didaskalia

Gazeta Teatralna luty 2022 **nr 167**

Belgia. Grecja. Niemcy. Polska... #MeToo

Choreografia dla rodzin

Praca jest zawsze gdzie indziej

Spis treści

PERFORMING #METOO

“No one will ever be alone again”: Performances of Precarity and Solidarity amid the Greek #MeToo

Marissia Fragkou
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru?

Aneta Głowacka
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Od call outów do zmiany strukturalnej

Z Ilse Ghekiere rozmawiają Marta Keil i Hanna Księżniakiewicz

Manifest

Engagement Arts

Teatrologia zaangażowana

Monika Kwaśniewska
Performing #MeToo. How Not to Look Away, 2021

Po prostu wziąć odpowiedzialność

Z Hanną Księżniakiewicz, Kamilą Kucią, Weroniką Nagawiecką, Julią Urbańską rozmawia Marta Bryś

KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Praca jest zawsze gdzie indziej

Marta Keil
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

TERAZ POLIŻ

Ożywmy kobiety naszym głosem

Katarzyna Lemańska

Powiem, ale nie wierzę, że coś się stanie

Katarzyna Waligóra
Teraz Poliż: *Powiem i zobaczę co się stanie*, real. Marta Jalowska, Kamila Worobiej, Dorota Glac, Gosia Wdowik

PRAKTYKI DŹWIĘKOWE

Dźwiękowe osobliwości

Ewa Schreiber
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

CHOREOGRAFIA DLA DZIECI I RODZIN

Polityczność choreografii dla rodzin z perspektywy performance as research

Hanna Bylka-Kanecka
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

Miękkie choreografie

Alicja Müller Karolina Wycisk
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

Piekło kobiet

Maria Makaruk
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie: *Dziady*, reż. Maja Kleczewska

Pokażmy „f*cka” systemowi

Zofia Dąbrowska
Studio Teatrgaleria: *Hamer*, reż. Justyna Sobczyk

Po prostu kulanie

Michalina Spychała
Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu: *Kuliści*, choreogr. Weronika Pelczyńska

Z rodziną najlepiej wychodzi się z siebie

Iwona Kurz
Nowy Teatr w Warszawie: *Trzy epizody z życia rodziny*, reż. Markus Öhrn

FESTIWALE

Kobieta, a więc wszystko

Agata M. Skrzypek
„Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych” we Wrocławiu

Czerwona nić, niebieska nić

Urszula Pysyk
Niepodległa: Pol(s)ka w Japonii

Dla zmęczonych izolacją

Piotr Olkusz
3. Kielecki Międzynarodowy Festiwal Teatralny

TANIEC

Przestrzeń Wspólna praktykuje autowywiad

Stoi(my), ale czy wciąż?

Pamela Bosak
Still standing, choreogr. Aleksandra Janus, Weronika Pelczyńska, Monika Szpunar

Wymiana, współdzielenie, troska

Z Aleksandrą Janus, Weroniką Pelczyńską i Moniką Szpunar rozmawia Pamela Bosak

ZAGRANICA

Strój szyty na miarę

Kamila Łapicka
Teatro María Guerrero w Madrycie: *Sztuka bez tytułu*, reż. Marta Pazos

„Frauen mit Automaten”: Haiko, Haidalionak i

Podhajskaja

Magdalena Hasiuk
Teatr Kryły Chałopa: *Frau mit Automat*, reż. Aksana Haiko

TEATR W KSIĄŻKACH

Fenomen Starego?

Joanna Walaszek
Fenomen Starego Teatru, 2021

Wstęp do zmiany świata

Bartosz Cudak
Darko Lukić, *Wstęp do teatru stosowanego*, 2021

Noty o książkach

didaskalia
gazeta teatralna

performing #metoo

“No one will ever be alone again”: Performances of Precarity and Solidarity amid the Greek #MeToo

Marissia Fragkou Canterbury Christ Church University

This essay considers how #MeToo’s recent iteration in the Greek context has stirred trouble in the theatre, instigating a politics of resistance against obdurate histories of injustice against women’s bodies in the industry whilst also creating spaces for solidarity among performers and theatre makers. My main intention is to examine how the above issues form part of the same ecology of precarity that dovetailed when the Greek #MeToo began to take force. In doing so, I will first focus on two recent major incidents occurring in the country’s flagship state theatre, the National Theatre of Greece, which involved two of its former male artistic directors in order to discuss how debates around precarity and exclusion in the theatre industry were unearthed. I will then shift focus to Greek artists’ self-organizing tactics through the examples of the activist network Support Art Workers and the Actors’ Trade Union who have started developing codes of conduct and strategies to challenge the devaluation and feminization of artistic labour. The article will further make reference to specific developments across the international theatre industry that connect to the tenets of the #MeToo which offer apertures for progressive change in the field of Greek theatre and its institutions.

Keywords: #MeToo; Greek theatre institutions; solidarity; precarity; feminism

Introduction

“To name is to reveal. When you reveal, something changes” (Papakonstantinou/ODC Ensemble, 2020).

Elli Papakonstantinou’s and ODC Ensemble’s multilingual feminist cinematic opera *Traces of Antigone* tackles familiar and urgent tropes of heteronormative and patriarchal violence performed against female bodies, and how women are trained to “fear” that they will become a victim in the hands of a male abuser. The piece, based on the eponymous play by the Swedish-Greek playwright Christina Ouzounidou, is a digital performance specifically designed for Zoom, that responds to global COVID-19 lockdowns (Papakonstantinou, 2020). Papakonstantinou names this type of performance “theatre of seclusion” to highlight its rehearsal and production process, foregrounding seclusion as a trope reflecting female experiences of Othering (Papakonstantinou, 2020). The female performers confined in their own private homes were able to connect their voices, thus creating a “distanced” communal space of resistance and solidarity.

Traces of Antigone inadvertently captures a gendered structure of feeling that became palpable during the COVID-19 pandemic: the position of women as precarious subjects exposed to patriarchal hierarchies of power and violence. The huge global increase in gender-based violence during the pandemic has exacerbated women’s vulnerability as they remain trapped with their abusers in a domestic setting (Anon, “The Shadow Pandemic…”, 2020). Papakonstantinou's performance further reverberates the tenets of #MeToo, one of the most influential feminist movements of the 21st century.[1]

#MeToo actively seeks to bring into sharp focus issues of sexism, sexual harassment and violence against female bodies as perennial feminist concerns that need to be tackled in public and private spheres inhabited by women. The invitation that #MeToo extends, becomes an empowering gesture of solidarity where victims of abuse join their voices and confront their abusers without fear. The #MeToo movement manifests as "a series of collective resistant gestures deeply tied to our personal performances of civic (dis)obedience and identity" (McDonald, 2021, p. 16). Tracing back its roots to second-wave feminism, Elaine Aston defines the movement as a "radical-feminist outcry against harassment and proclamation of anti-patriarchal solidarity […] [which] attested to the patriarchal 'virus' as a deadly disease of pandemic proportions" (Aston, 2020, p. 18–19). In *Living a Feminist Life*, feminist cultural theorist Sara Ahmed notes that "living a feminist life […] might mean asking […] how to create relationships with others that are more equal; how to find ways to support those who are not supported or are less supported by social systems; how to keep coming up against histories that have become concrete, histories that have become solid as walls" (Ahmed, 2017, p. 1). In this vein, the #MeToo movement could be said to performatively expose and trouble those concrete, "obdurate histories" (Roth, 2001, p. 38) of injustice against women's bodies and attack the "virus" of patriarchy. Building on this idea of a feminist return to the "walls" of patriarchal histories of exclusion and violence as a means of caring for others, this essay will consider how #MeToo's recent iteration in the Greek context has stirred trouble in the theatre industry whilst also creating spaces for solidarity and resistance to such "obdurate histories".

Despite positive developments regarding social policies on gender equality since the beginning of the *Metapolitefsi* (the years following the colonels' junta between 1967 and 1974), owed to factors such as feminist

mobilizations and Greece's entry into the EU (see Stratigaki, 2013, p. 60–83), the ideologies and mechanisms underpinning gender stratification still remain deeply embedded in Greek society. Such institutional and ideological structures resemble a brick wall one comes up against when implementing policies such as those concerning the prevalence of gender-based violence in its various forms (Lathiotaki et al., 2021, p. 256). Although the #MeToo movement has had a global impact, it did not attract much attention in Greece until recently. Writing in 2018, Katerina Glyniadaki attributed the reluctance of Greek society and media to respond to #MeToo to "institutionally imbedded patriarchal notions" which constitute "a major impediment to the implementation of GBV-related policies". "The Greek society", Glyniadaki concludes, "is a bubble that is harder for the #MeToo Movement to burst" (Glyniadaki, 2018).

In spite of Glyniadaki's pessimism, the Greek #MeToo surfaced in the Greek social fabric in January 2021 when Gold sailing medallist Sophia Bekatorou revealed that, at the age of 20, she had been raped by the head of the national sailing team during preparations for the Sydney Olympics. Bekatorou's public confession received much attention and was described as a turning point and a breakthrough moment in gender relations in Greece (See Smith, 2021b; Kallergis, 2021). Bekatorou was invited by the (first) female President Katerina Sakellaropoulou who praised her for breaking her silence and stated that "I hope her brave revelation will blow like a rushing wind and sweep any hypocrisy, any cover-up attempt away" (Reuters, "Greek President…", 2021). Bekatorou was criticized by some for not stepping forward before; such views reflected limited understandings of the trauma of gender-based violence and other reasons that would prevent victims from reporting it to avoid further scrutiny or due to fears of being dismissed (See Lathiotaki, et al., 2021).

Following Bekatorou's confession about her own sexual abuse, cases from sports, higher education and theatre began to emerge. In late January, the actress Zeta Douka revealed on live TV that she had suffered psychological abuse and verbal assault from the well-known director and theatre manager Giorgos Kimoulis; her confession was followed by a barrage of claims of sexual harassment and rape from several actresses against male actors and directors who were immediately reported to the Trade Union of Actors in Greece (Σ.Ε.Η.) (See, for instance, Newsroom, "Actor Petros Filippidis…", 2021; Kitsantonis, 2021). As I will show below, those allegations have shifted the conversation to a focus on working conditions in terms of hierarchical structures, remuneration, codes of behaviour and accessibility to marginalized groups in the theatre industry. In addition, it has created rippling effects involving debates about workers' rights and gender-based violence and femicide.[2]

In the following sections, I will focus on two strands of developments that specifically concern the Greek theatre industry: two prominent cases that swept the National Theatre of Greece and debates regarding the absence of a code of behaviour and secure structures for the protection of actors' conditions of work and pay. Although these issues might be seen as separate, they form part of the same ecology of precarity that emerged when the Greek #MeToo began to take force.

Institutions and abuses of power: the case of the National Theatre

Douka's bold move generated debates about abuse and harassment, which so far had remained invisible and naturalized in the theatre industry; in addition, it mobilized young student actors. Following Douka's statement,

the students' union of the National Theatre's Drama School (the most prestigious Drama School in the country), released a statement expressing solidarity with her and all the actors who have suffered abuse by Kimoulis and other directors:

> The time is ripe for the numerous cases of bullying, sexism, racism, homophobia, transphobia, ablism, ageism and exclusion in the entertainment industry [to be revealed]. […] Many of us have experienced – to varying degrees – similar incidents that unfortunately we have not been able to name, out of fear of having misunderstood them or being stigmatized in the future. What just happened gives us hope that change is coming: tutors cannot take advantage of the "naivety" of young students and act as the only source of knowledge, we cannot tolerate abusive techniques and tactics under the pretext of pedagogy and of training the young generation of theatre makers. […] We recognize how difficult it might be for someone who has been harassed to find the courage to report it; for this reason, we would like to collectively create a space for those individuals who have been harassed to directly speak about it, a space where they can report, assert their rights and find justice. In a world full of barriers and exclusions, we dream of an inclusive theatre which functions as a space of free expression and creation based on genuine acceptance [of others], healthy dialogue, empathy and solidarity. No one will ever be alone again (National Theatre Students' Union, 2021).

The above statement carries the power of a speech act that, in addition to naming a significant problem, also looks at the multitude of identities who

are the recipients of extant actor training pedagogies embedded in theatre institutions. This public proclamation also chimes with the surge of a larger critique targeting conservatoires for their exclusionary practices. Most notably, in the aftermath of #BlackLivesMatter, Drama School graduates in the UK shared their experiences of abuse on social media, which led to formal apologies from particular institutions (Bakare, 2020). Similarly, debates around sexual harassment, "institutional walls" and the absence of a code of behaviour in Drama Schools have begun to gather pace in Poland (Kwaśniewska-Mikuła, 2020). In Greece, following the students' statement, the newly appointed director of the National Theatre's Drama School, Dio Kangelari, praised their initiative and courage to speak out publicly against abusive behaviours and encouraged them to step forward and officially call out people and specific experiences "without fear and with the force of their own truth". In her statement, Kangelari also informed the students that the School had already initiated the development of a code of conduct which is now under the auspices of the Ministry of Culture (Newsroom, "Director of National Theatre's Drama School…", 2021).

The arguments regarding abuses of power articulated above became more pronounced following two major events that implicated the National Theatre of Greece and which featured prominently in national and international media in the first half of 2021. These two incidents, although very different in nature and gravitas, concerned the two former artistic directors of the National Theatre. The first involves its [now] former Artistic Director Dimitris Lignadis who, in February 2021 resigned from his post and then was arrested on charges of rape and sexual assault against minors and male student actors (Smith, 2021a). Lignadis's case garnered much attention not least because he was appointed to the post on the recommendation of the Greek Prime Minister Kiriakos Mitsotakis. The BBC directly linked the

incident with #MeToo in a short article entitled “Greece #Metoo: Prominent Actor Dimitris Lignadis held over rape accusations” (Anon, “Greece #Metoo…”, 2021). What ensued was a second round of media debates regarding networks of knowledge of and silence over Lignadis’s actions. As it is often reported, spaces like sports, arts, politics and the media are replete with “stories of abuse of power” that remain hidden (Smith, 2021b). Vanessa Coffey et al. draw attention to how information about harassment and abuse in the entertainment industry circulates through “whisper networks” that seek to “unofficially name” abusers to warn other actors (2019). This “common knowledge” in actors’ circles seems to be relevant here as many actors confessed that Lignadis’s arrest proved what they all had already suspected whilst also unearthing stories of abuse and rape against male bodies.

The second high profile case concerned the actor and director Stathis Livathinos, Lignadis’s predecessor at the National Theatre during the period 2015–2019.[3] In an interview at the daily newspaper *Kathimerini*, Livathinos expressed his deep disappointment with the growing number of allegations of sexual harassment and his fear that this would have a negative impact on theatre itself: “Theatre is not [just] a job, it is a *mission* and I would not want to see it hurt during such an important moment. […] I am sorry for the people who have suffered and suffer still. Unfortunately, violence is everywhere” (emphasis added) (Ioannidis, 2021). Livathinos’s statement triggered public responses criticizing him for generalizing the causes of violence and refusing to locate its roots; amongst them, the actor Panagiotis Bougiouris, who worked with Livathinos at the National Theatre’s Experimental Stage, publicly accused him of “Stalinist” pedagogical practices that consisted in “psychological violence, manipulation, terrorization and homophobia” masked under a “fake politeness” that caused

trauma to young actors (Anon, “Bougiouris to Livathinos…”, 2021). The focus on trauma and abuse that Bougiouris addressed echoes (but is not identical to) other international cases such as the controversy involving the renowned Belgian director Jan Fabre. In 2017, the performers of his theatre company Troubleyn released a collective statement in which they specifically referred to the damaging psychological impact of Fabre’s attitude towards his actors:

> Fabre’s shifting attitudes and volatile behaviour have affected the self-esteem and self-worth of many employees. Many of us needed to seek psychological help after leaving the company and have described our experiences as having left traumatic scars on our being. One performer concluded: He calls us “warriors of beauty”, but you end up feeling like a beaten dog ([Former] Employees and Apprentices at Troubleyn, 2018).

In protest, Livathinos’s Drama School students refused to attend his classes which led to his resignation in early March 2021. His departure triggered further questions centring on equality and inclusion in actor training and theatre at large. The Movement for Disabled Actors reported Livathinos to the Actors’ Trade Union (Σ.E.H) for excluding an applicant from the School for being deaf in 2017. According to the group’s allegations, Livathinos expressed the view that disabled actors would not would not be able to become professional actors as the theatre is by nature undemocratic, ableist and competitive: “the purpose of the National Theatre is to train professional actors to go out to a competitive workplace. […] The theatre is not democratic, it is fascist and chooses the most able ones. We [at the National Theatre] are looking for champions. We do not address equal opportunities but look for abilities” (Efsyn, 2021).

Although Livathinos created more performances that were accessible to disabled audience in the NT buildings and abolished the criterion of able-bodiedness from the School's entry exams during his tenure (Efsyn, 2021), the issues surrounding inclusion and accessibility are much larger than his particular case and affect actors and audiences at a deeper level. As Petra Kuppers argues: "the act of ascribing 'disability' to a person is not value-free: effects include stereotyping, harassment, paternalism or hate as well as accommodations, etc.… One of the definitions of disability is focused on a lack of agency" (Kuppers 2003, p. 5). Such discussions around the underrepresentation and lack of agency of disabled actors are slowly gathering pace across different countries and their actor-training systems with Greek theatre now following suit (Masso, 2018).

Although the cases of the Greek actors-cum-directors who have been called out for abusive practices are very different, they all stem from deep-seated patriarchal ideologies based on the ideal of the Master Director that have dominated theatre since the late 19th century and from Romantic understandings of theatre as a "mission" or "as a temple of art and not a place of work" (Lech, 2021) which often mask the labour of the actor as *work* whilst maintaining hierarchies and (often) toxic power relations between directors and actors. The next section shifts attention to the artists' labour conditions that have become exacerbated during the pandemic and how they interface with the demands of #MeToo.

Precarious labour and solidarity collectives

Since the 2010 debt crisis, the Greek theatre landscape has changed rapidly (See Fragkou, 2017; Hager, 2017). One of the reasons for those changes was, on the one hand, the suspension of state subsidies between 2011 and

2017, and, on the other, the emergence of three major privately owned cultural institutions: the Onassis Cultural Centre (OCC), the Cacoyiannis Foundation and, more recently, the Stavros Niarchos Foundation (which now hosts the Greek National Opera in its new building in a southern suburb of Athens).[4]

In the absence of state funding streams and in the midst of conditions of acute social and economic precarity, artistic activity in Greece also shifted beyond traditional institutions, thus developing new methodologies and aesthetics. As Natalie Zervou notes, "the crisis did create an opening that fostered alternative approaches to art making and also furthered the critical engagement of artists with the social structure." (Zervou, 2017, p. 108) Artists turned to DIY practices and self-organizing, performing in unconventional occupied cultural venues or in outdoor public spaces and devising tactics of "improvisatory politics" that allowed them to imagine performance-making beyond conventional structures.[5] As a result, there was much activity in re-imagining public space through "community encounters, impromptu street interventions, homemade theatres and solidarity platforms" (Argyropoulou, 2016, p. 3). However, such anti-institutional practices, are "by their very nature […] impotential, precarious and insufficient" (Argyropoulou, 2017, p. 226) as they cannot offer a financially viable model of artistic labour.

Although the politics of state subsidies in Greek theatre are complex and raise questions over what type of work is prioritized (See Sambatakakis, 2014), they also enabled an alternative theatre scene to emerge through the creation of new theatre spaces and the development of new theatre forms by younger artists, thus providing some security (although not fully sustained) to theatre makers who could find a home in non-commercial venues (Hager,

2017). As a result, more state-funded work opportunities for actors beyond the summer Athens and Epidaurus Festival and the two regularly funded state theatres (the National Theatre in Athens and the State Theatre of Northern Greece in Thessaloniki) were created. As Philip Hager infers, the suspension of state subsidies led to a devaluation of artistic labour and a shift to a privatized and competitive rather than a welfare model of work (Hager, 2017, p. 146). Such a work economy was buttressed by the arrival of major cultural institutions that appear to be "the only antidote to the crisis and austerity" (Argyropoulou, 2017, p. 225), thus becoming key players in shaping the conditions of making, producing and disseminating theatre work as well as the criteria of what is deemed "high" or "avant-garde" art. On the one hand, these institutions seem to be benevolently improving the conditions of the wider devaluation of artistic labour by offering opportunities for new and experimental theatre companies to perform their work. For example, the OCC's "permanent festival" brand promotes the image of an outward-facing institution hosting several international companies and artists as well as commissioning and co-producing many exciting local creative projects. Although a more thorough investigation needs to be carried out to accurately estimate the number of artists and projects funded so far by the OCC and thus evaluate its levels of access and exclusion, the institution's public events programme and its performance commissions attest to an emphasis on artistic work addressing LGBTQIA+ or, to a lesser extent, racial issues. In this sense, it offers a mainstream platform for diverse voices to be represented. On the one hand, this commissioning and producing model enables Greek artists to gain social capital through access to wider audiences and the international festival circuit beyond fringe performance venues; at the same time, such short-lived project-based approach further turns culture to a commodified product

whilst also deepening the casualization of artistic work.[6] It also reveals the paradox that the institution's cultural capital feeds from the cutting-edge creative work developed during the Greek crisis but without necessarily offering a sustainable model of work that would possibly challenge the politics of precarity and gig economies buttressed by the crisis itself.

As Shannon Jackson notes, the precarious position of artists working in the theatre and dance is not something new as "the pervasive narrative of performance labour is one of temporary contracts and itinerancy" (Jackson, 2012, p. 23). Greek artists are no exception to this and there is a long history of precarity in the theatre and film industry that is now receiving scholarly attention (See Delveroudi and Potamianos, 2020). Yet, during the pandemic, the precarity of artists was exacerbated as theatres remained indefinitely closed and culture was excluded from emergency funds that would help the arts to survive. Artists in Greece turned again to improvisatory and communal practices of self-organization developed during the debt crisis years as strategies of survival and solidarity. During the first lockdown in April 2020, a collective of over 200 art workers founded the #SupportArtWorkers network (hereafter SAW) in response to their invisibility and exclusion from the Greek government's plans to subsidize other sectors during the pandemic.[7] In May 2020, the Minister of Culture Lina Mendoni pledged to invest 100 million euros in the arts which would be also used to address the perennial issue of undocumented labour through the creation of a register of all artists working in Greece. Such measures were criticized by the collective as short-lived, sketchy, inaccurate and failing to understand the working conditions of artists in Greece (Anon, "Support Art Workers…", 2020).

This discontent was also raised by the actors performing in the National

Theatre's production of *The Persians*, directed by Dimitris Lignadis, during their first socially distanced rehearsal in May 2020 which was unexpectedly attended by Greek Prime Minister and the Minister of Culture.[8] The actor Argyris Xafis, a founding member of #SupportArtWorkers cast in the role of Xerxes, articulated a critique vis-à-vis the Ministry's plans to handle the arts crisis during the pandemic, laying out the complexities of artistic remuneration and working conditions in Greece:

> The main issue faced in the [Greek] artistic sector is not the undocumented artistic labour but its particularly complex working relations. We might be the only workers in Greece who are paid under all the existing ways of receiving payment. […] Apart from the actors who do not work for the National Theatre, 90% of the sector works for privately owned institutions for which there should be more financial support in order [for them] to survive and to create more opportunities to find work (Harami, 2020).

Xafis's description of actors' working conditions in Greece was echoed by Aris Laskos, the secretary of the Actors' Trade Union in Greece, who noted that "in the last ten years, actors have worked in theatres without official contracts. They do not dare ask for their contract […] that would specify their responsibilities and those of the theatre producer, when they will be paid or how much" (Mastorakou, 2021).

Laskos further stipulates that the seeds of the abusive conditions in the theatre industry that the #MeToo movement has unearthed can be located in a general devaluation of the actors' professional identity and the deep-seated assumption that actors work in the theatre as a hobby (Mastorakou,

2021). Laskos's observation further reveals a wider feminization of artistic work; more specifically, questions around the poorly paid affective and material labour of artists who perform their craft out of love for the theatre chime with Marxist feminist critiques regarding the implications of gendered social structures which undermine and render women's affective and reproductive labour invisible. As Jackson notes, "affective labour resembles 'women's work'. And – akin to other performance laborers – gendered workers have experienced such anchoring work as deeply 'material', whatever its immaterial effects and despite the fact that their employers were able to claim 'cognitive' creativity for themselves" (Jackson, 2012, p. 24–25). This gendered dimension of artistic labour acquires more significance in the context of the pandemic where work precarity has been compared to a "shecession" to highlight its impact on women who predominantly have to carry out care and affective labour without remuneration (Alon, T. et al. "From Mancession to Shecession…", 2021).

It seems that in the light of SAW's creation and #MeToo, more artists are keen to openly discuss and call out unequal and abusive conditions of artistic work without the imminent fear of being excluded from the profession. Since Douka's public statement, the Actors' Trade Union saw a sharp increase in the number of actors joining and has received several official testimonies from actors reporting abuse (Kangelari, 2021). One of SAW's key priorities in 2021 was to push for the development of a code of conduct (which, as mentioned, was already in development in institutions such as the National Theatre but not yet implemented) and to develop training on how to create respectful arts spaces. Such actions were largely facilitated by online platforms as the collective was able to organize training workshops and conversations with local and transnational artists who would bring their expertise from the artistic scene inside and outside Greece.[9] Artists also

found opportunities to develop other online fora such as the bilingual *Act2mag*, a theatre magazine that playfully evokes the tenets of #MeToo and the need for action. Articles in *Act2mag* for example, focus on critiques of the institutional authority and pedagogy of directors or the precarious working conditions of mothers working in the theatre industry.[10]

Coda

According to Ahmed, "if a world can be what we learn not to notice, noticing becomes a form of political labour […] once you become a person who notices sexism and racism, it is hard to unbecome that person" (Ahmed, 2017, p. 32). Recent developments in the Greek arts industry have proven that this political labour is currently at work. The process of naming, as both Papakonstantinou's *Traces of Antigone* and Ahmed remind us, constitutes a significant building block to instigating change. Similarly to other theatre contexts such as Ireland where #MeToo had a profound impact in calling out "sexual violence across a spectrum of behaviour from unwelcome comments and touching, to rape", the first step of change is the acknowledgment "that something did happen, and that none of this behaviour is acceptable" (Fitzpatrick, 2020, p. 84). As I have argued in this article, the eruption of #MeToo in Greece against the backdrop of a global pandemic homed in the urgency of addressing the issues of gender-based violence as well as physical and mental vulnerability. It facilitated the debunking of myths surrounding theatre and hegemonic (patriarchal) practices that remained unquestioned, bringing into sharp focus questions around the feminization of artistic labour and institutional practices of exclusion. It also led to the creation of solidarities and networks of support within and outside institutions in Greece and beyond, that would bring about changes demanded by the artists themselves regarding their precarization by giving

them more agency and visibility.

Whilst naming is the first step towards change, we also need, on the one hand, to consider to what extent #MeToo might feature as the “glorious herald of the change that never happened” (Beard, 2020, p. 99) and, on the other, to safeguard that any commitments made will not end up becoming “non-performatives” (Ahmed 2012, p. 117) or that those who report sexual harassment will not come up against “brick walls” (Ahmed, 2017, p. 136). In her important study on institutional processes of committing to diversity and inclusion, Ahmed has shown that institutions might well seem to be making advances towards diversity and inclusion through the creation of statements of commitment yet these remain “non-performatives: they do not bring into effect what they name” (Ahmed, 2012, p. 119). Following Lignadis’ resignation, the National Theatre’s female Interim Artistic Director Eri Kyrgia announced the theatre’s programme for the 2021–2022 season. For the first time in the theatre’s history, there is a clear effort to redress previous gender imbalances in appointing directors, having an even split among male and female directors. One of the commissions for the theatre’s main stage was Lope de Vega’s 1619 *Fuente Ovejuna*, a play that echoes the tenets of the #MeToo movement as it addresses community solidarity and revolt against an authority who abuses women; the piece is directed by Eleni Efthymiou whilst one of the members of the ensemble is Loxandra Loukas, the first actress with Down’s syndrome to professionally perform at the National Theatre in Greece. Whether such major institutional steps towards gender equality and inclusion in the theatre that speak to issues of representation and work opportunities will be sustained or remain “non-performatives”, remains to be seen; at the same time they leave their own mark by means of naming the issue and open the way for further consolidating such commitments towards inclusion and diversity.

In creating apertures for revisiting actor training pedagogies and ethics, #MeToo shows how Drama Schools can also take the role of "the vanguards of change" (Kwaśniewska, 2019, p. 223). These might gesture towards less hierarchical dynamics within the studio and an understanding of the need for a politics of inclusion in the theatre and society as a whole in order to transform students and tutors into more sentient subjects. In a recent interview, Kwaśniewska lucidly addresses the need to critically interrogate the histories of actor training and radically revisit the unquestioned "infallibility of the director" and "the *actor-artist-priest* role" (Lech, 2021). She argues as follows:

> We need new ethics for theatre based on care, empathy, well-being and safety, both physical and economic, that lead to the empowerment of all workers in theatre institutions and the democratization of work and creative processes. In this context, theatre is not a temple of art in which people are sacrificed, but a safe space for creative cooperation based on mutual respect, exchange and shared goals (Lech, 2021).

In a similar vein, Christina Kapadocha, a graduate of the National Theatre Drama School and Lecturer in Theatre and Movement at East 15 Drama School in London, makes a case that changes which need to happen in the context of Greek Drama Schools include

> the composition of a code of conduct that can bring to both educators and learners the awareness of actor training as an environment of mutual responsibilities and sensitivities. This code though should not stay on paper but must be really infiltrated

> within the actual practice and diverse experience of training. It's about time to leave behind the "masters" and the "personalities" because this has been the root of the problem, at least in my experience (Kapadocha, 2021).

The onus of this process, Kapadocha continues, falls on the educators themselves as well as the institutions that provide the means of the training. From her position of the National Theatre's Drama School Director, Dio Kangelari also echoes Kapadocha, arguing that some of the key aims for Drama Schools in Greece should be:

> the implementation of a code of conduct that will guarantee a safe educational environment based on mutual respect and trust and which will promote transparency and constructive dialogue so that the students are protected from abuses of power and violence. [W]e need to act against exclusions: to instigate inclusive practices that encourage all social groups, genders and nationalities to be represented; to create practical and institutional conditions to include disabled actors in theatre education. The curriculum should also include content that addresses such questions through workshops, invited speakers and bespoke classes. The National Theatre's Drama School has already organized a colloqium reflecting on all those issues in order to launch an ongoing open dialogue (Kangelari, 2021).

In pursuing such changes, one also has to closely look at international developments and good practices that respond to the same issues or extend them, to begin changing the policies, attitudes and pedagogies and to create

“brave spaces where we can sit with discomfort but also look after each other’s well-being” (Studham, 2021, p. 73). There are now policies around inclusion and representation in the theatre developed through initiatives led by members of the arts industry or arts institutions: in the UK, Tonic Theatre is an official organization that supports “the arts and the cultural sector to achieve greater equality, diversity and inclusion”;[11] the recent trans-casting report commissioned by the Royal School of Speech and Drama “asks theatres, arts organisations, producers and broadcasters to better support trans, nonbinary and GNC [gender non-conforming] actors in their organisations and, specifically, to always cast trans, nonbinary and GNC actors in trans, nonbinary and GNC roles”.[12] This has led many UK theatres to commit to changing their casting practices (Bakare, 2021).

In addition to instituting codes of behaviour, the role of intimacy co-ordinator or facilitator would be necessary to support actors performing in intimate scenes that make them vulnerable: “this involves setting up a framework of agreed upon boundaries with cast members, verbal consents, understanding and being responsive to triggers, adjusting and/or creating a shared vocabulary, and creating the movement that depicts danger, without putting the performers at risk” (Studham, 2021, p. 77). Despite resistance from many international producers and directors to include intimacy facilitators in their productions, this role has recently started to gain visibility in the film and TV industry but has yet to achieve significant credibility in the theatre sector specifically.[13]

Notwithstanding the development and implementation of codes of conduct regarding what is acceptable, a recognition of the intricacies of work relations within the industry that facilitate the artists’ precarization should be scrutinized. Artistic labour might be producing immaterial effects that

generate emotions for creative teams and audiences, yet theatrical labour also involves “an intense degree of materiality” from processes of performer-training, technically managing a production (Jackson, 2012, p. 14) to the work and pay conditions that should be acknowledged and made visible. As Kwaśniewska suggests, documenting changes that challenge dominant orthodoxies in the theatre “seems all the more important because these cases seem to comprehensively encapsulate the various institutional and affective conditions that have and continue to constrain the #MeToo movement and point to methods of how they can be broken” (Kwaśniewska, 2019, p. 223). In the same way as “feminist hashtag resistance encourages digital forms of public assembly, which leads to a performative assertion of the right for marginalized experiences of sexual harassment and assault to be made visible and, consequently, supported” (MacDonald, 2021, p. 19), #MeToo in Greek theatre has led to new solidarities and generated connecting threads across several geographical theatrical contexts. For these reasons, more concerted efforts to establish international connections and public (digital) assemblies would further benefit the movement’s sustainability and impact. Both dimensions of #MeToo analyzed in this essay reveal acting and performance as spaces of *work* involving material and affective labour; in doing so, they also gesture towards the need to address such questions through intersectional approaches in creating spaces for solidarity and resistance against obdurate histories of patriarchal privilege within the arts industry and beyond.

Wzór cytowania / How to Cite:

Fragkou, Marissia, *“No one will ever be alone again”: Performances of Precarity and Solidarity amid the Greek #MeToo*, „Didaskalia. Gazeta

Teatralna” 2022 nr 167, doi: 10.34762/gzzg-jd55.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/gzzg-jd55

Autor/ka

Marissia Fragkou (marissia.fragkou@canterbury.ac.uk) – dr, holds a Ph.D in Theatre Studies (University of London) and is senior lecturer in Performing Arts at Canterbury Christ Church University, UK. Her publications include the monograph *Ecologies of Precarity in Twenty-First Century Theatre: Politics, Affect, Responsibility* (Bloomsbury, 2019) and essays on contemporary European theatre and performance. ORCID: 0000-0002-3951-5875.

Footnotes

1. #MeToo was instigated in the US in 2006 by black female activist Tarana Burke and rapidly became a global phenomenon when in 2017 white actress Alyssa Milano began inviting women from Hollywood to break their silence and share their experiences of sexual harassment. This raises questions regarding white feminism’s privilege but this debate goes beyond the scope of this paper.
2. Greece is one of the 12 EU countries that do not consider femicide as a distinct crime and it was only in 2018 that questions concerning femicide began to gain purchase in Greece following widely broadcasted murders of young women. In June 2021, President Katerina Sakellaropoulou articulated the urgency to address the gaps in Greek law regarding gender-based violence.
3. Livathinos founded the National Theatre’s Experimental Stage in the early 2000s and the first Department of Theatre Directing (as part of the National Theatre’s Drama School) in 2018.
4. Although the Stavros Niarhos Foundation now officially belongs to the Greek state, it operates under the auspices of a private foundation.
5. See Argyropoulou and Vourloumis, 2015; Argyropoulou, 2017. It is worth noting that such tactics have been already developed in Greece since the early 2000s by artists who remained in the periphery of institutions without access to funding or structures of production. See Argyropoulou, 2017, p. 224.
6. See Argyropoulou and Vourloumis, 2015, p. 1; Hager, 2017, p.154. The Onassis Cultural Foundation has a dedicated “Onassis Cultural Export Programme”, whose purpose is to promote Greek art and culture abroad.

7. See Support Art Workers, https://www.supportartworkers.org/en, accessed 10 November 2021.
8. *The Persians* was one of the very few theatre productions that would go ahead for the Festival's 2020 season and which were produced by state-funded institutions such as the National Theatre, the State Theatre of Northern Greece and the National Opera.
9. See https://www.youtube.com/watch?v=1u_klwtcrxc, accessed: 10 November 2021, and https://m.facebook.com/Support-ART-Workers-115572620137765/videos/creat…, accessed 10 November 2021.
10. See *Act2Mag*, https://act2mag.com/en/home/, accessed 31 July 2021.
11. Tonic Theatre website, https://www.tonictheatre.co.uk/, accessed 31 July 2021.
12. See transcasting statement, http://www.transcastingstatement.com/about, accessed 30 November 2021.
13. The role originates in stage combat and dance pedagogy. IDI (Intimacy Directors International) was founded by Tonia Sina in 2004. Most famously, Ita O'Brien has worked with actors on the Netflix series *Sex Education* and *I May Destroy You*. For more information on the role, see Susan Fenty Studham (2021, p.77) and Mark Brown (2021).

Bibliografia

Ahmed, Sara, *On Being Included: Race and Diversity in Institutional Life*, Durham: Duke University Press, 2012.

Ahmed, Sara, *Living a Feminist Life*, Durham: Duke University Press, 2017.

Alon, Titan, et al., "From Mancession to Shecession: Women's Employment in Regular and Pandemic Recessions", *National Bureau of Economic Research*, April 2021, https://www.nber.org/system/files/working_papers/w28632/w28632.pdf, accessed 30 November 2021.

Anon, "The Shadow Pandemic: Violence Against Women During COVID-19", *UNWomen*, 2020, https://www.unwomen.org/en/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-co…, accessed 31 July 2021.

Anon, "Bougiouris to Livathinos: 'I spit in your face for the pain and trauma you caused me'" ["Μπουγιούρηςπρος Λιβαθινό: 'Σας φτύνω κατάμουτρα για τον πόνο και το τραύμα που προκαλέσατε"], *Koutipandoras*, 13 Feb 2021, https://www.koutipandoras.gr/article/mpoygioyris-pros-libathino-sas-fty…, accessed 31 July 2021.

Anon, "Greece #Metoo: Prominent actor Dimitris Lignadis held over rape accusations", *BBC News*, 20 February 2021, https://www.bbc.com/news/world-europe-56140274, accessed 31 July 2021.

Anon, "Support Art Workers: The video and the letter for the government's Measures for Culture" ["Support Art Workers: Το βίντεο και η επιστολή για τα μέτρα της κυβέρνησης για

τον Πολιτισμό”], *Ethnos*, 11 May 2020, https://www.ethnos.gr/politismos/104970_support-art-workers-binteo-kai-…, accessed 31 July 2021.

Argyropoulou, Gigi, “DIY, Crisis and Monopolies: Thoughts on Cultural Imaginaries and Infrastructures”, *Journal of Greek Media and Culture* 3.2 (2017): 223–27.

Argyropoulou, Gigi, “Improvisational Practices in the Production of the Precarious Common Spaces in the Periphery of Europe”, *Critical Studies in Improvisation/Études Critiques en Improvisation*, 11.1/2 (2016): 1–10, p. 3. https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/issue/view/204, accessed 10 November 2021.

Argyropoulou, Gigi; Vourloumis, Hypatia, “Settings and Steppings”, *Performance Research*, 20.4: 1–5.

Aston, Elaine, *Restaging Feminisms*, Cham: Springer, 2020.

Bakare, Lanre, “Drama Schools Accused of Hypocrisy over Anti-Racism Statements”, *The Guardian*, 9 June 2020, https://www.theguardian.com/stage/2020/jun/06/drama-schools-accused-of-…, accessed 31 July 2021.

Bakare, Lanre, “UK Theatres Promise to Only cast Trans Actors in Trans Roles”, *The Guardian*, 26 May 2021. https://www.theguardian.com/stage/2021/may/26/uk-theatres-promise-to-on…, accessed 31 July 2021.

Beard, Mary, *Women and Power: A Manifesto*, Profile Books, 2020.

Brown, Mark, “Top intimacy coach says too many TV bosses still do not value role”, *The Guardian*, 7 June 2021, https://www.theguardian.com/media/2021/jun/07/top-intimacy-coach-ita-ob…, accessed 31 July 2021.

Coffey,Vanessa, et al., “Shifting the Landscape: Why Changing Actor Training Matters in Light of the #MeToo Movement”, *The Polish Theatre Journal*, 1–2 [7–8] (2019): 1–19. https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/209, accessed 31 July 2021.

Delveroudi, Elisa Anna [Δελβερούδη, Ελίζα 'Αννα] and Nikos Potamianos [Νίκος Ποταμιάνος], eds. *Working in the cultural industry: Greek theatre and film, 19th-20th centuries* [Δουλεύοντας στο χώρο του θεάματος: ελληνικό θέατρο και κινηματογράφος, 19ος-20ος αιώνας], University of Crete, School of Philosophy, 2020.

Efsyn, “Reports Stathis Livathinos for Ableism” [“Καταγγέλειτον Στάθη Λιβαθινόγια Μισαναπηρισμό”], *Efsyn,* 18 Mar 2021, https://www.efsyn.gr/tehnes/art-nea/286093_kataggellei-ton-stathi-libat…, accessed 31 July 2021.

Fitzpatrick, Lisa, “Contemporary Feminist Protest in Ireland: #MeToo in Irish Theatre”, *Irish University Review*, 50.1 (2020): 82–93.

Fragkou, Marissia; Hager, Philip, “Dramaturgies of Change: Greek Theatre Now: Introduction”, *Journal of Greek Media and Culture*, 3.2 (2017): 139–144.

Glyniadaki, Katerina, “The MeToo Movement and the Greek Silence”, *Blogs LSE*, 2018, https://blogs.lse.ac.uk/greeceatlse/2018/05/29/the-metoo-movement-and-t…, accessed 31 July 2021.

Hager, Philip, “Trajectories of transition: Economies and geographies of theatre in contemporary Athens”, *The Journal of Greek Media and Culture*, 3.2 (2017): 145–160.

Harami, Stella [Στέλλα Χαραμή], “What was actually said during Mitsotakis’s visit at the National Theatre” [“Τι πραγματικά ειπώθηκε κατά την επίσκεψη Μητσοτάκη στο Εθνικό Θέατρο”], *Monopoli.gr*, 22 May 2020, https://www.monopoli.gr/2020/05/22/istories/epikaira/391507/ti-pragmati…, accessed 31 July 2021.

Ioannidis, Sakis [ΣάκηςΙωαννίδης], “StathisLivathinos: The Greatest Victim will be the Theatre Itself” [“*Στ. Λιβαθινός*: «Το μεγάλο θύμα θα είναι το ίδιο το θέατρο»”], *Kathimerini*, 5 Feb 2021, https://www.kathimerini.gr/culture/561253600/st-livathinos-to-megalo-th…, accessed 31 July 2021 (my translation).

Jackson, Shannon, “‘Just in Time’: Performance and the Aesthetics of Precarity”, *TDR,* 56.4 (2012): 10–31.

Kapadocha, Christina, email interview with the author, 15 July 2021.

Kitsantonis, Niki, “Accusations over Sexual Harassment Rock the Greek Arts World”, *The New York Times*, 16 Feb 2021, https://www.nytimes.com/2021/02/16/world/europe/greece-sexual-abuse-met…, accessed 31 July 2021.

Kallergis, Kostas, “Greece #Metoo: Women ending silence of sport abuse shake Greece”, *BBC News*, 20 Jan 2021, https://www.bbc.com/news/world-europe-55716338, accessed 31 July 2021.

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, “#MeToo in Polish Theatre Education”, *Facta Universitatis, Series: Philosophy, Sociology, Psychology and History* 19.3 (2020): pp. 219–39.

Kangelari, Dio, email interview with the author, 23 July 2021 (my translation).

Kuppers, Petra, *Performance and Disability*, Abingdon, Oxon: Routledge, 2003.

Lathiotaki, Katerina, et al. “Trauma Recovery of Greek Women Who Have Experienced Gender-Based Violence: A Narrative Research”, *Sexes* 2 (2021): 256–71.

Lech, Kasia, “Krytyczki as Activists: On Theatre Criticism, Affect, Objectivism and #MeToo

in Polish Drama Schools: Interview with Monika Kwaśniewska", *Critical Stages/Scènes Critiques*, June/Juin issue 23 (2021), https://www.critical-stages.org/23/interview-with-monika-kwasniewska/, accessed 31 July 2021.

Masso, Giverny, "Disability in drama schools – study reveals extent of under-representation", *The Stage*, 11 July 2018, https://www.thestage.co.uk/news/disability-in-drama-schools--study-reve…, accessed 31 July 2021.

Mastorakou, Natassa [Νατάσα Μαστοράκου], "Aris Laskos: Nobody can ever say again that they did not know" ["Άρης Λάσκος: Πλέον δεν θα μπορεί να πει κανείς ότι δεν ήξερε"], *In.gr*, 25 May 2021, https://www.in.gr/2021/02/25/culture/aris-laskos-pleon-den-tha-mporei-n…, accessed 31 July 2021.

McDonald, Shana, "'Vital Acts of Transfer': #MeToo and the Performance of Embodied Knowledge", in Judith Rudakof (ed.), *Performing #MeToo: How Not to Look Away*, Bristol: Intellect, 2021, pp. 15–29, p. 16.

National Theatre Students' Union, "Text on the phenomenon of bullying at work and sexist violence in the theatre", *Facebook* 30 January 2021.

Newsroom, "Actor Petros Filippidis Indicted over Sexual Abuse", *Ekathimerini*, 12 May 2021, https://www.ekathimerini.com/news/1160959/actor-petros-filippidis-indic…, accessed 31 July 2021.

Newsroom, "Director of National Theatre's Drama School: Find the Courage to Call Out Names without Fear" ["Διευθύντρια Σπουδών Δραματικής Σχολής Εθνικού Θεάτρου: Βρείτε το κουράγιο να κατονομάσετε πρόσωπα χωρίς φόβο"], *LiFo*, 2 Feb 2021, https://www.lifo.gr/now/greece/dieythyntria-spoydon-dramatikis-sholis-e…, accessed 10 November 2021.

Papakonstantinou, Elli, ODC Ensemble, *Traces of Antigone*, performance, Digital Tour 2020.

Papakonstantinou, Elli, *Traces*, infopack, 2020.

Reuters, "Greek President Praises Sophia Bekatorou for Reporting Alleged Sexual Assault", *The Guardian*, 18 January 2021, https://www.theguardian.com/sport/2021/jan/18/greece-olympic-sailing-ch…, accessed 31 July 2021.

Roth, Moira, "Obdurate History: Dinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography, and Memory", *Art Journal*, 60:2 (2001): 38–53, p. 38.

Sambatakakis, Giorgos [Γιώργος Σαμπατακάκης], "Money and Theatre: State Funding in the 21st century" ["Χρήμα και θέατρο : κρατικές επιχορηγήσεις θεάτρου για τον 21ο αιώνα"], in Giorgos Pefanis [Γιώργος Πεφάνης] (ed.), *The Glamour of Money in Modern Greek*

Literature: From the Cretan to Renaissance to the 21st Century [*Η Λάμψη του χρήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία: Από την Κρητική Αναγέννηση στην αυγή του 21 ου αιώνα*], Ίδρυμα Κώστακαι Ελένης Ουράνη, Athens, 2014, 140–155.

Stratigaki, Maria [Μαρία Στρατηγάκη], "The Politics of Gender Equality in the Vortex of the Economic Crisis" ["Η Πολιτική Ισότητας των Φύλων στη Δίνη της Οικονομικής Κρίσης"], *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης,*41 (2013): 60–83.

Smith, Helena, "Greek Theatre Director Arrested on Charges", *The Guardian*, 21 Feb 2021a, https://www.theguardian.com/world/2021/feb/21/greek-theatre-director-ar…, accessed 31 July 2021.

Smith, Helena, "Olympic Gold Winner's Sexual Abuse Case is a Turning Point for Greece", *The Guardian*, 20 Jan 2021b, https://www.theguardian.com/world/2021/jan/20/olympic-gold-winners-sexu…, accessed 31 July 2021.

Studham, Susan Fenty, "Supporting Brave Spaces for Theatre-Makers Post-#MeToo: A Chicago-Based Study on Rehearsing and Performing Intimacy in Theatre", in Judith Rudakof (ed.) *Performing #MeToo: How Not to Look Away*, London: Intellect, 2021, pp. 68–85.

(Former) Employees and Apprentices at Troubleyn, "Open letter: #metoo and Troubleyn/Jan Fabre", 13 Sep 2018, https://www.rektoverso.be/artikel/open-letter-metoo-and-troubleynjan-fa…, accessed 31 July 2021.

Transcasting Statement, http://www.transcastingstatement.com/about, accessed 30 November 2021.

Zervou, Natalie, "Rethinking fragile landscapes during the Greek crisis: precarious aesthetics and methodologies in Athenian dance performances", *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22:1, 2017, p. 104–15.

Source URL:
https://didaskalia.pl/article/no-one-will-ever-be-alone-again-performances-precarity-and-solidarity-amid-greek-metoo

didaskalia
gazeta teatralna

performing #metoo

Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru?

Aneta Głowacka Uniwersytet Śląski w Katowicach

What is the future of German theatre?

This article discusses the transformations taking place in German theatre, triggered by the #MeToo movement. In Germany, these began in 2018 with the sexual harassment accusation of a prominent film and television director and producer, Dieter Wedel, although the activism of organisations drawing attention to violence against women began much earlier. Subsequent cases of harassment and violence in the workplace revealed in the media have prompted the theatre and film community to discuss corrective action on a systemic level. The article discusses both the actions taken by various organisations and associations, such as the Deutscher Bühnenverein (German Stage Federation), the Themis association or the non-profit organisation ensemle-netzwork, as well as research conducted in Germany (among others by Thomas Schmidt) on abuses of power in theatre and film. Their results clearly indicate the need for equality, anti-violence and anti-discrimination measures in the film and theatre industry, as well as a change towards a more democratic management model.

Keywords: #MeToo; system of theatre organization in Germany; democratisation of institutions; power relations; work ethic

1.

Fala #MeToo wywołuje zmiany na całym świecie. W Niemczech zaczęły się one w 2018 roku od oskarżenia Dietera Wedla, prominentnego reżysera filmowego i telewizyjnego, a także producenta, o molestowanie seksualne,

choć aktywność organizacji społecznych mająca na celu zwrócenie uwagi na przemoc wobec kobiet rozpoczęła się znacznie wcześniej. Warto wspomnieć, że w 2016 roku odbyła się dyskusja na temat napaści seksualnych i kampanii „Nein heißt Nein" (Nie znaczy nie), organizowanej przez kilka stowarzyszeń zajmujących się prawami kobiet, która doprowadziła do nowelizacji ustawy o przestępstwach seksualnych. Na początku stycznia 2018 roku w magazynie tygodnika „Die Zeit" ukazał się artykuł, w którym trzy aktorki: Jany Tempel, Patricia Thielman i jedna nieujawniająca nazwiska, zarzuciły Dieterowi Wedlowi molestowanie seksualne i gwałt, po tym, jak sam siebie przedstawiał w mediach jako ofiarę napaści seksualnej (Simon, Wahba 2018). Reżyser początkowo zaprzeczał medialnym doniesieniom, jednak jeszcze w styczniu za pośrednictwem swojego adwokata wydał oświadczenie, w którym wyraził żal, że podczas wielu lat pracy jako reżyser i producent czasami poddawał aktorów i aktorki ostrej, być może nieuzasadnionej krytyce. Pod koniec stycznia 2018 roku, odnosząc się do doniesień medialnych, ogłosił swoją rezygnację z funkcji dyrektora artystycznego festiwalu Bad Hersfeld („Frankfurter Allgemeine Zeitung", 2018). Sprawa napaści seksualnej trafiła do sądu, a w marcu 2021 roku prokuratura w Monachium postawiła Wedlowi zarzuty gwałtu. Jak donosiły media, akt oskarżenia obejmował wówczas dwudziestu świadków („Süddeutsche Zeitung", 2021).

W kolejnym artykułach publikowanych w 2018 roku na łamach „Zeit-Magazin" pojawiały się nie tylko wypowiedzi innych aktorek i współpracownic oskarżających reżysera o napaści na tle seksualnym. Autorzy tych artykułów próbowali również odpowiedzieć na pytanie, jak to się stało, że Wedel przez tyle lat źle traktował pracowników i był bezkarny. Z rozmów ze świadkami wyłonił się ponury obraz systemu przyzwalającego na przemoc. Jego istotnym elementem była uprzywilejowana pozycja reżysera,

który dość szybko zdobył status gwiazdy. To powodowało, że wiele osób chciało z nim pracować, mimo że był znany z autorytarnych zachowań na planie. O upokarzaniu i zastraszaniu współpracowników, a także składaniu aktorkom propozycji seksualnych krążyły legendy, niektóre z kobiet zresztą ostrzegano przed współpracą z nim. Jak się wydaje, wiele osób, które były świadkami werbalnej i psychicznej przemocy, nie zdobyło się na sprzeciw z obawy przed utratą pracy. Jeden telefon Wedla mógł złamać karierę. Poza tym, jak w rozmowie z „Die Zeit" tłumaczył reżyser Simon Verhoven, produkcja filmowa rządziła się wtedy swoimi prawami, i nie były to prawa pracownicze, lecz kwestie finansowe: „wstrzymanie zdjęć, które już się zaczęły, bo jest problem z reżyserem – innymi słowy, zatrzymanie statku na pełnej prędkości – kosztuje dużo pieniędzy i wymaga dużo odwagi". Żeby to zrobić, trzeba mieć powody. Nikt wówczas nie chciał przerwać prac nad filmem „z powodu kilku wybryków na planie" (Ahr i in., 2018).

Na debatę o przemocy w przemyśle filmowym i w teatrze, wywołaną przez ruch #MeToo, dość szybko odpowiedział jeden z najstarszych i największych związków pracodawców Deutscher Bühnenverein (Niemiecki Związek Scen), istniejący od 1846 roku i zrzeszający obecnie czterystu sześćdziesięciu pięciu członków, w tym dwieście dziesięć teatrów i trzydzieści jeden niezależnych orkiestr. Związek zajmuje się kwestiami artystycznymi i organizacyjnymi, a także polityką kulturalną dotyczącą teatrów i orkiestr. Ponadto jako związek pracodawców zawiera umowy zbiorowe z pracowniczymi związkami zawodowymi. Na dorocznym zjeździe w Lubece 9 czerwca 2018 roku władze związku ogłosiły *Kodeks etyki*, mający na celu zapobieganie napaściom na tle seksualnym i nadużyciom władzy. Kodeks nie jest katalogiem regulującym wszystkie zachowania w miejscu pracy, został raczej pomyślany jako inspiracja zachęcająca teatry i orkiestry do tworzenia własnych kodeksów postępowania, wzmacniających w pracy atmosferę wzajemnego szacunku i

współpracy, a także chroniących przed nadużyciami władzy. O ile pierwsza wersja *Kodeksu* koncentrowała się przede wszystkim na kwestiach związanych z napaściami na tle seksualnym i dyskryminacji ze względu na płeć, o tyle jego aktualizacja z 2021 roku, przeprowadzona na zjeździe w Hamburgu, odnosiła się do kolejnych wymiarów wykluczenia, m.in. ze względu na rasę, religię, przekonania, poglądy polityczne, niepełnosprawność, wiek, stan cywilny, tożsamość, orientację seksualną czy pochodzenie społeczne. Jak zapisali twórcy kodeksu, organizacje artystyczne mają odzwierciedlać różnorodność społeczną, a także być miejscem partnerskiej współpracy i empatii, gdzie obowiązuje transparentność, ludzie komunikują się w sposób jasny i jednoznaczny, otwarcie podchodząc do rozwiązywania konfliktów (*Wertebasierter Verhaltenskodex*), zatem kultura pracy bliska jest założeniom tzw. organizacji uczącej się. Peter Senge tym pojęciem określa organizacje umiejętnie adaptujące się do zmiennych warunków, tworzone przez zespoły ludzi ufających sobie i wzmacniających nawzajem swoje mocne strony oraz uzupełniających braki, gdzie, w przeciwieństwie do organizacji opartych na autorytecie, mistrzostwo osiągane jest na każdym poziomie (Senge, 1978, s. 17-19).

2.

Oskarżenie Dietera Wedla o zachowania przemocowe i napaści na tle seksualnym było jedną z głośniejszych spraw odbywających się w ramach #MeToo, choć rzecz jasna niejedyną. W ostatnim roku równie wiele mówiło się o przypadku Klausa Dörra, intendenta berlińskiej Volksbühne, który w marcu 2021 roku złożył wypowiedzenie po tym, jak grupa dziesięciu pracownic oskarżyła go o nadużywanie władzy, seksizm, dyskryminację ze względu na wiek i agresywne zachowania (www.nachtkritik.de). Dörr kierował berlińską sceną od 2018 roku, kiedy przejął ją po nieudanej dyrekcji

Chrisa Dercona. Zaproszony do współpracy przez Klausa Lederera, berlińskiego senatora do spraw kultury, odpowiedzialnego między innymi za nadzorowanie miejskich teatrów, wydawał się osobą, która uspokoi nastroje wokół sceny przy Rosa-Luxemburg-Platz spowodowane odwołaniem Franka Castorfa z funkcji dyrektora po ćwierćwieczu prowadzenia przez niego tej instytucji (Prykowska-Michalak, 2018). Wydawało się, że Dörr, mający dużą praktykę w zarządzaniu teatrami, oceniany jako trzeźwy pragmatyk i człowiek od liczb, wyprowadzi kultową niemiecką scenę z mielizny, na której utknęła po poprzedniej dyrekcji. Warto dodać, że wcześniej, od 2006 roku, Dörr pracował jako zastępca dyrektora generalnego Armina Petrasa w Maxim Gorki Theater, a w 2013 roku przeniósł się wraz z nim do Schauspiel w Stuttgarcie i objął funkcję zastępcy odpowiedzialnego za organizację teatru, finanse i kontrakty. Doświadczenie menedżerskie Dörra z pewnością zaprocentowało. Opracowany przez niego program ratunkowy dla Volksbühne, który wraz z dyrektorką zarządzającą wcielił w życie, pozwolił zwiększyć frekwencję na widowni i zmniejszyć dług, z którym borykała się berlińska scena. Stworzył przyzwoity program i zespół. Na afiszu pojawiły się feministyczne autorki i sztuki. W 2019 roku Lederer przedłużył mu tymczasową dyrekcję do lata 2021 roku, kiedy teatr miał przejąć René Pollesch.

Do płynnego przekazania instytucji jednak nie doszło. Dörr odszedł z teatru w atmosferze skandalu. Jak pisała Victoria Morasch na łamach dziennika „Die Tageszeitung” („taz”), który jako pierwszy upublicznił informacje o tym, co dzieje się za drzwiami legendarnej instytucji, już latem 2020 roku kilka pracownic teatru spotkało się, by wymienić opinie na temat współpracy z nowym dyrektorem. Jesienią grupa powiększyła się, a w listopadzie dziesięć kobiet zdecydowało się złożyć skargę do Vertrauensstelle Themis, czyli stowarzyszenia, którego celem jest przeciwdziałanie przemocy i

molestowaniu seksualnemu w branży telewizyjnej, filmowej i teatralnej (Morasch, 2021). Warto dodać, że stowarzyszenie powstało jesienią 2018 roku w odpowiedzi na odbywającą się w Niemczech debatę dotyczącą ruchu #MeToo, a w jego składzie znalazły się różne organizacje i stowarzyszenia zawodowe oraz przedstawiciele nadawców, np. Deutscher Bühnenverein, ProQuote Film, ARD (Związek Publicznych Nadawców Regionalnych), BVC (Bundesverband Casting e.V.), BVR (Bundesverband Regie, Federalne Stowarzyszenie Dyrektorów) czy ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen, Drugi Program Niemieckiej Telewizji Publicznej); w sumie dwadzieścia dwie organizacje z branży kulturalnej i medialnej, które zasilają również budżet Themis. Stowarzyszenie otrzymuje ponadto wsparcie finansowe od Komisarza Rządu Federalnego ds. Kultury i Mediów, a także od prywatnych nadawców, firm i branżowych organizacji: Amazona, Netflixa i VFF, czyli Organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi producentów filmowych i telewizyjnych (https://themis-vertrauensstelle.de/).

Misją stowarzyszenia, które nazwę przyjęło od bogini sprawiedliwości, jest wspieranie ofiar przemocy i molestowania seksualnego w miejscach pracy. Themis służy przede wszystkim jako punkt konsultacyjny, udzielający bezpłatnych porad prawnych i psychologicznych, które można otrzymać stacjonarnie lub poprzez kontakt telefoniczny; przyjmuje również rolę mediatora pomiędzy pracownikami i pracodawcami. Prowadzi projekty badawcze i udostępnia wyniki badań dotyczące przemocy w branżach związanych z kulturą i mediami, stawiając sobie za cel inicjowanie działań prowadzących do zmiany kultury pracy, by była wolna od strachu i przemocy. Z badań opublikowanych na stronie internetowej organizacji wynika, że molestowanie seksualne w branżach związanych z kulturą i mediami ma charakter strukturalny. W 2020 roku organizacja społeczna CFE (Citzens for Europe, Obywatele dla Europy) przeprowadziła ankiety online w

ramach projektu *Vielfalt im Film* (Różnorodność w filmie). W ciągu kilku miesięcy odpowiedziało na nie około sześciu tysięcy osób z branży filmowej. Wyniki tych ankiet rysują ponury pejzaż: aż osiem na dziesięć ankietowanych kobiet doświadczyło kilkukrotnie molestowania w ciągu ostatnich dwóch lat do czasu przeprowadzenia badania. Ponad połowa poszkodowanych (57 proc.) zachowała to doświadczenie dla siebie, a tylko co trzecia osoba powiedziała o tym w swoim otoczeniu. Zaledwie jedna na dwieście kobiet zgłosiła nękanie (www.vielfaltimfilm.de).

Podobne badania, dotyczące struktury władzy oraz przekraczania granic w przemyśle filmowym, telewizyjnym i teatralnym, zostały przeprowadzone przez Themis, tyle że na dużo mniejszej próbie. W okresie od maja do listopada 2019 roku badaniom w postaci pogłębionych wywiadów zostało poddanych szesnaście osób, zróżnicowanych pod względem wieku, płci, a także profesji teatralnych i filmowych, wśród ankietowanych byli np. producenci, producentki, aktorki, aktorzy, reżyserzy i pracownicy techniczni. Wyniki potwierdziły to, co w środowisku teatralnym i filmowym było powszechnie znane, a mianowicie istnienie dużych zależności władzy w relacjach zawodowych i niejasne zasady wzajemnej współpracy, co sprzyja przekraczaniu granic. Badani wskazywali, że w ich zawodach pracuje się najczęściej pod dużą presją czasu, a intensywny proces produkcji teatralnej bądź filmowej ułatwia przesuwanie granic między ludźmi; światy prywatny i zawodowy łatwo się mieszają, dochodzi do napięć między strukturami hierarchicznymi a strukturami pozornie rodzinnymi. Badani opisali również wiele nieprawidłowości, znanych z obserwacji lub z własnego doświadczenia, układających się w ciąg narastającej przemocy, np. przekroczenie czasu pracy, przesuwanie granic fizycznej wytrzymałości, ataki słowne, krzyki, insynuacje i zastraszanie, tzw. niechciany dotyk, molestowanie seksualne, a wreszcie napaść. Okazało się również, że osoby poddane wywiadom

wykazywały trudności z rozeznaniem, gdzie przebiegają ich indywidualne granice, zwłaszcza że brak werbalizowania własnych potrzeb i oczekiwań był postrzegany w środowisku jako konieczny element procesu twórczego. To powodowało, że częstą reakcją na naruszenie granic osobistych była akceptacja, a przekroczenia na tle seksualnym były dla nich trudne do sklasyfikowania. Nie mieli pewności, jak ocenić te zachowania zarówno pod względem interpersonalnym, jak i prawnym. Co ciekawe, mimo że wielokrotnie byli świadkami przekraczania granic lub doświadczyli tego osobiście, ich przyczyn doszukiwali się nie w sprawcach, ale w specyfice wykonywanego zawodu. Z obawy przed niepoważnym traktowaniem, napiętnowaniem jako tzw. trudny pracownik czy wręcz ze strachu przed utratą pracy rezygnowali ze zgłaszania różnego rodzaju naruszeń. Za grupę najbardziej narażoną na molestowanie seksualne zostali uznani młodzi ludzie. Badani potwierdzili, że w środowisku, w którym dochodzi do nadużyć władzy, istnienie zewnętrznych struktur, cieszących się zaufaniem i zapewniających wsparcie w sytuacjach kryzysowych, jest niezwykle ważne, podobnie jak interwencja w przypadku przestępstw na tle seksualnym (badania Themis, 2020).

Naprzeciw tym oczekiwaniom zdaje się wychodzić Themis, która organizuje szkolenia dla kadry zarządzającej, m.in. dyrektorów, producentów czy menedżerów HR z sektora kultury, ma także w ofercie webinaria na temat rozpoznawania molestowania i zapobiegania mu, przeznaczone dla pracowników, pracodawców i młodych osób rozpoczynających karierę w branży teatralnej bądź filmowej. Jak ważne było powstanie tej organizacji, mogą świadczyć liczby: w ciągu pierwszych osiemnastu miesięcy istnienia do Themis zgłosiło się ponad dwieście pięćdziesiąt ofiar molestowania seksualnego, co Monika Grütters, ówczesna minister stanu ds. kultury i mediów, skomentowała jako „przerażającą skalę molestowania seksualnego i

przemocy w sektorze kultury i mediów” (Amster, 2020). Te statystyki, niestety, sugerują również, że jedna tego typu organizacja może nie wystarczyć. Konieczne wydaje się też podjęcie działań naprawczych na poziomie systemowym, prowadzących do zmiany modelu zarządzania podmiotami działającymi w sektorze kultury z autorytarnego na demokratyczny, wprowadzenie kodeksów etyki chroniących podmiotowość pracowników i wzmacniających działania równościowe, antyprzemocowe oraz antydyskryminacyjne, a w konsekwencji zmianę kultury pracy.

Z badań Themis wynika, że osoby, które molestują, najczęściej są z tego znane w swoim otoczeniu, a ich zachowania przez wiele lat są tolerowane i tuszowane. Wydaje się, że ta zasada dotyczyła również Klausa Dörra. Kiedy w styczniu 2021 roku Themis przekazała do organu nadzorującego Volksbühne, czyli do referatu kultury w berlińskim Senacie, skargę w imieniu pokrzywdzonych pracownic, w liście znalazły się zarzuty dotyczące przekraczania granic bliskości fizycznej, intymnej i psychicznej – kobiety skarżyły się na uprzedmiotawiające spojrzenia, wpatrywanie się w dekolt, nakaz chodzenia w szpilkach, wymuszanie bliskości fizycznej, niechciany dotyk czy niestosowne wiadomości tekstowe, wysyłane w godzinach wieczornych i nocnych, w których mieszały się treści zawodowe i prywatne; mówiły o pogróżkach, zastraszaniu i toksycznej atmosferze w pracy, gdzie jedni pracownicy byli nastawiani przeciwko drugim. Treść tych oskarżeń mogła być zaskakująca dla opinii publicznej, szczególnie że Dörr objął dyrekcję teatru, deklarując poglądy feministyczne. Jednym z priorytetów miały być sprawy kobiet, podejmowane na scenie jako ważny temat. Dyrektor zatrudnił również kobiety w administracji na stanowiskach odpowiedzialnych za kontakty z mediami i w funkcji dramaturżek, a jego zastępczynią, dyrektorką zarządzającą, została Nicole Lohrisch. Kiedy zarzuty pracownic Volksbühne ujrzały światło dzienne, w mediach te

posunięcia kadrowe były oceniane jako *femwashing*, czyli pozorne zainteresowaniem tematyką feministyczną ze względów marketingowych, a w praktyce zatrudnienie wielu kobiet na niższych stanowiskach, by mężczyzna, który jest na szczycie władzy, przestał być widoczny.

O ile opinia publiczna mogła być zaskoczona doniesieniami na temat dyrektora berlińskiej sceny, przyznała się do tego również Victoria Morasch, która w „Die Tageszeitung" przeprowadziła dogłębną analizę sytuacji w teatrze, o tyle złudzeń na temat intendenta Volksbühne nie miały jego byłe współpracownice, które wyraziły poparcie dla skarżących go kobiet. Jedną z nich była Andrea Koschwitz, główna dramaturżka w Maxim Gorki Theater za dyrekcji Dörra, która jeszcze przed jego zatrudnieniem w Volksbühne w 2018 roku informowała senatora ds. kultury o nagannym traktowaniu kobiet przez przyszłego intendenta. Jej ostrzeżenia zostały wówczas zignorowane, a administracja Lederera broniła się, że w tej sprawie nie wpłynął żaden udokumentowany zarzut.

Od 18 stycznia 2021 roku, kiedy Themis przekazała skargę dziesięciu kobiet do referatu kultury w berlińskim Senacie, wypadki potoczyły się błyskawicznie. Trzy dni później odbyła się poufna rozmowa z przedstawicielami administracji Senatu i senatorem ds. kultury Ledererem, a na początku marca Klaus Dörr został przesłuchany w senackim departamencie kultury. W weekendowym wydaniu „taz" ukazał się wspomniany już artykuł Victorii Morasch o praktykach przemocowych w teatrze, choć autorka przypuszczała, że oskarżenia wobec Dörra nie nadają się do sądu, zaś w poniedziałek 15 marca dyrektor, chociaż wcześniej zaprzeczał doniesieniom, poinformował teatr, że bierze pełną odpowiedzialność za stawiane mu zarzuty i odchodzi ze stanowiska. Wyraził również żal, że zranił pracowników swoim zachowaniem, słowami lub

spojrzeniem, a także, że nie udało mu się stworzyć w teatrze atmosfery pozbawionej dyskryminacji oraz otwartej na krytykę („rbb24.de", 2021). Odejście Dörra, który złożył rezygnację 16 marca, było szeroko komentowane w mediach. Rüdiger Schaper w „Der Tagesspiegel" pisał, że odpieranie zarzutów przez Lederera, iż nie sprawdził wcześniej plotek, „pokazuje, jak szybko zmieniają się czasy i obyczaje". Ciągle mówi się o konieczności zmiany struktur i to się właśnie dzieje. „Odejście Dörra to nowość w teatrze w tym kraju, ostrzeżenie […]. MeToo wyzwala silną presję polityczną. Temat jest obecny, a jeśli oskarżenia są uzasadnione i zweryfikowane, są tego konsekwencje" (Schaper, 2021). Z kolei Christine Dössel i Christiane Lutz pisały w „Süddeutsche Zeitung", jednym z największych niemieckich dzienników, że incydent w Volksbühne „po raz kolejny kieruje uwagę na branżę teatralną, charakteryzującą się męską dominacją i patriarchalno-hierarchicznymi strukturami władzy, w których ciągle wykorzystywane są relacje zależności. W teatrze, tym ostatnim bastionie feudalizmu, tak bardzo potrzebne są nowe struktury" (Dössel, Lutz, 2021).

3.

Większość komentatorów sytuacji w Volksbühne zwracała uwagę na konieczność zmian strukturalnych w teatrach, zwłaszcza że to nie był jedyny kryzys w niemieckich instytucjach kultury w ostatnim czasie. Mówili więc o tym, o co od kilku lat upomina się Thomas Schmidt, profesor w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (Wyższa Szkoła Muzyki i Sztuk Scenicznych we Frankfurcie nad Menem), badający rodzimy system organizacji kultury. Schmidt kieruje także programem studiów magisterskich na tej uczelni z zakresu zarządzania teatrem i orkiestrą oraz współpracuje z organizacją non-profit ensemble-netzwerk, która została utworzona w 2015

roku przez pracowników instytucji artystycznych, a jej celem jest prowadzenie kampanii na rzecz zmiany warunków pracy w teatrach publicznych. Stowarzyszenie organizuje konferencje poświęcone warunkom pracy czy kwestiom sprawiedliwości społecznej w branży kulturalnej, lobbuje u polityków na rzecz zmiany rozwiązań prawnych dotyczących funkcjonowania teatrów, a swoje działania prowadzi w ramach grup roboczych, pozwalających uwzględniać specyfikę różnych zawodów teatralnych: od 2016 roku w jego obrębie działa sieć młodych zespołów, sieć reżyserska, dramaturgiczna, a od 2020 roku także sieć asystentów (www.ensemble-netzwerk). Schmidt ma ponadto doświadczenie praktyczne, co w przypadku prowadzonych przez niego badań wydaje się nie bez znaczenia. W latach 2003-2012 był dyrektorem zarządzającym w Deutsche Nationaltheater w Weimarze, gdzie przeprowadził restrukturyzację, dzięki której teatr uniknął likwidacji, a w 2013 roku został dyrektorem artystycznym tego teatru, czyli intendentem. Od wielu lat bada więc warunki pracy w niemieckich teatrach, z powodzeniem wykorzystując wiedzę, którą zdobył jako praktyk.

