnienie – jestem bowiem bardzo zainteresowana problematyką postrzegania świata i odbioru działań teatralnych przez dzieci najmłodsze. Będę wdzięczna za regularne informowanie o wszelkich akcjach podejmowanych przez Centrum Sztuki Dziecka przeznaczonych dla dzieci najmłodszych (CSzD, 2006).

2. Przemiany dyskursów o dziecku i dzieciństwie

W przestrzeni publicznej dyskutowane są schematy kulturowe konstruujące dzieciństwo. Krytyce podlega wizja dziecka jako *human becoming*, jej miejsce zajmuje postrzeganie go jako *human being*. Dziecko jest osobą,

człowiekiem tu i teraz, indywidualnością. Dbanie o dobre dzieciństwo łączy się z poszukiwaniem nowych sposobów jego ekspresji. Idee i koncepcje artystyczne kształtujące teatr dla najnajów stały się częścią zjawisk wcielających w życie podmiotowe podejście do dzieci i dostrzeganie ich sprawstwa w przestrzeni społeczno-kulturowej. Jak mówili pod koniec drugiej dekady XXI wieku członkowie Art Fraction Foundation:

> Żyjemy, tworzymy i realizujemy projekty w kulturze współtworzonej przez dzieci, czasach przewrotu kopernikańskiego w postrzeganiu dziecka i dzieciństwa, gdzie każde dziecko – również to najnajmłodsze, nawet kilkumiesięczne – ma nie tylko prawo do nieskrępowanego uczestnictwa w kulturze, ale jest również współtwórcą kultury. Już dawno przestaliśmy dostrzegać w najmłodszych dzieciach biernych odbiorców i konsumentów treści, a rozwój teatru dla najnajmłodszych jest tego doskonałym przykładem (Gałkowski, Rubczak, 2020).

3. Dostosowanie miejskiej przestrzeni publicznej do potrzeb najmłodszych dzieci i ich opiekunów oraz transformacje instytucji kultury

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku w miastach następuje szereg zmian, które ułatwiają funkcjonowanie rodziców z maluchami i małych dzieci w przestrzeni publicznej. Ich symbolem stało się wprowadzenie przewijaków w różnych instytucjach i miejscach spędzania wolnego czasu. Rozwój rozwiązań organizacyjnych i infrastrukturalnych, które odpowiadały na potrzeby wspólnych rodzinnych wyjść, szczególnie opiekunów niechodzących jeszcze dzieci, zwiększał społeczno-kulturową aktywność kobiet, głównie w

miastach.

Z tym aspektem łączą się transformacje instytucji kultury w kontekście strategii rozwoju publiczności. W procesie tworzenia relacji z publicznością ważnym czynnikiem stało się kształtowanie dobrych skojarzeń z instytucją, dbanie o dostępność. Teatr dla najnajów jako teatr inicjacyjny, dzięki specyfice przedstawień, miał szansę wytworzyć poczucie bezpiecznego, przyjaznego i wzbogacającego przeżycia kulturalnego, a pozytywne skojarzenia zachęcały do powrotu i wzbudzały zaufanie do instytucji.

4. Rozwój alternatywnych metod edukacji dla najmłodszych

Wrażliwość na potrzeby dziecka na różnych etapach rozwoju, nacisk na samostanowienie dzieci, zindywidualizowanie procesu uczenia, dowartościowane sfery emocji i roli sytuacji umożliwiających doświadczanie świata wszystkimi zmysłami to kilka czynników sprzyjających rozkwitowi rynku usług i zabawek edukacyjnych dla maluchów oraz miejsc multisensorycznych. Rodzice zyskują szerszy dostęp do wiedzy na temat roli różnych metod twórczych, aktywizujących i arteterapeutycznych w psychospołecznym rozwoju dziecka, co zachęca do poszukiwania alternatywnych form aktywności artystyczno-edukacyjnej w czasie wolnym. Teatr dla najnajów wpisał się w ten ekosystem. Agata Drwięga podkreślała w recenzji Festiwalu Najmłodszych 2026:

> Wspólna zabawa daje dzieciom możliwość doświadczenia wizyty w teatrze całym ciałem. O ile samo oglądanie spektaklu odwołuje się do intelektu i emocji dzieci, stymulując ich zmysły wzroku i słuchu, o tyle dotykanie elementów scenografii i rekwizytów oraz ruch w przestrzeni dotąd zarezerwowanej dla wykonawczyń i wykonawców

czynią to doświadczenie kompletnym (2026).

5. Rozwój pedagogiki teatru

Zwrot edukacyjny w sztuce sygnalizował podatność pogranicza sztuki i pedagogiki (przełomu XX i XXI wieku) na wzajemne oddziaływania. Na styku obu tych dziedzin rozwinęła się pedagogika teatru – właściwie równolegle z pojawieniem się teatru najnajowego w Polsce – która zwróciła się ku widzowi jako podmiotowo i z uważnością traktowanemu partnerowi artystycznych działań. Morawska-Rubczak, z perspektywy pedagożki teatru i reżyserki teatru najnajowego, wskazywała na przecięcie tych pól:

> Pedagogika teatru jest cenną bazą do myślenia o takim odbiorcy jak najnaj – który równie dobrze może być na widowni, co na scenie, który ogląda spektakl spokojnie albo przeżywa go całym ciałem. Jak my wszyscy oczywiście, ale jego ekspresja jest zupełnie inna. Myślenie, że widz to ktoś więcej niż oglądacz, jest dla mnie ważne (2024, s. 2020).

Relacja pomiędzy rozwijającym się teatrem najnajowym a pedagogiką teatru warta jest uwagi, ponieważ wytworzyła ona w Polsce odmienną ścieżkę rozwoju tego nurtu niż we Włoszech, gdzie był on wynikiem ścisłej współpracy La Barakki z otwartą na eksperymenty i zaangażowaną kadrą pedagogiczną żłobków. W tekście *Żłobek i teatr* Roberto Frabetti wspominał:

> przekonałem się o wielkim profesjonalizmie wychowawczyń, ale również o ich odwadze eksperymentowania, angażowania się w nowe przedsięwzięcia. Co więcej, w Bolonii, mieście liczącym 350

tysięcy mieszkańców, istnieje centrum teatralne wyłącznie dla dzieci i 50 świetnie, na wysokim poziomie pedagogicznym działającym żłobków (2007, s. 132)[8].

6. Rozwój polskiej klasy średniej i elitarna familijność

Ten punkt pozwala zwrócić uwagę na problematyczny status teatru dla dzieci. Wydatki na kulturę w gospodarstwach domowych rosną wraz ze stabilnością sytuacji ekonomicznej. Spadek bezrobocia w drugiej dekadzie XXI wieku, bogacenie się polskiego społeczeństwa w połączeniu z wymienionymi wyżej czynnikami stymulowały zainteresowanie klasy średniej z dużych ośrodków nowymi formami aktywności kulturalnej. Oferty te najdynamiczniej rozwijają się w miastach, stąd i teatr dla najnajów stał się przede wszystkim miejską praktyką kulturalną dla rodzin. Obecnie ceny biletów na spektakle dla najmłodszej widowni wahają się między trzydziestoma a sześćdziesięcioma pięcioma złotymi dla jednej osoby, niekiedy stosowana jest zniżka dla dziecka. Organizatorzy Festiwalu Najmłodszych komunikują to w następujący sposób: „bilety obowiązują zarówno małych, jak i dużych Widzów. Każdy Widz musi mieć własny bilet”[9]. I tak na przykład w Teatrze Animacji w Poznaniu dorosły zapłaci za bilet na spektakl dla najmłodszych czterdzieści złotych, dziecko trzydzieści. Nieco niższe ceny i ulgi (również na Kartę Dużej Rodziny) oferują m.in. Teatr Baj Pomorski w Toruniu (bilet normalny trzydzieści osiem złotych, ulgowy trzydzieści cztery), Teatr Pinokio w Łodzi (bilet normalny trzydzieści osiem złotych, ulgowy trzydzieści cztery). Za bilety na spektakle Teatru Atofri zapłacimy czterdzieści pięć złotych. W warszawskim Teatrze Guliwer bilet kosztuje pięćdziesiąt złotych, podobnie w gdańskim Teatrze Miniatura, przy czym tam jest ulgowa oferta dla dzieci (czterdzieści złotych). Z kolei w

Teatrze Młodego Widza w Warszawie bilet kosztuje sześćdziesiąt złotych i nie ma zniżek dla dzieci, podobnie jak w Teatrze Groteska w Krakowie, gdzie cena biletu indywidualnego np. na spektakl *Witrażowanki Stasia Wyspiańskiego* wynosi sześćdziesiąt pięć złotych, przy czym obowiązują duże ulgi na Krakowską Kartę Rodzinną. Rodzinne wyjście do teatru jest bardziej kosztowne niż udział dziecka w spektaklu w grupie zorganizowanej (bilety grupowe są średnio dziesięć procent tańsze niż bilety ulgowe)[10]. Głównym czynnikiem kształtującym cenę spektakli dla najnajów jest wynikające z ich kameralnego charakteru ograniczenie widowni do co najwyżej pięćdziesięciorga widzów. Mimo że koszt wyjścia z raczkującym maluchem do teatru to średnio sto złotych, bilety wyprzedają się z reguły chwilę po ogłoszeniu repertuaru.

Paradoksalność kierunku rozwoju polskiego teatru najnajowego polega na tym, że w odróżnieniu od źródłowego „żłobkowego" (demokratycznego) modelu bolońskiej La Barakki jest on praktyką opartą na elitarnej familijności, związanej z wysokim kapitałem kulturowym rodziców, najczęściej z klasy średniej, dostępną przede wszystkim w większych miastach, szczególnie tam, gdzie działają publiczne teatry lalkowe czy sceny z repertuarem dla dzieci. Nie przeprowadzono dotąd szerokich i szczegółowych badań publiczności teatru dla najnajmłodszych dzieci, natomiast nasze wieloletnie uczestnictwo w spektaklach w różnych miejscach w Polsce skłania do postawienia radykalnej tezy o elitarnym charakterze polskiego teatru dla najnajów, który dodatkowo uwikłany jest w kwestie klasowe. W tym kontekście warte odnotowania są wysiłki poszerzania dostępności podejmowane między innymi przez Art Fraction Fundation, która w 2024 roku (od września do grudnia) zrealizowała projekt „Maluchy w Wielkopolsce" (podobny w formacie do objazdów Festiwalu Sztuka Szuka Malucha w 2015 i 2019 roku). Widownia najnajowa z

mniejszych miejscowości miała okazję wziąć udział w spektaklach, koncertach i działaniach. Projekt objął prezentacje w Kotlinie, Zbąszyniu, Ujściu i Borku Wielkopolskim. Projekt współfinansował Samorząd Województwa Wielkopolskiego, a spektakle zagraniczne zaprezentowano jako część projektu SPARSE PLUS – Supporting & Promoting Arts in Rural Settlements of Europe (finansowanego z programu Kreatywna Europa). Do mniejszych ośrodków regularnie dociera również Teatr Atofri. W 2023 roku dzięki grantowemu wsparciu Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Toruniu zrealizował objazd spektaklu *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* w wielu miejscowościach województwa kujawsko-pomorskiego. W opublikowanym raporcie badania publiczności znalazły się wypowiedzi rodziców żalących się na brak oferty dla maluchów i miejsc spotkań dla rodziców z najmniejszymi dziećmi w ich miejscowościach. Wiele osób wskazywało, że spektakl *Moja pierwsza odyseja kosmiczna* był ich pierwszym spotkaniem z teatrem najnajowym (Jasińska, 2023)

7. Poszukiwanie remedium na technologiczne przyspieszenie

Już w 2007 roku rosnące zainteresowanie rodziców spektaklami dla najnajmłodszych poznańska krytyczka Ewa Obrębowska-Piasecka interpretowała jako formę kontry czy też odpowiedzi na postęp technologiczny wpływający na wczesne dzieciństwo:

> Ktoś mógłby zapytać: po co teatr dla takich maluchów? Może wystarczy poczekać, aż dorosną do prawdziwych przedstawień? Ale przecież większość tych dzieci ma już za sobą kontakt z telewizorem, magnetofonem, a nierzadko także komputerem. Raczej nie zadawaliśmy sobie pytań, czy już do tego wszystkiego

> dorosły. Maluch, który wie, do czego służy „myszka”, umie sam sobie włączyć bajkę na DVD, a nawet pstryknąć zdjęcie aparatem fotograficznym, ma w teatrze pole do rozwoju wyobraźni, oswojenia się z żywymi aktorami, wejścia w relację z rówieśnikami. Odkrywa umowny świat bez pilota (2007).

W świetle współczesnego doświadczenia przyspieszenia społecznego napędzanego postępem technologicznym i szybkim tempem życia, których efektem jest „kurczenie się teraźniejszości”, jak ujął to Hartmut Rosa, teatr dla najmłodszych można również widzieć jako „oazę spowolnienia” w ujęciu zaproponowanym przez tego badacza (2015). Określa on w ten sposób te obszary geograficzne, grupy społeczne i praktyki kulturowe, które umożliwiają wolniejsze doświadczanie czasu. Analizując teatr jako „oazę spowolnienia”, Daria Skjoldager-Nielsen podkreśla, że „jego nacisk na czasową obecność [współobecność – M.W., A.Ł.], a także kontemplacyjne zaangażowanie” działa dwutorowo wobec efektu przyspieszenia społecznego – teatr pełni funkcję „schronienia przed pośpiechem”, ale równocześnie zachęca „do krytycznej refleksji nad współczesnym stylem życia” (Skjoldager-Nielsen, 2025, 260). Potwierdzeniem takiego potencjału oddziaływania teatru dla najnajów może być historia przytoczona przez Hannę Bylkę-Kanecką z korespondencji ojca po spektaklu *DOoKOŁA* Kolektywu Holobiont, który szczerze podzielił się refleksją, że poczuł brak czasu na to, „aby przenieść uwagę z pracy do bycia w pełni i przeżywania czegoś wspólnie z dzieckiem” (2022, s. 62).

Modele performansów dla najnajów

Regularność działań grup specjalizujących się w tworzeniu przedstawień dla

najnajmłodszych, stosowanie różnorodnych języków teatralnych i profesjonalizacja środowiska przyczyniały się do utrwalenia podstawowych reguł przedstawień, o czym była już mowa. Dwudziestoletni zasób polskich przedstawień dla najnajów pozwala uchwycić tendencje tematyczne. Teatr dla najnajów wpisuje się w etapy rozwoju psychospołecznego najmłodszych dzieci, stąd częstymi tematami są zmysły, emocje, materia i obiekty, doświadczenie własnego ciała, zabawa, pierwsze słowa, relacje międzyludzkie, wyobraźnia. Dość szybko polskie twórczynie polskiego ruchu najnajowego wprowadziły również nieoczywiste źródła tematyczne. Szlaki w odważnym poszerzaniu tego pola teatralnego przecierał bez wątpienia Teatr Atofri. Poetycki spektakl *Pan Satie* (2010) wprowadzał dzieci w przestrzeń abstrakcji, grę skojarzeniami, minimalistyczną plastykę, a premiera *Śladów* (2014), zrealizowana w koprodukcji z Teatrem Helios, włączała najmłodszych widzów do antropologicznej wyprawy teatralnej ku przeszłości, pamięci i tożsamości. Świeżość wnosiło też twórcze podjęcie motywów kultury ludowej w *Jabłonce* (2009), *Lulajce* (2011) czy *Lnie* (2015). *BrzUCHO* Morawskiej-Rubczak we Wrocławskim Teatrze Lalek (2013) wnosiło metaforycznie potraktowaną tematykę ciąży, tajemnicę życia przed narodzinami. W kręgu metaforyki relacji, czułości, narodzin, rodzicielstwa pozostawało jej przedstawienie *Blisko* (Scena Wspólna, 2016). Kontynuację poszukiwań języka scenicznego dla takich tematów można odnaleźć w realizacjach Hanny Bylki-Kaneckiej (*U-rodziny*, 2025). Teatr dla najnajów poszukuje też języka, by przełożyć na właściwą sobie poetykę wrażliwość i emocje dzieci doświadczających tęsknoty za utraconym domem, wyobcowania w nowym otoczeniu czy poczucia odmienności.

Teatr najnajowy w Polsce tworzą osoby związane z różnymi dziedzinami sztuk performatywnych: teatrem dramatycznym, lalkowym, tańcem,

sztukami wizualnymi, muzyką, cyrkiem, dlatego jest on tak hybrydyczny. O jego gatunkowej hybrydowości mówi też terminologia stosowana przy opisach propozycji dla najnajów. Obok określenia „przedstawienie", stosowane są takie nazwy jak: wydarzenie interaktywne, instalacja, akcja performatywna, performans, ścieżka sensoryczna, warsztat.

Obserwacja bogatego dorobku teatru najnajowego w Polsce zwróciła naszą uwagę na pewne dominanty w zakresie środków ekspresji oraz funkcji przedstawień dla najnajmłodszych widzów; swego rodzaju „natężenia kierunku", w którym artyści chcą intencjonalnie podążać razem z dzieckiem. Istotny wpływ na wektor tej drogi ma to, z jakiego obszaru sztuk performatywnych wywodzą się twórcy i tym samym jakie strategie sceniczne kształtują estetykę przedstawień i realizowaną przez nie koncepcję relacyjności. W oparciu o analizę tych aspektów wyodrębniłyśmy pięć modeli przedstawień najnajowych. Charakteryzując je, odwołamy się do przestawień polskich i zagranicznych, akcentując tytuły prezentowane na tegorocznym Festiwalu Najmłodszych.

1. Model narracyjny – dominantą staje się opowiadana historia, ciąg sytuacji, obrazków z życia, np. związanych z codziennymi czynnościami bliskimi dziecku, przygodami czy przebiegiem relacji. Spektakle w tym modelu wpisują się w tradycję storytellingu, w którym działanie słowem może być wzbogacane rozmaitymi środkami ekspresji, są też bliskie realizacjom powstającym w teatrach lalkowych dla dzieci przedszkolnych. O tym modelu wspominał Roberto Frabetti, który w oparciu o swoją praktykę podkreśla, że teatr dla najnajów nie musi być pozbawiony słowa, ale ważne jest to, jak jest ono traktowane. Słowo i narracja powinny żywić się rytmem, dźwiękiem, intonacją, pauzą, relacją z ciałem i obiektami – podkreśla współtwórca La Barakki (Frabetti, 2021). Na narracyjnej strukturze

bazowały lalkarskie premiery: *Tygryski* czy *Afrykańska opowieść.* Przykładem wieloosobowo prowadzonej narracji z animacją przedmiotów i projekcjami były pokazywane na Festiwalu Najmłodszych 2026 *Witrażowanki Stasia Wyspiańskiego* Teatru Groteska.

2. Model edukacyjny – wektor tych przedstawień zwrócony jest ku wprowadzeniu w świat dziecka czy też utrwaleniu słów i jakiegoś aspektu wiedzy, np. nazw osób, zwierząt, części ciała, kolorów, przedmiotów, zmysłów, emocji. Jak w każdej sytuacji edukacyjnej, spektakle w tym modelu mogą przybierać formułę tradycyjnego transferu wiedzy lub eksperymentować z alternatywnymi formami dzielenia się wiedzą. Edukacyjny kierunek zachowywały pierwsze polskie produkcje najnajowe, jak *Co to?*, w którym w dwa stworki, Hopek i Siupek, kojarzące się z popularnymi wtedy Teletubisiami, poznają bliskie dzieciom elementy otoczenia i układają mały dziecięcy świat. Odważniejszą propozycją, w której istotną rolę w poznawaniu kształtów czy kolorów odgrywała gra z abstrakcją i swoboda tworzenia skojarzeń, była *Układanka* Roberta Jarosza (2008). Rodzajem edukacyjnej podróży po ludzkim ciele było prezentowane na Festiwalu Najmłodszych 2026 *Ciałogranie* Teatru Baj (2022).

3. Model eksploracyjny – w tym modelu przedstawienia zbliżają się do instalacji sensorycznych czy akcji performatywnych, są rodzajem laboratoriów, przestrzeniami wspólnego eksperymentowania, teatralnymi placami zabaw. Taki format zaprezentował między innymi niemiecki Teatr Helios w prezentowanym w Poznaniu w 2015 roku spektaklu *H2O*. Twórcy eksploracyjnych formatów korzystają ze struktur dramaturgicznych znanych z dziecięcych zabaw, konstruują wielozmysłowe przestrzenie i sytuacje włączające dzieci. Dziecko wchodzi w rolę performera-odkrywcy i współtwórcy działań, zyskuje wiele samodzielności i sprawczości. Tym

samym działanie performerów spełnia się przede wszystkim w inicjowaniu współdziałania i w towarzyszeniu dzieciom. Przykładem takiego modelu są: *Naj* w reżyserii Martyny Majewskiej z Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu (2013), dwie produkcje Alicji Morawskiej-Rubczak: *LABirynt* (Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2015*) i LABirynt 2.0* (Teatr Animacji w Poznaniu, 2018) czy też *Baby Space* Daliji Aćin Thelander. W tym duchu przygotowana została akcja performatywna *Na wyspie*, zrealizowana dla Festiwalu Najmłodszych 2026 przez Gosię Dębską, Anitę Piotrowską i Wiktora Klimaszewskiego.

4. Model kontemplacyjny – najczęściej związany z podejmowaniem tematyki relacji, emocji, ale też poetycką grą wyobraźni, gdzie gra performerów tworzy w głównej części przedstawienia światy dane maluchom do obserwowania, wsłuchiwania się, niecodzienne, wzbudzające zachwyt lub zanurzające w otulającej atmosferze. Alicja Morawska-Rubczak wyznała, że marzyło się jej przedstawienie najnajowe, które będzie wyłącznie do oglądania, i spełniła to marzenie w *Kuuki* zrealizowanym w Japonii: „Wymarzyłam sobie, że dzieci obejrzą długą, bo prawie dwudziestominutową choreografię, a następnie zaprosimy je do eksploracji nowych przestrzeni scenicznych. Czułam, że w maluszkach jest ten potencjał i to się udało" (2017). Struktura dramaturgiczna, kompozycja inscenizacyjna i gra performerów nakierowane są na wywołanie i podtrzymywanie w dzieciach doświadczenia spokojnej obecności, która, jak ujmował to Jacques Ranciére w *Widzu* w*yemancypowanym* (2007), nie powinna być identyfikowana z pasywnością, ale jest zaproszeniem do wyciszenia, skupienia uwagi bez uruchamiania dyscyplinujących reguł teatralnego uspakajania. Z dawniejszych produkcji ten model realizowały przedstawienia, które już były wspominane w tym tekście, na przykład *Pan Satie* czy *Ślady* Teatru Atofri, *BrzUCHO*, również *Zorza. Opowieści światła* Maliny Prześlugi w Teatrze Guliwer w Warszawie (reż. Alicja Morawska-Rubczak, 2024), a z

prezentowanych na Festiwalu Najmłodszych 2026: *Blisko* oraz *Bardzo bardzo* (Teatr Maska w Rzeszowie, reż. Alicja Morawska-Rubczak).

5. Model choreograficzny – w centrum tych przedstawień jest najczęściej ciało z całą jego fizycznością, motorycznością i wynikającymi stąd możliwościami ruchu, specjalistycznymi umiejętnościami (np. tanecznymi, akrobatycznymi), sposobami kontaktu z innymi ciałami i obiektami. Dramaturgia tych przedstawień wyprowadzana jest z ciała, różnych codziennych i niecodziennych wzorców zachowań oraz improwizacji. W takim modelu bardzo często performerami są tancerze, choreografowie, akrobaci, artyści sztuk cyrkowych. Znaczący udział tego środowiska w kształtowaniu ruchu najnajowego w ostatnich kilku latach przyczynił się do tego, że spektakle realizowane w tym modelu są obecnie najszerzej reprezentowanym trendem w sztukach performatywnych dla najnajmłodszych. Hanna Bylka-Kanecka, współtwórczyni Kolektywu Holobiont, w spektaklu *Mój ogon i ja* (2022) widzi uprawianą przez zespół choreografię eksperymentalną jako zasób zarówno dla dzieci, aby „zdrowo rosły w połączeniu z cennymi sygnałami ze swoich ciał" (2024, s. 132), jak i dla towarzyszących im dorosłych, którzy nierzadko potrzebują odzyskania relacji ze swoim ciałem. Podkreśla w tym kontekście znaczenie odwrócenia kierunku procesu twórczego z „«dziecko powtarza, co robi dorosły», na «dorosły powtarza, co robi dziecko» (i co sam kiedyś prawdopodobnie robił, ale z różnych powodów zapomniał)" (2024, s. 63). Alicja Czyczel śmiało wręcz postuluje, że pole choreografii dla najmłodszej widowni to „obszar wymyślania kultury przyszłości" (2024). Z polskich produkcji wpisujących się w ten model należy wymienić: *Podłogowo* Lale.Teatru (2012), *InstynkTy* Poznańskiego Teatru Tańca w reżyserii Alicji Morawskiej-Rubczak i choreografii Moniki Kiwak (2022), *Poruszony las* w choreografii Anny Rubiroli czy *A ciało mówi* Kolekttaczu (2023). Ważne poszerzenie

choreografii o dialog taneczny z dziećmi niewidomymi proponował *Niewidzialny świat* Dansema Theatre. Podczas Festiwalu Najmłodszych 2026 przykładem pracy w takim modelu były trzy zagraniczne propozycje: *Ja jestem* Teatro al Vacío (Meksyk), *Fantastyczna historia Basarkusa* Le Compagnie Lamento (Francja) i *Blooom* Teatru 4Garoupas (Niemcy, Brazylia).

Teatru nie da się oczywiście pomieścić w precyzyjnie zdefiniowanych modelach, zależało nam jednak na zaznaczeniu kierunków, które są lub mogą być wybierane przez osoby tworzące sztuki performatywne dla najnajów. Mamy pełną świadomość, że każde przedstawienie jest dziełem złożonym i raczej z różnym natężeniem realizuje wyłonione przez nas kierunki, niż sztywno wpisuje się w jeden model. Po pierwsze, wyodrębnienie tych modeli traktujemy jako zaproszenie do dyskusji o tendencjach i przemianach polskiego teatru dla najnajów. Po drugie, widzimy ten podział jako rodzaj katalizatora do szerszej refleksji nad zagadnieniami, które powracają w wypowiedziach osób zaangażowanych w polski ruch najnajowy. Zarówno praktycy, jak i badacze wskazują potrzebę namysłu nad różnorodnymi strategiami scenicznej obecności performerów (kreowanie roli, animacja, taniec, improwizacja, ekspresja performerska), modelami nawiązywania relacji z odbiorcami, konwencjami i koncepcjami estetycznymi oraz filozofiami kształtującymi idee sztuk performatywnych dla najnajów.

Podsumowanie

Gdy patrzymy na dwie dekady teatru najnajowego w Polsce, widzimy, że ma on trwałe miejsce w kulturze i spełnia funkcję „oazy spowolnienia”, którym to terminem Hartmut Rosa opisuje zjawiska poszerzające teraźniejszość w wymiarze jednostkowym oraz dowartościowujące i pogłębiające relacje

międzyludzkie – w przypadku teatru dla najnajmłodszych tworzące trójkąt relacyjny dziecko–rodzic–twórca. Okrzepnięcie nurtu najnajowego w teatrze łączy się jednak z tym, że znika efekt nowości i rosną oczekiwania. W 2020 roku na łamach „Teatru Lalek" Justyna Czarnota z nieukrywanym rozczarowaniem notowała:

> W trakcie ostatnich sześciu lat liczba premier dla dzieci w wieku 0-3 lata w teatrach lalek wyraźnie zmalała i wszystko wskazuje na to, że ten kierunek się utrzyma. Warto zauważyć, że równolegle z zanikiem przedstawień dla najnajów można obserwować wzrost liczby propozycji dla grup wczesnoprzedszkolnych – 2,5+, 3+, 4+. […] Preferowane jest utrzymanie dotychczasowej polityki repertuarowej opartej na sprzedaży spektakli grupom zorganizowanym, co właściwie nie powinno dziwić, ponieważ to właśnie jest opłacalne, związane z realnymi przychodami. Doświadczenie wprowadzenia repertuaru najnajowego do instytucji staje się pryzmatem, przez który świetnie widać, że teatry są dotowanymi przez samorządy przedsiębiorstwami, którymi rządzi twarda ręka rynku, bezlitośnie weryfikująca szczytne idee (Czarnota, 2020).

Od tych słów minęło sześć lat. W tym czasie przeszliśmy doświadczenie pandemii, wybuchła pełnoskalowa wojna w Ukrainie, a w codzienne życie zaingerowały wynikające z tych zdarzeń kolejne kryzysy. Smutna konstatacja Czarnoty nadal jest aktualna. Środowisko tworzące polski teatr dla najnajów okrzepło, utrwaliły się rozpoznawalne style i strategie artystyczne, mało jest nowych nazwisk w środowisku najnajowych twórczyń i twórców. Nadal też w teatrze najnajowym dominują kobiety-twórczynie. Można odnieść wrażenie,

że polski teatr dla najmłodszych dzieci doszedł do swoistego szczytu swoich możliwości i stanowi na tyle stabilne pole sztuk performatywnych, że coraz trudniej zaproponować coś odświeżającego.

Jako jeden z pobudzających kierunków rozwoju ruchu najnajowego dostrzegamy współpracę osób z różnorodnych obszarów sztuk performatywnych i obiegów artystycznych, czego przykładem były *InstynkTy*. Zaproszenie tancerzy Poznańskiego Teatru Tańca, na co dzień pracujących z zupełnie innymi widzami, zaowocowało bardzo ciekawą dynamiką współobecności performerów i dzieci. Tendencją wyraźnie widoczną wśród zagranicznych produkcji jest współpraca z osobami związanymi z nowym cyrkiem czy też akrobatyką artystyczną. Takie nowe połączenia są bardzo produktywne, ale też niestety trudne organizacyjne.

Innym obserwowanym kierunkiem jest partnerstwo twórcze z dziećmi i rodzicami. Zaczynem spektaklu *Tu mieszkamy* w reżyserii Alicji Morawskiej-Rubczak według koncepcji i ze scenografią Barbary Małeckiej były warsztaty, spotkania dzieci i dorosłych, wymiana perspektyw, emocji, słów, skojarzeń. A przedstawienie zrodziło się dzięki transformacji międzypokoleniowego dialogu w autonomiczną wypowiedź artystyczną jego twórców. Niedającymi spokoju kwestiami pozostają jednak pytania, kto i gdzie ma dostęp do tego partnerstwa oraz co dla niego oznaczają wyzwania kryzysu demograficznego.

Z naszej perspektywy współczesnemu teatrowi najnajowemu potrzebna jest też lekkość i naturalny śmiech, który nie sięga po uproszczone gagi, ale korzysta z całego wachlarza komizmu, żywiołu zabawy i wyzwala tak po prostu radość bycia tu i teraz. Taką spontaniczną radość odczułyśmy razem z najmłodszymi i dorosłymi widzami podczas meksykańskiego spektaklu *Ja jestem* Teatru al Vacío, który był prezentowany na tegorocznym Festiwalu

Najmłodszych.

Wzór cytowania:

Wiśniewska, Marzenna; Łukaszewicz, Agata, *Dwie dekady teatru dla najnajów w Polsce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, DOI: 10.34762/8b8p-9t45.

Autor/ka

Marzenna Wiśniewska

Marzenna Wiśniewska (marzennaw@umk.pl) – teatrolożka, animatorka kultury. Profesorka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 2001-2011 była kierowniczką literacką Teatru Baj Pomorski w Toruniu. Zajmuje się historią i teorią teatru lalek, teatrem dla dzieci i młodzieży, pedagogiką teatru oraz animacją kultury. Autorka monografii *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* (2022). Członkini UNIMA (Training and Research Commission), POLUNIMA i Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Jest ekspertką w programach dotyczących sztuk performatywnych dla dzieci i młodzieży oraz konsultantką programową festiwali teatralnych. ORCID: 0000-0001-7126-2102.

Agata Łukaszewicz

Agata Łukaszewicz (agata.ukaszewicz@gmail.com) – teatrolożka, pedagożka teatru, arteterapeutka, archiwistka. Ukończyła Wiedzę o Teatrze, Media Interaktywne i Widowiska na UAM w Poznaniu, Pedagogikę Teatru na UW i Arteterapię na Uniwersytecie Medycznym im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych UW. Pracuje w archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Członkini zespołu merytorycznego projektu HyPaTia. Kobieca Historia Teatru Polskiego (Instytut Sztuki PAN) oraz Zespołu ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej (UAM w Poznaniu). Współpracowniczka Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w ramach programu „Lato w Teatrze” oraz archiwum Jana Dormana. W 2024 roku stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. ORCID: 0000-0001-7126-2102.

Przypisy

1. Jego przebieg zrecenzowała Agata Drwięga (2026).
2. Odbyły się: rozmowa z Robertem Frabettim, Zbigniewem Rudzińskim i Alicją Morawską-

Rubczak; wykład Marzenny Wiśniewskiej; warsztaty fokusowe oraz Obserwatorium Najnajowych Praktyk Artystycznych.
3. Pismo Claudio Massariego z 25.02.1987, maszynopis, data wpływu: 9.03.1987, zbiór korespondencji z instytucjami, teczka: Włochy, archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.
4. Wywiad z Wojciechem Nowakiem, przeprowadzony 25.06.2026, materiał archiwalny, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.
5. Wywiad z Wojciechem Nowakiem.
6. Po zamknięciu działalności Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Polsce, w 2021 roku operatorem Roztańczonych Rodzin została Fundacja Performat, a od 2023 roku projekt działa przy Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Jego obecną kuratorką jest Hanka Bylka-Kanecka.
7. Zob. Taniec Polska, https://taniecpolska.pl/wydarzenia/poznan-stary-browar-nowy-taniec-dla-dzieci-2014-dalija-acin-thelander-instalacja-baby-space/ [dostęp: 10.10.2026].
8. W Polsce sytuacja (po dzień dzisiejszy) jest odmienna, bowiem żłobki nie mają statusu placówek edukacyjnych, są instytucjami opiekuńczymi. Profesja położnej, pielęgniarki, opiekunki dziecięcej jest obok kwalifikacji pedagogicznych dopuszczona jako wystarczająca do pracy z dziećmi żłobkowymi. Nadzór nad placówkami sprawuje Ministerstwo Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej. Bliższe zatem modelowi włoskich żłobków są podlegające Ministerstwu Edukacji Narodowej polskie przedszkola, w których pracują pedagodzy.
9. Festiwal Najmłodszych, https://festiwalnajmlodszych.pl/bilety-2-2/ [dostęp: 10.10.2026].
10. Wszystkie dane podano za stronami internetowymi wskazanych teatrów na dzień 10.10.2026.

Bibliografia

Bylka-Kanecka, Hanna, *Polityczność choreografii dla rodzin z perspektywy performance as research*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 167.

Bylka-Kanecka, Hanna, *Powtórz i transformuj, teraz*, [w:] *Przyszłość. Szkice o sztuce dla dziecka*, red. A.M. Czernow, J. Żygowska, Poznań 2022.

Czarnota, Justyna, *Teatr najnajowy*, „Teatr Lalek” 2014, nr 3-4.

Czarnota, Justyna, *Teatr najnajowy – nieudany eksperyment?*, „Teatr Lalek” 2020, nr 203.

Czarnota, Justyna, *Co dla najnajmłodszych*?, „Teatr” 2021, nr 10.

Czarnota, Justyna, *Tam, gdzie żyją dzikie ogony*, „Teatr” 2023, nr 2.

Desfosses, Agnès, *Little Ones and Adults, Alive and Aware. Theatre Brings Together*, [w:] *Theatre for Early Years: Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, red. W. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.

Drwięga, Agata, *(Moja) historia Teatru Atofri*, [w:] *Teatr Atofri. 15 lat*, konc. i red. J. Żygowska, B. Bąblińska, M. Garlas, Stowarzyszenie Artystyczne Atofri, Poznań 2023.

Drwięga, Agata, *Teatr swoich widzów*, „Czas Kultury" 2026, nr 17, https://czaskultury.pl/artykul/teatr-swoich-widzow/ [dostęp: 30.08.2026].

Falkiewicz, Andrzej, *Kilka myśli o teatrze dla najmłodszych*, „Dialog" 1968, nr 11.

Fletcher-Watson, Ben, *Child's Play: A Postdramatic Theatre of Paidia for the Very Young*, „Platform" 2013, t. 7, nr 2.

Florschütz, Melanie; Kölling, Barbara, *The discovery of the small child as a spectator* [w:] *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, red. W. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.

Frabetti, Roberto, *Żłobek i teatr*, tłum. E. Swoboda, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, *T. 2 Świat w teatrze*, red. M. Karasińska, G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2007.

Frabetti, Roberto, *Cari genitori. Pensieri disordinati sul teatro per i piccolissimi*, Fondazione Gualandi Edizioni, Bologna 2021.

Gałkowski, Paweł; Morawska-Rubczak, Alicja*, Poszukiwanie nowej bliskości*, „Dialog", 1.09.2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/poszukiwanie-nowej-bliskosci [dostęp: 21.06.2026].

Jasińska, Magdalena, *Raport z badania potrzeb uczestnictwa w kulturze rodziców z dziećmi w wieku 0-3 lata*, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury, Toruń, 2023, https://woak.pl/wp-content/uploads/2023/10/Moja-pierwsza-odyseja-kosmiczna-I-raport-z-badan.pdf [dostęp: 10.10 2026].

Kalinowska, Katarzyna, *Kulturowy entourage pedagogiki teatru*, [w:] *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, konc. i red. nauk. J. Czarnota-Misztal, M. Szpak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

Karasińska, Marta, *Słowo sceniczne: obraz czy dźwięk?*, [w:] *Słowo na terytorium sztuki dziecka*, red. G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2013.

Morawski, Piotr, *Niepoważna miękkość ciała*, [w:] *Status sztuki dla dzieci. Pola, rozgrywki, refleksje*, red. A.M. Czernow, M. Wesołowska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2025.

Müller, Alicja; Wycisk, Karolina, *Miękkie choreografie. O tańcu eksperymentalnym dla rodzin*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/miekkie-choreografie [dostęp: 10.10.2026].

Nieustannie stawiam sobie wyzwania. Z Alicją Morawską-Rubczak rozmawia Maria Maczuga, 4.09.2017, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/247071/alicja-morawska-rubczak-nieustannie-stawiam-sobie-wyzwania [dostęp: 21.06.2026].

Obrębowska-Piasecka, Ewa, *Dozwolone do lat 3. „Co to?" Studia Teatralnego BLUM*, „Głos Wielkopolski", 3-4.02.2007.

Pierwsze kroki, Rozmowa ze Zbigniewem Rudzińskim, rozmawiała Joanna Żygowska, [w:] *Teatr Atofri. 15 lat*, konc. i red. J. Żygowska, B. Bąblińska, M. Gorlas, Stowarzyszenie Artystyczne Atofri, Poznań 2023.

Ranciére, Jacques, *Widz wyemancypowany*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007, nr 13.

Rosa, Hartmut, *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*, tłum. J. Trejo-Mathys, Columbia University Press, New York 2015.

Rubczak, Alicja, *Teatr najnajwiększych nadziei*, 6.05.2008, https://alicjarubczak.wordpress.com/teatr-dla-najnajmlodszych/ [dostęp: 21.06.2026].

Rudziński, Zbigniew, *Teatr dla dzieci – getto czy enklawa*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2, *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska, G. Leszczyński, Poznań 2007.

Samodzielne szukanie rozwiązań. O czerpaniu z pedagogiki teatru na innych polach teatralnej pracy. Z Anną Rochowską, Alicją Morawską-Rubczak i Sebastianem Świądrem rozmawia Anna Zalewska-Uberman, [w:] *Praktykując pedagogikę teatru. Pojęcia. Wartości. Przykłady*, red. mer. J. Czarnota, K. Piwońska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2024.

Schonmann, Shifra, *Theatre as a Medium for Children and Young People*, Springer, Dordrecht 2006.

Skjoldager-Nielsen, Daria, *Teatr a nowoczesność: oaza spowolnienia*, [w:] *Relacyjność w kulturze i sztuce. Księga jubileuszowa profesor Małgorzaty Leyko*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.

Taneczny boom dla najmłodszych i bliskich im dorosłych. Z Hanną Bylką-Kanecką, Alicją Czyczel i Joanną Leśnierowską rozmawia Katarzyna Lemańska, [w:] *Status sztuki dla dzieci. Pola, rozgrywki, refleksje*, red. A.M. Czernow, M. Wesołowska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2025.

Taube, Gerd, *The Dramaturgy of Theatre for Early Years*, Editioni Pendragon, Bologna 2023.

The discovery of the small child as a spectator. The performer Melanie Florschütz and the director Barbara Kölling in a discussion on „Theatre for Early Years", [w:] *Theatre for Early Years Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*, red. W. Schneider, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.

Tomaszewska, Ewa, *Jan Dorman – własną drogą*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", Katowice 2012.

Tyszka, Juliusz, *Teatr dla najnajmłodszych jako efekt ewolucji sztuki teatru w ostatnim czterdziestoleciu*, [w:] *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*, tom 2, red. M.