Strukturom organizacyjnym, procesom produkcji, a także podstawom zarządzania finansami teatru została poświęcona jego pierwsza książka *Theatermanagement. Eine Einführung* (Zarządzanie teatrem. Wprowadzenie, 2012), w której na podstawie studiów przypadku wskazywał możliwości zreformowania zarówno poszczególnych teatrów, jak i samego systemu, sugerując, że transformacja na obu tych poziomach jest w Niemczech konieczna (Schmidt, 2012, s. 133). W kolejnej książce, *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystem* (Teatr, kryzys i reforma. Krytyka niemieckiego systemu teatralnego, 2016), opisywał możliwości zmiany systemu zarządzania teatrami na bardziej efektywne, proponując przejście od hierarchicznie zorganizowanego modelu dyrektorskiego do

modelu zespołowego, w którym byłyby wykorzystane elementy unowocześnionej kultury korporacyjnej. Zwracał również uwagę, że w tym systemie niezwykle istotne jest zaangażowanie zespołu w podejmowaniu wszystkich ważnych decyzji. Przy okazji wskazał podstawowe bolączki publicznych teatrów, takie jak m.in.: hierarchiczne struktury organizacyjne z posiadającym nieograniczoną władzę intendentem, którego należy uznać za element archaicznych rozwiązań organizacyjnych pochodzących z XIX wieku, nadprodukcja, przeciążenie pracowników czy kryzysy związane z finansowaniem, powodowane niskimi dotacjami, marnotrawieniem publicznych pieniędzy czy źle prowadzonym nadzorem finansowym nad instytucjami (Schmidt, 2016, s. 3-9). Odpowiedzią na te diagnozy jest ostatnia książka *Modernes Management im Theater* (Nowoczesne zarządzanie teatrem, 2020), w której Schmidt szkicuje model współczesnego teatru, działającego jako artystyczne, wielofunkcyjne przedsiębiorstwo w oparciu o standardy etyczne i zasady zrównoważonego rozwoju, uwzględniające interesy różnych stron. W kontekście dyskusji o przemocy w niemieckim teatrze nie do przecenienia okazała się jednak jego książka z 2019 roku, *Macht und Struktur im Theater. Asymetrien der Macht* (Władza i struktura w teatrze. Asymetrie władzy), poświęcona strukturom organizacyjnym teatrów i istniejącym w ich ramach relacjom władzy, w której zamieścił wyniki badań, pokazujące skalę systemowej przemocy. Te badania są warte uwagi również dlatego, że miały pionierski charakter. Do tej pory nikt na taką skalę nie badał relacji władzy w teatrach. Niestety, książka Schmidta dostępna jest tylko w języku niemieckim, toteż wyniki jego badań chociażby w Polsce w zasadzie pozostają nieznane; jedynym śladem ich recepcji jest recenzja Karoliny Prykowskiej-Michalak opublikowana w czasopiśmie „Zarządzanie w Kulturze” (2020). Wspominam o tym, bo jak mi się wydaje, doświadczenia Schmidta mogą być inspirujące do

przeprowadzenia podobnych badań w Polsce. Co prawda ramy prawno-finansowe organizowania teatrów w obu krajach różnią się od siebie, to jednak struktury organizacyjne instytucji artystycznych z nadrzędną rolą dyrektora wykazują wiele podobieństw.

Badania ankietowe wśród pracowników teatrów zostały przeprowadzone wiosną 2018 roku, a więc rok po ogłoszeniu przez Niemiecki Związek Scen *Kodeksu etycznego*, choć, jak deklaruje Schmidt, pomysł na nie pojawił się już w 2016 roku. Wówczas zebrał materiał teoretyczny, opracował tezy i szczegółowy scenariusz (Schmidt, 2019, s. 3). Badania były realizowane ze studentami studiów magisterskich na kierunku zarządzanie w ramach projektu *Sztuka i władza w teatrze*. Ankiety w formie online wypełniła reprezentatywna grupa 1966 osób – artystycznych i nieartystycznych pracowników wszystkich typów teatrów. Dwie trzecie ankietowanych stanowiły kobiety, co można tłumaczyć ich większą gotowością do udziału w badaniach wspierających poprawę warunków społecznego funkcjonowania, częstszym niż mężczyźni korzystaniem z nowych mediów, a także z powodu sytuacji, którą potwierdzają statystyki, że kobiety znacznie częściej są ofiarami różnych form przemocy: psychicznej, fizycznej czy seksualnej. Jeśli chodzi o mężczyzn, te statystyki są o wiele niższe i dotyczą głównie młodych osób (s. 312). Co ciekawe, większość badanych więcej niż raz zetknęła się z różnymi formami przemocy w miejscu pracy, co potwierdza tezę niemieckiego badacza, że ma ona charakter systemowy (s. 217).

Ankieta składała się z pytań szczegółowych pogrupowanych w osiem obszarów tematycznych, które pozwoliły rozpoznać sytuację społeczną i socjalną pracowników oraz warunki ich pracy. Pytania dotyczyły kwestii związanych z zatrudnieniem i wynagrodzeniem, form nadużywania władzy w teatrach i napaści na tle seksualnym, a także reprezentacji interesów

pracowników wewnątrz instytucji i ochrony ich dóbr osobistych. Ostatnia grupa pytań dotyczyła doświadczeń z okresu studiów i modelu kształcenia, a także ogólnej oceny instytucji teatralnej. Z badań wynika, że 56 proc. ankietowych było narażonych na nadużycia władzy w swoim obecnym miejscu pracy, przy czym odsetek kobiet wynosił prawie 60 proc. Przemocy psychicznej doświadczyło 47,2 proc. badanych (s. 281), a przybierała ona najczęściej postać zastraszania, presji psychicznej z powodu groźby nieprzedłużenia umowy, krzyków, pomniejszania, zawstydzania, zniesławiania, dyskredytujących komentarzy na temat wyglądu, nadmiernej kontroli czy znęcania się (s. 327-328), jakkolwiek nadużycia władzy miały też bardziej subtelną formę, przejawiającą się w odmowie dostępu do informacji, braku możliwości wypowiedzenia się czy w dzieleniu pracowników na dobrych i docenianych w ramach mało przejrzystego systemu nagradzania oraz złych (s. 17). Prawie 10 proc. ankietowanych doświadczyło napaści na tle seksualnym, najczęściej na scenie lub podczas próby (31 proc.), a także w bufecie teatralnym (27 proc.). Tylko 28,5 proc. uczestników badania nie spotkało się z żadnymi konsekwencjami z powodu odrzucenia oferty seksualnej, co w innych przypadkach kończyło się niewywiązaniem z zawodowych zobowiązań przez reżyserów bądź dyrektorów teatrów (s. 322).

Występującym w instytucjach artystycznych różnym formom przemocy zdaniem Schmidta sprzyjają przynajmniej trzy okoliczności. Po pierwsze, hierarchiczna struktura zależności i nadmierna, niekontrolowana władza intendenta, który łączy funkcję dyrektora artystycznego i menedżera, ma więc ogromne uprawnienia decyzyjne i dyscyplinarne, co często prowadzi do nadużywania własnej pozycji. W niemieckim systemie teatralnym intendent odpowiada za kształt artystyczny teatru, w związku z tym ma prawo do jednoosobowego dysponowania zasobami organizacji, np. do decydowania o losach zespołu. Może więc zwolnić wszystkich pracowników artystycznych

bez podania ważnego powodu (zob. Schmidt, 2019, s. 25-59; Prykowska-Michalak, 2020). Po drugie, niepewność zatrudnienia i fatalna sytuacja finansowa osób pracujących w teatrach (połowa badanych z powodu niskich wynagrodzeń musiała podjąć dodatkową pracę) powoduje, że z obawy przed utratą posady godzą się na sytuacje przemocowe. Wreszcie niewystarczająca ochrona pracowników wewnątrz instytucji. Trzy czwarte z ankietowanych osób uważa, że formy wsparcia dla ofiar przemocy są niewystarczające, a organy istniejące w teatrach działają nieskutecznie. Istnieje przekonanie, że raczej współpracują one z dyrektorami teatrów albo ulegają ich presji, aniżeli działają na korzyć osób pokrzywdzonych. Tylko jedna piąta ankietowanych jest zadowolona z aktywności organizacji reprezentujących pracowników, jednak tyle samo osób uważa, że wniesienie skargi kończy się negatywnymi konsekwencjami, co potwierdza, że dotychczasowe rozwiązania nie cieszą się społecznym zaufaniem. Prawie 30 proc. ankietowanych nigdy nie szukało pomocy wśród kolegów czy organizacji pracowniczych istniejących w miejscu, w którym doświadczyło nadużycia władzy (s. 323).

Co warte podkreślenia, badani przez Schmidta pracownicy teatrów mają dużą świadomość procesów zachodzących w instytucjach artystycznych, a także dostrzegają potrzebę zmian w sposobach ich organizacji i funkcjonowania. Prawie 60 proc. uważa, że struktury i kultura teatru promują niesprawiedliwość i nadużywanie władzy, a także, że władza dyrektora artystycznego jest zbyt duża i niekontrolowana. Zwracają ponadto uwagę, że normy etyczne są rzadko przestrzegane. Wielce wymowny jest fakt, że tylko 1 proc. ankietowanych chciałby pozostawić instytucje w obecnym kształcie, a mniej niż pół procenta, czyli 8 ze 1966 badanych, uważa, że obecne w teatrach relacje władzy są sprawiedliwe. Prawie 70 proc. badanych pracowników teatrów chciałoby w miejscach pracy sprawnie działających punktów kontaktowych, a 64 proc. uważa, że organy, które

przyjmują skargi powinny być niezależne. Osoby zatrudnione w teatrach oczekują ponadto spłaszczenia hierarchii i możliwości współdecydowania o losach instytucji, a także uczestnictwa w demokratycznym podejmowaniu decyzji (Schmidt, 2019, s. 326).

Nic dziwnego, że wnioski z badań prowadzą do refleksji o konieczności przeprowadzenia strukturalnych zmian w teatrach, dotyczących nie tylko modelu zarządzania, ale również panujących w nich warunków pracy. Okazuje się bowiem, że twórczość artystyczna odbywa się kosztem zatrudnionych w teatrach pracowników, na których wywiera się presję powodowaną m.in. brakami kadrowymi, przeciążeniem z powodu nadprodukcji i wieloma innymi czynnikami, które w efekcie prowadzą do łamania zasad etycznych i licznych przekroczeń. Ich skala jest zaskakująca. Nie bez znaczenia jest również typ władzy, który uosabia wielu intendentów i dyrektorów, określany przez niemieckiego badacza jako połączenie pewności siebie z brakiem ostrożności i ignorancją, czyli klasycznymi przejawami złego zarządzania, co prowadzi do licznych kryzysów. Schmidt ustalił, że w latach 2008-2019 w teatrach z niemieckiego obszaru językowego zdarzyło się pięćdziesiąt poważnych kryzysów, m.in. w Berlinie (2008), Wuppertalu (2009), Hamburgu (2010), Frankfurcie (2012), Wiedniu (2014), Rostocku (2015), Chemnitz (2018) czy w Schwerinie (2019) (Schmidt, 2019, s. 4), które w przeważającej mierze wynikały ze złego zarządzania i błędów tkwiących w strukturze organizacji, w mniejszym zaś stopniu spowodowane były brakiem nadzoru, nadużyciami władzy czy nepotyzmem (s. 3). Jego zdaniem wielu dyrektorów nie ma wystarczającej wiedzy na temat swojego personelu, nie przechodzi też odpowiednich szkoleń, choć nowe pokolenie jest już kształcone bardziej holistycznie (s. 11).

Paradoksalnie ofiarami istniejącej kultury organizacji i obecnego w jej

ramach systemu władzy są również dyrektorzy, którzy – jak zauważa Schmidt – wpadają w pułapkę pozornej wszechmocy. Obowiązki przypisane dyrektorom są tak liczne, że bez problemu można by je rozdzielić na kilka osób. Oczywiste wydaje się, że „jeśli jedna osoba musi sprostać wszystkim zdaniom, to istnieje potrzeba kontroli", a do tego „jeśli ktoś ma wysoką pozycję i jest wspierany przez politykę, traci empatię, która jest ważna w relacjach interpersonalnych" (Schmidt, 2020). Jak pokazują badania Schmidta, w istniejącym w Niemczech systemie przekroczenia i nadużycia władzy są tolerowane w takim samym stopniu jak nepotyzm i nadmiar władzy w jednym ręku (s. 13), można więc mówić o przyzwoleniu społecznym dla niektórych niepożądanych zachowań. Asymetria władzy prowadzi też do sytuacji, w której chroni się sprawców, a nie ofiary przemocy. Pracownicy z obawy przed utratą pracy wolą nie sygnalizować przekroczeń, których doświadczyli jako ofiary lub świadkowie, choć stwierdzenie badacza, że „teatr jest tak długo organizacją toksyczną, jak długo te formy władzy nie są komentowane, nagłaśniane i pozbawiane sankcji" (s. 16) wydaje się oczywiste.

Schmidt wylicza również nieprawidłowości, które wiążą się z silnie zhierarchizowanym, dyrektorskim modelem zarządzania, są to m.in. brak przepływu informacji, ukryty proces decyzyjny, biurokracja, która ogranicza kreatywność, innowacyjność, niezależność i wszechstronność, brak etyki w zarządzaniu, nadużywanie władzy czy nepotyzm, jeśli dyrektorom uda się przeforsować swoje cele dzięki sprytnemu lobbingowi. Kolejnym niebezpieczeństwem wynikającym z istniejącego systemu jest nadmierne powiązanie instytucji artystycznych z polityką, co wynika zarówno z zależności organizacyjno-finansowych, jak i z roszczeń polityków do sterowania kulturą, która ciągle jest silnym polem oddziaływania na społeczeństwo, i postrzegania siebie raczej w roli kontrolerów aniżeli

interesariuszy.

Odpowiedzią na te niedoskonałości systemu z całą pewnością jest jego zmiana, polegająca zdaniem Schmidta na stworzeniu nowych struktur, pozwalających na większą różnorodność organizacji artystycznych, a także spłaszczenie hierarchii czy kolektywne zarządzanie. Niemiecki badacz w miejsce klasycznego modelu zarządzania z dominującą rolą dyrektora, z którą wiąże się silna centralizacja władzy, sugeruje wprowadzenie kilku innych rozwiązań. Jednym z nich jest model podwójnej dyrekcji, gdzie dyrektorzy mają równorzędne stanowiska, a zatem władza i odpowiedzialność spoczywają na dwóch osobach. Ten model jest obecnie realizowany w Schauspielhaus Zürich, gdzie dwóch dyrektorów sprawuje wspólną dyrekcję artystyczną oraz wykonuje działania operacyjne na równi z poszczególnymi pracownikami działów. Spłaszczenie struktury władzy jest charakterystyczne również dla modelu zarządzania kolektywnego, gdy decyzje podejmowane są przez zespół produkcyjny, jak w przypadku niezależnej grupy Prinzip Gonzo z Zürichu, gdzie czterech artystów na przemian pełni funkcję dyrektora, reżysera, producenta, dramaturga czy odtwórcy (Schmidt 2020a, s. 61). Innym rozwiązaniem organizacyjno-operacyjnym jest z kolei struktura macierzowa, czyli model zarządzania przeniesiony z korporacji. Struktury macierzowe buduje się niezależnie od istniejącego schematu organizacyjnego, najczęściej do realizacji przedsięwzięć wymagających powołania specjalnego zespołu projektowego (Galos, Cholewa). Osłabieniu autorytarnego sposobu zarządzania teatrem z całą pewnością sprzyja silniejszy udział zespołów w sprawowaniu władzy, na przykład poprzez powołanie rad programowych, artystycznych czy pracowniczych. Dzisiaj jeszcze trudno powiedzieć, który model okaże się najlepszy, wiele zależy zapewne od misji, zespołu i otoczenia społecznego, w którym działa organizacja. Nowoczesny teatr to taki, w którym umiejętnie

zarządza się zarówno zasobami, jak i personelem (teza, że poziom satysfakcji pracowników wpływa na jakość ich pracy, wydaje się oczywista) oraz włącza w działania instytucji rozmaitych interesariuszy.

W procesie zmiany systemu organizacji teatrów oraz modeli funkcjonowania instytucji artystycznych konieczna wydaje się też profilaktyka antyprzemocowa, podnosząca świadomość wśród pracowników i pracodawców oraz wprowadzenie na różnych poziomach zarządzania odpowiednich regulacji. Nie bez znaczenia jest stworzenie systemu wsparcia dla pracowników poza organizacją, gdzie będą mogli otrzymać szybką pomoc. Wydaje się również, że regularna ocena działań dyrektorów powinna wykraczać poza statystyki związane z liczbą premier, frekwencją na widowni czy wpływami z biletów, a brać pod uwagę poziom artystyczny teatru, jego znaczenie dla lokalnej społeczności czy trafność podejmowanych przez dyrektora decyzji personalnych. W procesie zmiany niemałe znaczenie ma uwolnienie organizacji artystycznych od nacisków politycznych, do czego drogą może być współpraca z otoczeniem. Chodzi o różne grupy interesariuszy, działających w obszarze społecznym, w edukacji i turystyce, a także organizacje non-profit i lokalne władze, których przedstawiciele wespół z reprezentantami pracowników i niezależnymi ekspertami mogliby wchodzić w skład różnego rodzaju ciał doradczych funkcjonujących przy teatrach (Schmidt, 2020, s. 64). Udział wspólnoty podatników w życiu organizacji artystycznych, a więc przeniesienie legitymacji do sprawowania kontroli z polityków na społeczeństwo, jest – jak się wydaje – kluczem do demokracji.

4.

Badania przeprowadzone przez Schmidta w 2018 roku spotkały się z dużym zainteresowaniem zarówno mediów, jak i Niemieckiego Związku Scen, który

na kilku sesjach omawiał kwestie zawarte w książce w kontekście nadużyć dyrektorów innych teatrów, na przykład w Karlsruhe. Zresztą przypadek Staatstheater Karlsruhe wydaje się szczególny przede wszystkim dlatego, że wysiłku usunięcia niekompetentnej osoby ze stanowiska zarządczego i zadbania o przyszłość teatru podjął się przede wszystkim zespół. Na moje pytanie, czy coś zmieniło się w niemieckim pejzażu kulturalnym od 2019 roku, kiedy zostały opublikowane wyniki badań ankietowych, Schmidt odpowiedział, że w teatrach nastąpiło wzmocnienie pozycji artystów. Wielu aktorom udało się nakłonić swoje dyrekcje do podjęcia działań poprawiających warunki pracy, co jest niewątpliwie nową jakością w niemieckim systemie teatralnym również dlatego, że poziom uzwiązkowienia artystów jest stosunkowo niski. Debata na temat przemocy i relacji władzy wyostrzyła wrażliwość zarówno na rozmaite formy nadużyć, jak i na kwestie związane ze społeczną różnorodnością czy parytetem płci. Zdaniem Schmidta dostrzegalna jest zmiana świadomości środowiska teatralnego, o czym świadczy także liczba dwudziestu otwartych wykładów wygłoszonych przez niego na uczelniach, w teatrach i w ramach festiwali (Schmidt, 2022). Potrzeba krytycznej dyskusji na temat warunków i etyki pracy, badania, które dostarczyły danych liczbowych, a także zaangażowanie mediów, co pokazały wspomniane przykłady, muszą wpływać na decyzje dyrektorów teatrów oraz polityków, przyczyniając się do uruchomienia procesu zmian, który może być dobrym przykładem również dla tego typu działań w Polsce. Oczywiście transformacja nie nastąpi od razu, jednak podjęcie działań dzisiaj oznacza poprawę funkcjonowania teatrów w przyszłości.

Wzór cytowania:

Głowacka, Aneta, *Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru?*, „Didaskalia.

Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, doi: 10.34762/7cd9-6k87.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/7cd9-6k87

Autor/ka

Aneta Głowacka (aneta.glowacka@us.edu.pl) – dr nauk huamanistycznych, adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na estetycznych przemianach w teatrze i dramacie XX i XXI wieku, instytucjonalnych podstawach działalności teatralnej, związkach teatru i polityki, a także na relacjach teatru z kulturami lokalnymi i rdzennymi. Numer ORCID: 0000-0003-4622-6315.

Bibliografia

Ahr, Nadine; Coen, Amrai; Fuchs, Christian; Hamann, Götz; Kunze, Anne; Phạm, Khuê; Wahba, Annabel, *Dieter Wedel. Das System*, „ZEITmagazin” 2018 nr 13, 22 III 2018, https://www.zeit.de/zeit-magazin/2018/13/dieter-wedel-fernsehen-deutsch… [dostęp: 16 I 2022].

Amsler, Jose, *Drei Jahre #MeToo am Theater – Eine Momentaufnahme*, 28 X 2020, https://www.alex-berlin.de/blog/drei-jahre-metoo-am-theater-eine-moment… [dostęp: 20 I 2021].

Anfangsverdacht: Staatsanwaltschaft ermittelt gegen Wedel, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 23 I 2018, https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/staatsanwaltschaft-mu… [dostęp: 16 I 2022].

Badania stowarzyszenia Themis, *Grenzen der Grenzenlosigkeit Machtstrukturen, sexuelle Belästigung und Gewalt in der Film, Fernseh- und Bühnenbranche*, themis-vertrauensstelle.de, kwiecień 2020.

Dössel, Christine, Lutz, Christiane, *Berliner Volksbühne:Intendant Klaus Dörr tritt zurück*, „Süddeutsche Zeitung”, 15 III 2021, https://www.sueddeutsche.de/kultur/berliner-volksbuehne-theater-metoo-1… [dostęp: 10 I 2022].

Galos, Agnieszka; Cholewa, Adrianna, *Struktura macierzowa*, [w:] *Encyklopedia zarządzania*, https://mfiles.pl/pl/index.php/Struktura_macierzowa, [dostęp: 6 I 2022].

Machtmissbrauchs-Vorwürfe. Volksbühnen-Intendant Klaus Dörr tritt zurück, „rbb24.de", 15 III 2021, https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2021/03/volksbuehne-berlin-intendan… [dostęp: 8 I 2022].

Morasch, Viktoria, Metoo an der Berliner Volksbühne: *Eine Bühne für Sexisten*, www.taz.de, 13 III 2021, https://taz.de/Metoo-an-der-Berliner-Volksbuehne/!5754690/ [dostęp: 20 I 2021].

Prykowska-Michalak, Karolina, *Dyrektor teatru. Perspektywa niemiecka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020 nr 155, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dyrektor-teatru-perspektywa-niemiecka [dostęp: 10 I 2022].

Prykowska-Michalak, Karolina, *Jak zniszczyć światowej klasy teatr przed upływem jednego sezonu? Fiasko pomysłu Nowej Volksbühne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2018 nr 147.

Prykowska-Michalak, Karolina, *Teatr i władza. Recenzja książki: Thomas Schmidt, „Macht und Struktur im Theater: Asymetiren der Macht"*, „Zarządzanie w Kulturze" 2020, t. 21, nr 2, https://www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze/2020/21-2-2020/art/1690… [dostęp: 10 I 2022].

Schaper, Rüdinger, *Nach #MeToo-Vorwürfen Volksbühnen-Intendant Klaus Dörr gibt Amt vorzeitig auf*, „Der Tagesspiegel", 15 III 2021, https://www.tagesspiegel.de/berlin/nach-metoo-vorwuerfen-volksbuehnen-i… [dostęp: 10 I 2022].

Schmidt, Thomas, *Im Spiegel kritischer Diskurse und Zerreißproben Überlegungen zu einem neuen, modernen Theatermanagement*, „Kultur Management Network" 2020a nr 157 (listopad/grudzień).

Schmidt, Thomas, Korespondencja mailowa z dn. 7 I 2022.

Schmidt, Thomas, *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutsche Theatersystem*, Spinger VS, Wiesbaden 2016.

Schmidt, Thomas, *Theatermanagement. Eine Einführung*, Spinger VS, Wiesbaden 2012.

Schmidt, Thomas, *Was ein Theatermanagement-Professor über Krisen im Theatersystem und die Situation in Karlsruhe sagt*, rozmawiał A. Jütter, „Radische. Neueste Nachtrichten", 27 XI 2020 b, s. 8, https://bnn.de/nachrichten/kultur/was-ein-theatermanagement-professor-u… [dostęp: 14 I 2022].

Schmidt, Thoms, *Macht und Struktur*, Spinger VS, Wiesbaden 2019.

Senge, Peter M., *Piąta dyscyplina. Teoria i praktyka organizacji uczących się*, przeł. H. Korolewska-Mróz, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa 1998.

Simon, Jana; Wahba, Annabel, *Dieter Wedel. Im Zweligcht*, „ZEITmagazin” 2018 nr 2, 3 I 2018, https://www.zeit.de/zeit-magazin/2018/02/dieter-wedel-regisseur-sexuell… [dostęp: 16 I 2022].

Strona internetowa projektu *Różnorodność w filmie*: www.vielfaltimfilm.de [dostęp: 2 I 2022].

Strona internetowa stowarzyszenia Themis, https://themis-vertrauensstelle.de [dostęp: 20 XII 2021].

SZ/dpa/jsa/afis, Staatsanwaltschaft klagt Dieter Wedel wegen Vergewaltigung, „Süddeutsche Zeitung” 5 III 2021, https://www.sueddeutsche.de/panorama/dieter-wedel-anklage-vergewaltigun… [dostęp: 16 I 2022].

Volksbühnen-Intendant Klaus Dörr tritt zurück, www.nachtkritik.de, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=192… [dostęp: 20 XII 2021].

Wertebasierter Verhaltenskodex des Deutschen Bühnenvereins, https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpol… [dostęp: 16 I 2022].

www.ensemble-netzwerk.de/enw/about/was-ist-das-ensemble-netzwerk/ [dostęp: 13 I 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/jaka-jest-przyszlosc-niemieckiego-teatru*

didaskalia
gazeta teatralna

performing #metoo

Od call outów do zmiany strukturalnej

Z Ilse Ghekiere rozmawiają Marta Keil i Hanna Księżniakiewicz

Zapis rozmowy, która odbyła się online 4 czerwca 2021 w ramach projektu „To tylko teatr", zainicjowanego przez studentki teatrologii i performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego: Hannę Księżniakiewicz, Kamilę Wdowską i Magdalenę Zabiegaj, uczestniczące w zajęciach „Warsztat kuratorski" w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, prowadzonych przez Martę Keil.

Marta Keil: Ilse, jesteś współinicjatorką oddolnego ruchu Engagement Arts, zorganizowanego przez artystki i artystów przeciwko seksizmowi i przemocy związanej z płcią. Szczególnie istotne wydają mi się dwa czynniki kształtujące waszą pracę. Pierwszy z nich to ścisłe powiązanie molestowania seksualnego z nadużywaniem władzy: od samego początku zwracałyście na to uwagę. Drugi to kolektywny wymiar działań Engagement: samoorganizacja i włączanie rozmaitych przedstawicieli środowiska sztuki w tworzenie i negocjowanie narzędzi i praktyk, jakie proponujecie. Mam

wrażenie, że to właśnie dzięki tej strukturze udało wam się zgromadzić na tyle dużo głosów, że nie można było ich zignorować. Kilkadziesiąt organizacji, instytucji i indywidualnych twórców i twórczyń podpisało Engagement Manifesto (Manifest Zaangażowania), w którym publicznie zobowiązują się do działania na rzecz tworzenia bezpieczniejszych miejsc pracy w sztuce. Więcej – do złożenia podpisów zaprosiłyście nie tylko osoby związane z instytucjami czy organizacjami, ale także widzów, osoby odpowiedzialne za edukację artystyczną oraz te, które kiedyś być może przekroczyły granice. Otworzyłyście więc debatę na tych, którzy mogli w jakimś momencie wyrządzić innym krzywdę. To szczególnie ciekawe z perspektywy sytuacji w Polsce, gdzie silna fala #MeToo w teatrze miała miejsce w 2021 roku i gdzie właśnie zaczynamy rozmawiać o tym, czy i jak możliwy jest powrót sprawców do pracy zawodowej. Dlatego tak istotne jest dla nas zrozumienie, co sprawiło, że ruch Engagement Arts był możliwy? I jakie przeszkody były dla was najtrudniejsze?

Ilse Ghekiere: Ruch Engagement Arts udało się uruchomić dlatego, że nie powstawał w izolacji: równolegle trwały szerokie dyskusje, zainspirowane przypadkiem Harveya Weinsteina i korzystające z hashtagu #MeToo, stworzonego kilka lat wcześniej przez czarną feministkę i aktywistkę Taranę Burke, która zajmowała się problemem przemocy seksualnej. Pół roku przed początkiem globalnej fali #MeToo w mediach dostałam grant na badania artystyczne wokół seksizmu w obszarze tańca w Belgii. W ramach badań przeprowadziłam wywiady z około trzydziestoma kolegami i koleżankami, dzięki czemu miałam dostęp do dużej liczby danych jeszcze przed uruchomieniem szerokiej debaty wokół #MeToo. Napisałam artykuł *#WeToo: What dancers talk about when they talk about sexism*[1],

który ukazał się w momencie, kiedy w każdym kraju odnajdywano własną wersję historii Weinsteina. W tamtym czasie nie było zbyt wielu publicznych przypadków #MeToo w Belgii (tylko jedna historia związana z postacią z telewizji zwróciła uwagę mediów) – albo raczej nie było gruntu, na którym można było zacząć rozmowę na ten temat. Tym, co umożliwiło uruchomienie dyskusji w obszarze tańca, było położenie nacisku na zbiorowość doświadczenia przemocy (stąd tytuł *#WeToo*). Zbiorowa opowieść wskazuje raczej na problemy strukturalne niż na pojedynczych sprawców. Chociaż korzystałam ze świadectw, to zarówno ofiary, jak i sprawcy pozostali anonimowi. Z pewnością był to call out, ale odsłaniający nie konkretne osoby, ale problemy strukturalne. Na tej bazie powstał Engagement. Zaraz po publikacji artykułu utworzyłyśmy prywatną grupę na Facebooku, gdzie dzieliłyśmy się kolejnymi świadectwami. Ale ta metoda nie okazała się tak skuteczna jak w krajach skandynawskich (np. w Szwecji). Zdecydowałyśmy więc, że zamiast online, spotkamy się na żywo – i to postanowienie stało się jedną z podstawowych zasad Engagement: organizowania otwartych spotkań, do których każda i każdy może dołączyć. Na początku, kiedy dyskusja była bardzo intensywna, spotkania odbywały się raz w tygodniu, potem co dwa tygodnie, aż wreszcie raz w miesiącu – i tak spotykamy się do dzisiaj. W trakcie pandemii comiesięczne zebrania odbywały się online: ważne było dla nas zachowanie ciągłości i utrzymanie kontaktu z tymi, którzy chcieli wiedzieć, co robimy. Zarazem była to próba stworzenia bezpiecznej przestrzeni, w której artystki i artyści mogą swobodnie dzielić się doświadczeniami. Chodziło nam o budowanie poczucia solidarności i świadomości, że jest dostępna przestrzeń, w której można opowiedzieć własną historię, ale też praktykować słuchanie opowieści innych osób bez natychmiastowego osądzania czy bycia osądzaną – to jedna z podstaw pracy Engagement. Jeśli chodzi o rozpoznawalność Engagement Arts w obszarze

sztuki, ważnym czynnikiem było zaproszenie ze strony poprzedniego ministra kultury, byśmy dołączyły do uruchomionych przez niego działań na rzecz walki z przemocą we flamandzkiej sztuce. Wreszcie przy stole negocjacyjnym znalazły się osoby, które bezpośrednio reprezentowały twórców: wcześniej w takich sytuacjach były obecne związki zawodowe, ale niewiele z nas miało okazję bezpośrednio uczestniczyć w rozmowie. W dodatku po roku pracy dostałyśmy finansowanie, co miało kluczowe znaczenie dla utrzymania ruchu. Pierwsze spotkania były tłumne, teraz uczestniczy w nich mniej osób. Pojawiło się więc pytanie, jak zbudować trwały ruch na bazie inicjatywy, która powstała w odpowiedzi na konkretną sytuację. I w jaki sposób, jako inicjatorka, mogę zbudować swoje życie zawodowe jako aktywistka.

Jeśli natomiast chodzi o liczbę organizacji i instytucji, które podpisały manifest: właściwie wydarzyło się to bez naszych starań – ludzie decydowali się złożyć podpis, a za nimi szli kolejni. Nie zależało nam na liczbie podpisów, ale na samym geście złożenia propozycji naszemu środowisku zawodowemu. Tekst manifestu jest bardzo prosty – używamy języka aktywistycznego, skierowanego wprost do kilku grup z pola sztuki: instytucji, osób odpowiedzialnych za edukację, widzów, artystów oraz osób, które przekroczyły granicę – co jest szczególnie ważne. Zależało nam na powiedzeniu: problem jest strukturalny i skomplikowany, uczestniczą w nim różne strony, za czym idą różne formy odpowiedzialności. A duża liczba podpisów wynika też pewnie z naszych działań, które przyciągnęły uwagę mediów głównego nurtu. Na przykład 11 marca 2018 roku, w Międzynarodowy Dzień Kobiet, zorganizowałyśmy publiczne czytanie świadectw w Kaaitheater – jednym z największych brukselskich teatrów. W ciągu dwóch godzin przeczytałyśmy około dwudziestu pięciu historii. Wszystkie były trudne, ale też wszystkie wymagały tylko jednego: by usiąść i wysłuchać ich w całości. Niektórzy dziennikarze pewnie szukali skandalu,

czegoś w rodzaju „przypadku Harveya Weinsteina”. Dlatego podjęłyśmy decyzję, by nie ujawniać nazwisk, chyba że miałyśmy poczucie, że mamy nad konsekwencjami ich ujawnienia pełną kontrolę. Całe wydarzenie wymagało więc zaakceptowania anonimowości i skupienia się na wysłuchaniu opowieści wielu kobiet, artystek performatywnych, i ich doświadczeń. A ponieważ wydarzenie zyskało rozgłos w mediach i dostałyśmy silne wsparcie od środowiska, pojawiły się organizacje, które chciały wesprzeć inicjatywę. Co ciekawe, mniej więcej w tym samym czasie Beursschouwburg[1] zaproponował program „The future is feminist” (Przyszłość jest feministyczna) – wszystko razem stworzyło pewne *momentum*, rodzaj trendu.

Ale pytałaś też o przeszkody – myślę, że zrozumienie tego, jak Engagement może działać, było lekcją zarówno dla mnie, jak i dla pozostałych zaangażowanych osób. Jedną z najważniejszych rzeczy jest dbanie o własną odporność – zmęczenie bywa obezwładniające i wszechogarniające, zwłaszcza że działasz bez przerwy w trybie pilnym. W dodatku pracę tę wykonują osoby, które zazwyczaj same doświadczyły różnych form dyskryminacji. Siłą sprawczą Engagement są przede wszystkim kobiety, które poza tym mają własne kariery artystyczne, niektóre mają też dzieci. Myślę więc, że jednym z dużych wyzwań jest znalezienie takiego sposobu na działania aktywistyczne, który będzie inspirujący i wzmacniający; aktywizmu, który jest zarazem formą troski o siebie nawzajem i daje pozytywną energię w zamian. Tym bardziej że w środowisku artystycznym jest mnóstwo przypadków wypalenia zawodowego spowodowanych prekarnością warunków pracy – jestem przekonana, że podobnie jest w Polsce. A jeśli do tego jeszcze wykonujesz pracę aktywistyczną, która ma na celu zmianę całego obszaru sztuki, a robisz to dlatego, że nikt inny nie zrobi tego za ciebie, to wszystko to może być potwornie wyczerpujące.

Kolejnym wyzwaniem jest oczywiście uruchamianie wyjątkowo osobistych doświadczeń, zwłaszcza jeśli mowa o molestowaniu seksualnym. Często nie chodzi tu o jedno szczególne wydarzenie, ale o zgromadzenie kilku mniejszych doświadczeń, które niekoniecznie mają formę molestowania, ale opisują kontekst, w którym się znajdujesz. Zwykle historie te są naprawdę skomplikowane i szczególnie ważna jest jak największa precyzja i transparentność. Precyzja ta dotyczy wszystkich zaangażowanych: instytucji, osoby, która przekracza granice i osoby, która tego doświadcza. Mogę to powtarzać bez końca: precyzja w nazywaniu tego, co się dzieje, jest kluczowa – zwłaszcza dlatego, że sytuacje przemocy uruchamiają ogromne emocje, nawet u osób, które nie doświadczyły jej bezpośrednio.

Kolejną przeszkodą jest proces zmiany kultury, ponieważ logika patriarchalna jest ciągle głęboko zakorzeniona w naszej historii, w wychowaniu. Nawet feministyczny aktywizm może przekształcić się w patriarchalny, ponieważ tak nas ukształtowano. Wydaje mi się, że Engagement zyskał sporo sprawczości przez te lata, co jest wspaniałe, ale może też prowadzić do pułapki, w której nie wykorzystujesz owej sprawczości do zmiany, ale do własnych celów i budowania własnego ego. Dlatego konieczna jest ciągła praca i ciągła krytyczna refleksja.

Jeszcze innym ważnym problemem, który potrafi frustrować, jest branie odpowiedzialności. Kultura brania odpowiedzialności może być transformacyjna, jeśli nie skupia się na karze, ale na naprawie i trosce. Jeśli osoby, które przekroczyły granice, gotowe są wziąć za to odpowiedzialność, może to doprowadzić do realnej zmiany w środowisku i zadziałać uzdrawiająco na społeczność. Niestety gotowość do przeprosin nie jest częsta w naszej kulturze, podobnie jak gotowość do rozmowy – zwłaszcza trudnej, która wymaga realnego oddania miejsca oraz wysłuchania ludzi,

którzy wskazują, że to, co robiłaś, nie jest w porządku. Wiele zależy od tego, w jaki sposób wchodzisz w taką rozmowę i jakimi narzędziami dysponujesz jako osoba, która ma pewną władzę i przywileje. Bardzo często wiele pracy wkłada się w proces zmiany, by na koniec zobaczyć, że osoby, które są u władzy, i tak są lepiej chronione niż pozostałe – i to potrafi być frustrujące. Zmiana nie jest możliwa tam, gdzie ludzie kurczowo trzymają się swoich pozycji władzy i jedynie sięgają po wsparcie prawników oraz innych liderów z lokalnego kontekstu.

Marta Keil: Jaka w takim razie (jeśli w ogóle) zmiana jest możliwa w instytucji, która skupiona jest wokół pozycji silnego lidera, charyzmatycznego artysty o wpływowej pozycji w obszarze sztuki? Czy istnieją procedury albo narzędzia, które można by zastosować w codziennej praktyce takiej organizacji, jeśli jej lider nie jest przychylny zmianom? Jak uniknąć pułapki, w której możliwość zmiany zależy od dobrej woli jednej osoby?

Ilse Ghekiere: W ramach pracy w Engagement wielokrotnie zetknęłyśmy się z figurą tzw. artystycznego geniusza: zazwyczaj białego mężczyzny, który jest oczywiście odpowiedzialny za swoje czyny, ale którego przykład często pokazuje, w jaki sposób instytucje i osoby z nim współpracujące zbudowały jego pozycję, jak pracowały na stworzenie wizerunku ikony, której nie sposób niczego zarzucić, bo różni się od pozostałych ludzi. W efekcie figura artysty geniusza pozycjonowana jest niejako poza prawem, zupełnie jak gdyby operowała według innych zasad niż pozostali. I jakakolwiek forma przemocy czy przekraczania granic, która wydarzy się z ich udziałem, postrzegana jest

raczej jako naturalny element artystycznej praktyki czy wolności twórczej – oczywiście ich wolności twórczej. Zmiana więc musi zacząć się od tego, jak myślimy o uznanych artystach. Tam, gdzie pojawia się sukces, pojawia się również władza, a tam, gdzie jest władza, łatwo o przekroczenia. A jedyną władzą, jaką mają w takiej sytuacji tancerze, jest kolektywność, solidarność, wspólny głos. Zabieranie głosu zbiorowo pozwala pokazać mechanizmy zachowań przekraczających granice, ale pozwala też odwrócić dominującą narrację i dać przestrzeń głosom, które nie są wystarczająco obecne. To także możliwość dotarcia do innych z wiadomością: „czegokolwiek doświadczyłaś/doświadczyłeś, masz prawo czuć, że coś było nie tak, że to wydarzenie źle wpływa na twoją karierę". Wiele z nas ma podobne doświadczenia, ale jeśli o nich nie rozmawiamy, w jakimś stopniu poddajemy się figurze artysty geniusza, dajemy się onieśmielić jego wizerunkowi. Zabierając głos, z kolei tworzymy formę sprawiedliwości, nawet jeśli tylko na chwilę. I nie mam tu na myśli sprawiedliwości w rozumieniu prawnym – jak wiemy, ten nie jest dostosowany do radzenia sobie z przypadkami molestowania seksualnego czy nadużyć władzy, nawet jeśli prawo mówi, że seksizm, dyskryminacja, prześladowanie, manipulacja są niedopuszczalne w miejscu pracy. Rozmowa wokół #MeToo i molestowania seksualnego w sytuacji zawodowej wykracza poza to, co zapisane w prawie. Problem nie dotyczy tylko tego, co prawnie jest zabronione w miejscu pracy albo tego, co łamie prawo pracy, ale także etyki pracy: jak pracujemy ze sobą nawzajem? Mamy do czynienia z mnóstwem szarych stref, które wymykają się istniejącym ramom prawnym – i dlatego musimy niestety znaleźć inne sposoby, by na nie reagować.

Marta Keil: Zgadzam się w pełni, że stawką w dyskusji wokół #MeToo w

sztuce są nie tyle indywidualne przypadki, ile struktury, kontekst, relacje społeczne, które je umożliwiły. W istocie więc debata dotyczy nie tylko tego, jak chcemy pracować w teatrze, ale w jakim porządku społecznym chcemy funkcjonować. Dlatego tak ważne wydają mi się relacje współzależności, które ujawniają kolejne przypadki przekroczeń: współzależności pomiędzy osobami tworzącymi pole sztuki, w tym między kuratorkami i kuratorami, edukatorami i edukatorkami, producentami i producentkami, badaczami i badaczkami. Bo przecież wszystkie te osoby są współodpowiedzialne za kształtowanie figury geniusza – wszystkie mają więc określoną sprawczość, nawet jeśli nie są bezpośrednio zaangażowane w proces produkcji spektaklu. To duży problem także w Polsce. Zastanawiam się, jakie jeszcze strategie działania są tu możliwe – czy presja medialna może tu pomóc? Czy rozwiązaniem jest tylko solidarność między osobami zaangażowanymi w produkcję sztuki?

Ilse Ghekiere: Poprzez pracę w Engagement miałam szansę na rozmowy z ludźmi na wysokich stanowiskach, z którymi inaczej nie miałabym kontaktu – i nauczyłam się, że owszem, mają władzę, ale są też po prostu ludźmi. Zwykle z rozmaitych powodów znaleźli się w miejscu, w którym zarabiają więcej i mają większe możliwości decyzyjne. Pojawiła się tu jednak pewna przeszkoda, która może być szczególnie charakterystyczna dla obszaru sztuki – i pewnie podobnie jest w Polsce. Otóż ludzie, wobec których odbywają się call outy, którym się sprzeciwiasz, często znajdują się po „lewicowej” i „progresywnej” stronie. To osoby, które zazwyczaj są bardzo krytyczne wobec tego, co dzieje się w społeczeństwie, często wspierają związki zawodowe albo wywodzą się z tradycji socjalistycznych. I tu pojawia się problem, bo przecież w zasadzie powinniście grać w jednej drużynie. Ale

można tę sytuację wykorzystać na swoją korzyść. Pomóc może tu wskazanie rozmówcom, że mogą na tej sytuacji zyskać. Można ich przekonywać, jak istotny jest to temat, tłumaczyć, że właściwie oferujesz im szansę udziału w naprawdę ważnej zmianie, ale trzeba też pokazać, że nie mogą jej zlekceważyć, bo to zaszkodzi ich reputacji. Dyplomacja jest tu kluczowa – ale też stanowczość. Weźmy na przykład brak kobiet artystek w teatrze. Są badania, które udowadniają, że zespoły czy miejsca pracy zróżnicowane genderowo generują określone korzyści – także na poziomie finansowym. Ale takie argumenty zadziałają tylko wtedy, gdy osoby u władzy rzeczywiście zechcą rozmawiać i podjąć próbę zmiany. A jeśli nie – wtedy jedynym rozwiązaniem, jakie masz do dyspozycji, jest publiczne ujawnienie problemów. Strategia, którą próbuję opisać, mieści się pomiędzy wyciąganiem ręki i powiedzeniem: „chcesz iść z nami? to ważne, to duża szansa" a okazywaniem twojej sprawczości i władzy poprzez: „jeśli nie chcesz podjąć tej rozmowy, to niedobrze, bo to oznacza, że muszę ujawnić moje informacje, a to nie wpłynie dobrze na twoją instytucję". Może niektórzy uznają to za szantaż, ja uważam, że to uczciwa transakcja, a kapitałem, który mamy po naszej stronie, są własne świadectwa i doświadczenia. I mamy prawo dzielenia się nimi, ponieważ na tym polega wolność wypowiedzi.

Innym sposobem na nakłonienie osób na wysokich stanowiskach do działania jest nacisk ze strony ich kolegów: „szkoda, że nie jesteś tym zainteresowana/zainteresowany, bo osoby z tej i tamtej ważnej instytucji wspierają te działania". Chodzi tu o nieustanne przypominanie, jak ważny jest to temat i jak istotna jest zmiana, którą przynosisz, a która i tak się wydarzy, niezależnie od tego, czy twój rozmówca zechce w niej wziąć udział.

Hanna Księżniakiewicz: W ostatnich miesiącach doświadczyliśmy w Polsce ogromnej fali call outów dotyczących przemocy w teatrze; towarzyszyły im niezliczone dyskusje (zarówno publiczne, jak i prywatne). Obserwując tworzący się dyskurs dostrzec można, po pierwsze, zmęczenie wynikające z intensywności i siły wydarzeń, a po drugie, pewne wyczerpanie tematu. Mam na myśli uczucie wyczerpania, w momencie gdy wszystkie wątki dyskusji zostały szczegółowo omówione, a jedyne, czego teraz brakuje, to praktyczne i powszechne zaangażowanie w zmianę. Stąd też moje pytanie: jak wnioski waszych dyskusji zostały wprowadzone? Jakie narzędzia okazały się przydatne w skutecznym wdrażaniu zmian w instytucjach? Czy zaistniały jakieś szczególne okoliczności, które uwarunkowały wybór tego narzędzia?

Ilse Ghekiere: Jeśli chodzi o wyczerpanie, tym, co w szczególności pomaga w Engagement, są momenty materializacji: możesz opowiadać, dyskutować, wściekać się, wysłuchując kolejnych historii. Kluczowe jest jednak, co zamierzasz z nimi zrobić. Istotnym pytaniem jest: jak zacząć wprowadzać zmiany w instytucji. Jeżeli oznajmiasz: „hej, chcemy dokonywać zmian", osoby sprawujące władzę mogą negować istnienie problemów bądź po prostu ich nie dostrzegać – dlatego musisz je sprecyzować i opisać. W Engagement przeprowadziliśmy wiele działań, z których większość przyjęła formę artykułów. Istnieje wiele sposobów podejmowania działań, ale pismo wciąż ma wysoką wartość w patriarchalnej kulturze – dlatego też używamy go jako narzędzia. Uważam, że ważne jest również właściwe zidentyfikowanie problemów. Przy jednym z naszych ostatnich artykułów związanych z branżą filmową współpracowaliśmy z ludźmi, którzy dysponują konkretną wiedzą na ten temat. Inny artykuł był analizą molestowania seksualnego w świecie sztuk wizualnych, który był bezpośrednio związany z bardzo poważnym

przypadkiem call outu w Niderlandach[2]. Naszą metodą jest wykorzystanie rozmów i debat, a następnie przekształcenie wyrosłej z nich wiedzy w artykuły, które je materializują; to równocześnie sposób ich archiwizacji. Jeśli chodzi o siłę, tym, co daje uczucie ulgi i satysfakcję, jest świadomość posiadania punktu zaczepienia, do którego po dwóch latach, jeżeli debata zostanie ponownie wywołana, będziemy mogli wrócić. Tekst, który zbiera wspólnie nazwane problemy, jest dobrym punktem wyjścia do negocjacji.

Hanna Księżniakiewicz: Jakie efekty zmiany można już zaobserwować w środowisku czy w instytucjach kultury? Czy instytucje przekształcają swoje struktury, jak to zadeklarowały, czy też ich gest okazał się wyłącznie symboliczny?

Ilse Ghekiere: Na pewno zaobserwowałyśmy, że instytucje zaczęły wdrażać w swoich strukturach konkretne narzędzia, by uniknąć zachowań przekraczających granice. W Belgii wiele instytucji oraz organizacji wyznaczyło osoby zaufania, do których możemy się zwrócić, jeżeli doświadczymy dyskryminacji lub molestowania seksualnego. Obowiązek wyznaczenia osób zaufania dotyczy organizacji zatrudniających więcej niż czterdziestu pracowników – co jest problematyczne, ponieważ jest wiele mniejszych organizacji działających w tym polu. Innym z rezultatów naszych działań było zorganizowanie przez jednego z naszych partnerów szkoleń osób zaufania skierowanych do osób pracujących w kulturze. Odzew był ogromny. Oczywiście nie jest to odpowiedź na wszystkie problemy, ale pozwala na kształcenie jednostek, które przekażą wiedzę dalej. Na przykład kiedy Engagement przygotowało wykład dla osób zaufania podczas

obowiązkowych szkoleń, uderzyło nas, jak wiele osób zechciało wziąć udział w tej pracy, nawet jeśli wcześniej nie identyfikowały się jako aktywistki i aktywiści. Poza tym, gdy zaczęłam rozmawiać o molestowaniu seksualnym, moi rozmówcy nie rozumieli, o czym mówię, myśleli, że wyolbrzymiam. Dziś współpracuję z nimi na co dzień i bardzo dobrze się dogadujemy, pracujemy nad procedurami i planami przeciwdziałania molestowaniu seksualnemu. Czasami muszę sobie przypominać, że spędzam naprawdę produktywny czas pracy z osobą, która wcześniej miała sceptyczne podejście, obawiała się, że call outy zniszczą środowisko. Teraz widzimy, że te osoby są z nami i również pragną zmian. Ale jednocześnie mówienie o problemie sprawia, że ten rośnie i rośnie. I jedynym sposobem, by coś z tym zrobić, jest zaangażowanie jeszcze większej liczby osób, które chcą zmiany. Innym sygnałem, że nasza praca przynosi rezultaty, jest to, że rząd wymaga od większych instytucji obowiązkowych etycznych standardów pracy. Istnieje oczywiście ryzyko, że to działanie może okazać się pozorne, ale przynajmniej mówi się o tym, podczas gdy wcześniej w ogóle nie było tematu.

Hanna Księżniakiewicz: Jak wybuch pandemii wpłynął na wasze działania? Czy spowolnił ruch Engagement?

Ilse Ghekiere: Początkowo tak, ale na początku pandemii wszystko zwolniło. Przez moment rzeczywiście wszyscy zdawali się żyć w kwarantannie i przebywać we własnej bańce. Ale gdy w końcu mogliśmy wrócić do pracy, było tak intensywnie, jakby nic się nie zmieniło. Jednym z pozytywnych skutków lockdownu są na przykład spotkania online. Zauważyliśmy, że do naszych comiesięcznych spotkań dołączyli ludzie z

zagranicy. Nawiązaliśmy kontakty z międzynarodowymi aktywistami i aktywistkami, artystkami i artystami włączającymi się w proces zmian. Jesienią rozpoczęliśmy współpracę z grupą w Niderlandach, która teraz działa jako Engagement Arts NL, a cały ten proces odbył się online. Gdyby nie pandemia, uznalibyśmy, że to szaleństwo organizować wszystkie spotkania online. Z jednej strony brakuje mi spotkań na żywo, zwłaszcza troski o siebie nawzajem, z drugiej zaś czuję, że nowa sytuacja otworzyła przed nami nowe możliwości pracy.

Marta Keil: Powróćmy na moment to organizacyjnej struktury Engagement. Jeśli dobrze rozumiem, najpierw był twój research, na bazie którego zostały zorganizowane pierwsze spotkania, z których wyłonił się Engagement. Na obu etapach, jak podkreślałaś, ważnym elementem było publiczne finansowanie, ponieważ oba wiązały się z dużą ilością pracy, wymagały sporego wysiłku i czasu. I zastanawiam się, co jest możliwe w krajach takich jak Polska, gdzie nie można liczyć na publiczne finansowanie tego rodzaju oddolnych działań albo jest ono bardzo ograniczone, projektowe, nigdy strukturalne. Jak działać w poczuciu wyczerpania, które obserwuję u osób aktywnie zaangażowanych w skomplikowane procesy zmian, a które zwykle robią to po godzinach, w tak zwanym czasie wolnym? Poczucie wypalenia jest powszechne, zarówno z powodu trudnych warunków finansowych, jak i obciążenia emocjonalnego. Czy znasz jakieś inicjatywy, strategie albo organizacje, które mogłyby pomóc w sytuacji, w której nie można liczyć na publiczne wsparcie finansowe lub organizacyjne?

Ilse Ghekiere: Sytuacja w Polsce rzeczywiście wydaje mi się dużo większym

wyzwaniem niż moja – chcę to podkreślić. Jeśli chodzi o finansowanie, to najprawdopodobniej w kolejnym roku już go nie dostaniemy – a to oznacza, że będziemy musiały wszystko ułożyć na nowo. W pierwszym odruchu chciałam powiedzieć, że miałyśmy wiele szczęścia, ale właściwie powinnam powiedzieć, że naprawdę ciężko na to zapracowałyśmy. Przyznanie, że miało się po prostu dużo szczęścia, nie zauważa całego wysiłku włożonego w tę pracę. Ale ponieważ mamy w Belgii cięcia w kulturze, naprawdę nie wiem, jak zorganizujemy pracę bez funduszy[3]. Przez pierwsze półtora roku byłam koordynatorką projektu i byłam weń zaangażowana na poziomie połówki etatu, teraz kto inny wykonuje tę pracę. Obecność przynajmniej jednej osoby, która zbiera wszystko i dba o kontynuację, jest kluczowa przy ruchu o tak dużej dynamice. Ta sama osoba redaguje ostateczne wersje tekstów, odpowiada na maile itd. Mamy także rzeczników praw pracowników kultury, ale nie wiemy, jak długo będą pełnić swej funkcje. To właściwie interesujące widzieć, jak inicjatywy są wspierane przez kilka lat, a potem porzucane. Nasza siostrzana organizacja w Niderlandach, Engagement NL, zorganizowała zbiórkę, podczas której sprzedawane były prace artystek i artystów – w ten sposób zgromadziła środki na działalność. Pieniądze są dużym wsparciem, zwłaszcza kiedy pojawia się wyczerpanie i trzeba wesprzeć osoby wykonujące ciężką pracę. Ale wiem od aktywistek i aktywistów z Włoch czy Szwajcarii, że podobną pracę wykonują jako wolontariusze.

Chcę dodać coś jeszcze o prawicowych i patriarchalnych rządach w Unii Europejskiej. Wydaje mi się, że i tutaj wiele jest nieoczywistości. Minister, który wsparł nasze działania, był liberałem, bardzo zaangażowanym w kwestię różnorodności – i to z jego inicjatywy rozpoczęła się akcja przeciwko przemocy w sztuce. A teraz, kiedy rząd Belgii zmienił się na skrajnie prawicowy, dalej wspiera działania przeciw molestowaniu seksualnemu, ale

pod hasłem „musimy chronić nasze kobiety”.

Marta Keil: Co brzmi bardzo groźnie.

Ilse Ghekiere: Tak. Nastąpiło tu ważne przesunięcie: w tak rozumianej narracji inicjatywy takie jak Engagement nie mają racji bytu, bo wspieramy niezależność kobiet i używamy naszego głosu w sposób, który postrzegany jest przez drugą stronę jako niebezpieczny. Ale przy tej okazji uczę się np., jak nie używać pewnych słów, kiedy piszę wnioski o grant: nie powinnam pisać „różnorodność” albo „seksizm”, ale raczej „równość płciowa”, „dbanie o najwyższą jakość artystyczną”, „szukanie etycznych form liderstwa”.

Marta Keil: O, znam te strategie aż za dobrze. Ale słuchając cię, zastanawiam się, jak mogłybyśmy wspierać się nawzajem w obliczu tych zagrożeń; jak możliwe są tutaj międzynarodowe czy transnarodowe sojusze; jak wzmacniać się w codziennej, wyczerpującej walce.

Ilse Ghekiere: To miód na moje serce! Rozmowa i wymiana doświadczeń z osobami z innych krajów jest dla mnie niezwykle ważna. W minionych latach Engagement wchodził w relacje i współpracę z artystkami i artystami czy osobami pracującymi w kulturze we Francji, Włoszech, Wielkiej Brytanii, Szwecji, Norwegii, Niderlandach, Niemczech, Grecji, Finlandii, Islandii… Część z zawiązanych wówczas inicjatyw ciągle działa, inne wygasły albo

osiągnęły już swoje cele. Chciałabym znaleźć właściwy moment i sposób, by połączyć wszystkie te transnarodowe inicjatywy wokół #MeToo, nawet jeśli nie są już aktywne, bo wszystkie wpłynęły na to, gdzie ten ruch znajduje się dzisiaj. Wydaje mi się, że taka wymiana na poziomie Unii Europejskiej byłaby bezcenna. Bardzo też potrzebujemy mapy tych ścieżek, którymi podążaliśmy od momentu, kiedy ruch #MeToo pozwolił zadać pytania o brak bezpieczeństwa w rozmaitych obszarach zawodowych. Chciałabym móc się im przyjrzeć, usytuować je w lokalnych kontekstach, ale też, jak mówisz, uczyć się od siebie nawzajem, wesprzeć się wzajemnie i wzmocnić, żeby dalej pracować nad zmianą w sztuce i poza nią.

Wzór cytowania:

Od call outów do zmiany strukturalnej. Z Ilse Ghekiere rozmawiają Marta Keil i Hanna Księżniakiewicz, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-call-outow-do-zmiany-strukturalnej.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Przypisy

1. Jedna z najważniejszych instytucji teatralnych w Brukseli, skupiona na wspieraniu młodych twórczyń i twórców sztuk performatywnych.
2. https://www.rektoverso.be/artikel/de-gesloten-deuren-van-het-vaf [dostęp: 10 II 2022].
3. Pod koniec 2021 roku okazało się, że Engagement Arts nie otrzymał finansowania na dalszą działalność (przyp. MK).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/od-call-outow-do-zmiany-strukturalnej*

performing #metoo

Manifest

Engagement Arts

Idąc w ślad twórczyń globalnego ruchu #MeToo my, artyści, artystki oraz pracownicy belgijskiej sfery kultury, postanowiliśmy zainicjować w naszych środowiskach dialog na temat seksizmu i nadużyć władzy w miejscach pracy. Zgromadziliśmy dziesiątki świadectw ofiar molestowania i dyskryminacji, stanowiących dowód na to, że w belgijskim sektorze kreatywnym mamy do czynienia z siecią opresji. Suma naszych doświadczeń wskazuje, że nadużycia władzy to nie tylko coś, co się powtarza, ale mechanizm, który ma charakter systemowy.

Wszystkim tym, którzy zdecydowali się opowiedzieć o swoich doświadczeniach, mówimy: słyszymy was i wam wierzymy, macie nasze wsparcie.

Nadszedł czas, aby dać wyraz naszemu oburzeniu. Podpisując niniejszy manifest, manifestujemy nasze zaangażowanie w ogólnoświatowy ruch, który ma w zamyśle położyć kres molestowaniu, przemocy, dyskryminacji i nadużyciom władzy. Robimy to jako
– artyści i artystki,

– instytucja,
– pedagodzy,
– widzowie,
– osoby, które same przekroczyły granice.

Angażujemy się jako artyści i artystki

Podpisujemy się pod niniejszym manifestem, bo potwierdzamy obecność seksizmu i molestowania seksualnego w naszych branżach. Nie musimy osobiście doświadczyć molestowania, by wiedzieć, że doświadczyli go inni. Wspieramy nasze koleżanki i kolegów, którzy padli ofiarą obmacywania, zastraszania, upokarzania i gwałtów.

Przepraszamy za sytuacje, w których nie okazaliśmy solidarności. Przewartościujemy i wzmocnimy naszą troskę i empatię. Jeśli będzie taka potrzeba, wysłuchamy osób, które doświadczyły nadużyć i podejmiemy odpowiednie działania. Uczestnicząc w tym wielowymiarowym dialogu, pozostaniemy otwarci i cierpliwi. Podejmiemy wspólne działania przeciw wszelkim formom zastraszania, okazując zerową tolerancję wobec wszelkiej przemocy.

Jesteśmy świadomi tego, że praca w naszym sektorze często łączy się z niepewnością (*precarious working conditions*), co sprawia, że wielu z nas jest narażonych na wykorzystywanie i nadużycia. Zamierzamy poznać nasze prawa i ich bronić – nie tylko we własnym interesie, ale taż w interesie zmarginalizowanych koleżanek i kolegów. Nierówność płci jest jednym z wielu aspektów wielopiętrowych systemów opresji, które sprzyjają podtrzymaniu toksycznych relacji władzy. Walczymy z seksizmem i wszelkimi

innymi formami dyskryminacji.

Nie będziemy dłużej biernymi gapiami. Zaangażujemy się!

Angażujemy się jako instytucja

Podpisujemy się pod niniejszym manifestem, bo uznajemy fakt, że jesteśmy elementem układu władzy. Być może nie zawsze uświadamialiśmy sobie skalę problemów związanych z nadużyciami władzy i molestowaniem seksualnym. Za ten brak uwagi i troski przepraszamy.

Usprawnimy procedury dotyczące przypadków molestowania i dyskryminacji. Zadbamy o to, żeby wszystkie i wszyscy pracownice i pracownicy, freelancerki i freelancerzy wiedzieli, że jeśli opowiedzą o swoich doświadczeniach, zostaną wysłuchane i wysłuchani. Przestaniemy tolerować nadużycia władzy naszych dyrektorek i dyrektorów, kierowniczek i kierowników, promotorek i promotorów, kuratorek i kuratorów, artystek i artystów. Od tej pory instytucje będą otaczać wsparciem uczciwe praktyki artystyczne.

Popieramy postulaty reprezentowanych przez nas środowisk artystycznych i będziemy uczestniczyć w konstruktywnym i przejrzystym dialogu. Będziemy wysłuchiwać opinii i wprowadzać odpowiednie zmiany strukturalne. Dokonamy oceny wewnętrznych struktur i różnorodności w naszych programach w celu zwiększenia reprezentacji grup mniejszościowych.

Zapoznaliśmy się z wytycznymi w sekcji „Tools” (narzędzia) na stronie Engagementarts.be i zobowiązujemy się ich przestrzegać.

Nie będziemy dłużej biernymi gapiami. Zaangażujemy się!

Angażujemy się jako pedagożki i pedagodzy

Podpisujemy się pod niniejszym manifestem, bo nie zamierzamy dłużej traktować edukacji artystycznej jako swoistego odzwierciedlenia danej branży, ale jako przestrzeń możliwości i zmiany, która ma moc kształtowania naszej przyszłości.

Będziemy rozmawiać o granicach pomiędzy sferą intymną i publiczną, prywatną i zawodową. Uznamy istnienie zagrożeń występujących w relacji między pedagogiem a uczniem. Będziemy opowiadać się za równością, solidarnością i różnorodnością. Zaproponujemy wszystkim studentkom i studentom edukację, której potrzebują i na którą zasługują.

Zapewnimy naszym studentkom i studentom narzędzia do krytycznej oceny seksizmu, ableizmu, rasizmu, uciszania, egzotyki i orientalizmu. Będziemy wysłuchiwać naszych studentek i studentów, kreując bezpieczną przestrzeń, w której będą mogli opowiadać o swoich problemach i obawach. Wszelkie skargi dotyczące zastraszania, nękania i manipulacji będą traktowane poważnie i pociągną za sobą odpowiednie działania i ewentualne konsekwencje.

Faworyzowanie, upokarzanie i nękanie nie są technikami nauczania, ale strategiami opresji i kontroli. Oceny oparte na interpretacjach osobowości osób studiujących nie sprzyjają nauce. Dokonamy przewartościowania w stosunkach pracowniczych, programowych i zewnętrznych, dążąc do zapewnienia równość płci i różnorodności. Nie będziemy dłużej tolerować kolegów i koleżanek, którzy nadużywają swojej władzy.

Nie będziemy dłużej biernymi gapiami. Zaangażujemy się!

Angażujemy się jako widzowie i widzki

Podpisujemy się pod niniejszym manifestem, bo nie zamierzamy już nigdy przyklaskiwać seksizmowi, rasizmowi ani żadnym innym formom dyskryminacji w sztuce. Mamy dość sztuki, która jest pochwałą nierówności. Żądamy, by instytucje wspierały projekty realizowane w dobrych, bezpiecznych warunkach pracy. Stając przed sztuką, która utrwala szkodliwe przedstawienia, będziemy o tym mówić głośno i wyrażać nasz sprzeciw.

Nie będziemy dłużej biernymi gapiami. Zaangażujemy się!

Angażujemy się, bo sami przekroczyliśmy granice

Podpisujemy się pod niniejszym manifestem, bo sami przekroczyliśmy granice. Rozumiemy, że zgodnie z definicją molestowania seksualnego mogliśmy świadomie lub nieświadomie przekroczyć granice naszych koleżanek lub kolegów. Przyznając to, aktywnie angażujemy się w dialog. Przeprosimy tych, których skrzywdziliśmy. Jeśli nasze działania wpisują się w wzorce nadużyć i/lub wyrządziły innym poważną krzywdę, poniesiemy za nie konsekwencje.

Podpisz

Wyślij swoje imię i nazwisko oraz notkę na temat twojej pracy zawodowej na

adres contact@engagementarts.be. Twoje imię i nazwisko oraz zajęcie/zawód wykonywany pojawią się w szpalcie obok manifestu.

Prosimy o zapoznanie się z uwagami dotyczącymi manifestu zaangażowania („Notes on the ENGAGEMENT-statement”).

Tłumaczenie: Mirosław Rusek

Dokument opracowany przez Engagement Arts – kierowany przez artystów ruch zajmujący się problemem molestowania seksualnego, seksizmu i nadużywania władzy w belgijskim obszarze artystycznym, który powstał w 2017 roku w następstwie #MeToo. Oryginał dostępny na stronie: https://engagementarts.be/en/statement.

Wzór cytowania:

Engagement Arts, *Manifest*, tłum. M. Rusek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/manifest.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/manifest*

didaskalia
gazeta teatralna

performing #metoo

Teatrologia zaangażowana

Monika Kwaśniewska

Performing #MeToo. How Not to Look Away, red. Judith Rudakoff, Intelect, Bristol, Chicago 2021

Zjadanie kul – badania artystyczne Nondumiso Lwazi Msimangi

Na wystawie gromadzi się tłum[1]. Wchodzący przyglądają się osobliwej instalacji złożonej z kobiecych majtek rozwieszonych nad metalowym, centralnie ustawionym łóżkiem bez materaca oraz pod sufitem. Przed łóżkiem siedzi młoda kobieta ubrana w czerwoną, długą sukienkę. To wokół niej gromadzą się widzowie i widzki. Po chwili przed performerką zostaje postawiona biała miednica z wodą, w której przy wejściu niektóre osoby opłukiwały ręce. Performerka długo myje dłonie zielonym mydłem w kostce, a następnie pierze drugą czerwoną sukienkę. Początkowo uśmiecha się do obserwujących, z czasem jednak jej performans staje się coraz bardziej bolesny – dla niej samej oraz dla widzek i widzów (w moim przypadku – nawet podczas oglądania online). Obfituje bowiem w szereg nieprzyjemnych

dla ciała i silnie oddziałujących afektywnie zachowań. Performerka rozbiera się i zakłada na nagie ciało upraną przed chwilą, kompletnie mokrą sukienkę (dodam, że osoby obserwujące mają na sobie bluzy lub kurtki, sugerujące, że temperatura nie jest zbyt wysoka). Następnie, stojąc w miednicy, zaczyna trzeć sukienkę w okolicach krocza, pocierając, czy raczej uderzając ją rytmicznie, kompulsywnie, agresywnie mydłem – jakby chciała uprać samą siebie. Co chwilę przerywa, odpoczywa, łapie oddech, po czym powraca do działania. Już się nie uśmiecha. Patrzy na publiczność nieufnie, z pełną lęku wrogością. Potem siada i długo pije z miednicy wodę z mydlinami – jakby myła się od środka. Gdy skończy, wkłada do miski drugą, suchą sukienkę i wsuwając sobie wielokrotnie palce do gardła, prowokuje spazmatyczne wymioty. Pozbywszy się z organizmu połkniętej przed chwilą wody, znów się rozbiera i zakłada ubranie, na które zwymiotowała. W kolejnych działaniach zakłada część tworzących scenografię majtek i przyjmuje rolę gniewnej kapłanki odprawiającej dziwne rytuały przed instalacją z łóżka i bielizny. W finale, ubrana jedynie w majtki, wchodzi pod łóżko, jej ciałem wstrząsają rytmiczne konwulsje, uderza w metalową konstrukcję, wydając nieprzyjemne, zgrzytająco-warczące dźwięki. Niemal cały czas kręci głową na znak odmowy. Po czym zasypia.

Performerka to Nondumiso Lwazi Msimanga. Galeria znajduje się w RPA, gdzie Msimanga mieszka i pracuje jako artystka, aktywistka i akademiczka. Majtki tworzące scenografię to podarunki od kobiet, które doświadczyły gwałtu, oraz osób je wspierających, ofiarowane artystce oraz jej współpracownicy i partnerce Jenny Nijenhuis. Zbiórkę zorganizowały w 2016 roku w ramach akcji *SA's Dirty Laundry* dotyczącej codziennej i powszechnej przemocy seksualnej wobec kobiet w RPA. Jak dowiadujemy się z tekstu *„Bite the Bullet": The Practice of Protest as a Coping Mechanism*, w którym opisuje i kontekstualizuje swoją praktykę, Nondumiso Lwazi Msimanga

uważa tę przemoc za regularną, wielopokoleniową wojnę z kobietami (s. 35-37). I nie jest to w jej rozumieniu metafora, ale realna walka, która powoduje konkretne cierpienie w ciałach i psychikach kobiet. Te rozpoznania popierają liczby. Wiszących w sali majtek jest dokładnie trzy tysiące sześćset – tyle, na ile szacuje się codzienną liczbę gwałtów w RPA[2]. Dlatego artystka, wracając do praktyk religijnych Nguni (grupa etniczna, z której się wywodzi), dziwi się, że nie wypracowano rytuału dotyczącego gwałtu – skoro jest on doświadczeniem tak powszechnym i tak kulturowo trwałym. Mottem i refrenem swojego tekstu czyni fragment wiersza: „to my daughter I will say, / when the men come, set yourself on fire" (Warsan Shire, *In Love and In War*, cyt. za: Msimanga, s. 30). Jest on dla niej znakiem reżimu strachu, w którym na co dzień żyją kobiety w jej kraju. Zgodnie z tą frazą, lepiej zadać sobie śmierć niż pozwolić się zabić – realnie lub psychicznie – gwałcicielom. Twórczość Msimangi stopniowo stawała się znakiem sprzeciwu wobec takiej postawy. Wybiera życie, a opisany powyżej performans *uNokuthula* traktuje jako rytuał opiekuńczo-transformacyjny, pozwalający przejść z pozycji ofiary na pozycję przetrwanki, odzyskać sprawczość nad swoim ciałem i historią (s. 43). Nie zawsze jednak tak było. *uNokuthula* to jeden z trzech performansów, które opisuje (jedyny dostępny w internecie – dlatego od niego zaczęłam). Pozostałe to tytułowy *Bite the Bullet* oraz *On the Line*. Choć – jak pisałam – *uNokuthula* jest bardzo wymagający, wydaje się jednak najmniej brutalny dla samej performerki. Po pokazie *Bite the Bullet*, jedna z widzek – Stacey Rozen – napisała: „nie musisz […] bić się bardziej, niż ta wojna już cię pobiła. Nie musisz tego robić dla rzesz kobiet, które się z tobą solidaryzują. Proszę, bądź łagodniejsza dla siebie, Ndu" (s. 38). Podobnie jak wojna z kobietami, tak tytuł – *Bite the Bullet* – nie jest metaforą. Nondumiso Lwazi Msimanga połyka w nim kilka naboi (s. 33).

Z metaforą generalnie jej nie po drodze, więc kiedy pisze, że wszystkie swoje

działania traktuje jako realną pracę przeciwstawioną równie realnej pracy gwałtu na i w ciałach kobiet, począwszy od jej własnego – to też jest konkretna deklaracja. Nie tylko dlatego, że robi performanse, czyli pracuje na swoim ciele, ale też dlatego, że odnosi się w nich do własnego doświadczenia gwałtów – począwszy od tego, którego doznała w dniu piętnastych urodzin ze strony swojego chłopaka (s. 31-32). Jej celem jest takie działanie, które nie pozwoli publiczności odwracać wzroku od cielesnego świadectwa traumatycznych doświadczeń, ale też nie będzie powtarzać przemocy (s. 33). W swojej praktyce łączy doświadczenie własnego ciała, rozważania teoretyczne, codzienne praktyki życiowe i rytualne oraz polityczny aktywizm. Nie traktuje ich rozdzielnie, ale jako wynikające z siebie nawzajem kolejne warstwy tego samego działania. Jest więc znakomitym przykładem osoby praktykującej badania artystyczne (por. Brelińska-Garsztka; Małkowicz-Daszkowska; Reznik, 2021).

Zaczęłam recenzję książki *Performing #MeToo. How Not to Look Away* – zbiorowego tomu poświęconego wpływowi ruchu #MeToo na sztuki performatywne w różnych częściach świata – od tak dokładnego omówienia tego artykułu, dlatego że jest w dużej mierze symptomatyczny dla całej książki. Podobnie jak wiele innych, tekst *„Bite the Bullet": The Practice of Protest as a Coping Mechanism* napisała osoba zaangażowana od lat w walkę z kulturą gwałtu. Globalne zaistnienie ruchu #MeToo stanowiło w jej przypadku istotny, ale nie decydujący impuls do kontynuacji pracy. W książce wiele wskazuje na to, że #MeToo uznać można za efekt synergii od dawna prowadzonych na tym polu działań. Ponadto refleksja zawarta w artykule Msimangi sytuuje się na przecięciu ciała i systemu kulturowo-politycznego. Ten horyzont cielesno-instytucjonalny obecny jest w całym tomie, ale w innych artykułach jest mocniej zdywersyfikowany – nie tyle intencjonalnie, ile tematycznie. Tekst *„Bite the Bullet"…* daje też wgląd w

sytuację polityczną i praktykę artystyczną, której z polskiej perspektywy miałam tylko mglistą świadomość. Wychodzi bowiem nie tylko poza moją perspektywę narodową, ale również poza zachodnie centrum dyskursu o #MeToo. Podobny ruch dokonuje się w całej książce. Choć rozwijając tę myśl w finale tekstu, będę musiała ją nieco skomplikować, wskazując na cechy, które czynią artykuł Msimangi dla tomu (i dla mnie) jednak wyjątkowym.

#MeToo, czyli praktyka zaangażowana

Wiele tekstów zawartych w tomie zostało napisanych przez osoby, które są osobiście i zawodowo zaangażowane w ruch #MeToo. Na pierwszej stronie wstępu redaktorka Judith Rudakoff pisze „15 października 2017 roku, podobnie jak tysiące innych kobiet, napisałam «Me Too» na moim statusie na Facebooku. […] Doświadczyłam molestowania seksualnego i dyskryminacji ze względu na płeć i to jest pozycja, z której deklaruję swoją przynależność do ruchu" (s. 1)[3]. Postrzega swoją pracę dramaturgiczną, którą nazywa autoetnografią, w wymiarze terapeutycznym: „Podczas pracy nad dramaturgią skupiam się na zasadzie, że opowiadanie własnej historii jest czymś więcej niż tylko narzędziem pisarskim: w okolicznościach, w których zagrożone jest osobiste bezpieczeństwo, publiczne ujawnienie własnej historii za pomocą fikcyjnego głosu może być ważnym elementem procesu przetrwania, który nie naraża nadmiernie osoby poszkodowanej" (s. 2). Opisane przez nią strategie pracy (np. powrót badawczy do swojego domu rodzinnego – *Roots/ Routes Journeys to Home*, realizowany w latach 2006-2009 z czworgiem osób uczestniczących) z jednej strony przypominają niektóre ćwiczenia Metody Lee Strasberga (Strasberg proponował wyobrażony powrót do rodzinnego domu – Cohen, 2020, s. 100-107), ponieważ polegają na pracy z pamięcią emocjonalną, afektywną i cielesną. Przez to budzą mój niepokój – Metodę uważam bowiem za wielce ryzykowną

dla równowagi psychicznej. Z drugiej jednak strony w praktyce Rudakoff mają one służyć przekuciu własnego doświadczenia na pracę artystyczną, która umożliwi jej wypowiedzenie i – być może – przepracowanie, a nie wypełnieniu emocjami postaci z dramatu czy scenariusza. I pod tym względem się od Metody różnią. Choć praktyka Rudakoff nie była skoncentrowana na doświadczeniach przemocy seksualnej, jeszcze przed #MeToo bardzo często wątek ten pojawiał się i determinował twórcze działania wielu uczestniczących w nich kobiet. Zredagowanie tomu o działaniach w obrębie teatru wynikających z ruchu #MeToo albo go antycypujących było dla Rudakoff oczywistą konsekwencją powyższych praktyk i doświadczeń (s. 9).

Yvette Heyliger, autorka tekstu *#MeToo: Theatre Women Share Their Stories*, jest dramatopisarką, producentką teatralną i pedagożką. Gdy zaczynała swoją karierę, jako czarna młoda aktorka usłyszała od chcącego wziąć ją pod swoje skrzydła dwukrotnie starszego od niej kolegi, że w tej branży wszystko zależy od znajomości, a seks jest „składką", którą trzeba zapłacić, by osiągnąć sukces. Jak dowiadujemy się z tekstu, traktował tę radę bardzo poważnie i w końcu napadł na odmawiającą przyjęcia takich reguł Heyliger. Na fali ruchu #MeToo twórczyni zaczęła się zastanawiać, jak to doświadczenie wpłynęło na jej drogę zawodową. Chcąc pomóc innym opowiedzieć podobne historie, postanowiła zorganizować (we współpracy z Dominique Sharpton-Bright z National Action Network) wydarzenie artystyczne w ramach Miesiąca Historii Kobiet (Women's History Month) w Nowym Jorku, skoncentrowane na świadectwach kobiet z branży teatralnej. W odpowiedzi na swoje „wezwanie do działania" (call-to-action) otrzymała wiele zgłoszeń również ze środowiska tańca, sztuk wizualnych i muzyki (s. 174). Powstała praca złożona z wielu różnorodnych historii oraz prezentacji dotyczącej strategii radzenia sobie z przemocą w przemyśle artystycznym.

Z kolei temat przeciwdziałania przemocy w teatrze pojawia się w tekście Susan Fenty Studham, która opisuje proces wdrażania i ewaluacji zbioru zasad bezpiecznej współpracy – *Chicago Theatre Standards*[4]. Czyni to z pozycji reżyserki, która – jak deklaruje – od lat stara się tworzyć bezpieczniejsze miejsca pracy, a od 2017 współpracuje z grupą Not In Our House, która zainicjowała działania na rzecz zmiany w teatrach w Chicago już w 2015 roku.

Nie tylko w tekstach, które są świadectwem własnej praktyki, można dostrzec osobiste zaangażowanie autorek. Tytułowe hasło: „How Not to Look Away" przywołane zostaje w książce wielokrotnie. Pisanie o różnych manifestacjach #MeToo w sztuce i w instytucjach jest właśnie – jak rozumiem – praktyką nieodwracania wzroku, czy wręcz podjęciem rzuconego w sztuce wyzwania. Sonia Norris w artykule *„Les Zoubliettes": Raging Through Laughter – a Feminist Disturbance*opisuje spektakl *Les Zoubliettes* Québécois company Coop les ViVaces, w którym wątki #MeToo wplecione są w dość szeroki przegląd sytuacji kobiet w świecie (a szczególnie w Kanadzie) i – jak całe przedstawienie – zostają zaprezentowane w konwencji komediowej (*bouffons*). Śmiech z groteskowo przedstawionych wyobrażeń na temat kobiet łączy się tu z gorzką i bolesną refleksją dotyczącą dyskryminacji i przemocy, która jest możliwa do opowiedzenia i zniesienia właściwie tylko w formie błazenady. Śmiech staje się więc sposobem na skanalizowanie gniewu (s. 193). Spektakl powstał w wyniku przeniesienia do teatru performansu ulicznego. Jak mówi jedna z twórczyń – na scenie pojawiają się osoby, które zazwyczaj nie przyciągają pochlebnych spojrzeń: stare, czarne, niskiego wzrostu, androgyniczne, z zespołem Downa, Arabki, feministki, przedstawicielki rdzennych narodów. Prezentują groteskowo stereotypowe typy kobiece: matki, święte, dziwki i krnąbrne dzieci jako winne szeregu wykroczeń (np. matka jest zbyt pożądliwa, skoro cały czas jest w ciąży, s.

199). Przeniesienie wydarzenia do zamkniętej sali teatralnej było wynikiem kalkulacji: ludzie płacą za bilety, my ich zamykamy w teatrze, więc muszą nas wysłuchać (s. 195). W finale artystki przenoszą odpowiedzialność na publiczność; zadają pytanie, co zrobi widownia z przekazaną im wiedzą na temat sytuacji kobiet. Do kobiecej publiczności kierują jeszcze jeden komunikat: zrobiłyśmy duży krok – teraz twoja kolej. Jak rozumiem – opis i analiza spektaklu *Les Zoubliettes* jest odpowiedzią na to wezwanie. Bo przecież wybór pola badawczego nie jest nigdy decyzją neutralną…

Wiedza ucieleśniona

Refleksja dotycząca ciała świadczącego o traumie zawarta jest w przywołanych powyżej narracjach osobistych, opartych na świadectwach – własnych i innych. I tak Rudakoff bada pojęcie domu w odniesieniu do ciała fizycznego – szczególnie tego, które doświadczyło traumy, i w nim szuka źródła twórczości artystycznej (s. 2). Heyliger z kolei opisuje reakcję aktorki, która w czasie złożonego ze świadectw pokazu, mówiąc swój monolog zemdlała, rozbijając głowę o podłogę sceny (s. 185). Tak jej ciało zareagowało na przywołanie traumy związanej z przemocą seksualną, której sama doświadczyła. Reżyserka wyciąga z tego zdarzenia szereg różnorodnych wniosków: po pierwsze – nie da się zatrzymać traumy noszonej w ciele (s. 186), po drugie – pracując z takim tematem, należy zadbać o profesjonalną pomoc w czasie prób i trwania spektaklu (s. 184-185). Dodałabym do tego zestawu pytanie o strategie dbania o publiczność, wśród której też mogą być osoby z doświadczeniem przemocy i ich reakcja na spektakl może być równie mocna. Pokazom *Opowieści niemoralnych* w reżyserii Jakuba Skrzywanka w Teatrze Powszechnym w Warszawie, spektaklu dotyczącego przemocy seksualnej, towarzyszyła informacja, że osoby, w których spektakl wywoła trudne emocje (np. ze względu na osobiste

doświadczenie przemocy) mogą od razu zadzwonić na telefon pomocowy i dostać wsparcie z Fundacji Feminoteka (która zainicjowała to działanie)[5]. Nie wiem, czy ktoś z tej pomocy skorzystał, ale uważam, że jest to ważna i dobra praktyka. Nieświadomie odpowiada na wnioski Heyliger: skoro ciało nie powstrzyma traumy, należy zadbać o nie na poziomie instytucjonalnym.

Na przeciwnym biegunie usytuowane zostaje w książce ciało doznające nie traumy, ale rozkoszy seksualnej (zwłaszcza że narracja o nim jest – w przeciwieństwie do powyższych – fikcyjna). O tym, że upubliczniona narracja intymna dotycząca kobiecej seksualności jest jednym z narzędzi walki z kulturą gwałtu, świadczy spektakl *The Red Book* na podstawie tekstu Han Jung Seok, który stał się manifestem ruchu #MeToo w Korei Południowej (pisze o nim Yuh J. Hwang w tekście *„I'm the person to speak about myself": Self- Declaration, Reversal of Power, and Solidarity in „The Red Book"*). Bohaterka analizowanego w artykule dramatu i spektaklu opublikowała książkę z zapisem doświadczeń własnego ciała oraz doświadczeń jej przyjaciółek. Brutalnie odrzucając propozycję seksualną krytyka literackiego, który obiecuje dobrze zaopiniować książkę w zamian za seks, naraża się na oskarżenia sądowe o to, że publikacja jest niemoralna. Ostatecznie sąd ją uniewinnia pod wpływem licznych świadectw poparcia i podziękowań dla autorki, które spłynęły w czasie rozprawy. W sztuce solidarność wynikająca z publicznego ujawnienia seksualnej energii kobiecego ciała rozsadza system prawny. Ale czy bywa tak też w rzeczywistości?

Sprawczość instytucji

Szeroka refleksja instytucjonalna obejmuje w książce nie tylko teatry, ale też hierarchię społeczną oraz prawo. O tym, jak czynić teatry bezpieczniejszymi i odważniejszymi, pisze wspomniana już Susan Fenty Studham w artykule

Supporting Brave Spaces for Theatre- Makers Post- #MeToo: A Chicago-Based Study on Rehearsing and Performing Intimacy in Theatre. Proces zmian w teatrach w Chicago rozpoczął się jeszcze przed #MeToo – w 2015 roku, jako odpowiedź na falę call outów. Wypracowano wówczas dokument zawierający podpowiedzi dotyczące: komunikacji na pierwszej próbie i sposobów rozwiązywania problemów, roli reżyserów i aktorów, przesłuchań, umów, dublur, zdrowia i bezpieczeństwa oraz choreografii intymności i reakcji na nadużywania władzy[6]. Ponadto dokument obejmuje kwestie różnorodności, dostępności, molestowania seksualnego i sprawy publiczności (s. 71). Co ciekawe, często pojawiające się w debacie publicznej i naukowej pojęcie bezpiecznej przestrzeni zastąpiono tam koncepcją przestrzeni odważnych. Ta zmiana wynika z założenia, że można pracować w teatrze nad tematami trudnymi, powodującymi dyskomfort, ryzykownymi, transgresyjnymi, ale jednocześnie dbać o dobrostan wszystkich uczestniczek i uczestników[7]. Jedną z zasad mogących to zapewnić jest na przykład ta, by w niektórych przypadkach nie próbować trudnych scen więcej niż raz (s. 73), a zawsze trzeba precyzyjnie określać czas pracy nad scenami nagości, intymności i przemocy (s. 80), traktować je jako choreografię. W próbach powinni zaś uczestniczyć koordynatorki i koordynatorzy intymności (nazywani też facylitatorami), którzy nie mają przejmować reżyserii, ale dbać o bezpieczeństwo wszystkich osób uczestniczących w próbach i spektaklu, nie tylko aktorek i aktorów (s. 76-81). Zasady zapisane w *Chicago Theatre Standards* zostały przyjęte przez część teatrów w tym mieście. Dobre praktyki instytucjonalne zakładają również dzielenie się nimi w skali międzynarodowej. Jednym z krajów, w którym przeprowadzono warsztaty dotyczące zasad kreowania „odważniejszej przestrzeni" według dokumentów wypracowanych w Chicago, jest Korea Południowa. Prowadzone przez Laurę T. Fischer zajęcia poprzedziły powstanie analogicznego dokumentu – *Korean*

Theater Standard (s. 223).

Nie przez przypadek to właśnie w twórcy i twórczynie w Korei Południowej byli zainteresowani wdrożeniem podobnych procedur. Tamtejsze, zorganizowane w bardzo patriarchalny sposób środowisko teatralne tak mocno zareagowało na ruch #MeToo, że można wyznaczać w nim erę przed i po #MeToo (s. 213). W wyniku call outów odsunięto od pracy dwóch reżyserów uznawanych za mistrzów. Nowe pokolenie zaś w miejsce hierarchii proponuje wolność i kolektywizm. W debacie powstałej na fali #MeToo podjęto zarówno kwestię „szklanych sufitów" ograniczających kariery kobiet w teatrze, jak i reprezentacji postaci kobiecych. W tej drugiej dyskusji ważny głos zabrała publiczność, kilkakrotnie protestująca przeciwko scenom reprodukującym przemoc wobec kobiet. Protesty okazały się skuteczne – sceny zmodyfikowano. Istotne jest też to, że refleksja o reprezentacji nie koncentrowała się tylko na kobietach, ale obejmowała też osoby LGBTQ oraz osoby z niepełnosprawnościami (s. 213). Tak szeroką zmianę w teatrze – na poziomie organizacji i reprezentacji – postrzegano natomiast jako narzędzie zmiany społecznej (s. 214).

Cel głębokich zmian społecznych stawia sobie również ruch #MeToo w Indiach. Jak się wydaje – z mniejszym powodzeniem. Wskazuje na to Swati Arora w artykule *Dissident Solidarities: Power, Pedagogy, Care*. Autorka traktuje działania w obrębie ruchu jako szeroko zakrojony performans społeczny, ujawniający istniejące w nim podziały. Zauważa, że indyjski feminizm służy kobietom z wyższych kast, a jest ślepy na sytuację kobiet z kast niższych. Podobnie dzieje się w przypadku ruchu #MeToo, mimo że kobiety z niższych kast są zdecydowanie bardziej narażone na molestowanie seksualne w pracy, która zazwyczaj jest nielegalna, więc nie daje możliwości złożenia skargi (s. 142). Ten podział boleśnie odzwierciedliły reakcje na akcję

#LoSHA – List of Sexual Harassers in Academia. W 2017 roku dwudziestoczteroletnia amerykańska studentka indyjskiego pochodzenia, Raya Sarkar, zaprosiła do anonimowego podawania nazwisk hinduskich mężczyzn ze środowiska akademickiego, którzy dopuścili się molestowania seksualnego. Listę nazwisk ponad sześćdziesięciu naukowców zatrudnionych na renomowanych uczelniach w Indiach opublikowała na Facebooku. W reakcji „progresywny blog prowadzony przez lewicowych indyjskich naukowców wydał oświadczenie podpisane przez trzynaście znanych indyjskich feministek, które od dziesięcioleci są aktywnymi rzeczniczkami spraw kobiet […]. W oświadczeniu wyrażono «konsternację» i skrytykowano «młodsze» feministki za uciekanie się do anonimowości oraz lekceważenie i omijanie z trudem wypracowanego prawnego i instytucjonalnego «procesu» zmiany, o który walczyły w latach 70. i 80. i zażądały natychmiastowego usunięcia listy, wątpiąc w jej wiarygodność i rzetelność" (s. 146). Podział ten nie miał tylko charakteru światopoglądowego i pokoleniowego, ale też klasowy. Starsze feministki pochodzą z wyższych kast i mieszkają w Delhi, zajmują wysokie stanowiska i są osobami medialnymi, młodsze zaś pochodzą z niższych kast i z różnych stron Indii, w większości nie mają też stałej pracy (s. 147). W konsekwencji akcja została wyciszona, a żaden w wymienionych mężczyzn nie spotkał się z konsekwencjami (chociażby na poziomie sprawdzenia zarzutów). Jak pisze Arora, #LoSHA pozostawiło po sobie bolesną ranę. Już rok później jednak ruch #MeToo wrócił ze zdwojoną siłą – zaaranżowany przez niezależną dziennikarkę Rituparnę Chatterjee. Z jej inicjatywy powstał blog na Twitterze, gdzie kobiety z branży rozrywkowej opisywały ze szczegółami doznawaną w pracy przemoc (s. 148). W wyniku medialnej burzy (choć bez konsekwencji prawnych) zarówno w filmie, jak i w teatrze zaczęły powstawać takie grupy jak Woman for Theatre, które wypracowują procedury mające minimalizować ryzyko przemocy seksualnej i

dyskryminacji ze względu na płeć. Mimo wielu pozytywnych zmian, Arora podtrzymuje i udowadnia na wielu innych przykładach tezę o tym, że ruch #MeToo w Indiach nadal jest uwikłany w reprodukowanie zastałych hierarchii społecznych. Widzialność zyskują tylko te osoby i grupy, które posiadały ją już wcześniej. Głos pozostałych jest wyciszany. Pisze więc: „Estetyka naprawy nie może być podtrzymywana bez demontażu potężnej hegemonii feministek z wyższych kast na uczelniach, w dziennikarstwie, przemyśle rozrywkowym, instytucjach religijnych i służbie zdrowia – hegemonii opartej na kulturze tyranii milczenia" (s. 155). To rozpoznanie w obrębie ruchu feministycznego uważa za dobry punkt wyjścia do introspekcji i zmiany.

Arora zauważa, że w Indiach kobiety zostały zawiedzione nie tylko przez trzymające władzę feministki starszego pokolenia, ale też system prawny (s. 150). Podobna sytuacja jest w Australii, gdzie surowe wyroki za zniesławienie (na milionowe kwoty odszkodowań) w stosunku do dziennikarek i dziennikarzy ujawniających przestępstwa na tle seksualnym w branży rozrywkowej doprowadziły do tego, że media zaczęły ignorować nawet bardzo poważne i wiarygodne zarzuty. Dodajmy, że obowiązujące prawo przenosi na media obowiązek dowiedzenia w sądzie prawdziwości, a nie wiarygodności zarzutów, co często prowadzi do tego, że w procesy o zniesławienie uwikłane są też osoby, które, jak twierdzą, doświadczyły molestowania seksualnego ze strony powoda (s. 95-96). W ten sposób australijski ruch #MeToo został zablokowany, mimo że z badań Media Entertainment and Arts Alliance (MEAA) wynika, że czterdzieści procent osób pracujących w branży performatywnej i rozrywkowej doświadczyło molestowania seksualnego (s. 86). Prawo wzmocniło strach przed ujawnieniem przez osoby pokrzywdzone doświadczonej przez nie przemocy, wzmacniając jednocześnie pozycję osób podejrzanych o jej stosowanie. Inna

rzecz, że media też przyczyniły się do pogorszenia sytuacji, publikując niejednokrotnie materiały bez pozwolenia osób, które doświadczyły przemocy, prowadząc w ten sposób do ich wtórnej wiktymizacji (s. 97).

Przykładem skutecznego działania prawa może być natomiast (znów!) Korea Południowa, gdzie oskarżenia doprowadziły do wyroku. Ważny reżyser i dramatopisarz został w 2018 roku skazany na sześć lat więzienia za przestępstwa na tle seksualnym na podstawie zeznań siedemnastu osób. Zgodnie z wyrokiem miał przejść osiemdziesiąt godzin terapii i nie mógł podejmować pracy w jakiejkolwiek instytucji, w której przebywają dzieci i nastolatki przez następne dziesięć lat. To był pierwszy taki wyrok w Korei Południowej (s. 211).

Antycypacje i trudne dziedzictwa

Swoje praktyki dramaturgii autoetnograficznej, które okazały się tak skutecznym narzędziem mówienia o doświadczeniu przemocy seksualnej w ramach dzieła artystycznego, Rudakoff rozpoczęła wiele lat przed 2017 rokiem. Do pierwszej zmiany prawa pod wpływem protestów ulicznych w Indiach doszło w 2013 roku, po zgwałceniu studentki medycyny w autobusie (s. 143). Proces zmian w teatrach w Chicago rozpoczął się w 2015 roku. W tym samym roku miał premierę spektakl opowiadający o seksizmie i przemocy seksualnej w środowisku teatralnym – *We Get It* zespołu Elbow Room w Melbourne – który stanowi oś artykułu o sytuacji w Australii. Projekt *SA's Dirty Laundry* Nondumiso Lwazi Msimangi i Jenny Nijenhuis, w ramach którego zaczęły zbierać majtki od przetrwanek, rozpoczął się w 2016 roku. Kiedy Han Jung Seok zaczął pisać *The Red Book*, nie mógł przewidzieć ruchu #MeToo, choć dramat stał się jego manifestacją w Korei Południowej (prapremiera spektaklu na podstawie tego tekstu odbyła się w 2017 roku).

Przykłady na to, że ruch #MeToo w teatrze jest kumulacją i konsekwencją wielu zdywersyfikowanych, osadzonych w różnych kontekstach kulturowych działań, można by z pewnością mnożyć. Nie mam jednak wątpliwości, że to właśnie po 2017 roku te rozmaite inicjatywy poprzedzające ogólnoświatową inicjatywę transformacyjną są widzialne i funkcjonują obok siebie – chociażby w omawianej książce.

Choć na tym polu pojawia się pytanie. Rozumiem, że autorkom chodziło o to, by pokazać, że ruch #MeToo skumulował – również w teatrze – sprzeciw wobec kultury gwałtu już wcześniej obecny. Ale dlaczego w tak wielu tekstach poświęciły możliwość opisania prac, które powstały po #MeToo, na rzecz ukłonu w stronę jego prekursorek? Książka wyszła w 2021 roku. Czy proces produkcyjny był tak czasochłonny, że teksty musiały powstać na długo przed tą datą? Nie wątpię. Myślę jednak, że to w gruncie rzeczy sygnał wskazujący na żywotność ruchu. Jednak jestem przekonana, że dziś taką książkę trzeba byłoby już formatować inaczej. Należałoby mocniej postawić pytanie o rezultaty zmian (pojawia się ono głównie w tekście dotyczącym *Chicago Theatre Standards*)[8]. Warto byłoby też uwzględnić kraje w *Performing #MeToo* nieobecne – jak chociażby omawiane w bieżącym numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" Grecję, Niemcy i Belgię. Ale też na przykład Chile, gdzie kolektyw Las Thesis stworzył performans *Un violador en tu camino*, czyli *Gwałciciel na twojej drodze*, który adaptowany na wiele języków stał się ogólnoświatowym wiralem[9], czy Czechy, gdzie zmiany zostały zainicjowane performansem studentek i studentów DAMU – szkoły teatralnej w Pradze[10].

Jeśli chodzi jednak o działania poprzedzające #MeToo, są w tym tomie dwa przypadki wyjątkowe. Jeden dlatego, że sięga w dużo dalszą niż pozostałe przeszłość, drugi, bo stawia pytanie o to, co zrobić z trudnym,

problematycznym dziedzictwem w perspektywie zmian.

W poruszającym tekście *Toward the Origin of Performing #MeToo: Franca Rame's „The Rape" as an Example of Personal and Political Theatre/Therapy* Laura Peja i Fausto Colombo opisują okoliczności powstania oraz medialne życie pracy z lat osiemdziesiątych włoskiej artystki Franki Rame. Spektakl ten opisywał i komentował ze szczegółami wydarzenia z 9 marca 1973 roku, kiedy Rame została porwana, torturowana i zgwałcona, a potem porzucona na ulicy. Choć zgłosiła przestępstwo, nie wspomniała policji o gwałcie (s. 108). Nigdy też nie opowiedziała o nim ze szczegółami do momentu, gdy zdecydowała się zrealizować monodram *The Rape*. Powtórzyła tę historię wiele razy podczas występów. Według jej syna dzięki temu kawałek po kawałku pozbywała się bólu, dzieląc się nim z publicznością (s. 106). Jak mówiła Rame, napisanie tekstu, a potem podjęcie decyzji, by opublikować go i wypowiedzieć na scenie, trwało latami. Pomogło jej to jednak wyjść z pozycji biernej ofiary i odzyskać poczucie sprawczości (s. 107). I choć zrobiła to dla siebie (zachowując jednak ramę zapośredniczenia), jej decyzje miały też wymiar polityczny. Spektakl był pokazywany jako wyraz solidarności z bośniackimi kobietami masowo gwałconymi w czasie wojny (s. 109). Kluczowa okazała się jednak jego emisja w telewizji Fantastico 8 w 1987 roku, dzięki której stał się on we Włoszech punktem zwrotnym w publicznej debacie dotyczącej prawnych konsekwencji gwałtu oraz wprowadzenia w 1996 roku nowego prawa uznającego gwałt za przestępstwo przeciwko jednostce. Spektakl opisujący z drastycznymi szczegółami gwałt wpłynął też na kulturowe imaginarium, które do tej pory oscylowało wokół obrazów romantycznego podboju pasywnej kobiety przez aktywnego mężczyznę (s. 110). Nadal może zresztą wpływać na społeczne wyobrażenia, bo wciąż funkcjonuje online, zyskując rzesze widzek i widzów żywo komentujących zawarte w nim świadectwo. Zdaniem autorek tekstu spektakl otwiera

przestrzeń empatii i ma moc zmiany jednostek i społeczeństwa (s. 118).

Umieszczenie tekstu o tym performansie w tomie o współczesnych reakcjach na ruch #MeToo zakorzenia działania współczesnych artystek w twórczości ich poprzedniczek. Jest to dziedzictwo zarówno bolesne, bo jest świadectwem wielopokoleniowego cierpienia kobiet, jak i budujące – wskazuje bowiem na ciągłość synergicznego procesu wytwarzania procesów przepracowania i protestowania przeciw przemocy wobec kobiet w ramach artystycznych i aktywistycznych. Procesu, który – choć nigdy chyba nie zostanie w pełni ukończony – to jednak przynosi wymierne rezultaty widoczne chociażby w narastaniu, kumulowaniu i rozprzestrzenianiu się wiedzy ucieleśnionej i praktyk prawnych oraz instytucjonalnych. Być może są w tym dziedzictwie również jakieś elementy kobiecego i świeckiego rytuału codziennej pracy uzdrawiania osobistej i kulturowej traumy, którego domaga się Nondumiso Lwazi Msimanga.

Na przeciwnym biegunie znajduje się historia spektaklu w Royal Court – jednej z pierwszych instytucji teatralnych, która zareagowała na ruch #MeToo, dając przykład innym[11]. Autorki tekstu o działaniach tam podjętych – Catriona Fallow i Sarah Jane Mullan – relacjonują kontrowersje wokół spektaklu współreżyserowanego przez byłego dyrektora tej instytucji (w latach 1974-1993) Maxa Stafforda-Clarka. Stafford-Clark był jednym z oskarżonych o przemoc seksualną wobec artystów. W 1982 roku reżyser – słynący z promowania twórczości kobiet – „odkrył” i wystawił tekst młodej dramaturżki Andrei Dunbar *Rita, Sue and Bob Too*. Relacje z prób, funkcjonujące przed #MeToo w formie anegdoty, wskazują, że dramat, który ukazuje relację seksualną dorosłego mężczyzny z dwoma piętnastolatkami, stał się pretekstem do wątpliwych praktyk reżyserskich. Stafford-Clark zadecydował na przykład, że wszystkie osoby w obsadzie będą na próbach

nago, by oswoić się w swoją cielesnością. W 2017 roku dramat ten został ponownie wystawiony w Royal Court, w koprodukcji z Out of Joint (teatrem kierowanym wtedy przez Stafforda-Clarka) i Octagon Theatre Bolton w reżyserii Stafforda-Clarka oraz Kate Wasserberg. Vicky Featherstone, dyrektorka Royal Court, postanowiła jednak odwołać pokazy w Londynie ze względu na oskarżenia kierowane do Stafforda-Clarka, kontrowersyjną treść sztuki oraz antyprzemocową politykę teatru. Decyzja ta spotkała się zarówno z głosami uznania, jak i krytyki. Niektórzy uznali ją za akt cenzury na dramacie artystki pochodzącej z klasy robotniczej. Kontrowersje wywołała też decyzja o utrzymaniu *tournée* spektaklu po scenach regionalnych do lutego 2018 roku – wskazująca na podwójne standardy traktowania widowni w Londynie i poza nim. W wyniku gorącej debaty publicznej dwa dni później pokazy w Londynie przywrócono. Featherstone podkreśliła wagę dyskusji, która wpłynęła na zmianę decyzji i wyraziła nadzieję, że eksploatacja spektaklu przyczyni się do jej kontynuowania (s. 130-132). Sytuacja ta wskazuje na nieoczywistość procesów transformacyjnych: odzyskując głosy kobiet, nadając widzialność ich doświadczeniom, jednocześnie niełatwo oddzielić je od wpływu problematycznego, krzywdzącego „dziedzictwa". Ostre cięcia wydają się niebezpieczne, bo uderzają rykoszetem – często również w kobiety. Pomału jednak można – jak Featherstone i Wasserberg (która przejęła dyrekcję Out of Joint po Staffordzie-Clarku) – odzyskiwać oraz przechwytywać miejsca, teksty i konteksty dla nowych praktyk transformacyjnych. Uważam, że zmiana decyzji pod wpływem dyskusji publicznej oraz przyznanie się do błędu czy niepewności są elementem tej nowej praktyki.

Przeciw-centrum

W zredagowanej przez Judith Rudakoff książce znajdują się teksty opisujące sytuację w RPA, Korei Południowej, Australii, Indiach, Stanach Zjednoczonych (z perspektywy teatru w Chicago, czarnych Amerykanek oraz mieszkających w USA Irakijek), Kanady; Europę reprezentują Wielka Brytania i Włochy. Publikację kończy natomiast uzupełnienie w postaci krótkich not przedstawiających początki ruchu w dziewiętnastu krajach niereprezentowanych w książce (tu też reprezentację zyskuje w końcu Ameryka Południowa; co ciekawe i trochę dla mnie niezrozumiałe, noty te nie dotyczą teatru). Świadczy to być może o tym, że wbrew obawom wielu osób ruch #MeToo nie został (w pełni) zawłaszczony przez białe, kapitalistyczne, bogate, heteronormatywne Hollywood. Przeciwnie, raczej przyczynił się do większej widzialności obszarów poza centrum. Żeby jednak nie zachłysnąć się tą wizją różnorodności, dodam, że uniwersytety i instytucje, na których afiliowane są autorki artykułów, nie są już tak zdywersyfikowane pod względem narodowym. Wśród afiliacji dominują placówki amerykańskie, brytyjskie i kanadyjskie (taka jest też afiliacja redaktorki). Nondumiso Lwazi Msimanga, wykładowczyni University of Witwatersrand w Johannesburgu, jest jednym z niewielu wyjątków. Teksty były zgłaszane na zasadzie call for papers. Redaktorka deklaruje, że dokonując wyboru dążyła do różnorodności – pod względem społecznym, tematycznym i zawodowym (s. 9). Może warto jednak cofnąć się o krok i zapytać, co zdecydowało o tym, kto przeczytał call for papers i czy na niego odpowiedział. Można też zapytać, dlaczego widziane z perspektywy tej książki #MeToo nie uwzględnia doświadczenia przemocy seksualnej, której bez wątpienia doznają też mężczyźni, dlaczego tak słabo reprezentowana jest społeczność LBGTQ+ (i znów wyrazistym wyjątkiem jest Nondumiso Lwazi Msimanga), a osoby z

niepełnosprawnościami jedynie wzmiankowane. Pod tym względem książka podtrzymuje obawy wyrażone przez Jacka Halberstama oraz Freyję Haraldsdóttir w książce *The Routledge Handbook of the Politics of the #Metoo Movement* (2021)[12]. Szkoda, bo każde takie zamknięcie działa na niekorzyść ruchu.

Niedosyt lekturowy wzbudził we mnie również sformatowany styl pisania oraz przewidywalne zaplecze teoretyczne. Autorki odwołują się głównie do Sary Ahmed (szczególnie *Living the Feminist Live* oraz *The Promise of Happiness*), czasami Jaques'a Derridy, Michela Foucaulta, Judith Butler, Diany Taylor. Bardzo brakuje mi w tej książce prób wypracowania osobnych narzędzi teoretycznych, które nie powielałyby znanych już schematów. I pod tym względem tekst Nondumiso Lwazi Msimangi jest wyjątkowy. Po pierwsze bardzo odbiega od „przepisu na tekst naukowy", prowadząc narrację, którą nazwałabym przejrzystym kolażem wątków fascynująco się ze sobą przecinających i korespondujących. Po drugie autorka sięga po szereg narzędzi teoretycznych – na przykład dotyczących definicji wojny – by łącząc je ze swoją twórczością i codziennym doświadczeniem kulturowym wypracować własną afektywno-polityczną teorię oraz praktykę artystyczną. Zdecydowanie najbardziej przenikliwie ujmującą sens praktykowania #MeToo.

Z wymienionych powyżej kontekstów teoretycznych zaskakująco ożywczo działa też Diana Taylor, która pozwala spojrzeć na cały ruch #MeToo jako społeczny performans. W rozpoczynającym listę artykułów tekście *„Vital Acts of Transfer": #MeToo and the Performance of Embodied Knowledge*, Shana MacDonald uznaje posty „#MeToo" za sposób wytwarzania i przekazywania wiedzy ucieleśnionej. W tym ujęciu lajki, komentarze, udostępniania są „robieniem czegoś", a konkretnie – tworzeniem afektywnej sieci

solidarnościowej stawiającej opór kulturze gwałtu (s. 16). Odwołując się do poczynionego przez Taylor rozróżnienia na archiwum i repertuar, autorka stwierdza, że to napięcie dobrze odzwierciedla zestawienie MeToo Tarany Burke i #MeToo Alyssy Milano. O ile to pierwsze zalicza do repertuaru zawierającego doświadczenie ciała oraz intencję stojącą za użyciem zwrotu „MeToo", o tyle post Milano wraz z wieloma innymi uznaje za archiwum ruchu w 2017 roku (s. 20). Zdaniem autorki w archiwum zawiera się jednak podobny potencjał repertuaru działań, którym jest wiązanie pojedynczych osób, ciał i głosów w chór stawiający wspólny, solidarnościowy opór (s. 21). Ponadto dynamika #MeToo domaga się od każdej i każdego usytuowania wobec tych głosów i transmitowanej przez nie wiedzy. Takie nakładanie się na siebie archiwum i repertuaru połączone z ich zdolnością do tworzenia afektywnych, solidarnościowych sieci destabilizuje i rozprasza centrum ruchu. Choć jak zauważa autorka – i, jak pisałam powyżej, trudno się z nią nie zgodzić nawet patrząc na spis treści omawianej publikacji – praca na rzecz jego intersekcjonalności nie jest jeszcze skończona (s. 19). Chyba jednak, ciągle poszerzając zasięg, ramy i definicje ruchu #MeToo, warto przyjąć za pewnik, że i ta praca nigdy nie zostanie ukończona.

***

Mimo pewnych wątpliwości książka *Performing #MeToo* łączy w sobie opis bardzo różnorodnych zjawisk instytucjonalnych i artystycznych, wskazując na heterogeniczność wywołanych w nich zjawisk teatralnych. Pod tym względem jest znakomitym źródłem wiedzy, czemu, mam nadzieję, daję wyraz w niniejszym tekście. W kontekście tez MacDonald książka ta, będąc częścią archiwum ruchu w obrębie sztuk performatywnych, podszyta jest też repertuarem solidarnościowych gestów – dzielenia się doświadczeniem, wiedzą, tworzenia nowych ram (również instytucjonalnych) funkcjonowania i

słyszalności rozmaitych chórów. Domaga się aktywnej lektury, przekazywania zarówno wiedzy, jak i związanych z nią afektów – cudzych i swoich. Pisząc o *Performing #MeToo*, tworzę kolejny element archiwum, ale i mój cel osadza się w obrębie repertuaru. Wyszłam w narracji od punktu wywołania we mnie najsilniejszego afektu – czyli tekstu i praktyki Nondumiso Lwazi Msimangi – by w relacjonowaniu i porządkowaniu wątków nie zgubić swojego doświadczenia. Pisanie to też praktykowanie i przeżywanie – sztuki, nauki i aktywizmu. I uważności – szczególnie na własne ograniczenia poznawcze.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska, Monika, *Teatrologia zaangażowana*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatrologia-zaangazowana.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Monika Kwaśniewska – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016), *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019), współredaktorka (z Katarzyną Waligórą) publikacji *Teatr brzydkich uczuć* (2021).

Przypisy

1. Opis na podstawie nagrania dostępnego pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=fjPmRQan-8 [dostęp: 6 II 2022].
2. https://stopstreetharassment.org/tag/south-africa/ [dostęp: 5 II 2022].
3. Wszystkie tłumaczenia fragmentów omawianej książki są mojego autorstwa.
4. https://theaterartsguild.org/about/chicago-theatre-standards/ [dostęp: 6 II 2022].
5. https://feminoteka.pl/dyzur-pomocowy-feminoteki-w-teatrze/ [dostęp: 7 II 2022].
6. Po #MeToo analogiczne dokumenty zaczęły powstawać w teatrach w rożnych częściach świata. W Polsce byłyby to np. *Karta praw i granic procesu twórczego – rekomendacje dobrych praktyk w teatrach i szkołach teatralnych* (*Granice w teatrze*, 2021) czy *Przewodnik pisania Kontraktu między zespołem realizatorskim a zespołem aktorskim* prezentowany podczas konferencji *TEATR OD}{NOWA*; dokument powstał z inicjatywy zespołu aktorskiego Teatru Polskiego w Poznaniu (https://teatr-polski.pl/wp-content/uploads/2021/11/Przewodnik-Pisania-K…; https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=485402892759… [dostęp: 7 II 2022] czy *Elementarz dobrego debiutu* Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów (https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=516101882886… [dostęp: 7 II 2022].
7. Co wydaje się odpowiedzią na obawy, że ruch #MeToo w teatrze będzie blokował tematyzowania przemocy na poziomie reprezentacji (por. np. Sajewska, 2020)
8. Takie pytania postawiono również w opublikowanym w 2022 roku dokumencie *GENDER AND POWER RELATIONS. #MeToo in the Arts: From call-outs to structural change. Research-informed recommendations for network organisations on combating sexual harassment and power abuse in the European cultural sector*, gdzie obok wyników opisów analizy zmian oraz ich rezultatów w wybranych instytucjach w Słowenii, Belgii, Polsce, Islandii oraz Szkocji zawarto również listę rekomendacji (Keil, Kheriji-Watts 2022).
9. Więcej na ten temat piszę w tekście *„We need more feminist explosions”* (Kwaśniewska, 2021).
10. https://www.europeantheatre.eu/news/student-initiative-you-dont-have-to… [dostęp: 7 II 2022].
11. Pisała o tym szeroko na łamach „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” Agata Adamiecka-Sitek (2021).
12. Wydaje się, że pod tym względem prace naukowe zostały wyprzedzone przez popularne seriale. W *Mogę cię zniszczyć* (reż. Michaela Coel, Sam Miller; HBO, 2020) w bardzo wymowny sposób ukazano konsekwencje wykluczenia homoseksualnych mężczyzn z solidarnościowej sieci #MeToo. W *Feel good* (reż. Ally Pankiw, Luke Snellin, 2020-2021; Netflix, MAR19) kobiety działające na rzecz ruchu okazują się dla osoby niebinarnej mocno opresyjne, wymagając od niej publicznego świadectwa i nie zważając na osobiste doświadczenie.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *„Naszym światem włada nieczułość”. #MeToo i transformacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 161, DOI: 10.34762/znxw-7338.

Brelińska-Garsztka, Paulina; Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Reznik, Zofia (Tercet ¿Czy badania artystyczne?), *Rozruchy badawczo-artystyczne w sztukach performatywnych: zbliżenie na taniec, ruch i choreografię*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/c680-vg85.

Cohen, Lola, *Metoda Lee Strasberga. Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, tłum. W. Loga, D. Przastek, AST, Kraków 2020.

Granice w teatrze, 2021, https://issuu.com/poiti/docs/granice_w_teatrze_-_wydawnictwo_ [dostęp: 7 II 2022].

Halberstam, Jack, *Wieners, Whiners, Weinsteins, and Worse*, [w:] *The Routledge Handbook of the Politics of the #Metoo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London, NewYork 2021.

Haraldsdóttir, Freyja, *Being a Disabled Feminist Killjoy in a Feminist Movement*, [w:] *The Routledge Handbook of the Politics of the #Metoo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London, New York 2021.

Keil, Marta; Kheriji-Watts, Katie, Gender and Power Relations. #MeToo in the Arts: From call-outs to structural change. Research-informed recommendations for network organisations on combating sexual harassment and power abuse in the European cultural sector, SHIFT – Shared Initiatives for Training, 27 I 2022, https://www.ietm.org/en/resources/reports/SHIFT-Gender-and-Power-Report [dostęp: 17 II 2022].

Kwaśniewska, Monika, *„We need more feminist explosions”*, „Opcje” 2021 nr 118.

Sajewska, Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie [dostęp: 7 II 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/teatrologia-zaangazowana*

didaskalia
gazeta teatralna

performing #metoo

Po prostu wziąć odpowiedzialność

Z Hanną Księżniakiewicz, Kamilą Kucią, Weroniką Nagawiecką, Julią Urbańską rozmawia Marta Bryś

Spotykamy się w związku z protestem zorganizowanym przez studentki i studentów Wiedzy o Teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim przeciwko prezentacji spektaklu *Najpiękniejszy wschód* w reżyserii Pawła Passiniego na festiwalu Boska Komedia w Krakowie. Przywołajmy kilka faktów: 8 lutego 2021 roku ukazał się reportaż Igi Dzieciuchowicz *Reżyser i rozgwiazdy*[1] dotyczący nadużyć reżysera wobec aktorek w procesie prób nad dyplomem na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu. Tego dnia Passini wydał oświadczenie, że materiał jest nierzetelny i nie uwzględnia głosów innych osób współpracujących z nim, a perspektywa studentek nie była mu znana[2]. 10 lutego Dzieciuchowicz odniosła się publicznie do tych zarzutów tłumacząc, że osoby, o które upomina się Passini, nie uczestniczyły w opisywanych przez nią próbach. Tego samego dnia oświadczenie o przebiegu sprawy z perspektywy AST i zerwaniu współpracy wydała dziekan Wydziału Teatru Tańca filii krakowskiej Akademii Sztuk

Teatralnych w Bytomiu dr hab. Monika Jakowczuk[3]. 17 lutego Passini opublikował przeprosiny „[…] Jestem gotów ponieść wszelkie prawne konsekwencje moich działań. W toku postępowania wyjaśniającego będę miał szansę odwołać się do materiałów, których ze względu na publiczny charakter tej dyskusji nie mogę ujawnić, a które mogą rzucić więcej światła na przebieg mojej pracy. Jednak niezależnie od prawnej oceny zaistniałej sytuacji – to ludzka krzywda jest tutaj najistotniejsza. A tego właśnie najbardziej chciałem uniknąć. Wszystko czego nie chciałem znalazło się po mojej stronie. Dlatego zdecydowałem się zawiesić moją pracę w teatrze”[4]. W grudniu na chwilę przed rozpoczęciem festiwalu krążyć zaczęła nieoficjalna informacja, że reżyser spektaklu *Najpiękniejszy wschód* prezentowanego w ramach cyklu „Białoruś OdNowa” podczas Boskiej Komedii podpisany jako Ulisses Ghawdex, to w rzeczywistości Paweł Passini. Jak dowiedziałyście się o udziale Passiniego w festiwalu?

Kamila Kucia: Większość z nas była zaangażowana w wolontariat Boskiej Komedii, więc ta informacja przekazywana była najpierw pocztą pantoflową już na początku festiwalu. Zaczęły docierać do nas wiadomości „ej, wiecie, że Ulisses Ghawdex to Passini?”.

Weronika Nagawiecka: Wpisywałyśmy ten pseudonim w wyszukiwarkę i okazało się, że taka osoba nie istnieje.

Hanna Księżniakiewicz: Nie byłam wolontariuszką Boskiej Komedii, ale wiem, że niektórzy zrezygnowali ze współpracy w trakcie festiwalu, kiedy zobaczyli, co się dzieje. O sprawie dowiedziałam się z posta Igi Dzieciuchowicz, w którym opublikowała pytanie przesłane do dyrektora Bartosza Szydłowskiego, dlaczego Passini uczestniczy w festiwalu pod pseudonimem Ulisses Ghawdex. Od razu zaczęłyśmy rozmawiać o tej

sytuacji, napisałam do Zosi Kowalskiej, która jest przewodniczącą Koła Katedry Teatru i Dramatu UJ i zaproponowałam jakieś działanie w przestrzeni publicznej. Miałam wrażenie, że z każdym dniem debata medialna wokół festiwalu zaognia się, padają drastyczne słowa, oskarżenia, deprecjonuje się ruch #MeToo i korzyści, które z niego wynikają, aż po zniknięcie z dyskusji perspektyw osób, które opowiedziały o swoich doświadczeniach przemocy w teatrze. Oświadczenia Pawła Passiniego i dyrektora festiwalu Bartosza Szydłowskiego wywołały w nas potrzebę wyjścia z przestrzeni Internetu, odejścia od narracji cancel culture i zwrócenia uwagi na osoby poszkodowane. Naszym zaangażowaniem chciałyśmy do nich dotrzeć, dać sygnał, że je wspieramy, że nie są same, wierzymy w to, co mówią i myślimy o nich.

KK: Wszyscy byliśmy zgodni co do konieczności działania i naszej reakcji, jeszcze zanim padła konkretna propozycja protestu. Rozmawialiśmy o tym między sobą, ale też na zajęciach.

W dniu protestu 2 grudnia wydaliście też oświadczenie, w którym piszecie: „My, osoby studiujące w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, czujemy się zszokowani i oburzeni decyzją władz Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Boska Komedia o dopuszczeniu pokazu *Najpiękniejszy wschód* w reżyserii Pawła Passiniego (posługującego się pseudonimem Ulisses Ghawdex) do udziału w festiwalu. Reżyser Paweł Passini jest osobą, na której ciążą oskarżenia o nadużycie pozycji władzy i molestowanie seksualne pracujących z nim aktorek. Decyzję o dopuszczeniu go do uczestnictwa w festiwalu Boska Komedia odbieramy jako rażący brak szacunku dla osób pokrzywdzonych i propagowanie toksycznych

zachowań w środowisku teatralnym. Dlatego przywołujemy osoby organizujące Festiwal do refleksji i odpowiedzialności za poczynione działanie i podjęte decyzje". Jak przebiegał protest pod Małopolskim Ogrodem Sztuki, gdzie ostatecznie zaprezentowano spektakl?

JU: W proteście uczestniczyło więcej osób: Grzegorz Bielski, Paulina Brzozowska, Jakub Drewnicki, Zofia Kowalska, Zofia Lorek, Natalia Niewiadomska, Daniel Oleksy, Julia Siwy, Alicja Stachulska, Maria Strzemińska.

KK: Co chwila pojawiały się kolejne oświadczenia, jeszcze bardziej nieprzemyślane… Zależało nam na szybkiej reakcji. Przygotowałyśmy transparenty z hasłami, ustawiłyśmy je razem ze zniczami wzdłuż ścieżki do wejścia.

HK: Każdy napisał na transparencie, co chciał, to nie był jednogłos. Ostatecznie na spektakl przyszło około dwudziestu pięciu osób.

KK: To prawda, nie było wielu widzów, Ci, którzy już byli w budynku, obserwowali razem z organizatorami, co się dzieje. Stałyśmy dwadzieścia minut i gdy spektakl się zaczął, to zostawiłyśmy transparenty, żeby każdy mógł zobaczyć, że coś się działo. Nie spotkała nas żadna bezpośrednia reakcja, nikt nie wyrywał nam kartonów.

JU: Zabolało nas ukrywanie i wymazywanie działań przemocowych. Przecież wystarczyło, żeby dyrektor festiwalu powiedział wcześniej: zaprosiliśmy Pawła Passiniego na festiwal, ale teraz posługuje się on pseudonimem. Nic więcej. Chyba najbardziej poruszyło nas to zatajenie prawdy.

HK: To powinno być jawne od początku, organizatorzy powinni być gotowi do dyskusji, a przede wszystkim świadomi, że pojawią się głosy sprzeciwu.

Tymczasem dyrektor wydawał się niegotowy na to, co się stało.

Z wywiadu, którego udzielił „Newsweekowi" wynika, że był świadomy możliwych reakcji: „Zwracałem uwagę, że obecność Pawła Passiniego spowoduje bunt wielu ludzi teatru, protesty. Nie przesądzając winy reżysera uważałem, że forsowanie jego prezentacji przysłoni sprawę Białorusinów. No i mamy efekt"[5].

KK: Zdenerwowało nas to zasłanianie się dobrem Białorusi i dolało oliwy do ognia.

JU: Nurt białoruski w tym sensie stał się problematyczny. Dyrektor postawił się w roli osoby, która decyduje o tym, jaka przemoc jest akceptowalna, a jaka nie i jakie osoby chce zaprosić, przedstawić, a czyj głos nie jest wart uwagi.

Paweł Passini w pewnym momencie tłumaczył, że pseudonim wiąże się z nowym projektem artystycznym, który realizuje.

HK: Nawet sobie wyobrażałam, jak to można rozwinąć: Odys zostaje potępiony przez bogów, a później jako oskarżony i wygnany musi przejść wieloletnią gehennę, żeby dotrzeć do swojej Itaki. Nie przekonuje mnie to, uważam, że jest to żałosne. W swoich przeprosinach z lutego Passini sygnalizował, że gotów jest wziąć na siebie odpowiedzialność, przynajmniej tak to wtedy rozumiałyśmy, sygnalizował, że rozumie, na czym polega problem, a zawieszenie pracy ma być czasem na przemyślenie swoich praktyk i pracy. W rozmowie z Arkadiuszem Gruszczyńskim Agata Adamiecka, komentując wydarzenia na Boskiej[6], stwierdziła, że w przypadku

osób, które w jakikolwiek sposób przekroczyły granice, ich dalszą pracę w teatrze powinna poprzedzać autorefleksja, decyzja o zmianie sposobów pracy i tym samym wkład w systemową zmianę. Jestem tego samego zdania. Tymczasem 1 grudnia w dyskusji na profilu Szydłowskiego Passini przyznał, że sam podjął decyzję o wystąpieniu pod pseudonimem i znowu zarzucił Idze Dzieciuchowicz, że jej reportaż to manipulacja, a zarzuty są nieprawdziwe[7]. Tym samym przekreślił swoje przeprosiny.

Czy mieliście jakieś obawy lub wątpliwości w związku z organizacją protestu pod Małopolskim Ogrodem Sztuki?

HK: Nie miałam wątpliwości, że moje zachowanie jest słuszne. To był po prostu gest wsparcia wobec osób pokrzywdzonych, a także zaznaczenie podmiotowości studentek i studentów Wiedzy o Teatrze i teatrologii. Jesteśmy częścią środowiska i mamy obowiązek zająć stanowisko w sprawach, o których rozmawiamy na uczelni, na zajęciach, w domu, z przyjaciółmi. Jesteśmy za zmianami, bo wiemy, w jakich przemocowych systemach zostaliśmy wykształceni i nie zgadzamy się, żeby wpływało to na nasze miejsca pracy. Chcemy pracować w instytucjach, angażować się, przekształcać je tak, żeby były dostępne, bezpieczne, otwarte na ludzi, a nie na narracje dotyczące wyłącznie wielkich artystów. Przez chwilę zastanawiałam się, czy zostaniemy pozwane, na przykład przez reżysera, ale doszłam do wniosku, że to chyba żadna atrakcja i korzyść pozywać biedne studentki i studentów.

KK: Nie mieliśmy wątpliwości, ale rozmawialiśmy o możliwych konsekwencjach. Zastanawialiśmy się, czy nie zamknie nam to drogi do ewentualnej przyszłej pracy przy Boskiej Komedii lub w innych instytucjach

kultury. Bo co do tego, jak się zachować, wszyscy byliśmy zgodni i zgodne. Trochę obawialiśmy się, że nasz protest nic nie wniesie, nic się nie stanie, jeśli nie poprze nas „ktoś wyżej". Bo co takiego ważnego studenci i studentki mają do powiedzenia i co im się nie podoba na Boskiej Komedii?

WN: Nie obawiałam się konsekwencji ze strony festiwalu. Byłam wolontariuszką. Ale co? Odbiorą mi plakietkę? Nie wejdę na jakiś spektakl, na które i tak wolontariuszom i wolontariuszkom trudno się dostać? To nie jest dla mnie kara.

HK: Ale może nie dostaniecie więcej propozycji?

WN: Rozmawialiśmy też wtedy na zajęciach o transparentności tego festiwalu, o tym, na jakiej zasadzie dobierane jest jury, kto wybiera spektakle biorące udział w konkursie, kto zdecydował o obecności Passiniego i jego spektaklu i czy międzynarodowe jury wystarczająco zna kontekst, by oceniać spektakle osób, które są w mediach oskarżane o przemoc. W słuszności naszego działania utwierdziłam się tego samego dnia wieczorem, gdy po proteście poszłam na *Czerwone nosy* w reżyserii Jana Klaty i zobaczyłam scenę naśmiewania się z gwałtu.

Z jakim odzewem spotkało się wasze działanie?

HK: Kilka osób zaczepiło nas pod MOS, pojawili się dziennikarze „Gazety Wyborczej" i napisali o nas[8]. Tłumaczyłyśmy, dlaczego tam jesteśmy. Przede wszystkim odezwały się do nas osoby pokrzywdzone podczas pracy przy dyplomie Pawła Passiniego w Bytomiu, wyrażały wzruszenie i wdzięczność, że jesteśmy na miejscu w Krakowie i ich wspieramy. To był dla nas moment, w którym poczuliśmy, że ten protest miał sens.

KK: Odzew był po publikacji w „Gazecie Wyborczej” i bywał różny, zdarzały się głosy, że ukrzyżowałyśmy Passiniego, bo na jednym transparencie był napis „cancel passini ghawdex”. Wiele osób wyrażało też troskę o niego, bo przecież nie ma wyroku skazującego, a przy tym w ogóle nie myśli się o sprawach i głosach osób doświadczonych przemocą. To nie jest propozycja rozmowy, tylko brak przemyślenia całej sytuacji. Wiele osób chyba zapomina, jak trudno w Polsce o skazanie sprawcy przemocy, jak mało oskarżeń to te fałszywe i z jakim hejtem i nieufnością spotykają się osoby, które zdecydują się ujawnić swojego oprawcę. Z miejsca pojawiają się głosy podważające ich doświadczenia i domagające się domniemania niewinności. Szkoda, że nie dla pokrzywdzonych. A przecież fundament ruchu #MeToo jest banalnie prosty – wspieram cię i nie zakładam z góry, że kłamiesz.

Reperkusje tych decyzji programowych i ostateczne odwołanie dyskusji „Me Too i co dalej?” trwały przez cały festiwal. W dniu ogłoszeniu nagród festiwal opublikował stanowisko jednego z jurorów, Harisa Pašovicia, dotyczące udziału w konkursie spektaklu Grzegorza Wiśniewskiego *Sonata jesienna*. Pašović wycofał się z głosowania nad ewentualnymi nagrodami, w tym, jak można rozumieć, Grand Prix dla tego spektaklu[9]. Jak oceniacie z perspektywy czasu to, co zrobiłyście i co się wydarzyło?

JU: Nie oceniam tego w kategoriach sukcesu czy porażki. Jestem dumna z nas i z tego, co zrobiliśmy. Do tej pory studentki i studenci Wiedzy o Teatrze rzadko włączali się aktywnie w sprawy środowiska, a nam udało się pokazać, że mamy na coś wpływ, powiedzieć stanowczo „nie” takim sytuacjom.

KK: Wytworzyła się wśród nas grupa szybkiego reagowania. Dzięki temu, co

stało się na Boskiej Komedii, już nie tylko gadamy i narzekamy, jak to w tych instytucjach jest źle. Potrafimy zareagować, zaprotestować i wziąć współodpowiedzialność za to, co się dzieje. Mam nadzieję, że nasze działanie być może niektórym uświadomiło, że mogą zmienić swój stosunek do samego festiwalu, jego statusu, dyskursów, które miałyby być na nim kontynuowane.

JU: Na pewno można tu mówić o poczuciu naszej grupowej odpowiedzialności. Zaznaczyłyśmy, że jako osoby zajmujące się teatrem widzimy, co się dzieje, choć w tamtym momencie to wszystko było na zasadzie akcja-reakcja.

W jaki sposób przejawia się ta odpowiedzialność?

HK: Przede wszystkim staramy się zauważać to na co dzień, na przykład na uczelni.

KK: Powinniśmy zacząć od własnego podwórka, a potem rozmawiać o zmianach w szkołach teatralnych. Próbujemy rozmawiać na zajęciach, na dyżurach o studiowaniu w naszej Katedrze Teatru i Dramatu na UJ.

HK: Brakuje nam kontaktu, szczerej wymiany myśli, a nie tylko anonimowych ankiet. Chcielibyśmy usiąść przy stole i powiedzieć wykładowcom, czego nam brakuje w programie studiów, w naszych relacjach z wykładowcami, ale pod warunkiem, że nasz głos nie będzie bagatelizowany. Chcemy spotykać się twarzą w twarz, porozmawiać otwarcie o formułach egzaminów, zajęciach, bo czasem mamy poczucie, że na przykład anonimowe ankiety idą w eter.

KK: Jedna z ankiet była komentowana na zajęciach, wykładowczyni

powiedziała „Nie zgadzam się z tym, co państwo napisali i w ogóle nie rozumiem dlaczego”. Anonimowość nie działa, nie opisujemy wielu sytuacji, bo przecież i tak łatwo zgadnąć, o kogo chodzi i kto mógł coś takiego napisać.

HK: Przecież już nie chodzi tylko o pisanie recenzji i sprawdzanie, czy dobrze odczytujemy spektakl, co niedawno krytycznie oceniał Piotr Morawski w tekście dla „Dwutygodnika”. Myślimy, czy w ramach Koła Naukowego Teatru i Dramatu nie stworzyć czegoś w rodzaju „teatrologii zaangażowanej”, która byłaby ukierunkowana na środowisko, zmianę w teatrze, praktyczne nabywanie i stosowanie narzędzi, które mogłyby być przydatne w instytucjach, żeby były mniej hierarchiczne i nie skupione wyłącznie na produkcji. W ramach zajęć „Warsztat kuratorski” prowadzonego przez Martę Keil wraz z Kamilą Wdowską i Magdaleną Zabiegaj współkuratorowałam cykl rozmów online „To tylko teatr”, przy którym w praktyce dbałyśmy o sam proces, na przykład, utrzymanie niehierarchicznej pracy czy uważności na wzajemne potrzeby. Projekt dotyczył rozmów wokół przemocy i dyskryminacji w teatrze oraz szkołach teatralnych i mógłby rozwijać się dalej w taką stronę.

KK: Chcemy wdrożyć naszą sprawczość, żeby nasz głos był słyszalny. Jednocześnie mam wrażenie, że fakt, że dzisiaj pani z nami rozmawia, już coś znaczy. W relacjach między sobą stosujemy praktykę uważności, cały czas dyskutujemy o tym, co się dzieje, o sprawach związanych z #MeToo. To jest naprawdę bardzo ważne.

Jak definiujecie nowoczesną, „bezpieczną instytucję”?

HK: Myślę, że niekoniecznie bezpieczne, bo to niemożliwe, ale na pewno

„bezpieczniejsze” miejsce łączy się dla mnie z tematem dostępności kultury dla osób z niepełnosprawnościami. Festiwal Boska Komedia deklaruje otwartość dla wszystkich, ale nie jest dostosowany do różnych potrzeb, które przecież dotyczą dużej części środowiska i publiczności. A właściwie tego nie wiemy, bo do tej pory na stronie Boskiej Komedii nie widnieje deklaracja dostępności[10], która uwzględniałaby dostępność wszystkich instytucji współpracujących z festiwalem. Współpraca z różnymi instytucjami pozwala przecież sieciować rozwiązania, narzędzia, wspomagać się nawzajem. Myślę też o samej współpracy z wolontariuszami – możemy czegoś się nauczyć, dowiedzieć, ale instytucja nas też słucha, przyjmuje nasz punkt widzenia, zmienia się. Na razie instytucje jak Boska Komedia wprawdzie podpisują umowę na wolontariat, ale w praktyce zapewniają wolontariuszom „świetną zabawę” i harówkę za darmo. Bezpieczna instytucja także uwzględnia równość płac, przestrzega kodeksu pracy, płaci za nadgodziny…

KK: Rozmawiamy o wyobrażeniach, a to są podstawowe zasady…

JU: Podstawą jest otwarta komunikacja, przemoc bierze się z braku przestrzeni, w której można powiedzieć, co mi pasuje, a co nie, jaki mam stosunek do swojej pracy, żeby poszukać wspólnie rozwiązań. Można tak dostosować warunki pracy, żeby nikogo z niej nie wykluczać i każdy czuł się w tej współpracy bezpiecznie.

HK: Przy festiwalach czy w instytucjach pracuje też wielu wolontariuszy i wolontariuszek z kilkuletnim doświadczeniem w tej roli, którym zależy na współpracy i współobecności, a równocześnie chcieliby czegoś więcej. Osoby, które się udzielają wolontaryjnie, powinny mieć możliwość realnej nauki, choćby zapoznania się z programem, który tworzy terminarz. Wolontariuszy nie wysyła się na szkolenia (prócz podstawowych BHP), warsztaty z dostępności, podstaw języka migowego, a przecież naprawdę

można wiele zaproponować. A nie tylko „jak się uda, to możesz wejść na spektakl, usiąść na podłodze i może coś zobaczysz”. Otwarcie się na podobne rozwiązania wzmocniłoby zarówno festiwal, jak i osoby przy nim pracujące.

KK: Wiele osób widzi w takich zasadach współpracy szansę na rozwój, a w obejrzeniu spektaklu wielką nagrodę, choć to nawet nie jest minimalny standard współpracy. Na innym festiwalu teatralnym, w którym brałam udział, wolontariusze i wolontariuszki nie mieli nawet grafiku, więc w efekcie spędzali w teatrze horrendalną liczbę godzin, a osoby organizujące im pracę nie widziały w tym problemu, bo „jak nie narzekają, to widocznie chcą”.

WN: Jeszcze dwa lata temu zachłysnęłam się wizją wolontariatu na tym festiwalu, miałam nadzieję, że to przyniesie jakieś rzeczywiste korzyści, a w tym roku zdecydowanie nie czułam się dobrze. Zrozumiałam, nawet jeśli brzmi to nieco przesadnie, że w pewnym sensie jako wolontariuszka podpisuję się pod tym, co tu się dzieje, a nie jest to tego warte, nawet jeśli w nagrodę mogłabym usiąść na schodach i obejrzeć spektakl.

Wzór cytowania:

Po prostu wziąć odpowiedzialność. Z Hanną Księżniakiewicz, Kamilą Kucią, Weroniką Nagawiecką, Julią Urbańską rozmawia Marta Bryś, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/po-prostu-wziac-odpowiedzialnosc.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Przypisy

1. https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia… [dostęp: 14 II 2022].
2. https://e-teatr.pl/lublin-oswiadczenie-pawla-passiniego-8457 [dostęp: 14 II 2022].
3. https://e-teatr.pl/bytom-oswiadczenie-wladz-wydzialu-teatru-tanca-w-spr… [dostęp: 14 II 2022].
4. https://e-teatr.pl/lublin-przeprosiny-pawla-passiniego-8887 [dostęp: 14 II 2022].
5. https://e-teatr.pl/bartosz-szydlowski-zaluje-ze-nie-udalo-sie-zablokowa… [dostęp: 14 II 2022].
6. https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27886009,skandal-n… 14 II 2022].
7. Moja odpowiedź Pani Idze Dzieciuchowicz: Szanowna Pani, W odpowiedzi na Pani SMS, a także sugestywne pytania skierowane do Instytutu Adama Mickiewicza oraz Dyrektora Szydłowskiego, dotyczące mojego udziału i zaangażowania w Festiwal Boska Komedia, informuję: Jestem twórcą, którego zniszczyła Pani jednym nieprawdziwym pozbawionym rzetelności dziennikarskiej artykułem. Pani publikacja w Dużym Formacie jest wyrokiem, który nadal Pani rozpowszechnia, jako narzędzie do dalszego stygmatyzowania mojej osoby nakłaniając innych, w tym współpracujące ze mną instytucje do bojkotowania mnie jako reżysera, moich spektakli i mnie jako człowieka. Żaden wątek, żaden kontekst Pani pseudo dziennikarskiej wypowiedzi nie jest prawdziwy. Postprawdy na fali „mee to" zapewniają jednak tak istotne dla Pani aspekty jak poczytność, a co za tym idzie rozpoznawalność. Informuję Panią przy tej okazji, iż nie zostały mi przedstawione żadne zarzuty, a co za tym idzie akt oskarżenia. Nikogo nie molestowałem i nie przekraczałem granic intymności żadnej osoby. Przy swojej dziennikarskiej wnikliwości, uszedł Pani uwadze nawet fakt, iż realizowany przeze mnie spektakl dyplomowy ze studentami IV roku AST w Krakowie na Wydziale Tańca w Bytomiu, traktował właśnie o przemocy w Teatrze. Ten fakt, nie wpisywał się jednak zarówno w założenia i kontekst jak również intencje Pani artykułu, więc pominięty został skrzętnie milczeniem. Zapewniam Panią, że zarówno organizatorzy Festiwalu Boska Komedia, jak i instytucje finansujące to przedsięwzięcie łącznie z Ministerstwem, wiedzą od początku kim jestem, kim jest Paweł Passini i są po lekturze Pani wyroku pt. „Reżyser i rozgwiazdy" z 08 lutego 2021. Tak, zdecydowałem o skorzystaniu z pseudonimu przy oznaczeniu reżyserii spektaklu, który będzie prezentowany na Festiwalu. Jak każdy twórca mam do tego prawo. Pseudonim Ulisses (Odyseusz – bohater eposu homeryckiego) jest elementem długofalowego projektu, którego realizację rozpocząłem właśnie spektaklem „Najpiękniejszy Wschód… Pamięć fotograficzna" i ma przede wszystkim służyć przeniesieniu uwagi z osoby reżysera, na osobę głównego bohatera - co jest jednym z kluczowych elementów odróżniających teatr dokumentalny (Doc.theatre) od teatru autorskiego, którym do tej pory się zajmowałem. Spektakl traktuje właśnie o historii uchodźcy politycznego. Chybiona jest zatem Pani sugestia zawarta już w pytaniach do Pana Dyrektora Szydłowskiego i Pani Dyrektor Schabowskiej, iż moim zamiarem jest „ukrycie się" pod pseudonimem, ucieczka przed widzem, bądź rzekomymi ofiarami, a korzystanie z pseudonimu jest legitymizowaniem przemocy. Ja nie mam nic do ukrycia, nie chowam się za nikim i przed nikim. Mam potrzebę wyrażania i skupienia uwagi odbiorców na niezwykle istotnym w tym roku na Festiwalu nurcie Białoruskim, a nie zabawę w chowanego. Wobec powyższego wzywam Panią do natychmiastowego zaprzestania dalszego rozpowszechniania w jakiejkolwiek formie i w jakikolwiek sposób nieprawdziwych i godzących w moje dobre

imię i wizerunek artystyczny informacji. Prawo powtarzalności, które hołduje zasadzie wielokrotnego powtarzania wiarygodnych kłamstw, by stały się prawdą, a także interpretacja i nadinterpretacja faktów oraz moich wypowiedzi – nie jest dziennikarstwem, a wyłącznie patodziennikarstwem w najgorszym jego wydaniu, a Pani staje się jego prekursorem, szkodząc przy tym idei tegorocznego Festiwalu Boska Komedia. Paweł Passini
8. https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,27874621,festiwal-boska-komed… [dostęp: 14 II 2021].
9. With this letter I am confirming my position towards the show "Autumn Sonata." I have excluded myself from the voting about any element of this production due to the controversies accompanying this show. As a foreigner, I don't know enough to make sure that my voting in the case of this show would not hurt anybody. I am convinced that the international juries should be saved from the situations in which they are supposed to be the judges about something they don't understand, https://nowa.boskakomedia.pl/aktualnosci/inferno-werdykt-jury [dostęp: 3 II 2022].
10. W zakładce „Deklaracja dostępności” dnia 15 lutego 2022 roku widnieje informacja: „Właśnie pracujemy nad tym tekstem”,https://nowa.boskakomedia.pl/deklaracja-dostepnosci [dostęp: 15 II 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/po-prostu-wziac-odpowiedzialnosc*

didaskalia
gazeta teatralna

krytyka instytucjonalna

Praca jest zawsze gdzie indziej

Praktyki instytuujące a międzynarodowy obieg sztuk performatywnych

Marta Keil

Work is always elsewhere. Instituent practices in the international performing arts field

The article, which is a revised and expanded version of a chapter of the doctoral dissertation *Devising Institutions. Institutional practices in contemporary performing arts*, applies institutional critique as a perspective for reflection on modes of production and distribution of the international performing arts circuit. Based on an analysis of hypermobility as the prevailing political condition among artists and artworkers active in this field, the text introduces the notion of situated instituent practices as a tool to reflect those artistic approaches that challenge the prevailing modes of production and distribution. The examples of works by Sarah Vanhee and Benjamin Verdonck are presented as a gesture of 'active withdrawal' from the dominating working modes and rhythms that opens up for a political potential of the process of 'home making'.