Karasińska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań, 2009.

Tyszkowa, Maria, *Recepcja sztuki teatralnej*, [w:] *Sztuka dla najmłodszych*. *Teoria, recepcja, oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, PWN, Warszawa–Poznań 1977.

Ward, Winifred, *Theatre for Children*, KY: The Children's Theatre Press, Anchorage, 1950.

Water, Manon van de, *Cognition and Emotion: How Does Theatre Mean, or, What Is the Relationship Between Cognition and Emotion in Theatre for Early Years?*, [w:] *Mapping Research A Map on the Aesthetics of Performing Arts for Early Years*, red. M. van de Water, Edizioni Pendragon, Bologna 2023, https://mapping-project.eu/wp-content/uploads/2023/08/Mapping_research_book.pdf [dostęp: 20.10.2026].

Wiśniewska, Marzenna, *Dziecko – performer w teatrze*, „Teatr Lalek" 2013, nr 4.

Źródła internetowe:

Art Fraction Foundation, https://www.artfractionfoundation.com/festiwal-najmlodszych [dostęp: 21.06.2026].

Festiwal Najmłodszych, https://festiwalnajmlodszych.pl/ [dostęp: 21.06.2026].

Materiały archiwalne:

List, teczka: Seminarium dla pedagogów, rodziców i ludzi teatru „Teatr dla najnajmłodszych", Dokumentacja, 2006, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Program *Scena Prezentacji. Teatr najnajmłodszych*, Poznań 13-14.04.2008, teczka: Teatr dla Najnajmłodszych, druki ulotne, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Wywiad z Wojciechem Nowakiem, przeprowadziła Agata Łukaszewicz, 25.06.2026, materiał archiwalny, Archiwum Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dwie-dekady-teatru-dla-najnajow-w-polsce*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tytul-przychodzi-pozno

/ REPERTUAR

Tytuł przychodzi późno

Marcelina Obarska

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

Wieczne rodeo

koncepcja i reżyseria: Anna Karasińska, reżyseria światła: Szymon Kluz, reżyseria dźwięku: Konrad Błaszczyk

premiera: 26 czerwca 2026

Spektakl, który programowo nie chce komunikować dyskursywnie, wymyka się krytycznej opowieści. Dlatego w trakcie oglądania *Wiecznego rodeo* czułam, że próbuję – niekiedy wręcz panicznie – chwycić się czegoś, co będę mogła poddać interpretacji w tekście; czułam, że jako krytyczka muszę odnaleźć to, co mimo wszystko ulegnie pod naporem dyskursywnej analizy, natomiast wyjawienie trudności na tym polu będzie mogło zostać uznane za nieprofesjonalne. Prawda jest jednak taka, że nie wiem, o czym była ta praca i postrzegam to jako sukces wrocławskiego przedstawienia, a własne doświadczenie za pozytywne i wzbogacające poznawczo mimo całej odbiorczej niepewności i bezsilności interpretacyjnej.

Teatr Karasińskiej jest bowiem dla mnie formą afirmatywnej odmowy – reżyserka konsekwentnie trzyma się obranej już ponad dekadę temu drogi (jej debiut teatralny, *Ewelina płacze*, miał miejsce w 2015 roku); drogi, która nie wpisuje się w dominujący w Polsce model teatru opowiadającego (o relacjach międzyludzkich, o „sprawach"), lecz wytyczona została pośród subtelnych jakości performatywnych. Karasińska zdaje się obejmować te jakości specjalną ochroną. Odmawia porzucania ich na rzecz działań, które mogłyby zapewnić jej wygodniejszą pozycję w rodzimym teatralnym mainstreamie. Nie jest jednak tak, że ta postawa pozostaje niedoceniona – *Fantazja* (2017) była prezentowana na wielu festiwalach na całym świecie, *Łatwe rzeczy* (2021) nagrodzono Grand Prix na festiwalu Boska Komedia, a w 2026 roku reżyserka wyróżniona została Nagrodą im. Konrada Swinarskiego dla najlepszej osoby reżyserującej minionego sezonu, przyznawaną co roku przez miesięcznik „Teatr". Mam jednak wrażenie, że artystka od początku swojej teatralnej kariery zwraca się do pola sztuk performatywnych, stojąc u brzegu głównego nurtu. Umyślnie używam tutaj niezbyt zgrabnej frazy o „zwracaniu się do pola", jako że doświadczenie *Wiecznego rodea* zainspirowało mnie do myślenia o Karasińskiej jako artystce choreografującej, która nie tylko projektuje własny spektakl jako partyturę przemieszczeń, ale i w jakimś sensie choreografuje siebie jako aktantkę w owym polu. Zorientowałam się, że za każdym razem oglądam spektakle tej twórczyni w szerszej perspektywie tego, jak praktykowane jest w Polsce medium teatru.

Zaczęłam tekst metarefleksjami, żeby zaakcentować wagę tego wymiaru w odbiorze najnowszego spektaklu Karasińskiej. Przejdźmy jednak do tego, na co właściwie patrzyłam. *Wieczne rodeo* składa się z kilku sytuacji, w których bierze udział dziesięć osób. Jak zwykle u tej reżyserki, nie mamy do czynienia z postaciami, ale z osobami wykonującymi różne działania – indywidualnie i

wspólnie, wobec siebie i wobec widowni. Noszą one niewyróżniające się ubrania w stonowanych kolorach, wyglądające niemal prywatnie, które z trudem można nazwać kostiumami. Przestrzeń jest otwarta i jasno oświetlona. Spektakl rozpoczyna scena ujeżdżania niewidzialnego konia przez aktora (Dawid Sozański), który nosi kowbojski kapelusz i wydaje z siebie typową onomatopeję imitującą rżenie („i-ha-ha"). Dzieje się to przy dźwiękach arii *Senza mamma* Pucciniego w wykonaniu Marii Callas. Motyw jazdy konnej, narowistości, wysiłku okiełznania zwierzęcia, gwałtowności upadku z siodła i choreografii różnych typów chodu konia powraca w jednej z dłuższych sekwencji w obrębie wyobrażonego padoku sygnalizowanego fragmentem metalowej barierki. Cała obsada spektaklu po kolei wykonuje wówczas różne konne choreografie, podczas gdy pozostali – stojąc za barierką – obserwują. Ta podwójność sytuacji odbiorczej jest istotnym elementem *Wiecznego rodea*: jako widzki i widzowie oglądamy grupę osób oglądającą także siebie w działaniach, które rozmywają granicę między koniem a jeźdźcem (czasem zdaje mi się, że oglądam tętent czy wierzganie kopyt, chwilami – że na podłogę upada wysiodłany dżokej). Skąd konie? Dlaczego rodeo? Przypomina mi się dużo memów z końmi, film *Czyż nie dobija się koni?* Sydneya Pollacka i animacja *Mustang z dzikiej doliny*, ale nie potrafię uzasadnić obecności hippicznego imaginarium w tym przedstawieniu. Jest tak najpewniej dlatego, że proponowane przez spektakl sytuacje wydają się mieć autoteliczną naturę, eksplorować same siebie i niczego nie opowiadać. W przedpremierowym wywiadzie reżyserka opowiadała, że „wieczne rodeo" stało się w trakcie prób powracającym żartem oznaczającym coś na kształt ciągłego trudu, niekończącego się życiowego znoju etc. (*„Wieczne rodeo"…*, 2026). Dla zespołu twórczego było to zatem pojemne określenie dotyczące wysiłku, jaki musimy włożyć w próby utrzymania się na metaforycznym „koniu codzienności" (pewnie nie

użyłabym tego absurdalnego terminu, gdyby nie to, że spektakl utrzymany jest w żartobliwym tonie, a osoby performujące sporo się śmieją). Mnie, odkąd go usłyszałam, kojarzył się z koszmarem mitycznego wiecznego powrotu, nieustannym krążeniem wokół tego samego i tkwieniem w rzeczywistości replikującej się nieskończenie wiele razy. Nie sądzę jednak, by tytuł – który, jak podkreśla Karasińska, jak zwykle przyszedł do niej na późnym etapie pracy – wymagał szczególnie gorliwej interpretacji. Wydaje się, że u tej artystki – która wcześniej stosowała w tym kontekście różne wybiegi, jak na przykład tytułowanie kolejnych prac jako *Drugi spektakl, bez tytułu 09/21* albo *2118. Karasińska* – nadawanie nazwy spektaklom jest raczej koniecznością wynikającą z realiów produkcyjnych niż istotnym autorskim gestem.

Pomiędzy preludium w wykonaniu Sozańskiego a sekwencją na padoku osoby performujące przez dłuższy czas wykonują działania sygnalizujące różne emocje – na przykład zdziwienie, rozbawienie, radość, ale także strach czy rozpacz. Stoją w jednym rzędzie, to cofając się, to podchodząc z powrotem do przodu. Wykonują też zapętloną choreografię ukłonów, prowokując widownię do aplauzu (widzka siedząca za mną pyta swojej towarzyszki, czy to już koniec, choć minął może kwadrans). Czuję wtedy, jak rozdwaja się mój odbiór: na poziomie profesjonalnym odczytuję tę sytuację jako demonstrację pewnego repertuaru gestów i ekspresji z pola pantomimy. Swobodna, instynktowna asocjacja kieruje mnie jednak ku wspomnieniom z dzieciństwa związanym z grą komputerową *The Sims*, w której postaci w czytelny, niekiedy schematyczny sposób prezentowały emocje. W grze te gesty zawsze były jednak częścią narracji, a emocje miały umocowanie w wirtualnej rzeczywistości jako zrozumiałe konsekwencje wydarzeń w życiu simów zamieszkujących swoje domki. W spektaklu Karasińskiej nie ma ani „domków” (rozumianych jako jakiś zaprojektowany uprzednio świat, w

którym umieszcza się postaci), ani zdarzeń, które uzasadniałyby kolejne afektywne ekspresje, widzka zaproszona jest zaś do konfrontacji z brakiem źródła. Dostrzegam jednak, że umysł mimowolnie próbuje podłożyć pod owe ekspresje jakieś historie, przyczyny, szuka wyjaśnień. Wrocławski spektakl natomiast spokojnie i metodycznie wytrąca z tego poznawczego automatyzmu. Z czasem coraz łatwiej jest porzucić usilne starania skonstruowania w głowie jakiejkolwiek opowieści, którą następnie można by analizować. Jedzenie jabłka przez osoby performujące wprost z dłoni innej osoby performującej jest właśnie tym – gryzieniem owocu w pochyleniu blisko mikroportu amplifikującego odgłos tej czynności. To kolejna „końska" choreografia, która pojawia się w przedstawieniu bezinteresownie: aktorzy i aktorki nie grają koni, ale przyjmują na siebie działania kojarzące się z tymi zwierzętami. Bezinteresownie, to znaczy bez nastawienia na konkretny, uprzednio wykoncypowany efekt. Następnie, założywszy mikroporty i chwyciwszy kartki leżące na skrzyni z boku sceny, wykonawcy i wykonawczynie siadają w półokręgu i wypowiadają słowa piosenek, zwracając się do siebie nawzajem. To moment, w którym w spektaklu pojawia się słowo – przychodzi ono jednak z zewnątrz. Osoby performujące mówią do siebie, korzystając z wydrukowanych tekstów utworów muzycznych. Słowo jawi się jako pewien rodzaj scenicznego urządzenia, na którym (z którym) wykonuje się pewne działania, ale nie ma ono dalece innego statusu niż jabłko czy kowbojski kapelusz. Wybrane utwory należą do repertuaru muzyki pop, disco polo czy hip-hop: to między innymi *Powiedz* zespołu Ich Troje, *Ona by tak chciała* Ronniego Ferrari, *Przez twe oczy zielone* zespołu Akcent, *Kamienie szlachetne* kolektywu Hewra/Mobbyn/Don Poldon czy *Serce* grupy LSO. Wypowiadanie ich tekstów w sposób poważny nadaje tej sytuacji, rzecz jasna, komiczny wymiar (to między innymi takie frazy, jak „płyniemy jak rakieta posypana mocna feta", „pani policjantko ooo

jaki mandacik mi dzisiaj wystawisz” albo „bracia moi bracia lecą po dzielni”). To kolejny moment w przedstawieniu, kiedy osoby performujące się „gotują” – nie mogą powstrzymać śmiechu, odruchowo próbując maskować rozbawienie. W *Wiecznym rodeo* jest na śmiech sporo miejsca.

Nie mam wrażenia, że przedstawienie chce mi coś konkretnego opowiedzieć. I jest to jednocześnie uwalniające, przyjemne i trudne. *Wieczne rodeo* jest typem spektaklu, który nierozmyślnie skłania ku refleksji nad samym aktem pisania o teatrze. Mimo że to praca o prostej konstrukcji, oszczędna wizualnie i stosunkowo krótka – wydaje się trudnym przedmiotem analizy. Nie chcę jednak stosować retorycznego wybiegu polegającego na określeniu czegoś jako wymykającego się interpretacji czy symbolizacji i tym samym skapitulować przed próbą stworzenia tekstu krytycznego. Mam raczej na myśli to, że w pozornie prostym, radosnym – czy wręcz naiwnym – przedstawieniu dostrzegam wymagającego/ą partnera/partnerkę do rozmowy. Prowokuje on/ona do stawiania pytań fundamentalnych, jak gdyby nieprzystających do obserwowanej lekkości: co robi ze mną ten spektakl? Co ja robię z tym spektaklem? Nie ukrywam, że jestem fanką teatru Anny Karasińskiej, a tuż po wyjściu z budynku Piekarni, gdzie prezentowana była ta praca, napisałam do przyjaciół na Messengerze: „*Wieczne rodeo* jest cute i daje uczucie tęsknoty za czymś”. To chyba tęsknota za jakościami performatywnymi, za doświadczeniem teatru, które przypomina o tym, jak wyjątkowe, chwilami przedziwne jest to medium i jak często jego pozadyskursywne potencjały pozostają niewyzyskane. Po brawach usłyszałam, jak jeden z widzów mówi do znajomej: „Bardzo oryginalny spektakl, niepodobny do innych”. Myślę, że to dziś – w obliczu czegoś, co nazwałabym przymusem posiadania zdania i uczestnictwa w każdej dyskusji oraz generalnego naporu piętrzących się ważnych tematów – szczególnie ważne doświadczenie w kontakcie ze sztuką: poczuć coś, ale nie do końca

wiedzieć „o czym było”.

Wzór cytowania:

Obarska, Marcelina, *Tytuł przychodzi późno*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/tytul-przychodzi-pozno.

Autor/ka

Marcelina Obarska

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

Bibliografia

„Wieczne rodeo” – urodzinowa premiera wrocławskiej Pantomimy, prowadzi Grzegorz Chojnowski, Radio Wrocław, 24.06.2026, https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/161769/WIECZNE-RODEO-urodzinowa-premiera-wroclawskiej-Pantomimy [dostęp: 15.10.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/tytul-przychodzi-pozno*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/koniec-romansu

/ REPERTUAR

Koniec romansu

Magda Piekarska

Teatr Polski we Wrocławiu

Mąż i żona

reżyseria i scenografia: Michał Zadara, kostiumy: Jadwiga Ziemińska, światło i wizualizacje: Michał Zadara, Mikołaj Pływacz, konsultacja scen intymnych: Paulina Jagiełło, zespół scrumowy: product owner: Michał Zadara, scrum master: Anastazja Charitonowa, Anna Basiak, Roksana Kurc-Zapłatyńska, Mikołaj Pływacz, Jędrzej Sierpiński, Julia Walczak

premiera: 25 września 2026

Wrześniowa premiera *Męża i żony* Aleksandra Fredry to dobry moment, żeby powiedzieć pierwsze „sprawdzam” planom odbudowy artystycznej renomy Teatru Polskiego przez Michała Zadarę. Ten test na początku drugiego sezonu jego dyrekcji nie napawa, niestety, optymizmem.

O Zadarze w Polskim jest głośno od miesięcy, jednak nie ze względu na repertuar największej dolnośląskiej sceny (na niej, nomen omen, najlepiej dotąd wypadł jubileuszowy *Repertuar* w reżyserii Wojtka Ziemilskiego, rzadko jednak grany), ale na testowane przez dyrektora nowe metody

zarządzania, które od początku budziły ciekawość i ekscytację u obserwatorów, u części zespołu zaś rosnący opór. Zwinne zarządzanie, zespoły scrumowe zastępujące producentów, dema, czyli pokazy efektów pracy co dwa tygodnie i daily, codzienne spotkania całej zaangażowanej ekipy – nowe nazewnictwo i naszpikowane anglicyzmami eksplikacje zapożyczone ze świata wielkich korporacji odbiegały daleko nie tylko od dotąd znanych w instytucjach reguł, ale wywróciły też do góry nogami proces powstawania spektaklu[1]. Coraz silniejsze jest poczucie, że trudno je zaadaptować na teatralną scenę. To, co miało czynić proces twórczy bardziej transparentnym, przyjaznym dla jego uczestników, bezpiecznym i efektywnym, okazało się dla wielu problematyczne – dotyczy to samodzielnej w dużej mierze pracy aktorów nad spektaklem, przy ograniczonym do niezbędnego minimum udziale reżysera, czy w skrajnych przypadkach – spektakli powstających bez niego, jak *Czarna komedia* Petera Schaffera, kwietniowa premiera w Polskim. „Aktorzy mają dyplomy, dwadzieścia lat doświadczenia grania w farsach i naprawdę nie potrzebują nadzoru kogoś, kto nauczy ich grać w tym gatunku. Spektakl może wymagać zatrudnienia specjalisty czy specjalistki od teatru fizycznego, ale reżyser, który będzie interpretował farsę? To nie *Zbrodnia i kara*" – mówił w jednym z wywiadów Zadara (*Ten teatr…*, 2025).

Do tego wszystkiego dochodzi głoszona przez dyrektora Polskiego idea dostarczania jak największej liczbie widzów jak najlepszej sztuki za jak najniższą cenę. W wywiadach Zadara podkreśla, że nie interesuje go spektakl, który spodoba się krytykom teatralnym, będzie zapraszany na festiwale i będzie zdobywał nagrody w konkursach. Zamiast przedstawicieli środowiska woli widzieć w teatrze „zwykłych ludzi", którzy chcieliby spędzić miło wieczór w teatrze, bo to właśnie oni będą w stanie zapełnić za kilka miesięcy tysiąc dwieście miejsc na widowniach trzech scen Polskiego – dziś

działa tam tylko jedna, licząca dwieście miejsc Scena na Świebodzkim (tamże).

Dążenie do idei teatru środka w największym w regionie publicznym teatrze może wydawać się rozsądnym kierunkiem, o ile to jest dobry teatr – taki zadowoli przecież zarówno znawców, jak i „zwykłych widzów", nie tworząc w sztuczny sposób sprzeczności w oczekiwaniach tych grup. Kłopot tkwi w szczegółach deklaracji Zadary – potrzeba przyciągnięcia do Polskiego jak najszerszej publiczności idzie w parze z protekcjonalnym stosunkiem do tejże. Trudno inaczej traktować jego słowa o potrzebach „zwykłych widzów", dla których od oceny jakości artystycznej spektaklu zdecydowanie większe znaczenie ma poczucie komfortu: „Czy wieczór był ciekawy i zrozumiały? Czy się nie nudziłem? Czy w bufecie były dobre kanapki? Czy nie było zbyt duszno, czy była kolejka do toalety, czy w przerwie można było napić się kawy – wszystko, co wpływa na komfort widza, który nie przychodzi do teatru z potrzebą oceny" (tamże).

Taka koncepcję teatru, w którym przekaz płynący ze sceny ma być przede wszystkim jasny i zrozumiały, byłyby w stanie spełnić adaptacje literatury – klasycznej i współczesnej. To udało się w *Prawdziwej historii*, pierwszym spektaklu dyrekcji Zadary, w jego reżyserii. Przy scenografii składającej się ze stołów, krzeseł i nutowych pulpitów piątka aktorów zamieniła dwa teksty z *Opowiadań bizarnych* Olgi Tokarczuk w rodzaj koncertu, w którym można było znaleźć dalekie echa *Ustępu* mistrzowskich *Dziadów* tego reżysera sprzed lat, o wiele bardziej kameralnego, ale wciąż w stylu *jam session*. Nie bez znaczenia było to, że Zadara zgromadził wtedy na scenie najlepszych spośród pozostałych w Polskim wykonawców, którzy mieli za sobą m.in. doświadczenie pracy w *Dziadach*: Monikę Bolly, Mariana Czerskiego, Jakuba Giela, Mariusza Kiljana i Edwina Petrykata.

Ryzyko przy *Mężu i żonie* było już jednak większe. Na korzyść przemawiało doświadczenie Zadary w inscenizacjach klasyki – dowiódł tego nie tylko w *Dziadach* w Teatrze Polskim, ale też m.in. we Fredrowskiej *Zemście* zrealizowanej dwa lata temu w stołecznym Teatrze Komedia. Ten sukces zasadzał się przede wszystkim na sposobie prowadzenia aktorów, w których interpretacji poezja mówiona ze sceny nabierała cech zwykłego, potocznego języka, znikała bariera dzieląca odbiorcę od – było nie było – literackiego zabytku, rozpływał się nimb arcydzieła, z którym tylko do muzeum, do szkół na półkę z lekturami, z szacunkiem i delikatnie. Na podstawie klasycznych tekstów Zadara przygotowuje atrakcyjne dla widza, angażujące jego uwagę przedstawienia. Takie, które idealnie realizują ideę teatru środka, zadowalając koneserów i przyciągając publiczność z ulicy.

Co zatem mogło pójść nie tak? Przede wszystkim to, że tym razem Zadara pracował w przeważającej mierze z nowym zespołem. którego duża część trafiła do Polskiego za czasów dyrekcji Cezarego Morawskiego i Jana Szurmieja. Przyjęli oni do pracy m.in. aktorów, których wcześniejsze doświadczenia sceniczne wepchnęły w manierę deklamatorstwa, nieznośną we współczesnym teatrze. Można jednak zapytać: kto miałby tę manierę przełamać, jeśli nie właśnie Zadara? Skoro się nie powiodło – może na przeszkodzie stanęła metoda pracy? Skoro reżyser (i dyrektor, który przyszedł do teatru z wizją głębokiej zmiany procesu twórczego) ma ograniczyć do minimum swoją obecność na próbach, jak aktorzy mieliby wyjść poza własne schematy, w których tkwili od lat?

Jeszcze przed premierą można było usłyszeć deklaracje, że będzie to Fredro czytany przez pryzmat Bergmana (*Michał Zadara reżyseruje…*), więc przed pierwszym dzwonkiem apetyty były mocno zaostrzone. Spektakl w dodatku jest grany w kilku obsadowych wariacjach (niewymienny jest jedynie

Kamerdyner Marka Feliksiaka) – dobry powód, żeby wybrać się na niego kilka razy. Niestety, od samego początku, od pierwszej sceny, jest jasne, że nici z Bergmana, a to, co serwuje nam pierwsza obsada, skutecznie leczy ochotę na powtórkę.

Jeszcze zanim ruszy akcja tej komedii pomyłek na pięć scenicznych postaci, w której oboje małżonkowie, Elwira i Wacław, namiętnie się nawzajem zdradzają, nie wiedząc, że i sami są zdradzani, pojawia się pierwsze zderzenie – ze scenograficznym projektem autorstwa Zadary. Oto mamy przed sobą coś na podobieństwo mieszczańskiego salonu – na przodzie sceny, dosłownie na wyciągnięcie ręki widzów siedzących pośrodku pierwszego rzędu, adapter i stos płyt w białych okładkach z wypisanymi flamastrem nazwami wykonawców lub kompozytorów – od Skalpela po Wagnera, przez Lanę del Rey. Za nim stoi ni to potężnych rozmiarów stół, ni to katafalk, nad którym wisi kryształowy żyrandol. Wokół stołu kilka metalowych krzeseł, w tle dwa obrazy – jak się później dowiemy – namalowane według projektów Zadary. Jeden przedstawia rozpikselowany widok wielkomiejskiej ulicy z jadącym nią samochodem, na drugim jest okładka płyty *Control* Janet Jackson. Jedyne, co sygnalizują te wiszące w smutnej atrapie mieszczańskiego salonu płótna, to profesja (albo może raczej hobby) pani domu: grana przez Jolantę Zalewską Elwira jest malarką, co można poznać po tym, że w jednej ze scen pojawia się owinięta fartuchem, z paletą i pędzlem w ręku. Te artystyczne ciągoty nie mają jednak najmniejszych konsekwencji ani dla przebiegu akcji, ani dla konstrukcji postaci. Podobnie jak adapter, na który bohaterowie nadziewają kolejne winyle – ścieżka dźwiękowa również nie układa się w nic spójnego, może poza tym, że w finale sprytna służąca Justysia (Aleksandra Chapko-Klimczak) szykuje swoim „państwu” coś na kształt małej apokalipsy zapowiadanej przez *Cwał Walkirii* Wagnera. Jednak ta słodka zemsta klasy pracującej na

towarzystwie bogatych nierobów, z nudów wdających się w nic nieznaczące romanse, blaknie i blednie przy innych jej popkulturowych portretach, znanych choćby z filmu *W trójkącie* i seriali: *Białego Lotosu* czy, ostatnio, *Lalki*. Przy czym jakkolwiek wątła jest ta interpretacyjna ścieżka, jest zarazem jedyną w całym spektaklu, która ujawnia w tym *Mężu i żonie* reżyserski charakter pisma i wydaje się cokolwiek znaczyć. Kłopot w tym, że brakuje jej przestrzeni w dramaturgii całego spektaklu, żeby mogła w pełni wybrzmieć.

Ani soundtrack, ani scenografia czy kostiumy Jadwigi Ziemińskiej, przygotowane we współpracy z zespołem, nie prowadzą w żadne konkretne „tu i teraz", raczej kierują w ślepe uliczki – mimo że z gruntu współczesne, te wszystkie elementy sytuują akcję *Męża i żony* w jakimś umownym bezczasie, w którym wprawdzie używa się telefonów komórkowych, wieczorem odpala Netflixa, kochankę wspiera, wysyłając jej blika, ale listy wciąż pisze się na papierze, nie korzystając przy tym bynajmniej ze wsparcia AI. Nie dowiadujemy się, w jakie konkretnie środowisko Zadara celuje, przenosząc we współczesność akcję sztuki – wydaje się, że mogłaby się toczyć wszędzie i nigdzie zarazem, tak dalecy są jej bohaterowie od przedstawicieli jakichkolwiek znanych nam grup społecznych, tak niepodobna do niczego i bezosobowa jest zasiedlona przez nich przestrzeń.

Ale największym problemem tej inscenizacji jest prowadzenie aktorów, którzy grają tak, jakby ilustrowali tezę Zadary o postulowanym przez niego teatrze skierowanym do tzw. szerokiej widowni – mówią głośno i wyraźnie, tak głośno i wyraźnie, że przez większość spektaklu wydaje się, że wręcz wykrzykują swoje kwestie, przez co nie ma możliwości budowania jakiejkolwiek relacji między kreowanymi przez nich postaciami. Można odnieść wrażenie, że próbują powołać do życia nie tyle prawdziwe postaci,

ile typy ludzkie – safandułowatego Wacława, zadufanego Alfreda, egzaltowaną Elwirę, sprytną Justysię. Żal zmarnowanego potencjału, który tkwił w niektórych decyzjach obsadowych, dając szansę na ciekawe napięcia. W rolach Elwiry i jej kochanka Alfreda (Ernest Nita) oglądamy przecież parę aktorów, których dzieli pokolenie, podobna różnica jest między odtwórcami ról Wacława (Andrzej Olejnik) i Justysi, co sprawia, że dla obojga małżonków ich romanse mogły nabrać charakteru łabędziego śpiewu, ostatniej, być może, szansy na miłosne uniesienia, usprawiedliwiającej to, jak szaleńczo, rozpaczliwie się ich chwytają. Niestety, te generacyjne napięcia zostały przeoczone. W efekcie dostajemy płaski, czysto ilustracyjny wobec Fredrowskiej opowieści obrazek. Najlepszy w tej obsadzie jest Feliksiak grający Kamerdynera, który jest w stanie wyrazić swój stosunek do miłosnych intryg „państwa" za pomocą oszczędnych, acz wyrazistych słów i gestów.

Kreacje aktorskie były największym rozczarowaniem. Miałam nadzieję, że przynajmniej one trafią prosto w serce – że słysząc ze sceny zdania napisane przez Fredrę, będziemy mieli wrażenie, że zostały napisane wczoraj. Niestety, w formie, w jakiej je dostajemy, w połączeniu ze współczesnym kostiumem, w sposób jeszcze bardziej dojmujący wydają się wyjęte z jakiejś potwornej ramoty. Można tylko zgadywać, co poszło nie tak – czy zawinił brak reżysera, a aktorzy pozostawieni sami sobie w tym procesie sami siebie doprowadzili do takiego koszmaru, czy też wręcz przeciwnie – to reżyserski pomysł pogrzebał Fredrę. Ostrożnie obstawiam jednak to drugie, pamiętając choćby Zalewską znakomitą jako Hanna Gronkiewicz-Waltz w *Tęczowej Trybunie 2012*. Porażka jest tym smutniejsza, że stanowi zarazem świadectwo tego, jak Zadara wyobraża sobie ów jak najlepszy teatr trafiający do jak najszerszej widowni. I nie przemawia do mnie argument, po który dyrektor Polskiego chętnie sięga – że nie jest to propozycja dla krytyków, że

nie ich ma zadowalać. Bo taka propozycja, skierowana do jakiegokolwiek widza, obraża jego inteligencję i wrażliwość w sposób, jakiego nie robi jednak ogromna większość zorientowanych na masowego odbiorcę filmów czy seriali na platformach streamingowych.

Dawno nie widziałam w teatrze rzeczy tak dojmująco, pod każdym względem, źle zrobionej; dawno, siedząc w pierwszym rzędzie, nie musiałam zaciskać zębów, żeby nie dać odczuć aktorom, jak bardzo smuci mnie, oburza, odrzuca to, co widzę na scenie. I dawno tak nie odsuwałam od siebie momentu, w którym usiądę do recenzji, bez specjalnej nadziei, że czas i dystans pozwolą mi dostrzec jakąś przeoczoną jakość. Jeszcze cały sezon przed nami, tłumaczę sobie. Nad *Dziadami* pracuje Aleksandra Popławska – premiera 7 listopada. *Śmierć komiwojażera* przygotowuje Maksymilian Nowak. Próby do *Tartuffe'a* Moliera rozpoczęła Anna Augustynowicz. W kolejce stoją Hubert Sulima i Jędrzej Piaskowski z *Festung Breslau*. Są powody, by czekać na moment, w którym rewolucja w Polskim poza przyczynkiem do terenowych badań nad nowymi sposobami zarządzania w instytucjach kultury przyniesie coś, czego jest spragniony każdy widz – artystyczny sukces.

Wzór cytowania:

Piekarska, Magda, *Koniec romansu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/koniec-romansu.

Autor/ka

Magda Piekarska

Magda Piekarska – dziennikarka, recenzentka, publikuje m.in. w „Dialogu", portalu

teatralny.pl, „Gazecie Wyborczej”, „Wysokich Obcasach Extra”, „Notatniku Teatralnym”. Prowadzi zajęcia z krytyki teatralnej na dziennikarstwie Uniwersytetu Wrocławskiego.

Przypisy

1. Pisała o tym m.in. Magdalena Nogaj w „Gazecie Wyborczej Wrocław” (m.in. https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,32793205,rada-artystyczna-z-losowania-ai-i-57-proc-zrobionosci-dyrektor.html), mówił Piotr Osowicz w audycji na antenie Polskiego Radia Wrocław (m.in. https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/160797/Rozne-punkty-slyszenia-Nowy-dyrektor-kontra-pracownicy-czyli-konflikt-w-Teatrze-Polskim-we-Wroclawiu), komentował Wiesław Kowalski w portalu teatrdlawszystkich.pl (https://teatrdlawszystkich.pl/michal-zadara-w-teatrze-polskim-czy-rewolucja-zaczyna-sie-od-bufetu/) [dostęp: 15.10.2026].

Bibliografia

Ten teatr robi scrum, z Michałem Zadarą rozmawia Magda Piekarska, teatralny.pl, 17.12.2025, https://www.teatralny.pl/artykuly/ten-teatr-robi-scrum [dostęp: 15.10.2026].

Michał Zadara reżyseruje najnowszą premierę w Teatrze Polskim we Wrocławiu. To będzie komedia romantyczna, oprac. Robert Migdał, „Gazeta Wrocławska” 25.09.2026, https://gazetawroclawska.pl/michal-zadara-rezyseruje-najnowsza-premiere-w-teatrze-polskim-we-wroclawiu-to-bedzie-komedia-romantyczna/ar/c13p2-29380127 [dostęp: 15.10.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/koniec-romansu*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/performatywni-chuligani-tlumacza-gender-studies

/ REPERTUAR

Performatywni chuligani tłumaczą gender studies

Zuzanna Wątróbska

Teraz Poliż, Nowy Teatr w Warszawie

Reprezentacja

reżyseria: Olga Ciężkowska, praca badawcza: Kornel Sobczak, scenografia: Doris Nawrot, choreografia: Ana Kuszarecka, muzyka: Magda Dubrowska, kostiumy: Martyna Konieczny, reżyser świateł: Jędrzej Jęcikowski, asystent kostiumografki: Kars Czyżykiewicz, zdjęcia: Alina Gajdamowicz, kierowniczka produkcji: Julia Tyjewska

premiera: 16 września 2026 w Nowym Teatrze w Warszawie

Znaczenie reprezentacji pozostaje żywym i aktualnym tematem w postkolonialnej refleksji na temat zachodniej kultury. Współczesna debata częściej skupia się na sposobie bycia reprezentowanym, niż na obecności marginalizowanych grup w przestrzeni publicznej i kulturowej, zadając pytania o to, kto dostaje możliwość wypowiadania się we własnym imieniu. Sama obecność reprezentanta danej grupy nie musi oznaczać podważenia dualistycznych schematów, w które nasz świat jest uwikłany. Każda próba

uwzględnienia nienormatywnych i mniejszościowych modeli tożsamości, cielesności czy płci prowadzi do burzliwych dyskusji w przestrzeni publicznej, dotyczących „właściwości" takiej reprezentacji.

Ten problem dotyczy również świata sportu, który opiera się przede wszystkim na binarnym podziale na kobiety i mężczyzn. Podział ten wyrasta z głęboko zakorzenionego w zachodniej myśli sposobu rozumienia ciała i sprawności danej płci. W sporcie ciało podlega więc ekspozycji, ocenie i klasyfikacji. Na pierwszym planie postawione są wyidealizowane wyobrażenia o ciele kobiecym i męskim – silnym, sprawnym, wydolnym, podporządkowanym. Czy w takim porządku mogłoby się znaleźć miejsce na niesforne ciało queerowe? To pytanie zadaje Teraz Poliż w spektaklu *Reprezentacja* w reżyserii Olgi Ciężkowskiej, umieszczając queerowe ciała na boisku do koszykówki.

Już na początku spektakl podważa stereotypowe oczekiwania. Na scenie rozgrywa się sytuacja rodem z placu budowy, jednak role „majstrów" przejmują osoby queerowe (Olga Ciężkowska, Kornel Sobczak, Ana Kuszarecka, Magda Dubrowska, Dorota Glac, Marta Jalowska), samodzielnie konstruujące boisko do koszykówki. Organizują własną przestrzeń działania, montując kosz na stelażu i wyznaczając taśmą pole rozgrywki. Scenografia (projektu Doris Nawrot) przywodzi na myśl szkolną salę gimnastyczną. Po bokach znajdują się betonowe ławki, a po prawej stronie kosza, centralnego punktu sceny, ustawiony jest rząd szarych, metalowych szafek jak w szkolnej szatni. Hangarowa architektura Nowego Teatru wzmacnia te skojarzenia. Widzowie obserwują wydarzenia na scenie zza zielonej siatki, zabezpieczającej również przed uderzeniem piłką. To rozwiązanie jest nie tylko funkcjonalne, ale również znaczące. Siatka, wpisując się w estetykę sali gimnastycznej, wyznacza granicę między widownią a przestrzenią gry.

Performans ma w tej scenie wyraźnie figlarny charakter. Obsadzenie kobiet w rolach budowlańców wyłamuje się z kulturowo utrwalonych wyobrażeń „typowego robotnika", kojarzonego najczęściej z mężczyzną w średnim wieku. Osoby queerowe przywdziewają jego strój roboczy do prac wykończeniowych czy budowlanych (kostiumy zaprojektowała Martyna Konieczny). Całej scenie towarzyszy ledwie słyszalna, odtwarzana ze słuchawek i niewielkich głośników muzyka (autorstwa Magdy Dubrowskiej) w stylu „white girl pop music". To gatunek, którego nie kojarzymy z placem budowy, co sprytnie przełamuje kolejne wyobrażenia. W trakcie budowania boiska pojawiają się również gesty przywołujące stereotypowo męskie formy autoprezentacji: demonstracja siły i muskulatury, odwołująca się do estetyki popisów na siłowni.

Przez całą scenę rozbrzmiewa głos Krystyny Duniec z offu, wyjaśniający znaczenie takich pojęć jak „tartan", „beton", „cement", „asfalt" i „podłoga sceniczna". Wraz z ostatnią definicją następuje kulminacja. Przestrzeń gry zostaje ostatecznie zaaranżowana, po czym na ścianie zawisa znak „zakaz gry w piłkę". Przywodzi on na myśl zakazy znane z osiedli mieszkaniowych, ale też także agresywne homofobiczne komunikaty, jak „zakaz pedałowania" czy też „strefy wolne od LGBT". Umieszczenie znaku zakazu gry w piłkę na świeżo zbudowanym boisku staje się obrazem absurdu mechanizmów wykluczenia, czyniąc performans Teraz Poliż aktem oporu wobec nich. Paradoks, jaki stwarza tabliczka „zakaz gry w piłkę" na boisku podkreśla również napięcia między chęcią sprzeciwu wobec norm i stereotypów a wymogiem podporządkowania się regułom panującym w sporcie.

W finale sceny budowania boiska osoby performujące tworzą własnymi ciałami podest, na który wchodzi jedna z nich i zastyga w geście wyciągniętej dłoni. Przypomina to, że aktorstwo ma w sobie element rywalizacji i wysiłku

fizycznego, a sport jest niewątpliwie scenicznym przedsięwzięciem. W kolejnej scenie widz zostaje skonfrontowany z przestrzenią szatni, która jest miejscem problematycznym, szczególnie dla osób transpłciowych i niebinarnych. Sportowe szatnie, zazwyczaj podzielone na sekcję „damską" i „męską", nie pozostawiają bowiem miejsca dla ciał i tożsamości, które nie mieszczą się w tym podziale. W tym momencie osoby aktorskie przebierają się w kolorowe sportowe stroje; różnorodny świat queerowy nie wpasowuje się w jednolitość koszulek reprezentacji sportów drużynowych.

Następuje prezentacja osób aktorskich, zarazem twórczyń i twórców spektaklu, których przedstawia się niczym drużynę przed rozpoczęciem meczu. Po niej rozpoczynają się kolejne sekwencje rozgrywek trzy na trzy. Widzowie zostają zaproszeni do kibicowania. Mecz rozgrywany jest w trzech odsłonach, za każdym razem jedna z drużyn występuje w koszulkach, druga natomiast bez nich. Nagość torsów można odczytać jako kolejny element gry z konwencją sportowego widowiska, w którym zdjęcie koszulek nie jest mile widziane; w piłce nożnej na przykład takie zachowanie kończy się napomnieniem (żółtą kartką). Akt zdjęcia koszulki może odnosić się również do różnicy, z jaką traktuje się torsy kobiece i męskie. Te pierwsze bowiem w sferze publicznej wywołują krytykę i dyskusje, podczas gdy te drugie są akceptowalne. Po raz kolejny jest to wyraz oporu przeciw ustalonym zasadom. Na plecach osób aktorskich widnieją tatuaże z logo Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ten zabieg przewrotnie komentuje instytucjonalne warunki powstania spektaklu (projekt został sfinansowany przez ministerstwo w ramach Funduszu Promocji Kultury).

Po pierwszej rozgrywce głos z offu przedstawia zamysł performansu, którego punktem wyjścia miało być zdanie: „Hej, chodźmy na bojo", wypowiedziane przez jedną z osób performujących podczas długiego, leniwego dnia. Od tego

prostego impulsu narracja przechodzi do szeregu pytań w formie strumienia świadomości, dotyczących relacji między ciałem, sportem i tożsamością. Pada pytanie: dlaczego pot może przynosić przyjemność? Czy bieganie za piłką może uczynić z kogoś geja? Dlaczego właściwie oglądamy sport? Czy można ćwiczyć ciało, nie ćwicząc posłuszeństwa? Te refleksje wpływają na odbiór spektaklu, co wyczuwa się w nastrojach panujących na widowni, która początkowo poddana emocjom rozgrywki, z czasem staje się spokojniejsza i bardziej refleksyjna. To właśnie w sporcie najbardziej widoczne jest napięcie między wyzwoleniem a posłuszeństwem. Te dwie skrajności wydają się współistnieć właśnie tutaj. Ciało może doświadczać wyzwolenia poprzez ruch, wysiłek i przekraczanie własnych fizycznych granic, ale poddawane jest rygorowi treningu, powtarzalności ćwiczeń i narzuconym regułom, tym samym ucząc się posłuszeństwa. W stanie zmęczenia ciało wykonuje automatycznie wyuczone ruchy, uwaga wówczas przesuwa się z „bycia” ku działaniu.