Keywords: institutional critique; situated artistic practices; Sarah Vanhee; Benjamin Verdonck; Gerald Raunig

W poniższym artykule, będącym zmienionym i poszerzonym fragmentem rozdziału pracy doktorskiej *Wytwarzanie instytucji. Praktyki instytucjonalne we współczesnych sztukach performatywnych*[1], podejmuję próbę zastosowania krytyki instytucjonalnej jako perspektywy krytycznej refleksji

wokół zasad, wedle których zorganizowany jest międzynarodowy obieg sztuk performatywnych. Wychodząc od analizy hipermobilności jako podstawowej politycznej kondycji osób tworzących i produkujących współczesny teatr tzw. niezależny[2] w ramach międzynarodowych koprodukcji, sieci i festiwali, proponuję pojęcie usytuowanych praktyk instytuujących jako narzędzia opisu tych praktyk artystycznych, które rzucają wyzwanie dominującym warunkom (współ-)pracy w obszarze międzynarodowym, odmawiając w nich udziału. Interesują mnie tutaj szczególnie drogi ujścia z dominujących w polu sztuki sposobów pracy i współpracy oraz możliwości ustanawiania innych. Pojęcie praktyk instytuujących rozumiem zatem nie tylko jako sposób opisu, ale także jako perspektywę umożliwiającą dostrzeżenie potencjału politycznej sprawczości wybranych praktyk artystycznych, które stanowią ciekawą odpowiedź na wyczerpanie dotychczasowej formuły teatru krytycznego. Wychodzę z przekonania, że w kontekście zjawiska polaryzacji społecznej oraz zwrotu konserwatywnego i nacjonalistycznego, który obserwujemy zarówno w Polsce, jak i wielu innych krajach europejskich, i który drastycznie wpływa na możliwości rozwoju współczesnej sztuki (a co za tym idzie na przestrzenie umożliwiające krytyczne myślenie), pilnie potrzebujemy takich praktyk artystycznych, które otwierają przestrzeń wyobrażenia, sprawdzania i doświadczania rozmaitych sposobów budowania relacji (zarówno relacji społecznych, jak i relacji z tym, co nie ludzkie) oraz takich metod pracy, które umożliwiają współmyślenie oraz współdziałanie[3].

Poniższe rozważania usytuowane są w mojej praktyce kuratorskiej, którą rozumiem jako praktykę badawczą, a zarazem jedną z form produkcji wiedzy. Podstawowymi narzędziami badawczymi są tu zatem obserwacja uczestnicząca oraz współbadanie, czyli metody czerpiące z praktycznej pracy nad omawianym projektem oraz współmyślenia z osobami go tworzącymi. Towarzyszy mi przy tym głębokie przekonanie, że sztuki performatywne

poprzez swoją relacyjność mają niezwykle silny potencjał polityczny jako obszar poszukiwania nowych sposobów gromadzenia się, budowania relacji i zasad współbycia, a potencjał ten ujawnia się szczególnie wyraźnie w momencie wytwarzania i negocjowania owego obszaru. Dlatego szczególną uwagę zwrócę na metody jego ustanawiania.

W pierwszej części tekstu sięgam do koncepcji praktyk instytuujących ukutej przez Geralda Rauniga, jednego z czołowych myślicieli krytyki instytucjonalnej tzw. trzeciej fali, i zestawiam je z feministycznym pojęciem praktyk usytuowanych, czyli ugruntowanych w konkretnym kontekście lokalnym, społeczno-politycznym, w konkretnym krajobrazie, ekosystemie, ale też w cielesnym doświadczeniu osób w nie zaangażowanych. Następnie stawiam pytanie, jak możliwe są usytuowane praktyki instytuujące w ramach hipermobilnego, międzynarodowego obiegu festiwalowego współczesnych sztuk performatywnych w Europie oraz szukam odpowiedzi w wybranych praktykach artystycznych, które w moim przekonaniu redefiniują dotychczasowe sposoby pracy w tym obszarze.

Praktyki instytuujące jako praktyki usytuowane

Pojęcie praktyk instytuujących, proponowane m.in. przez Geralda Rauniga, wywodzi się z koncepcji władzy konstytuującej (analizowanej w ostatnich latach m.in. przez Antonia Negriego[4]), a więc władzy znajdującej się w procesie ustanawiania nowego porządku, jeszcze nie skostniałej w ramach skonstruowanych przez siebie zasad i reguł. Jak piszą Mikołaj Ratajczak i Jan Sowa w *Słowniku pojęć* towarzyszącym polskiemu tłumaczeniu *Rzeczpospolitej* Michaela Hardta i Antonia Negriego:

> Władza konstytuująca to władza fundująca nowy porządek polityczno-prawny, źródło konstytucji. Władza ukonstytuowana to władza będąca efektem ukonstytuowania tego porządku, działająca już w oparciu o konstytucję. Negri stwierdza, że nowoczesność charakteryzuje się powstaniami prowadzącymi do wykształcenia się władzy konstytuującej, która następnie zanika, czy też zostaje wchłonięta przez ukonstytuowany przez siebie porządek, a tym samym zneutralizowana (Hardt, Negri, 2012, s. 520)

Władza konstytuująca uchwycona jest zatem w momencie własnej słabości, ale i potencjalności; jest krucha, podatna na rozmaite wpływy, jeszcze otwarta na różne, nieprzewidziane i niewymyślone wciąż rozwiązania. Nawiązując do tego pojęcia i postulując odnowienie krytyki instytucjonalnej jako praktyki krytycznej i politycznej, Gerald Raunig zauważał, że:

> krytyka instytucjonalna musi dalej przeobrażać się i rozwijać – tak, jak dalej rozwija się i zmienia społeczeństwo. Inaczej skostnieje jako zjawisko o raz na zawsze ustalonej pozycji w świecie sztuki, skrępowane obowiązującymi w nim zasadami. Powinna zarazem łączyć się z innymi formami krytyki – zarówno w obrębie świata sztuki, jak i poza nim, pojawiającymi się w opozycji do obecnej sytuacji, jak i wobec wcześniejszych problemów. Horyzontalna wymiana między różnymi formami krytyki oraz odrzucenie założenia o jakiejkolwiek przestrzeni wolnej od dominacji i instytucji powinny zaowocować przekształceniem krytyki instytucjonalnej w postawę krytyczną i praktykę instytuującą (Raunig, 2017, s. 218).

Raunig wychodzi z założenia, że nie ma czegoś takiego, jak przestrzeń wolna

od instytucji czy od relacji władzy. Nie istnieje rzeczywistość poza instytucją, ponieważ rozmaite formy instytucjonalne (i ustanawiane przez nie porządki) przenikają całe nasze życie. A zatem nie ma czegoś takiego, jak przestrzeń „na zewnątrz" instytucji (podobnie jak nie ma zewnętrza wobec kapitalistycznych form pracy i produkcji w koncepcji Antonia Negriego i Michaela Hardta). Pytanie o to, jak się z instytucji uwolnić, jest zatem bezcelowe. Kluczowe okazuje się raczej przechwycenie momentu wytwarzania instytucji, instytuowania jej struktury, relacji (między współpracownikami i współpracownicami, ale także odbiorcami i odbiorczyniami ich działań) czy metod pracy; ustanawiania sposobu podejmowania decyzji, dystrybucji odpowiedzialności, ustalania zakresu wspólnych punktów odniesienia: wartości, założeń estetycznych itd.

Powołując się na uwagi Félixa Guattariego dotyczące problemu instytucjonalizacji (każdy ruch rewolucyjny z czasem wytraca emancypacyjny potencjał i ulega instytucjonalizacji; zamyka się w tworzonych przez siebie ramach, choćby zakładał coś zupełnie przeciwnego), Raunig zauważa, że „progresywną instytucją byłaby ta, której praktyka organizowania – wbrew pojęciu statyczności kojarzącemu się z instytucją – byłaby w ciągłym ruchu" (Raunig, 2004).

Ciągły ruch oznacza w tym przypadku nieustanny proces stawania się: poddawania praktyk instytucjonalnych krytycznej, a przede wszystkim autokrytycznej refleksji, poszerzania grupy rozmówczyń i rozmówców, współdecydentek i współdecydentów, uważnej obserwacji zmieniającego się kontekstu, naświetlania go z rozmaitych perspektyw, a przede wszystkim zadawania sobie ciągle pytania, po co i dla kogo działa dana organizacja. Otwarcie na wątpliwości i pytania oraz związane z nimi ryzyko oznacza dla instytucji także zmianę tempa pracy (bo na tę refleksję musi być czas!), a w

konsekwencji rezygnację, przynajmniej do pewnego stopnia, z wyścigu konkurencyjności[5]. Właśnie: rezygnacja. W propozycji Rauniga kluczowe jest pojęcie odmowy, ucieczki, wycofania się, dezercji, exodusu, „konceptualnego ruchu ucieczki", a więc wypowiedzenia posłuszeństwa narzuconym sposobom i zasadom funkcjonowania, przekształcenia ich, wymyślenia na nowo: „Zamiast powielać przekonanie o obecnej dominacji jako niezmiennej i niemożliwej do przeskoczenia, a mimo to walczyć przeciw niej, ten rodzaj ucieczki zmienia same zasady myślenia" (Raunig, 2017, s. 232).

Przy czym ucieczka w rozumieniu Rauniga nie oznacza biernej rezygnacji, ale podważenie i zmianę zasad działania; jest „ucieczką, która zarazem stanowi praktykę instytuującą". Moment instytuowania się danego porządku jest przechwytywany, by sprawdzić, czy i jak możliwe jest ustanowienie własnego. Wycofanie polegałoby tu zatem na podważeniu dotychczasowych form instytuowania i wymyśleniu ich na nowo.

Taki sposób myślenia zakorzeniony jest w koncepcji exodusu Paolo Virno, który podkreśla, że ucieczka w żadnym razie nie oznacza rezygnacji czy poddania się:

> Pojęcie [exodusu] nie ma nic wspólnego z defensywną strategią egzystencjalną – nie oznacza ani wycofywania się na paluszkach tylnymi drzwiami, ani poszukiwania schronienia na uboczu. Odwrotnie: tym, co mam na myśli jako exodus jest w pełni przygotowany model działania, gotów na konfrontację z wyzwaniami nowoczesnej polityki […]. Dzisiaj, dokładnie tak, jak miało to miejsce w siedemnastym wieku w cieniu wojen domowych, *sfera spraw wspólnych* musi być zdefiniowana zupełnie od nowa. […] Polityczne działanie exodusu polega na *zaangażowanym*

> *wycofaniu*. Tylko ci, którzy znajdują sobie drogi wyjścia, mogą ustanawiać nowe; ale zarazem tylko ci, którzy ustanawiają nowy porządek, znajdą drogi przejścia przez wodę prowadzące do wyjścia z Egiptu (Virno, 1996, s. 196)[6].

Idąc za pojęciem exodusu, Raunig namawia do odmowy podporządkowania się dotychczas obowiązującym sposobom organizacji instytucji, a nie do ich całkowitego porzucenia. Podstawowym argumentem na potwierdzenie tej tezy jest stosowane przez filozofa pojęcie podwójnej parezji. W proponowanym przezeń ujęciu parezja ma jednocześnie wymiar polityczny i osobisty, dzięki czemu staje się podwójną strategią krytyczną: pierwsza polega na podejmowaniu próby kwestionowania istniejącego porządku, druga na autokrytycznym przyglądaniu się samemu siebie:

> Tym, czego potrzebujemy tu i teraz, jest *parrhesia* jako podwójna strategia: jako próba zaangażowania w ryzykowny proces podważania [danego porządku – uzup. M.K.] i jako autorefleksja. Potrzebujemy zatem praktyk dążących do radykalnej społecznej krytyki, które jednak nie ulegają złudzeniu, że znajdują się w wyobrażeniowym dystansie wobec instytucji; praktyk, które są autokrytyczne, ale nie są przy tym skupione tylko na sobie, na swoim zaangażowaniu, współuczestnictwie, pułapkach funkcjonowania w polu sztuki, na instytucji czy na własnym byciu instytucją. „Praktyki instytuujące", łączące osiągnięcia obu „pokoleń" krytyki instytucjonalnej i w efekcie praktykujące obie formy parezji, spowodują powiązanie krytyki społecznej, instytucjonalnej i auto-krytyki. […] W tym przypadku exodus nie oznacza przeniesienia się do innego kraju czy obszaru działań, ale

> odmowę przestrzegania reguł gry przez gest ucieczki: „przekształcanie sztuki rządzenia” nie tylko w odniesieniu do instytucji pola sztuki czy też instytucji sztuki jako pola sztuki, ale raczej jako udział w procesach instruowania i w politycznych praktykach, które przekraczają dotychczasowe obszary, struktury i instytucje (Raunig, 2004)[7].

Zdaniem Rauniga utrzymanie ciągłego napięcia między obydwoma formami krytyki jest kluczem do utrzymania instytucji „w ruchu”, w procesie stawania się, nie pozwalając na jej zatrzaśnięcie we własnych strukturach.

W omawianym tutaj kontekście wprowadzenie praktyk instytuujących jako jednej z podstaw funkcjonowania instytucji oznaczałoby konieczność podjęcia trudnej decyzji o utrzymywaniu jej w ciągłym trybie stawania się. Polegałoby to na gotowości do nieprzerwanej autorefleksji oraz na umiejętności nieustannego problematyzowania i kwestionowania własnych reguł i sposobów działania. Przy czym nie chodzi tutaj o gest nieustannego burzenia tego, co zostało zbudowane, ale raczej o uparte zadawanie pytań, o szukanie rozwiązań umożliwiających upodmiotowienie osób uczestniczących w działaniach instytucji i ją współtworzących. Inaczej mówiąc, chodziłoby tu o skupienie się na performatywności instytucji sztuki[8] i wyzyskaniu jej politycznego potencjału. Takie myślenie nie musi prowadzić do programowych niekonsekwencji czy braku stabilności. Przeciwnie: chodziłoby o ciągłe rozszerzanie przestrzeni i tworzenie jak najlepszych warunków do pracy właśnie poprzez skierowanie uwagi na otoczenie – a więc poprzez zamianę nieustannego monologowania w uważne słuchanie.

W tym miejscu chciałabym zaproponować spotkanie pojęcia praktyk instytuujących z feministyczną propozycją praktyki usytuowanej, a więc

takiej, która jest kształtowana w relacji współzależności z otoczeniem (tzn. z kontekstem geopolitycznym, ekonomicznym, środowiskowym, społecznym). Odwołuję się tutaj do koncepcji wiedzy usytuowanych Donny Haraway, która zauważa, że

> kwestia naukowa w feminizmie odnosi się do obiektywności jako pozycjonowanej racjonalności. Jej obrazy nie są wytworami uciekania i przekraczania granic, tzn. widoku z lotu ptaka, ale przyłączania się oglądów częściowych i powstrzymywanych głosów do pozycji kolektywnego podmiotu. Pozycja ta obiecuje widzenie i wytwarza obiektywność dzięki nieustannemu ucieleśnianiu, dzięki życiu ujętym w granice i sprzeczności, to znaczy: dzięki patrzeniu skądś (Haraway, 2008, s. 22).

Chodziłoby więc o zwrócenie uwagi na kontekst kształtujący perspektywę spojrzenia oraz o zanurzenie go w doświadczeniu ciała, które warunkuje nasze postrzeganie. W moim przekonaniu oznaczałoby to przede wszystkim zwrócenie bacznej uwagi na otoczenie, w którym dana praktyka artystyczna jest realizowana: kontekst społeczno-polityczny, warunki ekonomiczne, infrastrukturę (miejsce pracy, warunki przestrzenne, narzędzia, do których mamy dostęp), środowisko naturalne, relacje ludzkie i więcej niż ludzkie. Otoczenie rozumiem tu jako ekosystem: warunkujący działania instytucji, ale zarazem przez tę instytucję kształtowany. Usytuowana praktyka instytuująca nigdy zatem nie dotyczy wyłącznie programu danej instytucji: świetnie bowiem zdaje sobie sprawę ze skomplikowanej sieci zależności i wzajemnych wpływów, jakimi jej działania związane są z otoczeniem.

Oznacza to, że usytuowana praktyka instytuująca kieruje uwagę w stronę

materialnych uwarunkowań: zasobów, które umożliwiają realizację działań. Zasoby rozumiane są tutaj nie tylko jako możliwości finansowe, ale także infrastrukturalne (przestrzeń i jej uwarunkowania, związane z dostępnością, sprzęt techniczny), najbliższe otoczenie społeczne (sąsiedztwo), ludzkie (osoby pracujące w instytucji i z nią współpracujące), więcej niż ludzkie (dosłownie rozumiany ekosystem). Zwrócenie w stronę materialności praktyk artystycznych pozwala skupić uwagę na sposobach ich wytwarzania i narzędziach, które są do tego niezbędne, czyli m.in. na sposobach wytwarzania praktyk artystycznych.

Uważne obserwowanie najbliższego otoczenia i wytwarzanych z nim relacji, odsłanianie i problematyzowanie sposobów podejmowania decyzji, stworzenie warunków do słuchania (zwłaszcza tych głosów, które dotąd nie miały okazji wybrzmieć) wymaga wiele czasu i potrafi być emocjonalnie wyczerpujące. Co więcej, podejmowane w tym obszarze próby nie muszą prowadzić do natychmiastowego sukcesu, nie zawsze będą dobrze sprzedającym się materiałem promocyjnym. „Aktywne wycofanie" oznacza rezygnację z zajmowania mocnej, świetnej PR-owo pozycji na rzecz przyzwolenia na wątpliwość, na podjęcie ryzyka i ponawiana pytań. Co nie musi oznaczać trwałego osłabienia instytucji; będzie natomiast z pewnością nieść ze sobą konieczność poszukania nowych osób sojuszniczych oraz wypracowania nowej konstelacji wsparcia i przetrwania. Niezgoda na działanie w ramach dotychczas obowiązujących (rynkowych) reguł i rozproszenie obecnych dotąd ognisk władzy nie musi i nie może być równoważna z rezygnacją ze sprawczości. Wymaga natomiast redefinicji skuteczności: np. zakorzenienia sprawczości instytucji nie w rankingach, ale w relacjach z partnerami i partnerkami oraz publicznościami (w silnej grupie identyfikującej się z danym miejscem i uczestniczącej w jego kształtowaniu); przedefiniowania zasad rozwoju (nie wzrost, ale wzmacnianie jakości relacji);

budowania nowych jakości współpracy i praktykowania radykalnej solidarności – czyli np. takiej, która pozwala zrezygnować z jakiejś części kuratorskiej koncepcji, własnych wyborów i nawyków, by otworzyć przestrzeń dla tych, którzy dotąd nie mieli do niej wstępu. Ważne jest w tym miejscu pytanie o sposób rozumienia mocnych i słabych stron instytucji. Być może tak przekształcona instytucja nie wygra kolejnego konkursu i nie zajmie miejsca na podium w rankingu, ale za to będzie mogła działać dzięki silnej sieci współpracy z innymi organizacjami.

Na potrzeby prowadzonych tu rozważań chciałabym zaproponować rozumienie owego ekosystemu na trzech poziomach:

– wewnątrzinstytucjonalnym: jako konkretny system pracy i funkcjonowania danej instytucji, analizowany z perspektywy pracy reprodukcyjnej, gdzie hasło „zero waste" odnosi się nie tylko do zrównoważonego użycia zasobów materialnych, ale również do ludzkich zasobów i sposobów gospodarowania energią, siłą, czasem, zasobami intelektualnymi i emocjonalnymi jej pracownic i pracowników; to właśnie tym obszarem zajmował się projekt „Porozumienie", realizowany przez Agatę Adamiecką-Sitek, Igora Stokfiszewskiego i autorkę w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie w 2018 i 2019 roku;

– lokalnym: jako zakorzenienie instytucji w konkretnym środowisku społecznym, geopolitycznym, ekonomicznym, przez co rozumiem wytwarzanie relacji z najbliższym otoczeniem: z mieszkańcami okolicy, z organizacjami i instytucjami funkcjonującymi nieopodal, z konkretną tkanką społeczną i artystyczną danej miejscowości, z aktualnymi w danym miejscu i czasie problemami społeczno-politycznymi i ekonomicznymi;

– międzynarodowym: jako element skomplikowanego, globalnego systemu

produkcji sztuki, współkształtujący jego ramy, kierunek i rozwój.

Wszystkie te elementy składają się na biotop instytucji: stanowią jej nieodłączny element, współkształtują podstawowych uczestników i odbiorców jej działalności, zapewniając jej odżywienie i możliwość trwania. Biotop instytucji jest tym, co umożliwia i kształtuje jej funkcjonowanie; zignorowanie bądź nietrafne rozpoznanie jego uwarunkowań doprowadzi do implozji instytucjonalnego organizmu i jego obumarcia.

Co jednak, jeśli zasady i tempo pracy międzynarodowego obiegu naruszają relacje z pozostałymi elementami instytucjonalnego ekosystemu? Jeśli podważają jego stabilność, ponieważ, wymagając nieustannego przemieszczania się, uniemożliwiają lokalne zakorzenienie? Albo, co więcej, wymagają takiego myślenia o praktyce artystycznej, która będzie łatwa do przeniesienia i zaadaptowania w rozmaitych kontekstach, a więc, niejako z definicji, wykluczają możliwość ugruntowania jej lokalnie? Współczesny obieg niezależnych sztuk performatywnych w Europie kształtowany jest przede wszystkim przez festiwale, domy produkcyjne i centra rezydencyjne, połączone w sieci koprodukcji i współpracy, co potęguje hipermobilność artystek i artystów oraz kuratorek i kuratorów. Polega ona na ciągłej podróży w ślad za pracą – w pogoni za kolejną rezydencją, nową produkcją, pokazem na festiwalach, przygotowaniami do kolejnego projektu (czyli podróżami badawczymi, prowadzonymi zarówno przez artystki, jak i kuratorki) – wystąpieniach na sympozjach, prowadzeniu warsztatów, podejmowaniu współpracy (np. dramaturgicznej) z inną twórczynią itd.

Hipermobilność osób tworzących, produkujących i kuratorujących współczesne sztuki performatywne jest jednym z poważnych i szeroko[9] omawianych problemów tego pola sztuki. O genezie i konsekwencjach rozwoju międzynarodowego obiegu festiwalowego w Europie pisałam szerzej

gdzie indziej (Keil, 2017), w tym miejscu przypomnę więc tylko rozpoznanie, że tak duży rozwój festiwali od lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku jest bezpośrednio powiązany ze społecznym i ekonomicznym kontekstem warunkującym produkcję sztuki. Innymi słowy, jest efektem przemian społecznych, politycznych i ekonomicznych, jakie zachodziły w Europie Zachodniej od mniej więcej lat osiemdziesiątych, a w krajach postkomunistycznych od lat dziewięćdziesiątych, w tym m.in. przekształcaniu kapitalizmu przemysłowego w kognitywny, oparty na wytwarzaniu wiedzy, komunikacji i mobilności. Ciągła konieczność przemieszczania się pogłębia prekarne warunki pracy, uzależnienie od rynkowych wymogów (np. wymuszając na artystach operowanie niewielką, łatwą do adaptacji skalą przedstawienia czy formą dekoracji; lepiej też sprawdzają się spektakle o nielicznej obsadzie), narusza więzi, daje ledwie złudzenie nowych, uniemożliwia regenerację[10]. Praktyka artystyczna

> rozpięta między jednym a drugim projektem festiwalowym charakteryzuje się brakiem ciągłości, nastawieniem na efekt, końcowy produkt. Niezbędna jest tu mobilność i elastyczność, ciągła gotowość do zmian miejsca zamieszkania i pracy, umiejętność zdobywania kontaktów i tkania własnej sieci zależności i wpływów (poszukiwanie współpracowników, miejsc na rezydencje, funduszy, budowanie sieci relacji z kuratorami i selekcjonerami festiwali itd.). W festiwalowym systemie obiegu i produkcji sztuki artyści są dostarczycielami mniej bądź bardziej prestiżowo ocenianych produktów gotowych do sprzedania kuratorom (Keil, 2017, s. 43).

Dobrego przykładu nomadycznego, festiwalowego trybu funkcjonowania

dostarcza Rok Vevar, słoweński kurator, dramaturg i badacz tańca, który w 2009 roku w taki sposób przedstawiał schemat ostatnich miesięcy swojej pracy:

> Uczyłem więc:
> – na Festiwalu Krakowskie Reminiscencje Teatralne,
> – podczas Baltic Circle w Helsinkach, co zbiegło się w czasie ze spotkaniem IETM w Lublanie, gdzie współtworzyłem program,
> – prowadzenie zajęć na tych festiwalach otworzyło przede mną możliwość uczenia młodych krytyków tańca w trakcie Tygodnia Tańca w Sofii w Bułgarii,
> – następnie udałem się do słowackiej Nitry, gdzie w trakcie festiwalu Divadelna Nitra byłem tutorem w ramach laboratorium zorganizowanego przez sieć FIT,
> – po powrocie do domu musiałem przygotować się do udziału w East Dance Academy oraz do wykładu o słoweńskiej scenie teatralnej i tanecznej w drugiej połowie XX wieku, który miałem niebawem wygłosić w ramach Festiwalu Exodos.
> W tym roku wziąłem udział w:
> – programie rezydencyjnym w Portugalii związanym z projektem, który był zaprezentowany dwa tygodnie temu w Linzu, Europejskiej Stolicy Kultury 2009,
> – jako dramaturg byłem jednym z mentorów dwóch projektów zaprezentowanych w Rydze na festiwalu sztuk performatywnych, którego nazwy nie mogę sobie przypomnieć,
> – wróciłem właśnie z fińskiego Kuopio, gdzie uczestniczyłem w Festiwalu Sztuki Współczesnej – ANTI-Festival, którego tegorocznym tematem była performatywność chodzenia,

> – następnie niezwłocznie udałem się do Zagrzebia, by wziąć udział w spotkaniu NDA [Nomad Dance Academy, przyp. tłum.], gdzie każdego wieczora udawaliśmy się na wydarzenia w ramach Festiwalu Platforma, a potem na Perforacije,
> – teraz jestem na Festiwalu DISKURS 09 [Giessen, Niemcy, przyp. red.] (Vevar, 2017, s. 162-163).

Co ważne, tryb działania w takim rytmie jest raczej reaktywny: kalendarz i mapa przemieszczania się kształtowane są w odpowiedzi na zaproszenia, rezultaty otwartych naborów i konkursów, nie sposób więc ich przewidzieć z dużym wyprzedzeniem. Trudno też tu mówić o aktywnym i świadomym strategicznym budowaniu własnej ścieżki (chyba że pozycja danej osoby pozwala na swobodne przebieranie w ofertach). W rezultacie mamy do czynienia z funkcjonowaniem w trybie ciągłej zdolności adaptowania się do nowych okoliczności: kluczowa jest tu dostępność, której konsekwencją jest naderwanie społecznych i osobistych więzi. Oczywiście taki rytm działań wynika z omawianych wcześniej uwarunkowań rynkowych systemu produkcji sztuki – i pogłębia osłabienie osób w nim pracujących. Dalszą jego konsekwencją jest bowiem brak możliwości jej zakorzenienia w którymkolwiek z lokalnych kontekstów i wpływania na jego kształt, a co za tym idzie – utrata politycznej sprawczości.

Ciągłe przemieszczanie się artystek i artystów, badaczek i badaczy, kuratorek i kuratorów, producentek i producentów wpływa przecież wyraźnie na kształt ekosystemu instytucji sztuki: z jednej strony nieustanny ruch ludzi, ich praktyk, pomysłów, idei i doświadczeń dostarcza tego, co nowe, niepomyślane, wybijając ze schematów, utartych kolein myślenia i utrzymując instytucję w otwartości na to, co inne czy jeszcze nierozpoznane. Możemy rozważyć tę sytuację jako formę utrzymania bioróżnorodności

ekosystemu, która jest niezbędna do utrzymania oraz wzmocnienia jego rozwoju.

Z drugiej strony, idąc zaproponowanym tu tokiem myślenia, zauważymy szybko, że wiele z tych nowych elementów nawet nie trafia do gruntu, na którym wznosi się instytucja i dzięki któremu funkcjonuje (jego elementami będą codzienne praktyki instytucji, praca reprodukcyjna, relacje z najbliższym otoczeniem). O ile bowiem mobilność jest cenna, to hipermobilność, odbywająca się w przyspieszonym tempie i rozproszona na wiele bardzo krótkich podróży, narusza ekosystem instytucji, nie dając mu czasu na uchwycenie, rozpoznanie i przyjęcie nowych elementów. Jak bowiem można zrozumieć kontekst pracy danej osoby twórczej czy nawiązać z nią realną, długotrwałą relację wymiany, jeśli nie mamy czasu nawet na spokojną, pogłębioną rozmowę? Te podróże, podczas których nie sposób zobaczyć i doświadczyć niczego poza trasą lotnisko-hotel-spektakl-hotel-lotnisko niewiele różniły się od robienia zakupów; polegały na konsumpcji gotowych produktów, eksploatowały przy tym zasoby ludzkie i pozaludzkie, pozostawiały wysoki ślad węglowy, niewiele dając w zamian (oprócz, rzecz jasna, ewentualnego zaproszenia na festiwal, które pozwoli utrzymać się na rynku). O negatywnym doświadczeniu udziału w międzynarodowym obiegu sztuk performatywnych mówiła m.in. flamandzka artystka Sarah Vanhee:

> Moim zdaniem artyści przekształcili pionierski potencjał swojej pozycji w coś, co nazwałabym negatywnym umiędzynarodowieniem. Oczekuje się, że będziesz ciągle elastyczna, najchętniej młoda, zawsze gotowa do podróży, bez rodziny i innego typu zobowiązań. Krótko mówiąc, musisz podtrzymywać złudzenie, że możesz przeciąć wszystkie swoje relacje, że w każdej chwili możesz się zupełnie odciąć, stać się figurą pozbawioną jakichkolwiek więzi.

> Sprzedaje się ten wizerunek jako postawę nieograniczonej wolności, ale tak naprawdę służy ona wyłącznie ideologicznie motywowanemu żądaniu ekstremalnej elastyczności, co powoduje, że nasza egzystencja staje się krucha i prekaryjna. […]. Wszystko to powoduje, że jako oderwani, pozbawieni więzi kosmopolici stajemy się wielokrotnie słabsi (Vanhee, Van Imschot, 2018, s. 36).

Częstotliwość i tempo ciągłych podróży powoduje zatem osłabienie indywidualnego głosu i możliwości wpływu na rzeczywistość. Jak można bowiem realnie wpłynąć na jej kształt, jeśli przebywa się w jej ramach jednorazowo, od kilku dni do kilku tygodni, w dodatku w sytuacji, w której kontekst geopolityczny jest przypadkowy (wynika z usytuowania danego domu produkcyjnego czy festiwalu, który umożliwił pracę w sali czy studiu; studiu, które równie dobrze mogłoby znajdować się zupełnie gdzie indziej)?

Problem ten został wskazany jako jeden z podstawowych w ramach projektu RESHAPE[11], w którym w latach 2019-2021 pracowałam jako facylitatorka z grupą artystek i artystów oraz kuratorek i kuratorów z Europy i regionu basenu Morza Śródziemnego nad wykształceniem nowych form współczesnych praktyk trans- i postnarodowych. I o ile wiele czasu zajęło nam uchwycenie wielości narzędzi, potrzeb i uwarunkowań, które każdy z nas przyniósł do grupy, oraz przedyskutowanie sposobów, w jakie rozumiemy tak podstawowe dla naszych rozważań pojęcia, jak polityczność, sprawczość, instytucja czy praktyka, o tyle wszyscy szybko zgodziliśmy się, że pojęcia „transnarodowy” i „postnarodowy” nie są z naszych (bardzo przecież różnych) punktów widzenia szczególnie trafne w myśleniu o współczesnych praktykach podejmowanych w polu sztuki. Z jednej strony kładą bowiem nacisk na przemieszczanie się, na bycie w ruchu, zakładając wartość mobilności jako jednego z podstawowych uwarunkowań współczesnej pracy

w sztuce bez uwzględnienia jej negatywnych ekologicznych i politycznych konsekwencji; z drugiej takie zestawienie, owszem, pozwala wyobrazić sobie działania poza granicami poszczególnych państw i regionów, ale jednocześnie wydaje się zgrabnie omijać ich realny, polityczny wymiar, doświadczany np. przez wszystkich tych, którzy zmuszani są do wnioskowania o wizy.

Tymczasem z perspektywy naszej grupy, składającej się z pracownic i pracowników sztuki, którzy mają za sobą szerokie doświadczenia współpracy zagranicznych, zachowanie mobilności, dla części z nas kluczowe z powodów politycznych i ekonomicznych (brak możliwości finansowania praktyki w lokalnym kontekście), było możliwe tylko przy wyraźnej zmianie podstawowych zasad jej funkcjonowania. Jak zapisaliśmy w trakcie pracy:

> Trans- i postnarodowe praktyki artystyczne zostały ukształtowane przez kontekst samozadowolonej hipermobilności, na którą składa się m.in. utowarowienie inności, tendencja do homogenizacji pracy artystycznej, owocująca powstaniem kreatywnej monokultury, ale także wykluczenie poprzez narzuconą hiperlokalność. Jakie rozmowy toczą się między nomadycznymi artystami i tymczasowymi społecznościami, które zamieszkują – a jakie nie mają szansy się nawiązać? Czy w poszukiwaniu innego dawaliśmy sobie szansę na realne spotkanie? Czy raczej tworzyliśmy „inność” w odpowiedzi na określone oczekiwania? Do jakiego stopnia taki proces prowadził do ograniczania różnorodności i ujednolicania środków wyrazu? I kto właściwie mógł podróżować? Kto był zaproszony, a kto nie? Kto pozostawał wykluczony z tego przywileju? […] W sytuacji, w której gubię się w podróżach, przestaję się orientować, gdzie właściwie jestem i brakuje mi więzi z własnym otoczeniem (ludzkim lub

pozaludzkim), „ja” staje się jedynym spójnym punktem odniesienia. W rezultacie ryzykujemy radykalnym ograniczeniem się do samych siebie, tracąc przy tym zdolność i możliwość nawiązania głębokich relacji z innymi[12].

Co szczególnie istotne, tryb życia i pracy kształtowany przez hipermobilność jest równie problematyczny z perspektywy ekologicznej (wysoki ślad węglowy), jak politycznej, które jak zwykle są ze sobą ściśle powiązane. Doskonale rozpoznał te uwikłania fenomenolog, filozof polityczny i badacz myśli ekologicznej Michael Marder, rozprawiając się z mitem nomady:

Nomadzi, pozostawiający za sobą wyniszczone przestrzenie, zamienione w pustynie, to nie pojedyncze grupy, szukające dróg ucieczki z osiadłego trybu życia, ale my wszyscy – w swej najgorszej, nieodpowiedzialnej środowiskowo postaci. Pozostają oni (czy raczej: pozostajemy) wierni ontologicznemu pojęciu człowieka, rdzenia antropocenu, który żyje na ziemi tak, jakby już stanowiła pustynię („zieloną pustynię” lasów amazońskich, jak nazwała Amazonię brazylijska dyktatura w połowie dwudziestego wieku; albo niebieską pustynię oceanów) i który, jak w jakiejś samospełniającej się przepowiedni, aktywnie sprzyja upustynnieniu świata. Ten sam człowiek, rozkoszując się przeczuciem, że nie zajmuje żadnego konkretnego miejsca pomiędzy innymi istotami, przetacza się przez powierzchnię ziemi jak huragan, nie przywiązując się do żadnego konkretnego kształtu, struktury czy formy życia. […] Każde miejsce staje się rodzajem przystanku, „drive-through”, miejscem, przez które człowiek przechodzi w trakcie jednej ze swoich licznych wędrówek i przy tym je wyjaławia,

> czyści, zmusza do ucieczki, wykorzystując i naruszając lokalną specyfikę (Marder, 2016, s. 498)

Międzynarodowy obieg sztuk performatywnych, jakim go znamy, aktywnie kształtowany m.in. przez festiwale, ma jeszcze jedną, kluczową polityczną konsekwencję: utrwala podziały geopolityczne, klasowe i majątkowe. Podziały na tych, co mogą swobodnie podróżować i tych, dla których kolejna podróż oznacza mozolne, niejednokrotnie upokarzające i nie zawsze skuteczne starania o wizę; tych, którzy mogą dokonać wyboru, czy udać się w podróż, i tych, którzy są do niej zmuszeni; tych, co przemieszczają się dowolnie, i tych, którzy zostali postawieni przed koniecznością gwałtownej i niechcianej zmiany miejsca zamieszkania, których okoliczności polityczne, społeczne i ekonomiczne pozbawiły możliwości zamieszkiwania dotychczasowej przestrzeni; wreszcie tych, którzy są wystarczająco mobilni i dostępni, by móc przemieszczać się z dużą efektywnością, którzy mają dostęp do edukacji (języki obce) i odpowiednich szkół artystycznych, po których łatwiej jest być zauważonym i „dostać się" do poszczególnych sieci i tych, którzy funkcjonują w innych sieciach relacji i zależności, z perspektywy których rynek obiegu sztuk performatywnych jest niedostępny – i dla którego pozostają niewidoczni.

Podziały te ujawniają się także w tendencji zamiany podróży lotniczych twórczyń i twórców na pociągi: to rozwiązanie, coraz częstsze w europejskim obiegu sztuki i z pewnością najsensowniejsze z perspektywy redukcji śladu węglowego, zawiera zasadniczy element klasowej, społecznej i kolonialnej dystynkcji. Bo przecież np. trzydniowa podróż pociągiem z Brukseli do Stambułu wciąż dla wielu pozostaje luksusem: bariera ekonomiczna (wysokie ceny biletów kolejowych), status rodzinny (opieka nad dzieckiem lub innym

członkiem rodziny) czy prekarne warunki pracy (uwikłanie w zdecydowanie za dużą liczbę projektów naraz i konieczność wywiązywania się z kolejnych zobowiązań) nie pozwalają, po prostu, na wydłużenie podróży w tę i z powrotem do sześciu dni. I wykluczają twórców spoza kontekstu europejskiego[13] oraz z tych rejonów świata, jak chociażby Azja Południowo-Wschodnia, gdzie system połączeń kolejowych nie jest tak rozbudowany jak w Europie (na co zwrócił uwagę Fu Kuen-Tang, dramaturg i kurator, dyrektor artystyczny Taipei Arts Festival w Tajwanie podczas debaty online *Creation of Dance Work*, zorganizowanej przez European Dance House Network 8 września 2021 roku[14]).

Jednocześnie międzynarodowy obieg sztuk performatywnych, chociaż wymagający pilnych przekształceń, nie może zostać całkowicie ograniczony. Podstawowe wartości obiegu myśli i wymiany doświadczeń oraz praktyk na poziomie transnarodowym wydają się oczywiste: obieg ten zapewnia przecież niezbędne warunki do rozwoju różnorodności, otwiera na rozmaite, także nowe i nierozpoznane konteksty, daje twórcom i ich odbiorcom narzędzia wzajemnego wsparcia i solidarności, umożliwia nawiązanie relacji współpracy i rozwoju. Po drugie, wobec zwrotu konserwatywnego i nacjonalistycznego, który ze zdwojoną mocą ujawnia się w ostatnich latach w wielu krajach europejskich, tym pilniej potrzebna jest przeciwwaga w postaci silnej i otwartej międzynarodowej sieci wsparcia, współpracy i solidarności. Dlatego nie możemy pozwolić sobie na zarzucenie infrastruktury umożliwiającej prezentację międzynarodowych spektakli: paradoksalnie bowiem, przy całym jej uwikłaniu w mechanizmy rynkowe, ta sama infrastruktura bywa narzędziem politycznej zmiany.

Dotyczy to przede wszystkim tych artystek i pracowników sztuki, którzy nie mogą liczyć na państwowe finansowanie swojej pracy: dlatego, że w ich

lokalnym kontekście publiczny system finansowania sztuki nie istnieje (jak w Stanach Zjednoczonych) albo dlatego, że ich praktyka postrzegana jest przez lokalny rząd jako wywrotowa, zbyt krytyczna, w skrajnych przypadkach wroga czy niebezpieczna (jak np. w Brazylii pod rządami Jaira Bolsonaro). Dobrym przykładem jest tu praca znakomitego meksykańskiego zespołu Lagartijas Tiradas al Sol, który, jak wprost przyznaje jego współzałożycielka Luisa Pardo, funkcjonuje niemal wyłącznie dzięki współpracy z zachodnimi festiwalami[15]. Innym cennym przykładem jest praktyka wybitnej brazylijskiej artystki Lii Rodrigues, która z corocznych tournées po świecie utrzymuje nie tylko swój zespół, ale także niewielkie niezależne centrum artystyczne działające w fawelach Rio de Janeiro – dla niej i jej współpracowników likwidacja czy osłabienie festiwalowej struktury oznaczałaby więc nie tylko poważne ryzyko zaprzestania działalności, ale również utratę politycznej sprawczości i możliwości przeprowadzenia zmiany we własnym środowisku.

Jak możliwe jest zatem zakorzenianie praktyk artystycznych, kuratorskich czy badawczych w sztukach performatywnych w taki sposób, by nie wiązało się z ograniczeniem punktu widzenia wyłącznie do własnej społeczności? Jak możliwe jest takie pomyślenie mobilności i współpracy transnarodowej, by służyły wzmacnianiu lokalnego ekosystemu, zamiast wyczerpywać jego i tak niewielkie zasoby tylko po to, by odpowiedzieć na rynkowe wymagania konkurencyjności i prestiżu? Czy możliwe jest przechwycenie pojęcia zakorzeniania z dyskursu nacjonalistycznego, gdzie służy dzieleniu społeczeństwa na tych, którzy „są stąd” i na tych przybyłych z innych miejsc, dodatkowo wzmacniając ksenofobię?

Jedną z propozycji, którą wypracowaliśmy w ramach projektu RESHAPE, jest podążenie za myślą filozofki Sary Ahmed i podjęcie próby stworzenia domu jako przestrzeni politycznego zaangażowania w miejscach zamieszkiwanych

tymczasowo (Ahmed, 1999). Ahmed wskazuje, że w przypadku migracji tym, co łączy migrantów, nie jest ani wspólna przeszłość (ta jest w przypadku każdej z tych osób inna), ani ontologiczne doświadczenie migracji (czyli utrata domu), ale zróżnicowane dla każdego i każdej poczucie wyobcowania. To na nim i na różnorodności jego doświadczania można dopiero próbować zbudować obszar wspólnej sprawy i wspólnego działania.

Cenną wskazówką w myśli Ahmed okazała się propozycja rozumienia domu jako przestrzeni budowanej nie na przynależności lub pochodzeniu, ale na afekcie. Przechwytując powiedzenie „czuć się jak w domu", filozofka skupiła się na tym, jak przebiega i na czym właściwie polega proces odczuwania domu. Zbudowanie domu opierałoby się więc w tym przypadku na możliwości realnego doświadczania lokalności. W tym sensie, jak wskazuje Ahmed, dom jest ściśle powiązany z naszym ciałem jako narzędziem, które umożliwia nam kontakt z otoczeniem; staje się do jakiegoś stopnia „drugą skórą". Dom byłby więc tutaj ważnym elementem kształtującym naszą podmiotowość – ale właśnie jako afekt, nie miejsce pochodzenia czy stałego zamieszkania. Proces tworzenia i zamieszkiwania domu, uwolniony w ten sposób z uwarunkowań narodowościowych czy państwowych, pozwalałby w rezultacie rozszerzyć status domu także na doświadczenie przemieszczania się:

> Wejście w lokalność nie oznacza więc jedynie zamieszkiwania przestrzeni już ukonstytuowanej (z której można po prostu wyjechać, nie odczuwszy żadnych zmian). Chodziłoby raczej o lokalność, która wchodzi w rozmaite zmysły, która definiuje to, co wdychamy, słyszymy, dotykamy, pamiętamy. Doświadczenie bycia w domu oznacza zatem owinięcie podmiotu przestrzenią, która nie do końca jest czymś wobec niego zewnętrznym: bycie w domu

> podpowiada, że podmiot i przestrzeń przenikają siebie nawzajem, *zamieszkują siebie nawzajem*. W jakimś stopniu możemy myśleć o doświadczeniu bycia w domu jako o zamieszkiwaniu drugiej skóry, skóry, która nie tyle po prostu zawiera podmiot, ale która go otacza, pozwalając mu być dotykanym i pozwalając mu dotykać świat wokół, który nie jest ani całkowicie w domu, ani zupełnie poza nim. Dom jako skóra pokazuje, że granice między „ja" a domem są przenikalne, podobnie jak granice między domem i tym, co poza nim. W rezultacie ruch oddalania się, wyjazdu, jest także ruchem w ramach domu. A więc ruch oddalenia jest zawsze afektywny: wpływa na to, jak i czy można się czuć „u siebie" (Ahmed, 1999, s. 341).

Tak pomyślany dom może być więc także przestrzenią „pomiędzy", interwałem, przerwą, szczeliną; może także być formą przejścia przez dany obszar. Z tej perspektywy można by go zatem zbudować podczas przemieszczania się, w przestrzeni znajdującej się „pomiędzy", która nie jest zakorzeniona w pamięci (indywidualnej lub zbiorowej) czy w więzach rodzinnych; konstruowanie domu nie musi przebiegać wzdłuż ram wyznaczonych przez narodowość czy rodzinne korzenie. W tym kontekście praktyka artystyczna może być zakorzeniona „gdzie indziej", poza miejscem zamieszkania, a proces jej zakorzeniania odbywałoby się w tym przypadku przede wszystkim na poziomie świadomej obserwacji i afektów. Dokładnie w ten sposób możliwe jest odzyskanie sprawczości w obszarze transnarodowych praktyk performatywych; w ten sposób nomada może wreszcie przekształcić się w sojusznika. Jak zanotowaliśmy w trakcie pracy projektu RESHAPE:

> W zawodowym doświadczeniu nomady przyszło nam uczyć się, jak tworzyć dom i jak poczuć się jak w domu. Nie chodzi tu o dom rodzinny, ale o dom jako miejsce odrabiania politycznej pracy domowej, w sensie proponowanym przez Sarę Ahmed: chodziłoby więc o wytwarzanie domów. Ponieważ część politycznej pracy nie może być wykonana bez zakorzenienia w domu[16].

Światowe tournée we własnym mieście

Chciałabym w tym kontekście przyjrzeć się dwóm praktykom artystycznym, które są ciekawym przykładem usytuowanych praktyk instytuujących i które podejmują próbę redefinicji międzynarodowego obiegu sztuk performatywnych: pracom Sarah Vanhee i Benjamina Verdoncka. Oboje są flamandzkimi twórcami performatywnymi o wysokiej pozycji międzynarodowej, którzy na pewnym etapie swojej kariery zdecydowali się ograniczyć swoją obecność w obiegu festiwalowym na rzecz rozwoju praktyki w lokalnej społeczności. W przypadku Verdoncka oznaczało to rezygnację z wyjazdów międzynarodowych na jeden sezon, w przypadku Vanhee zmianę tempa przemieszczania się, polegającą na ograniczeniu liczby wyjazdów na rzecz dłuższych pobytów w danym miejscu. Co ważne, w obu przypadkach mamy do czynienia z perspektywą twórców uprzywilejowanych geopolitycznie i ekonomicznie, dla których decyzja o pracy w obiegu międzynarodowym bądź lokalnym jest (ciągle) kwestią wyboru.

Sięgam akurat po przykład tych dwojga flamandzkich artystów także ze względu na moment, w którym zdecydowali się na gest wycofania (nawet jeśli tymczasowego) z międzynarodowego obiegu festiwalowego i zwrócili się w stronę kontekstu lokalnego, oraz, co równie istotne w obu przypadkach, w

stronę odbiorców i odbiorczyń, które nie są publicznością związaną ze środowiskiem artystycznym (w przypadku festiwali to istotna część widzów i widzek) czy regularną publicznością teatralną. Ich wyjście z obiegu festiwalowego jest więc zarazem poniekąd wyjściem z obiegu artystycznego – możliwym zresztą tylko dlatego, że wcześniej zdobyli w nim silną pozycję. Zbieżne jest zatem doświadczenie biograficzne i zawodowe obojga, które doprowadziło do rezygnacji z kontynuowania kariery w dotychczasowym porządku, podobne jest także wyzwanie, jakie rzucają obowiązującemu rytmowi pracy instytucji performatywnych w Belgii, które, choćby najbardziej progresywne, dalej funkcjonują w porządku określonego tempa prób i efektu w postaci produkcji, spełnienia wymogów frekwencyjnych, udziału w sieci współpracy i międzynarodowych koprodukcji, przygotowywania festiwali itd. Oba omawiane poniżej projekty wymagają zmiany tempa i oczekiwań, oba są stosunkowo drogie, jeśli przyjrzeć się proporcji wydatków na przygotowanie (zwłaszcza w przypadku BOK) i liczby widzek, które będą mogły zobaczyć rezultat. Oba też znacznie trudniej promuje się jako festiwalowy hit.

W sezonie 2020/2021 Benjamin Verdonck zdecydował się zrealizować światowe tournée we własnym mieście, Antwerpii. Tournée trwało od 1 września 2020 roku do 30 czerwca 2021. Oznaczało to, że w tym sezonie Verdonck zrezygnował z większości wyjazdów zagranicznych i skupił się wyłącznie na pracy w lokalnym kontekście. Było to możliwe, ponieważ należy do twórców stale wspieranych przez miejscowy dom produkcyjny, Toneelhuis, który był także odpowiedzialny za produkcję projektu. Rezygnacja z wyjazdów na festiwale nie oznaczała zatem w jego przypadku utraty źródła finansowania.

Przez kolejne miesiące Verdonck przemieszczał się po rozmaitych zakątkach

miasta, skwerach, ulicach, blokowiskach, wraz z miniaturowymi teatrami w pudełku, które od lat towarzyszą mu w praktyce artystycznej. Verdonck łączy pracę z obiektami ze storytellingiem, a każde z jego przedstawień jest opowieścią dla konkretnej publiczności. Jego pokazy w Antwerpii oglądane były przez zgromadzoną w danym miejscu publiczność, ale także przez przechodniów, napotkanych po drodze mieszkańców, sąsiadów. Nie oznaczało to w jego przypadku radykalnej zmiany estetycznej: od lat scenografia i obiekty, z którymi pracował, kurczyły się stopniowo, aż do rozmiarów umożliwiających przewiezienie w małej walizce czy plecaku. Jak mówił w 2018 roku:

> Wcześniej zrealizowałem dużo projektów w przestrzeni publicznej, często o dużej skali i dla dużej publiczności. Po około piętnastu latach zrozumiałem, że tego rodzaju działania straciły sens. Nie byłem w stanie krzyczeć głośniej niż billboardy wokół. Zdecydowałem więc pójść w inną stronę: najmniejszych możliwych działań. To one umożliwiają realne przeniknięcie przestrzeni publicznej. Przygotowałem kilka miniaturowych teatrów, które mogę schować do pudełka i zabrać ze sobą do pociągu czy na rower. Pokazuję je wszędzie: w ramach instytucji i w tzw. przestrzeni publicznej. Kiedy podróżujesz z kraju do kraju, odkrywasz wiele, ale równie wiele jest do odkrycia w Antwerpii. W następnym roku planuję światowe tournée po Antwerpii i będę chciał pokazać spektakle w tak wielu różnych zakątkach miasta, jak to możliwe (Verdonck, 2018).

Realizacja projektu trochę się przesunęła, w związku z czym, o ironio, rozpoczął się w roku pandemicznym, kiedy akurat wyjazdy nie były możliwe.

Pomysł na projekt i decyzja o jego realizacji pojawiły się jednak wcześniej, zanim komukolwiek przyszło do głowy, że festiwale międzynarodowe będą musiały masowo odwoływać swoje programy. W trakcie najsurowszego lockdownu jesienią 2020 roku Verdonck występował dla zamkniętych w domach mieszkańców, pojawiając się przed ich drzwiami, oknami, a czasem na balkonie – jeśli trzeba było, to na drabinie albo wysięgniku. Zdarzało mu się też robić pokazy pod osiedlowym sklepem, gdzie akurat stała kolejka. Jak pisał:

> podejrzewam, że wszystkie te miasta
> w których zazwyczaj pokazuję prace, cały ten festiwalowy obieg,
> można odnaleźć w tym mieście.
> to ćwiczenie w niepoddawaniu się przekonaniu,
> że musisz być wszędzie tylko dlatego
> że możesz być wszędzie.
> ćwiczenie się w otwartości na przypadek
> do ważnych spotkań i dokonywania odkryć.
> pozwolenie sobie na swobodę, być może,
> ciągłego poruszania się między
> studiem a miastem, miastem a teatrem, teatrem a studiem
> (Verdonck, 2018, s. 8).

Co ważne, pozostanie w lokalnym kontekście nie oznaczało w tym przypadku rezygnacji z budowania transnarodowych więzi, ale przekierowanie wektora poszukiwań: z wypraw daleko poza granice własnego otoczenia w stronę wielokulturowej społeczności mieszkańców Antwerpii, sąsiadów, na co dzień niekoniecznie rozpoznanych, często niebędących publicznością miejscowych instytucji artystycznych.

Bodies of Knowledge Sarah Vanhee przemieszcza się znacznie wolniej niż miniaturowe spektakle Verdoncka. To wielomiesięczny projekt alternatywnej szkoły, opartej na procesie wzajemnego uczenia się od siebie, goszczący te obszary wiedzy, które na co dzień nie są rozpoznawane jako wiedza akademicka bądź ekspercka i nie znajdują miejsca w dominującym dyskursie. To zwykle wiedza ucieleśniona, „przeżyta", zakorzeniona w doświadczeniu, w afekcie, w codziennej praktyce. Podstawowy format projektu to niewielki namiot (mieszczący do dwudziestu osób), „półnomadyczna sala szkolna", jak pisze Vanhee, stawiana na kilka miesięcy w jednym miejscu Brukseli. Po raz pierwszy namiot pojawił się w dzielnicy Anderlecht między wrześniem a listopadem 2020 roku w ramach Kunstenfestivaldesarts, w 2021 działał od września do grudnia na skwerze Jacques'a Brela w centrum miasta. Każdej soboty namiot otwierany był dla publiczności, która przychodziła wysłuchać wykładów bądź wziąć udział w rozmowie z osobami, które zostały zaproszone do projektu podczas wcześniejszej, wielomiesięcznej pracy Sarah Vanhee i jej współpracowników (są to: Damla Ekin Tokel, Flore Herman, Nouha Mhamdi, Nadia Mharzi i Jean-Baptiste Polge) z lokalnymi społecznościami, polegającej na budowaniu więzi, wzajemnego zaufania, a przede wszystkim na rozpoznaniu obszarów wiedzy i wysłuchaniu opowieści, którymi mieszkańcy danej okolicy mogliby chcieć podzielić się z innymi. Zaufanie jest tutaj kluczowe: większość osób występujących w ramach BOK nie ma doświadczenia w przemawianiu do publiczności, nie jest też związana z oficjalnymi instytucjami edukacyjnymi. Wiele z nich nigdy nie występowało publicznie. Dlatego tak istotne jest przestrzenne i dramaturgiczne przygotowanie miejsca, w którym odbywają się rozmowy i wykłady. Sześciokątny namiot mieści dwadzieścia krzeseł i poduszek rozstawionych w kręgu, nie ma tu miejsca na podium czy scenę. Każde spotkanie ułożone jest według tego samego, precyzyjnie rozpisanego scenariusza. Na początek

jedna z osób z zespołu BOK wita zgromadzonych i krótko przedstawia zasady działania BOK:

> BOK jest miejscem wspólnego uczenia się i miejscem, które tworzymy wspólnie. Wchodząc, zadbajmy o nie:
> BOK jest miejscem zarówno mówienia, jak i słuchania.
> Rozumiemy to, że nie każdy ma łatwość publicznego zabierania głosu.
> Kwestionujemy zwyczajowe społeczne konwencje decydujące o tym, kto mówi i kto jest wysłuchiwany, a kto nie.
> Ponieważ możemy używać różnych języków – starajmy się tłumaczyć dla siebie nawzajem.
> Nie ma tu miejsca na żadną formę przemocy czy dyskryminacji.
> To przestrzeń bez alkoholu i narkotyków.
> Z szacunku do siebie nawzajem spróbujmy zostać do końca każdej z sesji[17].

Następnie gospodyni bądź gospodarz spotkania krótko przedstawia osobę, której opowieści przyszliśmy wysłuchać, i oddaje jej głos. Spotkania odbywają się po francusku, czasem po flamandzku, czasem po angielsku. Jeśli ktoś z uczestników nie mówi w danym języku, gospodarze dbają o tłumaczenie symultaniczne. Po zakończeniu wykładu czy opowieści gospodarze otwierają przestrzeń na pytania z publiczności, przypominając zasady ich zadawania:

> Jeśli chcesz zabrać głos, postaraj się sformułować raczej pytanie niż komentarz lub ocenę. Zanim się odezwiesz, rozejrzyj się, kto jeszcze jest tu z tobą, kto być może nie należy do grup uprzywilejowanych

w publicznej debacie[18].

Każda sesja trwa około pięćdziesięciu minut, po niej następuje przerwa i zaczyna się kolejna. Program każdego z otwartych dni obejmuje zwykle kilka godzin i znany jest z kilkutygodniowym wyprzedzeniem. W dniu, w którym uczestniczyłam w BOK (23 października 2021), program obejmował „Ćwiczenie medytacyjne ze słuchanie siebie i świata" prowadzone przez Mel, opowieść Valérie o „Polirelacji, czyli jak przeżywać miłość poza hierarchiami", wykład Saidou „Mauretania, kraj sześciu społeczności i tysiąca poetów", rozmowę z Borisem o doświadczeniu męskiej antykoncepcji oraz wykład Awatif, inicjatorki „Job Dignity", projektu na rzecz walki z bezdomnością kobiet w Brukseli. Gospodarze BOK układają program z wyprzedzeniem, dbając o różnorodność tematów, głosów i perspektyw. Występującym czasem towarzyszą znajomi lub rodzina, czasem przychodzą zupełnie sami.

Tematy kolejnych spotkań i osoby chętne do podzielenia się swoją wiedzą czy praktyką wybierane są na bazie pytań, zaproponowanych przez zespół BOK i uzupełniana w trakcie realizacji projektu. Dotąd zebrano ich dziewięćdziesiąt sześć, poniżej przytoczę pierwsze dwadzieścia:

1. Jak przeżyć za niewielkie pieniądze?
2. W jaki sposób decydujesz, kiedy słuchać władz, a kiedy nie?
3. Jak można użyć rąk do uzdrawiania?
4. Jak odważyć się zabrać głos?
5. Jak handlować w sposób etyczny i zrównoważony?
6. Jak mniej się bać?
7. Czego mogłabyś nauczyć innych, co nie jest nauczane w szkole?

8. Jak możemy się uczyć z własnych snów?
9. Jak mogę częściej i lepiej słuchać?
10. Jakie są ciekawe alternatywy wobec demokracji przedstawicielskiej?
11. Jakie znasz rytuały lub praktyki żałoby?
12. Jak wyglądałoby etyczne mieszkalnictwo?
13. Jak prowadzić erotyczne życie?
14. Czego nie wolno nam zapomnieć?
15. Jak odważyć się mówić nie?
16. Jakie są sensowne wolne oprogramowania?
17. Jak czerpać z życia więcej przyjemności?
18. Kto jest twoją bohaterką?
19. Jak przeciwstawiać się nadużywaniu władzy?
20. Kto nauczył cię czegoś, czego nie uczono w szkole, i co to było?[19]

Jak mówią osoby tworzące BOK, pytania są dla nich jednym z podstawowych narzędzi do wydobywania wiedzy, na którą nie ma miejsca w codziennym dyskursie i w dominujących instytucjach edukacyjnych.

Bodies of knowledge jest przede wszystkim ćwiczeniem ze słuchania: słuchania wiedzy, która w innym kontekście wydawać by się mogła błaha lub niegodna uwagi; głosów, które na co dzień nie mają szans wybrzmieć w przestrzeni publicznej; perspektyw, które kwestionują dominujący porządek; doświadczeń, które stanowią alternatywę dla wiedzy szkolnej czy akademickiej i które często zakorzenione są w kontekstach dalekich od belgijskiego. Znów mamy tu do czynienia z budowaniem transnarodowych więzi w jednym mieście, a nawet – jednej dzielnicy. Vanhee pisała na początku pracy nad projektem:

> *Bodies of knowledge* to miejsce, w którym ludzie mogą uczyć się od siebie nawzajem.
> Sprawy, o których zazwyczaj się nie uczymy,
> opowiedziane przez głosy, który nie zawsze są słyszalne,
> pochodzące z rozmaitych części społeczeństwa i świata.
> W BOK staramy się wymieniać wiedzą, która buduje bardziej sprawiedliwe i ludzkie społeczeństwo.
> To przestrzeń słuchania, zadawania pytań, budowania relacji.
> BOK jest miejscem bliższym ekspertom życia niż zawodowym autorytetom (Vanhee, 2019).

Oba omówione wyżej projekty są przykładami „aktywnego wycofania" z obecnego modelu produkcji międzynarodowej w sztukach performatywnych, ale przy zachowaniu więzi transnarodowych. Ich decyzje i idące za nimi działania są w mojej ocenie ważnymi przypadkami usytuowanych praktyk instytuujących, realizowanych w odpowiedzi na uważną obserwację lokalnego kontekstu, przy jednoczesnej dbałości o zachowanie (i nawiązanie nowych) transnarodowych relacji. Zarówno Vanhee, jak i Verdonck rzucili wyzwanie podstawowym zasadom międzynarodowego obiegu praktyk artystycznych: zaproponowali odejście od jednorazowości, wydarzeniowości i hipermobilności na rzecz perspektywy współzależności i budowania więzi oraz empatii.

Co ważne, gest ten był z ich strony możliwy dzięki wysokiej i uprzywilejowanej ekonomicznie pozycji. Po pierwsze, oboje mieli wcześniej możliwość zbudowania swojej kariery zawodowej m.in. dzięki udziałowi w międzynarodowych festiwalach, co wpłynęło na ich status i rozpoznawalność w lokalnym środowisku artystycznym oraz umożliwiło nawiązania kontaktów, które w przypadku Sarah Vanhee są podstawą kontynuacji projektu BOK w

kolejnych miastach europejskich. Po drugie, obojgu sprzyjał lokalny system finansowania sztuk performatywnych: Benjamin Verdonck jest artystą na stałe związanym z Toneelhuis, Sarah Vanhee zrealizowała BOK w ramach pracy doktorskiej *Bodies of knowledge – the public space as a forum for the exchange of repressed or underexposed knowledge* (Ciała wiedzy – przestrzeń publiczna jako forum wymiany wiedzy niedostrzeganej i wykluczanej), opartej na praktyce i badaniach artystycznych w ramach Antwerp School of Arts i Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA).

Oczywiście intensywna praca z lokalną społecznością czy też ze społecznościami niezwiązanymi z polem sztuki nie jest działaniem nowym w kontekście sztuk performatywnych ani we Flandrii, ani w Europie. Tym, co czyni zarówno BOK, jak i projekt Benjamina Verdoncka wyjątkowymi, jest perspektywa, z której wychodzą: mam na myśli punkt widzenia twórców uczestniczących w mainstreamowym obiegu festiwalowym, którzy decydują się na gest wycofania i na budowanie relacji intymności, oraz świadoma, przywołana wyżej strategia obojga artystów, by rzucić wyzwanie zasadom działania międzynarodowego obiegu performatywnego. Ich wycofanie z owego obiegu zapewne okaże się tymczasowe, co nie umniejsza znaczenia ich gestu ani nie odbiera mu politycznego wymiaru. Przeciwnie: np. BOK będzie realizowany dalej, w innych miastach Belgii i poza nią, w tym m.in. w Norwegii i Holandii. W tym sensie zmiana sposobu działania festiwali w obu tych krajach, które będą gościć BOK w latach 2023 i 2024 (konieczność innego zaplanowania budżetu, innej niż zwykle dystrybucji czasu i uwagi zespołu festiwalowego, znaczne rozłożenie w czasie prac przygotowawczych, zmiana relacji z publicznością: z konsumentów jednorazowego wydarzenia w partnerów długotrwałej relacji itd.), właściwie już się dokonała. BOK jest zatem formą usytuowanej praktyki instytuującej, ponieważ rezygnując z dotychczasowego porządku instytucjonalnego, proponuje własny; formułuje

metodę działania, która rozszczelnia, a miejscami wywraca do góry nogami zwyczajowe sposoby i tempo pracy w (międzynarodowym) obiegu sztuk performatywnych. Bo przecież, by takie inicjatywy jak BOK mogły być realizowane, konieczne jest dogłębne przewartościowanie podstawowych zasad, na których opiera się system produkcji sztuk performatywnych – na poziomie dotacji i warunków ich rozliczania, na poziomie instytucji (i sposobów ich oceny oraz rozliczania z wydatków), na poziomie budowania kanonu (często hierarchia artystek i artystów budowana jest na podstawie liczby nagród, odwiedzonych festiwali itd.). Konieczna jest w tym przypadku także zmiana podstawowych warunków goszczenia osób tworzących projekt: zmniejszenie częstotliwości podróży na rzecz wydłużenia czasu wizyty, stworzenie warunków do nawiązania więzi z lokalnym środowiskiem artystycznym i publicznościami oraz budowanie silnych transnarodowych sojuszy opartych na procesie afektywnego wytwarzania domu i budowania warunków do jego zamieszkiwania.

BOK w swoim formacie nie jest jedyny, przeciwnie: pozostaje częścią szerszego zjawiska praktyk artystycznych, które zakładają wielokrotnie wydłużony i intensywny czas pracy na miejscu (w porównaniu do standardowego rytmu festiwalowych pokazów) i które opierają się na cierpliwym, długotrwałym budowaniu relacji intymności z osobami uczestniczącymi. Działania o podobnym wymiarze czasowym i podobnej skali intymności w relacji z uczestnikami, są coraz częściej obecne w międzynarodowym obiegu, czego przykładem są także prace Tanii Bruguery, Ivany Müller (w tym przede wszystkim *Notes*), liczne tymczasowe szkoły, prowadzone przez twórców i twórczynie w ramach międzynarodowych festiwali teatralnych (m.in. podczas Kunstenfestivaldesarts, Santarcangelo Festival, Dublin Theatre Festival itd.). Czy staną się modelem, powielanym i rozwijanym dalej, jak wcześniej projekty Rimini Protokoll i Jérôme’a Bela?

Czy zdążą dokonać przewartościowania na międzynarodowej scenie performatywnej, zanim staną się nowym produktem, wobec którego konieczne będą alternatywne propozycje? Praktyki instytuujące, jak już wiemy, są praktykami w ciągłym ruchu – a to oznacza, że zastygnięcie ich w formie modelu odbiera im podstawę politycznej sprawczości. Być może zatem trafniej będzie myśleć o nich jako o metodach pracy: jako o katalogu metod współmyślenia i współbycia z widzami, które zadziałają dopiero po uważnym ugruntowaniu w lokalnym kontekście. W tym sensie mają szansę uniknąć zablokowania w uniwersalnym modelu, gotowym do adaptacji w każdych warunkach; stanowią raczej metodę pracy, która każdorazowo musi być aktualizowana, przepisywana i doprecyzowana w relacji z danym otoczeniem. Jeśli BOK jest formą polityki słuchania, jeśli „metodą" BOK byłyby zasady tworzenia przestrzeni umożliwiającej słuchanie, to przecież w każdym miejscu będzie ujawniał zupełnie co innego.

Wzór cytowania:

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.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/sevw-fr62

Autor/ka

Marta Keil (marta.keil@gmail.com) – kulturoznawczyni, kuratorka i badaczka, doktorka nauk o sztuce. Mieszka i pracuje w Utrechcie. Obecnie jest kuratorką międzynarodowego

projektu artystyczno-badawczego „Breaking the Spell”, badającego praktyki feministyczne we współczesnym teatrze, współkuratorką programu NorthEastSouthWest w Dreźnie oraz mentorką projektu Shakedown realizowanego przez festiwal Homo Novus w Rydze i Rosendal Theater w Trondheim. Ostatnio kuratorowała szkołę Forecast. A School of Thinking-With na zaproszenie Dublin Theatre Festival (2021), sezon „Teren wspólny” w Komunie Warszawa (wspólnie z Grzegorzem Reske i Timem Etchellsem, 2020) oraz współpracowała jako facylitatorka z międzynarodowym projektem RESHAPE (2019-2021). Jako dramaturżka pracowała m.in. z Liną Majdalanie, Rabihem Mroué, Jagodą Szelc, Aną Vujanović. Od 2019 współtworzy Instytut Sztuk Performatywnych w Warszawie. Redaktorka kilku książek o choreografii i krytyce instytucjonalnej, w tym *Choreografia: strategie* (wspólnie z Joanną Leśnierowską, 2021)*, Choreografia: polityczność* (2018) oraz *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* (2017). Numer ORCID: 0000-0003-1332-5982.