Celny rzut oznacza pojawienie się nowej rany czy siniaka na ciele. Ślady te są nakładane produktami do makijażu znajdującymi się, o ironio, w torbie medycznej. Głos z offu zadaje pytanie: czy można trenować bez bólu? Czy też da się w tym bólu zakochać? Ćwicząc, ciało staje się silniejsze i sprawniejsze, a wraz z rozwojem siły zaczyna zajmować więcej miejsca. Czy w związku z tym siła jest formą przemocy? I wreszcie: czy ciało queerowe może pozwolić sobie na zajmowanie większej przestrzeni? Ostatnia rozgrywka kończy się symboliczną sceną, w której walka o piłkę dwóch osób performujących przeobraża się w intensywny pocałunek. Gest ten wydaje się wyrazem wolności, przejawem buntu wobec przemocy. To, co początkowo jest elementem sportowej rywalizacji, zmienia się w intymny akt, w którym kumulują się emocje rozgrywanego na boisku widowiska.

W drugiej części spektaklu perspektywa ulega zmianie i na pierwszy plan wysuwają się kibice, a właściwie kibole. Kiedy osoby aktorskie za kulisami przebierają się w dresy i kominiarki, głos z offu opowiada o wciąż obecnym pragnieniu wolności, adrenaliny i intensywnego przeżywania emocji. Jednak tym razem przybiera ono znacznie bardziej radykalną formę. Nie chodzi już o oglądanie meczu, lecz o jego doświadczenie. Pojawia się więc pytanie, czy przekroczenie granic moralnych w aranżowanych bójkach pseudokibiców może prowadzić do poczucia swobody i uwolnienia się od narzuconej tożsamości. Kominiarki pozwalają ukryć twarz, a wraz z nią na pozór znika także płeć i tożsamość. Rozważania z offu prowadzą jednak do przygnębiającej konkluzji, że świat kiboli nie jest odpowiednim miejscem na wyzwolenie się z napięcia między ekspresją płciową a anonimowością jednostki.

Refleksja ta zostaje zwieńczona historią z drugiej edycji turnieju *Futbol przeciw homofobii* organizowanego przez Klub Sportowy Chrząszczyki w 2015 roku w Warszawie, kiedy to osiemnastu narodowców postanowiło wtargnąć na wydarzenie i przywłaszczyć sobie transparent je promujący. Na szczęście baner został odbity „po krótkiej walce” przez dwie lesbijki, co zadaje pytanie o istotę owej „krótkiej walki”. Odwołanie do rzeczywistych wydarzeń podkreśla ważność tematu spektaklu i pokazuje, jak absurdalny jest opór „kibiców” przeciw osobom queerowym w sporcie.

Szczególnie interesująca w tym kontekście jest kolejna scena spektaklu, w której zamaskowani kibole (obsada pozostaje niezmienna) wykładają podstawy *gender studies*. Jej forma nawiązuje do popularnego w serwisie YouTube materiału *Dialektyczni chuligani tłumaczą Hegla*, w którym do fragmentu wywiadu z kibicami Lechii Gdańsk podłożono głos objaśniający filozoficzne założenia Hegla. W spektaklu grupa zamaskowanych kiboli stoi

na scenie, podczas gdy z offu objaśniane są zagadnienia związane z *gender studies* – od myśli Judith Butler i performatywności płci po koncepcję tresury człowieka. Osoby na scenie jedynie poruszają ustami, co nadaje całej sytuacji groteskowy charakter. Zderzenie wizerunku agresywnego kibola z akademickim językiem tworzy absurdalną sytuację, która rozbija w humorystyczny sposób obraz środowiska słynącego z przemocy.

Ostatni mecz zostaje rozegrany przez kiboli, jednak trudno nazwać go zwykłą rozgrywką – to raczej precyzyjnie opracowane ruchowo widowisko (choreografia: Ana Kuszarecka), które coraz bardziej oddala się od sportowej rzeczywistości. Powolne i nienaturalne ruchy tworzą atmosferę odrealnienia, niemal rytualnego transu, a cała sekwencja zawieszona jest pomiędzy przemocą, wspólnotą a ekstazą. Spektakl zamyka przyśpiewka Legii Warszawa, w której słowo „Legio" zostaje zastąpione przez „lesbo", dzięki czemu queerowe słownictwo ma możliwość wtargnięcia do kibicowskiego rytuału.

Spektakl jest niezwykle precyzyjny zarówno pod względem choreograficznym, jak i dramaturgicznym. Temat jawi się nie tylko jako szczegółowo przemyślany, ale także przepracowany poprzez osobiste doświadczenia osób twórczych. Sport, ból, wspólnota, wykluczenie, przemoc, akceptacja i tożsamość układają się w konsekwentną refleksję nad ciałem dążącym do wolności. Spektakl nie daje jednak odpowiedzi na te kwestie, ale stawia pytania, które odbiorca sam musi przemyśleć.

Wzór cytowania:

Wątróbska, Zuzanna, *Performatywni chuligani tłumaczą gender studies*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/performatywni-chuligani-tlumacza-gender-studies.

Autor/ka

Zuzanna Wątróbska

Zuzanna Wątróbska – absolwentka teatrologii i filologii włoskiej, studentka filologii klasycznej.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/performatywni-chuligani-tlumacza-gender-studies*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepokoje-nieobecnosci

/ REPERTUAR

Niepokoje (nie)obecności

Karolina Śliwa

Stary Teatr w Krakowie

Nonfiction

na podstawie powieści Julie Myerson

reżyseria: Gosia Wdowik, adaptacja: Martyna Wawrzyniak, tłumaczenie: Marta Orczykowska, scenografia: Aleksandr Prowaliński, Gosia Wdowik, rzeźby: Aneta Grzeszykowska, kostiumy: Maja Skrzypek, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, muzyka i sound design: Agata Zemla

premiera: 3 października 2026

Otoczona antropomorficznymi rzeźbami matka w trakcie swojego monologu zaczyna montować lalkową córkę. Zakłada obleczony materiałem tors na stelaż zwieńczony krzyżem – i chociaż wydaje się on naturalnym kształtem dla tego typu konstrukcji, nieodwracalnie ustanawia symbolikę niepewności, bo nad powstającym ciałem zawisa groźba śmierci. O bohaterkach nie wiemy jeszcze prawie nic, ale zaczynamy rozumieć ich sytuację przez stopniowe eksponowanie trudności związanych z ich relacją i samym macierzyństwem.

Po wejściu na widownię dostrzegamy niepokojącą scenografię (Aleksandr Prowaliński, Gosia Wdowik). Po prawej nienaturalnie wielkie drzwi zamknięte na nadmierną liczbę zamków, przed którymi leży owinięta folią bryła o ludzkich kształtach. Z lewej podłużny kopiec przypominający mogiłę. A do tego zmultiplikowana nieożywiona postać dramatu: uzależniona od nielegalnych substancji córka, której obecność zostaje zobrazowana za pomocą rzeźb Anety Grzeszykowskiej. Łagodne niebieskie światło początkowo nie oświetla sceny wystarczająco, by można było dostrzec każdy szczegół. To pomaga tworzyć iluzję jednakowości postaci, pośród których gubi się główna bohaterka (Małgorzata Zawadzka). Ciemne, długowłose peruki lalek są jak żywcem zdjęte z wizerunku matki, dlatego usadzona w kącie aktorka, zanim zacznie swój monolog, wygląda jak jedna z nich.

Fragmentaryczność narracji charakteryzująca książkę Julie Myerson zostaje zachowana w scenicznej adaptacji Martyny Wawrzyniak. Od początku przed widownią stawia się wyzwanie złożenia opowieści w spójną całość. Scenariusz opiera się na dialogach i monologach Zawadzkiej, która zwraca się także do początkowo nieokreślonej adresatki. Opowiada własną wersję wydarzeń, tłumaczy zachowania i wybory z przeszłości. Jak można wywnioskować ze stopniowo ujawnianych informacji, słowa są kierowane do konsekwentnie niereagującej córki bohaterki. Jednak dość szybko dochodzi do pierwszej „konfrontacji". Skonstruowana przez matkę-narratorkę lalka zostaje usadzona wraz z rodzicami (w roli ojca Zbigniew W. Kaleta) w retrospekcji terapii. Oczekuje się od niej wyjaśnień, ale ta uporczywie milczy. Niezręczność sytuacji i żal Zawadzkiej trwają w ciszy, aż zaczynamy rozumieć, że nie usłyszymy żadnego głosu z offu.

Występująca w tej scenie, skonstruowana na naszych oczach przez Zawadzką, wersja córki jest inna niż pozostałe rzeźby. Dosłownie i

symbolicznie zostaje zaprojektowana przez matkę – nie tylko jako fizyczny obiekt na scenie, lecz także jako wspomnienie. To wskazuje na skrajną subiektywność prezentowanej historii, podkreślaną zresztą przez narratorkę, która mówi: „Jestem tchórzliwa wszędzie poza moją wyobraźnią". Te słowa pomagają zarysować wątek, do którego odnosi się tytuł książki i spektaklu.

Główna bohaterka jest zawodową pisarką, która podejmuje decyzję o podzieleniu się prywatnymi doświadczeniami za pośrednictwem literatury. Jest to nawiązanie do autorki *Nonfiction*, która, wydając w 2009 roku książkę *The Lost Child*, podjęła równie inwazyjne działania artystyczne, ponieważ opisała własną sytuację rodzinną po wyrzuceniu z domu uzależnionego od marihuany syna (Doward, 2009). O ile jednak w książce Myerson refleksje dotyczące relacji między autobiografią matki a splecioną z nią historią dziecka, którego prywatność zostaje naruszona, się bronią, bo dotyczą samej autorki rozważającej etyczność takiego gestu pisarskiego, o tyle w teatrze rozmywają się pośród pozostałych tematów. I zdaje się, że gdyby w zespole autorskim nie pojawiło się nazwisko Grzeszykowskiej – mierzącej się z podobnymi zarzutami dotyczącymi swojej pracy (m.in. w cyklu *Mama*[1]) – kwestia korzystania z wizerunku córki mogłaby przejść bez echa.

Ostatecznie pierwszoosobowa książkowa narracja traci przy przekształceniu w formę sceniczną. I trudno jednoznacznie stwierdzić, czy wynika to ze zmiany medium, czy chodzi jednak o nie do końca przemyślane poprowadzenie solilokwium. Mimo współudziału pozostałych aktorów, Zawadzka często korzysta z konwencji monodramu, odgrywając rozmowy, które utkwiły w pamięci jej bohaterki. Tym samym rozszczelnia rekonstruowaną strukturę wydarzeń. Pozornie wszystko to wydaje się zasadne. Jednak brakuje tu specyficznego poczucia dyskomfortu, na którym bazuje oryginał. Zgodnie z założeniem tej prozy, czytelnik czuje, że narusza

zasady umowy społecznej poprzez śledzenie historii, do której nie powinien mieć dostępu. Odbiór *Nonfiction* przypomina w jakimś stopniu czytanie cudzej korespondencji, którą wypadałoby zwrócić odpowiedniej adresatce. Bo wierzymy, że ta musi przecież istnieć, trwać – chociaż w danym momencie nie mamy na to żadnego dowodu. Natomiast spektakl, za pomocą rzeźb, kieruje uwagę w stronę antynomii nieznośnej obecności i nieobecności dziecka w życiu matki, a co za tym idzie celowo pozbawia widza nadziei na kontakt z tą „odpowiednią adresatką".

Zatrzymajmy się jednak przy „sprawczyniach" efektu nieznośnej (nie)obecności. Przy pierwszych zapowiedziach medialnych spektakl sprawiał wrażenie swoistego hołdu dla prac Anety Grzeszykowskiej. Współpraca z artystką, od lat szyjącą charakterystyczne rzeźby (*Franciszka*[2], *Zapowiedź*[3]) i eksplorującą temat relacji matki i córki, nadaje nowe jakości historii Myerson. Przede wszystkim mam na myśli świetnie wykorzystany potencjał materii lalek. Są one bowiem również wykorzystywane do pokazania biologicznego połączenia między ciałami matki i dziecka oraz psychicznego obciążenia, jakie ten związek za sobą niesie. Aktorka animuje lalki w sposób przypominający opiekę nad bezwładną osobą, a w chwilach szukania bliskości – splata je ze sobą w kurczowym uścisku. Tu z kolei objawia się przewaga spektaklu nad książką. Choreografie składania, odpakowywania, przekładania i noszenia lalkowej córki wykonywane przez Zawadzką są intensywne i poruszające. Ich afektywne oddziaływanie wydaje się odnosić do prywatnych doświadczeń chyba bez względu na to, czy widzowie oglądają spektakl z perspektywy rodzica czy dziecka.

Również wygląd lalek jest bardzo sugestywny. Poszczególne rzeźby różnią się od siebie, jednak łączy je szarawy odcień „skóry", przywodzący na myśl bladość i wyniszczenie organizmu, które wielokrotnie akcentowane są w

warstwie tekstowej. Całość, w połączeniu z wyświetlaną na tylnej ścianie projekcją, punktowo przedstawiającą pieprzyki, blizny, siniaki i rany na ludzkiej skórze, w abstrakcyjny sposób staje się prawie że naturalistyczna.

Bliskość łącząca bohaterkę z lalkową córką działa również w kontraście z postacią jej własnej matki (Dorota Pomykała). Pojawia się zatem wątek pokoleniowy. Niedostępny emocjonalnie rodzic, chociaż ma aktorskie ciało, zdaje się jeszcze bardziej wyobcowany niż porozstawiane po scenie rzeźby. Na pierwszy rzut oka jest skrajnym przeciwieństwem postaci granej przez Zawadzką. Trzyma własne dziecko na dystans, nie martwi się, nie próbuje pomóc. Jednocześnie jest jedynym wzorcem matki, jaki ma bohaterka. Wzorcem, z którego może skorzystać lub odbić się od niego. Pomykała w tej roli zachowuje się jak zimny i krytyczny wobec swojego dziecka rodzic, ale ma też w sobie coś z infantylnej staruszki. Co więcej, może identyfikować się z tożsamościami córki i matki jednocześnie.

Pozostałe osoby z życia głównej bohaterki nie są w stanie jej zrozumieć. Nawet mąż (Zbigniew W. Kaleta), który sam przeżywa stratę, a jednocześnie stara się być wsparciem dla partnerki, jest zaledwie tłem scenicznych zdarzeń. Kiedy stanowczy i opanowany pokazuje, że jedyną drogą do odzyskania szczęścia jest stawianie granic dziecku wbrew instynktowi rodzicielskiemu – żona nijak nie potrafi mu w tym towarzyszyć.

Szczególny rodzaj nieprzystępności pojawia się w scenach z czterema postaciami granymi przez Kamila Pudlika: terapeuty, brata matki, jej kochanka oraz dziennikarza. Każdy z tych czterech mężczyzn próbuje choć trochę zbliżyć się do życia rodziny, lecz przez brak zrozumienia dla jej cierpienia zostaje automatycznie odrzucony. I bynajmniej nie chodzi tu o deficyt empatii, ponieważ Pudlik znajduje sposób, by wywoływać sympatię dla granych przez siebie bohaterów. We wszystkich przypadkach jest jednak

metaforą niemożności dostępu do innej, zaburzonej codzienności.

Spektakl z pewnością stawia widza przed trudnym zadaniem emocjonalnym, bez względu na trafność scenariusza. Choć historia raczej nas nie zaskakuje, przez swój ogólny wydźwięk – połączony z aspektami wizualnymi – potrafi oddziaływać afektywnie. Uznanie macierzyństwa i uzależnienia za jedyne tematy przedstawienia byłoby dużym uproszczeniem. Bo w gruncie rzeczy spektakl opowiada o skutkach problemów natury psychicznej, manipulacji i cyklu traum. Wdowik pokazuje chyba przede wszystkim to, jak samotna jest niekiedy praca z własną nieprzepracowaną przeszłością. Z czymś, co przecież tak trudno rozgrzebać i oswoić, a w czym jedynym towarzystwem bywają nieproszone duchy minionych doświadczeń.

Wzór cytowania:

Śliwa, Karolina, *Niepokoje (nie)obecności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepokoje-nieobecnosci.

Autor/ka

Karolina Śliwa

Karolina Śliwa – studentka teatrologii UJ.

Przypisy

1. Aneta Grzeszykowska, *Mama*, https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-447-6 [dostęp: 23.10.2026].
2. Aneta Grzeszykowska, *Franciszka*, https://rastergallery.com/prace/franciszka/ [dostęp: 9.10.2026].
3. Aneta Grzeszykowska, *Zapowiedź*, https://rastergallery.com/prace/zapowiedz/ [dostęp: 9.10.2026].

Bibliografia

Doward, Jamie, *I don't regret writing about my lost child*, „The Guardian”, 8.03.2009, https://www.theguardian.com/society/2009/mar/08/drugs-and-alcohol [dostęp: 23.10.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/niepokoje-nieobecnosci*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/popsute-partytury

/ REPERTUAR

Popsute partytury

Małgorzata Budzowska

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Teraz, zaraz, naraz

scenariusz, dramaturgia, wideo: Patrycja Kowańska, reżyseria i choreografia: Dominika Knapik, muzyka i udźwiękowienie: Szymon Lechowicz, kostiumy: Klaudia Hegab, koncept reżyserii światła: Wolfgang Malcher

premiera: 9 października 2026

Patrycja Kowańska i Dominika Knapik, duet Gruba i Głupia, swoją performatywną twórczością ostentacyjnie i bez zbędnych ceregieli rozsadzają partytury normatywności, świata i teatru. W formule autoironicznego stand-upu, zwanego też „fraszką performatywną", współczesne błaźnice rozbrajają skostniałe normy społeczne i zatęchłe konwencje teatralne, uruchamiając tragikomiczne spojrzenie na ich absurdy. Problem w tym, że tak jak skrypty i formaty bywają różne i zależne od społecznego usytuowania, tak samo wyjątki są różnorodne i osobniczo zmienne. W performansie *Teraz, zaraz, naraz* artystki wydają się tego nie

dostrzegać i redukują wielowymiarowość doświadczenia ADHD do ostrych cięć i binarnych opozycji.

Zdrowe dziecko to „normalne” dziecko, czyli takie, które chowa się w zaprogramowanym rytmie normy i nie wymaga „korekt” w instytucjach odosobnienia czy gabinetach psychoterapeutycznych. Zadziwiające, jak żywotne pozostaje to anachroniczne przekonanie, które twórczynie spektaklu przepisały na klaustrofobiczny i dystopijny świat rytmicznie powtarzalnych czynności i zaprogramowanych wypowiedzi. W Ośrodku Koncentracji dr Mildred (Iwona Karlicka) i dr Brodsky (Marcin Włodarski) prezentują metrum istnienia w symultanicznie wykonywanych czynnościach dnia codziennego, od śniadania do seksu. Robotycznym ruchom aktorów, ubranych w podobne jaskrawe mundurki (chyba po to, by normatywne oko miało ich „na oku”), towarzyszy nieustanny sztuczny uśmiech sugerujący szczęście wynikające z rutyny: „Regularność to forma troski. / Punktualność to forma miłości”. Jednocześnie niemal każda ich wypowiedź okazuje się zaprogramowanym nagraniem, do którego tylko podkładają ruch ust. Ufryzowani jak Barbie i Ken, w pozach CEO z promocyjnych fotosów, nawet dziabnięcie nożem podczas przygotowywania kolacji znoszą z wypracowanym grymasem bólu i adekwatnym jękiem.

Norma w tym spektaklu przyjmuje formę prostego algorytmicznego schematu, rodem z dystopii nowego wspaniałego świata. I to jest jego pierwszy fałszywy ton. Norma, by istnieć i być pożądaną przez większość, wypracowuje sposoby na mimikrę różnorodności, dopuszczając skrycie limitowane wariacje samej siebie, pozwalające zawłaszczać i pacyfikować odstępstwa. Logika algorytmu współczesnej normy rozwija się na podobieństwo uczącej się maszyny: dynamicznie reaguje na wszelkie różnice, przechwytuje je i sprawnie kapitalizuje. Tymczasem jej jednoznaczny i

schematycznie podkręcony do granic dystopijnego absurdu obraz w spektaklu Knapik i Kowańskiej wpada w pułapkę binarnej reprezentacji, która fałszuje wielowymiarowość społecznego porządku, jego marginesów, a przede wszystkim wzajemnych relacji między tymi sferami. Sugestia tragikomiczności prezentowanej wizji nie wybrzmiewa w pełni przekonująco: śmiejemy się ze zgranych jak stara płyta schematów i nic ponadto.

Podobne ostre i schematyczne cięcie dotyczy scenicznego obrazu wyjątku. Dla idealnej partytury rutyny, rozgrywanej przez Mildred i Brodsky'ego, odstępstwem okazuje się ich córka Alex (Natalia Klepacka), w rozciągniętym podkoszulku, dżinsach i bokserskich butach, zakłócająca melodyjność normy. Obiekt kontroli mylonej z troską, już nie dziecko, a popsuta partytura wymagająca ćwiczeń korekcyjnych „korygujących wady osobistej postawy". Wymienione w pośpiechu cechy fałszującego tonu układają się w znaną triadę objawów ADHD: zaburzenia koncentracji uwagi, nadpobudliwość, impulsywność. Ukryta przy bocznej ścianie sceny Alex wyrzuca z siebie opisy zachowań definiujących ją jako osobę zaburzoną. Robi to do kamery telefonu, jakby zawstydzenie własną nieadekwatnością nadal nie pozwalało jej zmierzyć się z oceniającym spojrzeniem normy. Wstyd to stały towarzysz wielu osób z ADHD, których nadpobudliwość i impulsywność mogą wiązać się z wysoką wrażliwością na krytykę i lękiem przed odrzuceniem, powodować zawodowe czy towarzyskie porażki. Na to poczucie wyobcowania, mogące powodować wstręt do własnego istnienia, wskazuje program do spektaklu, odwołując się do Kafkowskiego obrazu Gregora Samsy, który pewnego ranka zaczyna postrzegać siebie jako „potwornego robaka". Alex rozgrywa tę sytuację już w centrum sceny, pod bacznym spojrzeniem rodziców-lekarzy. Paradoksalnie, wyzwalające uczucie abiektalności własnego istnienia prowokuje akty autoagresji. Klepacka tworzy w tej scenie przejmujący obraz osoby upokorzonej przemocą normy i

przekierowującej tę przemoc na samą siebie. Choreografia rozpisana na ruch w parterze ujawnia ciało rozpaczliwie walczące o przetrwanie, nawet za cenę akceptacji projektowanej przez normę „nienormalności". Popsute dziecko staje się Kafkowskim robakiem, ze śmiałym spojrzeniem rozgrywającym swoją fałszywą melodię. Scena ta wydaje się skrywać, niestety tylko dorozumiane, znaczenie rozmaitych strategii radzenia sobie ze światem i ze sobą (nieustannej kontroli, wystudiowanej charyzmy lub wycofania), które osoby z ADHD wypracowują sobie na przestrzeni lat, zanim trafią na właściwego diagnostę. Istnieje jednak również spora grupa osób z ADHD, która umiejętnie przekierowuje swoją triadę zaburzeń ku kreatywności, rozwijanej dzięki nieszablonowemu sposobowi myślenia, wyjątkowej spostrzegawczości i nieustannej ciekawości świata. Spektakl Knapik i Kowańskiej nie zauważa tego istotnego niuansu, a przede wszystkim zróżnicowania sposobów, w jakie ADHD manifestuje się i wpływa na codzienne funkcjonowanie poszczególnych osób. O ile w programie do spektaklu cytuje się liczne teksty podnoszące to rozpoznanie, o tyle sam spektakl operuje jednoznacznym obrazem ADHD jako zaburzenia stojącego w biegunowej opozycji do „normalności", która na scenie przyjmuje karykaturalne formy życia w trybie zaprogramowanego z góry algorytmu. Nawet jeśli przyjąć, że ADHD staje się w spektaklu jedynie figurą wszelkiej nienormatywności, przyjęta strategia dramaturgiczna nadal redukuje doświadczenie różnicy do binarnego konfliktu między normą a odstępstwem. Binaryzmy i ostre cięcia w scenicznym obrazowaniu zaburzeń rozwojowych czy problemów psychicznych to strategie chybione. Bo podobno normalni ludzie istnieją (sic!) – zależy jednak, do której bańki epistemicznej aktualnie zaglądasz, w jakiej funkcjonujesz, a jaka jest przedmiotem twojej aspiracji. Twórcze spojrzenie na zróżnicowane doświadczenie ADHD, rozciągającego się od skrajnie klinicznych, wymagających leczenia przypadków do dających

się opanować zaburzeń codziennego funkcjonowania, wymagałoby gry niuansami, skupienia na różnych pasmach tego szalonego radia w głowach różnych osób i na ich strategiach przetrwania. Propozycja Knapik i Kowańskiej to formuła przyszłości tak dystopijna, że mijająca się z prawdą teraźniejszości. Spektakl, którego set premierowy zbiegł się ze Światowym Dniem Zdrowia Psychicznego (10 października) i z Miesiącem Świadomości ADHD (październik), bawiąc się dystopijną melancholią przyszłości, zapomina o realnych heterotopiach teraźniejszości.

Sceniczny Ośrodek Koncentracji, do którego trafia Alex, składa się z pustej sceny i ogromnego ekranu, na którym wyświetlana jest feeria dźwięków i obrazów, odzwierciedlająca sposób rejestracji bodźców przez osoby z mózgiem ADHD, którym w głowie nieustannie nadaje radio włączone na wszystkich pasmach. Tę ekranowo-dźwiękową hiperstymulację przerywają krótkie momenty spokojniejszej narracji o samicy łososia, niezwykle reproduktywnej (tysiąc sztuk ikry na kilogram masy ciała!), która z czasem zbacza z wyznaczonych kursów migracji do rzeki swoich narodzin i podąża spokojnie w tylko sobie znanym kierunku. Potencjał tak skonstruowanego obrazu pozostaje jednak w fazie ekspozycji, w dramaturgicznym zapętleniu powtarzającym tę samą tezę – bądź jak łosoś. Pięknie i pociągająco brzmią zachęty do dryfowania poza utartymi szlakami presji nieustannej produktywności. Osoby z ADHD może jednak czasami wolałyby popływać z ławicą.

Etiudowa kompozycja spektaklu przerywana jest piosenkami, które mają pełnić funkcję dramaturgicznych węzłów skupiających rozrzucone wątki, i czynią to z naiwną prostotą podszytą melancholią. Ma to swój tragikomiczny sens, gdy w swoistej modlitwie o skupienie: „Przybądź skupienie / wątków zebranie” przywoływana jest fraza łącząca wszystkie zainscenizowane

wcześniej uczucia: „Autoagresja, smutek, wstyd / Jest na to wszystko jeden trik”. Te muzyczne fragmenty wydają się też aluzją do ledwo zarysowanej w toku akcji potencjalnej przyszłości Alex, której ADHD zburzyło marzenia o karierze muzycznej. To kolejny obraz druzgocącej siły zaburzenia, które wyrasta w tym spektaklu na niemal nieprzezwyciężalne fatum.

Są jednak w tym przedstawieniu dwie sceny z potencjałem rozwinięcia ku wielowymiarowości inscenizowanego zjawiska. Jedna z nich sytuuje Alex (a raczej jej głowę) w okrągłym okienku pośrodku ekranu, do którego jak do centrum tarczy uczyła się wcześniej celować piłeczką w ramach ćwiczeń skupienia. Wpasowana w cel swojej terapii, wysłuchuje detalicznego opisu średniowiecznych tortur, zadawanych metodycznie przez oprawców. Trudno się słucha długich i szczegółowych opisów poszczególnych tortur, a ów narastający dyskomfort ma chyba uświadomić widzom, jak może czuć się osoba z ADHD wtłaczana w partytury normy. Problem w tym, że scena dramaturgicznie nie zagospodarowuje tego dyskomfortu, pozostawiając widzów z przerażającymi wizjami rozrywanego ciała w głowie.

Pod koniec spektaklu następuje gwałtowny zwrot, gdy Mildred i Alex zamieniają się rolami i to od matki-lekarki zbierany jest wywiad medyczny przed przyjęciem do Ośrodka Koncentracji. Powtórzenie pierwszej sceny wywiadu medycznego z Alex w odwróconym układzie ról domyka ramę dramaturgiczną spektaklu, a zarazem po raz pierwszy wyraźnie komplikuje binarny podział na normę i odstępstwo. Ponieważ całość mozaikowej i dosyć pretekstowej akcji prowadzona była w szkicowej ramie problemów z dorastającym dzieckiem, to sugestia, że problem ów może skrywać również pozornie normalny rodzic, jest odświeżającym otwarciem. Ta zasugerowana, dająca się pomyśleć możliwość zbliża się ku wcześniej niezauważanej rzeczywistości wielu dorosłych, którzy dopiero w dojrzałym wieku mogą

retrospektywnie rozpoznać i nazwać swoje problemy.

Jeśli, jak sugeruje opis na stronie teatru, spektakl ten miałby być „listem miłosnym do chaosu” (lub odwrotnie: ku porządkowi), to można odnieść wrażenie, że twórczyniom trudno się zdecydować, kogo lub co kochają. Jeśli zaś, chcąc pokazać, że można „teraz, zaraz, naraz” pokochać przeciwieństwa, to zapomniały, że istnieje jeszcze ocean możliwości pomiędzy binarnie nakreślonymi porządkiem i chaosem, w których można się zakochać.

Wzór cytowania:

Budzowska, Małgorzata, *Popsute partytury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/popsute-partytury.

Autor/ka

Małgorzata Budzowska

Małgorzata Budzowska – filolożka klasyczna i teatrolożka, profesor w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, Research Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Dramas w University of Oxford. Autorka książek: *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a* (2010) oraz *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (2018), współautorka leksykonu *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* (2020).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/popsute-partytury*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/corczynstwo

/ REPERTUAR

Córczyństwo

Magdalena Ożarowska

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Krótki spektakl o matce i córce

na podstawie dramatu Heleny Urbańskiej *Człowiek, który chce zrozumieć kochanie, czyli miłuj bliźniego swego jak*

reżyseria: Helena Urbańska, muzyka: Magdalena Sowul

premiera: 17 września 2026

Zanim powstał *Krótki spektakl o matce i córce*, tekst Heleny Urbańskiej *Człowiek, który chce zrozumieć kochanie, czyli miłuj bliźniego swego jak* został opublikowany w „Dialogu” (czerwiec 2025), a następnie wystawiony w formie czytania performatywnego we wrześniu 2025 w warszawskim Teatrze Dramatycznym w ramach cyklu *Horyzonty*. Entuzjastycznie przyjęte czytanie przeobraziło się w pełnowymiarowe przedstawienie.

To nie lada wyzwanie: etatowa aktorka Teatru Dramatycznego Helena Urbańska nie tylko tekst napisała i wyreżyserowała, lecz także zagrała w nim

główną rolę. Na scenie towarzyszą jej Anita Sokołowska jako Matka oraz wykonująca muzykę na żywo Magdalena Sowul, która prywatnie współtworzy z Urbańską popowo-raperski duet Lesbijski Groove. Podczas premiery do ukłonów dołączył dyrektor teatru Wojciech Faruga, przedstawiony jako scenograf, kostiumograf i reżyser światła, choć nie został wymieniony na stronie internetowej. Pytanie, czy to żart, cięcia budżetowe czy świadoma decyzja reżyserki, aby zespół wykonawców ograniczyć do minimum. Trudno pominąć fakt, że Faruga przygotowuje na dużej scenie premierę z rozmachem – *Ninę. Wieczną królową* z kilkunastoosobową obsadą. Kolejnym zapowiedzianym projektem jest *Popiół i diament* w reżyserii Franka Castorfa, który zapewne pochłonie znaczną część teatralnego budżetu.

Scenografia jest minimalistyczna: stanowisko z instrumentami muzycznymi, dwie podłużne lampy oraz dwa fotele na kółkach obite wzorzystym materiałem, który powraca również w kostiumach. Matka, „dziewczyna po pięćdziesiątce, a przed sześćdziesiątką" oraz Córka, „dziewczyna po dwudziestce, a przed trzydziestką" siedzą w domu przed telewizorem i z przejęciem oglądają transmisję konkursu Miss Polonia. Starsza bohaterka komentuje wygląd i inteligencję kandydatek, co subtelnie eksponuje różnice światopoglądowe pomiędzy pokoleniem Matki pochłoniętym obsesją piękna a wyemancypowanym pokoleniem Córki, świadomym, że golenie nóg służy uciesze męskiego spojrzenia. Od razu wiadomo, że nie jest to łatwa relacja. Ale czy istnieją relacje matczyno-córczyne pozbawione napięć?

Zarówno dramat, jak i spektakl starają się uchwycić ambiwalencję jednej z najsilniejszych więzi: z jednej strony ogromną siłę, bezwarunkową miłość, biologiczno-emocjonalne połączenie, z drugiej – konieczność symbolicznego uśmiercenia matki w sobie, by się upodmiotowić, stać się dorosłą osobą,

partnerką. Jako dwudziestosześcioletniej kobiecie łatwo było mi się w tej historii zobaczyć i rozgościć. Zastanawiam się, czy moja mama czułaby podobnie.

Mimo zapewnień Urbańskiej, deklarowanych w wywiadach, dominuje perspektywa Córki. Postacie nie zostały pogłębione – co nie jest wadą. Porządkuje to narrację i pozwala skupić się na osi konfliktu. Wiadomo jedynie, że Córka jest lesbijką: niedawno zakończyła związek i podoba jej się sąsiadka z naprzeciwka, którą wspólnie z Matką obserwują przez lornetkę. Orientacja seksualna nie jest tematem. Reżyserka tłumaczyła w rozmowie z Adrianną Wolińską na łamach „Teatru" (2026): „Brakuje mi lesbijskich historii celebrujących tożsamość, a nie skupionych wyłącznie wokół dramatu ujawniania się, ukrywania czy cierpienia. Potrzebuję historii, które wzmacniają. Pisząc takie teksty, wzmacniam również samą siebie".

Córka zauważa, że w filmach nawet sceny homoseksualnej masturbacji przepełnione są cierpieniem – bohaterowie płaczą w poduszkę, a potem biegają po lesie, jakby w geście oczyszczenia się z grzechu. Spektakl rozpoczyna się od sceny masturbacji. Urbańska klęczy na fotelu ustawionym oparciem do widowni; widać, że zamaszyście porusza ręką i wydaje z siebie głośne dźwięki sugerujące podniecenie. Kilka scen później powtarza ten gest z werwą: wychodzi na środek sceny, rozpina spodnie, wsadza rękę pod bieliznę i obserwuje publiczność. Zmienia pozycje i dobiera – za sugestią Matki – odpowiedniejszą intonację. „Jak długo może trwać scena kobiecej masturbacji?" – pyta Urbańska ze sceny.

Poza *Krótkim spektaklem…* kobiecą masturbację widziałam w teatrze dwa razy. Niedawno w *Requiem dla snu* w reżyserii Jakuba Skrzywanka w „erotycznej" sekwencji pomiędzy Marion (Magda Grąziowska) a Harrym (Rob Wasiewicz). Kochankowie łączą się przez kamerkę, by głosem i

obrazem pomóc sobie w osiągnięciu przyjemności. W praktyce wygląda to dość nędznie i nie przypomina wirtualnego seksu, w którym obie strony są równie zaangażowane. Harry, ukryty w głębi sceny, masturbuje się, ignorując obecność partnerki i jej prośby. Marion siedzi na środku sceny; dotyka sutków, wkłada dłonie pod spodenki i symuluje pocieranie. Jej ciało wypełnia przestrzeń – publiczność ogląda je zarówno od tyłu, jak i od przodu, dzięki ekranom. Staje się hiperwidocznym obiektem seksualnym. Potrzebuje męskiego spojrzenia i męskiej atencji, by doświadczyć orgazmu. Scena przypomina mizoginiczną produkcję pornograficzną, w której ciało aktorki jest w pełni wyeksponowane, a aktora sprowadza się do fallusa, ukrywając jego tożsamość (podczas pierwszych pokazów Harry wkładał na głowę plastikową reklamówkę).

Odmiennym przykładem jest scena w *Boskiej komedii* Florentiny Holzinger, w której masturbacja zostaje przedstawiona jako doświadczenie transcendentne. Przy akompaniamencie podniosłej muzyki performerka, leżąc nago na fortepianie, pociera cipkę dildem przez kilka minut. Przyjemność aktorki staje się centralnym tematem. Kończy się kobiecym wytryskiem. Masturbacja w spektaklu Heleny Urbańskiej nie wywołuje szoku ani kontrowersji. Akt przyjemności zostaje znormalizowany, pozbawiony wstydu i cierpienia. Nie jest również wyestetyzowany – aktorka nie stara się być piękna, pozwala sobie na grymasy i irytujące dźwięki.

Spektakl rozgrywa się na wielofunkcyjnych fotelach, które służą za siedziska oraz obiekty do poruszania się po scenie. Bohaterki siedzą zamknięte w domu i wypełniają czas oglądaniem telewizji, śpiewaniem, tańczeniem i plotkowaniem. Dramatyczne momenty uzupełniane są tymi bardziej performatywnymi: wspomnianą sceną masturbacji czy „pojedynkiem na płacz", w którym aktorki konkurują o tytuł najlepszej płaczki. Jest w tym

dużo humoru, luzu i życzliwości. W tle Sowul przygrywa na różnych instrumentach, ale jej zdolności nie zostają w pełni wykorzystane, a obecność stematyzowana. A szkoda, bo Lesbijski Groove charakteryzują chwytliwe teksty i fajna energia. Muzyczka mogłaby wnieść do przedstawienia zupełnie inną jakość performerską, ale jej rola została ograniczona do skomponowania i wykonania muzyki i efektów dźwiękowych.

Różnica między bohaterkami wyraża się w sposobie okazywania uczuć. Emocjonalność matki jest wyuczona, performatywna, pełna ironii. Matka potrafi płakać na zawołanie, świetnie odnajduje się w roli manipulatorki, ale nie podejmuje próby szczerej rozmowy. Emocjonalność córki działa na zasadzie rewersu: jej pokolenie sprawnie operuje językiem terapii, nawet jeśli nie ma za sobą tego doświadczenia. Media społecznościowe pękają w szwach od treści psychoedukacyjnych. Matka wypomina i ośmiesza jej próby uporania się z traumą: listy, maile, długie SMS-y – znane z gabinetów psychoterapeutycznych metody uporządkowania przeszłości. Nawet Córka, po wygłoszeniu egzaltowanego monologu wybaczającego matce zaniedbania, czuje potrzebę zdyskredytowania samej siebie poprzez robienie głupich min.

Spektakl utrzymany jest w humorystycznym tonie, a pod sam koniec skręca w stronę patosu, który nie przyjmuje się najlepiej i przybiera groteskową formę. W jednej z ostatnich scen córka doświadcza eksterioryzacji. Podgląda samą siebie uprawiającą seks z sąsiadką. Towarzyszy jej matka, która relacjonuje, jak przebiega zbliżenie. Sąsiadka dopuszcza się przemocy, co przypomina córce przykre wspomnienia z dzieciństwa. Zaczyna krzyczeć i dzielić się mrocznymi (a może po prostu symbolicznymi?) pragnieniami uśmiercenia rodzicielki. Ze względu na gwałtowną zmianę wymowy i wprowadzenie nowego wątku na zakończenie, czułam zażenowanie zamiast współczucia.

Sokołowska z Urbańską lubią swoje towarzystwo na scenie, co pozwala im na zbudowanie podwalin pod aktorskie wyzwania. W godzinnym spektaklu sięgają po wiele narzędzi i estetyk; podczas pojedynku na płacz odtwarzają kultowe role filmowe i teatralne, chociażby te grane przez Krystynę Jandę. Wcielają się w ulubione postaci? Spełniają swoje marzenia teatralne? Trudno spojrzeć na to inaczej niż w kategoriach popisu aktorskiego. Mimo przesadnych ambicji tworzą przejmujący duet sceniczny. Wymiana energetyczna pomiędzy nimi a publicznością przywiodła mi na myśl konwencję stand-upową, a może po prostu premierowa publiczność zrobiła swoje.

Wzór cytowania:

Ożarowska, Magdalena, *Córczyństwo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/corczynstwo.

Autor/ka

Magdalena Ożarowska

Magdalena Ożarowska – krytyczka teatralna, teatrolożka, fotografka i pracownica kultury. Ukończyła wiedzę o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiowała również na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Redaktorka „Teatru”. Pracuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie łączy zainteresowania teatralne i fotograficzne.

Bibliografia

Urbańska, Helena, *Pępowina, wspólne ciało*, rozmowę przeprowadziła Adrianna Wolińska, „Teatr”, wrzesień 2026, https://teatr-pismo.pl/pepowina-wspolne-cialo/ [dostęp: 6.10.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/corczynstwo*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-lata

/ ZAGRANICA

Choreografie lata

Alicja Müller

Santarcangelo Festival, 3–12 lipca 2026

ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival, 8 lipca – 8 sierpnia 2026

International Festival Tanz im August w Berlinie, 13–29 sierpnia 2026

Dame mas gasolina!

Spektakl *Clap & Snap* Agnietė Lisičkinaitė i Igora Shugaleeva był tego lata jednym z najbardziej widzialnych europejskich performansów choreograficznych – pokazano go między innymi na Santarcangelo Festival, Tanz im August w Berlinie, The Zürcher Theater Spektakel w Zurychu oraz Generation After 10. Showcase w Warszawie[1], Zważywszy na to, jak dużym zainteresowaniem osób kuratorskich cieszy się ten spektakl, zaskoczyło mnie, że nie był prezentowany na największym festiwalu tańca współczesnego w Europie, czyli wiedeńskim ImPulsTanz[2].

Litewska choreografka i białoruski performer, aktualnie członek zespołu

aktorskiego Nowego Teatru w Warszawie, w autoteatralnej formule eksplorują choreografie kolektywnej odpowiedzialności, w którą podmiot zostaje uwikłany mimowolnie, bo już za sprawą miejsca swojego urodzenia i tożsamości narodowej, nawet jeśli tą ostatnią próbuje odepchnąć, zawiesić, uczynić przezroczystą.

Shugaleev w 2020 roku uczestniczył w białoruskiej rewolucji, wywołanej sfałszowaniem wyników wyborów prezydenckich przez Aleksandra Łukaszenkę i – mimo pokojowego charakteru – brutalnie stłamszonej przez władzę. W tym czasie Lisičkinaitė brała udział w demonstracjach przed białoruską ambasadą w Wilnie, a podczas jednej z nich została aresztowana. Po pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę w lutym 2022 roku zdecydowała, że nigdy nie podejmie współpracy z osobą, której pierwszym językiem jest rosyjski.

Głównym tematem spektaklu wydaje się z jednej strony kwestia nieskuteczności, a może niedostatecznej żarliwości białoruskiego ruchu oporu, a z drugiej – problem cywilnej odpowiedzialności za trwanie dyktatury. Niemniej choreografka, która próbuje wrobić swojego scenicznego partnera w winę, mówiąc wprost o relacji między politycznym uchodźctwem a niemym przyzwoleniem na rozpasanie się autorytaryzmu, ironicznej dekonstrukcji zdaje się poddawać również własną postawę. Odmowa współpracy z osobami artystycznymi z Rosji i Białorusi staje się tu poniekąd synekdochą wszystkich prób zmniejszenia widzialności kultury, sztuki i literatury tych krajów, podejmowanych często z pobudek tyleż szlachetnych, co osadzonych w bezpiecznych i uprzywilejowanych pozycjach. Chodzi tu, jak myślę, nie o samo podważenie adekwatności tego rodzaju gestów, lecz o rozszczelnienie perspektywy w taki sposób, by zrobić w niej miejsce dla tego, co jednostkowe, prywatne, komplikujące obraz zbiorowej

moralności poprzez opowiedzenie historii artysty, który od pięciu lat nie widział swojej mamy.

Nie oznacza to jednak, że agon w *Clap & Snap* zostaje wyciszony, przeciwnie – jego żar raz po raz na nowo się rozognia i nie wiadomo, czy wyciągnięta w stronę drugiej osoby ręka szykuje się do uścisku, czy do uderzenia. Konflikt nie ma tu jednej trajektorii. Rozgrywa się przede wszystkim między Lisičkinaitė, domagającą się od partnera skruchy i przyznania się do współudziału w potędze Łukaszenki, a Shugaleevem, który na scenie upolitycznia szczerość i własną ranliwość. Performer pyta, czy naprawdę lepiej byłoby zostać na Białorusi i umrzeć za ideę demokracji, a jednocześnie mówi o boleśnie popękanej tożsamości. Niemniej napięcie dotyczy również sprzecznych afektów, kotłujących się w polu narodowej przynależności, w którym wstręt do nacjonalizmu ściera się z dumą z własnej kultury, niedającej się przecież całkiem zawłaszczyć reżimowi.

Kiedy publiczność zajmuje miejsca na widowni, performerka i performer są już na scenie, a w małym telewizorze widać ich gadające głowy, dyskutujące o tradycyjnej kuchni i tym, do którego narodu należą dania takie jak barszcz czerwony czy kołduny. Lisičkinaitė i Shugaleev stoją po przeciwnych stronach obklejonej biało-czerwoną taśmą ostrzegawczą metalowej balustrady, którą wspólnie utrzymują w powietrzu, przy czym ich naprężone ciała, ubrane w czarne sportowe spodenki i białe podkoszulki, zdają się wzajemnie na siebie napierać: jak tłum na kordon policji albo na bramki oddzielającego go od tego, co mu zakazane, ale też jak zatrzymani w stop klatce rugbiści. W kolejnych scenach, już bardziej dynamicznych, dochodzi do rzeczywistych przepychanek, ale barierka pozwala też, niczym podwórkowy płot, na różne akrobacje. Choreografii towarzyszy wymiana zdań na temat zbiorowej odpowiedzialności, którą Shugaleev kończy,

ściągając koszulkę i uderzając się otwartą dłonią w okolice karku tak mocno, że jego skóra czerwienieje. Rumień stopniowo się pogłębia, bo performer wielokrotnie zamachuje się na samego siebie. Na jego plecach widać linię, która przebiega wzdłuż środka kręgosłupa, dzieląc ciało na pół i stając się somatycznym świadectwem zarówno wewnętrznego rozdarcia, jak i społecznego piętna. Działanie performera przypomina tyleż katartyczny, co poniżający rytuał samobiczowania, sygnalizując nieszczelność granicy między uznaniem własnej skazy a autoagresją.

Co jednak istotne, osoby artystyczne nie pornografizują w ten sposób poczucia winy, interesuje je raczej właśnie ontologia ekstremum jako czegoś, co wyradza się z nazbyt rozochoconej, choć początkowo niepozornej, namiętności, i co jest podatne na osuwanie się w inne skrajności. Do Shugaleeva szybko dołącza bowiem Lisičkinaitė, która, podobnie jak on, wydaje się obojętna wobec faktu, że jej skóra płonie. W kolejnych scenach charakter choreografii radykalnie się zmienia: osoby performujące dalej uderzają się w kark albo mostek, ale ich twarze, dotąd niewzruszone, teraz wyrażają coś na kształt dionizyjskiego szału. Tancerka, której spojrzenie zdaje się zamglone rozkoszą, lubieżnie wystawia język i przez ramię spogląda na publiczność, wypinając przy tym falujące pośladki. Performer porusza się po całej przestrzeni z energią i zmysłowością Micka Jaggera, a przy tym zamaszyście klaszcze w dłonie, jakby w każdy ruch angażował całą swoją kinesferę. Z głośników rozbrzmiewa reggaetonowy hit *Gasolina* (Daddy Yankee), a tekst o braku zahamowań i odurzeniu zapachem tytułowej benzyny staje się nośnikiem opowieści o dramaturgii fanatycznych poruszeń, ale też afektywnej sile ideologicznych manipulacji.

Imprezowa piosenka oczywiście wprowadza do performansu zgrzyt, ale to właśnie chropowatość zdaje się zasadą organizującą jego strukturę. Na

ekranie dwukrotnie pojawia się projekcja ze starszym mężczyzną (Bush Hartsorn, który – co zabawne i znaczące – jest również dramaturgiem *Clap & Snap*), wykładającym w tonie profesorsko-coacherskim techniki klaskania. Osoby twórcze zachęcają publiczność do aplauzu i niejako nim dyrygują, a potem zwracają się do siebie twarzami i przy rytmicznych oklaskach zaczynają się wzajemnie policzkować, nawiązując być może do *Dark/Light*, performansu Mariny Abramović i Ulaya z 1977 roku. Ten scenariusz powtarza się kilkukrotnie. Przy odgłosie każdego pierwszego policzka publiczność stopniowo przestaje klaskać – nie chce dawać przyzwolenia na przemoc. Udało nam się nie przeoczyć momentu, w którym zostałyśmy uwikłane w toksyczne struktury, i w porę się wycofać. Tylko czy na pewno? Klaskać nie można, ale patrzeć wolno? Osoby twórcze choreografują zbiorowe zakłopotanie, niewiedzenie, trwanie w impasie, nieznośność każdej alternatywy dla tego zawieszenia, lecz także doświadczenie współwiny i jego uporczywej niewysławialności.

Gdzieś pomiędzy kolejnymi seriami Shugaleev pyta Lisičkinaitė, czy ta go poślubi (litewski paszport należy do tych dobrych); w przerwach patrzą na siebie porozumiewawczo, z przyjacielskimi, trochę zawadiackimi uśmiechami. Ale kiedy wydaje się, że odpuścili już sobie ciosy, zaczynają od nowa. Tak jak pewnych stanowisk nie da się uzgodnić, tak niektóre napięcia pozostaną nierozładowane i wciąż będą podburzane nabrzmiałymi afektami, zakłócającymi działanie zarówno jednostkowych, jak i kolektywnych kompasów etycznych. W finałowych sekwencjach Lisičkinaitė śpiewa hymn Litwy, a pomiędzy kolejne zdania wdziera się Shugaleev z pieśnią białoruskiej opozycji, której publiczne wykonywanie jest na Białorusi zakazane. Powstaje przejmująca akustyczna metafora trudnych sojuszy w nieusuwalnym agonie.

Ciekawe, że to akurat ten spektakl był wspólnym punktem dwóch tak różnych wydarzeń, jak Santarcangelo Festival i Tanz im August. Włoski festiwal jest poświęcony sztukom performatywnym, jednak podczas edycji kuratorowanych przez Tomasza Kireńczuka (2021–2026) to performanse choreograficzne stanowiły programową dominantę; berliński, zgodnie z tym, co sugeruje jego nazwa, prezentuje wyłącznie taniec, w tym produkcje bardzo widowiskowe, pochodzące z porządku teatru tańca, neobaletu i szerzej – tanecznego mainstreamu. Ze względu na specyfikę każdego z tych festiwali performans *Clap & Snap* zajmował w opowieściach kuratorskich różne miejsca. We Włoszech był częścią programu konsekwentnie eksplorującego polityczne implikacje bliskości jako tego wymiaru relacyjności, w którym sieci współzależności i współodpowiedzialności przypominają o swojej materialności, lepkości i niekiedy też dotkliwości, ujawniających się w czyimś oddechu na plecach czy w kilku przechodzących z ciała na ciało dreszczach. Z kolei w Berlinie okazał się jedną z najbardziej radykalnych choreografii. Dyrektor artystyczny Tanz im August Ricardo Carmona, choć podobnie jak Kireńczuk sytuuje taniec w polu sztuki mającej potencjał wywrotowy, mocno splecionej z tkanką społecznej i więcej niż ludzkiej rzeczywistości, buduje program dość zachowawczy, w którym estetyczno-polityczne ryzyko jest raczej wyjątkiem niż regułą.

Polityczność bliskości – Santarcangelo Festival

Pięćdziesiątej szóstej edycji Santarcangelo Festival (ostatniej, którą kuratorował Kireńczuk – na stanowisku dyrektora artystycznego zastąpi go Luigi Noah De Angelis) towarzyszyło hasło „deep pressures”, odnoszące się zarówno do doświadczenia ucisku, jak i poczucia silnego zakotwiczenia w „tu i teraz”, związanego z przekonaniem o współodpowiedzialności nie tylko za

zastany porządek, ale też za możliwe trajektorie jego przyszłych przekształceń. Osoby twórcze, których spektakle – często osadzone w strukturach wyobraźni utopijnej – pokazano we Włoszech, przekształcały swoje ciała w media sprzeciwu wobec prawicowych, ale też neoliberalnych fiksacji, odpowiedzialnych z jednej strony za wzmożoną produkcję propagandowych fikcji o groźnych Innych, z drugiej – za wciąż postępującą alienację ze świata, uparcie opowiadanego jako coś, czego nie da się uratować. Festiwal nie był miejscem wielkich gestów. Opór rozumiano i praktykowano po pierwsze jako odmowę stagnacji i strategię reparacyjną, związaną nie tyle z wytwarzaniem abstrakcyjnych kontrdyskursów, ile z ustanawianiem przestrzeni, w których jedno ciało, poruszane, a czasem wstrząsane płaczem, wrzaskiem czy oddechem innego, raz wściekłego, kiedy indziej zdruzgotanego albo przeciwnie – ożywionego namiętnością wobec dziwności i wspaniałości świata oraz jego ludzkich i nie-ludzkich mieszkanek, staje się na nowo częścią wielości. Po drugie, jako oddychanie, krzyczenie i pożądanie przez ciała, których witalność fobiczny patriarchalny system chce zdusić. W programie niewiele było spektakli, które, jak *Clap & Snap*, odnoszą się do (geo)polityki wprost. Na scenach pojawiały się ciała zaprojektowane przez liberalne, neokolonialne czy szowinistyczne władze jako szczególnie podatne na zranienie, ale przechwytujące kondycję kryzysowej kruchości na rzecz radykalnej wyobraźni, rozumianej jako praktyka ucieleśnionego sprawdzania nowych sposobów negocjowania materialnego i dyskursywnego kształtu rzeczywistości.

W spektaklu Haralda Behariego *Undersang* oddech staje się czymś nieprzezroczystym – lepkim, mokrym, zmysłowym. Osoby performujące (oprócz choreografa występują: Loan Ha, Mariama Slåttøy, Carlisle Sienes, Jens Trinidad, Nosizwe Baqwa i Amie Mbye) są jak leśne, wiecznie nienasycone stwory, które wymyślają rozmaite strategie trwania w rozkoszy.

Przyjemność należy tu do porządku takiej witalności, która odmówiła sojuszu z kulturą pojmowaną jako źródło norm, a zamiast tego wybrała bezwstydną odmieńczość, stosującą fantazyjne uniki wobec przymusu „ucywilizowania" ciała poprzez nadanie mu iluzji stałej formy. Nordyckie i afrykańskie mitologie zostają przepisane przez queerowo-ekologiczną wrażliwość, a publiczność staje się uczestniczką immersyjnego rytuału, w którym potworność, rozumiana jako właściwość ciał transgresyjnych, niesfornych i uparcie obnażających nieszczelność granicy między ludzkim i nie-ludzkim, prowadzi do emancypacji. Symptomy monstrualności widać choćby w osobliwości, z jaką osoby performujące się poruszają – niekiedy, jeśli akurat nie wstrząsają nimi orgazmiczne spazmy, a ich pośladki nie pulsują w rytmicznych skurczach, zdają się powłóczyć nogami, jakby łydki nie były przyzwyczajone do dźwigania całych korpusów albo nie mogły wrócić do siebie po długim odurzeniu. Są trochę jak zwierzęta, a trochę jak kosmici. Reprezentują obcość, która – wyproszona z kapitalistycznego porządku z jego systemowym rasizmem i antropocentryzmem – robi dla siebie miejsce w świecie, który na nowo staje się czymś wspólnym, porowatym, a przede wszystkim podatnym na transformacje.

Czarne, queerowe ciała przechwytują przypisany im wstręt. Kiedy ocierają się o siebie nawzajem, powarkują jak psy, obscenicznie wystawiają języki, to nie tyle odgrywają jakieś ludzko-nie-ludzkie hybrydy, ile rozsadzają ramy normatywności i w ich spękanych strukturach odnajdują ziarna odmieńczej utopii. Z ust cieknie im gęsta ślina, która wydaje się kleista i rozciągliwa i czasem zawiesza się tuż przy skórze osób widzowskich albo rozbryzguje obok nich. Z ciał wydobywają się zmysłowe i jednocześnie abiektalne odgłosy, które niejako udźwięczniają frykcyjne, transowe ruchy, a w ten sposób somatyzują przestrzeń, pochłanianą przez orgiastyczne doświadczenie, przekraczające granice sceny i rozchodzące się na dolinę Valconca oraz

otaczający teatr park Arboretum. Spocone, zaślinione ciała, najpierw częściowo ubrane w seksowne czarne skóry, a stopniowo coraz bardziej odsłonięte, niemal dosłownie, poprzez wymianę płynów, wlewają się w świat.

Undersang pokazano w Teatro Dimora di Mondaino o kształcie leżącego na trawie liścia. Integralną częścią performansu jest poprzedzający go dość długi spacer (niezależnie od miejsca, w którym odbywa się spektakl, Beharie zawsze zaprasza publiczność do takiej aktywności – bez telefonów, w ciszy, z uważnością na naturę). W tym kontekście budynek, który zaprojektował Gianluca Canini, stał się architektoniczną alegorią sensów materializujących się w spektaklu. Dzięki dużym panoramicznym oknom-drzwiom przyroda zagląda do teatru, a przedstawienia mogą być realizowane w naturalnym świetle, z czego skorzystał również twórca *Undersang*, choreografując wpisaną w projekt architekta ideę przenikania się sztuki i natury. Publiczność zajmuje miejsca na nieregularnie rozmieszczonych w całej przestrzeni podwyższeniach, a osoby performujące, które wyłaniają się zza drzew i krzaków, przynoszą ze sobą leśny chaos, nieuznający podziału na centrum i peryferie.

Zawieszone w liminalnym „między" terytorium jest jak żywy, ciągle zmieniający się organizm, ale też jak nieprzenikniony i nieprzewidywalny las, w którym współistnieją miejsca uśpione i takie, które wybuchają intensywnością wygłodniałego, łapczywego życia. Choć czasami wszystkie osoby performujące łączą się w maszerującym ku rozkoszy pochodzie, częściej widzimy je w rozproszeniu – samotnie lub w parach dyszące, wijące się w ekstazie u stóp publiczności, gwałtowne, euforyczne, piękne i obrzydliwe. Dramaturgia performansu zdaje się podporządkowana dramaturgii orgazmu – narastaniu intensywności, które słychać też w symfonii coraz śmielszych i coraz potężniejszych pomruków i okrzyków. Ale

tak jak potworne grymasy na twarzach osób performujących niekiedy wydają się bliższe rozpaczy niż błogości, a ich ucieleśniona, gardłowa pieśń czasem bardziej przypomina lament niż euforię, tak rozładowanie erotycznego napięcia również zdaje się ambiwalentne, ponieważ pulsuje pod nim i przeszywająca nicość, i odradzająca się witalność. Beharie choreografuje queerowy czas – temporalność, która wymyka się zarówno logice postępu, jak i prawu punktów kulminacyjnych. W jego spektaklu nie da się zobaczyć wszystkiego, coś ciągle umyka, wydarza się na marginesie pola widzenia, a koniec płynnie przeistacza w początek. Nie chodzi jednak o upiorność zapętleń, ale o cykliczność transformacji, podskórnych, niedośpiewanych. Dramaturgia *Undersang*, jak natura, ma w sobie pewną nieobliczalność. Bliskość osób performujących, którym z ust kapie ślina, i które czasem z rozmachem groźnego wiatru wślizgują się pomiędzy widzki i widzów, bywa niezręczna, ale jest też, przynajmniej w moim odczuciu, wywrotowa i uzdrawiająca. Tytuł spektaklu pewnie nie przypadkiem współbrzmi zresztą z *Undersong* Audre Lorde – zbiorem poezji wściekłej i zarazem afirmującej potencjał kolektywnego gniewu czarnych lesbijek.

Do rytualno-transowej formuły i jej transformacyjnych możliwości nawiązuje również Ndoho Ange w performansie *Welcome To My Jungle* (ten spektakl pokazano także na ImPulsTanz), łącząc porządek kultury klubowej z muzyczno-tanecznymi tradycjami Karaibów. Przemiana jest tu jednak wpisana przede wszystkim w porządek dekolonialny i proces swoistego odczarowywania własnej kultury z uroku rzuconego na nią przez Zachód. Odwróconemu zaklęciu choreografka poddaje piosenkę *You Don’t Love Me (No, No, No)*, która wywodzi z afroamerykańskiego bluesa lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, a którą nagrała jamajska wokalistka Dawn Penn. Pierwszą wersję tego utworu artystka stworzyła w 1967 roku, ale to jego unowocześniona, dancehallowa wariacja z 1994 odniosła komercyjny

sukces, zacierając swoje pochodzenie i stając się globalnym hitem reggae. W *Welcome To My Jungle* piosenkę tę odtwarza się wielokrotnie, ale najczęściej poszatkowaną. Jej różne wersje wzajemnie na siebie nachodzą, a kolejne remiksy są wirusowane przez bębny i inne dźwięki tytułowej dżungli.

Podobnie Ange prowadzi choreografię, którą wykonuje w niewielkiej kolistej przestrzeni, z wszystkich stron otoczonej siedzącą na podłodze publicznością. Performerka, której twarz od początku pokrywa warstwa gliny, stopniowo rozprowadza maź po całym ciele, a w pewnym momencie miseczkę z nią przekazuje widowni. Użycie gliny być może jest nawiązaniem do karaibskich rytuałów, w których symbolizuje ono między innymi połączenie z przodkami oraz powrót do korzeni. Takie też – zwielokrotnione, nawiedzone, zarazem na wskroś realne i widmowe – wydaje się ciało tancerki. Na scenie, niczym na bokserskim ringu, Ange mocuje się ze swoją podwójną przynależnością, a każda strona ma i upiory, i dobre duchy. Choć mogłoby się zdawać, że performerka poprzez ekstatyczne ruchy usiłuje strząsnąć z siebie to, co obce dla ziem jej ojca i matki, rytmy dancefloor wciąż upominają się o swoje. Kompulsywne wymachy głową z długimi warkoczykami, dynamiczne pulsowania na ugiętych kolanach, falowania i kołysania czasem są przecinane przez szarpane, kanciaste ruchy z imaginarium pola walki, a kiedy indziej przez upadki i wstrząsy ciała, które, będąc w transie, zatraca się w niecodziennych stanach świadomości. Choreografia ma migotliwą strukturę, wciąż urywa się i zaczyna od nowa, ale kolejne powtórzenia nieugięcie naznacza różnica, a kroki, tak samo jak dźwięki, się nawarstwiają. Wydaje się jednak, że performerka manifestuje nie tyle porażkowość projektu powrotu do źródeł, ile kapryśność pamięci i samej splątanej tożsamości.

Tradycyjny taniec posłużył do tożsamościowych eksperymentów również

argentyńskiemu choreografowi Martínowi Sorii. *Machito*, podobnie jak *Undersang* i *Welcome To My Jungle*, rozgrywa się w przestrzeni zacierającej podział między sceną a widownią. Publiczność siedzi w dwóch kołach, a artysta porusza się pomiędzy nimi, po zewnętrznej osi większego okręgu lub w środku mniejszego, stanowiącego swoiste centrum transformacji, a co za tym idzie – transgresji. Soria pojawia się na scenie w bogato zdobionym kostiumie nawiązującym do strojów tancerzy caporala. Słychać go już z daleka, bo na nogach ma charakterystyczne ciężkie buty z dzwonkami, które sprawiają, że jego kroki, potężne, rytmiczne, przeplatane zamaszystymi, czasami wręcz akrobatycznymi skokami, brzmią jak marsz opresora. Bliskość performera, który świadomie choreografuje sytuację podwyższonego ryzyka i hamuje tak, że jego ciało zawsze niemal zderza się z kimś z publiczności, jest tyleż przerażająca, co fascynująca. Choreograf rozbraja napięcie, pokracznie chwiejąc się przy próbie ściągnięcia obuwia i prosząc o pomoc.

Caporal to tradycyjny andyjski taniec, w którym mężczyźni tworzą karykatury postaci strażnika niewolników i performują rozbestwioną, dominującą męskość. Soria intensyfikuje to przegięcie, ale już nie po to, by ośmieszyć nadzorcę i symbolicznie przejąć władzę, lecz żeby sparodiować parodię i zdekonstruować zakodowane w tej tradycji, a szerzej – w kulturze kolonizatora – genderowe opozycje. Zdjęcie butów to wstęp do przeistoczenia się w zmysłową tancerkę: performer pod męskim kostiumem ma krótką, błyszczącą spódniczkę. W kolejnych scenach taniec Sorii traci swój parodystyczny wymiar, a staje się przestrzenią queerowej celebracji ciała, które uwolniło się z przemocy binarności. Artysta nie rekonstruuje tradycji, tylko przepisuje ją z odmieńczej perspektywy, a jednocześnie upomina się o wierzenia sprzed judeochrześcijańskiej kolonizacji i kosmogonię dwóch dusz (np. kapłani ludu Mapuczów przekraczali granice podziałów płciowych). Ważnym punktem odniesienia są tu też,

sygnalizowane w opisie spektaklu, działania Las Machitas, kobiet, które odrzuciły tradycyjne damskie stroje do caporala. Zwieńczeniem tych przejęć jest scena, w której performer wchodzi na pokrytą różowym materiałem platformę i wykonuje performans dominy-derwiszki. Do głowy ma teraz doczepione długie, gęsto zdobione metalowymi elementami sznury, które nawiązują do rekwizytów BDSM, ale też do biczów, z którymi występowali niektórzy tancerze caporala. Soria wiruje wokół własnej osi, a potem, wciąż wymachując „warkoczami", biega pomiędzy publicznością, która, z racji zasięgu obciążonych metalem sznurów, musi uchylać się przed ciosami. Co jednak istotne, performer sieje nie postrach, a frywolne energie i ostatecznie wszystkich porywa do tańca.

Innym spektaklem w programie Santarcagelo Festival, w którym taneczna tradycja jest queerowana, był performans *Cute & Awkward* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego (pokazano go również na ImPulsTanz). Artysta, który w *Threesome* odmieńczym przekształceniom poddawał oberka, teraz przenosi poloneza w przestrzeń kultowego warszawskiego klubu cruisingowego FanTOM. Choć działał on do 2017 roku, choreografa interesują jego początki i lata dziewięćdziesiąte XX wieku, a także okres przedtransformacyjny, na co wskazuje między innymi playlista (obok *No More „I Love You's"* Annie Lennox pojawia się Maanam i *Lucciola*). Grudziński tworzy senną fantazję o minionych dryfach ciał, które lgną ku sobie i są tym pożądaniem tyleż zauroczone, co zakłopotane. Sygnalizowana w tytule niezręczność odnosi się do sytuacji, w której chce się kogoś poprosić do tańca, ale od samego myślenia o tym się głupieje, a także do kontekstu społeczno-politycznego i miejsca queerowości w homofobicznym porządku. Uroczość zaś wydaje się nie tylko drugą stroną nieporadności, lecz także jedną z masek, które zakłada odmieńcze ciało. To, co słodkie – małe,

bezbronne – wzbudza ambiwalentne afekty: czułość i pragnienie kontroli. W choreografii Grudzińskiego *cute* i *awkward* łączą się ze sobą jako kondycje implikujące stany niepewności i ograniczonej sprawczości, ale możliwe do przechwycenia w duchu celebracji nieheroicznych sposobów bycia w świecie.

Najpierw na scenie widzimy samego Lucasa Lagomarsino. Tancerz delikatnie porusza barkami i biodrami, opuszkami palców łaskocze powietrze, czasem zdaje się strzepywać z siebie albo rozrzucać w przestrzeni jakiś zmyślony magiczny pyłek, kiedy indziej jego gesty są śmielsze – jak z ballroomu. Choć w tym falującym, niezakłóconym ruchu unaocznia się pewna transowość, widać, że performer nie tańczy dla siebie, że każdy impuls, który wychodzi z jego ciała, ma jakiegoś adresata. Nie jest nim jednak publiczność, lecz Grudziński, który, jak się okazuje, stoi na szczycie schodów pomiędzy ostatnimi rzędami widowni i zdaje się przyciągać do siebie Lagomarsino, jakby trzymał go na niewidzialnej żyłce.

W rozwijającej się procesyjnie muzyce Wojciecha Blacharza daje się rozpoznać marszowo-kroczący takt poloneza. Gdy mężczyźni w końcu spotykają się na scenie-parkiecie, krążą wokół siebie w nieśmiałych podchodach, przyciągają się i odpychają, ale też zatracają w korowodach i paradach nawiązujących do polonezowej partytury, jednak mniej sformalizowanych, a mocniej nasyconych afektami, rozciągniętych, halucynacyjnych. Narodowy taniec zatraca swoją tradycyjną symbolikę i zostaje włączony w opowieść tych, których ona wyklucza.

Obaj performerzy mają na sobie dżinsy, Lagomarsino nosi dopasowane błękitne polo, a Grudziński obszerny T-shirt i srebrny łańcuch. Ruchy tego drugiego są bardziej zamaszyste. Czasem odnoszę wrażenie, że jego ciało jest rozdarte między pragnieniem podążania za partnerem a potrzebą dominacji i przymusem odgrywania samczego performansu. Ale w końcu i on

ulega kruchości. Tancerze ściągają koszulki, kleją się do siebie mokrymi plecami, jednak i w tych scenach lepkiego magnetyzmu wraca niekiedy niezręczność, wcześniej widoczna w drobnych zawahaniach, cofnięciach w ostatniej sekundzie ręki, nieco za bardzo przeciągniętych spojrzeniach. Performerzy trwają w pomieszaniu, czułości i kanciastości. Jest tak też w bardzo pięknej scenie, w której Grudziński długo leży bezwładnie na brzuchu, jakby nieprzytomny, odległy. Lagomarsino trochę nie wie, co z nim począć, a trochę fascynuje się krnąbrną plastycznością jego ciała, któremu, jak marionetce, zmienia pozycje, a które wciąż go do siebie przyciąga.

Somnambuliczne pochody pary lunatyków w niektórych momentach toną w gęstej teatralnej mgle albo – za sprawą rozszalałych stroboskopowych świateł Jacqueline Sobiszewski – wydają się rozbłyskami jednocześnie pobudzonej i otumanionej pamięci i jako takie wchodzą w rejestry niesamowitości. Grudziński nie rekonstruuje ani nie inscenizuje tańców z FanTOMu, a raczej je sobie wyobraża i upomina się – zmysłowo, cieleśnie – o queerową historię postkomunistycznej Polski. Ciała performerów, ginące czasem w zaczerwienionym dymie niczym w darkroomie, mają widmowe jakości, bo część swojej obecności oddają duchom.

Do klubowej rzeczywistości publiczność zabrały też Katerina Andreou i Mélissa Guex w performansie *Shout Twice*, którego dramaturgia, również ta przestrzenna, upodabnia się do struktury koncertu. Artystki tańczą na niewielkiej podwyższonej platformie. W każdym rogu tej przestrzeni ustawiono mały reflektor, jest też mikrofon, a z ramy zwisają rozmaite przedmioty (m.in. instrumenty i peruki), które posłużą performerkom do kolejnych transformacji – ich własnych wizerunków czy pejzażu dźwiękowego. Publiczność stoi dookoła, a każda próba przycupnięcia na podłodze czy bocznej ławce (w Santarcangelo *Shout Twice* pokazano w

szkolnej sali gimnastycznej) kończy się upomnieniem ze strony obsługi widowni, co na początku dziwi, ale już po pierwszych minutach spektaklu nabiera sensu. Tancerki – ubrane na czarno, z twarzami przysłoniętymi przez opadające na nie czapki – ucieleśniają bowiem niepohamowany żywioł, tyleż surowy, co bez opamiętania roznamiętniony. Są jak tytułowy krzyk, który wyrywa się z ciała, nieoszlifowany dźwięk zakłócający normatywne układy akustycznej relacyjności. Raz po raz zeskakują ze sceny – robią to z hukiem i punkowym rozmachem, często nagle przerywając niemożliwie zintensyfikowaną choreografię, która też bez przerwy zmienia i dynamikę, i trajektorię. Tańcząc, jednocześnie choreografują publiczność, wskazując nam oczekiwane kierunki rozproszeń i przestrzenie, które mamy im udostępnić. Transowa, klubowa muzyka, nierzadko wpadająca w hardkorowe techno (Cristian Sotomayor) silnie oddziałuje na ciała, ale współbycie z Andreou i Guex wychodzi poza samo dzielenie z nimi przeszywających skórę beatów.

Artystki wytwarzają sytuację kolektywnie zarządzanego ryzyka. Ich minimalistyczne, ale dzikie ruchy, gwałtowne szarpnięcia, rozpędzone i drapieżne kroki wydarzają się na niestabilnej granicy między kontrolą i jej utratą, a od publiczności wymagają czujności i wyostrzonej uważności. Okrzyki, które performerki z siebie wydają, to potężne eksplozje pragnienia rewolucyjnego, ale w ich spektaklu jest też miejsce na doniośle wybrzmiewającą ciszę czy łagodne, jasne dźwięki uderzanych pałeczkami trójkątów. Performerki momentami wyciszają własną ekstatyczność, nie ukrywają zmęczenia, do poszarpanej struktury performansu wprowadzają sceny trwania w melancholijnej łagodności. Uwspólniony krzyk, którego przedłużeniem jest taniec, przemienia performans w rytualną, transową celebrację trwania razem w oporze, ale i ekstazie, w gniewie i w smutku.

Podczas gdy Andreou i Guex eksplorują afektywno-polityczną potencjalność krzyku, lisa laurent w *the wizard is not real* przygląda się smutkowi jako sile generatywnej, a nie czemuś, co należy stłamsić, ukryć czy dzielnie przezwyciężyć. Choreografkę interesuje polityczność ciała histerycznego, a więc nadmiarowego, niestabilnego, nieobliczalnego i z tego powodu niemile widzianego w podporządkowanych imperatywom racjonalności i wydajności przestrzeniach późnego kapitalizmu. Tę radykalną – niepohamowanie rozprzężoną – nadmiarowość lauren wyzwala, sięgając do groteski i absurdu. Jej nagie piersi kontrastują z jasnoniebieskimi rajstopami i brokatowymi, bajkowymi czółenkami. Performerka, będąc jednocześnie rozwścieczoną, zasmarkaną i zapłakaną dziewczynką, wyuzdaną wróżką i szaloną, obsceniczną kobietą, wchodzi na mały stolik, który stoi pod tylną ścianą, klęka tyłem do publiczności, odwraca się przez ramię i zaczyna płakać do zawieszonego na bardzo długim kablu mikrofonu. Manifestuje teatralność swojej postaci – zrozpaczonej diwy błąkającej się między burleską i cyrkiem – poprzez przesadzone miny nawiązujące do niemego kina, ale też gesty magiczki, która ostentacyjnym pstrykaniem sygnalizuje np. zmiany oświetlenia (Sélim Dir Melaïzi). Chlipie, wydziera się, szlocha, beczy, lamentuje i wyje na różne sposoby, zmieniając ułożenie ciała i przyjmując coraz bardziej dziwaczne, nienaturalne pozy. Odwraca stół i – dalej zawodząc, pociągając nosem i ocierając łzy – wykonuje kuriozalne akrobacje pomiędzy jego nogami i na nich, przechyla się raz w jedną, raz w drugą stronę, przemieszcza się na czworakach, równocześnie przesuwając mebel. Potem jeszcze wkracza na widownię, przeciska się między rzędami i kontynuuje cyrkowe choreografie, tym razem stopniowo zsuwając się wzdłuż poręczy i niekiedy na niej – w nieustającej, głośnej rozpaczy – zawisając.

Każdy kolejny krok artystki zaskakuje i to rozszlochanie wydaje się tu warunkiem niesamowitości. Groteskowa, a zarazem zdumiewająca

choreografia być może jest też krytycznym komentarzem do tego, jak społecznie postrzegane jest ciało załamane – do przypisywanej mu śmieszności czy żenady. Lauren zdaje się też ogrywać niezręczność wszechogarniającego smutku jako stanu, w którym nie wiadomo, co ze sobą zrobić, więc się pajacuje. Dla mnie jednak *the wizard is not real* to przede wszystkim afirmacja wywrotowości aktu upublicznienia kruchości i afektywnego wzburzenia, w tym przypadku przede wszystkim kobiecego.

Klimat umiarkowany – Tanz im August

W komentarzu do programu tegorocznej edycji Tanz im August Carmona zręcznie gra meteorologicznymi metaforami[3] i, podobnie jak Kireńczuk, wykorzystuje pojemność słowa „pressure". Mowa jest więc o prawicowych i faszystowskich prądach, o politycznych napięciach, które podstępnie pęcznieją i w końcu wybuchają z impetem letnich burz, a także o tym, że sztuka nie istnieje w rzeczywistości alternatywnej wobec globalnych i lokalnych konfliktów[4]. Ważne wydaje się też to, że pogoda nie funkcjonuje tu wyłącznie jako metafora: dyrektor festiwalu pisze o splątaniach oraz wzajemnych uwikłaniach natury i polityki, o ludzkich i nie-ludzkich sprawczościach i ich transformacyjnych potencjalnościach. W kontekście tak zarysowanej perspektywy, która wyraźnie zahacza o horyzont etyki nowomaterialistycznej, dziwi obecność w programie choreografii na wielu poziomach anachronicznych i utożsamiających posthumanistyczną wrażliwość z zajmowaniem miejsca nie-ludzkich Innych bez refleksji o antropocentrycznych implikacjach tych gestów i ryzyku antropomorfizacji. Takim spektaklem jest *Les Oiseaux* Lenio Kaklei, zapowiadany jako próba przekroczenia baletowej tradycji, w której ptaki są przede wszystkim metaforami i obiektami obserwacji. Siedem ciał (Nefeli Asteriou, Liza

Baliasnaja, Amanda Barrio Charmelo, Luisa Heilbron, Dimitri Mytilinaios, Raoul Riva, Jaeger Wilkinson) reprezentuje ludzko-ptasie hybrydy w karnawałowych kostiumach (Olivier Mulin) z elementami piór. W ich tańcu wyraźnie widać ucieleśnienia nie-ludzkich habitusów ruchowych, przy czym choreografia, której elementem są powietrzne akrobacje na linach, zaciera różnice między różnymi gatunkami ptaków, powołując do istnienia twory fantastyczne. Mimo że w opisie spektaklu choreografka deklaruje rozszczelnienie ram antropocentrycznej reprezentacji, jest on przede wszystkim wariacją na temat nie-ludzi, w której centrum pozostają niezwykła plastyczność, niesamowitość oraz wirtuozeria ciał tancerek i tancerzy, zdolnych do naśladowania innych gatunków i oszałamiających, cyrkowych „lotów". Obrazy, które kreuje Kaklea, odchodzą od sielankowych schematów opowiadania natury. Ptaki są przedstawiane jako drapieżniki, a ich świat bywa okrutny. Baśniowa oprawa neutralizuje jednak te przesunięcia, kierując choreografię w stronę alegorii ludzkiego społeczeństwa, pełnego i konfliktów, i sojuszy, a także lęków, którymi podszyte są jego technokratyczne fantazje. W finale na scenie pojawia się dron, który nie tyle reprezentuje kolejny poziom ludzko-nie-ludzkich splątań, ile wydaje się odpowiednikiem jednej z trąb późnoponowoczesnej apokalipsy, wyobrażanej jako przyszłość spod znaku technologii wytrącającej człowiekowi panowanie z rąk.

Na podobnej zasadzie zbudowany jest spektakl Kareth Schaffer i Jonasa Hauera *Bat Dances*, w którym Leah Katz wciela się w gacka szarego. Tancerka ma na sobie kostium wielkiego nietoperza (Anna Mirkin) i prowadzi monolog z jego perspektywy, przy czym tekst równie dobrze mógłby wypowiadać David Attenborough w *Planecie Ziemi*. Performans nawiązuje do zasad estetyki dostępności, zgodnie z którymi technologie takie

jak audiodeskrypcja są elementami przedstawienia, a nie czymś wobec niego zewnętrznym. *Bat Dances* powstały jako spektakl z założenia w równym stopniu angażujący osoby widzące, słabowidzące i niewidzące, dlatego pewna nadmiarowość elementów deskryptywnych jest oczywiście uzasadniona. W tym kontekście dziwi jednak to, że Katz, opisując swój wygląd, mówi tak, jakby po scenie rzeczywiście fruwało malutkie zwierzątko. W choreografii Schaffer, jak w przypadku *Les Oiseaux*, pojawiają się elementy akrobatyczne (tu na wysokim słupie, przykrytym długimi zasłonami, z których performerka tworzy prowizoryczne dziuple i wzdłuż których zsuwa się na ziemię). Dominują zaś widowiskowe, dynamiczne ruchy ramion i piruety, animujące rozłożyste skrzydła.

Dużo ciekawsza, zarówno w kontekście angażowania różnych trybów zmysłowej percepcji, jak i wychodzenia poza antropocentryczną perspektywę, okazuje się warstwa dźwiękowa. Kompozycja Hauera, niewidomego pianisty, zajmującego się też m.in. audiodeskrypcją filmów, jest próbą artystycznego wyjaśnienia mechanizmów echolokacji, dlatego występują w niej pogłosy, zmienne częstotliwości, wysokie rejestry. Katz natomiast nie tylko mówi, ale wydaje również głośne mlaśnięcia. Istotne są też odgłosy trzepoczących skrzydeł czy ciężkich worków spadających z sufitu i symbolizujących zmiany klimatu, zakłócające działanie hibernacyjnych i echolokacyjnych mechanizmów, kluczowych dla przetrwania gatunku. Ta scena jest utrzymana w konwencji kina katastroficznego. Pakunki, które sypią się z sufitu, są jak kamienna lawina, a ich trajektorie sprawiają wrażenie nieprzewidywalnych. Tancerka-nietoperz, która rozpaczliwie przeskakuje z miejsca na miejsce, jakby ratowała się przed uderzeniami skalnych mas, wydaje się uwięziona w potrzasku. Atmosferę grozy podbijają światła (Yair Vardi). Cały spektakl rozgrywa się w rejestrach mroku i półmroku, a w niektórych scenach szarości zabarwiają się zielenią. W finale

wykorzystano zaś ostre reflektory, które nie tylko rażą oczy, ale też emitują fale gorąca, przez co niebezpieczeństwo staje się fizycznie odczuwalne i dotkliwe dla całej publiczności. Można poczuć się jak na betonowym miejskim placu w środku upalnego lata.