Przypisy

1. Praca, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, została obroniona w lutym 2021 roku w Warszawie.
2. Mam tu na myśli teatr i taniec, które produkowane są poza systemem teatru repertuarowego: w ramach programu domów produkcyjnych, międzynarodowych sieci teatralnych, koprodukcji tychże oraz festiwali bądź centrów sztuki współczesnej, czy też przy wsparciu prywatnych fundacji i agencji. Obieg ten jest szczególnie ożywiony w Europie Zachodniej, w tym zwłaszcza w Belgii, Holandii, Niemczech, Francji i Szwajcarii; działa także we Włoszech czy Hiszpanii, ale na nieco innych zasadach (we Włoszech infrastruktura sieci niezależnych domów produkcyjnych jest mniej rozwinięta niż w np. Belgii czy Holandii, silnym i ważnym partnerem wspierającym twórców i twórczynie są za to festiwale; w Hiszpanii przeważają prywatne fundacje i agencje opiekujące się poszczególnymi grupami.
3. Nawiązuję tutaj do feministycznej kategorii epistemo-ontologicznej „thinking-with”, zaproponowanej przez m.in. Donnę Haraway i rozwijanej przez Marię Puig de la Bellacasa, wedle której podmiotowość powstaje zawsze w sposób relacyjny, w kontakcie z innymi podmiotami oraz z materią organiczną i nieorganiczną. Podmiot jest więc powiązany z tym, co wobec niego zewnętrzne, ścisłą relacją współzależności. Zob. Donna Haraway, 2016; Maria Puig de la Bellacasa, 2017.
4. Por. Negri, 2009.
5. Nie sposób pogodzić obu porządków: ich koegzystencję wyklucza radykalna różnica w rytmie działania i w wyborze tych obszarów pracy, które wymagają dowartościowania: otwarcie na wątpliwości i autorefleksję wymaga silnego wsparcia emocjonalnego, a więc docenienia pracy reprodukcyjnej, służącej podtrzymaniu działania i regeneracji. Co nie znaczy oczywiście, że „instytucja w ciągłym ruchu” nie stanie się z czasem nowym, atrakcyjnym modelem na rynku sztuki.
6. Ten sposób pojmowania postawy krytycznej spotyka się ze sprzeciwem belgijskiej filozofki politycznej Chantal Mouffe, która w ostatnich latach wywarła duży wpływ na myślenie o teatrze politycznym w Europie (m.in. w koncepcjach teatru jako zgromadzenia Floriana Malzachera czy praktyce artystycznej Jonasa Staala). Korzystam tu z polskiego tłumaczenia

Jacka Steinbricha, wykonanego na zlecenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy w 2015 roku do książki *Teatr jako instytucja krytyczna*, która miała towarzyszyć przygotowanej przeze mnie konferencji „Co po instytucji krytycznej?". Książka nie została nigdy opublikowana. Zob. Mouffe, 2008.
7. Przy czym ucieczka nie oznacza tutaj wyjścia ze społeczeństwa – Raunig zwraca uwagę, że pojęcie exodusu czy wycofania w kontekście sztuki bywa często mylnie interpretowane jako zachęta do wycofania się z tego, co wspólne, jako afirmacja artysty zamkniętego w swoim studiu. Tymczasem postulat Virno jest odwrotny: wycofanie się z dotychczasowych reguł funkcjonowania społeczeństwa w ramach państwa ma prowadzić do wzmocnienia nowej formy politycznej podmiotowości: wielości, bo umożliwia się jej się wreszcie ukonstytuowanie.
8. Zob. m.in. Vujanović, 2018.
9. Zob. m.in. projekt *Reframing the international* Flamandzkiego Instytutu Sztuk w Brukseli: https://www.kunsten.be/en/research/internationaal-werken/re-framing-the… [dostęp: 8 II 2022]; międzynarodowy projekt badawczo-artystyczny RESHAPE (Reflect, Share, Practice, Experiment), https://reshape.network [dostęp: 8 II 2022]; międzynarodowe sympozjum *The Fantastic Institution* oraz *Return of the Fantastic Institution*, BUDA, Kortrijk 2018 i 2019, https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-fantastic-institution/; https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-return-of-the-fantastic-i… [dostęp: 8 II 2022]; cyfrowa konferencja *How to be together? Conversations on International Exchange and Collaborations in the Performing Arts*, Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer oraz Zürcher Theater Spektakel 2020, http://2020.theaterspektakel.ch/en/program20/production/how-to-be-toget… [dostęp: 8 II 2022]; *Creation of Dance Work. Producing in different contexts, economies and conditions*, European Dancehouse Network, Atelier, 2021, https://www.ednetwork.eu/activities/type/atelier [dostęp: 8 II 2022].
10. Wybuch pandemii COVID-19 zatrzymał ten obieg gwałtownie, nie wiadomo jeszcze, na jak długo. Być może zwiastunem daleko idących zmian są praktyki artystyczne, które omówię szerzej w dalszej części tekstu.
11. RESHAPE (Reflect, Share, Practice, Experiment) był transnarodowym projektem badawczo-artystycznym, skupiającym artystki i artystów, kuratorki i kuratorów oraz instytucje z Europy i krajów basenu Morza Śródziemnego, które wspólnie wypracowują nowe sposoby pracy w sztuce, nowe metody organizowania się i badają rozmaite możliwe odpowiedzi na najważniejsze wyzwania produkcji, dystrybucji i prezentacji współczesnych praktyk artystycznych. W ramach projektu pracowałam jako facylitatorka z grupą osób aktywnych zawodowo w polu sztuki nad tematem transnarodowych praktyk artystycznych. W grupie tej znalazła się słowacka artystka i kuratorka Martinka Bobrikova pracująca w Norwegii (w projekcie bierze udział jako reprezentantka tandemu BobrikovadeCarmen); kurator, badacz i artysta Pau Cata, pracujący w Barcelonie, zajmujący się mapowaniem i politycznością mobilności artystów w krajach arabskojęzycznych; Heba el-Cheikh, menedżerka teatralna z Kairu; kurator sztuk performatywnych z Pragi Petr Dlouhy, współtworzący kolektyw Cross Attic; artysta wizualny Gjorgje Jovanovik ze Skopje; Dominika Święcicka, kuratorka i artystka sztuk wizualnych z Warszawy, współprowadząca niezależną organizację artystyczną Artel; producentka i aktywistka Marine Thévènet pracująca na co dzień w w Brukseli, członkini kolektywu artystycznego L'Amicale, oraz Ingrid Vranken, artystka, kuratorka i dramaturżka z Brukseli, zajmująca się m.in. przekładaniem logiki funkcjonowania roślin na praktyki instytucjonalne. Zob. https://reshape.network [dostęp: 20

XI 2021].
12. Materiał wypracowany przez grupę Trans/Post Artistic Practices podczas warsztatów projektu RESHAPE, dotąd niepublikowany.
13. Na co zwrócił uwagę Lázaro Gabino Rodríguez, współtwórca zespołu Lagartijas Tiradas al Sol, w brawurowej odpowiedzi na list Jérôme'a Bela, zachodnioeuropejskiego choreografa o wysokiej pozycji zawodowej, wzywającego do zaprzestania podróży lotniczych (Rodríguez).
14. Zob. Keil, 2021.
15. Niepublikowana rozmowa autorki z artystką, która odbyła się podczas wspólnej pracy w zespole jurorskim 40. edycji festiwalu Zürcher Theater Spektakel w sierpniu 2019 roku w Zurychu.
16. Niepublikowany materiał z warsztatów realizowanych w ramach projektu RESHAPE.
17. Zasady wywieszone wewnątrz namiotu BOK.
18. Odtworzone z pamięci i notatek po udziale w jednej z sesji BOK.
19. Zob. https://en.bodiesofknowledge.be/question-list [dostęp: 12 XII 2021].

Bibliografia

Ahmed, Sara, *Home and away. Narratives of migration and estrangement*, „International Journal of Cultural Studies" 1999 nr 3.

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2008.

Keil, Marta, *EDN Atelier: Creation of Dance Work. Report*, https://www.ednetwork.eu/uploads/documents/75/EDN%20Atelier%20Creation%… [dostęp: 5 XII 2021].

Keil, Marta, *Praktyki instytucjonalne festiwalu*, „Polish Theatre Journal" 2017 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/98 [dostęp: 4 II 2022].

Marder, Michael, *Anti-Nomad*, „Deleuze Studies" 2016 nr 10.4.

Mouffe, Chantal, *Critique as Counter-Hegemonic Intervention*, „Transversal", 2008 nr 4, https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/en [dostęp: 4 VIII 2020].

Negri, Antonio, *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.

Puig de la Bellacasa, Maria, *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2017.

Ratajczak Mikołaj, Sowa, Jan, *Słownik pojęć*, [w:] Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, tłum. Praktyka Teoretyczna, korporacja ha!art, Kraków 2012.

Raunig, Gerald, *Praktyki instytuujące. Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Konfrontacje Teatralne, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Lublin – Warszawa 2017.

Raunig, Gerald, *The Double Criticism of Parrhesia. Answering the Question „What is a Progressive (Art) Institution?"*, 2004, http://republicart.net/disc/institution/raunig04_en.htm [dostęp: 3 I 2022].

Rodríguez, Lázaro Gabino, *Open Letter to Jérôme Bel*, http://somosreclamos.blogspot.com/2021/02/open-letter-to-jerome-bell.ht… [dostęp: 5 XII 2021].

Vanhee, Sarah, Van Imschot, Tom, *The Need for a Different Language*, „Reframing International" 2018 nr 2, https://www.kunsten.be/en/publications/re-framing-the-international-2/ [dostęp: 7 II 2022].

Vanhee, Sarah, *Bodies of knowledge: how we can learn more from each other*, „Rekto: verso", 22 X 2019, https://www.rektoverso.be/artikel/bodies-of-knowledge-how-we-can-learn-… [dostęp: 12 XII 2021].

Verdonck, Benjamin, *Defining the contours*, „Re/framing the International" nr 3, Flanders Arts Institute, Brussels 2018.

Vevar, Rok, *Jak moje życie stał o się festiwalem*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Konfrontacje Teatralne, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Lublin – Warszawa 2017.

Virno, Paolo, *Virtuosity and Revolution. The Political Theory of Exodus*, [w:] *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, red. M. Hardt, P. Virno, University of Minnesota Press, Minnesota 1996.

Vujanović, Ana, *O polityczności współczesnego performansu*, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, EEPAP, Poznań – Lublin – Warszawa 2018.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/praca-jest-zawsze-gdzie-indziej*

didaskalia
gazeta teatralna

teraz poliż

Ożywmy kobiety naszym głosem

Katarzyna Lemańska

„Kobiety robią dramaty, kobiece pisanie to dramat” – to jedno z haseł przewodnich Grupy Artystycznej Teraz Poliż z 2018 roku z okazji dziesięciolecia działalności. Kolektyw konsekwentnie wprowadza do teatralnego kanonu teksty pisane przez kobiety – zarówno współczesne dramatopisarki, jak i te tworzące w XIX i XX wieku. W procesie interdyscyplinarnych poszukiwań artystycznych twórczynie zrealizowały w latach 2017-2020 kilka projektów, w których obok spektakli, wykładów, koncertów ważne miejsce zajmują prace audialne. W efekcie powstało dziewięć słuchowisk oraz serial podcastowy *Familia*. Dla twórczyń istotnym elementem była premiera słuchowisk na żywo z udziałem publiczności, jednak tym, co mnie najbardziej interesuje, jest potencjał przedstawień dźwiękowych do propagowania dramaturgii kobiecej w internecie. Są one dostępne za darmo (część do dzisiaj na stronie Ninateki) i mogą być odsłuchane wszędzie tam, gdzie dociera internet. Działająca w Warszawie grupa jest znana głównie tamtejszym widzom i części środowiska (bardzo często jest też wpisywana w format teatru offowego czy niezależnego), dlatego tak ciekawe jest wyjście poza stołeczny zasięg.

1883

23 kwietnia 1883 roku w Żyrardowie dwieście czterdzieści pięć robotnic rozpoczęło strajk. Trwał pięć dni, wzięło w nim udział osiem tysięcy kobiet i mężczyzn, trzy osoby zostały ranne, a trzy zginęły. Był to pierwszy strajk robotniczy w Królestwie Polskim i pierwszy strajk kobiet w Europie. Szpularki, pracujące w nieludzkich warunkach po dwanaście godzin dziennie, domagały się podwyżki wynagrodzenia, skrócenia czasu pracy, godnych warunków socjalnych, zapewnienia bezpieczeństwa i higieny pracy, niezatrudniania dzieci, ubezpieczenia w razie wypadków.

Słuchowisko *Szpularki!*[1] powstało w ramach projektu „Strajk Szpularek. Historia prawdziwa" na postawie opowieści kobiet mieszkających w Żyrardowie – o ich matkach, babkach i prababkach. Marta Jalowska czyta regulamin zakładu lniarskiego składający się z dwudziestu pięciu punktów, zawierający też fragmenty współczesnej umowy o dzieło. Ponieważ praca szpularek definiowana jest jako dzieło, to nie przysługuje im umowa o pracę, ale o dzieło, co wiąże się z brakiem świadczeń socjalnych, za to w regulaminie pada sarkastyczne: „Muzyka łagodzi obyczaje". Poszczególne paragrafy zbudowane są według reguły: „Punkt pierwszy: Ja mam zawsze rację. Punkt drugi: jeśli nie mam racji – patrz punkt pierwszy". Przykładowo: pracownica fizyczna nie może szkodzić samej sobie, w związku z tym nie może polemizować z regulaminem powstałym dla jej dobra, ma za to prawo do niestresujących warunków pracy, a „niestresujące warunki pracy wymagają spokoju, spokój wymaga braku niepokoju", to wszystko wymaga ciszy, a cisza wymaga nieodzywania się. Za pomocą tej zakładowej nowomowy („powinno się szybko wykonywać swoje dzieło i się cieszyć") twórczynie z Teraz Poliż pokazują analogię między sposobami narzucania poddańczej kultury ekonomicznej w XIX wieku i obecnie.

„Jak opowiadać, kiedy o kobietach nie ma w Żyrardowie?” – pytają twórczynie. Zakłady upadły, funkcjonuje wprawdzie Muzeum Lniarstwa i co roku odbywają się obchody rocznicy strajku szpularek, ale mieszkanki miasta niewiele mówią o robotniczym zrywie w 1883 roku i o swoich prawach dzisiaj. Historia Żyrardowa to historia szpularek, bo całe miasto funkcjonowało dzięki działalności zakładów i na rzecz rozwoju lniarstwa. Narratorki mówią: „nami się mówi”, „nam się mówi”, „opowiada-my”, „nami się opowiada”, jednocześnie przytaczają historie kobiet, które swój „wątek, głos” oddały często mężczyznom. Babcia jednej z rozmówczyń do końca życia pracowała w zakładach, cała rodzina się poświeciła, aby jej brat mógł wyjechać do Łodzi na studia. Kobiety stanęły na czele strajku, aby mężczyźni go zakończyli – zbrojnie. A to przede wszystkim kobiety pracowały z pokolenia na pokolenie w strasznych warunkach, umierały przez choroby zawodowe i w wypadkach, popełniały samobójstwa, roniły, a ich dzieci umierały w pierwszych latach życia. Na rodzinach (dawniej robotniczych) do dzisiaj ciąży międzypokoleniowa trauma – jak pisze Inga Lipińska: „Wszyscy jesteśmy produktem zakładów niczym płótna wychodzące spod krosna” (2020).

W scenariuszu słychać efekty współpracy reżyserki Katarzyny Kalwat z Wojtkiem Blecharzem i Beniaminem Bukowskim – rytmiczność fraz, audiosferę robotniczego Żyrardowa, powtarzalne odgłosy krosien. Hałas fabrycznych hal, pracujących maszyn, pojedyncze kwestie postaci stały się źródłem zarówno muzycznych i dźwiękowych inspiracji, jak i warstwy dramaturgicznej. Tekst słuchowiska osnuty jest wokół językowych metafor nici, sieci, szpuli, krosna – emblematów szpularek, kobiet, córek, matek, babek:

> Co produkują szpularki?

Tkaniny, nici, materiały –
Co produkują szpularki?
Materiały.
Szpularki, części maszyn.
Szpularki produkują części maszyn.
Co produkują szpularki?
Szpularki produkują kolejne szpularki.
Maszyny produkują maszyny produkujące maszyny produkujące maszyny –
Szpularki –
Produkujące szpularki produkujące szpularki –
Wdychając chemikalia, wdychając opary, szpularki z wolna zmieniają się w maszyny –

Strajk w Żyrardowie wywołuje temat siostrzeństwa, solidarności, zjednoczenia, odwagi. Szpularki wywalczyły sobie lepsze warunki pracy – chociaż ryzykowały wszystkim. Gdyby je zwolniono, ich rodziny pomarłyby z głodu, dzieci straciłyby prawo do opieki lekarskiej, robotniczego mieszkania, do edukacji w zakładowych żłobkach i szkołach. Zależność ekonomiczna i socjalna od pracodawcy była olbrzymia.

Prace nad słuchowiskiem Teraz Poliż (premiera 14 października) wyprzedziły serię strajków kobiet w 2020 roku, zapoczątkowaną przez Ogólnopolski Strajk Kobiet 22 października. Znaczenie sprzeciwu szpularek z 1883 roku jest nadal bezcenne w roku 2022 (a wcześniej w 2017, 2020, 2021), kiedy kobiety wyrażają sprzeciw wobec zaostrzonych przepisów ustawy antyaborcyjnej. W XIX wieku do protestów przyłączyli się mężczyźni, a władze fabryki ustąpiły. W słuchowisku pada wprost stwierdzenie, że zmiany społeczne, w których uczestniczymy, to proces, a kobiety mają w nim wielką

rolę: „Kobiety to sieć, sieć jest ciągle szyta, rwie się, jest naprawiana, nie kończy się”.

Kontynuacją „Strajku Szpularek. Historii prawdziwej” jest dokumentacja fotograficzna i teksty opublikowane w ramach Programu Wsparcia Środowisk Twórczych realizowanego przez Jasną 10: Warszawską Świetlicę Krytyki Politycznej. Nie będę omawiała tych tekstów, chciałam tylko zwrócić uwagę, że ich autorzy, Beniamin Bukowski i Katarzyna Kalwat, Krystyna Duniec, Inga Lipińska i twórczynie Teraz Poliż, konfrontują swoją wiedzę o strajku szpularek z Ogólnopolskim Strajkiem Kobiet. Inga Lipińska podsumowuje:

> Kobiety były filarem zakładów. Kobiety są filarem społeczeństwa. […] Nasze szpularki też były różne. Nie strajkowały dlatego, że się lubiły, ale z powodu zagrożenia. Rozumiały, że jedynie zjednoczenie sił jest dla nich szansą zwycięstwa. Obecnie mamy analogiczną rzeczywistość. Na większą skalę, bo obejmuje cały kraj. Zasada działania jednak ta sama. Reakcje władzy również. Na protestujących wychodzą siły policyjne i wojskowe, jakich większość ludzi nigdy nie widziała. Robią wrażenie. Bo mają robić. Mają wystraszyć, tak jak kozacy wysłani na szpularki. Władza teraz zatrzymuje aktywistów, w czasie strajku było dokładnie to samo! W Żyrardowie otaczano grupy ludzi, a patrole miały zakaz rozmowy z protestującymi. Dokładnie jak dziś – do policjantów w kordonach otaczających protestujących można mówić, ale odpowiedzi brak (2020).

1906-1966

Projekt „córy warszawskie #dziwystołeczne”, kontynuacja „dziw polskich” z 2015 roku, miał na celu zaznajomienie odbiorców z twórczością polskich dramatopisarek tworzących w pierwszej połowie XX wieku. W 2017 roku spośród stu zebranych w poprzednim projekcie dramatów grupa Teraz Poliż wybrała pięć. Na ich podstawie przygotowała we współpracy z Teatrem Polskiego Radia słuchowiska: *Zburzenie Tyru* Amelii Hertzówny, *Życie mimo wszystko* Ireny Krzywickiej, *Hotel Belle-Vue* Magdaleny Samozwaniec, *Sygnały* Ewy Szelburg-Zarembiny i *Rozmowa z własną nogą* Anny Świrszczyńskiej[2].

W *Życiu mimo wszystko* (1946)[3] osią słuchowiska w reżyserii Uli Kijak są dźwięki odbudowywanego po wojnie miasta: echa rozmów odbijających się od zburzonych budynków, gwarnej ulicy, stuku sztućców w barze mlecznym. Kolejne sceny zapowiada przerywnik – melodia akordeonu warszawskiej kapeli chodzącej po zbombardowanych podwórkach. Nagranie zachwyca dźwiękiem, melodycznością, interpretacją głosową. Krzywicka porusza temat przepracowania międzypokoleniowej traumy. Jej bohaterowie (nauczyciele, architekci, rzemieślnicy) nie chcą już żyć, ale „mimo wszystko” angażują się w odbudowę świata w zgliszczach – jeśli nie dla siebie, to dla swoich bliskich i dla obcych ludzi, których zaczynają traktować jak rodzinę (taką postawę reprezentuje Ojciec – Sylwester Maciejewski).

Krzywicka nie pisze wprawdzie o tym wprost, ale jej dramat czytany dzisiaj mówi o rodzinnym przekazie traumy. Helena (Marta Jalowska) była gwałcona w obozie przejściowym na Zieleniaku w 1944 roku, dlatego nie potrafi zbliżyć się do Jana (Wojciech Kalarus). Wdowa Aniela (Maria Seweryn) straciła na wojnie dwoje dzieci. Osierocona po śmierci matki córka Jana wychowywana

jest przez niedoszłych samobójców – w słuchowisku wybrzmiewa ich ironiczne, ale też nieco sentymentalne podejście do życia. To głosy pełne goryczy, uświadamiające, że taka trauma uniemożliwia budowanie zdrowych relacji międzyludzkich. A to ma wpływ na następne pokolenia – także rodzin i samych twórczyń z Teraz Poliż („Wyparte przez naszych dziadków i rodziców traumy wracają jako nasze własne potłuczenia i tylko ukrywają się pod pozorem zamierzchłych upiorów" – pisze Marta Jalowska)[4].

Wątek samobójstwa pojawia się też u Magdaleny Samozwaniec w *Hotelu Belle-Vue* (1958)[5]. Goście wykupują wraz z noclegiem pakiet samobójcy („Kto chce szybko i bezboleśnie skończyć z życiem, niech zwróci się do nas – dyskrecja zapewniona"). Każdy wybiera rodzaj śmierci adekwatny do powodu, z jakiego chce się zabić. Judyta (Marta Jalowska) z nieszczęśliwej miłości, Eryk (Krzysztof Zarzecki) z tęsknoty za ojczyzną, Mac o'Key (Mirosław Zbrojewicz) z powodu bankructwa, Margot (Dorota Glac), bo młodsza koleżanka dostała jej rolę, a Gloria (Adrianna Kornecka) z nudów. Bohaterowie nie znają dnia ani godziny swojego końca, więc mimo zakazów zaczynają ze sobą filtrować, pić alkohol, cieszyć się wspólną kolacją. To rozmowy nieznanych sobie ludzi, którzy pozbywają się obaw przed szczerością. W zakończeniu okazuje się, że hotel jest eksperymentem wymyślonym przez Portiera (Antoni Scardina), by przez strach przed śmiercią uświadomić ludziom wartość życia.

Na fonosferę słuchowiska w reżyserii Aleksandry Jakubczak składają się przeciągłe dźwięki syntetyzatorów, momentami przesterowane, co daje efekt pisków, wprowadzające nastrój grozy i tajemnicy. Temat śmierci i samobójstwa zapowiada we wstępie fragment *Marszu żałobnego* Chopina. Długie, wysokie, przenikające dźwięki, tykanie taksometru, przeszywający sygnał sugerujący zatrzymanie akcji serca przypominają kino grozy lat

osiemdziesiątych. Aktorzy stopniowo, wraz z rozwojem akcji, budują napięcie – ich bohaterowie są coraz bardziej ironiczni. Przeważają żywe, pełne celnych ripost dialogi.

O końcu świata pisała Anna Świrszczyńska w *Rozmowie z własną nogą*[6] (1966). W wyniku wielkiej powodzi (dzisiaj nasuwa się skojarzenie z katastrofą klimatyczną i wzrostem poziomu oceanów) zostają tylko dwie kobiety z zakładu dla idiotek – Kleopatra (Magdalena Kuta) i Augusta (Dorota Gac). Zdaniem tej pierwszej kobiety nie mogą umrzeć, dopóki nie zrozumieją sensu istnienia. Śmierć jest absurdalna („nikogo nie ma, świata nie ma"). Mądre „idiotki" spotykają duchy ludzi (Adama i Ewy, Listonosza), cienie przedmiotów (m.in. Łyżkę, Wieżę Babel, Chmurę, Telefon), przegapiają sąd ostateczny. Augusta rezygnuje z poszukiwania sensu, pragnie jedynie dotyku drugiego człowieka. Umiera jako pierwsza. Kleopatra, jako ta bardziej logiczna i dociekliwa, nie potrafi zamilknąć. Rozpoczyna rozmowę z samą sobą, ze swoją nogą, ręką, brzuchem. W słuchowisku w reżyserii Wojciecha Farugi świat wymyka się logicznemu porządkowi, koniec świata pozostaje tajemnicą zalaną wodą[7].

„Szii, szii, sziii" – melodyczny lejtmotyw pojawia się do wtóru słów idiotek: „woda, woda, woda się podnosi". Muzyka Mateusza Flisa w kontraście z zapadającą w trakcie dialogów Kuty i Glac ciszą buduje napięcie – sygnalizuje wzrastający poziom wody. Głosy „nieludzkich postaci" z dramatu Świrszczyńskiej są elektronicznie przetworzone, z dodanymi pogłosami. Warstwa dźwiękowa sugeruje, że bohaterki znajdują się w otwartej, bezkresnej przestrzeni – na środku nieprzebytego oceanu, w czyśćcu (co sugerują nawiązania do Starego i Nowego Testamentu), w niebycie.

1918

Z okazji setnej rocznicy uzyskania przez Polki praw wyborczych zespół przygotował dwa słuchowiska na podstawie współczesnych kobiecych tekstów. Autorki zrealizowały je w ramach projektu „córy warszawskie #100lat". *Bombowe dziewczyny* wyreżyserowała Anna Karasińska[8]. Zuzanna Bojda napisała scenariusz o trzech pokoleniach kobiet: o działaczkach Organizacji Bojowej PPS, powstance i poetce Krystynie Krahelskiej, która przed wybuchem wojny pozowała do pomnika Syrenki Warszawskiej, oraz o współczesnych kobietach – zarówno spotkanych na ulicy, jak i samych członkiniach Teraz Poliż jako społecznicach. Akcja słuchowiska rozgrywa się w trakcie przygotowań do kongresu z okazji setnej rocznicy zdobycia praw wyborczych przez kobiety w Polsce. Muzyka i warstwa dźwiękowa wyraźnie wydzielają plany przestrzenno-czasowe, na przykład szuranie kartek i *Clair de lune* Debussy'ego grane na pianinie podczas odczytu, pluskanie wody w trakcie rozmowy Krahelskiej z Syrenką, odgłosy dżungli na wykładzie zoolożki.

Akcja dramatu Bojdy osnuta jest na poziomie meteateatralnym wokół dyskusji twórczyń o ideowym wydźwięku obchodów uzyskania przez Polki niepodległości i ich wkładzie w to świętowanie (autotematyczne komentarze do powstania słuchowiska pojawiały się także w *Szpularkach!*). Organizatorki-twórczynie (trudno jest uchwycić granicę między wypowiedzią postaci a prywatną aktorek – to zabieg celowy) i akompaniująca im pianistka są na próbie odczytu przemowy otwierającej wspomniany kongres. Wprowadzają coraz więcej korekt i zmian – zarówno do przemówienia, jak i swojego wyglądu, ubioru, postawy ciała. Chciałyby dotrzeć do kobiet świata, świętować z nimi i usłyszeć ich głos (bo przecież to nie Piłsudski dał kobietom wolność, tylko wywalczyły ją sobie pionierki równouprawnienia).

Przemawiają więc w imieniu Szwedki, Mężczyzny z Turcji, gdzie kobiety otrzymały prawa w 2015 roku, Chinki – jako przedstawicielek wszystkich krajów. Ale ich przesłanie nie jest optymistyczne – wszędzie jest źle, a prawa kobiet są ograniczane lub ich rola umniejszana (w Chinach kobiety w ogóle nie mają praw). Pytają więc Polki o ich prawa i cytują odpowiedzi zebrane na ulicy. Kobiety przyznają, że głosują jak ich mężowie („bo zależy im na tym samym").

Organizatorki-twórczynie szukają więc uniwersalnego przekazu – przemówi badaczka życia małp z gatunku bonobo. Te szympansy są wegetarianami, bardzo tolerancyjnymi dla innych gatunków, mają bogate życie seksualne, w tym homoseksualne, a w ich społeczności dominują samice-matki. Czas spędzają na jedzeniu i seksie, konflikty łagodzą za pomocą dotyku, akceptują swoje ciało i ciała innych. Z kolei ich krewniaczki, mandryle, poszukują partnera jak najbardziej od nich innego. Stąd myśl badaczki, że może „miłość w naszym świecie jest za bardzo regulowana".

Miniwykład o życiu ssaków przerywany jest rozmową Krystyny Krahelskiej z pomnikiem Syrenki Warszawskiej. Poetka opowiada o swojej ciotce Wandzie „Alinie" Krahelskiej i jej koleżankach – świetnej kierowczyni Zofii „Marysi" Owczarkównie i bohaterskiej Albertynie „Laleczce" Herbertównie – należących do Organizacji Bojowej PPS. W czasie wojny trzy przyjaciółki dokonały zamachu na gubernatora, tyle że bomba, skonstruowana przez „jakiegoś mężczyznę", nie wybuchła. Krahelska zginęła w 1944 roku od trzech kul w pierś. Kwituje to stwierdzeniem, że powstankom takim jak ona czy jej ciotka nikt nie postawił pomnika.

Ostatecznie organizatorki-twórczynie przygotują Wielki Dzień lub Tydzień Żałoby, że kiedyś kobiety w ogóle nie miały praw i że są miejsca na świecie, gdzie nadal ich nie mają. W zakończeniu dostają list od małpy bonobo.

Szkoda tylko, że nikt nie rozumie małpiego języka płynącego z głośników.

Ryt. Antybaśń dla dorosłych Marty Sokołowskiej to baśń o Królewnie, która musi ocalić swoje magiczne Królestwo, i o żydowskiej praczce, która za wszelką cenę chce zachować dla potomnych cud-tkaninę – dowód zatajonego przez mieszkańców miasteczka masowego morderstwa. W słuchowisku *Ryt*[9] w reżyserii Weroniki Szczawińskiej osią dramaturgiczną są autokomentarze twórczyń z pracy nad scenariuszem Sokołowskiej. Cztery aktorki omawiają sposób prowadzenia narracji i podział między nimi ról na damskie i męskie (kryterium jest na przykład wiek – Dorota Glac dostaje rolę najstarszego brata Królewny), co sprawia, że podczas słuchania tworzy się napięcie między kwestiami męskich postaci a niewidocznym ciałem wykonawczyni. Jednak w wyniku nagromadzenia środków – słuchowisko cechują poetycko-fantastyczny język, naturalistyczne efekty dźwiękowe (na przykład pracujące maszyny w pralni czy szmery grane na gitarze), metateatralne uwagi dotyczące przebiegu fabularnego – *Ryt* jest bardzo nieczytelny w odbiorze. Aktorkom nie udaje się stworzyć klarownego świata przedstawionego, a w monologach postaci (granych z emfazą) bardzo łatwo się pogubić. Ciekawa próba feministycznego ujęcia trudnego i niewygodnego tematu pogromu okazała się nieudana.

2030

W 2011 roku grupa Teraz Poliż przygotowała trzy czytania pod tytułem BHO, oznaczającym „Boga", „Honor" i „Ojczyznę". W 2020 roku artystki ponownie wróciły do tych pojęć w ramach projektu „Bóg. Honor. Ojczyzna. Rekonstrukcja". W Świetlicy Krytyki Politycznej przygotowały trzy realizacje tekstów napisanych przez kobiety. Czytanie *Ojczyzny*[10] w reżyserii i według scenariusza Katarzyny Szyngiery i Wojtka Zrałka-Kossakowskiego zostało

później nagrane w formie słuchowiska. Akcja dzieje się w 2030 roku w przededniu wyborów prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. Do udziału w radiowej debacie, prowadzonej przez reżyserów, zostali zaproszeni przedstawicielki i przedstawiciele wszystkich partii. Są to Lewica, Partia Centrum, Polski Front Rewolucyjny, Ruch Mamy Głos!, Wiara i Wolność, Partia Pracy, zachowujące (upraszczając) umiejscowienie na skali lewica-centrum-prawica. To ugrupowania od dekad obecne na arenie politycznej, ale też partie działające od niedawna, reprezentujące osoby wykluczone – społeczność LGBTQ+[11], osoby z niepełnosprawnością (także aparatu mowy), muzułmanów.

Aktorki i aktorzy ogrywają format klasycznej debaty politycznej – nie zgadzają się ze sobą, przerywają sobie, podnoszą głos, stosują chwyty erystyczne i partyjną nowomowę. W studiu radiowym padają pytania: czy Polska powinna w pełni otworzyć rynek pracy dla państw, które ostatnio weszły do Unii Europejskiej (Ukrainy, Gruzji, Serbii, Bośni i Hercegowiny)? Czy Polska ma poprzeć federalizację Unii? Jak powinna wyglądać nasza polityka dotycząca uchodźców politycznych i migracji klimatycznych? Czy nowy prezydent poprze ustawę o adopcji dzieci przez pary nieheteronormatywne? Czy należy znieść zapis o obrazie uczuć religijnych w kulturze i sztuce?

W *Ojczyźnie* podniesione są kwestie emigracji (okresu przejściowego, aby stworzyć bezpieczne miejsca pracy i wykwalifikować pracowników na zasadzie asymilacji); dostępności w miejscach pracy i w kulturze dla osób z niepełnosprawnościami; uproszczonej procedury otrzymywania obywatelstwa („powinniśmy sami wybierać swoje matczyzny, z czułością i opiekuńczością dbać o wszystkich”); programu przeciwdziałania katastrofie klimatycznej, np. poprzez regulację zużycia wody w przemyśle i likwidację

hodowli zwierząt na mięso. Ostatnie zagadnienie, jakim zajmują się kandydatki i kandydaci na prezydenta, to protesty w kulturze – oba stronnictwa polityczne zarzucają sobie nawzajem, że wytwory kultury obrażają uczucia religijne lub są homofobiczne i dyskryminujące kobiety. Część uważa, że muszą zostać ustalone granice wolności artystycznej. Partie lewicowe postulują, że „sztuka powinna być wolna, bo wolna sztuka to wolne społeczeństwo" i musi nastąpić rozdział sztuki od Kościoła. A może w 2030 roku w Polsce jedynymi ograniczeniami w sztuce będzie – postulowana przez Polski Front Rewolucyjny – tolerancja dla wszystkich ludzi i zwierząt?

Mimo że w 2030 roku od kilku lat w Polsce rządzi Lewica i partia Centrum, które doprowadziły do legalizacji związków i małżeństw nieheteronormatywnych, neoliberalizacji rynku pracy i otwarcia go na emigrantów, legalizacji aborcji, to w wizji przyszłości Polski nadal borykamy się ze skutkami polityki obecnej konserwatywnej władzy. Ocena dziesięcioletniej działalności partii lewicowych nie jest pozytywna. W 2030 roku w wyniku tęczowej i zarobkowej emigracji w Polsce nadal brakuje specjalistów, a rynek napędza tania siła robocza z tzw. Nowej Unii (czyli dzisiejszych krajów europejskich spoza Unii), uchodźcy polityczni postrzegani są jako terroryści, na rynku pracy jest niewiele związków zawodowych i potrzebne są podwyżki w budżetówce. W tej fantazji (nadużyciem byłaby kategoria spekulacji) Polska po radykalnych lewicowych reformach społecznych niewiele różni się od dzisiejszej. Kształt polityki państwowej nadal wynika z poglądów czy interesów partii opartych na prawicowym resentymencie. Fantazja o Polsce przyszłości okazała się bardzo zachowawcza, jest opowieścią o świecie, w którym niewiele się zmieniło.

2020

W ramach projektu „Bóg. Honor. Ojczyzna. Rekonstrukcja" odbyły się także czytanie *BÓG. Trawy i zioła* na podstawie tekstów Ewy Szelburg-Zarembiny, Simony Kossak i Elizy Orzeszkowej w reżyserii Aleksandry Jakubczak oraz spektakl *Honor* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej[12] na podstawie *Yseult o Białych Dłoniach* (1905) Amelii Hertzówny. To drugie dźwiękowe wystawienie tego tekstu – prapremiera w reżyserii Zofii Rakowieckiej odbyła się w 1968 roku w Teatrze Polskiego Radia[13]. Bohaterką utworu Hertzówny jest Yseult (Izolda) o Białych Dłoniach, prawowita żona Tristana, która w legendzie doprowadza do śmierci męża i Izoldy Jasnowłosej. Niezaspokojona w swoim pragnieniu zemsty Yseult w tajemnicy przetrzymuje Tristana i jego kochankę w lochach, gdzie ich torturuje, by odzyskać honor. Publicznie zaś wydaje się pogrążona w żałobie. Autorka pozostawia odbiorcę w domysłach, czy Tristan i Izolda rzeczywiście żyją, czy okrutne cierpienia zadawane przez Yseult nie są tylko jej fantazją.

Mimo że *Honor* nie jest projektem audialnym czy audiowizualnym, chciałabym go omówić z uwagi na jego interdyscyplinarny charakter. Premiera odbyła się 31 października 2020 w Świetlicy przy Jasnej 10 w Warszawie z udziałem jedynie trojga widzów. Przyczyną decyzji o tak ekskluzywnej formie były, jak podają twórczynie na stronie projektu[14], trudna sytuacja epidemiologiczna, ograniczenie liczby widzów w sali do jednej czwartej (na Jasnej mieści się do piętnastu osób), „pytanie o kształt sztuki scenicznej w trakcie pandemii", niechęć przed premierą online. Ostatecznym dziełem, zaprezentowanym odbiorcom, nie jest spektakl, ale strona internetowa o projekcie. Opublikowane na niej teksty i zdjęcia przygotowane przez zaproszonych przez artystki młodych warszawskich krytyków – Stanisława Godlewskiego, Katarzynę Niedurny, Idę Ślęzak – oraz zestaw

fotografii Aliny Gajdamowicz, członkini Teraz Poliż. Zdjęcia przedstawiają sceny z *Honoru* oraz okoliczności pisania tekstów przez krytyków w ich domach: podczas obiadu, na niezaścielonym łóżku, z widokiem na rozwieszone pranie.

Forma tekstów jest bardzo luźna i nie przypomina klasycznych recenzji – zapiski są krótkie (do kilkunastu akapitów), pisane w pierwszej osobie, zdradzają tylko fragmenty z przebiegu przedstawienia. Jest jedna zasada: każdy z autorów opisuje rozpoczęcie i ostatnią scenę trwającego kwadrans performansu. Godlewski w tekście *Białe dłonie* skupia się na analizie kontekstów społecznych i politycznych oraz dekonstrukcji obrzędu zaproponowanej przez Teraz Poliż. Relacja przeczy deklaracjom artystek, że spektakl zagrany był jedynie dla trojga widzów. Godlewski opisuje grupę, która ogląda spektakl, sam stawiając się w roli obserwatora, który przygląda się interakcji aktorki Marty Jalowskiej z mężczyzną na sali. Czy był to Godlewski, a przyjęta perspektywa obserwatora, a nie uczestnika, to tylko *ars poetica*?

Niedurny miesza fakty i mity, opisując w pierwszej osobie przebieg spektaklu w dwudziestu dwóch fragmentach („12 jest prawdziwych, 6 jest fałszywych, 3 są po części prawdziwe, po części fałszywe, 1 to żart). W jej relacji, zatytułowanej *Truwerzy zmyślają*, działania na scenie wykonuje Kamila Worobiej. Ślęzak w tekście *Honorem się nie najesz* przybliża treść i wymowę dramatu *Yseult o Białych Dłoniach* – na jej pokazie refleksjami o tym tekście dzieliła się Dorota Glac. We wszystkich tekstach gościa i gościnie witała reżyserka. Teksty krytyczek i krytyka są po części recenzją, po części dokumentem osobistym, po części zapisem spektaklu, jego „resztką”, o której pisała Dorota Sosnowska:

> Wciąż stawiając pytania o własny charakter, teatr staje się właściwie metamedium, w którym poszczególne media wyłaniając się i rozmywają. Wszelkie zapisy nie są więc dokumentami określonego dzieła teatralnego. Są raczej elementami teatralności, wpisują się w medialny charakter teatru i stają się jedną z form trwania spektaklu. Spektakl zaś nie ma charakteru zamkniętego i skończonego dzieła. […] Zapis – ta resztka spektaklu – jest czytelny tylko w kontekście teatru i działania. Nie jest samym tekstem, zdjęciem, filmem (choć oczywiście jego medialna postać ma ogromne znaczenie dla analizy). Jest teatrem żyjącym w innych mediach i formach. I właśnie na tym przecięciu – własnej formy, kontekstu historycznego i żywego teatru – dopiero poddaje się analizie (Sosnowska, 2017, s. 267-279).

Nie chciałabym analizować w tym miejscu relacji między efemerycznością spektaklu a jego dokumentacją[15], tylko zaznaczyć, że projekt *Honor* właśnie tę kwestię – performansu poddającego się zapisowi słownemu, dźwiękowemu czy fotograficznemu – artystycznie rozmontowuje. Próba dokumentacji *Honoru*, podjęta przez czworo odbiorców, a więc z czterech perspektyw – niczym filmowanie z kilku kamer – odsłoniła, że wszystkie relacje i zdjęcia stały się integralnymi formami spektaklu. Na tyle integralnymi, że same mogą być poddane analizie krytycznej.

2022

Zainteresowały mnie dźwiękowe prace Teraz Poliż, ponieważ podejmują w nieszablonowy sposób tematy polityczno-społeczne, wpisują się w formy walki o prawa kobiet, zastosowano w nich ciekawe rozwiązana reżyserskie w

sferze audiojęzykowej, cechuje je wysoka jakość realizacji dźwiękowych. Współpraca z Teatrem Polskiego Radia i Jasną 10: Warszawską Świetlicą Krytyki Politycznej, stołecznymi reżyserkami oraz aktorkami i aktorami zaowocowała bogatą audioteką, która z założenia miała być łatwo dostępna. Piszę „z założenia", ponieważ zbiór nagrań na stronie Ninateki zarządzanej przez Filmotekę Narodową – Instytut Audiowizualny został ograniczony – usunięto trzy z czterech nagrań w ramach projektu „córy warszawskie #dziwystołeczne", a te nadal dostępne nie są prawidłowo otagowane i opisane. Z tego powodu części słuchowisk nie można znaleźć w wyszukiwarce po wpisaniu hasła Teraz Poliż[16]. Mówi się, że nic w internecie nie ginie, dlatego mam nadzieję, że koordynatorzy platformy wezmą pod uwagę wysokie walory artystyczne i społeczne tych słuchowisk i przywrócą je na stronie.

Wzór cytowania:

Lemańska. Katarzyna, *Ożywmy kobiety naszym głosem*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ozywmy-kobiety-naszym-glosem.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Katarzyna Lemańska – absolwentka edytorstwa i wiedzy o teatrze UJ. Stała współpracowniczka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej". Od 2017 roku w redakcji czasopisma „Performer". Członkini Komisji Artystycznej 26. i 28. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Przypisy

1. W projekcie „Strajk Szpularek. Historia prawdziwa” wzięli udział: twórczynie z Teraz Poliż (w składzie: Dorota Glac, Marta Jalowska, Kamila Worobiej) oraz Krystyna Duniec, Katarzyna Kalwat, Beniamin Bukowski, Wojtek Blecharz, Agnieszka Daroch, Klara Duniec, Anna Rochowska, Inga Lipińska. Słuchowisko *Szpularki!* miało premierę online 14 października 2020, zrealizowane zostało z Objazdowym Uniwersytetem Powszechnym im. Ireny Krzywickiej, dostępne na Facebooku: https://fb.watch/bb1fl5bNqQ/ [dostęp: 2 II 2022].
2. Podaję za informacją prasową zespołu. Słuchowiska zostały w 2017 roku publicznie odtworzone w Domu Kultury Kadr na Służewcu w Warszawie, a następnie cztery z nich, oprócz *Zburzenia Tyru*, opublikowane na stronie internetowej Ninateki. Obecnie dostępne jest tylko nagranie *Hotelu Belle-Vue*: https://ninateka.pl/vod/teatr/hotel-belle-vue-magdalena-samozwaniec/ [dostęp: 2 II 2022].
3. *Życie mimo wszystko* Ireny Krzywickiej, adaptacja i reżyseria: Ula Kijak, muzyka: Maria Rumińska, realizacja akustyczna: Maciej Kubera, premiera 1 października 2017, Dom Kultury Kadr w Warszawie.
4. O relacjach rodzinnych, wojnie i traumie pisała też Amelia Hertzówna w *Zburzeniu Tyru* (1906). Tekst ten wyróżnia wątek lesbijskiej miłości. Baltis (Dorota Glac) – najpiękniejsza dziewica Tyru – gardzi swoimi rodzicami, którzy nie bronią oblężonego miasta. Szczególnie okrutna jest wobec matki (Danuta Stenka). Młoda kobieta opłakuje zmarłą przyjaciółkę Amatbal, z którą łączył ją romans. *Zburzenie Tyru* Amelii Hertzówny, reżyseria: Ula Kijak, adaptacja i opracowanie muzyczne: Marta Jalowska, muzyka: ehh hahah, realizacja akustyczna: Paweł Szaliński, premiera 22 października 2017, Dom Kultury Kadr w Warszawie. Nie mam dostępu do nagrania.
5. *Hotel Belle-Vue* Magdaleny Samozwaniec, reżyseria: Aleksandra Jakubczak, adaptacja: Zuzanna Bojda, muzyka: Justyna Banaszczyk [FOQL], realizacja akustyczna: Tomasz Perkowski, premiera 12 listopada 2017, Dom Kultury Kadr w Warszawie.
6. *Rozmowa z własną nogą Anny Świrszczyńskiej*, reżyseria: Wojciech Faruga, muzyka: Mateusz Flis, realizacja akustyczna: Paweł Szaliński, premiera 17 grudnia, Dom Kultury Kadr w Warszawie. Kolejną realizacją twórczości Świrszczyńskiej (jednoaktówki *Czarny kwadrat*) przez Teraz Poliż była instalacja performatywna *Czarny kwadrat. Gra muzyczna* w reżyserii Wojtka Blecharza. Zob. Łuksza, 2019, s. 21-24.
7. Pozytywne zakończenie jest w *Sygnałach* Ewy Szelburg-Zarembiny (1933), gdzie zniewoleni robotnicy-maszyny zabijają Wielkiego Kuglarza (Dorota Glac) i oswabadzają się. Reżyseria: Wojtek Ziemilski, adaptacja: Marta Jalowska, muzyka: Aleksander Żurowski, realizacja akustyczna: Paweł Szaliński, premiera 3 grudnia 2017, Dom Kultury Kadr w Warszawie.
8. *Bombowe dziewczyny* Zuzanny Bojdy, reżyseria: Anna Karasińska, muzyka: Izabela Smelczyńska, dźwięk: Paweł Szaliński, Agnieszka Szczepańczyk, występują: Dobromir Dymecki, Dorota Glac, Marta Jalowska, Adrianna Kornecka, Marta Wesołowska, Kamila Worobiej, 2018, zrealizowane we współpracy z Teatrem Polskiego Radia w ramach projektu „córy warszawskie #100lat”, dostępne na Ninatece: https://ninateka.pl/vod/ksiazki-czytane/bombowe-dziewczyny-zuzanna-bojd… [dostęp: 2 II 2022].
9. *Ryt* Marty Sokołowskiej, reżyseria: Weronika Szczawińska, muzyka: Ola Bilińska, realizacja dźwięku Agnieszka Szczepańczyk, występują: Dorota Glac, Marta Jalowska, Marta Wesołowska, Kamila Worobiej, 2018, zrealizowane we współpracy z Teatrem Polskiego

Radia w ramach projektu „córy warszawskie #100lat”, dostępne na Ninatece: https://ninateka.pl/vod/ksiazki-czytane/ryt-marta-sokolowska/ [dostęp: 2 II 2022].
10. *Ojczyzna*, reżyseria i scenariusz: Katarzyna Szyngiera i Wojtek Zrałek-Kossakowski, występują: Piotr Baltyn, Dorota Glac, Marta Jalowska, Pavlo Luhovyi, Gulbarg Sajfova, Katarzyna Szyngiera, Kamila Worobiej, Wojtek Zrałek-Kossakowski, nagranie i miks: Maciej Kubera, produkcja: Grzegorz Tomczewski, w ramach projektu „Bóg. Honor. Ojczyzna. Rekonstrukcja”. Premiera online czytania odbyła się 13.12.2020, a scenografię i kostiumy przygotowała Hanka Podraza. Słuchowisko dostępne na stronie internetowej Teraz Poliż: https://www.terazpoliz.com.pl/ojczyzna-rekonstrukcja-930881.html [dostęp: 2 II 2022].
11. Por. odcinki podcastu *Familia* Teraz Poliż, gdzie występują organizacje broniące praw człowieka i wspierających osoby LGBTQ+. Dostępne na stronie internetowej Teraz Poliż: https://www.terazpoliz.com.pl/whenever-496369-104011-379360.html [dostęp: 2 II 2022]. Zob. Wiktoria Tabak, *Faszyści i czarownice*, „Didaskalia” 2021 nr 161, https://didaskalia.pl/pl/artykul/faszysci-i-czarownice [dostęp: 2 II 2022].
12. *BÓG. Trawy i zioła*, reżyseria: Aleksandra Jakubczak, dramaturgia: Zuzanna Bojda, muzyka: Bartosz Dziadosz (Pleq), występują: Dorota Glac, Marta Jalowska, Kamila Worobiej, pokaz 4 sierpnia 2020. *HONOR*, reżyseria: Weronika Szczawińska, scenografia i kostiumy: Hanka Podraza, muzyka: Aleksandra Gryka, koncepcja: Weronika Szczawińska, Teraz Poliż i Piotr Wawer jr, charakteryzacja: Asia Kuć, występują: Dorota Glac, Marta Jalowska, Kamila Worobiej, produkcja: Eryk Sarniak, współpraca: Jasna 10 | Krytyka Polityczna w Warszawie, pokaz: 31 października 2020.
13. Podaję te informację za: https://www.terazpoliz.com.pl/dziwypolskie-yseultobialychdloniach.html [dostęp: 2 II 2022].
14. Cały projekt dostępny pod linkiem: https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/teraz-poliz-bho/honor/ [dostęp: 2 II 2022].
15. Problematykę archiwum teatralnego analizują Rebecca Schneider i Diana Taylor.
16. Słuchowiska Teraz Poliż dostępne obecnie na stronie Ninateki to *Bombowe dziewczyny* i *Hotel Belle-Vue*, źródło: https://ninateka.pl/szukaj/?searchPhrase.3=teraz%20poliż [dostęp: 2 II 2022], oraz nieopisane jako projekt Teraz Poliż słuchowisko *Ryt*: https://ninateka.pl/vod/ksiazki-czytane/ryt-marta-sokolowska/ [dostęp: 2 II 2022]. Podstrona projektu „córy warszawskie #dziwystołeczne” Teraz Poliż w Ninatece nie istnieje (w grudniu 2019 roku już ich nie było), podaję niedziałający link za stroną Teraz Poliż: https://ninateka.pl/filmy?SearchQuery=teraz%20poliż.

Bibliografia

Sosnowska, Dorota, *Dokumentacja w teatrze i performansie – tekst, zapis, medium*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Universitas, Kraków 2017, http://re-sources.uw.edu.pl/reader/dokumentacja-w-teatrze-i-performansi… [dostęp: 15 I 2022].

Lipińska, Inga, *Szpularki*, projekt realizowany przez Jasną 10: Warszawską Świetlicę Krytyki Politycznej: https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/pogram-solidarnosciowy/…

[dostęp: 15 I 2022].

Łuksza, Agata, *Węszyć jak pies niezwykłość*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019 nr 150, s. 21-24.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/ozywmy-kobiety-naszym-glosem*

didaskalia
gazeta teatralna

teraz poliż

Powiem, ale nie wierzę, że coś się stanie

Katarzyna Waligóra

Teraz Poliż

Martyna Wawrzyniak

Powiem i zobaczę co się stanie

współpraca koncepcyjna i realizacyjna: Teraz Poliż (Marta Jalowska, Kamila Worobiej, Dorota Glac), Gosia Wdowik, scenografia, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Jasia Rabiej, multimedia: ETERNAL Engine, wideo: Gosia Wdowik, Martyna Wawrzyniak, Marta Jalowska

Premiera: 21 grudnia 2021 w Teatrze Ochoty w Warszawie

Niby zaczyna się od sukcesu, ale zaraz po nim następuje opowieść o porażce. W 1971 roku w Republice Federalnej Niemiec ukazał się numer pisma „Stern" ze zdjęciami trzydziestu kobiet na okładce. Wszystkie one oraz trzysta czterdzieści cztery inne osoby w zamieszczonym w numerze manifeście oświadczały, że miały aborcję (zabieg w tamtym czasie nielegalny w Niemczech Zachodnich) i domagały się liberalizacji prawa regulującego dostęp do przerywania ciąży. Do publikacji doprowadziły starania feministki Alice Schwarzer, która wzorowała się na podobnej akcji z francuskiego „Le Nouvel Observateur". W spektaklu *Powiem i zobaczę co się stanie* grupy

artystycznej Teraz Poliż powstałym przy współpracy reżyserki Gosi Wdowik i dramaturżki Martyny Wawrzyniak, informacja o okładce „Sterna” zostaje wyświetlona na małym ekranie. Chwilę później na tym samym ekranie pojawia się zdjęcie (jest niezbyt wyraźne, oglądamy je z dużej odległości), a trzy aktorki (Marta Jalowska, Kamila Worobiej, Dorota Glac) zaczynają o nim rozmawiać. W 1974 roku w niemieckiej telewizji publicznej miał być wyemitowany film dokumentujący aborcję próżniową. Niestety, dyrektor programowy wycofał się w ostatniej chwili i w zaplanowanym czasie antenowym nadawano obraz z pustego studia. Zdjęcie, które oglądamy, to jedyny zachowany kadr z tego nigdy niewyemitowanego dokumentu.

Opowieść o sukcesie, jakim była okładka „Sterna”, natychmiast zostaje skontrapunktowana historią porażki. W *Powiem i zobaczę co się stanie* już na początku wyznacza to ponury ton, w którym utrzymane jest przedstawienie. Z otwierającej spektakl narracji tekstowej dowiadujemy się, że grupa Teraz Poliż po kilku latach starań zdobyła grant na przeprowadzenie w Polsce działania wzorowanego na okładce „Sterna”. Początek przedstawienia skupia się więc na analizie niemieckiego pierwowzoru wyświetlonego na dużym ekranie z tyłu sceny. Czy gwiazdka będąca logo pisma przykrywa twarz jednej z kobiet? A jeśli tak, to czy widząc okładkę, poczuła ona ulgę czy rozczarowanie? Kontakt z biurem Alice Schwarzer prowadzi członkinie Teraz Poliż do spotkania z Agnieszką, która także planowała przeprowadzenie w Polsce podobnej akcji. Agnieszkę oglądamy na wyświetlanych na scenie nagraniach filmowych. Pojawia się albo sama, albo w towarzystwie dorosłej córki. Miała aborcję, chciałaby, żeby okładka „Sterna” została powtórzona w Polsce, bo to dodałoby kobietom sił i przeciwdziałało stygmatyzacji. Córka wspiera ją w działaniach, choć jak mówi, sama nie zrobiłaby sobie aborcji. Chociaż Agnieszka zaznacza, że zależałoby jej na stworzeniu okładki papierowego pisma, spektakl dryfuje w inną stronę. Opowiada o próbach

skomponowania wirtualnej ściany z ruchomymi awatarami trzydziestu kobiecych twarzy, która mogłaby zostać pokazana w przedstawieniu. Ponieważ osoby, które dzielą się doświadczeniami aborcyjnymi, można znaleźć w Internecie, przez dużą część spektaklu oglądamy odtworzenie prób pozyskania wizerunków przez członkinie Teraz Poliż. Scenę wyściela miękka, pofałdowana tkanina, która skrywa kieszenie podobne do śpiworów. Performerki zaszywają się w nich i przeprowadzają wirtualne spotkania na czatach lub komunikatorach wideo. W efekcie w ostatniej scenie możemy oglądać ruchomy mural, na którym jednak nie ma trzydziestu twarzy, tylko nieco mniej.

Mimo funkcjonującego od trzydziestu lat restrykcyjnego prawa antyaborcyjnego, mimo że przegraną walką z jego zaostrzeniem żyła cała Polska, spektakle o przerywaniu ciąży w polskim teatrze można wyliczyć na palcach jednej ręki. *Powiem i zobaczę co się stanie* można więc docenić za próbę podjęcia tematu terminacji ciąży, a także za odwołanie się do realnych doświadczeń osób, które poddają się temu zabiegowi. Ważne jest to, że przedstawienie nie powiela stereotypów aborcyjnych (takich jak np. przekonanie, że aborcja jest zła, zawsze przynosi cierpienie, jest dopuszczalna tylko w wyjątkowych sytuacjach, musi być okupiona smutkiem, żalem i długimi rozważaniami), nie przedstawia nam też łzawych eksplikacji, w jakich często uzasadnia się egzekwowanie prawa do decydowania o swoim ciele. A jednak trudno nie oprzeć się wrażeniu, że dla twórczyń przedstawienia mówienie o aborcji w smutnych barwach retro jest nieco zbyt pociągające. Chociaż na stronie internetowej Teatru Ochoty (który użycza Teraz Poliż swojej sceny) zamieszczono podziękowania od twórczyń przedstawienia dla organizacji feministycznych i osób zajmujących się dostępnością aborcji w Polsce (Aborcyjny Dream Team, Ciocia Czesia, Iga Dzieciuchowicz), spektakl sprawia wrażenie, jakby rozgrywał się w

rzeczywistości równoległej. O działaniach aktywistycznych, z taką siłą podejmowanych w ostatnich latach, mówi się w nim niewiele. Ze sceny nie padają też informacje o dostępnej sieci wsparcia (Aborcja bez Granic), która w przypadku niechcianej ciąży służy pomocą logistyczną, organizacyjną, prawną, a także finansową. W *Powiem i zobaczę co się stanie* nie mówi się też ani o masowych demonstracjach w 2020 i 2021 roku, ani o rosnącej popularności aborcji farmakologicznej, ani o zbiorowych coming outach aborcyjnych, które organizowała grupa Aborcyjny Dream Team (ADT).

Nie istnieje też kontekst prawno-polityczny, w którym funkcjonujemy. Można oczywiście przyjąć, że spektakl robiony jest z założeniem, że jego odbiorcy i odbiorczynie są doskonale zaznajomieni z sytuacją. Zapewne są też w większości zwolennikami liberalizacji, a może nawet likwidacji prawa aborcyjnego. To jednak nie tłumaczy podkręcania atmosfery niepokoju. Córka Agnieszki mówi w pewnym momencie, że jeśli będzie musiała wyciągać matkę z więzienia, to trudno, ważne żeby ta walczyła za sprawę, w którą wierzy. Czy kobieta serio może obawiać się, że za wystąpienie na okładce mogą grozić jakiekolwiek konsekwencje, skoro polskie prawo nie przewiduje karania osoby, która przerwała ciążę? Czy może w to wierzyć, skoro w Polsce legalnie i jawnie działają organizacje aktywistyczne, które wszystkimi kanałami szczegółowo instruują o tym, jak zrobić aborcję farmakologiczną i skąd pozyskać potrzebne do niej leki? Oczywiście ta wypowiedź to opinia osoby prywatnej (choć warto zwrócić uwagę na jej znaczące, martyrologiczne zabarwienie), ale w spektaklu nie zostaje ona skontrapunktowana ani skomentowana. Starania podejmowane przez Agnieszkę nie zostają też umieszczone obok pracy organizacji aktywistycznych, których członkinie bywają za swoją działalność zgłaszane do prokuratury (co, jak dotąd, nigdy nie skończyło się wyrokami skazującymi). Gdyby w przedstawieniu zarysowany został szerszy kontekst,

widzowie i widzki mogliby zobaczyć, jak tworzenie okładki może wspierać inne działania na rzecz zmiany prawa aborcyjnego, byłaby to też okazja do racjonalnego informowania o tym, co jest legalne, a co grozi konsekwencjami prawnymi. Takie umieszczenie indywidualnych obaw w szerszej ramie pozwoliłoby wybrzmieć zrozumiałym lękom i obawom, ale jednocześnie ich nie demonizować i nie nadawać im przesadnej sprawczości.

W drugiej połowie przedstawienia oglądamy kolejne wirtualne rozmowy, które często kończą się odmową pokazania twarzy. Rytm przedstawienia nieznośnie zwalnia, a aktorki – zapatrzone w telefony i komputer – tracą kontakt z publicznością. Po zaostrzeniu prawa aborcyjnego w 2021 roku i po zlekceważeniu tysięcy osób protestujących przeciwko tej decyzji, zniechęcenie, marazm i smutek byłyby może trafnym rejestrem emocjonalnym dla tego spektaklu, gdyby zostały świadomie wybrane i stematyzowane. Ciekawe byłoby przyznanie się do tego, z jakimi uczuciami zostawiły nas protesty 2021 roku – w tym kontekście zrobienie projektu na wzór okładki „Sterna" mogłoby ciekawie zadziałać. Ponieważ jednak w *Powiem i zobaczę co się stanie*niemal nie mówi się o sytuacji społeczno-kulturowej, nastrój przedstawienia nie wydaje się świadomym wyborem, ale raczej efektem przypadku. Bardzo mało dowiadujemy się o tym, jak przeprowadzano poszukiwanie osób, które chciałyby wziąć udział w tworzeniu wirtualnego muralu. Wiemy, że kontakt odbywał się głównie za pośrednictwem internetu, ale nie dowiadujemy się na przykład, czy twórczynie skorzystały z pomocy organizacji aktywistycznych, gdzie zamieszczały ogłoszenia, czy próbowały zainteresować media swoim działaniem, a jeśli nie, to dlaczego. Ponieważ dostajemy tak mało informacji o procesie poszukiwań, który jest kluczowy dla przedstawienia, sprawia on wrażenie mało dynamicznego i w punkcie wyjścia nastawionego na porażkę. W ostatniej scenie oglądamy jednak twarze osób, które nie boją się

powiedzieć, że miały aborcję, ale jest to pokazane, co zaskakujące, bez radości z tego, co udało się osiągnąć.

Przedstawienie nie wchodzi też w żadnym momencie w pole potencjalnego konfliktu. Nie wskazuje na sprawców obecnego porządku prawnego, nie postuluje zmian. Momentami wręcz odpolitycznia przekaz. Kiedy na przykład opowiadana jest, wspomniana przeze mnie na początku, historia niedoszłej emisji filmu dokumentującego aborcję, pominięty zostaje istotny wątek. Decydującym powodem rezygnacji przez niemiecką telewizję z wyemitowania materiału było wniesienie oskarżenia przez Juliusa Döpfnera – kardynała i przewodniczącego Konferencji Biskupów Niemieckich[1]. Ingerencja przedstawiciela Kościoła katolickiego, który wymusza działanie cenzorskie, jest znacząca, bo bliska polskiej rzeczywistości, w której Kościół bierze aktywny udział w podtrzymywaniu antyaborcyjnego prawa. To tylko przykład zmarnowanej szansy na niewygodną rozmowę, której przedstawienie za wszelką cenę stara się uniknąć.

Największą słabością spektaklu wydaje mi się jednak to, że nie podejmuje on próby refleksji nad zasadnością i celowością aborcyjnego coming outu. Czemu właściwie ma służyć stworzenie wirtualnego muralu z twarzami kobiet, które przerwały ciążę? Co nam daje to, że oglądamy go w finale przedstawienia? Czy opowiadanie o swojej aborcji ma mieć znaczenie polityczne? A może ma dodawać otuchy osobom, które w przyszłości będą przechodzić ten zabieg? Dlaczego w ogóle miałyby nas interesować prywatne decyzje nieznanych nam ludzi? Twórczynie spektaklu tylko wspominają o najciekawszym, moim zdaniem, wątku, którego następnie nie eksplorują: Alice Schwarzer, która podpisała manifest w „Sternie” i pojawiła się na okładce, nie miała aborcji, co stało się przedmiotem medialnego zainteresowania i oczywiście prowokowało do pojawienia się głosów

podważających akcję. To mógłby być pretekst do zastanowienia się nad sensem podjętego w spektaklu działania. Jakie znaczenie ma to, czy osoby deklarujące, że przerwały ciążę, faktycznie to zrobiły? Co stałoby się, gdyby aborcyjny coming out został oderwany od doświadczenia aborcji i przekształcił się w polityczną deklarację, którą może wygłosić każdy? Czy to prowadziłoby do skompromitowania ruchu proaborcyjnego, czy może wręcz przeciwnie: do jego wzmocnienia?

Przed premierą *Powiem i zobaczę co się stanie* grupa Teraz Poliż ogłosiła na swojej stronie internetowej i w swoich kanałach w mediach społecznościowych prośbę o wypełnianie ankiet, które miały posłużyć do pracy nad przedstawieniem. Przygotowano je w dwóch wersjach: pierwsza dla osób, które miały aborcję/aborcje, druga dla osób bez tego doświadczenia. Zadano w nich pytania o doświadczenia, uczucia, stosunek do przerywania ciąży, źródła wiedzy o zabiegu – a następnie nie zacytowano uzyskanych odpowiedzi na scenie. Zamiast cytatów z ankiet, dostajemy cytaty z rozmów z osobami, które twórczynie spektaklu próbowały namówić do umieszczenia wizerunku w wirtualnym muralu. Jednocześnie w ankiecie nie zawarto prośby o kontakt, gdyby któraś z wypełniających ją osób z doświadczeniem aborcji chciała dodać swoją twarz do muralu. Być może trzydzieści twarzy udałoby się znaleźć szybciej, niż się wydaje. Rozumiem, że pomysł na przedstawienie musiał ewoluować w trakcie pracy, ale zastanawiam się, czy osoby, które poświęciły czas na wypełnienie ankiet (od razu zaznaczę, że nie jestem jedną z nich), nie poczują, że ich głosy zostały zlekceważone. Na stronie Teraz Poliż udostępniono co prawda opracowania ankiet zrobione przez Alicję Długołęcką, to jednak nie to samo, co wykorzystanie odpowiedzi w przedstawieniu. Myślę zresztą, że cytowane w opracowaniu fragmenty ankiet pokazują, jak bardzo zmienił się sposób mówienia o przerywaniu ciąży (zwraca uwagę na przykład to, jak wiele z

osób odpowiadających podkreśla, że aborcja jest kwestią indywidualnego wyboru i można być zrobiona z dowolnego powodu), co jednak nie zostaje wydobyte w analizie Długołęckiej.

Okładka „Sterna" była manifestacją polityczną. Ponad trzysta kobiet oświadczyło, że miało aborcję, nie dla samego wyznania, ale dlatego, że chciały w ten sposób zmienić prawo. *Powiem i zobaczę co się stanie* nie ma odwagi bycia spektaklem aktywistycznym. Zamiast proponować polityczne rozwiązania, zatrzymuje się na poziomie prywatnych historii i działań, których sens nie zostaje przemyślany. Nie zobaczymy w przedstawieniu brokatu i różu, które tak oburzyły po publikacji okładki „Wysokich Obcasów" ze zdjęciem członkiń Aborcyjnego Dream Teamu. Performerki pojawiają się na scenie ubrane w szare prochowce, które kojarzą się co prawda z modą lat siedemdziesiątych (czyli czasem publikacji okładki „Sterna"), ale przywołują też na myśl konspirację, podziemne zabiegi, tajemnicę i stygmę. Aborcja w żadnym momencie w spektaklu nie jest przedstawiona jako wydarzenie radosne, wyzwalające, emancypujące. Nie jest co prawda straszna, ale nie jest też źródłem szczęścia.

Wzór cytowania:

Waligóra, Katarzyna, *Powiem, ale nie wierzę, że coś się stanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/powiem-ale-nie-wierze-ze-cos-sie-stanie.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Katarzyna Waligóra – teatrolożka, doktorka, współpracowniczka Katedry Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki UJ. Niedawno ukazała się książka *Teatr brzydkich uczuć* (2011), którą zredagowała wspólnie z Moniką Kwaśniewską.

Przypisy

1. *Abortion – a Legal Right? Feminist vs. All*, FrauenMediaTurm – Feminist Archive and Library, https://en.frauenmediaturm.de/feminism-germany-second-wave/abortion-fem… [dostęp: 27 I 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/powiem-ale-nie-wierze-ze-cos-sie-stanie*

didaskalia
gazeta teatralna

praktyki dźwiękowe

Dźwiękowe osobliwości

Ewa Schreiber Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jakub Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020

Sonic singularities

The article introduces the most important philosophical and musicological contexts of Jakub Momro's book *The ear has no eyelid. Sonic primordial scenes*. The author of the book places the music and sonic practices of late modernity into an extensive network of philosophical concepts, especially those related to the philosophy of deconstruction and psychoanalysis. In this way he shows the relationship between music and the issues of time, voice, materiality and corporeality, sound and vision, freedom and determinism, trauma and desire. The text also includes a reconstruction of some theses on the ephemeral and performative nature of sound and on listening as the domain of freedom. At the end conclusions are presented about the importance of the book in the context of contemporary musical thought.

Keywords: Jakub Momro; late modernity; music; sound; listening; philosophy

O książce Jakuba Momro można by pobieżnie powiedzieć, że dotyczy filozofii muzyki. Ale jej treść stawia pod znakiem zapytania sam zakres tego pojęcia i zawartą w nim hierarchię. Autor wiele miejsca poświęca myśli Theodora W. Adorna, najbardziej wpływowego filozofa i socjologa muzyki ostatniego stulecia, czy Petera Szendy'ego, współczesnego filozofa słuchania.

Najważniejsze okazuje się jednak wpisanie muzyki i rozumianych szerzej „praktyk dźwiękowych”[1] w obszerną siatkę pojęć filozofii w ogóle. Dzięki takiemu ujęciu łatwiej zauważyć, że muzyka nie musi być dla filozofii przedmiotem wyspecjalizowanym czy marginalnym. Przeciwnie, może wyznaczać jej centrum, bo wiąże się z zagadnieniami czasu, głosu, materialności i cielesności, dźwiękowości i wizualności, wolności i determinizmu, traumy i pragnienia, wnętrza i zewnętrza.

Z tej perspektywy muzyka lub praktyki dźwiękowe stają się ważną częścią każdej kompleksowej refleksji filozoficznej, ale stanowią dla niej szczególne wyzwanie. W książce często padają określenia takie jak osobliwość, nieredukowalność, wyrwa w systemie, aporia, ambiwalencja czy przypadek graniczny. W zależności od przyjętej postawy można uznać muzykę za niebezpieczeństwo dla systemu (tak autor interpretuje postawę Kanta czy Hegla) albo za szansę na otwarcie pola „innej” wiedzy (jak czynił to Adorno).

Podążając po ścieżkach wytyczonych przez filozofów, Momro postawił przed sobą zadanie niemal encyklopedyczne lub – jeśli użyć przywołanej przez niego nowszej kategorii – podjął próbę stworzenia archiwum. Jego encyklopedię wypełniają jednak – podobnie jak jej oświeceniowy pierwowzór – głównie autorzy francuskojęzyczni. Na plan pierwszy wysuwa się tradycja dekonstrukcji i psychoanalizy, zasygnalizowana już w tytułowych „scenach pierwotnych”. Często powracają pojęcia takie jak symptom, trauma czy fantazmat. Gdy pada pytanie o możliwość stworzenia dźwiękowego „archiwum znikania”, punktem odniesienia pozostaje myśl Michela Foucaulta. Refleksjom o głosie i słuchaniu patronuje Roland Barthes, a uwagom o „ekonomii improwizacji” Jacques Attali. Pasożytnicze, niewidzialne środowisko dźwiękowe interpretowane jest zgodnie z myślą Michela Serresa. Wszechobecni są także Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze i

Jacques Derrida, a wybór tego kręgu myślicieli ma konsekwencje dla doboru i interpretacji wątków muzycznych. Wydaje się, że niemal każdą kategorię zaproponowaną przez tych filozofów autor chce odnieść do kontekstu dźwiękowego i przetrawić w ten sposób całą, bardzo obszerną znaną sobie literaturę. Jak zwykle przy takich przedsięwzięciach, pojawia się ryzyko, że zasięg zostanie osiągnięty kosztem głębi lub przynajmniej kosztem czytelnika.