Katastroficzne dekoracje pojawiają się również w *Après moi, le déluge*, spektaklu kolektywu choreograficznego LA(HORDE)[5] w wykonaniu zespołu Ballet National de Marseille. Punkt wyjścia wydaje się ciekawy: na ekranie wyświetla się pustoszejąca widownia, a osoby performujące kłaniają się, stojąc tyłem do rzeczywistej publiczności. Opowieść zaczyna się więc z jednej strony od tyłu, a z drugiej – od kondycji wyczerpania jako stanu odnoszącego się tyleż do tańczących ciał, teraz wypadających już ze swoich form, co do świata sprzed tytułowego potopu, trwającego w klimatycznym kryzysie. W kolejnej sekwencji tancerki i tancerze rozmontowują scenę i schodzą do umiejscowionej pod drewnianym parkietem głębokiej czarnej dziury, z której obrazy są transmitowane za pomocą kamer live. Widzimy serię instagramowych zbliżeń na twarze osób perfomujących, na których rysują się dziwne, wariackie, groteskowe uśmiechy, sugerujące, że jesteśmy w nawiedzonym bunkrze albo piekielnym przedsionku. W drugim akcie dziurawa podłoga podnosi się, a scenografia ujawnia kolejną warstwę: antyczną łaźnię na czerwonym, inferalnym tle, tonącą w chmurach pary i teatralnego dymu. Bohaterki i bohaterowie to teraz postaci quasimityczne, magiczne i odrealnione. Performerzy w maskach starców, siedzący w wodzie, przypominają tancerzy butō. Kobiety w perukach z długich, rudych włosów są jak nimfy i rusałki. W tle zmysłowej, rytualnej choreografii za sprawą wizualizacji i efektów specjalnych wydają się wybuchać wulkany, a magiczna otoczka staje się ramą dla opowieści o trwającej od zarania dziejów męskiej przemocy wobec kobiet i natury.

Problem polega na tym, że (LA)HORDE tę przemoc ekstremalnie estetyzuje, a co za tym idzie – fetyszyzuje. Starcy lubieżnie patrzą na piękne ciała umarłych dziewczyn albo je z rozkoszą pożerają. Męskie spojrzenie nie zostaje tu zdestabilizowane ani poddane krytycznemu namysłowi, przeciwnie – osoby twórcze kreują efektowne obrazy, w których starcy może i są jak zombiczne, sprośne monstra, ale co z tego, skoro choreografia namiętnie powiela znane z historii sztuki schematy seksualizowania ciał żywych i martwych kobiet. W finale na scenie pojawiają się natomiast ludzko-nie-ludzkie hybrydy (ktoś zamiast jednej nogi ma wielką łapę słonia, komuś nad pupą wyrósł puchaty ogon lemura). Te fragmenty można by pewnie czytać jako spekulację o alternatywnych końcach świata, a więc takich, w których apokalipsa oznacza nie tyle anihilację życia na Ziemi, ile moment transformacji i ustanowienia nowego – postantropocentrycznego – porządku. Niemniej zważywszy na fakt, że osoby twórcze katastrofę klimatyczną traktują przede wszystkim jako widowiskową dekorację i pretekst do pornografizacji przemocy, trudno w nich zobaczyć coś więcej niż kolejne efekciarskie wyczyny i świadectwa zachłyśnięcia się mrocznym czarem apokaliptycznej wyobraźni.

W inną pułapkę reprezentacji zdaje się wpadać spektakl *Bruits Marrons* w choreografii Calixto Neto. Brazylijski choreograf wychodzi od historii Juliusa Eastmana, czarnego queerowego awangardowego muzyka, performera i aktywisty, który łączył radykalny minimalizm z politycznym zaangażowaniem i krytyką systemowego rasizmu USA. Mimo że Eastman zyskał uznanie w kręgach nowojorskiego undergroundu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, zmarł w nędzy i zapomnieniu. Tytuł performansu Neto nawiązuje zaś do historii Maronów (zbiegłych niewolników) i zakładanych przez nich autonomicznych osad. Spektakl początkowo wygląda

tak, jakby choreografowi towarzyszyło założenie, że na scenie wystarczy zgromadzić różne nie-białe, odmieńcze ciała, by można już było mówić o wspólnocie oporu wobec świata, którego struktury skażone są rasizmem, neokolonializmem, transfobią i homofobią. Pytanie o warunki możliwości ustanawiania tego rodzaju kolektywów i ich potencjalne sprawczości nie zostają zadane, a różnice w usytuowaniach i interesów osób performujących (Shereya, Andrège Bidiamambu, Stanley Ollivier, Isabela Fernandes Santana i Ndoho Ange), które gromadzą się wokół majestatycznego fortepianu i opowiadają fragmenty swoich biografii, stają się przezroczyste.

Co jednak istotne, w strukturę spektaklu wpisane zostają manifestacje odmowy podporządkowania się logice widowiska. Podłoga jest podzielona białą taśmą na kilka pasów, które przypominają wyścigowe tory, symbolizujące zapewne drogi ucieczki z opresji. Choreografia, w której pojawiają się pojedyncze momenty żywiołowych, wspólnotowych poruszeń, w wielu miejscach wydaje się wsobna, tkana przede wszystkim z gestów codziennej bliskości. Czasem widzimy tylko stłoczone sylwetki performujących ciał, które kołyszą się niczym w transie do rytmu surowych fortepianowych kompozycji Eastmana albo, odwrócone plecami do widowni, ucztują i figlują, jakby były na prywatce, którą możemy tylko podglądać przez dziurkę od klucza. Niemniej właśnie ta radykalna wsobność pozwala osobom twórczym złożyć piękny hołd Eastmanowi i jego muzyce – bezkompromisowe partytury nie służą frajdzie białej publiczności, lecz splatają czarne queerowe ciała w tymczasowych strefach działających w poprzek prawa legitymizującego ich systemową dyskryminację.

Doświadczenie transu jest kluczowe również w performansie Mélissy Guex *DOWN (full album*), przy czym tutaj choreografka i towarzyszący jej na scenie perkusista Clément Grin aktywnie angażują publiczność. Tancerka,

podobnie jak w zrealizowanym we współpracy z Kateriną Andreou *Shout Twice*, łączy teatr z realnością klubowego undegroundu i jego wywrotowych, ale momentami też mrocznych energii. Tym, co szczególnie interesuje Guex w *DOWN*, jest właśnie mrok, rozumiany tu jako druga strona ekstazy, pustka przychodząca po euforii, również tej kolektywnej i towarzyszącej wspólnotowym uniesieniom, po których pozostaje gorzki posmak znów niedokonanych rewolucji. Gdy to, co ekscytujące, np. noc w klubie, ale też protest, dobiega końca, zwykle rozchodzimy się do domów, nierzadko z poczuciem dotkliwej tymczasowości światów alternatywnych. Ale nie w *DOWN*.

Choreografia Guex, jak w *Shout Twice*, jest wybuchowa, hardkorowa, prowadzona na najwyższych rejestrach intensywności, a tancerka wykonuje ją blisko publiczności w przestrzeni bez wyraźnie wyodrębnionej sceny. Guex ma mocno pomalowane usta, a na wysokości oczu jej twarz przecina barwny pas, który kojarzy się z makijażem bojowym, ale też z maską szamanki. Performerka przeplata te dwa porządki: czasem wydaje z siebie zadziorne okrzyki, kiedy indziej bezgłośnie porusza ustami i tańczy z wystawionym językiem, jakby zaklinała rzeczywistość. Raz po raz wyciąga ręce i złożonymi dłońmi sygnalizuje, że ma zamiar stratować tłum, przez co publiczność również ciągle pozostaje w ruchu. Stany tytułowego zjazdu pojawiają się zaś nie tylko w dość długiej scenie zatrzymania, w której choreografka popija wodę, siedząc na schodach ze spuszczoną głową albo opierając wyczerpane ciało o poręcze, ale też w trakcie nieokiełznanego, radosnego tańca. Guex rzadko wchodzi bowiem na podwyższenia albo centruje przestrzeń, częściej zajmuje sfery peryferyjne, a jej drobne ciało raz po raz znika za którąś z grup osób widzowskich, dając impulsy do zniecierpliwienia i frustracji tym, którzy akurat jej nie widzą. Artystka choreografuje pozostawanie razem w apatii i dezorientacji, ale w ten sposób nie tyle zachęca do współbycia również w

beznadziei, ile przede wszystkim upomina się o sprawiedliwość dla utopijnych przebłysków, które może i jak bańki rozpryskują się w powietrzu, ale których resztki wsiąkają w skórę i znów mogą rozbudzić radykalną wyobraźnię.

Inny rodzaj hardkorowego tańca na scenę wprowadza Diana Niepce w spektaklu *Hornfuckers*. Scenografia od razu zdradza swoje apokaliptyczne uwikłania: z mroku wyłania się pusta platforma, nad którą zwisają metalowe łańcuchy. Na scenę wczołgują się osoby performujące (Ana de Oliveira e Silva, Baxi Ostrowski, Daniel Seabra, Inês Cóias, Izabel Nejur, Margarida Montenÿ, Marta Cardoso), które się na nich podwieszają, implikując niepokojące skojarzenia z aktem zbiorowego samobójstwa w obliczu nieuniknionej katastrofy. Ciała mniej lub bardziej rozpaczliwie szamocą się ze sobą, z grawitacją, z linami, ale bardziej niż umierać zdają się jednak chcieć latać. Pojawiają się gwałtowne szarpnięcia, powietrzne fikołki i inne, czasem jakby przypadkowe i pokraczne, a kiedy indziej wirtuozerskie akrobacje. Rodzi się chaos, który można porównać do plątaniny groteskowych, upiornych postaci z *Sądu ostatecznego* Memlinga, ale w tym przypadku ogarniętych dionizyjskim szałem, obscenicznych, roznamiętnionych. W końcu osoby performujące zaczynają wirować jak mroczni derwisze z jakiegoś piekielnego cyrku.

Obsada *Hornfuckers* jest inkluzywna, a w powietrznych tańcach w pewnym sensie zacierają się różnice między ciałami i ich sprawnościami. Niepce nie choreografuje jednak apokalipsy jako mistycznego momentu zrównania wszystkich pozycji, pokazuje raczej, że jednym ciałom łatwiej będzie przetrwać koniec świata niż innym. Okazuje się, że platforma jest ruchoma – technicy podciągają jedną jej część, tworzy się ukos. W kolejnych scenach cała konstrukcja jest coraz wyraźniej podnoszona, aż w końcu przypomina

niemal pionową, stromą ścianę. Dla osób performujących staje się ona rufą tonącego statku, na którą wpełzają najpierw pojedynczo, potem masowo, tak że czyjaś stopa znajduje oparcie, niekiedy fałszywe, w głowie kogoś innego. Im wyżej technicy podciągają ścianę, tym większe jest wpisane w choreografię Niepce ryzyko. Osoby performujące nie są już przypięte do łańcuchów, nic, poza pozostałymi ciałami, ich więc nie asekuruje. W tym kontekście istotne wydaje się to, że choć choreografka ciągle ekstremizuje sytuację, to każda osoba performująca nawiguje w zmieniających się warunkach na własnych zasadach. Fizyczne przekroczenia nie są narzucone według jednej miary. Napięcie rośnie również w muzyce (Gonçalo Alegria) – coraz bardziej kakofonicznej, a w finale łączącej rytmiczne dudnienia perkusji z apokaliptycznymi gongami, trzaskami i wrzaskami oraz metalicznym łoskotem maszyn.

W tych sekwencjach oczywiście różnice między ciałami stają się widoczne, a choreografia splata odmienne tempa, strategie radzenia sobie ze śliską równią pochyłą. Wszystkie osoby performujące doświadczają w tych wspinaczkach i porażek, i momentów chybotliwej chwały. Tancerki i tancerze czasem upadają samotnie, czasem kolektywnie. Raz się ścigają, kiedy indziej tworzą sojusze, jak armia, która przekracza wrogi mur, albo jak tymczasowa wspólnota zawiązana w obliczu objawienia właściwej wszystkim kruchości. Ciała zdają się przy tym tyleż zdeterminowane, ile zagubione, jakby nie wiedziały, po co właściwie się ratują i czy na pewno tego chcą. A może chodzi o niepewność nie tyle wobec własnego przetrwania, ile wobec przetrwania w świecie, który doprowadził do katastrofy?

ImPulsTanz – między eksperymentem a

klasyką

Tym, co wyróżnia ImPulsTanz na tle innych europejskich festiwali choreograficznych, jest żywy dialog z przeszłością tańca. Nie mam tu na myśli samych prezentacji prac tych osób artystycznych, które podejrzliwie przyglądają się archiwom albo je rozpychają, by zrobić tam miejsce dla ciał wcześniej przeoczonych, lecz sekcję *Classics*. W tej części programu pojawiają się spektakle, które mają już swoje lata, ale wciąż stanowią istotny punkt odniesienia – ze względu na niesłabnącą aktualność czy rewolucyjność, w której mogą przeglądać się najnowsze choreografie usytuowane w przestrzeniach ryzyka i eksperymentu, czy po prostu status legend.

W tym roku obejrzałam jednego klasyka: *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M2M)* w choreografii Trajala Harrella. Performans, którego premiera odbyła się w 2012 roku, jest częścią cyklu choreograficznych spekulacji o możliwych spotkaniach pionierek i pionierów *postmodern dance* z kulturą ballroomów. W tej wariacji to Judson Dance Theater udaje się do Harlemu (w pozostałych było odwrotnie), by zobaczyć, co wyniknie z tarć między skrajnym minimalizmem własnych praktyk a ostentacyjną teatralnością i obfitością voguingu. Harrell konfrontuje dwie tradycje, które rozwijały się w Nowym Jorku w latach sześćdziesiątych XX wieku, ale w światach równoległych: białej awangardy oraz czarnego i latynoskiego queerowego undergroundu. W ten sposób nie tylko generuje nieoczywisty materiał choreograficzny, ale przede wszystkim prowokuje spojrzenie z ukosa na historię tańca współczesnego, która w centrum opowieści o estetyczno-politycznych przewrotach utrzymuje białe ciała. Nie mamy tu do czynienia z historyczną fikcją, a raczej z ucieleśnioną refleksją o konstruowaniu historii i

queerowaniem kanonu. Szczególnie istotne w tym kontekście wydaje się zauważenie nie tylko różnic, ale i punktów wspólnych, a więc m.in. kontrkulturowego usytuowania obu przestrzeni.

Najpierw Thribult Lac wychodzi do publiczności i przedstawia założenia performansu; jest nienachalnie zabawny, swojski, mówi jakby półprywatnie, na co wskazują też jego zwyczajne ciuchy. Potem znika, słychać remiks jednej z piosenek Adele, na scenie stoją trzy krzesła, ale przez dłuższą chwilę nikt nie wypełnia pustki. Kiedy performerzy (Ondrej Vidlar, Lac i Harrell) w końcu wychodzą zza kulis, mają na sobie długie, zwiewne czarne tuniki (*complexgeometries*), które potem będą zwijać, podwijać, wiązać na różne sposoby, tworząc z nich raz zmysłowe, a kiedy indziej nonszalanckie suknie i szlafroki, ale na razie wyglądają na zasmuconych queerowych mnichów. Harrell i Lac siedzą na krzesłach. Ten pierwszy jest najsmutniejszy – mocno, choć bezgłośnie płacze, a zgarbione ciało mu drży. Drugi trzyma dostojną formę, ale po jakimś czasie można zauważyć, że i jego oczy szklą się od łez, a policzki mokną. Vidlar krąży między nimi, w zapętleniu powtarzając, żeby nie przestawać tańczyć. W całej pierwszej części dużo jest zwyczajnego chodzenia. Gdzieś pomiędzy kolejnymi niespektakularnymi, smętnymi przejściami performerzy ogłaszają śmierć tańca konceptualnego, a ich chód zmienia się w *catwalk*, początkowo elegancki, potem już szalony, przegięty, rodem z ballroomu. Harrell, Lac i Vidlar tańczą bez wytchnienia, pięknie, zmysłowo, obłąkańczo. Istotne wydaje się to, że choreograf, jedyna czarna osoba w tym trio, nie jest jednoznacznie przypisany do voguingu i Harlemu. Wszyscy trzej płynnie przeistaczają jeden język ruchu w drugi, a nieoczywiste formalne podobieństwo między nimi, uwidocznione w roli, jaką w obu praktykach ma chodzenie, staje się punktem wyjścia do dekonstrukcji rasowej logiki stojącej za uznaniem *postmodern dance* za jedną z największych rewolucji w dziejach tańca, ale też do skomplikowania

opowieści o inkluzywności i niehierarchiczności środowiska Judson.

Harrell w swoich choreografiach często splata ze sobą skrajności: formalny minimalizm z bezwstydną, rozbuchaną, w pewnym sensie oldschoolową emocjonalnością, nie obawiając się wchodzenia w rejestry żenady związanej z zatracaniem się w raz wzburzonym, a kiedy indziej melancholijnym przeżywaniu popowych piosenek i odnajdywaniem w nich przebłysków wzniosłości. Tak dzieje się w performansie *o' Music Music. An evening with Trajal Harrell & Lula Pena*, którego premiera odbyła się podczas tegorocznej edycji ImPulsTanz (ten spektakl pokazano też na Tanz im August[6]). Najpierw artysta prosi publiczność o wyjęcie telefonów i obejrzenie teledysku *Cold Heart* Eltona Johna i Duy Lipy, a potem tańczy na scenie do swoich ulubionych piosenek i utworów, przeplatając muzykę poważną z popem i portugalskim fado (w jednej scenie towarzyszy mu wspaniała pieśniarka i gitarzystka Lula Pena). Performans jest częścią projektu *Histoire(s) du Théâtre* Milo Raua, a Harrell przewrotnie łączy historię tańca, której od ponad dwudziestu lat jest częścią, z tym, co intymne. Porusza się w przestrzeni sennej pamięci i jakby od niechcenia kołysze się do ukochanych rytmów, w tym tych pochodzących z jego starszych choreografii. W tle widać wielki obraz, trochę kiczowaty (szczególnie gdy pada na niego fioletowe światło), przedstawiający chyba najsłynniejszy teatralny kamieniołom, czyli awinioński Carrière de Boulbon. O tym, że trafiamy do plątaniny wspomnień choreografa, świadczy też jego wyjściowy wygląd: peruka, okulary, kilka warstw ubrań. Potem kostiumy – męskie i kobiece, modowe i etniczne – wielokrotnie zmienia, niekiedy tylko przykładając je do siebie, jakby na próbę sprawdzał, czy te minione, a jednak wciąż bliskie i namacalne „ja” jeszcze do niego pasują. Jego falujący, płynny ruch długo wydaje się wsobny, ale ta struktura wielokrotnie pęka, wypluwając z siebie między innymi formy

dragowe i voguingowe. Ciało Harrella, raz natchnione i ekstatyczne, raz kruche i skurczone, wydaje się choreografowane przez niezdecydowane duchy. Upubliczniając przyjemność z tańczenia do muzyki, którą kocha, choreograf jednak nie tylko ożywia prywatne archiwum, ale też pokazuje taniec jako przestrzeń queerowej emancypacji z genderowych opozycji i jako ucieleśniony opór. Polityczność tych poruszeń widać także w piosenkach, które artysta wybiera. Słyszymy m.in. *Behind the Wall* Tracy Chapman, surowy protest song przeciwko systemowej legitymizacji przemocy domowej wobec kobiet. Performer ma wówczas na sobie białą koszulę i spódnicę.

Podczas ImPulsTanz niegdysiejsze stroje przymierzał również Jose Manuel Álvarez, który w *Captura y fuga*, jak Harrell w *Music, Music* i jak Soria w *Machito*, porusza się w poprzek płciowego binaryzmu i dekonstruuje naznaczoną nim tradycję. Punktem wyjścia do tego spektaklu były zdjęcia René Roberta, który fotografował tancerki i tancerzy flamenco. Obrazy wyświetlają się na ekranach, a czasem na ciele performera, którego tradycyjny (ale, inaczej niż zazwyczaj, utrzymany w bieli) męski strój zmienia się wówczas np. w czerwoną-czarną sukienkę. Choreograf przejmuje zatrzymane na fotografiach gesty i pozy, by z nich wyprowadzić taniec: są to wariacje na temat tego, co mogło je poprzedzać i co mogło nadejść po nich. W kolażowej, fragmentarycznej strukturze performansu, który ze względu na wielość projekcji, wyświetlanych również na półprzezroczystych zasłonach, ma charakter fantomowy, wracają próby rekonstrukcji dramaturgii procesu fotografowania i relacji między aparatem a życiem: coś ruchliwego zostaje zatrzymane, ale w tej samej chwili ucieka poza obraz. Álvarez, którego biały kostium jest jak wypełniająca się kształtami klisza, na ułamki sekund scala się z kadrami Roberta i zaraz czmycha poza nie. Jego taniec jest przy tym mięsisty i majestatyczny. Niezależnie od tego, czy performer wystukuje

obcasami rytm za bailaorę czy za bailaora, jego posągowe ciało emanuje rozwibrowaną zmysłowością.

Tańce, które uchodzą za typowo kobiece, wypełniają zaś spektakl marii mercedes *shining rose*. Trzy tancerki (Camilla Schielin, Julia Müllner i Yoh Morishita) performują na scenie cykl życia tytułowego kwiatu – pączkują, kwitną i rozkładają się, jednocześnie materializując sprzeczności wpisane w jego symbolikę oscylującą między łagodnością i drapieżnością oraz etymologię słowa „róża", które w łacinie występowało np. w wyrażeniu *sub rosa* („w tajemnicy", ale też „nieoficjalnie"), a które choreografka łączy z porządkiem plotki. W spektaklu powracają gesty nawiązujące do szeptania komuś czegoś na ucho, mówienia z ustami ostentacyjnie przysłoniętymi dłonią. Figura róży-plotkary jest tu jednak co najmniej dwuznaczna. Z jednej strony pojawiają się bowiem niecne sojusze, zawiązywane kosztem wykluczenia niewtajemniczonych, z drugiej – chodzi o oddolny, w tym przypadku kobiecy, obieg informacji i strategie hakowania patriarchalnego systemu władzy/wiedzy. Róża, piękna, ale niebezpieczna, bo opancerzona kolcami, a co za tym idzie – zarazem delikatna i nieobliczalna, staje się tu poniekąd odpowiednikiem *femme fatale* – wyprodukowanej przez fallogocentryczny dyskurs figuracji kobiecej potworności, którą feministyczna sztuka skutecznie przechwytuje do obnażania męskich lęków i fiksacji.

Performerki najpierw przemykają między publicznością zgromadzoną we foyer jak duchy trzech mistyczek albo zakonnic pozbawionych twarzy, a potem widzimy je na scenie jako jeden organizm, którego części, zatrzymane w rzeźbiarskich pozach, zaczynają proces indywiduacji. Na razie wyglądają na poczwarki, bo ich ciała są szczelnie owinięte cielistymi tkaninami jak kokonami, które muszą zrzucić. Stoją pośród ciemności na ostro oświetlonej

skrzyni. Spod obcisłych kokonów wyłaniają się pozornie zwyczajne kostiumy (Alessandro Santi) i stopniowo odsłaniają swą niecodzienność: kieszenie welurowych, miękkich bluz wybrzuszają się w kształty, które przypominają i niezupełnie otwarte róże, i waginy; podobne aplikacje wszyto też w nogawki dzwonowatych dżinsów. Istotne wydaje się to, że żadna z performerek nie wykluwa się sama – zawsze to pozostałe dwie asystują przy zsuwaniu kondomopodobnej warstwy tiulu, są akuszerkami rodzącej się kobiecości.

W kolejnej części quasimistyczna solidarność znika. Performerki wracają na scenę w zjawiskowych, awangardowych kreacjach. Schielin nosi fioletową sukienkę, która dzięki specyficznej budowie (kilka usztywnianych modułów przypominających wielkie płatki kwiatów) wygląda, jakby ciągle była w ruchu, a jej kształt odsyła do fotografii serpentynowego tańca Loïe Fuller. Müllner ma na sobie biały dwuczęściowy kostium – satynowe dzwony i bufiastą koszulę, której puchowe, zmiennokształtne rękawy spektakularnie się rozkładają. Morishita występuje w intensywnie czerwonej, balowej sukience, której klasyczny krój zakłócają zadziorne podwinięcie i opuszczone rękawki. Trzy róże reprezentują trzy mity kobiecości. Fioletowa to zmysłowa tajemnica, biała – niewinność, czerwona – płomienna miłość. Tancerki najpierw poruszają w zgodzie z przypisaną im symboliką, ale szybko realizacje męskich fantazji przekształcają w ich rozhulane karykatury i zmieniają się w rozhisteryzowane, wściekłe, nieokrzesane zazdrośnice, mroczne czarownice, szalone diwy, tracące zmysły dziewice, tupiące niezadowolone dziewczynki, podstępne spiskowczynie i wredne plotkary. Choreografia jest zarazem bardzo śmieszna i – za sprawą kostiumów, ale też wirtuozerii tancerek, które, choć błaznują, nie tracą ruchowej finezji – widowiskowa.

W ostatniej części, sekwencji więdnięcia i umierania, absurd trwa. Tancerki

wchodzą na wysoką dwustronną drabinę, która cały czas stała w rogu sali i zdawała się należeć do porządku przypadkowo odsłoniętych kulis. Zwisają głowami w dół, tonąc w falbanach, a ich włosy trzepoczą w podmuchach sztucznego wiatru. Spektakl mercedes to przykład choreografii niesamowitej formy, która nie jest zupełnie pusta. Twórczynie, mimo operowania dobrze znanymi tropami, dzięki bezpretensjonalności i wizualnemu rozmachowi tworzą spektakl, który ostentacyjnie droczy się z patriarchalną wyobraźnią.

Prawdziwe rośliny i ich sadzonki pojawiają się w immersyjnym performansie Lisy Hinterreithner *many in a bed*, w którym scena zamienia się w ogród-laboratorium. Tym, co badają osoby performujące (Magdalena Forster, Theo Emil Krausz, Carla Rihl), jest jednak przede wszystkim międzygatunkowa i więcej niż ludzka erotyka. W pierwszej części spektaklu obserwujemy działania, które polegają na powoływaniu do istnienia form plastikowo-organicznych: w ziemię wsadzone zostają sztuczne kwiaty, gałązki trafiają do kolorowych tub. W stronę publiczności, która musi się wielokrotnie relokować, podążając za osobami artystycznymi, zajmującymi miejsca na materacach i dmuchanych pufach rozłożonych w różnych miejscach, toczą się kulki ziemi. Wraz z rozwojem spektaklu mikrorośliny niemal zupełnie znikają pod wielkimi warzywo-, owoco- i kwiatpodobnymi formami, które okrywają również performujące ciała. Struktura choreograficzna, w której pojawiają się elementy akrobatyczne wykonywane na obiekcie przypominającym podwórkowy trzepak, ale też gesty i drżenia nawiązujące z jednej strony do praktyk przyjemności, a z drugiej do świadomego oddychania, ma wymiar przede wszystkim kontemplacyjny. Niemniej wpisane są w nią też obrazy niepokojące i surrealne: ciała przygniatane gigantycznymi plastikowymi liśćmi. Hinterreithner tworzy jednak nie tyle duszny obraz klimatycznej katastrofy, ile zmysłową choreografię splątanych

organicznych i sztucznych cząstek, współuczestniczących w każdym z ludzkich doświadczeń.

Ludzko-nie-ludzki duet występuje w spektaklu Ehsana Hemata *Everything brings us back to the body*. Choreograf współdzieli w nim przestrzeń z osiemnastokilogramową blachą mosiężną, która w żadnym momencie nie jest przez niego antropomorfizowana. Wydaje się zainteresowany samymi właściwościami partnerki – przede wszystkim zadziwiającą, jeśli wziąć pod uwagę jej ciężar, sprężystością, ale też generowanymi przez nią dźwiękami (czasem przypominającymi odgłosy dudniącego wiatru, a kiedy indziej układającymi się w drażniącą symfonię ostrych trzasków, wysokich pisków i chropowatych szmerów) i złotym połyskiem, zręcznie zresztą wykorzystywanym przez reżysera światła Kurta Lefevre. Płyta może się rolować i wyginać, jest podatna na deformacje, ale Hemat nie zawsze w pełni ją kontroluje. Czasem tylko daje blasze impuls do ruchu i obserwuje, co dzieje się z nią pod wpływem dotyku i grawitacji, albo reaguje na jej poruszenia, ich kierunki i tempo własnym ciałem. W niektórych scenach obiekt przypomina skrzydła tancerza, a w innych zbyt ciężki i toporny płaszcz albo głaz. Ścierające się ze sobą obrazy latania i upadania odsyłają do mitologicznych imaginariów i historii Ikara czy Syzyfa, ale choreograf przekierowuje je w stronę krytyki posthumanistycznej i środowiskowej, zwracając uwagę zarówno na nie-ludzkie intencjonalności, jak i na problemy, które na świat ściąga ludzka sprawczość.

Do produkcji mosiądzu wykorzystuje się miedź i cynk, których procesy wydobywcze są, jak wiadomo, toksyczne. W tym kontekście lustrzana powierzchnia blachy, w której odbija się publiczność i performer, najczęściej w formie zniekształconej lub niepokojąco rozmytej i zwielokrotnionej, staje się reprezentacją międzygatunkowego asamblażu wzajemnych

współzależności. Fakt, że Hemat tańczy nago (tylko w pierwszej scenie, w której ostrożnie ściąga z płyty osłonkę, ma na sobie roboczy kombinezon), jest szczególnie znaczący, ponieważ obnaża kruchość ciała, które w każdej chwili może zostać zranione przez ostre krawędzie potężnego obiektu. Widowiskowość *Everything brings us back to the body*, która kumulację osiąga w finale, gdy zawieszona na przytwierdzonej do sufitu lince blacha wykonuje wirujące solo, wydaje się efektem ubocznym choreografii skupionej na badaniu relacji między ciałem a metalem, ujawniającym z jednej strony swoje różne od tych czysto protetycznych potencjalności, z drugiej – własne uwikłanie w kapitalistyczne mechanizmy nierównej dystrybucji prawa do życia.

Spektakularna, a zarazem napęczniała politycznością forma pojawia się również w *Hold & Resist Spin-Off Version* Chrisa Haringa. Osoby performujące (Coralie Bénard, Jackson Carroll, François-Eloi Lavignac, Katharina Meves, Hannah Timbrell) przedstawiają serię żywych rzeźb. Przyjmują różne, często nienaturalne, niewygodne i trudne do utrzymania pozycje, które przypominają niekiedy figury charakterystyczne dla jogi czy pilatesu, ale ich długie trwanie sprawia, że te konotacje się zacierają. Ciała zdają się raz po raz zatrzymywane (i przetrzymywane) w stop-klatkach, a dramaturgię spektaklu budują mikroruchy, do których należą też mimowolne skurcze i drżenia mięśni. Choreografia prowadzona jest w ciszy, naruszanej tylko przez odgłosy wydawane przez ciała trwające w niezłomnym, momentami wręcz potwornym naprężeniu. Osoby performujące niektóre figury wykonują w pojedynkę, inne w parach lub w grupach. Jeśli akurat nie są zaangażowane w scenę, usuwają się na peryferia, ale ich obecność nie staje się wówczas przezroczysta. Wspierają koleżanki i kolegów uśmiechami, skinieniami głów i mrugnięciami oczu, intensywnie wpatrzonych w ciała,

które stawiają opór i własnej anatomii, i grawitacji, będącej w *Hold & Resist* symbolem zewnętrznego nacisku. Osoby twórcze poprzez tę formę opowiadają o dramaturgii i morfologii protestów: ich cielesności i uporczywości, ale też o tym, jak niełatwo wytrzymać w sprzeciwie w systemie, który gratyfikuje uległość.

Wątek wywrotowości zgromadzeń, podczas których różne ciała stowarzyszają się na rzecz wspólnej sprawy, pojawia się też w *Underflow* w choreografii Amali Dianor, jednym z najbardziej rozchwytywanych spektakli tegorocznej edycji ImPulsTanz. Choreografka rekonstruuje na scenie porządek kultury klubowej. Imitacja na początku jest bardzo dosadna. Gdy publiczność zajmuje miejsca na widowni, samotny DJ (Awir Leon) już pląsa przy konsoli, a stopniowo gromadzący się wokół niego tłum[7] stoi tyłem do publiczności, performując chaos zabawy. W kolejnych fragmentach to ustawienie wprawdzie ustępuje miejsca quasiteledyskowym choreografiom eksponującym niezwykłe możliwości tańczących ciał, ale logika dancefflooru nie zostaje zniesiona. Co szczególnie ciekawe, w *Underflow* nie obserwujemy jednak procesu tymczasowego zacierania różnic między tancerkami i tancerzami pod wpływem współdzielonych rytmów.

W tym spektaklu klubowa utopia zakłada współobecność rozmaitych estetyk i języków ruchu (przede wszystkim z porządku hip-hopu i tańca ulicznego). Czasem, przede wszystkim w sekwencjach nawiązujących do dramaturgii tanecznych bitew, dochodzi między nimi do tarć. Kiedy indziej jeden styl na kilka chwil dominuje przestrzeń, ale zaraz ustępuje miejsca innemu. Równość dotyczy też widoczności tańczących ciał: podział na centrum i peryferie jest ruchomy. Poszczególne osoby raz stanowią tło dla innych, raz zajmują pozycje solistek albo przewodniczek zarażających albo raczej uwodzących pozostałych własną techniką czy wrażliwością. *Underflow*

ucieleśnia i afirmuje ideę świata jako pluriwersum. Ciała performujące są uważne, otwarte, gotowe na transformacje, ale fuzje między nimi nie są nigdy ani całkowite, ani nieodwracalne. Rozkosz bycia razem idzie w parze z przyjemnością czerpaną z osobności.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Choreografie lata*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-lata.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – doktorka nauk humanistycznych, badaczka tańca i choreografii, krytyczka sztuk performatywnych. Adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ i członkini kolektywu redagującego „Didaskalia. Gazetę Teatralną". Autorka książek: *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017), *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca w rozmowach i esejach* (2024), *Błaznujące ciała. Krytyczno-afirmatywne strategie choreograficzne* (2025).

Przypisy

1. Spektakl wcześniej pokazywano także na Spring Forward Festival i Baltic Dance Platform.
2. Dyrektorem festiwalu jest Karl Regensburger, ale program poszczególnych sekcji jest efektem współpracy wielu osób (zob. https://www.impulstanz.com/en/team/ [dostęp: 17.10.2026]).
3. Zob. https://www.tanzimaugust.de/en/greetings/ [dostęp: 18.10.2026].
4. Warto w tym miejscu podkreślić, że podczas wszystkich trzech omawianych w tym artykule festiwali prezentowano prace osób artystycznych z Palestyny. Niestety ich pokazy odbywały się w innych dniach niż moje pobyty.
5. W składzie: Marine Brutti, Jonathan Debrouwer i Arthur Harel.
6. W Berlinie miał on tytuł *Music, Music*, a Harrell występował na żywo sam – bez artystki fado Luli Peny.
7. W spektaklu występuje jedenaście osób: Slate Hemedi Dindangila, Romain Franco, Jordan John Hope, Enock Kalubi Kadima, Mwendwa Marchand, Kgotsofalang Joseph Mavundla, Sangram Mukhopadhyay, Tatiana Gueria Nade, Yanis Ramet, Germain Zambi i Asia Zonta.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/choreografie-lata*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolczesny-rienzi-i-pokaz-wirtualnych-slajdow

/ ZAGRANICA

Współczesny „Rienzi” i pokaz wirtualnych slajdów

Jolanta Łada-Zielke

Bayreuther Festspiele

Richard Wagner

Rienzi, ostatni z trybunów

kierownictwo muzyczne: Nathalie Stutzmann, reżyseria, scenografia i kostiumy: Alexandra Szemerédy i Magdolna Parditka, dramaturgia: Markus Kiesel

premiera: 26 lipca 2026

Ring 10010110 – od mitu do kodu (jubileuszowa wersja *Pierścienia Nibelunga* Richarda Wagnera)

kierownictwo muzyczne: Christian Thielemann, kurator: Marcus Lobbes, koncepcja artystyczno-techniczna: Marcus Lobbes i Nils Corte, kostiumy: Pia Maria Mackert

premiera: 27, 28, 30 lipca i 1 sierpnia 2026

Obchody stupięćdziesięciolecia Festspielhaus w Bayreuth, przeznaczonego do wystawiania oper Richarda Wagnera, nawiązywały z jednej strony do

tradycji związanej z tą instytucją, a z drugiej wykraczały poza nią. Zgodne z tradycją było rozpoczęcie jubileuszowej edycji Bayreuther Festspiele wykonaniem IX Symfonii d-moll Ludwiga van Beethovena przez festiwalową orkiestrę, chór i solistów pod dyrekcją Christiana Thielemanna, oraz pokaz nowej wersji tetralogii *Pierścień Nibelunga*, której wystawieniem teatr rozpoczął działalność w 1876 roku. Innowacją było zaprezentowanie utworu spoza kanonu dzieł związanych z tą sceną: *Rienzi, ostatni z trybunów,* który jest trzecią z kolei operą Wagnera, po *Zakazie miłości* (1836) i *Wróżkach*, wystawionych po raz pierwszy dopiero w 1888 roku.

Tytułowy bohater to postać autentyczna – XIV-wieczny rzymski trybun ludowy. Edward Bulwer-Lytton uczynił go bohaterem trzytomowej powieści *Rienzi, or the Last of the Tribunes* (1835). Wagner, zainspirowany jej lekturą, już w 1837 roku sporządził prozatorski szkic libretta. Partyturę ukończył w Paryżu w 1840 roku, a jego kolega Giacomo Meyerbeer polecił ją intendentowi Królewskiego Teatru Dworskiego w Dreźnie. Dwa lata później doszło do wystawienia *Rienziego* w drezdeńskiej operze, pod dyrekcją Richarda Wagnera, który pracował tam jako kapelmistrz. Był to jego pierwszy znaczący sukces kompozytorski, choć właściwy rozwój jego twórczości zaczął się od *Holendra tułacza* (1843).

Cola di Rienzo, inaczej Rienzi, do dziś pozostaje postacią kontrowersyjną: jedni uważają go za renesansowego humanistę, inni za tyrana z manią wielkości. Wagner pokazuje jego stopniową przemianę z jednego w drugiego. Za czasów Rienziego w Rzymie walczą o wpływy dwa potężne rody Orsini i Colonna, które terroryzują miejscową ludność. Rienzi wbija się pomiędzy nich jak klin, obiecując rodakom sprawiedliwe rządy i przywrócenie Rzymowi dawnej wielkości. Siostra Rienziego, Irene, kocha Adriano, syna Stephana Colonny, który jest początkowo przyjacielem i zwolennikiem trybuna. Po

zwycięstwie Rienzi rozkazuje wygnać obu przeciwników z Rzymu, a kiedy ci próbują odzyskać władzę, skazuje ich na śmierć za zdradę. Ale jego rządy nie potwierdzają wcześniejszych deklaracji. Zamiast sprawiedliwości, w Rzymie panują terror i przemoc, zamiast równości kult jednostki, a w miejsce nadziei pojawia się nieufność. Wielkość Rzymu zostaje okupiona nieszczęściem obywateli. Adriano staje na czele spisku przeciw Rienziemu, ale próbuje ocalić ukochaną Irene. Ta jednak decyduje się pozostać przy bracie i ginie wraz z nim pod gruzami płonącego Kapitolu.

Tej „wielkiej opery tragicznej", jak głosi podtytuł, nie wystawiano do tej pory na Zielonym Wzgórzu, przede wszystkim dlatego, że zakazał tego sam kompozytor. Oryginalna partytura, którą Wagner podarował w 1868 roku królowi Ludwikowi II Bawarskiemu, zaginęła. Kiedy *Rienziego* pokazano w latach 1893-1895 w Karlsruhe, wdowa po kompozytorze, Cosima Wagner, opracowała ją na nowo. W Bayreuth zaprezentowano tę operę w 2013 roku, ale w plenerze, poza Festspielhaus. Reżyserki tegorocznej premiery, Alexandra Szemerédy i Magdolna Parditka, przygotowały również scenografię i kostiumy. Dramaturg Markus Kiesel przystosował pięciogodzinną operę do ram czasowych przyjętych w Bayreuth. Przedstawienie trwa łącznie sześć godzin z dwiema przerwami.

Opowiedziana w nim historia mogłaby wydarzyć się wszędzie. Na scenie rozgrywa się swego rodzaju reality show. Widzowie mają wgląd w codzienność obywateli Rzymu, którzy zamieszkują ponure osiedle z bloków o grubych, betonowych ścianach. Nie ma tam ani skrawka zieleni, jedynym elementem przyrody są gołębie na projekcji imitującej widok z okien. Za to w każdym mieszkaniu jest telewizor. Ludzie żyją w poczuciu zagrożenia. Mężczyźni w paramilitarnych strojach, wpatrzeni w ekrany smartfonów, odbierają wiadomości i rozkazy w języku angielskim, co jest kolejnym

przejawem globalizacji. Jeden z lokali zajmuje tytułowy bohater wraz z siostrą i śmiertelnie chorym młodszym bratem. Spędzając czas przy biurku na przygotowaniach do kampanii politycznej, przyszły trybun zdaje się nie dostrzegać cierpień chłopca. Kiedy ten umiera, Rienzi usiłuje zagłuszyć ból, angażując się w walkę o władzę.

Orsini i Colonna startują w wyborach, którym towarzyszą transparenty z hasłami, migawki z debat telewizyjnych oraz opadające i wznoszące się słupki w sondażach popularności. Posłanka pokoju (Victoria Randem) występuje tu jako dziennikarka telewizyjna, robiąca relacje na żywo z Kapitolu. Wyborcy witają Rienziego jak męża opatrznościowego. W momencie jego przystąpienia do kampanii na scenie robi się bardziej kolorowo, jakby pojawiła się nadzieja na przełom w szarej i monotonnej codzienności Rzymian. Rienzi i Irene świętują zwycięstwo w surowym wnętrzu Kapitolu, w którym rozścielony zostaje dla nich czerwony dywan.

Politykom ku przestrodze

Kiedy Rienzi i zgromadzony lud upajają się sukcesem, na ekranie w tle przesuwają się wersety z 24 rozdziału Ewangelii św. Mateusza – zapowiedź końca świata, którą Jezus objawia swoim uczniom. Są niczym złowieszczy napis na ścianie podczas biblijnej uczty Baltazara. Pierwszym zwiastunem nieszczęścia jest wiadomość o marszu na Rzym, zorganizowanym przez wypędzonych Orsiniego i Colonnę. Cała społeczność zostaje postawiona w stan gotowości pod hasłem „Fight for Rome”. Rienzi rozprawia się z przeciwnikami, osobiście wykonując ich egzekucję – strzela każdemu z osobna w skroń. Ale jego kolejne zwycięstwo jest pyrrusowe. Skrajnie wyczerpanych żołnierzy ogarnia przygnębienie, a Adriano rozpacza nad

trupem ojca.

Dyktator przegrywa przede wszystkim walkę, którą toczy sam ze sobą. Podczas zgromadzeń kroczy dumnie z uśmiechem przylepionym do ust, ale kiedy nikt nie widzi, topi smutki w alkoholu. Przedwcześnie zmarły brat objawia mu się w postaci chłopca z krwawymi plamami na dłoniach i koszuli, niczym wyrzut sumienia. Rienzi nie waha się bowiem posyłać nastolatków na wojnę. Po wygranej walce żołnierze wnoszą na scenę martwe ciało jednego z nich, na które rzuca się zrozpaczona matka. Kilka innych kobiet opłakuje poległych mężów. Na ekranie powiewa flaga z wizerunkiem trybuna, a w dole rozpościera się cmentarz wojskowy z mnóstwem nagrobków. Popularność Rienziego gwałtownie spada, słupki w sondażach są coraz niższe, a rozgoryczony lud zwraca się przeciwko niemu. Dyktatora nie stać na honorowe wyjście z tej sytuacji; nie ma odwagi popełnić samobójstwa; zamiast tego zmusza Irene, aby pchnęła go sztyletem.

W scenie finałowej Kapitol zapada się pod ziemię wraz z martwym trybunem i zebranym ludem, a na ekranie widać miasto wylatujące w powietrze. Projekcja pokazuje cień dyktatora, który podąża schodami w górę, w przyszłość, aby za jakiś czas odrodzić się w innym ciele. Tak zainscenizowana młodzieńcza opera Wagnera to nie sucha lekcja historii, lecz wciągający dramat polityczny o żądzy władzy, populizmie, oraz wzlocie i upadku człowieka, który zdradza własne ideały i ponosi klęskę. *Rienzi* była ulubioną operą Hitlera, który odczuwał duchowe pokrewieństwo z tytułowym bohaterem. Ale interpretacja Szemerédy i Parditki raczej by mu się nie spodobała, bo w tej wersji Rienzi okazuje się człowiekiem słabym i tchórzliwym.

Pod koniec drugiego aktu pojawia się humorystyczny przerywnik, będący

aluzją do jubileuszu Bayreuther Festspiele. Tam gdzie Wagner wyznaczył w libretcie miejsce dla „rzymskiej pantomimy”, na scenie pojawiają się bohaterowie jego późniejszych oper, w historycznych kostiumach i zabawnych konfiguracjach: Freja rozdaje bogom jabłka młodości, Wotan kładzie Brunhildę do snu, Elza baraszkuje z Lohengrinem pod kołdrą, Walter von Stolzing okłada pięściami Beckmessera, a Senta biega z ramą od obrazu, przymierzając ją do każdego z osobna. Na końcu pojawia się grupa głównych postaci z *Parsifala* ze Świętym Graalem; Kundry zagląda do wnętrza kielicha i pada zemdlona.

Wybór solistów okazał się trafny. Tenor Andeas Schager udźwignął potężną partię Rienziego, nie tracąc kondycji ani na jedną nutę. Nawet imitując pijacki bełkot, wypowiada wyraźnie każde słowo. W tych właśnie scenach jego bohater pokazuje się od ludzkiej strony, budząc współczucie. Jennifer Holloway doskonale oddaje wewnętrzne rozdarcie Adriana pomiędzy miłością do Irene a chęcią pomszczenia ojca. Ekspresyjnie prowadzi każdą muzyczną frazę, właściwe rozkładając akcenty. Irene, wykreowana przez szwajcarską sopranistkę Gabrielę Scherer, jest tu najmniej sympatyczną postacią. Traktuje Adriana jak psa – raz jest dla niego czuła, to znów odpychająca. Jedyną osobą, którą darzy bezkrytycznym, wręcz fanatycznym uwielbieniem, jest jej brat. Ich czułe gesty sugerują, że ta więź oscyluje na granicy kazirodztwa.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje chór festiwalowy, przygotowany przez Thomasa Eitlera-de Linta. Śpiewacy i śpiewaczki tworzą jeden organizm, który z impetem wkracza w sceny zbiorowe, stosując rozmaite środki wyrazu, od zbiorowego, konspiracyjnego szeptu, poprzez wiwaty, aż do okrzyków rozpaczy. Najbardziej porywająco brzmią fragmenty wojskowe w wykonaniu chóru męskiego, zwłaszcza *Santo spirito cavaliere*.

Dyrygentka Nathalie Stutzmann trzyma Orkiestrę Festiwalową w ryzach, a jednocześnie pozwala muzyce rozbrzmiewać z pełną mocą. Orkiestra podąża za nią z werwą, ale i dbałością o doskonałe dopełnianie partii śpiewaków. W takim kształcie *Rienzi* jawi się nie jako wczesna próba niedoświadczonego twórcy, lecz wartościowe i wszechstronne dzieło muzyczne, którego przesłanie jest ciągle aktualne.

Mit trudny do rozkodowania

Sztuczna inteligencja to już żadna nowość na Zielonym Wzgórzu, bo po raz pierwszy zastosowano ją trzy lata temu w *Parsifalu*. Wirtualną część przedstawienia można było obejrzeć przez okulary AR, w które zaopatrzyła się część widzów. Pozostali woleli śledzić akcję na scenie, na której też działo się sporo. W tegorocznym *Pierścieniu Nibelunga* zastąpiono scenografię obrazami wygenerowanymi przez sztuczną inteligencję, które transmitowano na dwa przezroczyste ekrany: jeden zawieszony między sceną a orkiestronem, drugi z tyłu. Miała to być główna atrakcja tej inscenizacji. Już sam przerobiony tytuł tetralogii – *Ring 10010110 – od mitu do kodu* – podpowiadał, czego można się spodziewać.

Występujący na scenie soliści sterowali projekcją za pomocą sensorów umieszczonych na głowach i każdy ich ruch wywoływał inny obraz. Nawet makijaż, konkretnie warstwa srebra nałożona na czoła, wchodził w interakcję ze sztuczną inteligencją. Wszystkie kostiumy, sporządzone z szarych piór, wyglądały jednakowo, tylko Loge, jako boski posłaniec, miał doczepione skrzydła. Ta jednolita barwa umożliwiała przejmowanie kolorów z wirtualnego tła. Wotan i Brunhilda w scenie pożegnania zabarwili się cali na złoto, co wyglądało bardzo efektownie. Ale kiedy po zakończeniu spektakli

soliści wychodzili pojedynczo przed kurtynę, widzom siedzących w ostatnich rzędach trudno było ich rozróżnić.

Pomysł z zastosowaniem AI był o tyle ciekawy, że postanowiono w ten sposób przypomnieć dotychczasowe inscenizacje *Pierścienia…*, które obrosły mitem w ciągu stu pięćdziesięciu lat Bayreuther Festspiele. Kurator projektu Marcus Lobbes i jego zespół przez trzy i pół roku gromadzili archiwalne materiały i wgrywali je do systemu. W efekcie w *Złocie Renu* i *Zmierzchu bogów* pojawiały się obrazy z legendarnej inscenizacji Patrice Chéreau, zrealizowanej w stulecie Festiwalu (1976), oraz ze spektaklu Tankreda Dorsta z 2006 roku. Z tego ostatniego przywołana została między innymi scena zawarcia braterstwa krwi Zygfryda z Guntherem, których kreowali nieżyjący już Stephen Gould i Alexander Marco-Buhrmester.

Przy *Walkirii* rozpoznawalne były migawki z produkcji Jürgena Flimma (2000) i z koncertowego wystawienia tej opery podczas pandemii koronawirusa w 2021 roku, połączonego z akcją malarską austriackiego performera Hermanna Nitscha. Pozostałe elementy projekcji stanowiły komentarz do akcji scenicznej. Smok i ropucha, w które zmienia się karzeł Alberyk, ukazały się na ekranie jako monstrualnych rozmiarów potwory. Ale pojawiały się też dziwne twarze, których rysy rozmywały się, zanim widz zdążył im się przyjrzeć. Kilka obrazów odnosiło się do wydarzeń historycznych ubiegłego wieku: dwaj kosmonauci z Apollo 15 na Księżycu, John F. Kennedy i Jacqueline w samochodzie tuż przed zamachem, Hitler podczas wizyty w Bayreuth, Willy Brandt. W *Złocie Renu* wirtualne dekoracje zmieniały się szybko jak w kalejdoskopie, co było męczące dla oczu i publiczność nie mogła za nimi nadążyć. Wprawdzie od *Walkirii* realizatorzy zwolnili tempo, ale kiedy po ostatniej części tetralogii ekipa Lobbesa wyszła przed kurtynę, powitało ją niezadowolone buczenie, które zagłuszyło

nieliczne oklaski. Nawiązując do tytułu spektaklu, intencja związana z przypomnieniem „mitu” mogła zostać dobrze przyjęta, ale „kod”, jakim się przy tym posłużono, okazał się dla publiczności za trudny do złamania.

Nowa puenta do Castorfa

Wirtualna scenografia zawiera zdecydowanie najwięcej odniesień do spektaklu Franka Castorfa z 2013 roku, który wzbudził sporo kontrowersji, bo publiczność z krajów zachodnich nie zrozumiała większości aluzji do historii ZSRR i NRD. Reżyser przedstawił skarb Nibelungów jako gaz ziemny i ropę naftową, o które rywalizują światowe mocarstwa podczas zimnej wojny. Obecne konflikty zbrojne w Ukrainie i na Bliskim Wschodzie oraz ich wpływ na gospodarkę paliwową stały się powodem przypomnienia tej interpretacji.

W pierwszym akcie *Zygfryda* widać w tle przerobioną przez Castorfa Mount Rushmore, z wykutymi w niej twarzami Marksa, Lenina, Stalina i Mao, a w drugim – fragment Alexanderplatz w Berlinie. W *Zmierzchu bogów* stałym elementem wirtualnej dekoracji jest budka z kebabami Hagena. Realizatorzy jubileuszowej produkcji opatrzyli tę „powtórkę z Castorfa" aktualną puentą: po przebudzeniu Brunhildy pojawia się nad nią i Zygfrydem napis „No Gas Today”.

W *Złocie Renu* nie ma interakcji między postaciami; artyści wchodzą, śpiewają i wychodzą. Pod koniec trzeciego aktu *Walkirii*, w dramatycznym dialogu Wotana z Brunhildą, Michael Volle i Camilla Nylund przynajmniej obejmują się przy pożegnaniu. Podobnie kończy się scena przebudzenia Brunhildy przez Zygfryda, ale samo budzenie odbywa się bez jej udziału; Klaus Florian Vogt śpiewa sam na scenie, a jego partnerka pojawia się

dopiero przy pierwszych dźwiękach swojej arii *Heil dir, Sonne*.

Sceny zabójstw w trzech pierwszych częściach ograniczają się do symbolicznych gestów, które wyglądają groteskowo. Fafner robi zamach ramieniem w kierunku stojącego parę metrów dalej Fasolta, który potem oddala się dostojnym krokiem. Podobnie wygląda wydobycie miecza Nothung z pnia drzewa, pojedynek Hundinga z Zygmuntem w *Walkirii* i zabicie Fafnera w *Zygfrydzie*. Dopiero w *Zmierzchu bogów* Hagen rzeczywiście chwyta Zygfryda za gardło, po czym zadaje mu śmiertelny cios. Śpiewacy robią co mogą, aby przełamać monotonię. Czarne charaktery – Alberyk (Jochen Schmeckenbecher), Mime (Gerhard Siegel), Fafner (Peter Rose) i Hagen (Mika Kares) – celowo modulują głosy, skrzecząc i ozdabiając linie melodyczne złowieszczym chichotem.

Na pierwszy plan wysuwa się Michael Volle jako Wotan i jego szlachetny, majestatycznie głęboki baryton, wzbogacony o dramatyczne tony, zwłaszcza w scenach z Brunhildą. Camilla Nylund przekonująco pokazuje różne oblicza swojej bohaterki, która początkowo jest ulubienicą tatusia, potem wyrodną córką, w relacji z Zygfrydem szczęśliwą kochanką, a następnie zdradzoną i żądną zemsty Erynią. Po śmierci Zygfryda jawi się jako kobieta dojrzała, doświadczona przez życie.

Tenor Klaus Florian Vogt wystąpił w każdej części tetralogii, kolejno jako Loge, Zygmunt i Zygfryd. Każdego z nich przedstawia inaczej. Jako bóg ognia i posłaniec dystansuje się od walki o tytułowy pierścień, przeczuwając, że nie przyniesie nic dobrego. W *Walkirii* pokazuje słabość człowieka prześladowanego przez los, ale i stanowczość w podejmowaniu decyzji. Jego Zygmunt ginie w pojedynku z Hundingiem, aby ocalić ukochaną Zyglindę i ich nienarodzone dziecko. Jako Zygfryd, Vogt wzbogaca śpiew o swego rodzaju dzikość i nieokrzesanie, które charakteryzują jego bohatera,

zwłaszcza w trzeciej części tetralogii. Niektóre jego dźwięki brzmią chropawo i jest to celowy zabieg. Na początku kariery Vogt wykonywał głównie partie liryczne, więc niektórzy mieli wątpliwości, czy będzie pasować do roli Zygfryda. Ale artysta, który kreuje tę postać na różnych scenach od 2023 roku, jeszcze raz udowodnił swoją wszechstronność.

Z pań warto wyróżnić Christę Mayer, która w roli Erdy zachwyca spokojem, dostojeństwem, podkreślanym przez jej głęboki, ciemny alt. Najsłabiej w tej obsadzie wypadła południowoafrykańska sopranistka Elza van den Heever jako Zyglinda. Jej frazy były poprzerywane oddechami, miała trudności ze zmianą rejestrów, a jej dykcja pozostawiała wiele do życzenia.

Christian Thielemann wzbogacił tę inscenizację, stosując bardzo sugestywną dynamikę. Akord rozpoczynający *Złoto Renu* zabrzmiał pianissimo, jakby wyłaniając się z nicości, a następnie gra orkiestry oddała falowanie tytułowej rzeki. Podczas uwertury do *Walkirii* publiczność niemal dostawała zadyszki wraz z uciekającym przez las Zygmuntem, bo naprzemienne ściszanie i zgłaśnianie orkiestry przypominało rozpaczliwe łapanie oddechu.

Obie tegoroczne premiery – *Rienzi* i *Pierścień Nibelunga* – przewidziano wyłącznie na sezon jubileuszowy. Pierwsza z nich zachwyciła zarówno publiczność, jak i krytykę, warto więc sprzeciwić się woli kompozytora i zachować ją na dłużej w repertuarze Bayreuther Festspiele. Natomiast po obejrzeniu *Pierścienia* wielu osobom nasuwa się pytanie: czy stosowanie AI na scenie jest nieuniknione? Z jednej strony trzeba iść z duchem czasu i przyciągać coraz młodszą widownię, która oczekuje w teatrze i operze interesujących przeżyć. Z drugiej strony sztuczną inteligencję należy dawkować rozsądnie, tak aby nie zdominowała akcji scenicznej, lecz ją uzupełniała i wzmacniała. Tu było jej zdecydowanie za dużo. Jubileuszowy *Pierścień Nibelunga* był pokazem wirtualnych slajdów z towarzyszeniem

śpiewaków wykonujących muzykę Wagnera.

Wzór cytowania:

Łada-Zielke, Jolanta, *Współczesny „Rienzi" i pokaz wirtualnych slajdów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195,
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolczesny-rienzi-i-pokaz-wirtualnych-slajdow.

Autor/ka

Jolanta Łada-Zielke

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 niemieckojęzycznym blogu „Klassik Begeistert".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wspolczesny-rienzi-i-pokaz-wirtualnych-slajdow*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pozytki-z-teatru

/ FESTIWALE

Pożytki z teatru

Marcin Miętus

46. Warszawskie Spotkania Teatralne, 11–24 czerwca 2026

Zagraniczne spektakle prezentowane na tegorocznych Warszawskich Spotkaniach Teatralnych koncentrowały się wokół pytania o teatr jako medium, poszukując jego politycznego potencjału oraz możliwości nadawania kształtu własnym historiom. Tiago Rodrigues w *No Yogurth for the Dead* opowiadał o umierającym ojcu, a Marina Otero o swoim kochanku Ayoubie, którego imieniem zatytułowała spektakl. Romeo Castellucci za pomocą *Bereniki* Jeana Baptiste'a Racine'a badał granice teatru, umieszczając na scenie, jak twierdzi sam reżyser, jego synekdochę – Isabelle Huppert. Obok głównego nurtu pojawili się jeszcze choreograf Bruno Freire, kwestionujący sens sztuki i życia, oraz Diana Anselmo[1], który teatr potraktował jako narzędzie do reinterpretacji dominujących narracji na temat osób g/Głuchych. Różnorodność tych propozycji przejawiała się nie tylko w estetyce i wykorzystywanych środkach wyrazu, lecz także w sposobie organizacji teatralnego doświadczenia. Każde z tych pięciu przedstawień

zostało zagrane w innej przestrzeni – na małej lub dużej scenie (oprócz Teatru Dramatycznego również Teatru Studio), we foyer i na scenie „na zapleczu” – podkreślając własną odrębność formalną i inną relację z widzem. Tym, co je łączyło, był performatywny charakter oraz przesunięcie uwagi z opowiadania historii na sam akt ich wytwarzania.

Ballada o miłości i umieraniu

Punktem wyjścia dla Tiago Rodriguesa stał się pozostawiony przez ojca zeszyt, który, jak się okazało, zamiast pisanego na łóżku szpitalnym reportażu zawierał jedynie kilka nieczytelnych znaków i bazgrołów. Z tych pustych stron i niedokończonej opowieści portugalski reżyser zbudował sceniczny poemat o odchodzeniu, starając się ocalić to, czego nie udało się już wypowiedzieć.

Na scenę wchodzi aktorka w pielęgniarskim uniformie, po czym wprowadza nas w szczegóły dotyczące motywacji powstania spektaklu. Przedstawia wchodzące na scenę dwie osoby oraz zarysowuje kontekst. Rogério Rodrigues, ceniony dziennikarz, trafia do szpitala w ostatnim stadium raka. Ile czasu mi zostało? – pyta bohater, nazywany od tej chwili Długobrodym. Na to pytanie oczywiście nie ma odpowiedzi. Może miesiąc, może pół roku. Opiekująca się nim kobieta, nazwana przez umierającego Najgorszą Pielęgniarką na Świecie, stanowi rodzaj łączniczki między sceną a widownią, będąc jednocześnie narratorką i jedną z postaci opowieści. To za jej sprawą w ręce Krótkobrodego – syna Długobrodego – trafia zeszyt z niedokończonym tekstem ojca, z którego udało się odcyfrować jedynie tytuł: *Nie ma jogurtu dla zmarłego*.

Ojca i syna grają na przemian dwie aktorki, wymieniając się sztuczną brodą

zawieszoną na gumce. Teatralność jest tu nie tyle odsłaniana, ile wręcz podkreślana. Obok szpitalnego łóżka i rozświetlonej kroplówki centrum sceny zajmuje masywna konstrukcja, przypominająca fakturą pogniecione prześcieradło. U jej szczytu na drugim łóżku siedzi Hélder Gonçalves, odpowiedzialny za aranżacje i muzykę wykonywaną również na żywo (na gitarze elektrycznej). Z różnych miejsc sceny co jakiś czas ulatnia się dym, sygnalizując śmierć ojca. Tych jest bowiem kilka, podobnie jak przedstawionych w spektaklu perspektyw. Na pierwszy plan wysuwa się historia umierającego mężczyzny, rozkochanego w książkach samotnika, dziennikarza utyskującego na kierunek, w którym podąża świat. Jest oczywiście odwiedzający go w szpitalu syn, który nigdy z ojcem za wiele nie rozmawiał, a już na pewno nie wymieniał gestów czułości. W narrację wpleciona została również historia Teresy Torgi, aktorki i piosenkarki, odwiedzającej Długobrodego w szpitalu, nie do końca wiadomo, czy w snach czy w rzeczywistości. Za jej sprawą na scenie wybrzmi piękne fado o „paladynie miłości, który czegoś szuka, ale znalazł tylko ciszę". Słowa piosenki opowiadające o umierającym mężczyźnie można z powodzeniem odnieść do jego syna, idealisty o lewicowych poglądach, który z zasłyszanych tu i ówdzie historii robi spektakle. Trzeba uważać, co się przy nim mówi – ostrzega Najgorszą Pielęgniarkę na Świecie Długobrody tuż przed śmiercią.

Sporo w tej synowsko-ojcowskiej relacji niewypowiedzianych żalów i pretensji, ale znalazło się też w niej miejsce na czułość. Rodrigues opowiada swoją historię z humorem, odkładając na bok aspekty dotyczące niewydolności służby zdrowia i fizycznego bólu osoby chorującej na nowotwór. Jak w każdej rodzinnej relacji, w tej również pojawiają się trudności, ale dzięki nim widzowie z łatwością mogą się w niej przejrzeć. Niektóre z historii prowadzą do wzruszającej puenty, jak choćby ta z długopisem. Syn przynosi do szpitala niebieski, w związku z czym ojciec robi

mu reprymendę, ponieważ przez całe życie pisał tylko czarnym. Wiele motywacji postaci to oczywista próba nadawania sensu rzeczom, które go nie mają. Jak śmierć.

Ktoś mógłby zarzucić reżyserowi patos, jednak lekkość podejścia do tematu odchodzenia połączona ze świadomością używanych środków teatralnych przemawia na rzecz spektaklu. Świetne aktorstwo, precyzyjna forma i muzyczna konwencja, wywołując nie tylko rodzaj nostalgii, ale też ukojenie, układają się w spójną całość. Wykorzystywane przez reżysera motywy nie gubią się, tylko zostają jasno wyartykułowane. Co ważne, Rodrigues nie tworzy trwałego pomnika, raczej próbuje wypełniać luki własnej pamięci, która nie jest nieomylna. Dlatego choć historia zostaje domknięta – Długobrody umiera w momencie, w którym Krótkobrody w końcu przynosi mu długopis z czarnym tuszem – mamy świadomość, że to jeden z możliwych sposobów opowiadania o śmierci.

Alternatywne zakończenie

No Yogurt for the Dead był szóstym spektaklem z cyklu *Histoire(s) du Théâtre*, zainicjowanego przez Milo Raua i flamandzki teatr NTGent, pomyślanego jako teatralny odpowiednik *Histoire(s) du Cinéma* Jeana-Luca Godarda. Zaproszeni do projektu artyści (m.in. Angélica Liddell, Miet Warlop i Trajal Harell) stworzyli w jego ramach autorskie refleksje nad historią i możliwościami teatru, łącząc elementy wykładu performatywnego, dokumentu, fikcji i autorskiego języka. Do podobnego projektu mogłaby być zaproszona z pewnością Marina Otero, dla której osobista historia staje się tworzywem i narzędziem opisu rzeczywistości. Argentyńska choreografka szturmuje w ostatnim czasie europejskie sceny, choć nie dla każdej instytucji

jej sztuka zdaje się wygodna.

Pokazywany po raz pierwszy w Polsce *Ayoub* wpisuje się w realizowany od kilku lat przez Otero projekt *Recordar para vivir*, w którym autobiografia staje się zarówno językiem artystycznym, jak i narzędziem badania polityczności teatru. Wychodząc od historii poznania miłości swojego życia, artystka rozsadza ramy osobistej narracji, ujawniając kolonialne i geopolityczne mechanizmy. Relacja między mężczyzną z Maroka a kobietą z Argentyny mieszkającą w Hiszpanii nie jest tu bowiem prywatną historią dwojga ludzi, lecz historią naznaczoną nierównym dostępem do życia i ekonomicznego bezpieczeństwa. Jest też historią o wojnie, jak pisze Otero w towarzyszącym spektaklowi autokomentarzu-manifeście: „imię Ayoub (oznaczające *nawrócony*, *pokutujący*) często występuje w krajach islamskich: 115 dzieci o tym imieniu zostało zabitych przez syjonistyczne państwo Izrael w Strefie Gazy". Światowa premiera spektaklu odbyła się rok temu w Madrycie podczas Festival de Otoño.

Jak w poprzednich pracach pokazywanych w Polsce (brawurowej trylogii, na którą składały się *Fuck me*, *Love me* i *Kill me*), Otero sama występuje na scenie. Swój najnowszy – łączący choreografię, performans, teatr i wykład performatywny – spektakl rozpoczyna od odczytania maila z niemieckiej instytucji kultury, która prosi ją o złagodzenie niektórych treści i usunięcie sformułowań takich jak „ludobójstwo" czy „wolna Palestyna". Czytana z offu wiadomość zostaje zapętlona, podczas gdy artystka leży na podłodze z głową na otwartym laptopie. Kiedy wstaje, zaczyna opowiadać o projekcie swojego życia: odnalezieniu miłości. Po chwili zmienia narrację, mówiąc, że chodzi raczej o odszukanie kogoś, komu mogłaby pomóc przedostać się do Europy, oferując małżeństwo i hiszpańskie dokumenty. Można patrzeć na ten pomysł dwojako: jak na akt solidarnościowy lub pomysł budzący etyczny niepokój,

który choreografka świadomie podsyca. Opowieść, wzmacniana (silną) obecnością sceniczną Otero oraz nagraniami wideo z Tangeru, zostaje zdominowana faktem, że artystka zakochuje się w mężczyźnie, któremu miała pomóc, a jest nim sprzedający słodycze na targu Ayoub. W grę zaczynają wchodzić emocje.

Ekran w głębi sceny wypełniają robione telefonem zdjęcia: z podróży, ulic, wycieczek, sypialni, a także antywojennych protestów. Marina i Ayoub wyglądają na szczęśliwą, zakochaną parę jakich wiele. W pewnym momencie kobieta zaczyna mieć jednak wątpliwości, czy po przeprowadzce do Europy uda im się ocalić uczucie i zrealizować wyjściowy pomysł. Na figurze aktywistki i wybawczyni, którą kreuje, pojawia się znacząca rysa.

Świat sceniczny odwraca się o sto osiemdziesiąt stopni, gdy na zdominowaną przez Otero scenę wkracza Ayoub. Na początku wydaje się spokojny, ale z czasem zaczyna kipieć wyrzutami w stosunku do partnerki. Z perspektywy lat mówi o tym, że został wykorzystany do celów artystycznych, a Otero nazywa egoistką (to oczywiście niejedyny epitet padający w jej stronę). Jego słowa wywołują u niej płacz; scena ta operuje wysokim rejestrem emocjonalnym. Tu znaczący spojler: partnerem scenicznym choreografki nie jest jej prawdziwy kochanek, ale zawodowy aktor marokańskiego pochodzenia mieszkający w Hiszpanii; nietrudno dostrzec, że mężczyźni nie są nawet do siebie podobni. Choreografka decyduje jednak w przedstawioną dotychczas poprzez archiwa historię wpleść aktorską scenę. Do odgrywanego spotkania nie doszło jednak naprawdę, to jedynie fantazja Otero, spekulującej na temat skutków ich związku. Świadczą o tym słowa Ayouba, która zwraca się do partnerki jak do pięćdziesięciokilkuletniej kobiety (a jest ona dopiero koło czterdziestki).

Najciekawszy w spektaklu wydaje się właśnie moment, w którym sama Otero

zaczyna podważać skuteczność własnych politycznych sądów. Pod koniec spektaklu przyznaje ze sceny, że miłość do Ayouba była skazana na niepowodzenie od początku, ponieważ była gestem kolonizatorki. Jej wątpliwości dotyczące związku z Marokańczykiem narastają, gdy choreografka dowiaduje się o śmierci bliskiej osoby, artysty z Palestyny. W finale, na brawa, zakłada więc kostium z nadrukowaną flagą Palestyny i otwarcie deklaruje solidarność z Palestyńczykami. Może warto jednak postawić pytanie, które spektakl zdaje się prowokować: czy taki gest przekłada się na realne wsparcie? Co artystka może dziś zrobić wobec wojny i przemocy? Miłość, w którą na początku wierzyła (albo chciała wierzyć), okazała się gestem przemocowym. Odrzucając kochanka, mogła o nim opowiedzieć. Jej spektakl nie tyle formułuje polityczny komunikat, ile testuje granice politycznej sprawczości sztuki. Choć z mediów społecznościowych możemy się dowiedzieć, że artystka angażuje się w antyizraelskie protesty, wspierając wolną Palestynę, pytanie o to, w jaki sposób teatr realnie może mieć wpływ na rzeczywistość – i na ile historia miłości do Ayouba była prawdziwa – pozostaje raczej skierowane do nas.

Znaczące wydaje się w tym wszystkim przywołanie postaci Szeherezady. Otero odwołuje się do alternatywnego, mniej znanego zakończenia *Baśni tysiąca i jednej nocy*, w którym sułtan nie rezygnuje ze swojego okrucieństwa, a opowieści nie przynoszą ocalenia. Szeherezada ginie, stając się kolejną ofiarą. To gorzki kontrapunkt dla wiary w moc narracji i zarazem pytanie o skuteczność gestu choreografki, a co za tym idzie skuteczność teatru. Co się dzieje, gdy opowieść nie jest już w stanie nikogo uratować? Pomimo kłód rzucanych sobie pod nogi, Otero zdaje się wierzyć zarówno w autoterapeutyczną, jak i w polityczną moc sztuki. Kwestionuje tylko niektóre z zabiegów, również te, z których sama korzysta. Taka strategia mogła u niektórych wywołać dystans, jednak w moim przypadku sprawiła, że spektakl

stał się jeszcze bardziej dotkliwy.

Nie patrzcie na nią

Wydarzeniem tegorocznych Warszawskich Spotkań Teatralnych były z pewnością dwa pokazy *Bérénice* Romeo Castellucciego, które zgromadziły liczną publiczność, również za sprawą Isabelle Huppert występującej w roli tytułowej. Reżyser przeczytał dramat Racine'a przez Rolanda Barthes'a jako tragedię afazji i stopniowej utraty zdolności mówienia. Rozpad, o którym opowiada spektakl, dokonuje się na kilku poziomach jednocześnie: języka, podmiotowości, świata przedstawionego, a być może i samego teatru.

Scena otoczona jest zasłonami, od widowni oddziela ją tiul, a wnętrze spowija gęsty dym. To z niego wyłania się Berenika w kostiumie zaprojektowanym przez Iris van Herpen. Projektantka, znana z form naśladujących majestatyczność natury, uchwyciła zarazem kruchość i siłę bohaterki, palestyńskiej królowej cierpiącej na niespełnioną miłość. Lud rzymski nie zgadza się na jej małżeństwo z cesarzem Tytusem, o czym dowiadujemy się z monologów bohaterki. Huppert wypowiada je zamknięta ze wszystkich stron jak w terrarium. W tle co jakiś czas majaczą sylwetki senatorów i dworzan, jednocześnie groźnych i odległych, z którymi Berenika właściwie nie wchodzi w relację. Jej partnerami scenicznymi stają się za to przedmioty, między innymi kaloryfer i pralka, do których wygłasza pełne emocji (bólu, ekscytacji, rozpaczy, strachu) kwestie. Pierwszy z nich w dosłowny sposób sugeruje potrzebę ciepła, drugi przywołuje skojarzenia z oczyszczeniem, usuwaniem śladów czy próbą wymazania tego, co niewygodne (czyżby plamy krwi na jej sukni sugerowały poronienie?).

Główną siłą napędową spektaklu, oprócz elektryzującej obecności Huppert,

przez długi czas pozostaje język Racine'a. Francuski XVII-wieczny aleksandryn raz wybrzmiewa z pełną mocą, raz zamiera w ustach aktorki, by na dłuższą chwilę ustąpić miejsca grupie lokalnych performerów wcielających się w senatorów. Kiedy Huppert jako Berenika powraca na scenę, nie jest już kobietą skarżącą się na swój los. Jej wyznanie winy dotyczące „nadmiaru miłości" przestaje być wyłącznie deklaracją zawiedzionej kochanki, a staje się znakiem rozpadu porządku, który dotąd wydawał się stabilny. Utożsamiony również z figurą miłości nie miał jednak szansy przetrwać.

Barthes pisał, że pokoje i komnaty Racine'a zachowują w sobie coś z mitycznej jaskini, jako przestrzenie ukrycia i objawienia zarazem (2021, s. 20). Szczególne znaczenie ma w tym kontekście przedpokój, który Barthes określał mianem właściwej przestrzeni tragedii: miejsca oczekiwania, zależności i nieustannego zawieszenia. To właśnie tam spotykają się wnętrze i zewnętrze, to, co prywatne, i to, co publiczne. Reżyser *Bérénice* zdaje się rozwijać tę intuicję, budując spektakl podporządkowany rytmowi bardziej niż psychologii postaci. „Psychologia mnie nie interesuje" – mówiła zresztą Huppert na spotkaniu z publicznością po spektaklu, zwracając uwagę na silną formę zaproponowaną przez Castellucciego (na podobnych zasadach miała wyglądać jej współpraca z Robertem Wilsonem i Krzysztofem Warlikowskim), na którą chętnie dała się namówić. „Dzięki temu mogę robić na scenie, co chcę" – konstatowała aktorka.

Słowo należy tu więc wyłącznie do Bereniki. Tytus i Antioch pozostają niemymi figurami, reprezentowanymi na scenie przez młodych performerów wykonujących oszczędne, niemal posągowe choreografie. Huppert działa z nimi na zasadzie kontrastu, rozpychając język Racine'a, testując granice jego nośności oraz brzemienia. Miejscami jej głos wtapia się w zaprojektowany

przez Scotta Gibbonsa pejzaż dźwiękowy: wysokie tony, nagłe uderzenia, grzmoty i wibracje nagłośnionej podłogi tworzą środowisko, w którym słowo stopniowo traci nadrzędną pozycję, a Berenika staje się coraz bardziej bezradna. Z czasem zaczyna brzmieć sztucznie, deklamacyjnie, momentami histerycznie. Można by rzec – teatralnie. Zwarta struktura spektaklu jest stopniowo zarzucana, dźwięk zdaje się rozpadać, podobnie jak wielki sztuczny kwiat, który wyrasta z tyłu sceny i powoli traci płatki. Tiulowa zasłona w pewnym momencie unosi się, aktorka krzyczy po francusku w stronę widowni: „Nie patrzcie na mnie!", ujawniając tym samym naszą obecność.

Nie jest do końca jasne, kto wypowiada te słowa. Czy nadal słyszymy Berenikę, świadomą roli, którą odgrywa w teatrze nieodwzajemnionej miłości, czy może mówi już Huppert, próbująca wyrwać się z narzuconej z góry pułapce (postaci, przestrzeni, języka)? Granica między rolą sceniczną a aktorką się zaciera. Chwilę wcześniej francuska gwiazda nie mówi już o sobie „ja, Berenika", lecz „ja, Isabelle". To pomyłka? A może moje przesłyszenie? To właśnie tutaj może kryć się klucz do interpretacji spektaklu Castellucciego. Powierzając główną rolę Isabelle Huppert, reżyser nie tyle wystawia Racine'a, ile tworzy przedstawienie o samym teatrze, o produkowaniu ról, zamieszkiwaniu ich i nieustannym wymykaniu się zaprojektowanym – jak racine'owski aleksandryn – formom. Berenika staje się figurą, a tragedia miłosna ustępuje miejsca refleksji nad relacją między aktorką a postacią i jej sceniczną reprezentacją. Huppert nadaje się do tego idealnie, a Castellucci doskonale wie, że do teatru przychodzi się ze względu na nią.

(Bez)użyteczność

Oprócz głośnych spektakli warszawski festiwal gościł również mniejsze produkcje. Z propozycją innego spojrzenia na historię budowaną z doświadczeń i wiedzy tych, których głos przez lata pozostawał na marginesie, wyszedł queerowy artysta Diana Anselmo. W *Pas Moi* sięga do archiwów i mniej znanych faktów z historii, by przyjrzeć się narodzinom technologii dźwięku z perspektywy osób g/Głuchych. Spektakl odsłania ukryte za opowieścią o postępie mechanizmów władzy i wykluczenia, pokazując, że rozwój sprzętów audiowizualnych związany był także z próbami podporządkowania mniejszości.

Na scenie Anselmo towarzyszą Głuchy performer Daniel Bongioanni oraz muzyk Antonio Dominelli, którego praktyka artystyczna wyrasta z doświadczenia jednostronnej utraty słuchu. Za ich plecami wyświetlane są polskie napisy tłumaczące włoski język migowy (LIS), którym posługują się wykonawcy, a także fotografie i materiały wideo. Co istotne, napisy pojawiają się dopiero po wypowiedzianych znakach, dlatego dialogom często towarzyszą chwile ciszy i oczekiwania. Performerzy w tym czasie robią stosowne pauzy, czasami zerkają na ekran lub sprawdzają reakcje publiczności (w jednym momencie proponują gumę do żucia). Wchodzą też w interakcje z Dominellim oraz obecnym na scenie tłumaczem PJM. Atmosfera jest swobodna i nieformalna, chwilami łatwo zapomnieć, że uczestniczymy w spektaklu.

Formule zaproponowanej przez twórców najbliżej do wykładu performatywnego, którego głównym tematem pozostaje dźwięk i sposoby jego transmisji. Towarzyszy mu prezentacja historycznych wynalazków – jak

fonograf czy telefon – oraz autorski komentarz odnoszący się do omawianego tematu. Twórcy wykazują, że wiele urządzeń, których używamy na co dzień, zostało wymyślonych w celu pomocy tym, którzy nie słyszą. Technologie przedstawiane dziś jako symbole nowoczesności rozwijano z myślą o g/Głuchych, co stanowi spory paradoks, biorąc pod uwagę to, że stały się codziennością większości – osób słyszących. *Pas Moi* nie tyle więc opowiada o głuchocie, ile podważa kategorie, za pomocą których opisujemy dźwiękową percepcję i werbalną komunikację.

Do tematu twórcy mają osobisty stosunek, spektakl jednak nie opiera się na ich wspomnieniach. Ważniejsza wydaje się próba skonfrontowania się z dominującą opowieścią o postępie i użyteczności. Lekki ton i nienarzucający się widzom sposób wypowiedzi pozwalają na swobodne podążanie za twórcami, mimo sporej liczby danych faktograficznych. Wynalezienie telefonu czy fonografu, przywoływane wraz z konkretnymi datami i nazwiskami, sąsiaduje z humorystycznymi scenkami wideo, w których performerzy wcielają się między innymi w Alexandra Grahama Bella i jego żonę Mabel. Choć twórcy nie odmawiają wynalazcom zasług, patrzą na ich motywacje krytycznie. Jak zauważa ze sceny Anselmo, próbę „uleczenia" g/Głuchych połączoną z traktowaniem ich jako obywateli drugiej kategorii można uznać za gest kolonizatorski. Ignorancja dotycząca istnienia innych sposobów odbioru rzeczywistości wydaje się zresztą przypadłością nie tylko odległej historii. Pod koniec spektaklu twórcy przywołują anegdotę o wysłanej w kosmos płycie z nagraniami przeznaczonymi dla potencjalnych obcych cywilizacji. „To zabawne zakładać, że kosmici mają słuch" – podsumowuje ironicznie Anselmo.