Autor swobodnie, a czasem z zawrotną szybkością porusza się między różnymi kontekstami filozoficznymi, nakładając na siebie systemy myślenia i piętrząc związane z nimi pojęcia. Kant czytany jest przez pryzmat filozofii Nancy'ego, Leibniz i Lukrecjusz przez pryzmat myśli Serresa. Pisma Adorna zestawione zostały z pismami Foucaulta, a dialektyka Hegla z psychoanalizą Freuda. Rodowody filozoficzne i związane z nimi hybrydowe słownictwo Momro dziedziczy oczywiście po swoich poprzednikach czytających (na nowo) swoich poprzedników.

Bardzo trudno pisać o tej monografii, nie wspominając o samym procesie jej czytania. Lektura książki przebiega wolno i mozolnie. Wywód jest gęsty, niezwykle erudycyjny, a zawarte w nim myśli formułowane w sposób syntetyczny, czasem nawet skrótowy. Sprawia to, że czytelnik musi poruszać się ostrożnie po wierzchołkach gór lodowych, a niektóre wątki może rozwinąć dopiero po dłuższej lekturze. Trudno rozstrzygnąć, czy decyduje o tym sama złożoność i wielowątkowość podejmowanych zagadnień. Akademicki charakter książki też nie musi wykluczać jej przystępności. Na tle skondensowanego, czasem wręcz hermetycznego wywodu autora liczne cytaty z pism filozofów (często podawane w jego własnym przekładzie) pozwalają nabrać oddechu i przykuwają uwagę wolno rozwijanymi myślami oraz wyrazistymi obrazami. Sam Momro ujawnia swój literacki rozmach

zwłaszcza w momentach, gdy tempo jego wywodu nieco zwalnia (między innymi w opisach scen filmowych).

Książkę otwierają *Ekspozycje*, a zamyka *Koda*. Choć tytuły nawiązują już do formy muzycznej, do dźwięków prowadzą tutaj obrazy filmowe, literackie czy fotograficzne. W *Ekspozycjach* jest to filmowy obraz samobójstwa głównej bohaterki filmu *Pianistka* Michaela Hanekego na podstawie powieści Elfriede Jelinek oraz postać Albucjusza, retora jąkały z książki Pascala Quignarda o tym samym tytule. *Koda* nawiązuje do fotografii Marcela Duchampa z uchem w centrum. Część pierwsza, *Archiwum znikania*, wprowadza w problemy archiwum dźwiękowego, głosu i sceny pierwotnej. Część druga, *Monady, światy, rytmy*, okazuje się najbardziej rozbudowana i wielowątkowa. W tytułach jej podrozdziałów sąsiadują ze sobą pojęcia filozoficzne, akustyczne czy muzyczne, takie jak fałda, *mathesis*, pasożyt, materializm, ale też słuchanie i podsłuchiwanie, wibracja, interferencje, pulsacje i polimorfie. W części trzeciej, *Miłość i emancypacja*, pojawia się współczesny problem streamingu, a także wątek intensywności afektu, uwodzenia muzyką (za Kierkegaardem) oraz związanych z nią utopijnych marzeń. Powracają tu również zagadnienia związane z głosem, nieświadomością, sceną pierwotną, różnicą i powtórzeniem. Porządek chronologiczny, choć nie jest w książce decydujący, ma jednak swoje znaczenie. To w części pierwszej pojawiają się Anton Webern i Arnold Schönberg, postaci kluczowe dla muzyki pierwszych dekad XX wieku, a przykłady przywołane w części drugiej pochodzą raczej z drugiej połowy ubiegłego stulecia. Mimo tak szczegółowo rozplanowanej struktury, lektura całości prowadzi ostatecznie do wniosku, że wszystko wiąże się w tej książce ze wszystkim. Zagęszczony, a równocześnie bardzo rozgałęziony przepływ myśli zachęca więc do lektury literackiej, do intuicyjnego podążania za myślami autora, wychwytywania ich ogólnego sensu i notowania inspirujących wątków. Układają się one w pewną sieć

skojarzeń, czasem też powtórzeń, powracających i rozwijanych w różnych konfiguracjach.

Mimo nasycenia książki lekturami i cytatami, Momro nie skrywa się za cudzymi słowami i poglądami, a jego głos jest wyraźnie słyszalny. Cechuje go skłonność do oceniania, polemiki i stawiania wyrazistych tez. Dzieli się z czytelnikami w równym stopniu zachwytem i niesmakiem, filozoficznymi fascynacjami i rozczarowaniami. Czytamy więc o „fenomenalnym wykładzie systematycznej myśli Leibniza" (s. 314), o Johnie Cage'u, który „uwodzi swą prostotą oraz zachwyca precyzją" (s. 164) czy o „bodaj najpiękniejszym i najbardziej przenikliwym" (s. 64) fragmencie *Filozofii nowej muzyki* Adorna dotyczącym dysonansów. Z drugiej strony autor zarzuca Adornowi, że „Obstając przy niepotrzebnie archaicznych kategoriach piękna i nieszczęścia, […] zamienia patos chwili muzycznej na fałszywą uniwersalność negatywności" (s. 65). Uznaje też, że „Nie ma bodaj większego banału intelektualnego (zwłaszcza w odniesieniu do sfery muzycznej) niż głoszenie niewyrażalnego jako epistemologicznej, estetycznej oraz […] etycznej reguły pozagładowej nowoczesności" (s. 157). Nie waha się wreszcie napisać o Heglu, że „słuchał (jeśli w ogóle) złej muzyki, kiedy stwierdzał z całym przekonaniem, że sztuka nowoczesna musi się ze sztuką dźwiękową pożegnać raz na zawsze" (s. 71).

To właśnie te fragmenty najbardziej przybliżają do myśli autora, ale mogą też skłaniać do pytań i polemiki. Mocno postawione tezy czasem domagają się zniuansowania i dostrzeżenia różnic, o których tak chętnie pisze przecież Momro. Kiedy indziej w zbyt jaskrawo zarysowanych opozycjach giną podobieństwa. Jako przykład może posłużyć filozofia Vladimira Jankélévitcha, przywołanego pospiesznie w przypisie wraz z dwoma innymi autorami (s. 23). Autor utożsamia paradygmat niewyrażalności ze „światem zakazu i

odgórnie zaplanowanej niemożliwości" (s. 23), a także – domyślnie – z fetyszem metafizycznym. Jego wartość poznawczą uznaje za jałową. Tymczasem pod tym paradygmatem kryją się całe rodziny często niewspółmiernych poglądów oscylujących między formalizmem a przeświadczeniem, że muzyka wyraża prawdy metafizyczne[2]. Przekonanie o niewyrażalności samej muzyki lub jej doświadczenia nie musi też prowadzić do wniosku, że o muzyce nie sposób czegokolwiek powiedzieć. Przeciwnie, może skłaniać do stwierdzenia, że o muzyce można mówić bez końca, bo nigdy nie wyczerpiemy tego zagadnienia. Paradoksalnie, licząca blisko sześćset stron książka Momro mogłaby tę tezę potwierdzać[3].

Być może autor chce rozprawić się raczej z pewnym społecznym „fetyszem" czy „zabobonem" niż z poglądami głoszonymi przez konkretnych filozofów. Ale nawet przy takiej interpretacji trudno nie zauważyć, że w życiu społecznym w ślad za deklaracją o niewyrażalności muzyki często idzie jeszcze większa elokwencja. Jest to typowy, dwuznaczny gest towarzyszący między innymi autorefleksji twórców, którzy negowali znaczenie swoich wypowiedzi, a równocześnie bardzo umiejętnie nimi kierowali. Część spośród nich (między innymi Witold Lutosławski czy György Ligeti) przywoływana jest zresztą na kartach książki.

Filozoficzne rozważania o muzyce i dźwięku przeplatane są przykładami zaczerpniętymi z nowoczesności muzycznej, a właściwie z jej późnych, XX-wiecznych rozdziałów. Autor nie tylko nie jest uprzedzony do muzyki ostatniego stulecia, ale wydaje się wręcz jej apologetą. Przedstawia obraz muzyki złożonej, często opartej na spekulatywnych systemach, lecz otwierającej nieznane dotąd możliwości. Fascynuje go emancypacja, która wynika z włączenia w zakres nowej muzyki marginalizowanych wcześniej brzmień i uwolnienia doświadczenia słuchowego. Komentując krytyczne

poglądy Claude'a Lévi-Straussa, który zarzucał serialistom wypłynięcie na pełne morze bez żagli i bez troski o cel, Momro pisze śmiało: „Chciałoby się powiedzieć – nareszcie" (s. 30). Okres awangardowych poszukiwań autor określa jako „fantastyczny czas dla muzyki" (s. 476) i przypomina, że „słuchanie […] w określonej, ale bodaj najistotniejszej tradycji nowoczesnej jest czymś więcej niż przyjemnością" (s. 117). Czego słucha więc Jakub Momro na kartach swojej książki? Jest to zazwyczaj muzyka postaci o pierwszorzędnym znaczeniu historycznym, zaliczanych do „klasyki" XX wieku. Należą do nich Arnold Schönberg, Anton Webern, Pierre Boulez, John Cage, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann czy Gérard Grisey. Pojawiają się też wybrane nazwiska z kręgu muzyki eksperymentalnej, jazzowej, ambientu czy popu takie jak Meredith Monk, Thelonius Monk, John Coltrane, Ornette Coleman, Brian Eno i Scott Walker.

Terminologię muzyczną pochodzącą z różnych epok autor zwykle stosuje ostrożnie, uwzględniając konkretne konteksty historyczne. Dotyczy to zarówno słownictwa analitycznego (poczynając od klasycznych interwałów, tonacji, rytmu, harmonii czy faktury aż po XX-wieczne serie, glissanda, klastery, mikrotony i widma), jak i technik kompozytorskich oraz związanych z nimi nurtów (serializmu, aleatoryzmu, spektralizmu i innych). Tylko czasem zdarza się, że skrótowo wymienione pojęcia mnożą różne pytania[4].

Tropem prowadzącym do słuchania często okazuje się czytanie. Pod tym względem wywód też jest wielowarstwowy. Autor z reguły nie komentuje jednak tego, w jakim interesie działali jego muzyczni przewodnicy i nie śledzi związanych z tym kontekstów czy napięć. Przewodnikiem po muzyce Schönberga jest oczywiście Adorno, który, jak pisała o nim Lydia Goehr, miał się do Schönberga tak, jak krytyczny filozof do konserwatywnego kompozytora (Goehr, 2004. s. 225)[5]. Po muzyce Antona Weberna oprowadza

György Ligeti. Jak zauważa Momro, tylko z pozoru był on oddalony od idiomu Weberna. W rzeczywistości, analizując jego utwory Ligeti budował koncepcję własnego warsztatu kompozytorskiego, podobnie zresztą jak wielu współczesnych mu twórców (Borio, 2005). Myśl muzyczna Pierre'a Bouleza o czasie i przestrzeni została przefiltrowana przez późniejszą filozofię polityczną Deleuze'a (Scherzinger, 2017). Do filmu *Rozmowa* w reżyserii Francisa Forda Coppoli wiedzie szpiegowski trop książki Szendy'ego, a pisma Serresa prowadzą do muzyki Iannisa Xenakisa.

Momro zaznacza, że w sferze muzyki odnajdujemy tę samą wrażliwość i pojęcia teoretyczne, jakie określają nowoczesność (s. 277). Warto dodać, że *Ucho nie ma powieki* pod wieloma względami wyrasta z wcześniejszej książki autora *Widmontologie nowoczesności* (2014), gdzie muzyka pojmowana jest jako „kontrapunkt dla językowej, pojęciowej i kulturowej nowoczesności" oraz manifestacja „marzenia o absolutnej jednostkowości i nieprzechodniości doświadczenia" (Momro, 2014, s. 524)[6]. Już w tej monografii Momro podejmował wątki związane z słuchaniem, głosem i podmiotowością, czy z podobieństwami i różnicami między muzyką a językiem. Cytował przy tym Adorna, Serresa, Szendy'ego i Kierkegaarda. W *Widmontologiach nowoczesności* muzyka jawi się jako sztuka, która „wciela własny kres" (2014, s. 423) i „najpełniej zaświadcza o bólu" (2014, s. 444). W *Ucho nie ma powieki* autora interesuje zwłaszcza późna nowoczesność naznaczona stratą, traumą i poczuciem kresu. Jest to zarazem „końcowy etap procesu uświadamiania i rozpoznania przez człowieka jego własnej pozycji w świecie […] jako dysponenta reguł i mistrza epistemologicznej gry w odsłanianie i zasłanianie, ekspozycję i re-prezentację." (s. 277-278) To właśnie „fantazje epistemologiczne", które wiąże z utworami sam autor lub jego muzyczni przewodnicy, znajdują się w centrum uwagi. W tle omawianej muzyki często szkicowane są całe narracje filozoficzne, a wybory estetyczne, rozwiązania

kompozytorskie czy elementy wykonania okazują się ważnym głosem w sprawach postrzegania świata i człowieka.

I tak na przykład postać Johna Cage'a pojawia się w kontekście rozróżnienia między ciszą i milczeniem. Inercja „grobowego", fetyszyzowanego milczenia przeciwstawiona została miłości do ożywczej, „szemrzącej" ciszy prowadzącej w stronę przypadku i nieokreśloności (s. 160-165). Autor najdłużej zatrzymuje się przy twórczości Iannisa Xenakisa. Podobnie jak Serresa, interesuje go raczej „prawda przygodności" niż determinizm. W muzyce stochastycznej przypadkowość i kruchość dźwięku wpisana jest w samą procedurę kompozycji, wykorzystującą algorytmy losowe, a często także w jej wykonanie, w którym część elementów pozostaje zależna od instrumentalistów. Muzyka ta, mimo że opiera się na zależnościach matematycznych, wpisanych od starożytności w tradycję myślenia o systemach dźwiękowych, pozostaje równocześnie „plastycznym systemem współ-możliwości i współ-niemożliwości" (s. 195). „Prawdopodobieństwo to nie tylko radosna afirmacja przypadkowości […] lecz również fascynacja możliwością nie-bycia dźwięku oraz koniecznością jego – dosłownego, fizykalnego – zaniknięcia", stwierdza Momro (s. 286-286). Tego typu muzyka nie musi być też wiązana z „sankcją podmiotowości" (s. 275) i romantyczną figurą mistrza, bo, jak przekonuje autor, zastępuje ją „wibrujące, niestabilne, a w każdym razie nieoznaczone centrum, które wcale nie musi zostać określone podmiotowo czy antropologicznie, by mogła się urzeczywistnić zasada eksperymentu – jako życia" (s. 278). W tle twórczości Xenakisa autor, za Serresem, umieszcza filozofię Leibniza, światy możliwe, zamknięte w sobie monady i dźwiękowe molekuły, które zderzają się, by wytyczyć granice muzycznych światów. Przypadek, jako „ludzka lub nie-ludzka przygodność" (s. 285) urasta w tej konstrukcji światów do rangi kosmicznej.

Muzyka Gérarda Griseya też osadzona jest w ramach rozważań o kosmosie – poczynając od Leibniza i Kanta aż po Serresa – z przypisywaną mu harmonią, uniwersalnością, ale i zewnętrznością, obcością wobec człowieka. „Może lepiej nie patrzeć w niebo […], lecz spróbować posłuchać, co przychodzi do nas w postaci pozaziemskiej i cudzoziemskiej przestrzeni […]" (s. 178) pyta retorycznie autor, by za chwilę dowieść, że udało się to właśnie francuskiemu kompozytorowi. *Le noir de l'étoile* (1991) Gérarda Griseya to utwór, w którym elektromagnetyczne pulsacje dwóch pulsarów przekształcone są w sygnały dźwiękowe (w jednym przypadku w postaci nagrania, w drugim – w postaci retransmisji na żywo) i kontynuowane przez sześciu perkusistów. Zamiast mitycznego matematycznego ładu w uszach słuchaczy rozgrywa się fizyczna „polifonia nieładu", a promieniowanie przybiera postać „załamujących się głosów i zdezintegrowanych dźwięków" (s. 180). Kompozycja wykorzystująca rytmy pulsara połączona została także z refleksją Wassilego Kandinskiego o punkcie pojmowanym jako najbardziej zwięzła forma czasu. „Słyszymy" – pisze Momro – „nie tyle rytmy, ile izolowane, niemal zwinięte w siebie atomowe punkty, w których wszystko się zapada" (s. 181). W tekście pojawia się zarazem pochwała muzyki jako jedynego medium, które pozwala słuchaczom dotrzeć do pustki i skrajności kosmosu oraz udźwignąć związane z nim wyobrażenia.

Muzyka Helmuta Lachenmanna skojarzona została z materializmem Lukrecjusza. Podobnie jak Lukrecjusz koncentrował się na układach najmniejszych cząstek materii, tak też Lachenmann pozostaje „niezwykle wyczulony na dyskretność nienormatywnych dźwięków i artykulacji" (s. 444). Nieoczekiwane brzmienia, flażolety, szmery, świsty oraz „napowietrzne" oddechy wytwarzane są przez samych wykonawców i ich tradycyjne instrumenty przemienione w trudne do zidentyfikowania „maszyny akustyczne". Tworzą one przestrzenne układy, a „słuchanie przypomina […]

nieco przyrodniczą obserwację zmieniających się obiektów” (s. 448).

O fenomenie Meredith Monk Momro pisze, że „głos niejako uwalnia się od śpiewaczki, stając się odrębnym obiektem, do równoczesnego czucia i poznawania” (s. 118). Na przykładzie duetów *Volcano Songs* (1993) pokazuje, jak dźwięk gęstnieje i wręcz przemienia się w wulkaniczną materię: „Materia wyłania się u Monk w postaci tyleż odczuwalnej, co niemal dotykalnej obecności ruchliwych ust, które stapiają dźwięk ze swymi wydzielinami” (s. 118). Ten wątek połączony został z pisarstwem Michela Leirisa o plwocinie oratora, która zrównuje człowieka ze zwierzęciem. Przy okazji wokaliz Monk pada też ważna teza dotycząca muzyki współczesnej. Momro twierdzi, że powodem jej odrzucenia przez słuchaczy jest w większym stopniu „redukcja do elementarnych pierwiastków fonicznych” (s. 118) niż szumy czy klastery. Po drugiej stronie sytuuje się dźwiękowy nadmiar i wielkie konstrukcje brzmieniowe. Autor wspomina o nich, używając zapożyczonego od Krzysztofa Pendereckiego pojęcia polimorfii. Pisze, że zmieniająca się w nieoczekiwany sposób magma dźwięków powoduje „unicestwienie nieciągłości” (s. 290), a jej agresywna nadobecność sprawia wrażenie, „jak gdyby w ataku na nasze uszy nie mogło pozostać żadne puste miejsce” (s. 290).

Uwagi te uświadamiają, że muzykę nowoczesną może w równym stopniu cechować redukcja, jak i złożoność, bezpostaciowy przepływ dźwięków i rygorystyczna struktura, gęsta magma dźwiękowa i cisza. W rezultacie Momro mówi o zrównaniu doświadczeń i rzeczywistości dźwiękowych i o roli słuchania: „Ten horyzontalny, powierzchniowy wymiar istnienia dźwięku otwiera i uwalnia słuchanie jako czynność, która kształtuje przepływ masy dźwiękowej, zmiany w gotowym amalgamacie dźwięków i ustanawia nowe, niespodziewane relacje równorzędności między odmiennymi modalnościami

istnienia dźwięku” (s. 300).

Autor wiele miejsca poświęca fenomenowi dźwięku i samemu doświadczeniu słuchania. Mimo licznych pojęć, jakimi się posługuje, przemierzając słowniki różnych filozofów i utwory rozmaitych twórców, z lektury wyłania się dość spójny przekaz. Dźwięk cechuje przygodność, kruchość i nietrwałość („znikliwość”), ale też jednostkowa, performatywna moc. Często podkreślany jest jego czasowy, zdarzeniowy charakter. Przy całej kalejdoskopowej strukturze książki, to właśnie cytaty opisujące słuchanie najbardziej zapadają w pamięć. W kontekście dyskusji o dźwiękowym archiwum znikania czytamy: „Dźwięki to znamiona rozpadającej się racjonalności, której marzeniem, przynajmniej od *Bycia i czasu*, jest ekstatyczna egzystencja zanurzona w żywym czasie, w jednym błysku (*Augenblick*), w którym na moment scala i rozpada się wszystko” (s. 32). Przy okazji omawiania miejsca muzyki w filozofii Hegla jest mowa o „spektralnym migotaniu obecności i nieobecności” czy „drżeniu” (s. 48). I wreszcie, komentując poglądy Adorna oraz ideę muzyki absolutnej, Momro pyta: „Jak określić ów moment, w którym dźwięk zaledwie dotyka myśli i znika we własnej materialności, by rozpłynąć się w postaci fali w powietrzu. Jak się zdaje, chodzi tu o kwestię życia-w-dźwięku jako określonej formy samowiedzy” (s. 67).

Omawiając w pierwszej części książki problem „archiwum znikania”, autor zaznacza, że fascynacja archiwum dźwiękowym, podsycana przez współczesne możliwości rejestracji i obróbki dźwięku, musi mierzyć się z jego nieuchronnym przepływem i zanikaniem. Dlatego natura dźwięku okazuje się bardziej decydująca niż stwarzająca go technologia, a „Od gramofonu do streamingu droga jest tylko z pozoru daleka” (s. 22). Gdy Momro pyta o możliwość stworzenia totalnego, nowoczesnego archiwum dźwiękowego, które nie byłoby zdeterminowane przez archiwum słów i

języków, dochodzi do wniosku, że nie mogłoby ono mieć nad sobą „strażników i dozorców przestrzegających prawa dostępu – ani jurydycznych, ani ekonomicznych, ani wreszcie afektywnych" (s. 31). Przechowywane w nim dzieła musiałyby także uwolnić się od swego statusu, tworząc materiał gotowy do ponownego użycia i montażu. „Czy archiwum dźwięków, które w sensie fizykalnym bezpowrotnie zanikają, nie byłoby taką pozytywnością bezznaczeniowej, choć sensualnie i świadomościowo dostępnej energii?" (s. 31-32) pyta autor, powołując się na wysuwany przez Foucaulta postulat badania dyskursów bez ustanawiania uprzedniej hierarchii. I dodaje, że archiwum w tym kształcie zbliża się raczej do marzenia sennego niż do ćwiczenia pamięci.

Myślenie o dźwięku w kategoriach jego chwilowości, kruchości czy „bezznaczeniowej energii" pociąga za sobą szczególną koncentrację, a nawet redukcję innych kontekstów. Autor nie rozwija szerzej wątków etycznych, społecznych czy politycznych, choć oczywiście zdaje sobie sprawę, że muzyka jest nimi przesiąknięta, gdy pisze, że „przez muzykę czy zmienną intensywność dźwięku można zreorganizować dostępną sferę publiczną, z jej wyraźnymi konturami i podziałami, kim jest ten, który słucha dobrowolnie i ten, który słucha, bo czegoś pragnie, kim są ci, którzy mogą i chcą artykułować własne stanowisko polityczne, i ci, których głosu w przestrzeni publicznej nie słychać, ponieważ prawo do artykulacji i werbalizacji zostało im dawno odebrane" (s. 276). Kontekst społeczno-polityczny pojawia się wraz z odwołaniami do myśli Jacques'a Attalego. Zarysowany jest też w tle utworów literackich i filmowych, gdy mowa o głosie jako źródle rozkazów w opowiadaniu Franza Kafki *Śpiewaczka Józefina czyli naród myszy* czy o odgłosach wyrzuconego poza nawias społeczny Franza Biberkopfa, wdzierających się pasożytniczo w rzeczywistość Berlina w serialu *Berlin Alexanderplatz* Rainera Wernera Fassbindera. Autora interesuje jednak w

mniejszym stopniu perspektywa antropologiczna, związana z nadawaniem dźwiękom znaczeń i ich odczytywaniem, a bardziej perspektywa bezosobowa i „nie-ludzka". W ślad za tym idą odwołania do dźwięku jako „czystej immanencji", „rzeczy fonicznej" i „elementarnej formy obecności" niekiedy obcej i enigmatycznej (za Nancym) (s. 129), czy do dźwięków, które „przeobrażają się w punkty, miejsca, osobliwości, terytoria" (za Serresem) (s. 192). Perspektywa podmiotowa, egzystencjalna zarysowuje się w takim ujęciu dopiero wtórnie. Pojawia się m.in. wtedy, gdy Momro, za Deleuzem, zwraca uwagę na fenomen głosu i jego oddzielania się od ciała, tak istotny w wokalizach Monk. Z jednej strony głos pozwala podmiotowi wyrazić siebie i nadać sens swojej wypowiedzi. Z drugiej strony, uwolniony od ciała, bezpodmiotowy głos sam staje się obiektem (s. 72).

Dźwięk cechuje także performatywna siła, która wiąże go ze słuchaczami. Stąd tak częste obrazy dźwięku żyjącego, posiadającego własne ciało. Przy okazji omawiania barwy w muzyce Antona Weberna Momro pisze: „Ciało dźwiękowe łączy się w ten sposób z ciałami słuchającymi, a interwały ze świata konieczności matematycznych proporcji przedostają się do najmniejszych, trudno podzielnych albo wcale niepodzielnych różnic ontologicznych […]" (s. 53). W innym miejscu, komentując myśl Serresa, stwierdza, że „dotyk dźwięku […] potwierdza nasze życie w całej swej intensywności" (s. 197). Przypomina też, że Serres proponuje nasłuchiwanie odgłosów własnej skóry i wychwytywanie jej „cielesnych mikrotonów". „Nie ma, być może, większej intensywności nasłuchiwania […] niż słuchanie własnej skóry" podsumowuje Momro (s. 192).

Ostateczna wartością – poznawczą i egzystencjalną – związaną zarówno z dźwiękami, jak i z ludzkim życiem jest wolność. Autor z przekonaniem zapewnia, że „tylko muzyka, najbardziej abstrakcyjna ze sztuk, może w pełni

wyrażać wolność” (s. 87). Komentując wyobrażenie Adorna na temat muzyki pozbawionej formy (*musique informelle*), pisze, że „prawo do bezforemności […] nie realizuje się nigdzie lepiej niż w muzyce” (s. 278), a w utopijnej wizji muzyki bezforemnej celem słuchania pozostaje „dźwięk jako wolność” (s. 282). W innym miejscu Momro zaznacza, że sam materiał dźwiękowy nowoczesnej fonosfery odznacza się szczególnym równouprawnieniem, a prawo do ekspresji przyznane jest w nim nawet brzmieniom z pozoru nieistotnym. Są wśród nich „dźwięki złamane, pozornie banalne, opresyjne, kształtowane, zrytmizowane lub bezładne, składające się na rodzaj totalnej bezforemności, w którą dopiero należy wprowadzić różnicę krytyczną, należy naciąć ową żywą tkankę muzyki po to, by cokolwiek usłyszeć” (s. 301).

Ideę wolności w muzyce realizuje także improwizacja, zwłaszcza w swej swobodnej, jazzowej odmianie. W tym duchu autor rozumie między innymi wyznanie Johna Coltrane’a o poszukiwaniu tropów, których istnienia nawet nie podejrzewał, prowadzących do „radykalnej inności” (s. 473). Nieskrępowana improwizacja jest też wyrazem emancypacji oraz „odmowy powtórzenia”, jak pisze autor za Jacques’em Attalim (s. 472).

Uwagi o słuchaniu jako obszarze wolności stanowią klamrę całej książki. Już na początku części pierwszej Momro pisze: „Słuchanie jest wolne z zasady, a ograniczane właśnie – w szerokim sensie tego słowa – przez najrozmaitsze fantazje ideologiczne […]” (s. 29). Powtarza tę myśl w emfatycznym zakończeniu książki, nawiązującym do tytułowej sceny pierwotnej, w której „otwiera się […] przyszłość dźwięków, muzyki, brzmień oraz sposobów współistnienia z nimi – innego słuchania, które przyniesie wolność” (s. 566). W całej książce scena pierwotna nabiera nowego znaczenia. Ze sfery widzenia zostaje przesunięta do sfery słyszenia, ale przez to także podana w wątpliwość. „Uszy słyszą, zanim wiemy cokolwiek” (s. 12) przekonuje autor,

a „Dźwięki nie dają się […] zamknąć w takich formach temporalności, które ustanawiają scenę pierwotną opartą na założeniu wiedzy o pierwotnych traumach dotykających nas wszystkich […] i każdego z osobna” (s. 11). Pytanie o dźwiękowe sceny pierwotne pozostaje ostatecznie pytaniem o przenikający muzykę „ożywczy konflikt” między fantazją a pragnieniem.

W rozważaniach na temat roli dźwięku w filmie też dominuje wolnościowe myślenie o słuchaniu[7]. Autora interesuje nie tyle klasyczne porządkowanie relacji dźwięku i obrazu, ich wzajemnych hierarchii i współtworzonych znaczeń, ile „słuchanie” kinowego obrazu i „postrzeganie wzrokowe jako tworzenie miejsca dla dźwięków czy muzyki” (s. 247). Dźwięk pojmowany jest tu – zgodnie z główną myślą autora – jako coś materialnego, co nie podlega „przymusowi znaczenia”.

„Słuchanie jako oglądanie” sprawia, że w pierwszej scenie *Aż poleje się krew* w reżyserii Paula Thomasa Andersona odludny, dziki krajobraz ulega uprzestrzennieniu, a świat utrzymuje się w swojej spoistości dzięki gęstej fakturze muzyki Pendereckiego i Ligetiego. Z kolei Franz Biberkopf z *Berlin Alexanderplatz* w reżyserii Rainera Wernera Fassbindera, odpodmiotowiony, zredukowany do udręczonego ciała, chaotycznych zachowań i odgłosów pozostaje „czystym symptomem choroby” świata, który go otacza, a zarazem „prefiguracją nowoczesnego podmiotu dźwiękowego”: „akustyczny świat potwierdza nie jego subiektywność, lecz prawo do własnego popękanego, chropawego, sprzecznego życia […]” (s. 256).

Snując pojęcie dźwiękowej magmy i nawiązując do pierwszej sceny *Aż poleje się krew*, autor przedstawia współistnienie dwóch światów obecnych w kinie i dwóch związanych z nimi logik czasowości: „obrazu wizualnego i obrazu akustycznego, które raz nakładają się na siebie, osadzają się niczym warstwy skamielin, odczytywanych retrospektywnie jako różne osady czasu, raz

wybuchają niczym lawa z obrazowej magmy, raz – wreszcie – stają się obrazem kryształem, w którym odbijają się refleksy momentów w procesie uświadamiania, który stwarza kino" (s. 247).

To przy okazji omawiania obrazów filmowych, w których fonosfera może pozostać niezauważalna lub odrzucona jako dźwiękowy śmieć, Momro nawiązuje do wszechobecności dźwięków, do ich współegzystencji z człowiekiem i współtworzenia jego środowiska. Dźwięk w tym kontekście zyskuje miano pasożyta – niewidzialnego, czasem nieuświadomionego, ale natrętnego „producenta nowych form życia" (s. 257). „Pasożyt nie jest […] pojęciem" – dopowiada autor – „to czasoprzestrzeń, zmienna i rosnąca niczym przepoczwarzający się owad […]" (s. 258-259).

Książkę Jakuba Momro czytać będą osoby z różnym bagażem wiedzy na temat literatury, filozofii czy muzyki. Dla każdej z nich poprzeczka będzie ustawiona wysoko, ale każda inaczej rozłoży też akcenty. Z punktu widzenia refleksji o muzyce, której najbardziej wpływowy nurt wydaje się tętnić dziś w krajach anglojęzycznych, warto zwrócić uwagę na kilka problemów.

Po pierwsze, w dobie wszechobecnej społecznej historii muzyki, antropologicznych badań nad dźwiękiem, studiów nad muzyką popularną, a równocześnie dynamicznie rozwijającej się psychoakustyki, kognitywistyki i cyfrowych narzędzi analizy, książka, choć tych nurtów nie ignoruje, kieruje myśli w trochę inne rejony. Zastanawia w niej przeważająca (chociaż nie wyłączna) obecność muzyki zanotowanej, a w związku z tym silnie osadzonej w historii, nawet jeśli odnoszącej się do niej krytycznie. Stosunkowo mało jest tu „znikliwej" muzyki improwizowanej, pasożytniczego ambientu, muzyki środowiska, muzyki akuzmatycznej, która wyewoluowała z muzyki konkretnej czy bezosobowych instalacji dźwiękowych[8]. Z jednej strony dobór muzyki narzucają cytowani autorzy, wywodzący się przecież z tradycji

strukturalistów i poststrukturalistów. Często są to myśliciele owładnięci miłością do języka (zwłaszcza francuskiego[9]), a także analitycy i apologeci partytury[10]. Na przykładzie muzyki zanotowanej można też pokazać wiele napięć czy rywalizujących ze sobą lub przenikających się sposobów myślenia i słuchania. Z drugiej strony użycie notacji i tradycyjnej obsady nie musi być rozstrzygające, bo, jak ujął to zwięźle Helmut Lachenmann w odniesieniu do własnej twórczości, nie chodzi o nowe brzmienia, ale o nowy sposób słuchania (2015, s. 194). Książka pozostaje więc świadectwem żywotności tego repertuaru i potwierdza, że ma on potencjał wykraczający poza pierwotnie przypisywaną mu estetykę czy narracje historyczne.

Po drugie, zwłaszcza w kontekście myśli francuskiej, uderza ścisła łączność humanistów z muzyką współczesną, ale też kompozytorów z filozofią. Ten bezustanny przepływ myśli i inspiracji jest jeszcze jednym dowodem na to, że muzyka ostatniego stulecia, a zwłaszcza jego drugiej połowy, stereotypowo kojarzona z zainteresowaniem naukami matematyczno-przyrodniczymi, racjonalizacją języka muzycznego i hermetycznymi technikami kompozytorskimi, w rzeczywistości ma i zawsze miała dużo szerszy kontekst intelektualny. Warto zaznaczyć, że relacje budują się tu na różne sposoby – od nadawania muzyce filozoficznej treści (relacja Schönberg-Adorno) poprzez autorefleksję filozoficzną kompozytorów[11] aż po inspiracje myślą muzyczną w tworzeniu ogólnych pojęć filozoficznych (relacja Boulez-Deleuze).

Po trzecie, filozofia dekonstrukcji w praktyce służy rozmaitym celom. Może stać się narzędziem do obalania narracji i dogmatów awangardy. Bo właśnie pod adresem muzyki nowej, jej elitaryzmu, scjentyzmu, technokracji i autonomii kierowane było ostrze krytyki „nowych muzykologów", głównie z kręgu amerykańskiego. Podpierali się oni także dystynkcją Pierre'a Bourdieu

i sprzeciwiali jej społecznemu prestiżowi, dziś już w tym kraju w dużej mierze przebrzmiałemu[12]. Przykłady omawiane w książce przypominają, że ta sama filozofia może sprzyjać słuchaniu i stać się narzędziem do wykrywania muzycznych różnic.

Obieg literatury daje do myślenia, bo pokazuje, jak rozproszone (między języki, tradycje badawcze i dyscypliny) są dyskursy i porządki myślowe nawet w dość wąskim środowisku polskich humanistów. Obok nowszych książek o muzyce (między innymi Jana Topolskiego czy Justyny Humięckiej-Jakubowskiej), cytowana jest bardziej klasyczna, po części historyczna już literatura (między innymi Manfreda Bukofzera, Carla Dahlhausa czy Luigiego Rognoniego). W tle pojawia się także wielki znawca „zabobonów gasnącego stulecia" czyli Andrzej Chłopecki. Nawet w zakresie filozofii autor chętniej powołuje się na teksty źródłowe niż na ich opracowania i interpretacje. Można by jednak wyobrazić sobie ciekawy, częściowo polemiczny dialog z autorami polskimi (Anna Chęćka, Krzysztof Moraczewski) i zagranicznymi (Carolyn Abbate, Julian Johnson, Lydia Goehr, Martin Scherzeinger czy Seth Brodsky, by wymienić tylko nazwiska z kręgu anglojęzycznego).

Czytając książkę, często zadawałam sobie pytanie, czy myśl o muzyce współczesnej i sama ta muzyka jest rzeczywiście mniej przystępna niż myśl współczesnych filozofów. Nie potrafię na nie odpowiedzieć, choć hermetyzm jest na pewno jednym z głównych zarzutów wysuwanych pod adresem badaczy muzyki (czasem także w geście ich samokrytycyzmu). Mimo to warto zetknąć się z tak wszechstronnym, ruchliwym, słuchającym i czytającym umysłem, by poznać tropy prowadzące do i od muzyki w najróżniejszych kierunkach, a potem samodzielnie je przemierzać. I nawet jeśli pisząc tę monografię Momro postawił przed sobą i swymi przyszłymi

czytelnikami zadanie graniczne, pozostaje ona świadectwem tego, że zajmując się na poważnie muzyką nowoczesną, prędzej czy później musimy wykonać gest, przed którym przestrzegał Lévi-Strauss. Wypłynąć na pełne morze ze świadomością, że podróż i otwarta przestrzeń będą w tym rejsie ważniejsze od celu.

Wzór cytowania:

Schreiber, Ewa, *Dźwiękowe osobliwości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167,
doi: 10.34762/eva6-qt82.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/eva6-qt82

Autor/ka

Ewa Schreiber (ewa_s@amu.edu.pl) – skończyła studia muzykologiczne i filozoficzne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się estetyką i socjologią muzyki oraz autorefleksją kompozytorów II połowy XX wieku (m.in. Györgya Ligetiego, Helmuta Lachenmanna i Jonathana Harveya). Autorka książki *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (Warszawa 2012). Redaktor naczelna pisma „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej". Wykłada w Instytucie Muzykologii UAM. Numer ORCID: 0000-0002-8230-7158.

Przypisy

1. Autor konsekwentnie przywołuje oba te pojęcia, nie wdając się (z perspektywy historii muzyki XX wieku raczej słusznie) w szerszą dyskusję nad definiowaniem muzyki. Nawet w bibliografii pojawia się kategoria „Muzyka i dźwięki", choć jej układ (alfabetyczna lista

nazwisk twórców i tytułów) może już sugerować, że pojęcie muzyki wciąż pozostaje dominujące.
2. Z analityczną precyzją pisał o tym Jan Czarnecki, 2015.
3. O pojemności tego paradygmatu świadczy też fakt, że współczesna tłumaczka i kontynuatorka myśli Jankélévitcha, Carolyn Abbate, (pisząca także o głosie), pod pewnymi względami zbliża się nawet do postawy autora. Akcentuje między innymi ulotny, performatywny charakter dźwięku, choć jest dużo bardziej przywiązana do binarnych opozycji. Impuls antyhermeneutyczny Abbate czerpie z filozofii Jeana-Luca Nancy'ego czy Hansa Ulricha Gumbrechta. Por. Abbate, 2004.
4. Jako przykład może posłużyć wzmianka o sonoryzmie w kontekście „matematycznej fiksacji nowych systemów" na s. 94, podczas gdy sonoryzm był w swych założeniach kompozytorskich (i polityczno-społecznej wymowie w polskich realiach) raczej antysystemowy.
5. Przekonanie o konserwatyzmie Schönberga pojawiało się też w niemieckojęzycznej recepcji jego muzyki czy w pismach Pierre'a Bouleza, który za wzór stawiał sobie raczej Claude'a Debussy'ego. Co ciekawe, ten ostatni kompozytor pojawia się w książce tylko marginalnie.
6. Przekonanie, że właśnie muzyka najlepiej oddaje wewnętrzne doświadczenie nowoczesności oraz związane z nim zbiorowe wyobrażenia i niepokoje pomijane w oficjalnym dyskursie, leży także u podstaw książki Juliana Johnsona *Out of Time. Music and the Making of Modernity*. Autor próbuje ukazać nowoczesność w muzyce raczej przez pryzmat przemian ludzkiej wrażliwości niż historii stylów i technik kompozytorskich. Swoje tezy potwierdza licznymi przykładami muzycznymi, a omawiany przez niego repertuar sięga końca XVI wieku (Johnson, 2015).
7. Być może dlatego autor nie zagłębia się też w klasyfikacje sposobów słuchania, które, inspirując się dorobkiem Pierre'a Schaeffera, sformułował w kontekście kina Michel Chion w swojej *Audio-wizji* (2012), cytowanej na stronie 245.
8. Takie ujęcie dominuje choćby w popularnej antologii tekstów *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (2010).
9. Na koniec warto zasygnalizować, że język niemiecki został w książce bardziej zaniedbany od strony redakcyjnej. Rzuca się w oczy zwłaszcza konsekwentna (ale wobec psychoanalitycznego kontekstu książki także w jakiś sposób znacząca) zamiana słowa *Klangfarbenmelodie* na *Klagenfarbenmelodie* (od niem. *die Klage* – skarga).
10. Tę skłonność widać także w nurtach semiotyki muzycznej. Semiotyka uprawiana między innymi przez przywołanego w książce Jeana-Jacques'a Nattieza wyrasta ze strukturalnych metod analizy, podczas gdy semiotyka rozwijana przez fińskiego muzykologa Eero Tarastiego jest dużo bardziej nakierowana na poszukiwanie znaczeń muzycznych.
11. Jak pisał z asekuracyjną skromnością Witold Lutosławski: „Zawód kompozytora jednak jest złożony […] i należy do niego między innymi dyletanckie filozofowanie. Samo przez się może ono nie mieć żadnej wartości, ale jako czynnik pomocniczy w komponowaniu muzyki jest czasem niezbędne. Muszę się doń nieraz odwoływać mimo całej niechęci do dyletantyzmu" (2008, s. 44).
12. Jedna z najgłośniejszych tego typu publikacji nosi wymowny tytuł *Terminal Prestige* (McClary, 1989).

Bibliografia

Abbate, Carolyn, *Music – Drastic or Gnostic*, „Critical Inquiry" 2004 t. 30.

Borio, Gianmario, *L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique: Webern à Darmstadt*, tłum. A. Gianini, „Circuit" 2005 t. 15 nr 3.

Czarnecki, Jan, *Ineffable w filozofii muzyki. Zangwill wobec Jankélévitcha*, „Res Facta Nova" t. 16 (25), http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_25/RFN%2016%20Jan%20Cza… [dostęp: 17 I 2022].

Goehr, Lydia, *Dissonant Works and the Listening Public*, [w:] *The Cambridge Companion to Adorno*, red. T. Huhn, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Johnson, Julian, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford University Press, Oxford 2015.

Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, red. H. Cox, D. Warner, tłum. zbiorowe, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Lachenmann, Helmut, *Fragen-Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger*, [w:] Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, red. J. Häusler, wyd. 3, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2015.

Lutosławski, Witold, *Zapiski*, oprac. Z. Skowron, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2008.

McClary, Susan, *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, „Cultural Critique" 1989 t. 12, *Discursive Strategies and the Economy of Prestige*.

Momro, Jakub, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

Scherzinger, Martin, *The Executing Machine. Deleuze, Boulez and the Politics of Desire*, [w:] *The Dark Precursor. Deleuze and Artistic Research*, red. P. de Assis, P. Giudici, t. 1 *Sound and Writing*, Leuven University Press, Leuven 2017.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/dzwiekowe-osobliwosci*

didaskalia
gazeta teatralna

choreografia dla dzieci i rodzin

Polityczność choreografii dla rodzin z perspektywy performance as research

Hanna Bylka-Kanecka

The politicalness of choreography for families from the perspective of performance as research

The aim of the paper is to provide a reflection on the choreographic practice in the field of dance performance for families in the context of related fields of politicalness, from the perspective of performance as research. The author describes some important moments in the global and Polish cultural policy concerning dance for children and presents an understanding of politicalness after Ana Vujanović and Mark Franko. The text undertakes reflection on the usefulness of the language of posthumanism (Chikako Takeshita, Karen Barad and Donna Haraway) in research into choreography intended for families. The author gives an insight into the creative practice by analysing the dimensions of politicalness in three performances by the Holobiont collective which she co-founded.

Keywords: performance as research; choreography; the political; TYA; posthuman

Taniec i choreografia dla dzieci są obecnie w stadium intensywnego rozwoju (Bylka-Kanecka, 2020). Zarówno w Polsce, jak i na świecie powstaje coraz więcej spektakli tanecznych adresowanych do młodych widzów. Opiniotwórcze międzynarodowe festiwale z obszaru TYA (Theater for Young Audience) proponują coraz więcej wydarzeń z dziedziny tańca i choreografii dla dzieci, również najmłodszych. Organizowane są również przeglądy[1].

Moment, w którym choreografia dla dzieci i rodzin zaczyna być widocznym elementem polskich i światowych scen, uważam za odpowiedni do tworzenia języka ich opisu i krytycznej refleksji. Umożliwiają one bowiem określanie specyfiki tańca i choreografii dla dzieci (wraz z kreśleniem coraz gęstszej mapy ważnych pytań), ułatwiają komunikację z osobami z innych dyscyplin, pomagają uwypuklić potencjał tego typu działań choreograficznych oraz są krokiem do zadbania o odpowiednie warunki intelektualne, instytucjonalne i finansowe ich rozwoju. Rozwój myśli krytycznej w obszarze choreografii dla dzieci i rodzin uważam za szczególnie istotny również ze względu na szczególny w tym kontekście splot wymiarów publicznego i prywatnego. Wraz z rozwojem (czy wręcz boomem) badań na temat dzieciństwa, nie sposób pominąć konieczności rewizji form i treści proponowanych dzieciom wydarzeń artystycznych. Postawienie przez twórczynie i twórców pytania o sprawczość odbiorów wydaje się dziś konieczne, a kwestia demokratyzacji doświadczenia artystycznego nabiera w tym przypadku szczególnej wagi: historia emancypacyjna dzieci liczy przecież dopiero około stu lat, a ich zależność od dorosłych jest bezdyskusyjna. To sprawia, że myśląc o dziecku warto spoglądać szerzej, na cały system (najpierw rodzinny, później społeczny) i na sposoby tworzenia spektakli, będących przecież również swojego rodzaju systemami.

Moja praktyka choreograficzna w ramach kolektywu Holobiont, który współtworzę z Aleksandrą Bożek-Muszyńską, odsłoniła przede mną serię trudnych i ważnych pytań o układ sił, sposoby wytwarzania i używania władzy (artysty/artystki, rodzica, dziecka), środki komunikacji z widzami, metody dbania o siebie i o uczestniczki i uczestników wydarzeń. Splątane układy relacji, zastałych i wytwarzających się tymczasowo struktur, oczekiwań, sojuszy, nieporozumień, zrywów, odmów i zaangażowania, które obserwujemy podczas naszych spektakli, prowadzi mnie do potrzeby

ponownego przemyślenia nie tylko aspektu polityczności naszej działalności, ale również krytycznego potencjału, który kryje się w choreografii dla rodzin. Celem artykułu jest namysł nad praktyką choreograficzną spektakli tanecznych dla rodzin w kontekście związanych z nią obszarów polityczności, z perspektywy *performance as research*[2]. W tym celu wymienię najważniejsze wydarzenia polityki kulturalnej ostatnich lat wobec tańca dla dzieci, wyartykułuję bliskie mi rozumienie polityczności, podzielę się częścią wyjściowej dla mnie w myśleniu o choreografii dla rodzin siatką ideową oraz poddam analizie dotychczasowe, powstałe w latach 2016-2019 cztery spektakle kolektywu Holobiont: *DOoKOŁA*[3], *Księżycowo*[4], *_on_line__*[5] i *Gdzie kształty mają szyje*[6].

Polityka kulturalna

W ostatnich latach miały miejsce dwa wydarzenia o przełomowym charakterze, obrazujące ogromną dynamikę zmian na tym polu – jedno w Polsce, drugie na świecie. Na rodzimym gruncie historycznym wydarzeniem była pierwsza w dziejach polskiego tańca Mała Platforma. Włączona w organizowaną od 2008 roku, regularnie co dwa lata, Polską Platformę Tańca impreza odbyła się w Gdańsku 30-31 sierpnia 2019 roku. Organizatorzy – Instytut Muzyki i Tańca, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku i Fundacja Polka dot – zaprosili uczestniczki i uczestników do obejrzenia spektakli kierowanych do dzieci i rodzin oraz do udziału w panelu dyskusyjnym na temat tańca dla dzieci i w ruchowych warsztatach plenerowych. Inicjatorkami były Ula Zerek i Katarzyna Ustowska, związane ze wspomnianą Fundacją Polka. Apetyt na imprezę tego typu został wyartykułowany już na platformie w 2017 roku przez Alicję Morawską-Rubczak, specjalistkę od teatru dla najmłodszych widzów, podczas panelu *I co z tym tańcem… dla dzieci?*. Mała Platforma pozwoliła na konsolidację polskiego środowiska

skupionego wokół tańca i choreografii dla dzieci i rodzin oraz była sygnałem instytucjonalnym świadczącym o zauważaniu rozwoju tego nurtu w Polsce. Platforma „rodzinna” odbyła się co prawda parę dni przed „dorosłą” Platformą, co nie pomogło integracji (Lemańska, 2019), jednak już dwujęzyczny katalog łączy obie imprezy i jest bezcennym materiałem archiwalnym i promocyjnym.

Przełomowym wydarzeniem na arenie międzynarodowej było powołanie sieci Young Dance Network (YDN) w 2021 roku. Organizacja powstała i będzie funkcjonować pod parasolem ASSITEJ International[7], największej światowej organizacji skoncentrowanej na rozwoju sztuk performatywnych dla dzieci, mającej obecnie swoje centra w osiemdziesięciu pięciu krajach na świecie. YDN jest jedną z sześciu sieci działających w ramach stowarzyszenia, obok tych skupionych na rozwoju młodych profesjonalistek i profesjonalistów z obszaru TYA (Next Generation), scenopisarstwa (Write Local Play Global), sztukach perfomatywnych dla dzieci do piątego roku życia (Small size), badaczek i badaczy akademickich (International Theatre for Young Audiences Research Network) i rozwijania teatru dla dzieci w kierunku inkluzyjności (The International Inclusive Arts Network). Kontekst powstania Young Dance Network jest istotny ze względu na decyzyjność i opiniotwórczość stowarzyszenia ASSITEJ International, które współtworzy wytyczne i raporty na szczeblu światowym i kontynentalnym. Zaangażowanie stowarzyszenia realnie wpływa na politykę kulturalną wielu państw i przyczynia się do promocji oraz dystrybucji środków finansowych, które umożliwiają artystkom i artystom długofalowe działania. Powołanie osobnej sieci poświęconej wyłącznie tańcowi dla dzieci stwarza więc nadzieję na rozwój tego obszaru i zwiększenie jego widzialności. Ta ostatnia jest wartością, którą YDN artykułuje w swoich celach[8], obok, między innymi, budowania świadomości potencjału tańca w kontekstach edukacyjnych,

tworzenia platformy wymiany doświadczeń, tworzenia wspólnych projektów, budowania wiedzy, określania i promocji specyfiki tańca. YDN jako swój symbol wybrała okrąg mający ilustrować inkluzyjność, brak hierarchii i bezocenność. Sieć definiuje taniec szeroko: „Everybody can dance and join the dancing community" – czytamy w jednym z pierwszych zdań opisu ich działalności. To zdanie, choć wydaje się ogólnikowe, ma fundamentalne znaczenie – to mocna deklaracja ideowo bliska demokratyzacji tańca.

Wspomniane wydarzenia świadczą o istnieniu masy krytycznej osób zajmujących się tańcem i choreografią dla dzieci oraz potrzebą popularyzacji tej dziedziny. Taką potrzebę zauważa również Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, chcąc promować polskie prace z tego obszaru za granicą, w ramach niedawno powstałego programu PolandDances. Obecny moment w historii tańca dla dzieci kojarzy mi się z powolnym, ale też zdecydowanym wykluwaniem się czegoś, co obecne jest w różnym natężeniu już od wielu lat na całym świecie. Zadawanie pytań o to, co, jak i dla kogo tworzymy, nabiera, w moim przekonaniu, w tym momencie szczególnej wagi.

W tym miejscu wspomnę tylko o temacie sposobów produkcji. Myślę, że zasługuje on na osobny tekst. Cały czas bowiem jest dla mnie tajemnicą, jak produkować, żeby zaopiekować się nie tylko widzami, ale też sobą. Jak zadbać o odpowiednie warunki finansowe i przestrzenno-czasowe dla osób, które tworzą spektakle ruchowe dla dzieci? W szczególności gdy te (tak jak ja) są rodzicami małych dzieci i muszą czas podzielić między pracę w studiu i ten spędzony z rodziną. Choć każde miejsce, w którym przygotowywałyśmy nasze spektakle, było pomocne i otwarte, to nadal uważam, że tworzenie spektaklu jest procesem podobnym do opiekowania się noworodkiem, który wymaga uwagi, czasu i sił. Aby utrzymać się wyłącznie z robienia spektakli tanecznych dla dzieci, ten symboliczny poród musiałby wydarzać się kilka

razy w roku – moje procesy twórcze trwają dużo dłużej, tak samo jak regeneracja po premierach. Jak produkować w bliskiej relacji do siebie i z uszanowaniem innych? Ile prób otwartych organizować? W jakim stopniu włączać rodziny w proces powstawanie spektakli? Jak dbać o życie spektaklu tanecznego, który nie powstaje w ramach instytucji repertuarowej? Część z tych problemów dotyka całego polskiego środowiska tańca, ale zastanawiam się nad formami instytucjonalnego wsparcia dla artystek i artystów tańca, którzy są jednocześnie rodzicami, i dla tych, którzy tworzą spektakle dla dzieci i rodzin. Mam nadzieję, że zaistnienie Małej Platformy i światowy trend rozwoju choreografii dla dzieci będzie sprzyjał pojawianiu się systemowych (polskich i ogólnoświatowych) rozwiązań w tym zakresie.

Polityczność

W niniejszym tekście proponuję ujęcie polityczności w szerokim rozumieniu jako filtra (w znaczeniu filtra oświetleniowego, nie sitka) pokazującego ujawniające się i rozpływające znaczenia, podmioty, ich grupowe rozpoznania oraz wzajemne dynamiczne układy i relacje. Takie ujęcie bliskie jest polityczności opisywanej przez Anę Vujanović, która zwraca również uwagę na polityczność jako sposoby działania i interweniowania w strefie publicznej (2018)[9]. Wychodzę jednocześnie z założenia, że choreografia chcąc nie chcąc zawsze jest polityczna. Nie interesuje mnie zatem osąd dotyczący bycia lub niebycia polityczną (a tym bardziej konkurs w kategorii bycia najbardziej lub najmniej polityczną). Bardzo zajmuje mnie natomiast to, jak w wydarzeniach tanecznych kierowanych do dzieci i rodzin polityczność się objawia. Lub inaczej, jaka (w znaczeniu struktury, kolorytu, jakości, terenu, a nie „wielkości”) jest polityczność danych wydarzeń. Jak skonstruowane są elementy wynikające ze świadomej refleksji i gdzie ukazuje się, często nawet ciekawsza, nieświadomość artystycznych założeń i

samego spektaklu. Zostając przy tej psychoanalitycznej metaforze, rozważania nad politycznością rozumiem jako analizę tego, co na powierzchni, połączoną z wglądem w to, co ukryte, ale różnorodnie się manifestujące. Pod tymi względami bliska mi jest więc refleksja choreografa i badacza Marka Franko, który w jednym z ważniejszych tekstów o polityczności tańca pisze: „Mówienie […], że taniec nie jest polityczny, w gruncie rzeczy nic nie znaczy. Badania wokół tańca powinny zatem nieustannie powracać do skomplikowanych interakcji między tańcem a określoną w różny sposób polityką" (2018, s. 39).

Podejmując się próby analizy i wglądu w twórczość, której jestem współautorką, z jednej strony wchodzę na grząski grunt nigdy nie dość obiektywnej perspektywy i związanego z nim lęku kompetencyjnego (Berendt, Guzy, Majewska, Ruszkiewicz, Wawryk, 2021). Widząc jednak, że problemowych tekstów krytycznych o choreografii dla rodzin nadal jest bardzo mało, sądzę, że każdy wkład w rozbudowę dyskursu jest potencjalnie cenny. Pisanie z pozycji osoby czynnie budującej polską scenę tańca pozwala mi odsłaniać tematy z perspektywy praktycznego doświadczenia i teoretycznej refleksji. Mam nadzieję, że tekst będzie dla czytelniczek i czytelników inspiracją do dalszego, głębokiego i poważnego namysłu nad tym, jaki ładunek polityczny kryje się w często niepozornych przedstawieniach dla „naszych milusińskich"[10], a dla twórczyń i twórców do budowania i obserwacji własnych, subiektywnych sieci ideowych w kontekście konstruowania wydarzeń dla dzieci i rodzin.

Pierwszym krokiem w tej podróży jest odsłonienie części siatki ideowej, z której wywodzą się prace kolektywu Holobiont. Nurtem szczególnie dla mnie użytecznymi w refleksji nad tańcem i choreografią dla dzieci, a który ze sztukami performatywnymi dla dzieci łączony jest nadal rzadko, jest

posthumanizm[11]. Wątki poruszane przez autorki i autorów je reprezentujących były dla mnie punktem wyjścia przy tworzeniu większości koncepcji spektakli i tekstów aplikacyjnych kolejnych prac kolektywu Holobiont. Odniesienia te najczęściej nie znajdują się w opisie spektakli kierowanych do widzek i widzów, gdzie w grę wchodzi marketingowa komunikatywność, ale są one częścią procesu pracy nad spektaklami. I nawet jeśli nie o każdym naszym spektaklu myślę, wychodząc bezpośrednio od tekstów posthumanistycznych, to z dystansu czasowego widzę, że nasze prace i tak nieustannie krążą wokół niektórych jego zagadnień.

Post-human

Nazwa współtworzonego przeze mnie kolektywu została utworzona w 2018 roku[12] i pochodzi z inspiracji lekturą książki Donny Haraway *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016). Termin „holobiont" (gr. *hólos* – wszystko, całość; *bíos* – życie), utworzony przez biolożkę Lynn Margulis w 1991 roku i przywołany przez Haraway, oznacza złożony organizm współistniejący w symbiozie z różnymi innymi organizmami. I choć badaczka używa terminu do określenia relacji ludźmi z nieludźmi, to „holobiont" wydał mi się celną metaforą rodziny, która w swojej różnorodności i złożoności stanowi całość. Nie tylko jako (najczęściej) genetycznie spokrewniona układanka, lecz również jako pewien system ze sferą wspólnych doświadczeń (wspólnie przeżytych emocji, wspólnego miejsca zamieszkania, wspólnie zjadanych posiłków itp.) kształtujących ich rodzinną mikrobiotę. Całość ta zanurzona jest w większej sieci relacji, jakimi są społeczeństwo, kultura, ekosystem, materia, kosmos.

Metafora rodziny jako holobiontu jest dla mnie szczególnie ciekawa ze

względu na ontologiczny aspekt w kontekście mówienia o podmiotach i przedmiotach (oraz podmiotowości i przedmiotowości) wszystkich uczestniczek i uczestników proponowanych przez nas rodzinnych wydarzeń artystycznych. Posthumanizm (jak i zwrot archiwalny) odbiera nam ufność dotyczącą całościowych i stabilnych kategorii, wskazując (choć w różny sposób) na ich często niespodziewaną dynamikę, w której do głosu dochodzą inne niż słyszane najgłośniej aspekty, osoby, podmioty, przedmioty, wątki, a hierarchie i układy władzy między nimi są w ciągłym ruchu i można na nie spojrzeć z wielu subiektywnych perspektyw. Ta ontologiczna płynność czy wrażliwość jest dla mnie szczególnie inspirująca właśnie w kontekście myślenia o dzieciach, dzieciństwie i obustronnych relacjach (także władzy) dorosłych z dziećmi. Same terminy oraz pola skojarzeniowe związane ze słowami „dziecko", „dzieciństwo", „dorosły" traktuję jako przenikające się, niedomknięte, zmienne i wrażliwe na procesy kulturowe.

Serią wydawniczą, która wnikliwie, interdyscyplinarnie i odważnie łącząc spojrzenie praktyczne z teoretycznym dotyka konstruktów i praktyk związanych z dzieciństwem, jest Contesting Early Childhood[13]. Jej autorki i autorzy skupiają się przede wszystkim na edukacji przedszkolnej, analizując (z perspektywy filozofii, pedagogiki, neurobiologii, nauk politycznych), jak opieka przedszkolna może kształtować struktury demokratyczne świadome swojej etyki. Seria jest bezcenna również w kontekście widoczności badań nad dziećmi młodszymi niż szkolne. Stawia je w centrum poważnego i osadzonego krytycznie namysłu nad wpływem tworzonych przez dorosłych struktur na dzieci i ich rozwój.

W swojej praktyce badawczo-artystycznej szczególnie interesują mnie jednak polityki jeszcze wcześniejsze niż te związane z placówkami przedszkolnymi. Pytaniem, które wraca w naszych pracach, jest to o momenty i początki

budowania znaczeń i struktur. W tym kontekście chciałabym przytoczyć fascynujący tekst *From Mother/Fetus to Holobiont(s): A Material Feminist Ontology of the Pregnant Body* feministycznej badaczki Chikako Takeshity (2017). Wychodząc od refleksji twórczyni realizmu sprawczego Karen Barad na temat osób w ciąży, Takeshita wprowadza niedychotomiczny i niezindywidualizowany termin „matkipłodu" na określenie holobiontu, jakim jest osoba ciężarna. Zestawia feministyczną narrację na temat odrębności płodu od matki (która od lat budowana była w kontekście słusznej walki o kobiecą autonomię i prawa rozrodcze) z myślą Barad oraz najnowszymi badaniami z dziedziny biologii, wskazującymi szereg symbiotycznych bakterii, które dzielą płód (jako holobiont – gość) i matka (jako holobiont – gospodyni/host). Z tej perspektywy, wpisującej się w myśl nowomaterialistyczną, trudno jest mówić o odrębności matki i płodu, a termin „holobiont" celnie oddaje relacyjność i złożoność tego wieloorganizmowego, symbiotycznego bytu. Jak pisze Takeshita:

> Uczestnictwo bakterii zmusza nas do rekonceptualizacji ciąży nie tyle jako procesu współpracy między Matką a Płodem, ale jako integrowania się zapłodnionego jaja w holobiont. Holobiont z definicji przeciwstawia się binarnemu ja/inny(a): zrozumienie, że wiele naszych „osobistych" cech jest definiowanych przez aktywność drobnoustrojów wchodzącą w interakcję z genomem gospodarza (gospodyni), osłabiło pojęcie całkowicie niezależnego organizmu, wokół którego zbudowane jest „ja" (s. 14).

Refleksję Takeshity chciałabym zestawić z namysłem nad arystotelesowskimi kategoriami opisującymi życie *bios* i *zoe* zaproponowanym przez posthumanistyczną filozofkę Rosi Braidotti. Jak pisał Karl Kerényi, *zoe*

oznacza wszelkie istniejące życie, natomiast *bios* „zarysowuje […] wyraziste, charakterystyczne kontury życia, odróżniające jedno istnienie od drugiego, […] wyraża życie o określonych cechach" (Kerényi, 1997, s. 16). Arystoteles życie *bios* uważał za

> jedyne warte namysłu i szczególnej ochrony […] podczas gdy ów biologiczny aspekt życia – *zoe* związane z banałem codziennego zaspokajania potrzeb fizjologicznych – zepchnięty został do niedocenianej sfery życia codziennego […], pozostającego domeną kobiet i niewolników (Bakke, 2012, s. 38).

Braidotti w swojej materialistycznej koncepcji (mającej korzenie w tradycji spinozjańskiej) stawia tezę o współczesnej zmianie humanistycznego podmiotu – *bios* zostaje sprowadzone do *zoe*. Jak interpretuje Monika Bakke:

> Powrót *zoe*, będącego siłą wypieraną przez tradycję humanistyczną, domaga się teraz poważnego potraktowania w ramach nauk humanistycznych i rozbudza nadzieje na dostrzeżenie potrzeby pilnego przeformułowania relacji ludzkiego z nie-ludzkim. To zaś dopiero pozwoliłoby na przełamanie antropocentrycznej i androcentrycznej ontologii i etyki, co z kolei otworzyłoby możliwości wyłonienia się innej podmiotowości, konstytuującej się przy pełnej akceptacji *zoe* (s. 40).

Artystycznie najciekawszym pytaniem wynikającym z refleksji przytoczonych badaczek posthumanistycznych jest dla mnie to o momenty wyłaniania się i wyodrębniania (oraz chowania się i rozpływania) bytów i znaczeń, w szczególności w kontekście relacji rodzicielskich i opiekuńczych. Historia

dzieciństwa pełna jest przykładów opisujących okresy skrajnie antropocentrycznych wizji dziecka – najbardziej chyba spektakularnym przykładem był średniowieczny zwyczaj przestawiania dzieci na obrazach jako malutkiego rozmiaru dorosłych. Widzenie dziecka jako niedokończonego dorosłego (niestety do dziś często obecne i praktykowane) zakłada, że bycie małych dzieci w świecie jest procesem ich „uczłowieczania". Perspektywa posthumanistyczna pozwala natomiast spojrzeć na małe dzieci (mówiąc średniowieczną metaforą: na przedludzi) jako pełnoprawne stworzenia, bytujące w określonym środowisku i mające z nim specyficzne relacje. Tak rozumiana relacyjność, subtelna dla percepcji z zewnątrz i jednocześnie radykalnie odczuwana i konstytuująca ze środka, holistycznie łącząca to, co materialne i fizyczne, z tym, co kognitywne i emocjonalne, uznająca przepływy pomiędzy różnymi, ludzkimi i nie ludzkimi agent(k)ami i ich wpływ na to, w jaki sposób w danym momencie odczuwamy siebie i świat, jest mi szczególnie bliska i wybrzmiewa w naszych spektaklach. Aspekt rodzicielskiej relacji jest tu równie istotny, ponieważ sztuką dla dzieci i rodzin i zainicjowaniem artystycznego spotkania z Aleksandrą Bożek-Muszyńską zajęłam się po tym, gdy po raz pierwszy zostałam mamą, co było dla mnie doświadczeniem szczególnym, a towarzyszenie moim dzieciom w życiu codziennym stało się silnym impulsem otwierającym refleksję na temat początków budowania struktur, znaczeń i polityczności.

Szczególnie dla mnie ciekawym i użytecznym aspektem posthumanizmu w kontekście tworzenia spektakli tanecznych dla rodzin jest interdyscyplinarny język, włączający w rozważania filozoficzne terminy z dziedziny biologii czy fizyki. W kontekście myślenia o ruchu i choreografii język ten jest kopalnią inspirujących wyobrażeń i metafor. Ciekawym artystycznie i badawczo dla mnie tematem są momenty rozpoznawania, uznawania, odczuwania odrębności od siebie np. członków rodziny, ale też kwestia rodzinnych

konstelacyjnych relacji i zależności. Kiedy z *zoe* wyłania się *bios*? I jak funkcjonuje (oraz z czego się składa) holobiont, którym jestem i w którym jestem? Jak spytałaby Barad: „when matter comes to matter?". Te pytania zadaję sobie i staram się, żeby wybrzmiewały w naszych spektaklach w kontekście kwestionowania tradycyjnej, hierarchicznej struktury składającej się kolejno z artystów, widzów dorosłych i dziecięcych uczestników.

Post-dance

W październiku 2015 roku w Sztokholmie odbyła się ważna dla tańca eksperymentalnego konferencja *Post-dance*, gromadząca światowej sławy teoretyków, artystki, nauczycieli, jak i kuratorki. Celem konferencji było „znalezienie czasu i przestrzeni do refleksji nad rozwojem i siłami, które ukształtowały wyobraźnię choreograficzną od lat sześćdziesiątych do dziś"[14]. Jednym z owoców trzydniowej konferencji była publikacja z tekstami wystąpień. W jednym z nich Mårten Spångberg, szwedzki artysta działający w dziedzinie choreografii w jej szerokim rozumieniu, próbując zarysować swoje rozumienie relacji choreografii i tańca, pisze: „Taniec w stanie wyjściowym nie jest zorganizowany, jest czystą ekspresją, ale żeby się umiejscowić, potrzebuje organizacji […] nie ma [jednak] związku przyczynowego między choreografią i tańcem ani między tańcem a choreografią" (Spångberg, 2017). Spångberg przedstawia taniec jako coś pierwotnego i witalnego, do jego rozpoznania potrzebujemy jednak konkretnych struktur. Wątek wyłaniania i świadomego rezygnowania z podmiotowości powraca również w dalszej części jego konferencyjnej wypowiedzi:

> Taniec nie jest przede wszystkim kwestią podmiotowości. Taniec

> jest podmiotem performującym formę. Jest performującymi podmiotami lub tożsamościami, ale ich odpowiedzialność nie polega na wydobywaniu podmiotowości, ale zamiast tego […] na stawaniu się wehikułami tańca, stawaniu się anonimowym (s. 374).

Sposób, w jaki Spångberg nobilituje anonimowe, rozpłynięte, świadomie wycofane podmiotowo i tożsamościowo witalne bycie, kojarzy mi się z dyskursem na temat improwizacji tanecznej, której rozkwit nastąpił za sprawą awangardy amerykańskiej lat sześćdziesiątych, której źródła historyczne sięgają jednak znacznie głębiej, bo do „praktyk kulturowych Afroamerykanów i rdzennych Amerykanów" (Ciesielski, 2020, s. 28). Praktyki pozwalające odsunąć się od tożsamościowego schematu na rzecz znajdowania energetycznej, spontanicznej, bezpośredniej obecności interpretuję jako to, co Spångberg nazywa tańcem. Wątkiem istotnym dla mnie choreograficznie jest śledzenie własnej uwagi i obserwacja dynamiki i momentów, w których jestem w stanie wyodrębniać różne spostrzeżenia, osądy, myśli, skojarzenia – i tych, w których pozwalam sobie pozostawać w stanie żywego niewyodrębniania, „jeszcze nienazwania", zawieszenia (co umożliwiają również praktyki ruchowe i narzędzia choreograficzne). Najciekawsze wydają mi się momenty przejścia między jednym stanem a drugim. Umiejętność ich rozpoznawania, rozróżniania i zabawy z nimi pozwala na zaobserwowanie w sobie subiektywnych i głębokich polityk, którymi się kierujemy – i to właśnie chciałabym dzielić i wspólnie przeżywać z osobami, które przychodzą na nasze spektakle i współtworzą je różnymi rodzajami uczestnictwa. I w tym sensie interesują mnie osobiste polityki (czy może lepiej mikro- i nanopolityki) rodzinne. Przywołując raz jeszcze Braidotti i jej interpretację Arystotelesa – jakie obszary rodzinnie ustanawiane są jako *zoe* (widziane jako rozproszone, witalne, zwyczajowo w historii danej rodziny

uznawane za niewarte namysłu), a jakie sytuują się w sferze *bios* (odczuwane jako nazwane, stabilne tożsamościowo i wynikające z tradycyjnie naddanej im wyższości)? I jak te ideowe przekonania czy życiowe przyzwyczajenia są praktykowane w kontekście rodzinnym? Kto i w jaki sposób o nich decyduje? Czy są one niezmienne, czy negocjacyjne? To pytania, które towarzyszyły mi podczas powstawania każdego z naszych spektakli.

Treść, forma, sposoby produkcji

Mówiąc o polityczności tańca i choreografii, chciałabym, za Aną Vujanowić i Joanną Szymajdą, zwrócić uwagę na jej trzy modalności (Vujanović) czy wymiary[15]: treść, formę i sposoby produkcji i przyjrzeć się pierwszym dwóm w kontekście wspomnianych wcześniej prac kolektywu Holobiont.