Ciekawie w tym kontekście wybrzmiewa pytanie o użyteczność – nie tylko sztuki, ale i samego życia – postawione przez Bruno Freire'a w

choreograficznym performansie *Life is not useful (or it is what it is)*. Wychodząc od myśli filozofa i aktywisty Ailtona Krenaka pochodzącego z Brazylii, artysta zastanawia się, dlaczego tak uporczywie próbujemy uczynić życie produktywnym, podporządkowanym celowi i wymiernym efektom. Równocześnie podaje w wątpliwość możliwość realnego wpływu choreografii na rzeczywistość społeczną, nie proponując jednak alternatywy. Freire'a od znajdowania odpowiedzi zdecydowanie bardziej interesuje kluczenie.

Usadzeni we foyer Teatru Dramatycznego – Sali Mikołajskiej – widzowie otaczają pole gry z czterech stron. Nie ma tu scenografii, a mimo dziennego światła można dostrzec u sufitu włączone trzy lampy. Freire wchodzi w przestrzeń niemal roboczo, ubrany w luźne spodenki i zwykły, jasny T-shirt. Zaczyna od prostych przesunięć bosych stóp po drewnianym parkiecie, stopniowo wyznaczając terytorium. Jego ciało zaczyna podróżować, ruch zmienia tempo i kierunek, ale pozostaje płynny, rzadko zatrzymuje się na dłużej. Podobnie dzieje się z tekstem. Performer niemal bez przerwy mówi. Ma w uchu słuchawkę, nie musi znać tekstu na pamięć. Można odnieść wrażenie, jakby słowo współistniało równolegle z ruchem, bez dominacji jednego nad drugim.

Monolog rozpoczyna się od snu. Freire znajduje się we własnym salonie, tańczy między zlewem a kanapą, poszukując w tej powszedniej przestrzeni czegoś niesamowitego. Poprzez zwrócenie uwagi na codzienność zbliża się do estetyki tańca postmodern, odchodzącej od wirtuozerii, skierowanej w stronę „zwykłego" ruchu. Dyskurs o ekologii i kryzysie artysta podaje w miękki sposób, budując rodzaj bezpiecznej przestrzeni, w której nie ma miejsce na mocne gesty. Ruch i słowa zdają dryfować z nurtem, czasem wpadając na zachowawczą mieliznę. Freire momentami bawi się rytmem, zdaje się negocjować stosunek do słów, które wypowiada. Odnajduje w ruchu

przyjemność, by zaraz wyruszyć na szukanie niewygody. Jest w nieustannej zmianie, kontakcie ze sobą i publicznością. Jego bliskość, niełamiąca fizycznej bariery, zachęca do wspólnego dostrajania się do cielesno-oddechowych przepływów. „When I move, you move”; zdaje się, że siedząc dookoła, wirujemy w przestrzeni razem z performerem.

Spektakl, wbrew tytułowi, nie jest pochwałą bezsensu, lecz próbą wyobrażenia sobie życia wykraczającego poza logikę produktywności i nieustannego wzrostu. W tym sensie choreografia staje się narzędziem spowolnienia, może nawet medytacji, a Freire sam pozostaje w procesie poszukiwania odpowiedzi. Śledząc napięte łydki, ruch głowy i falujące ręce, łapię się na tym, że przestaję zwracać uwagę na wypowiadany tekst. Zaczynam jednocześnie odczuwać potrzebę przełamania atmosfery, wprowadzenia kontrastu. Z ideami Krenaka, który zachęca do spojrzenia na świat inaczej niż przez pryzmat użyteczności, wszyscy się zgadzamy. Mamy przecież świadomość skali zniszczeń spowodowanych przez społeczeństwa Zachodu i pożerania planety przez turbokapitalizm. Co by było, gdyby performer cytował Trumpa lub innego polityka, z którym nam zupełnie nie po drodze? Czy ruch pozostawałby taki sam, czy zmieniłby swoją trajektorię? Jak na te słowa reagowałoby ciało performera? A moje?

Minimalizm Freire’a sprawia, że spektakl bardziej przypomina wspólne ćwiczenie z uwagi niż wykład czy manifest. Tekst rzeczywiście brzmi górnolotnie, ale z piedestału szczęśliwie zdejmuje go ruch – niewirtuozerski, choć bardzo sprawny i wyczulony na małe zmiany w ciele. Improwizując, tancerz nie tworzy sensów, nie nadaje znaczenia własnym gestom, nie teatralizuje ich i nie wnosi symboliki. Freire chyba nie próbuje też do końca przekonać widzów do swego spojrzenia na geopolitykę. Bliżej mu do proponowania pewnej postawy wobec świata. Nie tyle zmieniającej

rzeczywistość, ile pozwalającej na moment zawiesić jej dominujące reguły – produktywność, ciągłe udowadnianie czegoś, bycie użytecznym. Czemu więc oczekuję od choreografii konfliktu, który – poprzez agon – jest domeną teatru? Może sposobem na zmianę byłoby więcej spektakli „bezużytecznych" – pozbawionych statementów, zerojedynkowych wykładni, a co za tym często idzie szukania dziury w całym? Czy teatr byłby w stanie sprostać takiej wizji, porzucić choć na chwilę logikę nieustannej produktywności? Mniej skupiać się na własnej istocie, a bardziej na współbyciu? Czymś, co w czasach napędzanej rynkiem zmiany będzie uznane za bezużyteczne?

Mimo że we foyer jest jasno, powoli, jedna po drugiej, gasną lampy. Tancerz zatrzymuje się i łapie oddech. Może właśnie siłą *Life is not useful (or it is what it is)* jest dramaturgia, do której nie jesteśmy przyzwyczajeni, a spektakl, który niesie ze sobą pożytek przyjemności, kwestionując zasadę, że ma być „istotny", stanowi najlepsze rozwiązanie. Przynajmniej na teraz.

Wzór cytowania:

Miętus, Marcin, *Pożytki z teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pozytki-z-teatru.

Autor/ka

Marcin Miętus

Marcin Miętus – absolwent teatrologii UJ. Dramaturg, dramatopisarz, performer, twórca spektakli choreograficznych pokazywanych m.in. w Komunie Warszawa i CSW Zamku Ujazdowskim. Teksty o tańcu i teatrze publikował w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" oraz w „Dwutygodniku", „Dialogu", „Teatrze" i na portalu „taniecPOLSKA".

Przypisy

1. Artysta jest osobą niebinarną, używającą męskich zaimków.

Bibliografia

Barthes, Roland, *Racine*, przeł. K.M. Jaksender, Ostrogi, Kraków 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pozytki-z-teatru*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatralny-binge-watching

/ FESTIWALE

Teatralny binge-watching

Marta Bryś

Malta Festival w Poznaniu

The Second Woman

twórczynie, scenariusz i reżyseria: Anna Breckon i Nat Randall, projekt wizualny: EO Gill i Anna Breckon, współprojekt oświetlenia: Kayla Burrett i Lauren Woodhead, projekt dźwięku: Nina Buchanan, scenografia: Future Method Studio

premiera: 26-27 czerwca 2026

Nie jest odkrywcze stwierdzenie, że każda osoba oglądająca spektakl odbiera go przez pryzmat własnej pozycji społecznej, płci, wrażliwości, wiedzy, wyznawanych wartości, poglądów, doświadczenia i gustu, zatem w pewnym sensie każdy widzi inny spektakl. W przypadku *The Second Woman* ma to znaczenie dosłowne. Spektakl Nat Randall i Anny Breckon trwał dwadzieścia cztery godziny – można było kupić karnet na kilka godzin lub na całość, przyjść i wyjść w dowolnym momencie w przerwie między scenami. Z tego powodu każda osoba obejrzała inne sekwencje scen; różniące się dramaturgią, tematami, emocjami. Wspólne było dla nich, jak sądzę,

intensywne doświadczenie wymieszania tego, co realne i tego, co teatralne.

Na dużej scenie jednej z hal Międzynarodowych Targów Poznańskich stanęło niewielkie, przeszklone z dwóch stron pomieszczenie z czerwoną wykładziną, czerwoną tylną i jedną boczną ścianą. Wewnątrz umieszczono fotel, dwa krzesła i stół, barek na kółkach z butelkami koniaku i niewielką komodę z radiem. Na tylnej ścianie świecił neonowy napis „The Second Woman" – to także tytuł przedstawienia, do którego próby i sceny z niego są częścią fabuły filmu *Premiera* Johna Cassavetesa (1977). Spektakl Randall i Breckon jest luźno inspirowany filmowym wątkiem relacji kobiety i mężczyzny. Na tak zaaranżowanych kilkunastu metrach kwadratowych rozegrało się dokładnie sto scen rozstania kobiety i mężczyzny. On wchodzi do pokoju, tłumaczy się ze spóźnienia, nieobecności albo ze swojego zachowania poprzedniego wieczoru (o powodach każdy mężczyzna decydował indywidualnie), proponuje kobiecie drinka. Następnie jedzą pałeczkami makaron z kartonowych pudełek, które przyniósł w papierowej torbie. Kobieta między zdaniami mówi, że ich relacja nie ma sensu, a kiedy on próbuje zaprzeczać, ona wysypuje na niego makaron. Potem włącza piosenkę *Taste of Love* zespołu Aura, przez chwilę tańczą. Kobieta słania się i upada. Wstaje, wyciąga z portfela pięćdziesiąt złotych i mu wręcza. Mężczyzna decyduje, czy weźmie banknot, a na koniec musi powiedzieć: „zawsze cię kochałem" lub „nigdy cię nie kochałem". I wychodzi. Scena trwa około ośmiu, dziesięciu minut i ma niemal identyczny przebieg – kwestie zapisane w scenariuszu muszą zostać wypowiedziane, ustalone są również działania kobiety i jej ruch w przestrzeni. Zdaję sobie sprawę, że samym opisem nie sposób oddać niezwykłości *The Second Woman* ani uzasadnić powodów, dla których przez ponad dwadzieścia godzin widownia była niemal pełna. Ja również, idąc na spektakl, byłam sceptyczna i nie podejrzewałam, że wrócę kilka razy i spędzę na widowni w sumie dziesięć godzin.

Nat Randall i Anna Breckon zrealizowały swój projekt już kilka razy, między innym w Londynie, Nowym Jorku, Wiedniu i Atenach, za każdym razem z inną aktorką. W polskiej wersji zagrała Magdalena Cielecka, a do castingu zgłosiło się ponad siedmiuset mężczyzn, spośród których wybrano grupę możliwie różnorodną: od dwudziestolatków po osiemdziesięciolatków, mężczyzn o różnych ciałach, sprawnościach, z różną ekspresją i pochodzeniem. Uczestnicy znali scenariusz i przebieg sceny, jednak mieli możliwość improwizacji.

Punktem wyjścia dramaturgii spektaklu wydaje się modelowe „męskie spojrzenie" (*male gaze*). Cielecka ubrana jest w czerwoną sukienkę, czerwone szpilki, ma blond perukę à la Gena Rowlands z filmu Cassavetesa. Niczego nie wiemy o jej bohaterce, która istnieje wyłącznie w interakcji z mężczyzną, a po jego wyjściu czeka pod ścianą, by po kilku sekundach zagrać scenę z kolejnym. Za każdym razem wypowiada zdania: „a jeśli nie jestem dla ciebie wystarczająca?", „nigdy nie uważałeś mnie za inteligentną", „chciałabym czuć się wystarczająca"; kiedy jednak mężczyzna wymienia jej zalety, ona puentuje: „no i cię kocham". Chwilami sprawia wrażenie pięknej, gadającej lalki, chwilami femme fatale. Po pierwszych kilku scenach można było odnieść wrażenie, że będziemy świadkami, jak kobieta sto razy wytłumaczy się ze swoich uczuć i decyzji, a on zareaguje na odrzucenie. I że to mężczyźni będą tutaj rozdawać karty. Jednak „męskie spojrzenie" zostało tu mocno naruszone i przeniknięte „kobiecym" (*female gaze*). To Magdalena Cielecka jest w centrum, mężczyźni grają swoją scenę mniej lub bardziej nieporadnie i znikają, nie znamy ich imion, nie wiemy, kim są, oceniamy ich wyłącznie na podstawie kilku minut, które spędzili na scenie i szybko o nich zapominamy. Cielecka w każdą scenę wchodzi niejako od nowa, każdemu daje szansę, słucha, pozwala się zaskoczyć, jest ciekawa i uważna, ale też pilnuje czasu, ram swojej postaci i scenariusza; oszczędnie

puentuje bardziej lub mniej błyskotliwe improwizowane wypowiedzi partnerów, konsekwentnie przechodzi do kolejnej czynności i fragmentu sceny. Ze schematu choreografii i tekstu robi narzędzie kreacji scenicznej i, paradoksalnie, zachowuje dystans przez dwadzieścia cztery godziny.

Oczywiście nie sposób rozstrzygnąć, na ile te figury męskości były rolami, które każdy uczestnik stworzył samodzielnie, a na ile odsłaniały ich prywatne postawy. Dodając kwestie do scenariusza, niektórzy pouczali Cielecką, jak powinna się czuć, próbowali jej wyznania bagatelizować lub obracać w żart, a także zawstydzali, że jest pod wpływem alkoholu (piła drinka, a w pewnym momencie zawsze traciła równowagę i opierała się o fotel). Inni próbowali za wszelką cenę zagrać „prawdziwego mężczyznę" i od wejścia zrobić wrażenie (na przykład dość szybko ściągając koszulkę). Swoją reprezentację miała również grupa mężczyzn aroganckich, napastliwych (jeden zwyzywał Cielecką i rzucił w nią pieniędzmi przed wyjściem, inni usiłowali ją obłapiać w scenie tańca i symulować kopulację). Cielecka nie wychodziła z roli, odgrywała scenę do końca i nie przerywała (jednemu, który długo monologował przed wyjściem, dała sto złotych, żeby już wyszedł). Wybrnęli ci, którzy rzeczywiście jej słuchali, reagowali i angażowali się w dialog. Wzruszenie wywołał mężczyzna poruszający się na wózku elektrycznym, który odpowiadał na jej wyznania z takim przejęciem, jakby było mu autentycznie przykro, że ona tak myśli o sobie; również Cielecka zdawała się poruszona. Do grupy wyłonionej w drodze castingu zaproszono także osoby publiczne (kryteria tego wyboru nie zostały ujawnione), w większości z doświadczeniem teatralnym, a ich pojawienie się było za każdym razem zaskoczeniem dla Cieleckiej i publiczności. Niektórzy w ogóle nie uruchamiali kontekstu relacji romantycznej: Jacek Poniedziałek rozegrał relację przyjacielską, Jakub Skrzywanek dyrektora Starego Teatru w Krakowie i aktorki, Krzysztof Materna kolegi i dyrektora teatru, który

przyjechał na spektakl z Krakowa, ale nie do końca wie, o co w nim chodzi, Oskar Sadowski odrzucił heteroseksualny porządek, wyznając, że uprawia seks z mężczyznami, z kolei Mateusz Atman był wyraźnie wzruszony spotkaniem z Cielecką, nie próbował niczego performować ani zagadać swoich emocji. Z perspektywy widza powtarzalność scen wprowadzała również efekt ponury i komiczny – mężczyźni dwoili się i troili, żeby coś ugrać, sprowokować inny przebieg spotkania, choć wszystko to z góry skazane było na porażkę.

Z czasem *female gaze* stawało się coraz silniejsze, wychodziło poza scenę i obejmowało również widownię, która mogła zbudować relację wyłącznie z bohaterką. Ona była gwiazdą, oni stapiali się w anonimowy tłum. I choć to na nich się czeka, mają większą swobodę w tekście i reakcjach, to jednak Cielecka jest zawodową aktorką, zarządzą sytuacją teatralną i może wpłynąć na to, jak widownia odbierze mężczyznę. Mimo sztywnych ograniczeń (tekst, choreografia, czas), w jednej chwili zmieniała wydźwięk sceny; w zależności od partnera, energii i tematu, jaki wnosił, była uległa, ironiczna, smutna, obojętna, przejęta, silna albo słaba. Wreszcie – to dla Magdaleny Cieleckiej zebrała się tutaj widownia. Im więcej mężczyzn przewinęło się przez scenę, tym większą siłę zyskiwała jej bohaterka, im dłużej trwał spektakl, tym większy podziw budziła Cielecka jako aktorka i kobieta.

Stawką kolejnych scen nie było retoryczne zwycięstwo Cieleckiej. Ważniejsze wydawało się stworzenie pola do indywidualnego performansu, sprawdzenie, co tym razem z niego wyniknie. Siłą projektu Randall i Beckon jest ostentacyjne mieszanie realności z fikcją – sztywna rama scenariusza, precyzyjnie wyznaczony margines improwizacji, rzeczywisty upływ czasu, świadomość wysiłku aktorki i charakteru performansu zostały tutaj zrównane, jedno drugiego nie wyklucza, nie dominuje, ale o żadnym nie

sposób zapomnieć. Podobnie jak o tym, że cały koncept zbudowany jest przede wszystkim na medialnym wizerunku, popularności i ikoniczności Cieleckiej. Nie ma też wątpliwości, że to perspektywa spotkania się właśnie z nią skłoniła kilkaset osób do stawienia się na castingu.

Zaburzenie między tym, co realne i fikcyjne, wzmacnia obecność dwóch kamerzystek, które kręcą scenę z dwóch niezmiennych pozycji, a zbliżenia transmitowane są na ekranie po prawej stronie boksu. Nie tylko pozwala to przyglądać się twarzy aktorki i grającego z nią mężczyzny, ale też potęguje efekt podglądania, gapienia się i tworzyło klaustrofobiczną, opresyjną atmosferę, zamieniając intymną scenę spotkania w wieloznaczny performans kulturowych figur. Raz na jakiś czas Cielecka dawała znać, że jest świadoma obecności widowni i swojego aktorskiego zadania (najczęściej żartowała, że znowu musi jeść makaron albo że nigdy wcześniej takiego nie jadła i chętnie spróbuje, w milczeniu liczyła, zapytana, „ilu miałaś przede mną?", komentowała upływ czasu, mówiła, że chciałaby skorzystać z toalety; kiedy setny mężczyzna zgodnie ze scenariuszem zapytał, czy napije się drinka, odpowiedziała: „A, ostatniego"). Widownia reagowała niezwykle żywiołowo – wspierała ją, reagowała niemal na każdą ripostę, ledwie widoczny ruch brwiami, subtelną ironię, nagradzała brawami, gdy zabierała barowy stolik na kółkach z drinkami, sygnalizując co dwie godziny kilkunastominutową przerwę. Ale i mężczyźni byli pod nieustannym ostrzałem – mizoginiczne popisy wybuczano, a empatię nagradzano okrzykami wsparcia.

Twórczynie *The Second Woman* nie projektują kontekstów, niczego nie tematyzują, nie forsują żadnej tezy, precyzyjnie zaplanowały performans minuta po minucie, ale najciekawsze dzieje się na jego marginesach i w tym, co nieobliczalne i niemożliwe do skontrolowania. To chyba najbardziej fascynujący element projektu, że mimo reprodukcji konserwatywnego

schematu i uruchomienia całej gamy kulturowych wyobrażeń, oczekiwań, stereotypów udaje się je zakwestionować. Po kilkunastu scenach nie sposób uniknąć pytania, czy w tak ustawionej „romantycznej" relacji mężczyzna może nie wpaść (także niechcący) w koleiny anachronicznych fantazji o męskości? Czy może się wymknąć błyskawicznemu osądowi widowni i przez kilka minut nie palnąć czegoś, co zamieni go w powiewającą czerwoną flagę? Szczególnie jeśli nie ma doświadczenia scenicznego, musi pamiętać o scenariuszu i nie zawsze panuje nad nerwami. Czy tak zaplanowany performans nie utrwala anachronicznych wyobrażeń o kobiecości? Czy projekt Randall i Beckon to pułapka na mężczyzn? Pułapka na kobiety? Pułapka na genderową reprezentację? Czy to sprytne i ironiczne przechwycenie zasad patriarchatu i męskich pragnień o „zdobyciu" kobiety-ikony? Kompromitacja „toksycznej męskości"? Czy może raczej oddanie jej widzialności i „chwili sławy"? Pułapka na widzów spragnionych sensacji, wiedzionych emocjami towarzyszącymi rekordowi Guinnessa? Dramaturgia odbioru zbudowana z tego, co intymne, a jednocześnie powiększone i nagłośnione, intensyfikowała emocje na widowni niczym na koncercie, chwilami zmieniała spektakl w studium psychologii odbioru – jak szybko i na jakiej podstawie oceniamy drugą osobę (wypowiadane półszeptem komentarze: „widać, że to psychol", „to będzie masakra", „co za buc")? Jak długo zatrzyma nas w fotelu perwersja gapienia się na powidoki spotkań z naszego życia, ich ocenianie i ulga, że nie musimy w nich uczestniczyć? To wszystko wywołuje bardzo silny efekt *binge-watching* – oglądanie odcinków serialu przez kilka godzin, ale też *fear of missing out*: co wydarzy się w kolejnym spotkaniu? Kto tym razem wejdzie do pokoju? Czy kolejny mężczyzna będzie fajniejszy? Czy dojdzie do skandalu? Czy zmęczenie Cieleckiej wpłynie na przebieg sceny? Jak wszystko w *The Second Woman*, również nasza sprawczość jest dwuznaczna – możemy wyjść w każdej chwili,

ale musimy pogodzić się z tym, że coś nas ominie, bo to aktorka decyduje o przerwie w akcji.

Poza wszystkim był to niewątpliwie aktorski triumf Magdaleny Cieleckiej. Siła jej scenicznej obecności, dyscyplina, konsekwencja, inteligencja i umiejętność wyłapywania momentów, w których może przesunąć granicę wyznaczaną przez scenariusz, poczucie humoru, ale też imponujące bycie „tu i teraz" złożyły się na hipnotyzujący popis teatralnego i performerskiego talentu.

Wzór cytowania:

Bryś, Marta, *Teatralny binge-watching*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatralny-binge-watching.

Autor/ka

Marta Bryś

Marta Bryś – doktora nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii na UJ. Wykładowczyni Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie, od 2024 roku Pełnomocniczka Rektora ds. Osób z Niepełnosprawnościami w AST. W 2020 roku opublikowała książkę *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Współpracowała z instytucjami i organizacjami jako kuratorka i producentka (m.in. Krakowskie Reminiscencje Teatralne, Teatr POP-UP, Krakowski Salon Sztuki, CARGO Marka Chlandy w Cricotece, sesje feedbacku aktorskiego w TR Warszawa). W 2025 nakładem wydawnictwa Austeria ukazała się jej książka *Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie. Opowieść zespołu aktorskiego. Biografia instytucji*. Od 2021 roku w zespole redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatralny-binge-watching*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/fakty-partycypacji

/ FESTIWALE

Fakty partycypacji

Justyna Kowal

V Festiwal Teatru na Faktach „Poziom zero”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, 11–14 czerwca 2026

Festiwal Teatru na Faktach na stałe wpisał się w kalendarz wydarzeń organizowanych przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Tegoroczna, piąta już odsłona była jedną z najbardziej rozbudowanych ze wszystkich dotychczasowych edycji: na cztery festiwalowe dni złożyło się osiem spektakli, osiem czytań performatywnych, sześć paneli dyskusyjnych i pięć wydarzeń towarzyszących. Poetykę festiwalu wyznacza – co oczywiste – pojęcie „faktu”, problem sztuki jako dokumentu, próba performatywnego zmierzenia się z ideą prawdy absolutnej i strategie teatralnego odzwierciedlania lub kreowania rzeczywistości. Podtytułem, czy raczej hasłem przewodnim tegorocznej edycji był „poziom zero” – metafora z zakresu inżynierii, oznaczająca wysokość nad poziomem morza (równą długości ludzkiej stopy), chroniącą fundamenty przed przypadkowym zalaniem. Parafrazując słowa Jakuba Tabisza, kuratora festiwalu: poziom

zero w teatrze dokumentalnym oznacza dotarcie do źródła i niemożliwe do zrealizowania pragnienie uchwycenia prawdy (2026). W pragnieniu tym kryje się coś, co Hayden White widział w różnicy pomiędzy wynalezieniem (*invent*) wydarzenia i odkryciem (*discover*) faktu: wynalezione wydarzenia, te czyste poziomy zero, w procesie konstruktywistycznej interpretacji przekształcają się w odkryte fakty (zob. Domańska, 2000, s. 12). Wspominam tutaj White'a, by podkreślić istotny lejtmotyw, który wyłonił się mimochodem w piątej edycji Festiwalu Teatru na Faktach – przetwarzanie dokumentalnych poziomów zero w fakty nie tylko artystyczne, ale przede wszystkim społeczne. Niepisanym hasłem przewodnim mogłaby być „partycypacja", rozumiana na kilka sposobów: jako niwelowanie granicy pomiędzy performerami i widownią oraz aktywne uczestnictwo tej drugiej w spektaklu, społeczne zaangażowanie wypowiedzi artystycznej i chęć realnej zmiany rzeczywistości, a także dążenie organizatorów festiwalu do maksymalnej dostępności wydarzeń i dobrostanu wszystkich uczestników.

Traktowanie widza jako pełnoprawnego uczestnika spektaklu lub nawet postawienie go w pozycji uprzywilejowanej w procesie decyzyjnym uwidoczniło się w najciekawszym wydarzeniu – otwierającym festiwal spektaklu *7 pudełek* Tomasza Borczyka i Carlosa Tuñona, będącym autobiografią opowiedzianą poprzez zwrot ku rzeczom. Borczyk, jako reżyser i główny performer, dzieli się swoją historią, w której centrum jest wyprowadzka z Polski do Hiszpanii na studia aktorskie. Przedmioty gromadzone przez dzieciństwo i nastoletniość zostały spakowane przez jego rodziców, umieszczone w siedmiu kartonowych pudłach i oddane do magazynu. Status owych przedmiotów jest niejasny, zarówno dla widowni, jak i dla samego Borczyka – nie wiadomo, czy są to bezwartościowe szpargały, czy uświęcone pamiątki przeszłości. Nie wiadomo, co z tymi rzeczami zrobić, nie wiadomo, jaka doza sentymentalizmu i zbieractwa kryje

się w performerze oraz w uczestnikach wydarzenia. Choć każde widowisko teatralne nosi w sobie zalążek jednorazowości, w przypadku projektu Borczyka i Tuñona aspekt ten ma istotne znaczenie – spektakl ma być zagrany tylko siedem razy, za każdym razem performer z udziałem widowni ma pozbywać się jednego pudła (podczas festiwalu odbyła się „premiera", co oznacza, że wspólnie dokonaliśmy wstępnej selekcji i wyrzuciliśmy pudło pierwsze). Widzowie postawieni są przed wyborem już na początku spektaklu – autobiograficzna opowieść Borczyka, poprzedzająca działania z rzeczami, składa się z siedmiu epizodów, a zadaniem uczestników jest wyeliminowanie jednego z nich za pomocą kart do głosowania. Następnie Borczyk na scenie dzieli się kulisami narodzin pomysłu na spektakl, historią odysei siedmiu pudełek, swojego dzieciństwa, okresu studiów aktorskich w Madrycie i powrotu do Polski (wszystko to okraszone jest zdjęciami i materiałami wideo z prywatnego archiwum). Borczyk daje się poznać na tyle, na ile to możliwe w ciągu kilkudziesięciominutowego spotkania, co sugeruje uczestnikom, które przedmioty chciałby zachować. Po prywatnej narracji następuje selekcja: wszystkie przedmioty zostają wyciągnięte z siedmiu pudeł i rozłożone na scenie Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia. Jest to wszystko, czym człowiek obrasta przez lata i tylko z wiadomych sobie powodów od razu nie wyrzucił przy przeprowadzce: książki, płyty, zeszyty, rysunki i plany lekcji z podstawówki, zdjęcia, bilety z koncertów, zabawki, drobiazgi o niewiadomym przeznaczeniu i statusie. Widzowie mają kilkadziesiąt minut, by swobodnie krążyć pomiędzy rzeczami, wziąć każdą do ręki. Gest Borczyka, by wystawić ten magazyn pamięci na widok publiczny, oscyluje pomiędzy odwagą a ekshibicjonizmem i wytrąca uczestnika z roli obserwatora – wszak zadanie polega na rozgrzebywaniu cudzej intymności. Jednocześnie buduje wspólnotę ludzkiego doświadczenia – chyba każdy ma w domu szufladę takich szpargałów z przeszłości. Po tym gruntownym

rekonesansie następuje kilka tur eliminacji przedmiotów, każda według innych zasad, aż do momentu, w którym magazyn pamięci zmniejszy się z siedmiu do sześciu pudeł. Przedmioty o statusie „resztek z resztek” (które nie zmieściły się do finałowych sześciu pudeł i dalej leżą scenie) pozostają do dyspozycji uczestników – można je zabrać do domu. W spektaklu pojawia się także wątek, który umieszcza ten intymny zwrot ku rzeczom w posthumanistycznym kontekście, i to dosłownie: jaka sprawczość czeka przedmioty „po człowieku”, te wszelkie „ruchomości”, które zostawiamy po śmierci? Borczyk przeprowadza na scenie symulację rozmowy z prawnikiem, pełną objaśnień zasad dziedziczenia, spadków i testamentów. Archiwum rzeczy odcięte od swojego twórcy zmienia właściciela, który po raz kolejny przypisuje im wartość lub tej wartości im odmawia. Zakończenie spektaklu nie tylko pozostawia Borczyka ogołoconego z jednej siódmej przeszłości, odsuwa także wagę gromadzenia materialnego archiwum i przenosi punkt ciężkości na pamięć ciała i znaczenie gestu. W czasie spektaklu performer dzieli się jednym ze swoich ulubionych wspomnień z dzieciństwa, fragmentem domowej rutyny. „Babuleńka” to stan bezpieczeństwa i błogości, kiedy to po kąpieli mama otulała go całego ręcznikiem. W finale Borczyk wchodzi nago do kartonowego pudła, a jego matka pojawia się na scenie, by okryć go wielkim ręcznikiem w Pokemony. Z tego działania bije rozbrajająca czułość i pewnego rodzaju emocjonalna rekompensata dla uczestników, którzy przez kilkadziesiąt poprzednich minut okradali performera ze wspomnień i naruszali granice jego intymności; w zamian za to dość instrumentalne obchodzenie się z przeszłością performera widz doświadcza ciepłego pocieszenia.

Nieco inaczej postrzeganą partycypacją widzów charakteryzował się wykład performatywny *Good Waves Only* Agi Błaszak i Pawła Bernadowskiego z

Teatru Ochoty w Warszawie. Na kameralnej scenie Teatru Laboratorium odbył się wykład w prawdziwym tego słowa znaczeniu, bez otoczki teatralnego usztucznienia i kreacji nowej rzeczywistości. Bernadowski opowiada uczestnikom historię słynnego wieloryba 52, okrzykniętego „najbardziej samotnym wielorybem na świecie”; ze względu na wydawane przez siebie dźwięki o częstotliwości pięćdziesięciu dwóch herców nie jest w stanie skomunikować się z żadnym przedstawicielem swojego gatunku. Wykład to historia obsesji, by nawiązać kontakt z samotnym ssakiem; Bernadowski prezentuje widzom skonstruowany przez siebie syntezator wielorybiej mowy, eksperymenty dźwiękowe z użyciem mikrofonów i rozchodzących się na wodzie fal, korespondencję mailową ze światowej sławy oceanografem, a nawet wideoreportaż (sprawnie zmontowany, jedyny oczywisty przebłysk fikcyjności) ze swojej wyprawy na Florydę, u której brzegów walczył ze sztormem podczas poszukiwania wieloryba. Historia morskiego olbrzyma staje się metaforą otwierającą dyskusję o ludzkiej samotności, nazywanej plagą XXI wieku. Bednarowski wręcza uczestnikom listy samotnych jednostek skierowane do wieloryba 52, które są wyrazem międzygatunkowego współodczuwania, w finale spektaklu zgromadzeni słyszą z radioodbiorników opowieści ludzi w różnym wieku o ich doświadczeniu osamotnienia. Akcję performera można odczytywać jako rodzaj przeciwdziałania problemowi, któremu poświęcił godzinny wykład – wspólnotowy charakter tego parateatralnego namysłu nad samotnością zadziałał jak chwilowe remedium.

Partycypacja rozumiana jako sceniczne zabieranie głosu, czy raczej bycie głosem w imieniu grup społecznie zmarginalizowanych objawiła się najmocniej w dwóch spektaklach: *Royberkach* Leny Witkowskiej oraz w *Szpiegu z krainy Głuchych* Edyty Kozub, Marka Śmietany i Lukasa

Wojcickiego. Obydwa wydarzenia łączyła także podobna poetyka koncepcji scenicznej, wyraźne umuzycznienie czy nawet „ukoncertowienie". Opierało się ono na konwencjach gatunków powszechnie kojarzonych z buntem i ekspresją outsiderów: w przypadku *Royberek* był to punk rock i muzyka elektroniczna, w *Szpiegu* – rap.

Osoby performerskie w *Royberkach* (Marika Bocewicz, Marta Wołczecka, Weronika Siwicka, Joanna Bielawska i Lena Witkowska) wykonują na scenie pieśń oporu z powracającym refrenem „Nie ma tego złego, co by nas nie obeszło"; wypowiadają się w imieniu tych, których podstawowe prawa obywatelskie są łamane. Wspominanym wcześniej „poziomem zero" są materiały zebrane dzięki poznańskim ruchom społecznym, między innymi Inicjatywie Pracowniczej i związkom lokatorskim. Jest to więc narracja o poszerzaniu pola widzialności i upodmiotowieniu. Bohaterkami koncertu, tytułowymi royberkami, są pracownice niemedyczne szpitali i żłobków, osoby pracujące w magazynach Amazona, opiekunki seniorów i aktywistki lokatorskie. Uznanie budzą umiejętności wokalne i multiintrumentalizm osób performerskich; łatwość, z jaką wymieniają się instrumentami i partiami wokalnymi sprawia, że to po prostu dobry koncert. W bardzo atrakcyjną dla ucha formę ubrano palący problem społeczny, dlatego można odnieść wrażenie, że Witkowska dokonała czegoś, co udało się wcześniej chociażby Tomaszowi Lipińskiemu, Grzegorzowi Ciechowskiemu czy Jackowi Kaczmarskiemu – zrobić protest song, który jest jednocześnie przebojem.

Twórcy *Szpiega z krainy Głuchych* również określili spektakl mianem protest songu, który „łączy słowo, muzykę oraz język migowy, tworząc wielogłosową opowieść o tożsamości i prawie do własnego głosu". Forma działania performatywnego jest ekstremalnie inkluzywna i dostosowana do egalitarnego odbioru – podczas gdy Lukas Wojcicki rapuje werbalnie, Marek

Śmietana (performer, lektor polskiego języka migowego i aktywista, którego doświadczenia są jedną z głównych kanw spektaklu) rapuje w języku migowym. Z protest songu wyłania się narracja o przerażającej rzeczywistości osób Głuchych i słabosłyszących, wypełnionej dyskryminacją i brakiem zrozumienia ze strony dominującej kultury słuchu. W jaki sposób wezwać karetkę do umierającego ojca, skoro na pogotowie trzeba zadzwonić? Jak nawiązać znajomości w nowej pracy i wyjść z kolegami na drinka, skoro nikt nie miga? Jak to możliwe, że w Polskiej Radzie Języka Migowego nie ma żadnej osoby Głuchej? Jak odnaleźć swoje miejsce w społeczeństwie, będą osobą Głuchą i LGBTQ+? Manifestacja *deaf power* oczekuje od uczestników tylko i aż „bycia dobrym sojusznikiem" i „więcej zrozumienia". Trzeciego dnia festiwalu wraz ze *Szpiegiem z krainy Głuchych* na scenie Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia pokazano także spektakl Małgorzaty Lech *Meltdown*, intymną opowieść o neuroróżnorodności i reprezentacji osób atypowych w sztuce. Spektakle w programie festiwalu rozdzielała inspirująca dyskusja zatytułowana *Dlaczego w szkole teatralnej nie ma głuchych?* z udziałem Marka Śmietany, a także przedstawicieli osób neuroatypowych.

Dyskusja jest jednym z elementów przemyślanej strategii Instytutu im. Jerzego Grotowskiego i działań specjalistki do spraw dostępności Magdaleny Mądrej, które prowadzą do kolejnego modelu partycypacji – inkluzywnego dostępu do kultury. Miejsca festiwalowe zostały dostosowane do potrzeb osób z niepełnosprawnością ruchową. Każdy spektakl i czytanie performatywne poprzedzał audiowstęp, każdemu wydarzeniu (łącznie z dyskusjami) towarzyszyła audiodeskrypcja i tłumaczenie na polski język migowy oraz możliwość wypożyczenia słuchawek wygłuszających. W Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia znajdował się pokój wyciszeń, umożliwiający odpoczynek i odcięcie od nadmiaru bodźców. Większość

wydarzeń odbywała się w intensywnie propagowanej przez Instytut im. Grotowskiego formule zrelaksowanego odbioru, pozwalającej na opuszczenie sali teatralnej w dowolnym momencie i swobodny powrót. To wszystko sprawia, że V Festiwal Teatru na Faktach stał się aktem społecznej solidarności, poszerzania widzialności i dbałości o reprezentację.

Program trzech pierwszych dni festiwalu uzupełniały także spektakle: *Inwazja* Aliny Kostiukovej, *Chłopaki. Prawo głosu*kolektywu Kobietostan i Weroniki Fabich oraz *Czarna skrzynka* Ady Tabisz. Na szczególną uwagę zasługuje ostatni projekt, poświęcony postaci wybitnej poetki Urszuli Kozioł, a jednocześnie niezwykle ważny z punktu widzenia lokalnej pamięci teatralnej. Kozioł przez wiele lat związana była z wrocławskim Teatrem Kalambur, na scenie występuje także aktorka Kalambura – Krystyna Krotoska, która prowadzi dialog z nagranym w przeszłości głosem Kozioł. Spektakl jest ascetyczny, a mimo to ciekawy formalnie, trochę duchologiczny, jakby zaprojektowany na potwierdzenie tez Marvina Carlsona z jego książki *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (2003) – teatr jest prawdziwą machiną pamięci, ożywa poprzez nawiedzanie ciała aktora. Obecność Krotoskiej na scenie jest właściwie podwójnym peformansem i palimspestowym gestem powtórzenia; na prywatny wymiar rozmów z Kozioł nakłada się metateatralna opowieść o grze aktorskiej, powrocie nie tyle do konkretnych ról teatralnych, ile raczej do roli „aktorki Kalambura" i „wcielania się" poza czasem.

Ostatni dzień festiwalu to tradycyjnie półmataron-konkurs czytań performatywnych; najlepsze czytania zostaną w przyszłym roku przekształcone w pełnowymiarowe spektakle. Jury w składzie: Dorota Brauntsch, Bartosz Panek, Roman Pawłowski-Felberg, Alina Szeptycka i Wojtek Ziemilski przyznało główną nagrodę czytaniu *…..obierania…..* Moniki

Rak, Agnieszki Magłowskiej i zespołu Kobiecego Zakładu Pracy. Czytanie o terapiach „leczenia z homoseksualizmu” podporządkowywało narrację metaforze obierania ziemniaków – obierać można na różne sposoby, tak jak kochać można na różne sposoby, a efekt jest przecież ten sam. Wśród tegorocznych laureatów znalazły się także: *MWK* Aliny Kostiukovej (Nagroda Publiczności), *Dać się porwać* (czytanie Olka Młyńskiego, Grzegorza Grecasa, Bartosza Kułagowskiego, Piotra Miszteli, Mateusza Zilberta i Anastazji Kowalskiej, laureat Nagrody Radia Wrocław Kultura) oraz *Ruda wiewiórka* Uliany Sharhaevej, Victorii Yegorovej i Chasii Korniewej (wyróżnienie Pełnomocniczki Prezydenta Wrocławia ds. Równego Traktowania).

Piąta edycja Festiwalu Teatru na Faktach wypracowała własny, unikatowy model partycypacji i przekształciła fakty artystyczne w fakty społeczne. Potwierdziła także, że – pomimo zrealizowanych w ciągu ostatnich kilku lat dziesiątków spektakli i czytań performatywnych – teatr w dalszym ciągu otwarty jest na poszukiwania odpowiednich form na zmagania z rzeczywistością.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Fakty partycypacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/fakty-partycypacji.

Autor/ka

Justyna Kowal

Justyna Kowal – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko

pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszym inscenizacjom *Dziadów* Mickiewicza.

Bibliografia

Tabisz, Jakub, *Poziom zero* [tekst kuratorski], https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/poziom-zero-tekst-kuratorski/ [dostęp: 27.07.2026].

Domańska, Ewa, *Wokół metahistorii*, [w:] Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/fakty-partycypacji*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/furor-divinus

/ FESTIWALE

Furor divinus

Justyna Landorf

30. Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, 23 lipca – 2 sierpnia 2026

U początków gdańskiego Festiwalu Szekspirowskiego oraz jego siedziby stała założona na przełomie 1989 i 1990 roku Fundacja Theatrum Gedanese. Jej pomysłodawca, profesor Jerzy Limon, odkrył, że w XVII wieku do miasta na Jarmark św. Dominika przybywali angielscy aktorzy, wystawiając teksty rodzimych dramaturgów, w tym żyjącego jeszcze wówczas Szekspira. Wybitny szekspirolog, pisarz i literaturoznawca postanowił wskrzesić tę chlubną tradycję i na miejscu Szkoły Fechtunku, gdzie odbywały się pokazy, zbudować teatr na wzór angielskiego Globe. Poszukując środków, wpadł na pomysł zwrócenia się do ówczesnego następcy tronu, księcia Karola, z prośbą o objęcie honorowego patronatu nad planowaną budową. I choć list został błędnie zaadresowany (Pałac Buckingham nie był siedzibą przyszłego monarchy), to królewska poczta nie zawiodła i przesyłka dotarła we właściwe ręce. Oficjalna odpowiedź nadeszła od… koniuszego, któremu, jak dowcipnie skomentował Limon, „widać podlegały sprawy teatralne”. Ku zaskoczeniu

niedowiarków (pomysł Limona traktowany był jako rodzaj utopii czy szaleństwa), brytyjski następca tronu chętnie przystał na tę propozycję.

Tę anegdotę przypomnieli twórcy gali tegorocznej, już trzydziestej edycji Festiwalu Szekspirowskiego. W krótkim materiale filmowym, którego głównym bohaterem był profesor Limon, udało się ekspresowo opowiedzieć historię tego niezwykłego przedsięwzięcia. Jak zaznaczyli organizatorzy, tegoroczne hasło festiwalu, czyli „Pochwała szaleństwa", odnosi się właśnie do ogromnej determinacji i uporu jego twórcy w dążeniu do realizacji czegoś, co wydawało się niemożliwe.

Spektakl inauguracyjny, noszący również tytuł *Pochwała szaleństwa*, wyreżyserował Mariusz Babicki, a widzowie zostali zaproszeni do udziału w rejsie „szalonego statku". Występ odwoływał się zarówno do szekspirowskiej klasyki, jak i ulicznych performansów zapoczątkowanych z okazji Festiwalu przez profesora Limona. Były fragmenty najbardziej znanych sztuk, układy taneczne i piosenki. Pojawiły się wiedźmy z *Makbeta*, Ariel z *Burzy* czy zakochane pary. Nie zabrakło też Wiliama Szekspira, który dziwił się, że widzowie tak licznie przybyli na kolejną edycję festiwalu. Największym atutem przedstawienia był udział Andrzeja Seweryna, który wcielił się w postać kapitana statku, a może i samego profesora Limona, a zarazem trochę Prospera, wygłaszającego sławny monolog innej szekspirowskiej postaci – czyli Hamleta i jego „Być albo nie być". Na koniec nastąpił ten moment wieczoru, kiedy jakiekolwiek słowa stawały się zbędne, czyli otwarcie dachu teatru i widok rozpościerającego się nad głowami widzów nieba.

Program festiwalu obfitował w wiele atrakcji. Spektakle odbywały się w kilku miejscach w Gdańsku. Towarzyszyły im widowiska uliczne, jak rumuński *Shakespeare in a Beat* w reżyserii Vlada Drăgulescu czy wernisaż muralu ukraińskiej ilustratorki Olgi Yatsechko w podziemnym przejściu. Widzowie

mogli podziwiać wystawę znakomitych fotografii Dawida Linkowskiego *Emocje zza kulis*, dokumentującą dzieje Festiwalu, spróbować szekspirowskich przysmaków czy odwiedzić nocą Gdański Teatr Szekspirowski, mając za przewodników aż dwóch Puków. Były też oczywiście spotkania pospektaklowe, projekcje filmowe czy promocja wznowionej ostatniej książki Limona *Siedem grzechów głównych (z zarazą w tle).*

Warto tu wspomnieć o niecodziennej propozycji festiwalowej, czyli spektaklu (?) duetu Joanny Kubik i Roberta Traczyka: *Cały świat jest sceną* (uhonorowanego Nagrodą Specjalną Konkursu SzekspirOFF). Niewielkie grupy widzów trafiały do malutkiej sceny Teatru Szekspirowskiego – Teatru w Oknie, przekształconego w rodzaj escape roomu. Ich zadaniem było wspólne odgadnięcie zagadek w celu odnalezienia eksponatów-elementów scenografii pozostawionych przez aktorów dramatów Szekspira. Miałam przyjemność bycia częścią zespołu złożonego m.in. z członków Towarzystwa Szekspirowskiego i była to przednia zabawa, chociaż w żaden sposób nie czułam się jak na scenie, a potencjalni widzowie przechodzący tłumnie gwarną ulicą Długą nie byli w najmniejszym stopniu zainteresowani zaglądaniem przez okno i obserwowaniem „performatywnych" zmagań uczestników wydarzenia.

Przywołany wcześniej monolog Hamleta zabrzmiał podczas festiwalu jeszcze nie raz, i też nie zawsze był wypowiadany przez duńskiego księcia. W zaskakującym pomyśle Jacka Jabrzyka, dyrektora Teatru Zagłębia w Sosnowcu, a zarazem reżysera *Hamleta*, słowa te wygłasza jeden z aktorów (Wojciech Leśniak) trupy teatralnej przybywającej do Elsynoru. Na prośbę Hamleta aktorzy dają próbki swoich talentów. Leśniak przysiada z boku pustej sceny i wobec oświetlonej widowni zaczyna mówić słynny monolog bez patosu, tonem człowieka dzielącego się po prostu własnym

doświadczeniem. Za ten niezwykły występ Jury Dziennikarzy i Dziennikarek przyznało mu wyróżnienie. A sam spektakl otrzymał nagrodę główną Festiwalu, czyli Złotego Yoricka.

Kiedy Agata Grenda, dyrektorka Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, zapowiadała wyniki obrad jury (w tym roku byli to Dorota Buchwald, Ronan Paterson i Jay Wegman), zażartowała, że nagrodę główną otrzymuje *Hamlet*. Jednak wcale nie zdradziła tytułu zwycięskiego spektaklu, bowiem do tegorocznego konkursu selekcjoner Łukasz Drewniak zakwalifikował trzy adaptacje *Hamleta*. Oprócz przedstawienia z Sosnowca, była jeszcze *Tragedyjo Hamleta, ksiyncia Dynymarku* z Teatru Śląskiego w reżyserii Roberta Talarczyka oraz *Hamlet* Kamila Białaszka z Teatru Powszechnego w Warszawie. W sumie na festiwalu można było obejrzeć aż sześć wersji tego dramatu. Taki wybór wzbudzał co najmniej zdziwienie, choć może w kontekście minionego sezonu teatralnego nie jest aż tak zaskakujący, biorąc pod uwagę urodzaj *Hamletów* w polskich teatrach. Wszystkie trzy konkursowe spektakle były szeroko recenzowane, również na łamach niniejszego periodyku, dlatego zainteresowanych odsyłam do tekstu Wandy Świątkowskiej.

Gdybym była jurorką, wahałabym się między spektaklami dwóch teatrów oddalonych od siebie zaledwie o dziesięć kilometrów. Katowicki spektakl został bardzo gorąco przyjęty przez publiczność i przez nią nagrodzony. Jednak dla jury festiwalowego to propozycja zespołu z Sosnowca okazała się tą najlepszą – w uzasadnieniu wskazywano na uniwersalność opowieści o poszukiwaniu tożsamości w relacji ze współczesną sztuczną inteligencją.

Wśród nagrodzonych tytułów był jeszcze jeden *Hamlet*, gdyż komisja

przyznała nagrodę w kategorii Nowy Yorick młodej twórczyni Anieli Płudowskiej za spektakl *Hej, Hamlet*. Spektakl Płudowskiej poza tytułem miał jeszcze jeden wspólny mianownik ze zwycięskim spektaklem Jacka Jabrzyka, a mianowicie pomysł wykorzystania sztucznej inteligencji. O ile w sosnowieckim spektaklu ten zabieg miał sens i skupiał się na wszędobylskiej i nieuniknionej obecności internetowego medium (z płynnymi przejściami między prawdziwym światem a tym wykreowanym przez AI, użyciem okularów VR przez Hamleta, postacią Horacja jako awatara oraz ze wszystkimi tego konsekwencjami jak inwigilacja czy tworzenie fałszywych treści), tak w przypadku propozycji Płudowskiej, moim zdaniem, się nie udało. Pomysł, aby Hamlet, ale i Gertruda konsultowali każde swoje posunięcie, każdą wątpliwość z Chatem GTP, wyczerpał się po paru minutach. Tymczasem twórcy przez cały spektakl kazali nam słuchać głosu konwersacyjnego bota i jego „wytworów", pojawiających się również w formie wyświetlanego zapisu (tekst sztuki oraz halucynacje AI), dla urozmaicenia wypowiadanego różnymi głosami – o odmiennej barwie, wysokości i tempie wypowiedzi. Niezrozumiały również był pomysł na rozgrywanie dialogów w kilku różnych konwencjach gry aktorskiej.

Zdecydowanie bardziej do mnie przemówił spektakl innej młodej artystki, Ewy Platt – *bedziesz ze mna chodzic?*, łączącej wątki *Snu nocy letniej* i *Straconych zachodów miłości*. Platt również zredukowała obsadę do trzech postaci (Heleny, Lizandra i Demetriusza; Hermia nie pojawia się na scenie – zostaje odrzucona w „eleganckim" stylu obecnych czasów, czyli za pomocą telefonu komórkowego). Pusta scena z paroma drzewkami (a właściwie sztucznymi choinkami), przedstawiała ateński las, który stał się miejscem brutalnej przemocy, zadawanej Helenie przez jej zalotników. Miłosny szał jest tu gwałtem (poprzedzonym wypiciem alkoholu i zażyciem substancji psychoaktywnych), dodatkowo filmowanym i być może upublicznianym.

Sama zaś bohaterka zostaje zredukowana do roli psa. Jakże okrutnie i poniżająco wybrzmiewa „miłosna” kwestia Heleny: „Jestem przy tobie jak spaniel z przysłowia / Im więcej łoisz, tym więcej się łasi” (*Sen nocy letniej*, Akt II, s. 1), kiedy to oprawcy każą dziewczynie aportować.

Oświetlenie poszczególnych scen zostało powierzone widzom (na części krzeseł pozostawiono latarki), co było zarówno intrygujące (widzimy tylko wybrane fragmenty sceny w zależności od kaprysu oświetlających), jak i nieprzyjemne, gdyż część widzów potraktowała ten pomysł jako zabawę, bezlitośnie kręcąc latarkami i oślepiając pozostałych uczestników.

Czeski sen

Sen nocy letniej był również inspiracją jednego z najbardziej zaskakujących i pomysłowych spektakli, czyli przedstawienia *Sen noci svatojánské* Divadla Radost z Brna, będącego efektem niezwykle udanej czesko-polskiej współpracy. Teatr ten na 26. Festiwalu Szekspirowskim zdobył Nagrodę Publiczności oraz Nagrodę Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego „Księga Prospera” za spektakl *Hamlet on the road*. Tym razem brneński zespół przywiózł spektakl wyreżyserowany przez Pawła Chomczyka, z dramaturgią Roberta Jarosza i Evy Kolomazníkovej, przy udziale szekspirologów (Jacka Fabiszaka i Pavla Drábka).

Powstało widowisko brawurowo wykonane przez czeskich aktorów i towarzyszące im lalki. Role rzemieślników ateńskich powierzono marionetkom (z wyjątkiem sceny, w której grali aktorzy w maskach zwierząt), przedstawiającym dość nieoczywiste zwierzęta, jak nietoperz i chyba jaszczurka. To niejedyne novum adaptacji z Brna, gdyż na scenie pojawił się William Szekspir (Vilém Čapek) jako właściciel oberży wynajętej

na weselną ucztę królewskiej pary, a jednocześnie autor sztuki umilającej gościom przyjęcie. Czeski spektakl przeznaczony jest właściwie dla dzieci, choć nieco tych starszych, od trzynastego roku życia (taka jest docelowa widownia teatru Radost), w związku z tym został okrojony z części tekstu i niektórych postaci (aby skondensować go do dziewięćdziesięciu minut), ale język Szekspira pozostał nienaruszony, zaś włączenie miłosnych sonetów (tych najbardziej pikantnych) oraz końcowa apokalipsa skłaniają mnie do zastanowienia się nad wychowaniem czeskiej młodzieży.

Wspomniane zakończenie było całkowitym zaskoczeniem, choć właściwie wiele można się było spodziewać po tym obfitującym w fantastyczne pomysły spektaklu – urocze i świetne ruchowo pary zakochanych (zwłaszcza Hana Šimková w roli Heleny), dowcipne, bajkowe wizualizacje, ekscentryczne stroje, marionetki i rozczłonkowane manekiny zamiast drzew ateńskiego lasu. Tytania (Sabina Šlachtová) pilnie strzegąca pazia przed zakusami Oberona (Radim Sasínek) – nie mając pojęcia o opiece nad dzieckiem (tu lalka-niemowlę), trzyma je w ramionach do góry nogami. Następnie zaś bezceremonialnie wyrzuca, „porażona strzałą amora” (a raczej nieudaną sztuczką Puka), na widok Osła (przemieniony William Szekspir). Czy Egeusz – manekin wbity w ścianę jako symbol nieżywego, skostniałego świata, który okazuje się jeszcze jednym fortelem magicznego duszka, ukrytego za przenośną ścianą i animującym jego kończyny. Sam Puk (Štěpán Przezwiecki) to nadekspresyjny i nadruchliwy psotnik, który „wszystkie rozkazy spełnia lotem”. Jego rola przypomina nieco kreację Jima Carreya w roli Człowieka-Zagadki w filmie Joela Schumachera *Batman Forever*. Puk, jak zresztą i pozostali bohaterowie, przechodzi niezwykłą przemianę, a początkowe stadium lekkoducha okazuje się tylko pozorem. W jednej ze scen na moment zrzuca on maskę uniżonego sługi – kiedy chłodno, wręcz nienawistnie przyjmuje kolejny rozkaz swojego patrona. Na końcu okazuje

się kimś w rodzaju demona śmierci (ale łaskawej), wznoszącym się wysoko nad sceną na czarnych skrzydłach i w purpurowej szacie. Imponująca plastycznie scena skojarzyła się niektórym widzom z obrazami Caravaggia, ale twórcy w trakcie spotkania pospektaklowego odżegnywali się od tego rodzaju konotacji.

Motyw przemiany ma swoją kulminację podczas końcowej uczty weselnej, kiedy to członkowie amatorskiej grupy teatralnej lądują na talerzu (wyborny widok „upieczonych" i garnirowanych dań). Motyw zjadania (postaci-lalki-zwierzęta, które stają się potrawą), nawiązuje do aktu twórczego, w którym to artysta literalnie karmi nas swoimi pomysłami. Głównym bohaterem staje się sam autor, który, choć tworzy na zamówienie, nie powściąga swojej niezwykle bogatej wyobraźni. Wcielający się w Szekspira aktor bezgłośnie powtarza kwestie pojawiających się na scenie kolejnych bohaterów sztuki, rodzących się w jego umyśle (być może oglądamy jedynie pisarza, a pozostałe postaci są częścią jego psychiki). Finałowa scena ożenku, początkowo wręcz bukoliczna, przekształca się w groteskowy koszmar, kiedy okazuje się, że „sen" artysty nie minął, tylko przechodzi w kolejny etap, jego „dzieci" zaczynają żyć własnym życiem, a twórca traci nad nimi kontrolę. Bohaterowie ulegają kolejnej metamorfozie, tym razem zamieniając się w potwory. Połączeni z fragmentami scenografii i częściami manekinów, trwający w upiornym tańcu, stopniowo rozpadają się, kolejny raz burząc racjonalny porządek.

Tańczący Hamlet

Może to zabrzmi górnolotnie, ale dowodem, na to, że kategoria piękna w teatrze nie zniknęła, jest urzekający spektakl w reżyserii Roberta Lepage'a i

choreografii Guillaume'a Côté. To jeszcze jedna adaptacja *Hamleta*, tym razem w wykonaniu kanadyjskich tancerzy (*Hamlet, Prince du Danemark*, Ex Machina & Côté Danse).

Spektakl Lepage'a (debiutującego w roli reżysera spektaklu tanecznego) od początku do końca był niezwykle przemyślany, każda postać precyzyjnie poprowadzona, nie mówiąc o fantastycznej choreografii i kunszcie wykonawców. Od pierwszej sceny mamy wyraźnie zarysowany układ między postaciami, kiedy to podczas radosnego fetowania ślubu (Gertruda tworzy z Klaudiuszem udany i namiętny związek) i wstąpienia na tron nowego króla, tyłem do wszystkich siedzi ponury i wycofany Hamlet (Jake Poloz). Spektakl obywa się bez słów, a raczej bez wypowiadanych słów, bo niekiedy mamy do czynienia z lakonicznymi, wyświetlanymi na ekranie napisami w rodzaju „wchodzi Gertruda". Czasem słowa rozsypują się i układają na nowo, tworząc zaskakujące sensy, jak na przykład „words, words, words", które zmieniają się w „sword" tuż przed sceną pojedynku na miecze. Jedyny głos, który usłyszymy ze sceny, to okrzyk rozpaczy Laertesa (Lukas Malkowski), kiedy ten dowiaduje się o śmierci siostry. Scena jej utonięcia to niezwykła choreografia – ścianę przysłania błękitna kurtyna, ukryci za nią artyści podają sobie ciało Ofelii (Carleen Zouboules), która dzięki temu płynie pośród odmętów i fal rzeki animowanej przez pozostałych twórców. Prosta scenografia (zmieniana w trakcie spektaklu przez samych wykonawców) buduje sensy poszczególnych scen, a drobne gesty wykonywane przez tancerzy pokazują, że Lepage nie tylko zilustrował, ale i głęboko zinterpretował sztukę Szekspira. Tkaniny, kotary i drewniane drzwi, które zmieniają się w stół, lustro bądź trumnę. Laska w dłoniach charyzmatycznego Poloniusza symbolizuje porządek, a rozpuszczanie włosów przez Ofelię to gest szaleństwa, ale i wolności.

Choreografia spektaklu bazuje na wielu technikach tanecznych (elementy breakdance'u, praca w parterze, improwizacja kontaktowa, taniec współczesny, capoeira i oczywiście balet klasyczny) oraz zróżnicowanym doświadczeniu różnorodnych wiekowo tancerzy – na przykład artystka grająca Ofelię była gimnastyczką sportową. Mamy świetną scenę rodem z teatru cieni (Duch Ojca) oraz teatr maski (*Zabójstwo Gonzagi* odgrywane jest tu przez Hamleta i Horacja noszących maski nałożone na tył głowy, a ich taniec wykonywany jest tyłem do publiczności).

Artystom towarzyszy sugestywna muzyka – słyszymy dźwięki skrzypiec, liry korbowej czy wiolonczeli. Rodzina Poloniusza jest szczerze kochająca się i szczęśliwa. Jego przypadkowa śmierć z ręki Hamleta (u Lepage'a Poloniusz kryje się pod łóżkiem) wywołuje nieudawany ból jej sprawcy. W spektaklu nie ma Fortynbrasa, a koniec przedstawienia to rozpacz Horacja (w tej roli filigranowa i przypominająca chochlika Frances Samson) z powodu śmierci ukochanego przyjaciela. Wielki spektakl.

Jednym z najważniejszych wydarzeń festiwalu stał się pokaz *Hamleta. Księcia Danii* z Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy w reżyserii Jacka Głomba i Krzysztofa Kopki. Spektakl w zasadzie już historyczny, bo grany od dwudziestu pięciu lat (ze zmieniającą się obsadą), niemniej entuzjastyczna reakcja publiczności pokazała, że nie tylko się nie zestarzał, ale i okazuje się wciąż aktualny.

Dzisiejsza publiczność może być zaskoczona sposobem, w jaki zrobiony jest ten spektakl. Widz ma prawo odczuwać niepokój, czy wręcz realne zagrożenie – począwszy od pierwszego momentu, kiedy to, aby dotrzeć do miejsca, trzeba przebrnąć przez wysypaną piaskiem i oświetlaną przez pochodnie scenę, poprzez stałą obecność ognia (zapalanie i gaszenie żagwi i

ogromnych kandelabrów), po scenę zakładania pętli na szyję Klaudiusza i brutalnego ciągnięcia go na postronku. Czy wreszcie sceny walk, które wydają się niemarkowane, a użyta w nich broń zdaje się mieć wagę prawdziwego oręża.

Surowy, industrialny klimat terenu byłej stoczni (klub B90) stał się znakomitym tłem dla dramatu Szekspira rozgrywanego w postapokaliptycznej przyszłości. Wedle zapowiedzi organizatorów festiwalu miało to być pożegnanie z tytułem (choć w kuluarach szeptano, że być może nie był to ostatni przebieg). Jacek Głomb został uhonorowany Grand Yorickiem za całokształt pracy artystycznej i odwagę twórczą. W uzasadnieniu podkreślano zasługi reżysera, udowadniającego, że „teatr może wyrastać z miasta i prowadzić z nim dialog, a Szekspir może zabrzmieć równie mocno poza murami teatru, w przestrzeniach prawdziwego życia".

Opowieść o dublerach

My, drobne ludziki,
Pętamy się pod przęsłem nóg giganta,
Zanim nas wchłoną pospolite groby.
A jednak człowiek bywa nieraz panem
Swojego losu
(*Juliusz Cezar*, akt I, s. 2).

Do Gdańska zawitali też rodacy Szekspira ze sztuką *Petty Men* w reżyserii Júlii Levai (Buzz Studios). Spektakl powstał na podstawie *Juliusza Cezara*, ale nie jest jego adaptacją, lecz przepisaniem dramatu Szekspira na kameralną opowieść o specyficznej roli zmienników w anglosaskiej kulturze teatralnej. Są to dublerzy konkretnej roli, którzy mają zastępować aktorów w nagłych

wypadkach.

Dwóch młodych mężczyzn co wieczór spędza w gotowości czas w garderobie, śledząc głos wydobywający się z interkomu i czekając na (ich zdaniem) życiową szansę zastąpienia aktorów występujących na scenie w rolach Brutusa i Kasjusza. Aktorzy-dublerzy (John Chisham i Adam Goodbody), aby nie wyjść z wprawy, odgrywają swoje wyuczone sceny, marząc o byciu zauważonym. I po cichu, a nawet i na głos, życzą jak najgorzej występującym na scenie odtwórcom „ich" ról. Gdy w wyniku zbiegu okoliczności zmiennik Kasjusza zostaje wezwany, pęka zadzierzgnięta między mężczyznami przyjaźń, czy może rodzaj status quo, bezpiecznej przestrzeni, swoistego własnego świata, w którym co wieczór, zabijając czas i nudę, można pić herbatę albo coś mocniejszego, grać na gitarze, bawić się, wdawać w potyczki słowne i fantazjować o (zasłużonej) sławie. Pomysł, aby wymagać od aktorów, żeby spędzili rok, a może i całe życie za kulisami w oczekiwaniu na swoją szansę, jest dość nieludzki. Egzystencja bohaterów przypomina z jednej strony sytuację beckettowskich postaci, z drugiej kojarzy się z wariacją Toma Stopparda na temat losów Rosencrantza i Guildensterna. Oni są tymi marginalizowanymi, nic nieznaczącymi „drobnymi ludzikami". Skazani na przebywanie w pozbawionej okien garderobie, ignorowani i łatwi do zastąpienia, buntują się. A ich bunt wobec opresyjnego systemu jest buntem Rzymian ze sztuki Szekspira.

Spektakl jest krótki, lekki, dowcipny (z dobrze wykalkulowanym żartami) i ma chwilami zawrotne tempo. W finale niewielka scena Malarnia Teatru Wybrzeże przypominała pobojowisko, bowiem występujący aktorzy bezceremonialnie rozprawiają się ze wszystkimi dostępnymi rekwizytami, zastępując nimi na przykład spiskowców zgromadzonych na Kapitolu (i tak zapalniczka staje się Cenną, czajnik Kaską itd.).

Tu warto wspomnieć o innej realizacji *Juliusza Cezara*, w której posłużono się podobnym pomysłem, czyli spektaklu *Juliusz Cezar: Sen Kalpurni* (reż. Tymoteusz Sarosiek). Spektakl charakteryzuje się chłodną elegancją (wszechobecna minimalistyczna biel strojów i scenografii Małgorzaty Tarasewicz-Wosik) i jest próbą opowiedzenia historii rzymskiego władcy trochę z perspektywy lojalnej żony. W świetnej scenie zamachu spiskowcy to przyniesione w kopercie noże, koziki i ostrza, które posłużą do okaleczenia twarzy Cezara (zastąpionego białym popiersiem – rzeźbą wykonaną z mydła). Kalpurnia, niczym strażniczka pamięci, zbiera z podłogi te odcięte fragmenty i bezskutecznie próbuje odtworzyć zatarte oblicze Cezara.

Sen Kalpurni startował w konkursie SzekspirOFF, ale zwycięzcą okazał się spektakl *Lady staje się Makbetem* ukraińsko-polskiego zespołu Inwazja. Jury doceniło reżyserską strategię Olesi Nieżywej i jej zabawę konwencjami, a także odniesienia do współczesnej sytuacji politycznej. Historia rozgrywa się w studiu telewizyjnym w trakcie programu na żywo *Ladies Night Show*. Zaproszona Lady Makbet (Alina Kostiukowa) domaga się przede wszystkim uwagi, czując się pomijana nie tylko przez autora dramatu (uosabiając „symbol zła", nie ma nawet własnego imienia). Początkowo pozostaje w cieniu nieco despotycznej dziennikarki sterującej widownią (występująca w tej roli aktorka zastąpiona w ostatniej chwili przez świetną Lenę Witkowską, znaną m.in. z brawurowej roli w *Innych ludziach* w reżyserii Macieja Gorczyńskiego w Teatrze Barakah). Potem coraz śmielej zabiera głos, również wobec pojawiających się w studio Virginii Woolf i Grażyny Szekspir (przypadkowa zbieżność nazwisk z oczekiwaną Lady Shakespeare); wreszcie w ferworze walki o prawa kobiety nie tylko żąda władzy Makbeta, ale chce się nim stać. Spektakl ma zabawne momenty i inteligentne pomysły, zwłaszcza w pierwszej części, potem skręca w stronę farsy, by na końcu

mówić o dramatycznej pozycji kobiet i dziewcząt w ogarniętej wojną Ukrainie (przejmujące wyznanie Lady Makbet wygłaszane jest przez Kostiukową w jej ojczystym języku).

Regele Lear

Płaczmy nad starym i nieszczęsnym Królem.
Nikt z nas nie będzie w drodze ku mogile
Ani żyć tyle, ani cierpieć tyle
(*Król Lear*, akt V, s. 3).

I wreszcie spektakl, na który chyba czekali wszyscy, czyli najnowsze dzieło Silviu Purcărete – *Król Lear* z Narodowego Teatru im. Marína Sorescu w Krajowej. Nawiązując do festiwalowego motta – to właśnie *Król Lear* najlepiej oddaje istotę szaleństwa. Dramat opowiada o kondycji ludzkiej, rodzinnych więzach, konsekwencji zdrady i walki o władzę, a także o przemianie tyrana w bezsilnego człowieka.

Surowa, minimalistyczna scenografia (Dragoș Buhagiar) spektaklu wymagała usunięcia większości rzędów w Teatrze Szekspirowskim. Widzowie siedzący na trybunach i części krzeseł umieszczonych po bokach sceny mieli przed sobą ogromną przestrzeń w kształcie długiego korytarza, czy raczej krzyża (a może miecza), kończącego się z jednej strony zasłoną z plastiku (prowizorycznie, niczym na budowie, przesłonięta najgłębsza część sceny) oraz otwartym wyjściem z drugiej (zwykle zamknięte drzwi sali teatralnej). Dekoracja składała się jedynie z kilku elementów – wielkiego, drewnianego stołu (pojawiającego się na początku i końcu spektaklu), krzeseł, drewnianych dybów, prostych rekwizytów, jak pełniące różne funkcje gołe żarówki, budowlane folie służące jako nakrycie bohaterów w scenie burzy,

tekturowe pudełka. Taka przestrzeń okazała się wyzwaniem dla widzów. Dynamiczna akcja rozgrywała się we wszystkich częściach sceny, co utrudniało jednoczesne śledzenie przebiegu wydarzeń oraz czytanie napisów umieszczonych na kilku ekranach.

Mroczny i ponury spektakl z Rumunii to przede wszystkim obrazy. Począwszy od uczty, w trakcie której Lear (Claudiu Bleonț) postanawia podzielić królestwo między trzy córki – ubrany w fartuch i czapkę cukiernika, wnosi ogromny tort, a następnie odkrawa kolejne kawałki, ofiarując je swoim sukcesorkom. Kiedy najmłodsza Kordelia (Costinel Ungureanu), odmawia przyłączenia się do gry pochlebstw Goneryli i Regany, rozwścieczony król rozmazuje na jej twarzy bitą śmietanę. Pobielone oblicze i błazeński rys stają się rozpoznawczym znakiem towarzyszy Króla w jego późniejszej tułaczce. To Książę Kentu (Angel Rababoc), który smarując twarz na biało, zmienia swoją tożsamość, oraz błazen królewski, a właściwie córka Leara. Bowiem to właśnie Kordelia chowa się za maską klauna, aby być jak najbliżej popadającego w obłęd ojca. Ubrana w beret, zbyt obszerny płaszcz i za duże o kilka numerów buty, kojarzy się z graną przez Giuliettę Masinę Gelsominą z *La Strady* Felliniego. Dzięki nowej roli może zachowywać się wobec zdegradowanego władcy całkowicie swobodnie. Jest jednocześnie sarkastyczna i troskliwa. Mówi niepopularne rzeczy, ale i opiekuje się ojcem, pieszczotliwie nazywając go „tatką” (tak Purcărete zmienił oryginalnego „wujaszka”).

W równoległym wątku konfliktu, czyli zdrady Hrabiego Gloucestera przez nieślubnego syna, mamy niezwykle silnie skontrastowane postaci. Edmund (Ovidiu Cârstea) jest posępnym, chwilami napuszonym mężczyzną, szukającym zemsty za bycie bękartem. Ciemnowłosy i górujący wzrostem nad bratem, jest uosobieniem męskości, która wzbudza żądzę królewskich

sióstr. Drobny, niewielki Edgar (Albert Costea) pojawia się w bladoróżowej baletowej paczce i na pointach, a w finale walczy papierowym mieczem (pokonując brata uzbrojonego w prawdziwą broń). Costea z łatwością przeistacza się z ekstrawaganckiej, zniewieściałej postaci w Biednego Tomka: prawie całkiem nagiego, wysmarowanego błotem i żyjącego (niczym bezdomny) w kartonie.

Nie zapomnę sceny ucieczki służby dworu, tuż po ogłoszeniu herolda (stale obecna, niczym teatralna inspicjentka, Raluca Păun – uzbrojona w megafon, odpowiednik dawnej trąbki fanfarowej). Pędzący panicznie tłum w szarych uniformach kojarzył się zarówno z niegdysiejszą obsługą jakiegoś upiornego muzeum, jak i z zunifikowanym społeczeństwem orwellowskiej dystopii, a może po prostu rzeczywistej tyranii Ceaușescu. I niezwykle brutalnej, naturalistycznej sceny wyłupiania oczu Gloucestera. Sadystyczny i nonszalancki Cornwall (Alex Calangiu) z czarną opaską na oku, wstaje z wózka inwalidzkiego (na którym każe się wozić) i nie tylko okalecza hrabiego, ale i miażdży obcasem wyrwane gałki oczne. Koniec spektaklu to powtórzenie wyjściowej uczty: ale teraz to stypa, tradycyjny i silnie zakorzeniony w kulturze rumuńskiej rytuał. Żywi bohaterowie gromadzą się wokół obficie zastawionego stołu, aby opłakiwać groteskowo ułożonych tuż obok nich zmarłych.

Mimo bogactwa wydarzeń podczas tegorocznej edycji Festiwalu, czułam pewnego rodzaju niedosyt oferty międzynarodowej. Do Gdańska zaproszono zaledwie pięć przedstawień zagranicznych. Ostatni z nich to *Romeo i Julia* w wykonaniu artystów Barcelona Flamenco Ballet w reżyserii i choreografii Davida Gutiérreza. „Nowoczesna, immersyjna fuzja flamenco, tańca współczesnego i jazzowej improwizacji” okazała się dla mnie nieporozumieniem. Niezwykle efektowne widowisko prezentujące maestrię

zarówno tancerzy, jak i towarzyszącego im zespołu muzycznego niewiele miało wspólnego z dramatem Szekspira. Historia kochanków z Werony (bez napięcia, bez zarysowanego konfliktu, ograniczona do paru obrazów) posłużyła jako pretekst do zaprezentowania układów tanecznych (najwyższej próby) oraz nieustannie zmienianych barwnych i bogato zdobionych strojów. Spektakl był ciągiem wirtuozerskich popisów, przerywanych niezliczonymi pauzami, obliczonymi na aplauz ze strony widowni. I widownia dała się porwać flamenco – dźwiękom gitary, emocjonalnemu śpiewowi, rytmicznemu stukotowi obcasów w zawrotnym tempie i klaszczącym dłoniom. Mam jednak nieodparte wrażenie, że spektakl ten równie dobrze mógłby nosić inny tytuł i być pokazywany na dowolnym festiwalu.

Twórcom trzydziestej edycji Festiwalu Szekspirowskiego pozostaje podziękować za tegoroczne spotkanie oraz życzyć im kolejnych, co najmniej trzydziestu edycji. A także wytrwania w „szaleństwie", które dyrektorka Teatru Szekspirowskiego, Agata Grenda, określiła jako codzienne zobowiązanie rozumiane jako „odwaga kwestionowania oczywistości, wychodzenia poza bezpieczne schematy i zadawania pytań, na które współczesny, pełen chaosu świat nie daje prostych odpowiedzi".

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Furor divinus*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/furor-divinus.

Autor/ka

Justyna Landorf

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ oraz Podyplomowych Studiów Polsko-

Żydowskich przy IBL PAN, obecnie doktorantka nauk o sztuce w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, a także z „Teatrem”.

Bibliografia

Shakespeare, William, *Juliusz Cezar*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 1993.

Shakespeare, William, *Król Lear*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 1991.

Shakespeare, William*, Sen nocy letniej,* [w:] tenże, *Komedie*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/furor-divinus*

didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-27

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Noty o książkach

André de la Cruz, *Mapa aktora. Niezbędny przewodnik metod aktorskich*, Studio Teatralne Kadr André Correia de la Cruz, Warszawa 2026

Mapa aktora to przegląd siedmiu najpopularniejszych metod aktorskich. Autor, brazylijski aktor i reżyser mieszkający w Polsce, od 2017 roku prowadzący w Warszawie Studio Teatralne Kadr, analizuje wybrane metody, ale także wskazuje, jakie są między nimi relacje. Kompendium, napisane w bardzo przystępny sposób, powstało w odpowiedzi na pytanie przytoczone przez autora we wstępie: „Jaka jest najlepsza metoda aktorska?" (s. 13). De la Cruz odpowiada: „najskuteczniejsza metoda to twoja własna". Myśl tę rozwija, wyraźnie opowiadając się po stronie indywidualnego podejścia. Mapa odzwierciedla aktualny krajobraz, a każda osoba korzystająca z niej może wybrać własną drogę. To podejście wydaje mi się bardzo cenne,

szczególnie że de la Cruz analizuje metody przez wielu uznawane za jedynie słuszne – pochodzące od mistrzów, a więc niepodważalne. Autor nie ujmuje niczyim dokonaniom, ale nie określa żadnej z analizowanych metod jako najlepszej. Wciela się w przewodnika pokazującego możliwości.

Każdy z rozdziałów skupia się na innej szkole kształcenia aktorskiego. Wybrane nazwiska absolutnie nie dziwią, biorąc pod uwagę ich wpływ na obecny kształt teatru, w szczególności aktorstwa: Konstanty Stanisławski, Michaił Czechow, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, Jerzy Grotowski i Augusto Boal. Na początku każdej analizy autor dzieli się osobistymi uwagami na temat danego systemu. Przedstawia skondensowaną historię powstawania metody, przechodząc do obowiązujących w niej zasad i kończąc na dziedzictwie pozostawionym przez każdego z twórców. Kolejność nie jest przypadkowa. Książka zaczyna się – jakżeby inaczej – Stanisławskim, powszechnie uznawanym za jednego z najważniejszych edukatorów teatralnych. De la Cruz wskazuje na powiązania (korzystanie z konceptów pamięci emocjonalnej, przeżywania, działań fizycznych, wyobraźni), które łączą system Stanisławskiego z jego następcami – Strasbergiem, Adler i Meisnerem – jednocześnie nakreślając istotne różnice pomiędzy nimi. Nie bez przyczyny rozdział poświęcony Stanisławskiemu jest najdłuższy, ale pozostałe metody nie zostały zaniedbane. Szczególnie cenne są części dotyczące Grotowskiego i Boala – dodanie ich koncepcji aktorstwa rozszerza kompendium o wątki niezwiązane bezpośrednio ze Stanisławskim lub jego następcami, którzy zazwyczaj dominują w literaturze tego typu.

Jako przewodnik de la Cruz wyraźnie komunikuje, że jego książka to tylko wstęp, mający zobrazować ogólne zasady obowiązujące w wybranych metodach, a nie pogłębione studium każdej z nich. Autor stara się zachować obiektywność, nie chcąc wartościować opisywanych systemów. Wątpliwość,

jaka pojawiła się w trakcie mojej lektury, dotyczy podrozdziałów krytycznych. Problematyczne elementy są wspomniane tylko w części dotyczącej Strasberga, gdzie autor przywołuje potencjalne zagrożenia związane z tą metodą, wynikające przede wszystkim z połączenia Metody z psychoanalizą. De la Cruz pisze: „Problem etyczny i psychologiczny fundamentalnego podejścia Metody był szeroko dyskutowany zarówno przez aktorów, jak i teoretyków. Głęboka praca z własnymi emocjami oraz intensywne wykorzystywanie osobistych, często bolesnych lub traumatycznych wspomnień w ćwiczeniu Pamięci Emocjonalnej budziły poważne obawy. Ożywianie delikatnych i niekomfortowych doświadczeń stawiało pytania o bezpieczeństwo psychiczne aktora. Pojawiały się także głosy, że Metoda mogła promować niebezpieczne praktyki" (s. 114). Chociaż autor kompendium nie dyskredytuje Strasberga, wspominając o imponującej liczbie wybitnych osób aktorskich wykorzystujących Metodę, na końcu pyta: „za jaką cenę?". Wydaje mi się to szczególnie istotne, gdyż odbiorcami książki mają być również początkujące osoby aktorskie. Podobnej bezpośredniości krytyki brakuje jednak w podrozdziale o Stanisławskim. Ta część skupia się jedynie na przypadkach niezrozumienia jego założeń. De la Cruz pisze: „Jego idee często źle interpretowano. Powstały mity i uproszczenia, które miały negatywnie wpłynąć na ocenę jego dziedzictwa" (s. 56). Nawiązuje także do krytyki ze strony systemu radzieckiego w latach trzydziestych XX wieku, która była motywowana pobudkami ideologicznymi i zarzucała Stanisławskiemu „bycie poza historią" i skłonność do „biologizacji zjawisk społecznych". Podrozdział sprawia wrażenie, jakby krytyka metody Stanisławskiego wynikała jedynie z pomyłek interpretacyjnych, a nie problemów, które się z nią wiążą. Chociażby: figura „mistrza" nie została Stanisławskiemu narzucona – sam się nią posługiwał, budując etos pracy nieznoszący sprzeciwu ze strony zespołu. To mistrz decydował o tym, czy coś

jest wystarczająco dobre. W *Etyce* zrównał pracę aktorską właściwie z pracą prekarną, w ramach której osoby aktorskie mają podporządkować całe życie „wielkiej sztuce”. Twierdził, że „drobnostki życia codziennego” powinny zostać zostawione przed teatrem, a same osoby aktorskie musiały niemal bezustannie grać – a więc pracować – jednocześnie ignorując zasadne zmartwienia dotyczące niskich pensji (zob. Kwaśniewska, 2021). Chociaż dorobek artystyczny Stanisławskiego jest niepodważalny, bezkrytyczne przedstawienie go cementuje figurę „mistrza”, nawet jeżeli jego metoda nie została przez autora nazwana jedyną słuszną.

Alex Morgan Krzysztoń

Bibliografia

Kwaśniewska, Monika, *Jaka etyka?!*, „Dialog” 2021, nr 4, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/jaka-etyka [dostęp: 20.10.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-27*

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

Staż:
Alex Morgan Krzysztoń i Karolina Śliwa

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).