Nasze spektakle opierają się na założeniu o istotności fizycznego i emocjonalnego zaangażowania w relację dziecko-rodzic i o potencjale sztuki tańca i choreografii do pogłębiania relacji rodzinnych. Gdy po pewnym czasie wróciłam do napisanej przeze mnie koncepcji (będącej jednocześnie aplikacją konkursową) naszego pierwszego, „założycielskiego" spektaklu – *DOoKOŁA*, zobaczyłam, że jego pierwotny, roboczy tytuł brzmiał *Progres przez regres*. Zmieniłyśmy go, bo był wybitnie niechwytliwy marketingowo, oddaje on jednak sam początek ideowego pola naszej działalności i założenie, że to poprzez dostęp do cennego, regresywnego stanu umysłu dorosłego rodzica lub opiekunki czy opiekuna możliwe jest wzrastanie rodziny i wartościowe towarzyszenie dziecku w jego rozwoju. Ów regres rozumiem jako umiejętność rozpuszczania konstruowanej przez wiele lat tożsamości i holistyczne otwarcie na różnorodność wpływów i doświadczeń, które tworzą się w czasie spędzanym z naszymi podopiecznymi.

Wszystkie prace naszego kolektywu są konsekwentnie i świadomie komunikowane jako wydarzenia rodzinne (a nie wyłącznie dla dzieci). Dotychczasowe spektakle adresowane są do rodzin z dziećmi w różnym wieku (*DOoKOŁA*: od półtora roku do trzech lat; *Księżycowo*: do dwóch lat; *_on_line__*: od pięciu do siedmiu lat; *Gdzie kształty mają szyje*: od sześciu do siedmiu lat). Czas przed rozpoczęciem nauki w szkole wydaje się nam szczególnie cenny w kontekście budowania więzi rodzinnych, będących matrycą późniejszych więzi społecznych. Tworząc materiał ruchowy do spektakli, korzystamy przede wszystkim z praktyk somatycznych (w szczególności Body-Mind Centering, metody Feldenkraisa i Ruchu Autentycznego, często twórczo je interpretując – pracę nad *Księżycowem* oparłyśmy na przełożeniu logiki BMC na kaktusy), improwizacji zadaniowej oraz pracy ze snami[16]. Wszystkie te metody pozwalają na budowanie mostów z dziecięcym doświadczeniem w inny sposób i są metodą podtrzymywania dziecięcej pamięci oraz otwartego i uważnego stanu umysłu potrzebnego do nawiązania otwartej zabawy podczas spektakli.

Najważniejszym czynnikiem związanym z treścią naszych wydarzeń jest budowanie jej wokół abstrakcyjnych obrazów i obiektów scenograficzno-sensorycznych. (Świadomie zapożyczam i transformuję tu termin „obiekt sensoryczny", rozpowszechniony przez Tomasza Bergmana i Izabelę Chlewińską, ponieważ uważam go za zgrabną metaforę opisującą przedmioty lub obiekty stymulujące do ruchu). W *DOoKOŁA* jest to dwanaście identycznych piankowych różowych materacy. Są one kolejno: zwinięte i powieszone, formowane w różne kształty i w końcowej scenie rozłożone płasko na ziemi. Scenografia *Księżycowa*, najbardziej ukonkretniona, składa się z kotary z materiału imitującego skałę i filcowo-metalowych obiektów w różnych rozmiarach, których kształty są zainspirowane rozmaitymi

gatunkami kaktusów. Trzeci spektakl, *_on_line__*, odbywa się na ogromnej kartce (mniej więcej sześć na siedem metrów, w zależności od przestrzeni, w której gramy), na której dzięki pastelom utrwalającym ruch performerów i rodzin powstaje wielkoformatowy, abstrakcyjny obraz. Tytuł ostatniego spektaklu, *Gdzie kształty mają szyje*, nawiązuje już bezpośrednio do zabawy z abstrakcją. Scenografia, zaprojektowana przez artystkę wizualną Alicję Bielawską, składa się z otwartych na wielość znaczeń kolorowych mobilnych kotar, sznurkowych łuków oraz obłych drewnianych obiektów, które można przesuwać po podłodze. Każda ze tych scenografii jest pomyślana i używana w spektaklu w taki sposób, aby uruchamiać wyobraźnię dziecięcej i dorosłej widowni. W rozmowach, które prowadzimy po każdym spektaklu, słyszymy rozmaite opowieści, które uruchamiają się zarówno w dzieciach, jak i w dorosłych. Dorośli bardzo często próbują upewniać się, czy ich odbiór i wyobraźnia pokrywają się z założeniami, którymi kierowałyśmy się podczas robienia spektaklu. Dzieci nigdy nas o to nie pytają. Ten sam tworzony przez nas kształt z pianek nazywany zostaje kwiatem, gaśnicą, wężem i poduszką. Wiszące formy z *Księżycowa* są robakami, meduzami, kosmitami czy wężami od prysznica. Podczas ostatniej sceny *_on_line__*, która polega na podniesieniu gigantycznego rysunku i sekwencji zmieniających się kolorów świateł (każde z nich wydobywa inne kolory i elementy rysunku), przysłuchujemy się opowieściom o księżycach, tęczach, dinozaurach i mapach. Obiekty spektaklu *Gdzie kształty mają szyje* są nazywane firankami, ogniem, chmurą (tkaniny), portalami, warkocznikami, bramami (sznurkowe łuki), kamyczkami, gąsienicą, ludkami (obiekty drewniane). Jedynie w tym spektaklu pojawia się poetycki tekst, który powstał w trakcie improwizacji ruchowych. Jego treść i składnia nie domykają opowieści i znaczeń, wręcz przeciwnie – zachęcają do własnych skojarzeń i upewniają widzów i widzki w tym, że każda osobista logika będzie tu mile widziana. Przykładowo tekst

wypowiadany naprzemiennie przez performerki w pierwszej scenie brzmi:

> Witajcie w naszym miejscu. Dawno, dawno temu tutaj też tak będzie. Chociaż parę rzeczy wyglądałoby inaczej, gdyby nie to, że daleko, daleko, tam, tam, żył sobie raz jeden, który tak jak czerwona zawsze chciał być z przodu. I bardzo chętnie bierze w obrót sfer niebieskich i pomarańczowych, a fioletowy babra się w zielonej gumiastej paproci, bo nie wie, że deszcz pada też czasem na boki.

W naszych spektaklach kolejne sceny nie tworzą jednej opowieści (narracji jest najwięcej w *Księżycowie*), są raczej zestawem różnych działań performerek i performera w relacji do siebie nawzajem, do obiektów i do rodzin uczestniczących w spektaklu. Obiekty i performerzy zmieniają swoje kształty, konteksty i znaczenia. Pozwalają, żeby skojarzenia miały się o co zahaczyć, z czego wyrosnąć – i rozpłynąć się, tworząc miejsce na kolejne. Praca z abstrakcyjnymi formami i obrazami, która uruchamia wyobraźnię zarówno dzieci, jak i dorosłych, pozwala nam na emocjonalne i poznawcze zaangażowanie całej rodziny. Jest to dla nas szczególnie ważny aspekt, ponieważ zakładamy, że dziecko nie istnieje w próżni społecznej (nie ma spektaklu dziecięcego bez udziału rodzica czy opiekuna – nawet jeśli miałby nim być nauczyciel szkolny) oraz że rodzice również mają potrzeby estetyczne, które zaspokoić może rodzinne wyjście do teatru na spektakl taneczny.

Drugim ważnym i stałym elementem naszych dotychczasowych prac jest włączanie rodzinnej zabawy w przedstawienie. Wszystkie nasze spektakle zakładają aktywny udział rodzin (o czym więcej w dalszej części tekstu).

Klasyczny w przedstawieniach dla małych dzieci podział: trzydzieści minut spektaklu plus dziesięć minut zabawy (najczęściej już bez performerów) odrzuciłyśmy z góry. Wspólną zabawę uważamy za najważniejszą. Jeśli rodziny zaczynają aktywnie działać dopiero po zakończonym spektaklu (a we wszystkich są części interaktywne), to spektakl nie działa tak, jakbyśmy chciały. Jest to dla nas sygnał, że części interaktywne są zbyt krótkie lub zbyt sztywno skonstruowane i nie dają możliwości swobodnej i satysfakcjonującej ekspresji uczestniczek i uczestników. Dorośli widzowie są jednak często zanurzeni w klasycznej konwencji spektakli dla dzieci i nie zawsze łatwo jest ich z niej wydobyć. Jednym z naszych sprawdzonych sposobów jest pozostawianie podczas części wspólnych dużej przestrzeni dla rodzin. Performerki wyciszają na jakiś czas aktywność, czasem do prowokacyjnego minimum[17], dając jednocześnie znać, że bez aktywności rodziców przedstawienie będzie trwało w stanie zawieszenia. Włączając zabawę rodzin w spektakle, chcemy docenić codzienną wspólną aktywność dzieci i dorosłych, pokazując tym samym, że to właśnie w niej kryje się największa kulturowa wartość.

Aspekt włączania rodzin w działania na scenie dotyczy również drugiej wspomnianej modalności polityczności – formy. Wszystkie nasze spektakle składają się z części do oglądania, tych pomyślanych jako wspólne działanie ruchowe oraz tych, w których granica między pierwszym a drugim typem zostaje intencjonalnie zatarta. *DOoKOŁA* zaczyna się od parunastominutowej sekwencji do oglądania, potem następuje scena wspólnej zabawy zaczynająca się od stopniowego przekazywania widowni piankowych materaców. Rodziny do końca spektaklu zostają na scenie i performerki działają z nimi lub równolegle do nich. W *Księżycowie*, które adresowane jest do rodzin dziećmi w wieku do dwóch lat, dramaturgia jest naprzemienna

(choć dzieci przez cały czas trwania spektaklu mogą się swobodnie poruszać). Podczas początkowej, parominutowej sceny dziejącej się przed kamienną, oddychającą kotarą najczęściej siedzą na kolanach opiekunów (choć zdarzało się, że raczkowały do performerki i chciały, żeby je wzięła na ręce). Część, która rozgrywa się za kotarą (czyli we właściwej przestrzeni spektaklu), jest natomiast podzielona na sekwencje, w których tancerki ekspansywnie działają ruchowo, i takie, kiedy pozostają prawie w bezruchu i z zamkniętymi oczami, oraz na takie, w których same dużo działają z obiektami, takie, w których obiekt pomaga nawiązać interakcję z uczestnikami spektaklu oraz te, w których obiekty są przekazane widzom. W scenie finałowej performerki zbierają w jednym miejscu dostępne obiekty i wkomponowują w nie sekwencję ruchową. Dwa pozostałe spektakle adresowane były do dzieci starszych, od pięciu do siedmiu lat, i tworzenie interaktywnej formy odbywało się w strukturze, która została *explicite* zakomunikowana uczestniczkom i uczestnikom. W *_on_line__* mamy konwencję gry, w której znakiem do wspólnego działania jest wejście performerów na widownię, a sygnałem rozpoczęcia kolejnych scen do oglądania jest ustalony wcześniej sygnał dźwiękowy (gong) oraz wyznaczone świetlnym prostokątem miejsce, z którego widownia będzie oglądać akcje performerów (za każdym razem wzdłuż innej krawędzi ogromnej kartki). Elementy zaskoczenia i wyzwania pozwalają tę szatkowaną strukturę uczynić zabawą, angażującą zarówno dzieci, jak i dorosłych. W spektaklu *Gdzie kształty mają szyje* zaproponowałyśmy jeszcze inną strukturę. Widownia zostaje na początku podzielona na dwie drużyny (fioletową i czerwoną), których przewodniczkami są dwie performerki. Dwie pierwsze sceny zbudowane są w trójfazowym rytmie: działania dwóch performerek oglądane są przez obie drużyny, następnie jedna wchodzi na scenę, a druga ogląda; potem się zmieniają. Ostatnia scena również zaczyna się od działania

performerek oglądanych przez obie drużyny, ale tym razem obie drużyny się w to włączają, by na końcu usiąść wspólnie w środku okręgu z drewnianych elementów scenografii i wspólnie przez chwilę oglądać ruch tkanin (poruszanych wiatrakami).

W zależności od spektaklu i grupy docelowej planujemy różne wspólne aktywności, pozostawiając zawsze miejsce na indywidualne reakcje (najwięcej jest go w *Księżycowie*, najmniej w *Gdzie kształty mają szyje*). Zawsze jednak w momentach przechodzenia z części „do oglądania" do części „do działania" zwracamy uwagę na to, że każda z obecnych na widowni osób może mieć inną wrażliwość, ekspresję, temperament i humor. A że bardzo ważne jest dla nas pozostawianie miejsca na różnorodność, staramy się, żeby zaproszenie do działania nie wymagało natychmiastowej reakcji. Chodzi nam o to, by dołączenie do nas było umotywowane wewnętrznie, na przykład ciekawością czy chęcią zabawy, a nie poczuciem obowiązku czy zawstydzeniem (co byłoby sprzeczne z naszym myśleniem o sztuce dla rodzin).

Wszystkie nasze spektakle rozpoczynają się instrukcją słowną. Prawie zawsze (oprócz *Księżycowa*) jest ona wypowiadana przez performerki lub performerów. W instrukcji zawarta jest prosta i krótka informacja o strukturze spektaklu, przedstawienie się performerów i zachęta do wspólnych rodzinnych działań. Najbardziej rozbudowana instrukcja jest w *Gdzie kształty mają szyje*: performerki nie tylko opowiadają o dość skomplikowanej strukturze spektaklu, prezentując sygnały wejścia na scenę i zejścia z niej (sygnał dźwiękowy, światło i obiekt w konkretnym ruchu), ale też zacierają granicę między techniczną instrukcją a rozpoczęciem spektaklu poprzez przedstawienie „występujących" obiektów poetyckimi imionami (gryzdole, kuszynony i mitasze owotne) oraz podzielenie widowni na dwie

grupy, które odbywa się trochę mimochodem i żartobliwie, co sprawia, że w zaproszeniu do zabawy nie ma przymusu (taką przynajmniej mamy nadzieję i dotychczasowy feedback). W trakcie pracy nad czterema spektaklami doceniłyśmy wagę konkretnych wyrażeń, które padają w instrukcjach, ich mocy sprawiającej, że rodziny pewniej wchodzą w spektakl eksperymentalny, oraz humoru, dzięki któremu łatwo jest nawiązać kontakt. Obecnie zastanawiam się jednak nad takim konstruowaniem spektakli, żeby zachowały interaktywny charakter, ale nie wymagały instrukcji. Jak to, co dotychczas było mówione, zastąpić działaniem scenicznym? Ten model rozwijamy w naszym najnowszym spektaklu *Mój ogon i ja*[18], którego premiera, dzięki wspomnianemu programowi PolandDances Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca, odbyła się w grudniu ubiegłego roku w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Zakończenie

Taniec i choreografia dla dzieci i rodzin są szczególnie ciekawe w kontekście tematu polityczności. Podczas wydarzeń rodzinnych (w szerokim rozumieniu tego słowa) możemy obserwować, jak struktura (lub jej część w postaci rodzica/opiekuna i dziecka) będąca matrycą późniejszych relacji społecznych, funkcjonuje w miejscu publicznym wobec struktury spektaklu, wyrastającego z przekonań na temat dzieci, rodzicielstwa, opieki i różnych filozofii dzieciństwa artystek i artystów tworzących z myślą o rodzinnych odbiorcach. Choreografia i taniec dla rodzin jawią się również jako ciekawy punkt graniczny, w którym spotyka się to, co ludzkie, z tym co nie ludzkie. Małe dzieci, ze swoją bezkompromisowo (w porównaniu z dorosłymi) realizowaną fizjologią i emocjonalnością przypominają nam o naszym zwierzęcym rodowodzie, a postawienie ich codziennego ruchu (dalekiego od tego, jaki na co dzień wykonuje większość dorosłych i od tego, z czym kojarzony jest

taniec) i zabawy w centrum wydarzeń tanecznych jest bliskie postulatom demokratyzacji tańca, które wybrzmiewają w dyskursie teoretycznym szczególnie mocno od czasów amerykańskiej awangardy lat sześćdziesiątych. Patrząc z dystansu czasowego na cztery spektakle współtworzonego przeze mnie kolektywu Holobiont, widzę je jako pewną myślową całość, skupioną na aspekcie wyłaniania i rozmywania znaczeń i próby zredefiniowania klasycznej formy spektakli dla dzieci.

Mam nadzieję, że rozszerzanie namysłu krytycznego w obrębie choreografii o pole szeroko rozumianej rodziny wpłynie na rozwój refleksji praktyczek i praktyków, teoretyczek i teoretyków zajmujących się tańcem i sztukami performatywnymi dla dzieci.

Publikacja zrealizowana w ramach „Programu wspierania publikacji 2021”, realizowanego przez Art Stations Foundation dzięki wsparciu Grażyny Kulczyk.

Wzór cytowania:

Bylka-Kanecka, Hanna, *Polityczność choreografii dla rodzin z perspektywy performance as research*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, doi: 10.34762/mf6r-aw93.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/mf6r-aw93

Autor/ka

Hanna Bylka-Kanecka (hankakanecka@hotmail.com) – teatrolożka, choreografka, mama. Doktorantka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (temat pracy: Taniec eksperymentalny dla dzieci). Opiekunka merytoryczna programu Roztańczone Rodziny odbywającego się w Teatrze Polskim w Poznaniu – dawniej Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci (www.roztanczonerodziny.pl). Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Alternatywnej Akademii Tańca oraz programu Erasmus, dzięki któremu przez rok studiowała na paryskiej Sorbonie. W pracy magisterskiej analizowała status obecności małych dzieci w przedstawieniach kierowanych do dorosłych widzów. Współzałożycielka kolektywu Holobiont (www.holobiont.pl), w ramach którego tworzy, wraz z Aleksandrą Bożek-Muszyńską, interaktywne spektakl dla rodzin: *DOoKOŁA* (2017), *Księżycowo* (2018), *_on_line__* (2018), *Gdzie kształty mają szyje* (2019), *Mój ogon i ja* (2021). Ukończyła roczny kurs Choreografia w Centrum organizowany przez Centrum w Ruchu oraz trzymiesięczny intensywny berliński kurs performansu i choreografii SMASH. Obecnie dokształca się w zakresie ruchowej pracy z dziećmi w berlińskiej Somatische Akademie. Numer ORCID: 0000-0002-5896-2566.

Przypisy

1. Niemiecki Międzynarodowy Festiwal Tańca dla Młodej Publiczności Purple jest tego najwyrazistszym przykładem, strona internetowa festiwalu: https://purple-tanzfestival.de/ [dostęp: 1 XII 2021].
2. Metodologia polegająca na opisywaniu i rozpowszechnianiu wiedzy mającej początek w twórczej praktyce. Zob. Arlander i in., 2017.
3. Twórczynie i twórcy spektaklu: pomysł: Hanna Bylka-Kanecka, choreografia: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, Natalia Oniśk, opieka artystyczna: Dalija Aćin Thelander, muzyka: Patryk Lichota, światło: Joanna Leśnierowska, Łukasz Kędzierski, kostiumy: Aneta Chudzicka Szycie na Miarę, Produkcja: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, koprodukcja: Malta Festival Poznań, partner: Społeczne Przedszkole Lipowa Alejka w Poznaniu.
4. Twórczynie i twórcy spektaklu: koncepcja: Hanna Bylka-Kanecka, choreografia: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Bożena Wydrowska/ Hanna Bylka-Kanecka, muzyka: Michał Jacaszek, konsultacja scenograficzna: Alicja Bielawska, konsultacja świateł: Aleksandr Prowaliński, wykonanie scenografii i kostiumów: Lazy Studio, realizacja świateł: Zofia Krystman, Witold Juralewicz, realizacja dźwięku: Piotr Trojanowski, Maciej Witkowski, produkcja: Teatr

Ochoty, koprodukcja: Art Fraction Foundation.
5. Twórczynie i twórcy spektaklu: pomysł: Aleksandra Bożek-Muszyńska, choreografia: kolektyw Holobiont (Aleksandra Bożek-Muszyńska i Hanna Bylka-Kanecka), kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Dana Chmielewska, Paweł Grala, muzyka/collage: Józef Buchnajzer, realizacja techniczna: Łukasz Kędzierski, konsultacja świateł: Joanna Leśnierowska, produkcja: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, partner: Społeczne Przedszkole Lipowa Alejka.
6. Twórczynie i twórcy spektaklu: koncepcja i choreografia: kolektyw Holobiont, instalacja: Alicja Bielawska, kreacja i wykonanie: Dana Chmielewska, Aleksandra Bożek-Muszyńska, muzyka: Patryk Lichota, realizacja techniczna: Łukasz Kędzierski, produkcja: Centrum Sztuki Dziecka, koprodukcja: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk.
7. Strona internetowa stowarzyszenia: https://www.assitej-international.org/en/ [dostęp: 1 XII 2021].
8. Patrz: https://www.youngdancenetwork.com/about-us/vision/ [dostęp: 1 XII 2021].
9. Inne ciekawe pozycje na temat polityczności tańca i choreografii to: *Dance, Politics and Co-immunity*, 2013; *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, 2017, A. Lepecki, 2006.
10. Karol Urbański w tekście *Dziecko i taniec* używa takiego właśnie określenia pisząc o dzieciach. Felieton Urbańskiego omówiłyśmy podczas jednego ze spotkań grupy miłośniczek tańca dla dzieci – „Skoczne słowa w sieci". Spotkanie zaowocowało potrzebą napisania odpowiedzi: *Miejsce na różnorodność* – rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej.
11. Artystkami działającymi w obszarze choreografii dla dzieci i inspirujących się posthumanizmem są między innymi: Dalija Aćin Thelander, Isabelle Schad, Jared Gradinger i Angela Schubot, Janine Harrington.
12. Nasza pierwsza produkcja, *DOoKOŁA*z początku 2017 roku, sygnowana była naszymi nazwiskami, bez nazwy kolektywu.
13. Więcej informacji na temat serii na stronie internetowej wydawnictwa: https://www.routledge.com/Contesting-Early-Childhood/book-series/SE0623 [dostęp: 1 XII 2021].
14. Opis konferencji: https://mdtsthlm.se/archive/175/ [dostęp: 1 XII 2021].
15. Joanna Szymajda, *Polityka tańca* [hasło słownikowe], *Słownik tańca XX i XXI wieku*, http://slowniktanca.uni.lodz.pl/polityka-tanca/, [dostęp: 1 XII 2021].
16. Pracy ze snami w kontekście choreografii uczyłam się od Anny Nowickiej, natomiast Aleksandra Bożek-Muszyńska od Anny Godowskiej i Sławomira Krawczyńskiego.
17. Na ten aspekt zwróciła także jedna z krytyczek, patrz: M. Maczuga, *DOoKOŁA - ruch do kwadratu*, https://e-teatr.pl/dookoLa-ruch-do-kwadratu-a230244 [dostęp: 1 XII 2021].
18. Twórczynie i twórcy spektaklu: koncepcja: Hanna Bylka-Kanecka, choreografia: kolektyw Holobiont we współpracy z Heike Kuhlmann, Adalisą Menghini i Ka Rustler, kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, Dana Chmielewska, współpraca scenograficzna: Mr.Tail, muzyka: Józef Buchnajzer, produkcja: Fundacja Performat, koprodukcja: Teatr Polski w Poznaniu, partner: Somatische Akademie w Berlinie, dystrybucja: Performat Production – Karolina Wycisk.

Bibliografia

Arlander, Annette; Barton, Bruce; Dreyer-Lude, Melanie; Spatz, Ben, *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*, Routledge, London 2017.

Bakke, Monika, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

Bylka-Kanecka, Hanna, *Taniec eksperymentalny dla rodzin z perspektywy practice as research na przykładzie spektaklu DOoKOŁA kolektywu Holobiont*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2020 nr 4, s. 135-144.

Choreografia: polityczność, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.

Ciesielski, Tomasz, *Improwizacja w choreografii*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2020 nr 4, s. 26-41.

Czarnota Justyna, *Taniec dla dzieci pod lupą*, https://www.teatrminiatura.pl/pl/aktualnosci/2020/11/02/taniec-dla-dzie… [dostęp: 1 XII 2021].

Dance, Politics and Co-immunity. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, tom 1, red. G. Siegmund, S. Hölscher, Diaphanes, Zürich – Berlin 2013.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

Kerényi, Karl, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

Lemańska, Katarzyna, *Mapa polskiego tańca*, https://czaskultury.pl/czytanki/mapa-polskiego-tanca [dostęp: 1 XII 2021].

Lepecki, André, *Exhausting Dance. Performans and the politics of movement*, Routledge, New York – London 2006.

Maczuga, Maria, *DOoKOŁA – ruch do kwadratu*, https://e-teatr.pl/dookoLa-ruch-do-kwadratu-a230244 [dostęp: 1 XII 2021].

Miejsce na różnorodność, rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej, https://taniecpolska.pl/przedruk/miejsce-na-roznorodnosc-rozmowa-hanny-… [dostęp: 1 XII 2021].

Pracownia Kuratorska: Z. Berendt, M. Guzy, A. Majewska, A. Ruszkiewicz, W. Wawryk, *Wytwarzanie wiedzy – w poszukiwaniu narzędzi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165.

Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi 2013.

Ruchome dialogi. Z okazji 10. urodzin programu Roztańczone Rodziny (Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci), red. H. Bylka-Kanecka, M. Rewerenda, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Poznań 2020, https://roztanczonerodziny.pl/wp-content/uploads/ruchome-dialogi.pdf [dostęp: 1 XII 2021].

Spångberg, Mårten, *Post-dance, An Advocacy* [w:] *Post-dance*, red. D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spångberg, Stockholm 2017, s. 249-393, https://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.se/files/uploads/37009… [dostęp: 1 XII 2021].

Szymajda, Joanna, *Polityka tańca* [hasło], [w:] *Słownik tańca XX i XXI wieku*, http://slowniktanca.uni.lodz.pl/polityka-tanca [dostęp: 1 XII 2021].

Takeshita, Chikako, *From Mother/Fetus to Holobiont(s): A Material Feminist Ontology of the Pregnant Body*, „Catalyst: Feminism, Theory, and Technoscience" 2017 nr 1, https://catalystjournal.org/index.php/catalyst/article/view/28787/22459 [dostęp: 1 XII 2021].

The Oxford Handbook of Dance and Politics, red. R.J. Kowal, G. Siegmund, R. Martin, Oxford University Press, Oxford 2017.

Urbański, Karol, *Dziecko i taniec*, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/809 [dostęp: 12 VI 2021].

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/politycznosc-choreografii-dla-rodzin-z-perspektywy-performance-research

didaskalia
gazeta teatralna

choreografia dla dzieci i rodzin

Miękkie choreografie

O tańcu eksperymentalnym dla rodzin

Alicja Müller Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Karolina Wycisk

Soft choreographies. On experimental dance works for families

The article discusses characteristic dramaturgical and ethical strategies that appear in the field of experimental dance for families. It describes selected works of Anna Wańtuch (*Contact Families Show*) and the Holobiont collective (*_on_line__*) in which children and their guardians are invited to participate in a creative process. Moreover, kids do not imitate adults, but are encouraged to act and perform according to their own wishes and conditions. Both projects practise care and affectionate relations, value the process as an element of production, and are inspired by change. The article argues that these interactive performances can be described as examples of what Mette Ingvarsten calls 'soft choreography', i.e. a choreography that produces a safe space for a dialogical meeting and particularly stresses the importance of being attentive and responsive to the different needs of others. It proves that dance works that embody non-hierarchical social systems and do not objectify young audiences have enormous emancipatory potential and can be treated as speculations about possible, more inclusive futures.

Keywords: experimental dance; multigenerational projects; affirmative ethics; Holobiont collective; Anna Wańtuch; soft choreography

Czułe współistnienie

W artykule podejmiemy się próby opisu niektórych strategii choreograficznych na scenie tańca dla rodzin, analizując wybrane przykłady z twórczości Anny Wańtuch oraz kolektywu Holobiont, artystycznie kreowanego przez Hannę Bylkę-Kanecką i Aleksandrę Bożek-Muszyńską. Jedną z przyjętych przez nas perspektyw jest pozycja widzek niebędących matkami, a więc opisujących oglądane spektakle poza kontekstem rodzinnego współuczestnictwa w wydarzeniu performatywnym. Ujęcie problematyzujące łączymy ze spojrzeniem organizacyjno-producenckim, ponieważ synteza tych dwóch podejść[1] pozwala lepiej zrozumieć specyfikę pozbawionego stabilnego wsparcia, wytwarzanego oddolnie dzięki aktywnej pracy artystek i artystów pola choreografii eksperymentalnej dla rodzin w Polsce[2]. Pozainstytucjonalne środowisko pracy, w którym tworzą opisywane przez nas choreografki, daje im pewną autonomię, ale jednocześnie znacząco ogranicza możliwości produkcyjne i, co ważne w kontekście wzmacniania *sustainability*[3] nowego tańca, eksploatację powstających formatów.

Rodzinne spektakle Holobiontu i *Contact Families Show* (*CFS*) Anny Wańtuch są propozycjami korzystającymi z praktyk tańca współczesnego, adresowanymi do dzieci i bliskich im dorosłych. Ich etyczno-politycznym fundamentem jest filozofia rodzicielstwa bliskości. Kolektyw Holobiont buduje swoje prace na równościowym założeniu, według którego „każdy uczestnik spektaklu – niezależnie od wieku i doświadczenia – jest w pełni kompetentnym odbiorcą sztuki”[4]. Wańtuch z kolei chce „stworzyć taki rodzaj formatu, który pozwalałby na stworzenie utopii choreografii rodzinnych, w których panuje demokratyczność i równość” (Czarnota, Wańtuch, 2021). Oba podejścia łączy zainteresowanie rodzinnym doświadczeniem – nie są to spektakle wyłącznie dla dzieci, ale raczej wielopokoleniowe projekty,

wytwarzające pole wspólnej praktyki i wiedzy, pozostające poza obszarem wartościowania i (estetycznej, a także afektywnej) oceny rezultatów współpracy dorosłych oraz niedorosłych artystek i artystów, widzek i widzów.

CFS planowane było jako spotkanie na żywo z zaproszonymi do projektu rodzinami, ale pandemia przerwała prace nad realizacją, przenosząc rozpoczęte już próby do aplikacji Zoom[5]. Premiera z krakowskimi „pionierami" i późniejsze pokazy odbyły się na wirtualnej scenie. Improwizowany eksperyment sceniczny może być powtarzany oraz adaptowany z innymi rodzinami i w różnych kontekstach. Z kolei *_on_line__* kolektywu Holobiont[6] grane jest głównie na festiwalach tańca i sztuki dla dzieci[7], a w czasie pandemii zostało przeniesione do internetu jako wydarzenie interaktywne[8].

Opisywane projekty oparte są na czułych relacjach w grupie twórczyń i twórców, dowartościowaniu procesu jako elementu produkcji, czerpaniu inspiracji ze zmiany, którą oznacza każdy kolejny przebieg spektaklu-zabawy, czy to na żywo, czy online. Stosując terminologię zaproponowaną przez Mette Ingvartsen, można stwierdzić, że działania Holobiontu i Wańtuch to rodzaj „miękkiej choreografii"[9], której podstawą jest „wytworzenie warunków do spotkania" (Ingvartsen, 2018, s. 99). W *CFS* oraz *_on_line__* spotkania wydarzają się w granicach zaplanowanego (przede wszystkim pod kątem wieku i możliwości koncentracji najmłodszych uczestniczek i uczestników) czasu i formatu. Ich ramy określają konkretne scenariusze (zakładające również elementy improwizowane), a także słowne instrukcje dla uczestniczek i uczestników czy zawierane z nimi umowy. To precyzowanie reguł, które – choć bywają drobiazgowe – nie są całkowicie usztywnione i dopuszczają też swobodne dzianie się (ale zgodne z przyjętymi

zasadami), postrzegamy jako afirmatywną strategię rozmiękczania dramaturgii tanecznego spektaklu. Jak zauważa Ingvartsen, „Miękkość choreografii dotyczy nie tylko fizycznego ruchu ciała, ale również sposobu organizacji przestrzeni, grupy i jej zachowań. Miękkość potrafi być bardzo przekonująca. Bywa uwodząca, chociaż nie sensualnie: uwodzi możliwością wejścia w zbiorowość, propozycją dzielenia czasu i przestrzeni, by wspólnie coś stworzyć. […] Miękka choreografia gromadzi ludzi blisko siebie – wprawdzie na chwilę, ale bezcenną" (Ingvartsen, 2018, s. 99). Końcowa scena _*on_line*__ (wrócimy do niej w dalszej części artykułu), w której wszyscy spotykają się, żeby kolektywnie opisać stworzone razem „dzieło", zdaje się najpełniejszą realizacją artystycznego manifestu Ingvartsen.

Utopia choreografii rodzinnych

Wańtuch w swoich pracach wzmacnia świadomość hierarchiczności wpisanej w funkcjonowanie w rodzinie, krytycznie problematyzuje pozycję dorosłego w relacji z dzieckiem[10], waloryzuje błędy i braki w procesie pracy (i w samym wychowaniu), empatycznie podchodząc do oczekiwań obu stron, ale przede wszystkim tworząc nowe sposoby bycia razem – w sytuacji nie tylko artystycznej.

Contact Families Show (*CFS*) wytwarza i dowartościowuje relację bliskości pomiędzy dorosłymi i niedorosłymi uczestniczkami i uczestnikami. Wańtuch zachęca ich do przyjmowania aktywnych postaw oraz współkreowania relacji nie tylko w procesie, ale też w ramach finałowego spotkania z widzkami i widzami. Jak sama o tym mówi: „Partycypacja miała przebiegać na dwóch poziomach. Po pierwsze chodziło o wypracowanie aktywnego i demokratycznego sposobu pracy warsztatowej, zajmującego i rozwojowego dla każdego członka rodziny oraz stworzenie pokazu, gdzie wszyscy będą

czuć się swobodnie i naturalnie. Po drugie – zaangażowana i zachęcona do działania miała się również czuć familijna publiczność finałowego show – najlepiej, żeby po jakimś czasie trudno było już rozpoznać, kto był w grupie początkowej" (Czarnota, 2021).

Choreograficzny performans dla rodzin z dziećmi angażuje sześć występujących grup, które, przygotowując się do pokazu końcowego, uczestniczą w kilkumiesięcznym kreatywnym procesie: w zajęciach teoretycznych i praktycznych. Uczestniczki i uczestnicy wykonują zadania choreograficzne wspólnie oraz w warunkach domowych, poznają niektóre zjawiska z historii tańca współczesnego, wybrane praktyki somatyczne, a także inne projekty artystki. W wersji krakowskiej wzięły udział dzieci w wieku od dwóch do dziewięciu lat, które dorastały wraz z trwaniem projektu i jego późniejszą eksploatacją[11]. W finałowych prezentacjach każda rodzina występuje pod wspólnie nadaną sobie nazwą, a widzki i widzowie też zachęcani są do kreatywnego nazwania swojego awatara. Warstwa muzyczna kreowana jest przez Franciszka Araszkiewicza, który używa elektroniki sterowanej za pomocą natężenia fal mózgowych artysty, przetwarzanych na dźwięki w czasie rzeczywistym. W wyznaczonych momentach spektaklu oglądający mogą uruchomić kamerę i dołączyć do zabawy.

Finałowy *score*[12] składa się z dwóch części: w pierwszej rodziny-performerzy losują ćwiczenia (głównie fizyczne), w drugiej zadania (improwizacyjne), które wcześniej opracowali w procesie twórczym. Do partycypacji w tych ostatnich zachęcana jest publiczność. Nie dostaje ona jednak dokładnych wskazówek, tylko hasła oraz ich interpretacje w wykonaniu performerek i performerów (kadry widoczne w okienkach Zooma). Każde hasło-zadanie, kryjące się pod wylosowanym numerem, oznacza konkretną aktywność: przykładowo „mikrostyki" to dotyk partnera/partnerki najmniejszą

powierzchnią ciała, a „choreoobiekty” uruchamiają użycie przedmiotów w improwizowanym ruchu. W niektórych działaniach choreografowane są słowa (np. gdy wszyscy opisują wybrane elementy otoczenia wyłącznie epitetami „miękkie”, „zimne”, „czerwone”), w innych to obiekty, które pojawiają się na ekranie, programują wzrok patrzących. Improwizacja oparta na zadaniach pozwala tu na dynamiczne reakcje zarówno dzieci, jak i dorosłych, które – co również jest częścią wewnątrzprojektowej „umowy” – pozbawione są wartościowania i oceny[13]. Dzieci-performerzy nie są zmuszane do wyuczenia się powtarzalnych układów czy precyzyjnego wykonywania zestawu ćwiczeń, ale, w oparciu o zaufanie i wspólnie zdobywaną wiedzę, formułują metody współpracy z bliskimi im dorosłymi.

Wańtuch, organizując rodzinne *show* w poprzek tradycyjnych hierarchii, obowiązujących zarówno w rodzinie, jak i w sztuce, oraz traktując proces twórczy przede wszystkim jako spotkanie, w ramach którego praktykowane są nienormatywne, bo oparte nie tyle na identyfikacji z grupą, ile na czułym pielęgnowaniu różnic, sposoby bycia razem, uczestniczy w procesie demokratyzowania tego, co Jacques Rancière nazywa „podziałem zmysłowości” (Rancière, 2007a), czyli – ujmując myśl filozofa w koniecznym tutaj skrócie – kreśleniem kształtu wspólnego pola społecznego poprzez czynienie jednych podmiotów w nim widzialnymi (słyszalnymi, postrzegalnymi), a innych nie. W hegemonicznych systemach wiedzy i władzy tym, co wyłączone (a więc też pozbawione sprawczości) ze wspólnotowej przestrzeni, jest przede wszystkim Inny – obcy, nie ludzki, odmieńczy, a także niedorosły. Zmian zastanych konfiguracji postrzegalnego dokonuje natomiast nie tylko polityka, ale i estetyka – stąd w myśli autora *Nienawiści do demokracji* ich immanentny związek.

Wywrotowość proponowanych przez artystkę działań polega między innymi

na zrównaniu pozycji wszystkich uczestniczek i uczestników *CFS*, jednak szczególnie istotne wydaje się to, że dzieci nie tylko działają na takich samych warunkach co dorośli, ale mogą też samodzielnie decydować o tym, czy chcą być widzialne i współkreować kolejne choreografie. Wyczulenie na różnicę, która zachowuje prawo do odrębności i wymyka się mechanizmom unifikacji, wyznacza etyczny horyzont partycypacyjnego projektu Wańtuch. O takich działaniach można mówić w kontekście etyki afirmacyjnej Rosi Braidotti (2012). Autorka *Podmiotów nomadycznych* pisze o konieczności wychodzenia poza postmodernistyczną logikę negatywności i projektowania nowych – bardziej inkluzywnych – wspólnot, których fundamentem stanie się idea wielogatunkowego kolektywu, wzmacniającego sprawczość wszystkich współtworzących go – ludzkich, nie ludzkich i postludzkich podmiotów, otwartego i stale ulegającego nowym transformacjom. Jest to projekt skupiony na możliwych przyszłościach, wyłaniających się na horyzoncie eksperymentalnych praktyk poszerzania wspólnego sensorium przez włączanie w jego przestrzeń nowych aktantów i eksplorowania ich potencjalności. Przyglądając się *CFS* z tej perspektywy, zobaczymy, że dekonstrukcja tradycyjnych hierarchii ma też wymiar afirmatywny. Wańtuch oraz uczestniczki i uczestnicy, porzucając w miękkich choreografiach bliskości normatywne podziały wspólnego pola, wyobrażają i ucieleśniają heterogeniczną alternatywę dla takiego modelu rodziny, w którym dzieci przede wszystkim powtarzają zachowania dorosłych i robią to, czego oczekują od nich rodzice.

Kończące performans choreografowanie obiektów w perspektywie całego wydarzenia, którego demokratyczne struktury opierają się na fundamencie relacyjnej etyki troski, wydaje się nie tylko dramaturgicznie efektownym finałem, ale przede wszystkim kolejnym etapem procesu wprowadzania w pole zmysłowości nowych sprawczych podmiotów. Trzeba bowiem

podkreślić, że przedmioty, które pojawiają się w okienkach – koszulki[14], pluszaki, sprzęty kuchenne, mniej lub bardziej ekscentryczne ozdoby, tkaniny, pamiątki czy dziwaczne znaleziska o niepewnym statusie ontologicznym – nie są traktowane tutaj jak marionetki w fabularnym przedstawieniu (dla dzieci), a co za tym idzie nie mediują ludzkich opowieści, lecz uruchamiają kinestetyczne wyobraźnie uczestniczek i uczestników. Obiekty wydają się więc przez osoby performujące nie tyle animowane, ile rozpoznawane. Stają się partnerami i aktywatorami ruchu. Ich faktury, konkretne materialności oddziałują na ciała dzieci i dorosłych, uruchamiając w nich konkretne działania. Performerki i performerzy umożliwiają zaś nie ludzkim bytom twórczą obecność. Uznanie rzeczy za – by przywołać terminologię Brunona Latoura – równoprawnych aktorów-sieci pozwala łączyć finałowe obrazy *CFS* z emancypacyjnymi dążeniami całego projektu. I tak do upodmiotowionych, działających na własnych warunkach dzieci dołączają kolejni Inni antropocentrycznego i uprzywilejowującego perspektywę Goffmanowskiego normalsa, a więc białego dorosłego człowieka (mężczyzny) z klasy średniej.

Inicjowane przez Wańtuch spotkania z szeroko rozumianą odmiennością – również technologiczną (bo przecież online'owy świat nie przez wszystkich został oswojony, nie wspominając o wykluczeniach cyfrowych) – nie opierają się na dominacji, nie chcą wymazywać czy unieważniać różnicy. Przeciwnie, jest ona pielęgnowana i wzmacniania, co widać już na podstawowym poziomie dramaturgicznej struktury *CFS*. Performerki i performerzy nie dążą do synchronizacji swoich poczynań, a tańczące w jednym okienku obiekty nie przypominają swoich sąsiadów. Ta poprowadzona w posthumanistycznym duchu celebracja dziwności, niezwykłości i nienormatywności jest jedną z możliwych realizacji etyki afirmatywnej. W tej kolektywnej choreografii najmłodsi nie stają się małymi dorosłymi (ani „milusińskimi" czy

„dzieciaczkami”), a przedmiotom nie zostaje narzucona ludzka motoryka, dlatego na kolejne zadania, które proponuje choreografka, można spojrzeć jako na ćwiczenia z otwierania się na ludzkich i nie ludzkich Innych. Traktowane partnersko dzieci, których „nieobliczalne choreografie”[15] rozmiękczają wspólne *sensorium*, wprowadzając w jego terytorium element queerowej rewolty[16], uczestniczą w procesie demokratyzowania skostniałych struktur racjonalnie i patriarchalnie pomyślanej sfery publicznej.

Rezygnując z miłego doświadczenia

Od 2016 roku Wańtuch zgłębia metodę ContaKids izraelskiego choreografa Itaya Yatuvy, której jest certyfikowaną nauczycielką. ContaKids to praktyka improwizacji i zabawy z dzieckiem w wieku od dwóch do czterech lat, wywiedziona z niektórych elementów kontakt improwizacji, takich jak demokratyczne współdziałanie, rozwijanie świadomości cielesnej, komunikacja niewerbalna, uważność, która staje się ważniejsza od wirtuozerii, gotowość do przyjęcia ryzyka wpisanego w dialogiczne i niehierarchiczne spotkanie z Innym, obustronne wsparcie i podążanie za impulsem[17]. W pracy z dzieckiem istotne jest przywrócenie sprawczości młodszej partnerce lub partnerowi, pozwolenie jej/jemu na doświadczanie ruchu w pełni: różnych poziomów i tempa, dynamiki i odległości, wspólnego i indywidualnego działania. Turlanie się, fikołki, „zjeżdżalnie” i „bujanki”, bieganie i skakanie, praca na brzuchu i plecach, ćwiczenia akrobatyczne – to niektóre elementy warsztatowej praktyki Yatuvy (Duda, Wańtuch, 2016). W trakcie zajęć, jak tłumaczy autor tej metody, dorośli zmieniają sposób bycia z dzieckiem na mniej ograniczający jego swobodę. Wykonywane zadania dodają młodszym pewności siebie i zwiększają ich zdolności motoryczne w sytuacji, kiedy przykładowo przestają być bez przerwy chronione od upadku[18]. Rodzice zatem, praktykując „rezygnację z miłego doświadczenia

(*nice experience*), które chcą zapewnić dziecku" (Yatuva, 2016), pracują z własnymi oczekiwaniami wobec doświadczenia niedorosłych uczestniczek i uczestników procesu.

CFS dopuszcza, jak w metodzie Yatuvy[19], „chaos" zabawy, upadki, zmiany w scenariuszu improwizacji[20], za najważniejsze uznając bliskie spotkanie między dorosłymi a dziećmi[21]. Dramaturgię projektu określają zmiana i nieprzewidywalność, włączając w to także reakcje widzek i widzów zapraszanych do wspólnej zabawy. Podjęta przez twórczynie i twórców próba (niewymuszonej) aktywizacji uczestniczek i uczestników zoomowego spotkania nie zawsze kończy się sukcesem. Niemniej w perspektywie tego projektu taka, rynkowo-ekonomiczna, kategoria oceny efektów raczej się nie sprawdza. Żadna realizacja nie jest porażkowa. Rozmiękczanie choreografii u Wańtuch oznacza postawę otwartości i afirmacji w stosunku do zaskakującego przebiegu *show*, tego, jak zgromadzony wcześniej materiał rezonuje w danym momencie: czy budzi chęć zabawy, czy raczej sprzeciw wobec włączenia kamery, zarówno wśród publiczności, jak i performujących rodzin[22]. Zindywidualizowane podejście w układzie opiekunka/opiekun – dziecko (oraz istniejących już zależności pomiędzy dorosłymi i niedorosłymi performerkami i performerami) przenosi się na poziom relacji grupowej, w której „każda aktywność (a także jej brak) jest akceptowana" (Wańtuch, 2021).

Autorka przywołanej na początku artykułu koncepcji „miękkiej choreografii" formułuje ją w odniesieniu do spektaklu, „który rozgrywa się w ścisłym związku z konkretnymi życzeniami konkretnej grupy osób w określonym czasie", uznając, że taki rodzaj twórczego działania „nie istnieje bez publiczności". *CFS* co prawda może odbywać się przy milczącym (i niewidocznym, jeśli nikt nie włączy kamery) udziale widzek i widzów, jednak

granica między „spotkaniem a planowanym wydarzeniem” (Ingvartsen, 2018, s. 99) jest tu zatarta. Naturalne reakcje performerów i performerek na losowane zadania wzmacniają wrażenie przyjacielskiej atmosfery, w której można wyrażać własne potrzeby, nawet jeśli są nimi opór i bunt, niechęć czy znudzenie dziecka dalszą zabawą. Te momenty przerwania czy zwrotu akcji – kiedy ktoś znika sprzed ekranu albo nie chce losować numeru kolejnego ćwiczenia – włączone są w otwartą strukturę spektaklu, czułą na załamania i niedociągnięcia. Rodzinny performans nie musi być produktywny. Przeciwnie, w metodyce tego projektu istotne miejsce zajmują porażki czy nieporozumienia w relacji dorosłego z dzieckiem, a trudniejsze sytuacje tematyzowane są na forum, „zmiękczane” tak, aby dostrzec również ich performatywny potencjał (bunt dziecka może być inspiracją kolejnej improwizacji tylko wówczas, gdy traktowane jest ono podmiotowo, a jej/jego *feedback* do danego zadania brany na serio). Jak podsumowuje miękką choreografię Ingvartsen: „To spektakl, który podejmuje ryzyko i który w związku z tym może się nie wydarzyć. Jest kruchą, delikatną konstrukcją, za którą publiczność musi wziąć współodpowiedzialność” (2018, s. 99).

Contact Families Show, które podejmuje temat mikrowspólnotowych polityk i rodzinnej współzależności, nie zrzuca też odpowiedzialności (za pewien założony efekt) na niedorosłych performerów. Spektakl jest wydarzeniem rodzinnym, niewątpliwie „kruchą, delikatną konstrukcją”, bo opiera się na zmiennej, wspólnotowej, ludzko-nie ludzkiej dynamice relacji.

Demokratyczne kolektywy

W biologii i medycynie holobiont oznacza kolektyw, w którym organizm wielokomórkowy (żywiciel) symbiotycznie zrzesza się z mikroorganizmami

(drobnoustrojami). Przykładem takiego stowarzyszenia jest koralowiec, ale też człowiek. Ludzkie ciało to bowiem naczynie, przez które przepływa pluralistyczny mikrokosmos współzależnych bytów i które poza tym otwartym, zmiennym ekosystemem nie mogłoby żyć. Olga Tokarczuk w eseju *Ognozja* z tomu *Czuły narrator*, przywołując koncepcję Lynn Margulis, która motorem ewolucji czyni akty międzygatunkowych symbioz, kreuje afirmatywną metaforę świata jako demokratycznej republiki różnych istnień. Przeciwieństwem tego heterogenicznego sojuszu staje się tutaj hierarchiczna monarchia z jej homeostatycznym, normatywnym ładem, nad którym samotnie czuwa, oddzielony od flory i fauny, *homo sapiens* – biały mężczyzna w garniturze. Porzucając antropocentryczne obsesje, rozszczelniając ludzkie monolity, możemy zobaczyć zaś siebie w wielości, zastąpić dialektykę władzy i podporządkowania relacją wzajemności. „Jesteśmy – pisze noblistka – już nie tyle biontem, ile holobiontem, czyli zespołem różnych organizmów żyjących ze sobą w symbiozie. Złożenie, wielość, różnorodność, wzajemne oddziaływanie, metasymbioza – to nowe perspektywy, z których oglądamy świat" (Tokarczuk, 2020, s. 17).

Tokarczukową opozycję monarchia–republika można przenieść w przestrzenie rodzinne. Po jednej stronie znajdzie się wówczas tradycyjny model rodziny, którego fundament wyznacza autorytet dorosłych, natomiast po przeciwnej – niehierarchiczne, uważne i empatyczne rodzicielstwo bliskości. W tym drugim, w wielu wymiarach rewolucyjnym, ale niekoniecznie zaraz anarchicznym, paradygmacie dziecko jest od początku sprawcze i upodmiotowione – na poziomie pragnień czy potrzeb nie musi „dorosnąć" do autonomii. Wspieranie jego rozwoju, jak pisze Bylka-Kanecka, przytaczając rozpoznania Agnieszki Stein, „nie polega więc […] na nauczaniu konkretnych treści, lecz na zapewnieniu takich form wspólnego bycia w rodzinie, które pozwalałyby na poszanowanie potrzeb wszystkich jej

członków" (Bylka-Kanecka, 2020, s. 139)[23]. Kolektyw Holobiont[24] te postulaty przenosi w obszar tańca eksperymentalnego. W choreografiach bliskości, do których współtworzenia i współpraktykowania zapraszają jego założycielki, ucieleśniają się idee demokratycznych sojuszy między różnymi ciałami, wrażliwościami oraz wyobraźniami, poruszającymi siebie nawzajem w nieszczelnych ramach dialogicznego spotkania.

W spektaklu _*on_line*__ ta nieszczelność czy przepustowość granic – zarówno własnych, jak i cudzych – niejako zyskuje materialny kształt. Taniec łączy się w owym performansie o niepewnych, rozmytych brzegach z czymś, co dałoby się opisać jako kolektywne *action painting*, tyle że na scenie – wielkoformatowym papierze – zamiast farb używamy kolorowych pasteli[25]. Abstrakcyjne rysunki nie powstają zaś zupełnie spontanicznie – są śladami ruchów performerek (Bożek-Muszyńska/Bylka-Kanecka, Dana Chmielewska) i performera (Paweł Grala) oraz uczestniczek i uczestników, których trajektorie, choć nieskrępowane, wynikają z konkretnych zadań ruchowych. Na papierze wzajemnie przecinają się więc kroki i kreski. Te ostatnie stają się dynamicznym zapisem efemerycznego spotkania. Powstający „tu i teraz" obraz na poziomie meta wydaje się materialną alegorią relacyjności istnienia, procesualności jednostkowych i kolektywnych podmiotowości oraz otwartości czy fluktuacyjności ludzkiego holobiontu.

Rozmywanie granic jest w praktyce Bylki-Kaneckiej i Bożek-Muszyńskiej stałym elementem politycznej strategii choreografowania alternatywnych – niehierarchicznych – sposobów bycia razem i rozmontowywania albo „rozmiękczania" (Bylka-Kanecka, 2020, por. s. 143) konwencjonalnych struktur wydarzenia kulturalnego dla dziecka. Opiekunka programu Roztańczone Rodziny[26] szczegółowo wyjaśnia dramaturgię tego procesu na przykładzie spektaklu *DOoKoła* (Bylka-Kanecka, 2020, s. 140-142). Jako że

podobne mechanizmy uruchamiane są także w pozostałych produkcjach Holobiontu[27], warto w tym miejscu je zrekonstruować. Po pierwsze, swobodna zabawa jest wpisana w dramaturgiczną tkankę przedstawienia (nie jest osobną, poprezentacyjną częścią), a więc widzki i widzowie uczestniczą w kreowaniu scenicznych światów. Po drugie, tożsamości wszystkich osób na scenie są płynne i nomadyczne, co oznacza, że publiczność naprzemienne działa i obserwuje, performerki (a w *_on_line__* także Grala) zaś inicjują ruch albo podążają za propozycjami gościń i gości, a po finale, jak pisze Bylka-Kanecka, „zmieniają swoją pozycję z bycia gospodyniami wydarzenia, gdy na początku przekazują instrukcję, na bycie odbiorczyniami refleksji, gdy dostają *feedback*, by w końcu powrócić do tej pierwszej pozycji w momencie żegnania kolejnych rodzin opuszczających po spektaklu salę" (s. 142). Po trzecie, zakończenie performansu nie oznacza konieczności natychmiastowego zejścia ze sceny, powrotu do realności. Przeciwnie, miękkie ramy spektaklu i tutaj pozostają gościnne.

Przykładowo finał *_on_line__* to uroczyste podniesienie kolektywnie stworzonego obrazu i jego ekspozycja na ścianie, w świetle kolorowych reflektorów. Widzki i widzowie przyglądają się tej wspólnej – holobiontowej – kreacji, pośród abstrakcyjnych esów i floresów doszukując się znajomych kształtów (śladów odbitych rąk i stóp, obrysowanych konturów małych i dużych ciał, nieprzerywanych linii, barwnych plam ruchu) i indywidualnie je interpretując. Można nazwać dzieło, zrobić zdjęcia na tle rysunku, porozmawiać z twórczyniami i twórcą. Świat spektaklu niejako rozpływa się więc w codzienności, co także ma, jak sądzimy, znaczenie polityczne. Praktykowanie bliskości, do którego zachęca kolektyw, staje się bowiem zarazem ucieleśnieniem i projekcją alternatywnych sposobów bycia razem – również, albo nawet przede wszystkim, poza teatrem. Rozmiękczenie poszczególnych części spektaklu oraz granic między sztuką a życiem

dopełnia w ten sposób zapoczątkowany przez rozszczelnienie podziału twórca–obserwator proces dekonstrukcji tradycyjnych hierarchii – zarówno w polu sztuki, jak i w rodzinie. W kreowanych przez Holobiont czułych przestrzeniach uważności dorośli i dzieci zajmują jednakowe pozycje i na tożsamych warunkach włączają się w akty kreacji.

W kolejnych spektaklach Bylki-Kaneckiej i Bożek-Muszyńskiej uruchamiane są podobne strategie polityczne oraz dramaturgiczne. Powtarzalna jest także struktura tych wydarzeń: wszystkie zaczynają się od zwięzłej, klarownej i bezpośredniej instrukcji (Bylka-Kanecka, 2020, por. s. 143), potem następuje prezentacja materiału choreograficznego, a później dzieci oraz ich opiekunki i opiekunowie zostają nieinwazyjnie zaproszeni do wniknięcia we wspólną przestrzeń i działania, które, co istotne, pozostaje częścią spektaklu. Sekwencje prezentacji i swobodnych, nieprzemocowych interakcji są natomiast w poszczególnych produkcjach różnie konfigurowane. *_on_line__* dzieli się na trzy dwuelementowe segmenty. Tym, co je łączy, jest wyzwanie wynalezienia nowych sposobów używania pasteli (łamanych w kolejnych częściach na coraz mniejsze kawałki: od dużej kredki aż do pastelowych ścinków)[28].

Niewinna zabawa ma jednak tutaj potencjał wywrotowy, ponieważ kredki, inaczej niż w szkole, nie zostają wprawione w ruch w celu stworzenia możliwie najpiękniejszych i najbardziej realistycznych rysunków, które potem będą ze sobą porównywane, lecz stymulują kinestetyczną wyobraźnię, nieskrępowaną oczekiwaniami. Abstrakcyjne bazgroły stają się w ten sposób zarazem afirmacją, jak i manifestacją potencjału bycia razem w społecznym holobioncie, niezobowiązującej kreatywności oraz istnienia poza neoliberalnym imperatywem wydajności. Dzieci, które są zachęcane do spontanicznej, niepoddawanej ocenie i niezależnej od aprobaty dorosłych

twórczości, cieszenia się samym procesem, doświadczają przyjemności działania, niekoniecznie zaś produkcji. Najważniejsze jest tutaj bowiem pielęgnowanie relacji[29], nie produktów.

Laboratoria alternatywy

Nienormatywne sposoby rysowania, prezentowane przez performerki i performerów w kolejnych częściach wydarzenia (malowanie całym ciałem, które przetacza się po papierze, próbując pozostać w kontakcie z kredką, obrysowywanie konturów ciał w ruchu, rozgniatanie pasteli albo przesuwanie ich stopą itd.), mogą się w tej perspektywie wydać pochwałą dziwności, odmienności, próbą oswojenia tego, co niekanoniczne, a więc – mając na uwadze obecność rodzin – także zachętą do porzucania konserwatywnych metod wychowawczych, testowania nowych układów i konfiguracji. Materiał choreograficzny, z którym pracują artystki i artysta, a który jest poszerzany przez dzieci, ich opiekunki i opiekunów, również wymyka się pułapkom normy, tutaj utożsamionej z Logosem, sensem, reprezentacją[30]. Taniec eksperymentalny okazuje się sojusznikiem nowej bliskości (Gałkowski, Morawska-Rubczak, 2020) z jednej strony oraz rewolucyjnej praktyki nauczania poprzez budowanie doświadczenia i ucieleśnionej, niekoniecznie rozumowej wiedzy z drugiej (Bylka-Kanecka, Zerek, 2020, s. 87-88)[31]. Wytwarza pole, w którym projektowane i testowane są alternatywne sieci społeczne, oparte przede wszystkim na uważności, empatii, afektywnej komunikacji. Co ważne, Holobiont uwrażliwia nie tylko na Innych, ale także na samych siebie. Z tego powodu performerki dbają o to, by wszyscy czuli się bezpiecznie oraz na własnych warunkach otwierali się na somatyczne dialogi i pozwalali choreografiom innych ciał przenikać czy poszerzać swoje autonomiczne ruchy.

Ustanawianie bezpiecznej przestrzeni i troskliwej wspólnoty w *_on_line__* zaczyna się jeszcze przed wejściem na salę teatralną – we foyer. Uczestniczki i uczestnicy dostają tam instrukcję, powtarzaną (w całości lub fragmentach) przez performerki i performera w celu upewnienia się, że wszyscy rozumieją zasady wchodzenia i schodzenia ze sceny, podziału na czas oglądania i czas działania. Ten swoisty kontrakt, społeczna umowa, którą dorośli zawierają z dziećmi, wzmacnia sprawczość tych drugich, a także wyczula ich na potrzeby inne niż własne. Wpisana w spektakle Holobiontu dbałość o podmiotowe traktowanie najmłodszych jest elementem właściwych temu kolektywowi strategii emancypacyjnych i demokratycznych. Jak mówi Bylka-Kanecka – „[d]zieci, które będą znały siebie, ufały swoim potrzebom i szanowały różnorodność, cielesną i każdą inną, będą miały większe zasoby do budowania w przyszłości społeczeństwa obywatelskiego, odpowiedzialnego i zdolnego do dialogu i wzajemnego szacunku" (Bylka-Kanecka, Zerek, 2020, s. 88)[32].

Tej wyjątkowej przestrzeni bezpieczeństwa i współodpowiedzialności nie udałoby się pewnie stworzyć, gdyby nie fizyczna, zaangażowana obecność opiekunek i opiekunów, z którymi dzieci przyszły na spektakl[33]. Holobiont nie dzieli publiczności na uczestniczącą i obserwującą, dzięki czemu najmłodsi, odkrywając nowe terytorium, pozostają blisko tego, co znane. W światach kreowanych przez Bylkę-Kanecką i Bożek-Muszyńską horyzonty swojskości i obcości nachodzą na siebie. W *_on_line__* tymczasowy kolektyw małych i dużych ciał, które wzajemnie się poruszają (niekoniecznie dotykowo!), transformując wspólny pastelowy obraz, działa symbiotycznie, jednocześnie pielęgnując istniejące w nim indywidualności.

Sceny, w których gościnie i goście dołączają do performerek i performera, stając się artystkami i artystami, uruchamiają dialektykę struktury i

antystruktury. Choreografia przeistacza się w improwizację, gotowy materiał ruchowy rozmiękcza się – poszerzony o nowe obrazy i tożsamości. Uczestniczki i uczestnicy niejako bezwiednie uczą się tańca w kontakcie, wolności, którą ogranicza wyłącznie Inny. Chociaż improwizacja kontaktowa jest tylko jedną z somatycznych technik, które uruchamia Holobiont (albo które spontanicznie się uruchamiają), właściwie we wszystkich scenach spektaklu _*on_line*__ ucieleśniają się etyczne oraz polityczno-społeczne założenia tej praktyki. Postmodernistyczna improwizacja, jak powiada Susan Leigh Foster, przyjmuje „wizję demokracji jako egalitarnego zbiorowego wysiłku, prowadzącego do zaakcentowania różnic" (2013, s. 33). W performansach poznańsko-warszawskiego kolektywu pojęcia takie jak inkluzywność, równość i heterogeniczność zyskują materialny kształt. Są immanentnymi elementami zarówno komunikacji i uczestnictwa, jak i choreografowania czy projektowania nowych form bliskości – już nie tylko intymnych, ale też, albo przede wszystkim, publicznych. Czułe dialogi, które poprzez ruch inicjują i rozwijają wszystkie obecne na scenie osoby, ucieleśniają alternatywę dla normatywnych podziałów postrzegalnego, a co za tym idzie – dla hierarchicznej władzy (także rodzicielskiej).

Performatywne projekty Holobiontu można opisywać jako laboratoria zmiany w procesie. Takiemu ujęciu sprzyja zarówno struktura tych wydarzeń, jak i właściwa im otwarta, ale niepozbawiona miękkich ram przestrzeń. Bylka-Kanecka nazywa je spektaklami interaktywnymi, w których „pozostał wyraźny «ślad instalacyjny»" (2020, s. 140). Ów ślad jest też archiwalnym odciskiem spotkania Bylki-Kaneckiej z serbską choreografką Daliją Aćin Thelander, która spopularyzowała instalacje performatywne dla rodzin. Mowa tutaj o formach zmiękczonych radykalnie, by nie powiedzieć – całkowicie[34]. W tych przestrzeniach, mimo stałej obecności performerek i performerów, rodziny mogą swobodnie poruszać się i działać, a tym samym,

jak pisze współzałożycielka Holobiontu, mają więcej sprawczości „we współtworzeniu wydarzenia oraz budowaniu swojego doświadczenia” (Bylka-Kanecka, 2020, s. 139). Niemniej nieprzewidywalność i założona chaotyczność tego formatu, co podkreśla pedagożka teatru Justyna Czarnota, wiąże się z ryzykiem jego uprzedmiotowienia: „dostrzegam w sobie takie drżenie z oczekiwania, czy widzowie będą postrzegać tę propozycję jeszcze jako wydarzenie artystyczne czy już jako plac zabaw [śmiech]” (Bylka-Kanecka, Czarnota, Lewandowska, 2021). Różnicę między praktyką Thelander a jej twórczym przetworzeniem i rozwinięciem, które proponuje Holobiont, można by w tym kontekście porównać do różnicy między anarchią a radykalną demokracją. Polityczny wymiar spektakli takich jak *_on_line__* ujawnia się nie tyle w samej negacji zastanych porządków i hierarchii, ile w wyobrażaniu tego, co w innych miejscach jest jeszcze niemożliwe do ucieleśnienia, a co w przyszłości może przeistoczyć się w nowy obywatelski (nie)porządek.

***

Wańtuch i kolektyw Holobiont, zapraszając rodziny z dziećmi do praktykowania miękkich choreografii, proponują nowe – alternatywne wobec struktur hierarchicznych – sposoby dzielenia czasu oraz przestrzeni, a tym samym niejako zrównują polityczne pozycje dużych i małych ciał. Chociaż *Contact Family Show* i *_on_line__* są projektami dramaturgicznie czy formalnie zupełnie od siebie różnymi oraz odmiennie realizują emancypacyjny potencjał bliskości, zdają się one poruszać po podobnym – heterologicznym[35] – horyzoncie etycznym. W obu pracach uniwersalną etykę zasad zastępuje relacyjna etyka wrażliwości[36]; granica między „ja” a Drugim (czy szerzej – światem) zostaje ukazana jako osmotyczna, co oznacza też, że ciało, tak jak i przestrzeń, jest otwarte (albo się tej otwartości uczy) i

dialogiczne; projektowane doświadczenia czułego współistnienia w ponawianych aktach spontanicznej kreacji stają się formami afirmatywnego oporu wobec tradycyjnych rodzinnych hierarchii, w których dzieci zajmują miejsca podporządkowanych Innych; rozwijanie empatii i współodpowiedzialności jest ważniejsze od produkcji gotowych sensów, scen i obrazów, a różnica ma większą wartość niż to, co uniwersalne, tożsame i normatywne. Zdajemy sobie oczywiście sprawę z tego, że to hasłowe wyliczenie wymaga uzupełnień, dlatego pragniemy, by zostało ono potraktowane jako zaproszenie do kolejnych badawczych poszukiwań wokół eksperymentalnej sceny tańca dla rodzin.

Publikacja zrealizowana w ramach „Programu wspierania publikacji 2021”, realizowanego przez Art Stations Foundation dzięki wsparciu Grażyny Kulczyk.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja; Wycisk, Karolina *Miękkie choreografie. O tańcu eksperymentalnym dla rodzin*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, doi: 10.34762/2f19-8b60.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/2f19-8b60

Autor/ka

Alicja Müller (alicja.muller@uj.edu.pl) – krytyczka tańca, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka książki *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (Kraków 2017). Numer ORCID: 0000-0002-3490-1419.

Karolina Wycisk (office@performat-production.com) – niezależna producentka i menedżerka tańca; współpracowała m.in. z Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Instytutem Teatralnym, Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca; pracuje z Renatą Piotrowską-Auffret, kolektywem Holobiont. Szefowa Fundacji Performat, prowadzi performat production – in movement management. Numer ORCID: 0000-0002-7318-3683.

Przypisy

1. Alicja Müller, badaczka tańca, współprowadziła (z Justyną Czarnotą) warsztaty dla krytyczek i krytyków „Skoczne słowa", które odbyły się 8 marca 2020 roku w ramach dziesiątej edycji programu Roztańczone Rodziny pod opieką kuratorską Hanny Bylki-Kaneckiej. Karolina Wycisk współpracuje z kolektywem Holobiont jako niezależna producentka i menedżerka. Ponadto cyfrowe wersje spektakli *_on_line__* kolektywu Holobiont i *Contact Families Show* Anny Wańtuch zostały zaprezentowane w ramach projektu „Online'owa scena dla rodzinnego tańca" Fundacji Performat, w której Wycisk jest prezeską.
2. Zob. syntezujące ujęcie ostatnich lat polskiej sceny tanecznej dla dzieci i rodzin w rozmowie *Miejsce na różnorodność – rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej*, taniecPOLSKA.pl, 29 X 2021, https://taniecpolska.pl/przedruk/miejsce-na-roznorodnosc-rozmowa-hanny-… [dostęp: 25 XI 2021].
3. Polskie tłumaczenie – „zrównoważoność" czy „zrównoważony charakter" – nie oddaje pojemności terminu, który w kontekście sceny performatywnej odnosi się do konieczności przeformułowania strategii pracy tak, aby uwzględniać procesy ekonomiczne (stałe zatrudnienie artystek freelancerek), ekologiczne (np. przemyślenie zagranicznych kooperacji i cyrkulacji spektakli), kreujące i stabilizujące (tworzenie i utrzymywanie warunków produkcyjnych przy wielokrotnej eksploatacji istniejących już projektów).
4. Zob. strona kolektywu: https://www.holobiont.pl/o-nas [dostęp: 29 XI 2021].
5. *Contact Families Show* powstał dzięki indywidualnemu stypendium artystki, a dopiero później pozyskał partnerstwa festiwali i fundacji. Praca nad performansem była możliwa dzięki Stypendium Twórczemu Miasta Krakowa. Premiera z udziałem rodzin z małymi dziećmi odbyła się 12 grudnia 2020 roku na platformie Zoom. W grupie krakowskiej, „pionierskiej", wystąpili: Magdalena Kopeć, Alicja Kaczmarczyk, Tomasz Kaczmarczyk, Anna Grabara, Julian Mizerski, Monika Zamojska-Świątek, Marcin Świątek, Szymon Świątek, Rafał Świątek, Marta Mietelska-Topór, Tomasz Topór, Rita Topór, Liwia Topór, Tomasz

Sułowski, Zosia Sułowska, Wincenty Wańtuch, Felicja Wańtuch, Ludmiła Wańtuch, Anna Wańtuch, Filip Wańtuch. Proces wspierały Justyna Czarnota i Sandra Lewandowska. Format został powtórzony w ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka organizowanego przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. W performansie wzięły udział rodziny z Poznania, a premiera odbyła się w maju 2021 roku. Wystąpili: Adelka Górecka, Ulka Górecka, Basia Górecka, Michał Górecki, Miriam Matuszek-Serafin, Nadia Matuszek-Serafin, Sara Matuszek-Serafin, Monika Serafin, Łukasz Matuszek, Ania Sobczyk, Martyna Sobczyk, Julia Sobczyk, Felicja Wańtuch, Ludmiła Wańtuch, Wincenty Wańtuch, Anna Wańtuch, Filip Wańtuch, Maria (Misia) Zwolińska, Zofia Zwolińska, Anna Maria Brandys, Szymon Zwoliński.
6. Spektakl produkcji Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, przy wsparciu Miasta Poznań. Premiera odbyła się w grudniu 2018 roku w Starym Browarze w Poznaniu.
7. Spektakl został wybrany do prezentacji podczas Małej Platformy Tańca 2019 oraz wyróżniony przez Justynę Czarnotę jako „Najlepsze przedstawienie dla dzieci" w ramach podsumowania „Najlepszy, najlepsza, najlepsi" w sezonie 2018/2019 miesięcznika „Teatr".
8. W ramach współpracy z Fundacją Performat *_on_line__* prezentowane było w ramach projektu Teatr Polska 2020 Instytutu Teatralnego, a dzięki pozyskanej dotacji udało się stworzyć profesjonalne nagranie spektaklu. Do cyfrowych prezentacji wykorzystana jest platforma Zoom. Uczestniczące w pokazach rodziny otrzymują wówczas indywidualnie pakiety – papier i pastele, które wykorzystują do twórczej zabawy z zespołem prowadzącym kolejne części spotkania online, przeplatane krótkimi pokazami filmu.
9. W swoim artystycznym manifeście choreografka-badaczka miękką choreografię przeciwstawia twardej. To drugie pojęcie „oznacza choreografię rozpisaną w najmniejszym szczególe, która nie pozostawia miejsca na jakąkolwiek zmianę" (Ingvartsen, 2018, s. 99).
10. Od niemal dziesięciu lat choreografka bada relację z dzieckiem w swoich pracach. Po raz pierwszy wystąpiła z synem Wincentym w *Postnatal Project* w 2012 roku, a trzy lata później wzięła udział ze swoją rodziną w warszawskiej wersji *Familly Affair* grupy Zimmer-Frei. Wykonała też serię wideoperformansów *Mother K/C*, opartych na cielesnym doświadczeniu ciąży. Ostatni performans, nad którym pracowała podczas programu choreograficznego Atlas na Festiwalu ImPulsTanz w 2021 roku w Wiedniu, *Mothersuckers: Production about reproduction*, jest solowym manifestem artystki-matki (scena zasypana jest stosem ubrań i zabawek), w wersji dramaturgicznej przeplatanym cytatami z popkultury, pseudofaktami, osobistymi (?) doświadczeniami artystki, obrazami ciąży (jedno z nagrań z cyklu *Mother K/C* wyświetla się na ekranie) oraz błyskotliwie prowadzoną interakcją z publicznością.
11. Docelowo performans przeznaczony jest dla rodzin z dziećmi w wieku od półtora roku do pięciu lat, ale ze względu na różne konfiguracje rodzinne w projekt angażuje się również starsze rodzeństwo. Do oglądania zaprasza się zaś opiekunki i opiekunów z dziećmi od drugiego roku życia.
12. *Score* rozumiemy jako swoistą notację choreografii, w tym kontekście opartej na zadaniach i improwizacji, czyli zapisem będą tu instrukcje zadań dla performerek i performerów. W ramach pracy nad projektem Wańtuch powołuje się na *score* pandemiczny Meg Stuart (Wańtuch 2021).
13. Wańtuch wykorzystuje między innymi ruch autentyczny (*Authentic Movement*) Mary Starks Whitehouse (uczennicy Marthy Graham i Mary Wigman), którego regułą jest brak celowości (ruch wywodzi się ze skojarzeń i pracy wyobraźni) oraz krytycznej oceny patrzącego, stającego się aktywnym uczestnikiem wspólnego procesu (Wańtuch, 2021). Ta praktyka somatyczna powstała w latach pięćdziesiątych, do dziś wykorzystywana jest w

wielu kontekstach terapeutycznych. Zob. dwie publikacje pod redakcją Patrizii Pallaro, *Authentic movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*, Jessica Kingsley Publishers, London 1999 oraz *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved: A Collection of Essays Volume II*, Jessica Kingsley Publishers, Philadelphia 2007.
14. Inspiracją do zadania z koszulkami był performans Jérôme'a Bela *Shirtology* (1997), jedna z założycielskich prac zachodnioeuropejskiej sceny tańca konceptualnego. Choreograf, ironicznie zużytkowując symbolikę logotypów i modnych napisów z T-shirtów, komentował zarówno uproszczenie i skomercjalizowanie kulturowych kodów, jak i funkcję choreografii jako krytycznego narzędzia poznawczego. W *CFS* uczestniczki i uczestnicy prezentują przed ekranami koszulki, których napisy ze sobą dialogują, obrazki są zabawne lub nachalnie „dziecięce" (mamy tu na myśli przemysł odzieżowy kreujący sztuczny podział na różowe ubrania dla dziewczynek i ciemniejsze dla chłopców oraz tendencję do przebierania dzieci za postaci z bajek).
15. Kategorii „nieobliczalnej choreografii" używa Jacques Derrida do opisu tanecznej improwizacji. Nieobliczalność w myśli filozofa oznacza przede wszystkim gotowość na zmianę, procesualność, afirmatywne przyjmowanie ryzyka związanego z tym, co inne, nieznane, nierozpoznane. Derridiańskie nieobliczalne choreografie są więc podobne interesującym nas choreografiom miękkim (Derrida, 1995).
16. O queerowym potencjale dziecięcej wrażliwości zob. G. Stępniak, *Sztuka życia inaczej. Ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
17. Nie ma tu miejsca, aby omówić historię i założenia improwizacji w tańcu ani, tym bardziej, jej ograniczeń. Niemniej zależy nam na zarysowaniu także historycznych kontekstów, w których perspektywie można przyglądać się eksperymentom Wańtuch i Holobiontu, dlatego wspominamy o tej technice.
18. Jak komentuje Wańtuch: „W ContaKids upadek jest bardzo cenny. Dużo ćwiczeń powoduje upadek i to się dzieje z dwóch przyczyn. Po pierwsze, upadek to świetna zabawa. Dzieci mają nieprawdopodobną frajdę z upadku. Nie jest fajnie jedynie wdrapać się na plecy. Fajnie jest wdrapać się i upaść. To element zabawy. Po drugie, dzięki upadkowi wszyscy się uczą. Jeżeli mama prowokuje upadek i trzęsie plecami, to mały kombinuje, jak może chwycić się jej mocniej. Dziecko bywa pasywne, bo jest przyzwyczajone, że je nosimy. Kiedy okazuje się, że nikt go nie trzyma, zaczyna myśleć: «Muszę się złapać, muszę sam o siebie zadbać». To bardzo dobra nauka motoryki i samodzielności, ale mamy boją się jej" (Duda, Wańtuch, 2016, s. 74).
19. W show niektóre ćwiczenia wizualizują założenia ContaKids. Przykładowo: mosty, drzewo, rodeo to kolejno: przechodzenie pod „mostkiem" zbudowanym z dużego lub małego ciała, wspinanie się małego ciała na duże ciało, podrzucanie dziecka na plecach przez rodzica, aby samo próbowało złapać równowagę na dynamicznej powierzchni. Działania fizyczne opracowane są tak, aby uczestniczki i uczestnicy zwiększali świadomość własnych ciał w przestrzeni, ale też wzajemne, pomiędzy opiekunem a dzieckiem, zaufanie i troskę.
20. Jedna z reguł ContaKids mówi, że dziecko może robić wszystko, na co ma ochotę, a rodzic musi podążać za instrukcjami (Czarnota, Wańtuch, 2021).
21. O konieczności poszukiwania nowych formuł spotkania w rzeczywistości wirtualnej, przenoszeniu spektakli na online'ową scenę piszą Paweł Gałkowski i Alicja Morawska-Rubczak (2020). Dla Wańtuch Zoom spełniał „potrzebę równości i demokracji", bo zarówno dzieciom, jak i dorosłym dawała możliwość dzielenia czasu na wspólne i indywidualne

działanie, w różnym stopniu zaangażowania (Czarnota, 2021).
22. Włączenie kamery może stać się dla widzek i widzów aktem obnażenia: rodzinnych konfiguracji, wnętrz prywatnych mieszkań, poziomu zaangażowania i samych relacji z dziećmi przenoszonych na proponowane zadania. Jednocześnie performerki i performerzy, którzy niemal cały czas znajdują się w sferze widzialności, manipulują obrazem, zasłaniając go obiektami, wypełniając kadr zbliżeniami na części ciała, a czasami dzieci nawet znikają ze „sceny", wychodząc do innego pomieszczenia.
23. Zob. Agnieszka Stein, *Dziecko z bliska. Zbuduj z dzieckiem szczęśliwą relację*, Mamania, Warszawa 2012.
24. Tłumacząc nazwę kolektywu, Bylka-Kanecka także przywołuje biologiczną definicję holobiontu: „Holobiont to termin biologiczny i filozoficzny określający organizm składający się z wielu innych organizmów. Trochę jak rodzina i społeczeństwo. Dlatego właśnie temat relacji jest dla nas kluczowy i za udane spektakle uważamy takie, które zacieśniają/poruszają więzi rodzinne" (Bylka-Kanecka, Czarnota, Lewandowska, 2021).
25. Artystki podają inspirację metodą twórczą kolektywu Segni Mossi, a także książką Arno Sterna *Odkrywanie śladu. Czym jest zabawa malarska*, Wydawnictwo Element, Gliwice 2016.
26. Projekt jest kontynuacją programu Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci – Roztańczone Rodziny realizowanego przez Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk. Pierwszą kuratorką programu była Alicja Morawska-Rubczak, potem tę funkcję przejęła Sandra Lewandowska, a od czterech lat programem opiekuje się Bylka-Kanecka. W 2021 roku projekt, współfinansowany ze środków Miasta Poznania, odbył się w Teatrze Polskim, a organizatorami były Fundacja Performat i Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk. Na zeszłoroczny, jubileuszowy program składało się dziesięć warsztatów dla rodzin z dziećmi w różnym wieku, spektakle kolektywu Holobiont, warsztaty dla krytyczek i krytyków „Skoczne słowa" oraz dostępna online Media-Biblio-teka zawierająca materiał audiowizualny z konkretnych warsztatów. Zob. strona programu: www.roztańczonerodziny.pl oraz *Ruchome dialogi wydane z okazji 10. urodzin programu Roztańczone Rodziny (Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci)*, red. H. Bylka-Kanecka, M. Rewerenda, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/ruchome-dia… [dostęp: 25 XI 2021].
27. Pierwszym spektaklem kolektywu było *DOoKOŁA* dla dzieci w wieku od półtora roku do trzech lat i bliskich im dorosłych (2017, Art Stations Foundation, Poznań), kolejne projekty to: *Księżycowo* dla dzieci w wieku od sześciu do osiemnastu miesięcy i ich rodziców (2018, Teatr Ochoty, Warszawa), *_on_line__* dla odbiorców w wieku od pięciu do siedmiu lat wraz z rodzicami (2018, Art Stations Foundation, Poznań), *Gdzie kształty mają szyje* dla dzieci w wieku od pięciu do sześciu lat wraz z opiekunami (2019, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań). Obecnie, artystki pracują nad nową produkcją w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Mój ogon i ja* dla rodzin z dziećmi w wieku od trzech do sześciu lat (spektakl współorganizowany przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w ramach projektu PolandDances / Rezydencje choreograficzne).
28. Zmiana warstwy muzycznej (kompozycja: Józef Buchnajzer) i światła (uczestniczki i uczestnicy mają podążać za świetlnym prostokątem na podłodze oraz zajmować wyznaczone przez niego miejsce) również stanowi sygnał przejścia od jednej części do drugiej.
29. Jak informują performerki i performer przed wejściem na salę: „spektakl jest wydarzeniem rodzinnym", dlatego zarówno dzieci, jak i dorośli zachęcani są do ściągnięcia butów i wspólnej zabawy, w której będą „używać pasteli w nietypowy sposób". W opisie

spektaklu znajduje się wskazówka, aby przyjść w stroju niekrępującym ruchów, który można pobrudzić w trakcie zabawy (przed wprowadzeniem obostrzeń pandemicznych widzki i widzowie mogli skorzystać z przygotowanych przez zespół ubrań, żeby nie zniszczyć własnych).
30. W kontekście produkcji rodzinnego wydarzenia warto dodać, że _*on_line*__ nie tworzy hierarchii doświadczenia, w której to dorośli powinni tłumaczyć dzieciom, czego doświadczyły lub co znajduje się na finałowym rysunku.
31. O potencjalnych korzyściach włączenia tańca eksperymentalnego w program edukacji szkolnej zob. *Taniec dla dzieci*, rozmawiają Hanna Bylka-Kanecka i Ula Zerek, „nietak!t" 2020 nr 3, s. 87-88.
32. Warto dodać, że cytowaną wyżej wypowiedź dopełniają słowa Uli Zerek: „[m]yśląc o budowaniu społeczeństwa obywatelskiego: to, w jaki sposób poznajemy siebie samych, jak wykształca się nasza wrażliwość, stanowi ważny element rzeczywistości, którą tworzymy. To, jak wyznaczam swoją przestrzeń, przestrzeń swojego ciała i jego granice, będzie miało ogromny wpływ na to, jak będę odnosić się do przestrzeni, ciała i granic innych" (tamże).
33. Bylka-Kanecka podkreśla zresztą, że obecność opiekunek i opiekunów jest w spektaklach Holobiontu kwestią fundamentalną: „[d]zieci nie żyją w próżni społecznej. Do około 12. roku życia uczestniczą w wydarzeniach performatywnych prawie zawsze w towarzystwie osób dorosłych. Bliskich (na przykład rodziców) lub dalszych (choćby nauczycieli), ale zawsze jakoś pojawiających się w funkcji opiekuńczej. Ten aspekt jest dla mnie kluczowy, bo związany z relacyjnością. Otwiera przestrzeń myślenia o polityczności wydarzeń performatywnych adresowanych «do młodych». Odsłania całą sieć pytań związanych m.in. z opieką, władzą, hierarchią, zaufaniem, fascynacją, zaangażowaniem, oczekiwaniami, projekcją, podmiotowością, i motywuje do tego, żeby przez ich pryzmat przyglądać się temu, co i jak proponuję" (Bylka-Kanecka, Czarnota, Lewandowska, 2021).
34. Thelander w swoim manifeście zamieściła między innymi punkt „Twórz niezwykłe środowiska", który rozwija następująco: „W ciekawym, a zarazem bezpiecznym środowisku najmłodsze dzieci będą miały możliwość swobodnie podążać za swoimi impulsami, eksplorować i odkrywać nową formę istnienia w świecie. Twórz koncepcje immersyjne, oparte na idei instalacji – przemieszczanie się w nich będzie dla uczestników/czek sposobem doświadczania świata. Zachęcaj ich, by kierowali swoim doświadczeniem za pomocą własnych wyborów" (2021, s. 22).
35. Pisząc o heterologiczności, ponownie przywołujemy myśl Rancière'a, który „heterologią" nazywa wyjście z ram zastanego porządku oraz właściwych mu kategorii – poza normatywną zmysłowość i jej podziały (Rancière, 2007b).
36. O różnicy między tymi paradygmatami zob. Rorty, 2002.

Bibliografia

Braidotti, Rosi, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, tłum. M. Glasowitz, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Wydawnictwo FA-art, Katowice 2012.

Braidotti, Rosi, *Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna*, tłum. J.

Stępień, „Machina Myśli” 30 I 2019, http://machinamysli.org/posthumanistyczna-podmiotowosc-relacyjna-i-poli… [dostęp: 26 XI 2021].

Bylka-Kanecka, Hanna, *Taniec eksperymentalny dla rodzin. Z perspektywy practice as research na przykładzie spektaklu DOoKoła kolektywu Holobiont*, „Kultura Współczesna” 2020 nr 4.

Czarnota, Justyna, *Strategie na bliskość*, „Dialog” 2021 nr 7-8, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/strategie-na-bliskosc?fbclid=IwA… [dostęp: 27 XI 2021].

Derrida, Jacques & McDonald, Christie V., *Interview. Choreographies*, [w:] *Bodies of the Text: Dance as Theory. Literature and Dance*, red. E.W. Goellner, J.S. Murphey, The Johns Hopkins University Press, New Jersey 1995.

Foster, Susan L., *Zawłaszczanie improwizacji / Demokracje improwizowane / Improwizująca wspólnota*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi – Instytut Muzyki i Tańca, Łódź – Warszawa 2013.

Gałkowski, Paweł, Morawska-Rubczak, Alicja, *Nowa bliskość*, „Dialog”, 1 VI 2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/poszukiwanie-nowej-bliskosci [dostęp: 27 XI 2021].

Holobiont, https://www.holobiont.pl/o-nas [dostęp: 29 XI 2021].

Ingvartsen, Mette, *Miękka choreografia*, tłum. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.

„Mamo, chcę tańczyć z tobą do końca życia”. Anna Duda, Anna Wańtuch, „Reflektor. Rozświetlamy kulturę” 2016 nr 2, s. 63-74 http://www.rozswietlamykulture.pl/ziny/Reflektor_02_2016_DZIECKO.pdf [dostęp: 27 XI 2021].

Miejsce na różnorodność – rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej, taniecPOLSKA.pl 29 X 2021, https://taniecpolska.pl/przedruk/miejsce-na-roznorodnosc-rozmowa-hanny-… [dostęp: 25 XI 2011].

Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2018/2019, „Teatr”, 2019 nr 9, https://e-teatr.pl/najlepszy-najlepsza-najlepsi-w-sezonie-2018-2019-a27… [dostęp: 31 I 2022].

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

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007b.

Rorty, Richard, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, tłum. D. Abriszewska, „Teksty Drugie" 2002 nr 1-2.

Stępniak, Grzegorz, *Sztuka życia inaczej. Ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Taniec dla dzieci, rozmawiają Hanna Bylka-Kanecka i Ula Zerek, „nietak!t" 2020 nr 3.

Ten format jest dla mnie cudem – z Anną Wańtuch rozmawia Justyna Czarnota, *Katalog 23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka"*, Poznań 2021, https://taniecpolska.pl/przedruk/ten-format-jest-dla-mnie-cudem-z-anna-… [dostęp: 27 XI 2021].

Thelander, Dalija A., *Manifest*, tłum. M. Tacikowska, [w:] *Ruchome dialogi wydane z okazji 10. urodzin programu Roztańczpne Rodziny (Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci)*, red. H. Bylka-Kanecka, M. Rewerenda, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/ruchome-dia… [dostęp: 25 XI 2021].

Tokarczuk, Olga, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Wańtuch, Anna, *Contact Families Show*, katalog spektaklu, https://www.contactfamiliesshow.com/o-projekcie [dostęp: 27 XI 2021].

Yatuva, Itay, ContaKids, Copyright 2016 by Contakids International, http://www.contakids.com/about.html [dostęp: 27 XI 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/miekkie-choreografie*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Piekło kobiet

Maria Makaruk

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Adam Mickiewicz

Dziady

reżyseria: Maja Kleczewska, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, scenariusz sceniczny: Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska, scenografia, reżyseria światła: Katarzyna Borkowska, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski, choreografia: Kaya Kołodziejczyk

premiera: 19 listopada 2021

Po premierze *Dziadów* w reżyserii Konrada Swinarskiego Jan Kłossowicz napisał, że wystawienie dramatu Mickiewicza wymaga albo zniszczenia tekstu, albo rozbicia teatru (1973). Przyłożywszy tę miarę do krakowskich *Dziadów* Mai Kleczewskiej i tego, co na ich temat dotychczas powiedziano i napisano, chciałoby się w pierwszym odruchu powiedzieć, że reżyserka dokonuje obu tych gestów. O „wywrócenie na nice", „unieważnienie, skompromitowanie i ośmieszenie" arcydramatu oskarżył Kleczewską Artur Grabowski. W podobnym duchu utrzymane są nie tylko wypowiedzi małopolskiej kuratorki oświaty Barbary Nowak, ministrów Glińskiego i

Czarnka czy radnego Kality, lecz także całego szeregu prawicowych publicystów, oburzonych przesunięciami dokonanymi w obrębie dramatu Mickiewicza. Po koncept „rozbicia teatru" można by z kolei sięgnąć, przyglądając się przebudowie, jakiej poddana została widownia Teatru im. Juliusza Słowackiego. Z parteru XIX-wiecznej widowni usunięto kilka rzędów foteli i zbudowano rodzaj złotej rampy łączącej publiczność ze sceną – to właśnie tam, z samego środka widowni, padają słowa *Improwizacji* i odbywa się bal u Senatora.

Gdyby analizę *Dziadów* Mai Kleczewskiej ograniczyć do ich pierwszej sceny, istotnie można byłoby sobie wyobrazić, że jest to spektakl o potencjale rewolucyjnym, poddający tekst dramatu Mickiewicza radykalnej reinterpretacji. Po podniesieniu kurtyny uwagę widzów przykuwa gigantyczny ekran, na którym wyświetlana jest twarz Konrada, granego przez Dominikę Bednarczyk. Aktorka prosto do kamery mówi słowa kierowane do Rollisona, które w dramacie Mickiewicza padają dopiero w scenie trzeciej *Dziadów* drezdeńskich. Poddanie Rollisonowi myśli o samobójczym skoku – wedle litery dramatu możliwe dzięki opętaniu Konrada, stanowiącemu następstwo *Improwizacji* – interpretuje się jako przyczynę pojawienia się na czole bohatera rany, z której „śmierć uleczyć nie może". Tragedia Rollisona zostaje wpleciona przez poetę w misterną konstrukcję, której sensy ujawniają się w pełni dopiero w scenie ósmej: pomysł zasugerowania bohaterowi myśli o samobójstwie pada tam z ust Doktora, zabitego wkrótce potem przez zesłany z nieba piorun. Zakwestionowanie bożego miłosierdzia i odebranie Rollisonowi nadziei, jakkolwiek wynikające z rozpaczy i bezsilności Konrada, są w dramacie Mickiewicza ciężkim wykroczeniem etycznym i naznaczają na zawsze bohatera *Dziadów.*

W spektaklu Mai Kleczewskiej słowa Konrady nie są wynikiem opętania –

Dominika Bednarczyk wypowiada je świadomie, podkreślając rozpaczliwe położenie Rollisona, który, sponiewierany torturami, odchodzi w celi więziennej od zmysłów. Monolog nie sprawia jednak wrażenia bluźnierstwa – przeciwnie, pobrzmiewają w nim nuty głębokiego współczucia i troski. Myśl o skoku w otchłań, projekcie ucieczki od świata „braci, matek, narodów, tyranów", jest przy tym wyrazem najczarniejszego pesymizmu, świadomości, że marzenie o samounicestwieniu jest najlepszym, co można podpowiedzieć bliskiemu człowiekowi. Pamięć o tej scenie powróci, kiedy Konrada będzie poddawana przez Księdza Piotra (Marcin Kalisz) brutalnym egzorcyzmom, mającym na celu wydobycie z niej informacji, jak można pomóc „grzesznikowi". Odpowiedzi, że Rollisona należy ratować pociechą, płynącą z przyjęcia „wina i chleba", Ksiądz udzieli sobie jednak sam. Poniewierana przez egzorcystę, bynajmniej nie opętana bohaterka (jej bunt jest traktowany przez duchownego jak kobieca histeria), nie powie Księdzu ani słowa, próbując do końca chronić przed nim towarzysza niedoli.

Tymczasem jednak Konrada przesuwa kamerę w bok i oczom widzów ukazuje się grany przez Lidię Bogaczównę Anioł Stróż, wypowiadający początkowe wersy Mickiewiczowskiego *Prologu* („Niedobre, nieczułe dziecię"). Ta kwestia, następująca niejako w reakcji na wcześniejsze słowa Konrady, bierze w nawias ich moc – jakkolwiek husarskie skrzydła i zawieszony na piersi aktorki ryngraf z orłem prowokują do pytania, jakiego Boga ten Anioł reprezentuje. Jego surowy ton i zaciśnięte usta mogą być bowiem czytane zarówno jako wyraz troski, jak i opresji – Konrad, zgodnie z literą *Dziadów*, trafił przecież do celi na anielską prośbę. Przesunięcie kamery w drugą stronę ujawnia grupę „duchów nocnych" – wizytowo ubranych mężczyzn, kuszących bohaterkę obietnicami nocnych biesiad, podczas których szatany uczą minstreli piosenek. Jeszcze w tym momencie spektaklu można byłoby się zastanawiać, czy kadr, w którym zostają

unieruchomieni aktorzy, nie mógłby służyć podmianie sensów tekstu – z perspektywy widzów zaburzony zostaje bowiem misteryjny podział sceny: miejsce po lewej stronie Konrady zajmuje Anioł, prawa należy do duchów nocnych. Maja Kleczewska w wywiadzie udzielonym Mike'owi Urbaniakowi mówiła o dwóch narodach zamieszkujących Polskę w 2021 roku – „Polsce obrzędu" i „Polsce salonu". Sarmackie rekwizyty anioła i smokingi diabłów mogłyby wskazywać, że postaci metafizyczne stanowią tu figury obu skłóconych grup, co sytuowałoby Konradę w klinczu między większym i mniejszym złem.

Rekonstruując pierwszą sekwencję krakowskich *Dziadów*, świadomie posługuję się przez cały czas trybem przypuszczającym, bo początkowe intuicje nie znajdują potwierdzenia w dalszej części spektaklu, niewytyczającego nowych ścieżek interpretacji dramatu i mieszczącego się w obrębie praktyk stosowanych od lat przez kolejnych inscenizatorów. Pierwszą scenę kończy wypowiedź Konrady o ciemnościach kryjących ziemię i pogrążonym we śnie ludzie. Refleksje nad istotą snu – „życia duszy", którego nie można sprowadzać do funkcji pamięci i wyobraźni – powrócą w finale spektaklu, zamykając go w specyficzną tekstową klamrę. Taki zabieg, jak sądzę, słabo czytelny dla widzów nieznających dobrze dramatu Mickiewicza, pozwala na przeczytanie całych *Dziadów* jako zapisu koszmarów sennych udręczonej polskością Konrady. W tym miejscu spektaklu padają także kluczowe dla sensów Mickiewiczowskiego dramatu słowa Ducha o potędze człowieczej myśli, zdolnej „zwalać i podźwigać trony". Twórcy wykorzystali w tej scenie animację wykonaną na podstawie zdjęcia Marii Janion. Głos wybitnej badaczki romantyzmu, która w ostatnich latach życia wystąpiła z radykalną krytyką polskiego mesjanizmu, brzmi jak wezwanie do rewolty, w rzeczywistości spektaklu trudno jednak wskazać przestrzeń, w której byłaby ona możliwa. Diagnozy stawiane współczesnej

Polsce przez Kleczewską są bowiem skrajnie pesymistyczne.

Od kolejnej sekwencji, na którą składa się obrzęd z *Dziadów* części II, inkrustowany kilkoma zdaniami z *Widowiska*, poprzez następujące kolejno sceny *Dziadów* drezdeńskich układ tekstu spektaklu będzie w większości zgodny z Mickiewiczowskim oryginałem, a odstępstwa od niego nie będą wpływały znacząco na sensy (do wyjątków należą sceny z udziałem Księdza Piotra). Nie znaczy to oczywiście, że reżyserka i dramaturg Łukasz Chotkowski nie postawili przed dramatem Mickiewicza lustra, w którym odbija się rzeczywistość współczesnej Polski. Taka strategia – oparta na publicystycznych odniesieniach i polemikach z kanonicznymi sposobami lektury *Dziadów* (zmiana płci Konrada i filomatów, dowartościowanie *Improwizacji* kosztem widzenia Księdza Piotra) – wpisuje się w historię XX- i XXI-wiecznych lektur scenicznych *Dziadów*, które uchodzą z dzisiejszej perspektywy za klasyczne.

Scena obrzędu, integrująca podzieloną i skłóconą gromadę w uczuciu nienawiści do elit i siebie nawzajem, może być odczytana jako wariacja na temat rytuału mocy z pamiętnych bydgoskich *Dziadów* Pawła Wodzińskiego (2011). „Polska obrzędu" jest narysowana w interpretacji Kleczewskiej grubą kreską: wśród odprawiających rytuał dziadów znajdą się kibole, narodowcy, instagramerki, młodzieniec w szpilkach i tęczowej koszulce, emeryci, powstańcy warszawscy, wreszcie kilku przestraszonych chasydów, na których wyładuje się złość tłumu. W role dusz czyśćcowych wcielają się po kolei członkowie gromady: tak dokonane zostaje „udziecinnienie" powstańców, w których gromada chce widzieć żywe kukły i znaki heroicznej historii, niewinne i bezgrzeszne jak aniołki[1]. Dochodzi też do zlinczowania znienawidzonego Pana i próby gwałtu na Zosi – dojrzałej kobiecie, która zdecydowała się na bycie singielką. Obrzęd dokonuje się wśród krzyku i

hałaśliwej, pełnej dysonansów muzyki. Prawdziwą wspólnotę gromada stworzy dopiero wówczas, kiedy stanie wrogo naprzeciw wspartej na kulach Konrady, odgrywającej w tej scenie rolę Milczącego Widma. Rola bohaterki *Dziadów* zostaje zresztą w spektaklu Mai Kleczewskiej podwojona – albo inaczej: zyskuje choreograficzną emanację w osobie bliźniaczo do niej podobnej, również poruszającej się o kulach Kai Kołodziejczyk. Taniec sobowtórki Konrady jest sekwencją łączącą II i III część *Dziadów* – pojawiają się w nim zapowiedzi tematów *Improwizacji*, tancerka jednak ani na moment nie odrzuci kul i pozostanie w swojej choreografii przeraźliwie samotna.

Pomysł na scenę więzienną, w której filomatów zastępują uczestniczki Strajku Kobiet i aktywistki z polsko-białoruskiej granicy, choć rewelacyjny i trafny w rozpoznaniach rzeczywistości współczesnej Polski, nie szokuje na tle tradycji scenicznej *Dziadów*. Pytanie o to, kogo zamknięto w celi bazylianów, która od czasów prapremiery Wyspiańskiego wskazuje nie na XIX-wieczne Wilno, ale Polskę „tu i teraz", jest problemem analogicznym do kwestii, jaką książkę czyta Szekspirowski Hamlet. To, komu w dramacie Mickiewicza przypiszemy rolę niewinnych ofiar, każdorazowo wytycza sceniczne ramy inscenizacji *Dziadów*. Spektakle, w których nie sposób było określić kondycji więźniów stanu, działy się wszędzie, czyli nigdzie – czego nie sposób pogodzić z lekturą dramatu Mickiewicza, opartego na imperatywie pamięci wobec „dziejów ojców". Najbardziej radykalnym pomysłem na konkretyzację sceny więziennej pozostaje po dziś dzień propozycja Leona Schillera (1932, 1933, 1934), by celę bazylianów zapełnić ofiarami reżimu sanacji. W pomyśle Schillera zwracało uwagę nie tylko to, że zamknięci w więzieniu opozycjoniści generowali skojarzenia z procesem brzeskim, aresztowaniami członków KPP czy budującą się wówczas Berezą Kartuską. Konsekwencją tak skonstruowanego świata scenicznego było oskarżenie, że ówczesnemu porządkowi świata nie jest winny car, ale system

polityczny w Polsce pod rządami Józefa Piłsudskiego.

Tak radykalnych wniosków nie sposób wyciągnąć ze spektaklu Mai Kleczewskiej, co, jak sądzę, odbywa się ze szkodą dla jego wymowy. Mocnej tezie, że niewinne cierpienie jest dziś domeną aktywistek, zamykanych w więzieniach za walkę o prawa człowieka, nie odpowiada równie mocne rozpoznanie, gdzie biją w tym kraju źródła zła. Reżyserka, wskazująca na konflikt przesiąkniętej resentymentem „Polski obrzędu" i konformistycznej „Polski salonu", ulokowanej przez nią – w udzielonym Piotrowi Głuchowskiemu wywiadzie – na „warszawskim Zbawiksie", uchyla się przed możliwością jednoznacznej interpretacji spektaklu. W efekcie tak przyjętej strategii, wyrażającej się także w (dyskusyjnej) wierności tekstowi Mickiewicza, tragedia więzionych w celi kobiet zostaje – być może w niezamierzony przez twórców spektaklu sposób – spacyfikowana i wprzęgnięta w dyskurs historiozoficzny, nadający jej znamiona absurdu.

Jeśli bowiem niewinne cierpienie kobiet zyskuje mesjanistyczny stempel – a tak chyba należy rozumieć pozostawienie w spektaklu fragmentów opowiadania Sobolewskiego dotyczących sakralizacji niewinnej ofiary więźniów (symultaniczne obrazy męczeństwa Wasilewskiego i Podniesienia w czasie mszy świętej) – to można przyjąć, że temu cierpieniu nadany zostaje sens.

Scena więzienna jest w spektaklu Kleczewskiej świetnie pomyślana i brawurowo zagrana: dzieje się w orkiestronie, filmowana z dwóch przeciwlegle usytuowanych kamer. Nałożenie na siebie obu obrazów nie tylko wizualnie podwaja perspektywę i liczbę aktorek, lecz także tworzy martwy punkt, z którego wyłoni się początkowo niewidoczna dla widzów Konrada. Filomatki są słusznie wściekłe – daleko im do akceptacji wspólnego losu. Wyśpiewują buntowniczo piosenki Jankowskiego i Feliksa, wtórują

Konradzie w *Pieśni zemsty* i wspierają ją w małej improwizacji. Bazyliańską celę rozsadzają emocje – Konrada stanie się ich wyrazicielką, głosem pozbawionym pychy i pytającym w słusznej sprawie o sprawiedliwość, godność, porządek świata. Tekst *Improwizacji* Dominika Bednarczyk wypowiada samotnie, stojąc w ciemności pomiędzy rzędami widzów – mówi cicho i spokojnie, pewna swoich racji, a zarazem nieszczęśliwa i bezradna. Z jej monologu wypadają nieliczne fragmenty – głównie te, które mówią o pysze i deptaniu rywali poetyckich – zaś podkreślone zostają te, które mówią o sile uczucia. Znamienne jest jednak całkowite usunięcie głosów z prawej i lewej strony – sygnał, że nie dochodzi do opętania i że za słowa wypowiedziane w *Improwizacji* bohaterka poniesie pełną odpowiedzialność. Wprawdzie słowo „carem" wypowiada w jej imieniu jeden z diabłów, ale też to diabły oddadzą osłabioną Konradę w ręce egzorcysty.

Pomysł na obsadzenie w roli bohatera *Dziadów* kobiety jest zarazem błyskotliwy i ryzykowny. Jego walory są bezdyskusyjne – w realiach zaostrzającego się prawa antyaborcyjnego i umacnianego przez władzę patriarchatu trudno o bardziej trafną figurę cierpienia „za miliony" i buntu przeciwko władzy, która go firmuje. Zmiana płci Konrada, za którą nie idą w tekście inne gesty niż (niekonsekwentne) zmiany końcówek, to jednak broń obosieczna. W patriarchalnej strukturze *Dziadów* przegrana kobiety jest dwakroć bardziej dojmująca – klęski bohatera *Dziadów* nie sposób zaś wymazać ze struktury dramatu Mickiewicza. Wypowiedziana ustami awatarki Marii Janion wiara w myśl, która zwala i podźwiga trony, nie jest przecież myślą Konrada, który/która zarówno u Mickiewicza, jak u Kleczewskiej działa jak „obłok górny i błędny". Przegrana bohaterki – jeśli stawką ma tu być sprawa kobiet, aktywistek i obrończyń prawa do samostanowienia o własnym ciele – jest jeszcze bardziej dotkliwa niż w tekście *Dziadów*, zwłaszcza że znikąd nie ma pocieszenia ani nadziei.

Solidaryzowanie się z chęcią zanucenia przez Konradę „pieśni szczęśliwej” (Dominika Bednarczyk wskazuje w wywiadzie udzielonym Katarzynie Kubisiowskiej na siłę płynącą z miłości), nie zetrze z czoła bohaterki Kainowego piętna ani nie unieważni jej wygnania – chyba że zdecydujemy się akcję *Dziadów* czytać wyłącznie przez pryzmat koszmarnego snu.

Wydawałoby się, że skoro nie dojdzie do opętania, zbędne staną się także egzorcyzmy. Nie będzie to jednak po myśli Księdza Piotra, który w asyście ministranta i pomocnika z Armii Boga podda Konradę przemocowemu przesłuchaniu. Sceny z udziałem Księdza Piotra, jakkolwiek oparte na niezmienionym tekście Mickiewicza, należą do najbardziej publicystycznych fragmentów krakowskiego spektaklu i wykraczają poza literalne sensy *Dziadów*. Warto bowiem mieć w pamięci fakt, że Mickiewiczowski braciszek nie był przedstawicielem Kościoła urzędowego i nie firmował sojuszu tronu i ołtarza. Na krakowskiej scenie – przeciwnie: Marcin Kalisz jest przedstawiony jako pławiący się w zbytkach purpurat, reprezentujący wszystkie grzechy współczesnego Kościoła, nie wyłączając pedofilii, zasygnalizowanej przy okazji *Widzenia Ewy*. Tło ołtarza Wita Stwosza z krakowskiego kościoła Mariackiego, na którym zostają rozegrane sceny z udziałem purpurata, pozwala się domyślać, którego ze skompromitowanych hierarchów Kościoła katolickiego mogli mieć na myśli twórcy przedstawienia. Można się zżymać na publicystyczność takiego postawienia sprawy, warto jednak pamiętać, że krytyka instytucji Kościoła w inscenizacji dramatu, w którym za największy grzech uznaje się krzywdę wyrządzoną drugiemu człowiekowi, nie jest zjawiskiem nowym. W ostatnich latach krytyka kościelnych nadużyć najgłośniej wybrzmiała w opolskich *Dziadach* w reżyserii Pawła Passiniego (2015).

Imponująca w zakroju, choć nieszczególnie spójna z pozostałymi częściami

przedstawienia, jest w spektaklu Mai Kleczewskiej sekwencja scen salonowych – *Widzenia Senatora*, *Pana Senatora* i *Balu*, podczas którego zostaje przywołane opowiadanie Adolfa o Cichowskim, oryginalnie przynależące do sceny *Salonu warszawskiego*. Ekipa Senatora (brawurowy Jan Peszek) złożona jest z konformistów i łotrów, obojętnych wobec krzywdy Rollisonowej i drwiących z jej cierpienia. Mimo popisowej roli Peszka, który swoim upiornym show, rozgrywanym w oprawie kakofonicznej muzyki, kradnie całą uwagę widzów, trudno oprzeć się wrażeniu, że sensy spektaklu zaczynają się w tych scenach całkowicie wymykać spod kontroli twórców. Rozwiązaniem, które budzi wątpliwości, jest chociażby obsadzenie w roli Sowietnika młodego chłopca w liberii i szpilkach. Nie wiem, w jaki sposób ten gest (podobnie zresztą jak obecność tego samego aktora w scenie obrzędu) ma się przysłużyć sprawom grup niemieszczących się w obrębie (hetero)normatywnej wspólnoty. Nie rozumiem także, dlaczego Rollisonową prowadzą do Senatora groteskowa chłopka i pstrykająca sobie selfie celebrytka. Ani czemu chwilę wcześniej przebiega przez salon ubrana na czarno kobieta, trzymająca w ramionach zawiniątko z niemowlęciem. Łączenie tego z kwestią Rollisona i zaostrzenia prawa antyaborcyjnego, przeciwko któremu walczą filomatki, będzie bowiem chyba jednak nadinterpretacją. Podobnie nieczytelny jest dla mnie finał spektaklu, w którym ducha Konrada (tym razem w rodzaju męskim) próbują wywołać Guślarz i Anioł Stróż. Bohaterowie, patrząc w stronę publiczności, opisują udającego się na wygnanie bohatera *Dziadów* – podczas gdy Konrada i jej sobowtórka, zignorowane przez nich, idą powoli w stronę ołtarza mariackiego. Ostatnie zdania spektaklu to powrót do ramy snu, która (być może) zawiesza status tego, co chwilę wcześniej dokonało się na scenie.

Nie jestem rzeczniczką trzymania się niewolniczo tekstu Mickiewicza i jest mi bliska tradycja nadpisywania na tekście *Dziadów* nowych znaczeń. Nie

mam także pretensji o publicystyczność przedstawienia – Aneta Kyzioł trafnie wyliczała, że są to *Dziady* „antynacjonalistyczne, antyklerykalne i kobiece", co rymuje się ze stanem nastrojów przynajmniej części społeczeństwa polskiego. Tym, co mnie najbardziej niepokoi w krakowskim spektaklu, jest współistnienie w nim – na równi z warstwą publicystyczną – nadprzyrodzonej i mesjanistycznej warstwy XIX-wiecznego dramatu. Wszystkie zmiany i przesunięcia, których Kleczewska i Chotkowski dokonują w tekście (kiedy przyjrzymy się im bliżej, okaże się, że są to zmiany kosmetyczne, bo za zmianą genderową nie idą żadne radykalne gesty) nie zmieniają konstrukcji świata przedstawionego dramatu. Kiedy, zgodnie z intencją twórców przedstawienia, przyznajemy słuszność racjom Konrady i dyskredytujemy pychę kościelnego hierarchy, nadal znajdujemy się w świecie, nad którym włada Bóg, o którego miłosierdzie apeluje bohaterka *Dziadów*. Fakt, że Konrada nie zostaje wysłuchana, a my nie możemy się obudzić z koszmaru, w którym tkwimy – to nie tylko ponura diagnoza polskiej rzeczywistości A.D. 2021 czy 2022, ale też pułapka opowiadania historii Polski za pomocą *Dziadów*. Nie sposób bowiem dramatu, który przeczytany zgodnie z literą tekstu, stanowi akceptację (a nawet apologię) niewinnego cierpienia, przerobić na wywrotową historię buntu kobiet. Nie można skutecznie walczyć z patriarchatem za pośrednictwem tekstu, który jest jednym z jego fundamentów.

Mam wrażenie, że w podobną pułapkę wpadli również twórcy ubiegłorocznego performansu *Dziady na Mickiewicza*, którzy deklarowali chęć egzorcyzmowania złych duchów polskiej sceny politycznej za pomocą obrzędu „dziadów". Powtarzana jak mantra teza o potrzebie sięgania po dramat Mickiewicza w przełomowych chwilach polskiej historii nie prowadzi do niczego poza reprodukowaniem schematów, które uniemożliwiają emancypację. Znacznie bardziej przemawia do mnie pomysł Jakuba

Skrzywanka, który w 2018 roku urządził pogrzeb Kordiana, a na jego miejsce wprowadził Kordiankę – silną bohaterkę, która „sztyletem słowa zabija ludzi głupich albo wrogów". W poznańskim spektaklu genderowa zmiana ma swoją moc, bo grana przez Alex Freiheit bohaterka burzy system, wypowiadając wojnę patriarchalnemu światu. Brak tego gestu w spektaklu Mai Kleczewskiej pacyfikuje jego rewolucyjny potencjał – Konrada nawet w marzeniach nie może odrzucić kul i zatańczyć tańca wolności; domaga się uznania sprawiedliwości swoich racji przez autorytet, od zburzenia którego powinna rozpocząć swój pochód ku wolności. Zemsta na wroga, o której fantazjują uwięzione w celi kobiety, nie zaistnieje w świecie tego spektaklu – podobnie jak nie pojawi się w nim myśl zdolna do zwalania i podźwigania tronów.

Spektakl Mai Kleczewskiej jest grany przy kompletach widowni i fetowany owacjami na stojąco. Wierzę, że nie jest to spowodowane wyłącznie sprzeciwem wobec cenzorskich zapędów Małopolskiego Kuratorium Oświaty i Ministerstwa Kultury, i że entuzjazm publiczności odbija energię zespołu aktorskiego, zintegrowanego atakami na teatr. W tej energii, która przekracza granice sceny teatralnej, widzę wielką wartość, ale też niebezpieczeństwo powrotu do bezrefleksyjnego myślenia mesjanistycznymi schematami i powtarzania banałów o potrzebie narodowego misterium. Zarzuty stawiane *Dziadom* Mai Kleczewskiej przez prawicowe środowiska są rzecz jasna absurdalne. Znajomość dziejów scenicznych dramatu Mickiewicza – począwszy od krakowskiej prapremiery Stanisława Wyspiańskiego, przez inscenizacje Schillera, Grotowskiego, Swinarskiego czy Grzegorzewskiego, nie wspominając już o spektaklach z ostatniej dekady – uświadamia, że na tle radykalnych zabiegów interpretacyjnych, którym latami poddawano w teatrze dramat Mickiewicza, w spektaklu Kleczewskiej mamy do czynienia z poważnym i w gruncie rzeczy tradycyjnym podejściem

do *Dziadów* i że ani o zniszczeniu tekstu, ani o rozbiciu teatru nie może być mowy.

Wzór cytowania:

Makaruk, Maria, *Piekło kobiet*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pieklo-kobiet.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Maria Makaruk – adiunktka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Literaturoznawczyni i teatrolożka. Zajmuje się dziejami inscenizacji dramatu romantycznego i historią literatury romantyzmu. Współpracuje z Wydziałem Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Przypisy

1. Pomysł na taką interpretację podsunęła mi Agata Żaglewska. Za cenne rozmowy o krakowskich *Dziadach* chciałabym również podziękować członkom i przyjaciołom Koła Naukowego Krytyki Teatralnej i Filmowej, które działa przy Wydziale Polonistyki UW.

Bibliografia

Głuchowski, Piotr, Kleczewska Maja, *Maja Kleczewska, reżyserka wyklętych „Dziadów": Potrzebny nam Kaczyński à rebours, zdeterminowany, ugruntowany w poglądach, skuteczny* https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,27869764,maja-kleczewska-rezyserka… [dostęp: 15 I 2022].

Grabowski, Artur, *Spustoszenie*, https://teatrologia.pl/recenzje/artur-grabowski-dziady-spustoszenie/?fb… [dostęp: 15 I 2022].

Kłossowicz, Jan, *Konrad rozbija teatr*, „Literatura” 1973 nr 9, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/49622/konrad-rozbija-teatr [dostęp: 15 I 2021].

Kubisiowska, Katarzyna, Bednarczyk, Dominika, *Jej imię*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/jej-imie-169974 [dostęp: 15 I 2022].

Kyzioł, Aneta, *10 najlepszych spektakli w 2021 roku*, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2147722,1,10-najlepszy… [dostęp: 15 I 2022].

Urbaniak Mike, Kleczewska Maja, *W „Dziadach" Kleczewskiej Konrad jest kobietą. „Ta postać niesie wszystkie postulaty kobiet w Polsce*", https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27823665,wielka-im… [dostęp: 15 I 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pieklo-kobiet*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Pokażmy „f*cka” systemowi

Zofia Dąbrowska

Studio Teatrgaleria w Warszawie

Hamer

reżyseria: Justyna Sobczyk, scenariusz: Karolina Hamer, Magdalena Staroszczyk, dramaturgia, praca ze słowem: Magdalena Staroszczyk, scenografia, kostiumy: Magdalena Łazarczyk, światło: Dariusz Zabiegałowski, muzyka: Sebastian Świąder, wizualizacja: Łukasz Sosiński, produkcja: Teatr 21, Marceli Sulecki

premiera: 13 listopada 2021

Wypowiedź Karoliny Hamer w Teatrze Studio ma nowatorską formę „sit-upu”. Jak w klasycznym stand-upie, do którego nawiązuje, mamy tutaj trochę anegdot, trochę żartów, dużo bazowania na własnych przeżyciach oraz żywy kontakt z publicznością. Nie brakuje także sporej porcji krytyki rzeczywistości, która wydaje mi się najważniejszą częścią spektaklu. Jest to również występ uteatralniony, oparty nie na samym „gadaniu” – wskazuje na to chociażby scenografia (autorstwa Magdaleny Łazarczyk): odwrócone różowe podium sportowe, w którym pierwsze miejsce znajduje się najniżej, oraz kostium performerki – holograficzny dres (również autorstwa Łazarczyk). Na ekranie za Karoliną Hamer wyświetlane są napisy – tytuły

poszczególnych części występu, określające poruszaną akurat tematykę (np. „mała solidarność”) oraz definicje niektórych pojęć (na przykład na czym polega paraolimpijska klasa S4, w której pływa Hamer). Pojawiają się także nagrania – jedno przedstawiające pływaczkę podczas treningu na basenie oraz otwierająca spektakl sekwencja ukazująca Hamer w kulisach, przygotowującą się do występu.

Nazwanie przedstawienia sit-upem jest także rodzajem gry słownej z angielskim wyrażeniem „sit up”, czyli rozkazem „usiądź prosto”. Karolina Hamer nie dość, że nie może zaprezentować stand-upu, który według nazwy wiąże się ze staniem, to usiąść prosto również nie może. Już w samej kategorii tego performansu znajduje się więc sprzeciw wobec dyscyplinowania bohaterki. W pewnym momencie Hamer powtarza tę frazę jako zwrot, który często słyszała od osób nieprzychylnych jej działaniom i opiniom: „Sit up, Karolina, shut up, Karolina”. Czyli: „usiądź prosto i się zamknij”. Karolina Hamer nie jest w stanie usiąść prosto, a zamknąć się nie zamierza.

W klasycznym stand-upie performer staje naprzeciwko widowni. Często miejscem tych wystąpień jest bar – widzowie siedzą przy stolikach, a komik musi stać, aby było go widać. W *Hamer* performerka siedzi na niskim podeście, a widownia ustawiona jest jak trybuny na basenie: pierwszy rząd jest na wysokości jej wzroku, a kolejne dwa już ponad nią. Karolina Hamer nie wypowiada się z pozycji kogoś, kto chce pokazać publicznie swój talent czy dowcip i tym samym jest „wywyższony” ponad publiczność. Odwraca więc znaną z teatru, ale i ze stand-upu, hierarchiczną relację. Zmusza nas do spoglądania w dół, do poziomu osoby, dla której fizycznie ruch w górę jest problematyczny.

Przedstawienie odbywa się na scenie Modelatornia w Teatrze Studio, a więc

w niewielkiej sali o jasnozielonych ścianach i czarnej marmurowej posadzce. Na początku przedstawienia Karolina Hamer wchodzi do sali o kulach, z trudem poruszając się po gładkiej, wypolerowanej podłodze. Ta trudność zostanie przez nią zaraz potem skomentowana. „Nie wiem, dla kogo jest ta podłoga, chyba dla Michaela Jacksona" – mówi. Krytyce podlegają nie tylko warunki, ale także wygląd sali. Pływaczka przytacza rozmowę, którą odbyła z reżyserką Justyną Sobczyk i dramaturżką Magdaleną Staroszczyk. „O co ci chodzi, Karolino, przecież ta przestrzeń wygląda jak basen" – miały tłumaczyć się twórczynie. „Raczej jak prosektorium" – komentuje Hamer. Rzeczywiście, kolorystyka oraz dość chłodna atmosfera sali przypomina raczej szpital lub źle zaprojektowaną klasę szkolną. Ta sytuacja zdaje się dużo mówić o podejściu Hamer do rzeczywistości: jej niezgodę na byle jakie warunki oraz niezadowalające ją traktowanie. Wkrada się tutaj także wątek krytyki instytucjonalnej: Karolina Hamer nie wychodzi z pozycji wdzięczności dla instytucji tylko dlatego, że ta zechciała ją gościć (czego nieraz oczekuje się od osób z niepełnosprawnościami obecnych w przestrzeni publicznej), a pozostałe twórczynie spektaklu nie próbują jej głosu wyciszać ani „naprostowywać". Głos Hamer wydaje się zresztą bardzo trudny do wyciszenia. Jak sama o sobie mówi w trakcie spektaklu: „przypierdalam się o wszystko, bo świat nie jest jeszcze na mnie gotowy".

Widać to chociażby w jej podejściu do publiczności. Performerka lustruje widzów i widzki wzrokiem. Rzuca zaczepne spojrzenia, z bardzo bliskiej odległości przygląda się widowni. A może to było wyłącznie moje wrażenie? Nie tylko my patrzymy na osobę na scenie, ale także ona bardzo uważnie patrzy na nas, bada nasze reakcje, oraz – zgodnie ze stand-upową formułą – wchodzi w interakcje, rzuca żarty i komentarze skierowane bezpośrednio do publiczności. Mam wrażenie, że to właśnie w nawiązywaniu kontaktu pomiędzy Karoliną Hamer a publicznością tkwi siła tego spektaklu. Hamer

rzuca nam zaczepne spojrzenia, aby skłonić nas do nawiązania z nią kontaktu i nieodwracania wzroku. Buduje z nami relację, aby zachęcić nas do nawiązywania ich także z innymi osobami, zwłaszcza tymi znajdującymi się w różnego rodzaju trudnych sytuacjach. Budowanie relacji opartych na porozumieniu staje się tutaj ratunkiem w opresyjnych sytuacjach, które spotykają zarówno osoby z niepełnosprawnościami, nieheteronormatywne, kobiety, ale coraz częściej także po prostu wszystkich, którzy w jakiś sposób nie pasują do panującego systemu, nastawionego na zysk i opartego na wykluczeniu.

Hamer proponuje „małą solidarność". Mówi na przykład o tym, jak ważne było dla niej wsparcie innych dzieci w szkole, które lubiły ją bez względu na jej niepełnosprawność. Wspólnie nauczyły się także tę niepełnosprawność wykorzystywać, chociażby wtedy, gdy Hamer potrzebowała pomocy w pójściu do łazienki – w ten sposób trzy lub cztery koleżanki z klasy mogły urwać się z nią na dwadzieścia minut z lekcji. Wspomina także sytuację, gdy cała klasa stanęła za nią murem, aby mogła pojechać z nimi na wycieczkę w góry, z której – ze względu na trudności fizyczne – nauczycielka chciała ją wypisać. Wspieranie siebie nawzajem na najbardziej podstawowym, międzyludzkim poziomie, może być najpotężniejszą bronią w walce z systemem. „System jest zjebany" – mówi pływaczka na koniec występu – „Ale to od nas zależy, czy jesteśmy dla siebie dobrzy i jak traktujemy siebie nawzajem". Ta „mała solidarność" tworzy się także na poziomie performerka – widownia. W żadnym momencie historia Karoliny nie ma być dla nas poruszająca w taki sposób, żeby budzić współczucie. Zamiast tego budowane jest porozumienie z widzami i widzkami: wszyscy jesteśmy w tym „zjebanym systemie", więc jeśli już chcemy komuś współczuć, to powinniśmy wszyscy współczuć sobie nawzajem. Temu budowaniu porozumienia służy z pewnością fragment spektaklu, w którym Hamer opowiada o trudnościach,

które spotykały ją w trakcie kariery sportowej. Sportowe doświadczenia Hamer, takie jak na przykład doprowadzanie swojego ciała do granic wytrzymałości, tak że zaczyna się buntować, albo sytuacje, w których po miesiącach ćwiczeń wszystko jest przygotowane, ale z jakiegoś drobnego, nieznaczącego powodu się nie udaje (jak falstart), lub kiedy z jakiejś przyczyny nasze marzenia nie mają szansy na zrealizowanie (jak odwołanie zawodów w jej kategorii, ponieważ zgłosiło się zbyt mało uczestniczek) – stają się doświadczeniami uniwersalnymi. Performerka przerywa swoją opowieść pytaniami: „znacie to uczucie?" – co jest notabene charakterystyczne dla stand-upu. W ten sposób nawiązuje porozumienie z widzami – może nie trenowaliśmy nigdy do mistrzostw pływackich, ale w takich czy innych sytuacjach życiowych na pewno każdemu zdarzały się podobne porażki. Parafrazując Hamer: „wszystkich nas życie jebie", nieważne, czy jesteśmy paraolimpijką czy nie. Ważne za to, że jesteśmy w tym razem. Kiedy już ta jedność powstanie, pozostaje tylko jedno – wspólne „pokazanie f*cka systemowi", jak nawołuje Karolina Hamer.

Wzór cytowania:

Dąbrowska, Zofia, *Pokażmy „f*cka" systemowi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pokazmy-fcka-systemowi.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Zofia Dąbrowska – studentka teatrologii UJ, reżyserka spektakli wystawianych w toruńskich instytucjach kultury (m.in. ACKiS Od Nowa i Teatr Muzyczny).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/pokazmy-fcka-systemowi*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Po prostu kulanie

Michalina Spychała

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Kuliści

choreografia: Weronika Pelczyńska, dramaturgia: Patrycja Kowańska, kostiumy: Monika Nyckowska, reżyseria świateł: Joanna Leśnierowska, muzyka: Natan Kryszk, koncept, kreacja i wykonanie: Magda Fejdasz, Cecylia Jacewska-Caban, Monika Szpunar, Michał Świtała, Konrad Wosik

premiera: 15 stycznia 2022

Pastelowe kolory, strzępy słów, pięć postaci spokojnie i metodycznie przyglądających się wchodzącym widzom. Biała podłoga i tło niczym fragment papierowego sześcianu, do którego możemy wejść. Okrągłe kolorowe światła, których barwy mieszają się ze sobą. Tę spokojną przestrzeń wypełniają głosy, które nakładają się na siebie, ale nie zagłuszają. Magda Fejdasz, Cecylia Jacewska-Caban, Monika Szpunar, Michał Świtała, Konrad Wosik opisują, co się właśnie dzieje: mówią o wchodzących ludziach, interakcjach, zachowaniach, jednak tak naprawdę skupiają się na tym, co sami robią, zauważają, czują. Spektakl teoretycznie się jeszcze nie zaczął, a już mam wrażenie, że przeniosłam się w inny świat.

Gasnące na widowni światło nie zmienia zachowania występujących, którzy kontynuują swoją improwizację. „Myślę sobie. Stoję sobie. Jestem sobie" – taka forma wypowiedzi towarzyszyć będzie całemu spektaklowi, nadaje mu kształt i plastyczność kreacjom aktorskich. Każda opowiadana historia zaczyna się od improwizacji, które odnoszą się do uczuć i spostrzeżeń z danej chwili, dlatego za każdym razem występujący mają możliwość zmieniać charakter swoich postaci. Ponadto zaimki zwrotne przez swoją zwięzłość i powtarzalność kontrastują z płynnością ruchu performerek, które są w centrum spektaklu: kulistek Magdy Fejdasz i Moniki Szpunar. Dwie kobiety łączą się w uścisku, tworząc ze swoich ciał kulę i wprawiając ją w nieustający potoczysty ruch. Ta praktyka pracy z ciałem skierowana jest na delikatność, czułość i uważność odczuwania wpływu, jaki na siebie wywieramy. Performerki są świadome dotyku, ich wzajemna bliskość ciał jest harmonijna, bo dostosowują się wzajemnie do swoich gestów. Można zauważyć pewność przesuwających się rąk, które splatają poruszające się ciała. Ruch, choć subtelny, zdaje się przenikać całą scenę.

Pozostali aktorzy snują opowieści zogniskowane wokół pojęć kuli i kulistości, przybierające charakter dygresji i skojarzeń. Wychodząc od historii o astronautce oglądającej kulę ziemską z przestrzeni kosmicznej, sprawnie przechodzą do wizji ławicy zagrożonego gatunku ryb, które formują się w zwartą, kulistą bryłę. Historie niczym senne marzenia przekształcają się z jednych w drugie, splatając ze sobą pozornie odległe myśli. Dlatego nie dziwi przytoczenie historii teorii formy otwartej Hansenów, próba zrozumienia symbolicznego uroborosa albo opis sensualnego doświadczenia jedzenia wiśni z okrągłą pestką pozostającą w ustach. Chociaż wypowiadają się trzy osoby, to nie mogłam się oprzeć wrażeniu obserwowania tworzącego się na żywo strumienia świadomości. Artyści wzajemnie reagują na swoje pomysły, pozwalając im się rozwijać. Ich aktywne wyczulenie na obecność innych na

scenie skutkuje przejrzystością wypowiedzi. I choć większość tematów to tylko znajdowanie problematycznych kwestii, a nie próba ich rozwiązania, to nie miałam poczucia chaotyczności czy zamazania ważnych wątków. Każdy podjęty aspekt został przedstawiony, by odkryć różnorodne sposoby podejścia do wciąż przechodzącego metamorfozę tworu kulistek.

Historią o kluczowym znaczeniu jest mit o Kulistach, inspirowany *Ucztą* Platona i opowieścią Arystofanesa o człowieku będącym połówką całości. Człowiek ten jest tutaj krągłym Kulistą z czterema nogami, rękami i dwiema głowami rozdzielonym na dwie istoty, które wciąż poszukują tej pasującej do siebie. Idealizacja miłości jako dopełnienia człowieka zostaje podana w wątpliwość, gdy bohaterka nie chce się na to zgodzić i podkreśla istotność i pełnię jednostki. Indywidualizacja wydaje się kluczowa w rozumieniu przedstawienia, ponieważ różnorodność i inność to ważny punkt rozważań spektaklu. Reakcja aktorki wprowadza refleksje na temat zasad społecznych skupiających się na formowaniu konkretnej wizji partnerstwa, która zostaje przez nią krytykowana, bo zabiera wartość człowiekowi jako jednostce, uznając, że szczęśliwy może być jedynie w związku. Przeświadczenie o braku istotności pojedynczych indywidualności skontrastowane zostaje ze zrozumieniem swoich potrzeb i afirmacją faktu, że nie musimy być tacy sami, a każda odmienność może być po prostu inną całością. Podkreślona zostaje tutaj kwestia wyboru kooperacji z drugim człowiekiem, który może wspierać, współtworzyć, ale niekoniecznie musi to być romantyczna miłość między dwiema osobami, może to być praktyka całej grupy, która uczy się swoich wzajemnych potrzeb. Symboliczne przedstawienie przez kulistki pracy nad miłością siostrzeńską otwiera nowy sposób postrzegania miłości, która ma wiele odmian. Potoczny język używany w większej części spektaklu skontrastowany z romantyzowanym mitem unaocznia nienaturalność teorii, która wypacza rzeczywistość. Podkreśla to zakończenie przedstawienia –

rozdzielające Kulistki, ale i włączające do kulania aktorów zmieniających się w pojedyncze turlające się w swoim tempie byty, skierowane wyłącznie na swoje uczucia i potrzeby. Ten zwrot do wewnątrz nie separuje widzów, wręcz przeciwnie, przez długość tej sekwencji w przygaszonym świetle i zwolnionym ruchu zaprasza do cieszenia się momentem ciszy i skupienia.

Tocząca się po scenie kula ze złączonych ciał przez swoją nieustającą obecność kształtuje odbiór całego performansu. Dotyk, ciężar, ruch są niczym hipnotyczna mieszanka wciągająca widza w swoją niewypowiadalną historię. Performerki – kulistki używają każdej części ciała, by oddać przywoływane historie i emocje. Może się również wydawać, że to narracje wyrastają z ich ruchu, że to on jest iskrą do snucia opowieści. Jednak kluczowe jest to, że kulistki nie próbują naśladować niczego w literalny sposób, poprzez trwanie bez przerwy we wspólnym turlaniu skupione są na wzajemnej bliskości swoich ciał. Obserwowanie przesuwających się po ciele dłoni, splatających się stóp i szukających swojego miejsca w układance ciał łokci czy kolan daje wielką satysfakcję; tworzy się zapętlona sekwencja ruchu, która z każdym powtórzeniem zmienia się zależnie od ułożenia środku ciężkości w utworzonej przez performerki bryle. Godzinny spektakl jest wyzwaniem wytrzymałościowym i sprawnościowym dla kulistek, ale ta praca jest oddana na scenie lekko, delikatnie, spokojnie i poetycko. Dzięki temu kulistki przyciągają uwagę, ale nie odsuwają w cień pozostałych artystów, ponieważ ich jednostajne tempo współgra z dynamicznymi wypowiedziami aktorów, którzy za to skupiają się na warstwie tekstowej, a ich ruch jest organiczną reakcją na działania performerek.

Iluzja wielości kończyn wzmocniona jest przez wspaniałe kostiumy (zaprojektowane przez Monikę Nyckowską). Dominującym kolorem kombinezonów performerek jest pudrowy róż, który łączy się z naszytymi

jasnymi elementami takimi jak dłonie czy napis „sisterchód”. Zjednoczenie bohaterek obrazuje też przecięcie i zszycie dwóch różnych kombinezonów. Każda z nich ma na sobie część kombinezonu; teraz są to dwa patchworkowe kostiumy wyglądające jak lustrzane kopie. Stroje aktorów są bardziej kolorowe: dominuje granatowy, ale są również obrazy bananów na bluzie czy wiśni na skarpetkach. Nagromadzenie wzorów charakteryzuje postaci, a poszczególne elementy kostiumów są wykorzystywane na różne sposoby. Widać to u aktora z połówką tkaninowej kuli przyczepionej na brzuchu, wykorzystywanej też jako poduszka czy plecak, albo u aktorki w półprzezroczystym ponczo z naszytymi literami „toczytamto”, które służy również jako koc piknikowy lub tobołek na rzeczy. Umieszczone na ubraniach hasła odnoszą się bezpośrednio do gry słów, ale również tematów i sposobów funkcjonowania na scenie. Podkreślają również dwa najważniejsze aspekty spektaklu, czyli współpracę kobiet oraz podejście do formułowania tekstu wyprowadzanego z improwizacyjnych zadań. Wielozadaniowość i patchworkowość kostiumów funkcjonuje w choreografii w bardzo przemyślany sposób. Podczas ruchu kawałki materiałów w kształcie dłoni naszyte na jasne kombinezony wydają się kolejną wtulającą się w ciało ręką. Kulistki noszą tylko po jednej skarpetce (druga stopa jest naga), co rozróżnia, ale jednocześnie łączy ich ruchy. Nie jesteśmy w stanie oprzeć się wrażeniu multiplikacji dłoni i zjednoczenia ciał ubranych w strój, który wykorzystując efekt lustrzanego odbicia wywołanego przez przeszycie ubrań, gra z percepcją widza.

Powstało doświadczenie angażujące zmysły oraz łączące w eksperymentalny sposób ruch i teatr. Taniec został potraktowany jako narzędzie otwierające nowe sposoby pracy, które pozwalają współpracować małej, ale zróżnicowanej grupie osób. Choreografka, tancerki, aktorzy i aktorka opolskiego teatru wykorzystali swoje odmienne doświadczenia, by w

przestrzeni otwartej na poznawanie siebie stworzyć wspólnie wydarzenie sceniczne. Minimalizm spektaklu pozwala widzom skupić się na detalach, a akcji nadaje płynność. Nie ma tu zaskakujących zwrotów, a choć w warstwie tekstowej porusza się wiele ważnych i aktualnych tematów, to nie atakuje się nimi widzów, raczej pozwala spojrzeć na nie jako punkty odniesienia do naszego życia. Spokój i rodzaj jednostajności zapraszają widzów do poczucia się bezpiecznie. Wszystko to składa się na doznanie pełne i wyjątkowe w swojej prostocie, przyjemne dla widza w sposób niebanalny, subtelny i emocjonalny.

Wzór cytowania:

Spychała, Michalina, *Po prostu kulanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/po-prostu-kulanie.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Michalina Spychała – studentka teatrologii UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/po-prostu-kulanie*

didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

Z rodziną najlepiej wychodzi się z siebie

Iwona Kurz

Nowy Teatr w Warszawie

Trzy epizody z życia rodziny

reżyseria: Markus Öhrn, dramaturgia: Myra Åhbeck Öhrman; muzyka: Michał Pepol, maski: Makode Linde

premiera: 19, 20, 21 listopada 2021

Rodzina nuklearna – jako pojęcie opisujące „komórkę społeczną" złożoną z rodziców i dzieci – pojawia się w pierwszych dekadach XX wieku. Z atomem łączyło ją wówczas jedynie skojarzenie z terminem „jądro" (*nucleus*). W globalnej wyobraźni zachodniego świata uległo ono wzmocnieniu po drugiej wojnie światowej, kiedy obraz idealnej czteroosobowej rodziny multiplikowało kino, reklamy, a z czasem coraz częściej telewizja. A także symulacje amerykańskich miasteczek rozbijanych w pył przez ataki jądrowe. W zimnowojennej propagandzie bomba atomowa to właśnie miała zniszczyć, niszcząc życie: mamę i tatę, ich syna i córkę oraz bezpieczny świat przedmieść i miast Ameryki i Europy.

Z tej właśnie fantazji pochodzi rodzina przedstawiona w *Trzech epizodach z*

życia rodziny Markusa Öhrna. Skojarzenie z projekcją wzmacnia jeszcze epizodyczna struktura nawiązująca do konstrukcji serialowej: trzy części (miało być nawet osiem, ale przeszkodziła pandemia i krótki w efekcie czas produkcji) kończą się wyraźnym zawieszeniem akcji prowokującym pytanie „co dalej", tym bardziej ekscytujące, że odcinki mają po trzydzieści-czterdzieści minut i „nadawane są" dzień po dniu, a nie jeden po drugim. Öhrn definiuje się jako „artysta wizualny pracujący w kontekście teatru". Tutaj stosuje formę telewizyjną zredukowaną do czystej postaci: prostej historii, gestów i min rodem z *family drama*, stabilnego ustawienia małego „kadru" (na małej scenie Nowego Teatru nie wszyscy widzieli całość). Sam w spektaklu występuje jako konferansjer, dbający o komfort widzów i przedstawiający na początku każdej sceny skrót poprzedniego odcinka.

Całość wyraźnie związana jest z *Trzema epizodami z życia* (2019), w których Öhrn odnosił się do dyskusji wokół ruchu #metoo. Tym razem temat przemocy i przekroczenia przenosi z dziedziny sztuki w sferę rodziny. Wydłużenie tytułu wiąże się ze skróceniem akcji, a także jej większą spójnością, podporządkowaniem jednemu wątkowi. Dochodzi też podejrzana lekkość: tu nie konfrontuje się widzów z ciężarem oglądania przemocy seksualnej w całej jej obsceniczności, ale z nieporadnymi działaniami, celowo zainscenizowanymi tak, by wywoływały śmiech z powodu przesady i burleskowych chwytów. Sam Öhrn łączy ten spektakl – przygotowany pod presją pandemii i w krótkim czasie – ze swoją trylogią *Conte d'amour, We Love Africa and Africa Loves Us* oraz *Bis zum Tod*, w których w różnych ujęciach podejmował temat zachodniej rodziny mieszczańskiej w jej uwikłaniu w inne fantazmaty europejskie, zwłaszcza kolonialny.

W *Trzech epizodach* zło przychodzi z samego środka rodziny. Öhrn poddaje wiwisekcji relacje wewnętrzne: jedna rodzina z klasy średniej staje się

jednak komórką przedstawiającą wszystkie inne rodziny i ukazującą zasadniczą strukturę rodziny jako opartą na przemocy. Proces dochodzenia do prawdy o gwałcie – o tym, „co wydarzyło się na urodzinach taty" i jaki przebieg miało to zdarzenie – dokonuje się bowiem w grupie kilku osób mającej swoje własne tajemnice, co zdradza milczenie brata, lękowe odruchy matki i władcza postawa ojca, brawurowo rozegrane w poszczególnych mikroscenkach przez aktorów (Magdalena Popławska – matka, Jaśmina Polak – córka, Bartosz Gelner – ojciec, Piotr Polak – syn).

Z koncepcją serialu współgrają maski, będące stałym elementem spektakli Öhrna. Każda z nich jest indywidualna, projektowana dla twarzy konkretnej aktorki i aktora. Jednocześnie pełnią one funkcję dezindywidualizującą i depsychologizującą. Szeroko otwarte oczy i usta konotują emocję najbardziej pierwotną: grozę. Przywołują – i nihilują – patos teatralnej „trwogi" i wzmacniają uniwersalizującą tezę spektaklu. Tołstojowska fraza: „Wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób" zostaje przepisana, a właściwie przegrana na inną nutę i gest: „Wszystkie nieszczęśliwe rodziny są do siebie podobne, nie ma szczęśliwych rodzin". Skojarzenie z maską antyczną podkreśla tę uniwersalizującą wymowę, ale też podsuwa jeszcze jedną myśl: każe uświadomić sobie, albo tylko przypomnieć, że fundamentalne dla europejskiej kultury mity opisują w istocie patologie i przemoc w rodzinie.

Podstawowy zabieg teatralny, rama, którą wprowadza Öhrn zamiast kamery wideo, to poza wspomnianą konwencją serialową, odgrywanie teatru w teatrze. Osią narracji jest doświadczenie, którego córka nie umie wypowiedzieć – została zgwałcona przez wujka na urodzinach taty. Najpierw chodzi o to, by to doświadczenie po prostu nazwać, potem by umieć o nim spójnie opowiedzieć policji. Bohaterowie w poszczególnych scenach realizują

zatem scenariusze społeczne: małe, jak gra w kalambury, która ma odkryć, co się wydarzyło na urodzinach, i większe, jak rekonstrukcja wydarzenia i przesłuchanie zarazem czy filmowe fantazje o przemocy. Ich czasowość jest poddana szczególnej oscylacji: mają prowadzić do rozpoznania i wywołać określone działania, a zarazem ich podstawowy cel to odegranie tego, co się wydarzyło w rzeczywistości przedscenicznej. Z perspektywy widza rozpoznanie jest bardzo umowne, ponieważ szybko wszystko wiemy – bezbłędnie to zgadujemy. Öhrn korzysta z mechanizmu farsy, który można określić jako opóźnienie sceniczne. Wszystkie odpowiedzi są czytelne, ale bohaterowie ich nie rozumieją (lub nie chcą zrozumieć), pozwalając widzom poczuć się mądrzejszymi od nich.

Wspomniana burleska, od pierwszej niemal sytuacji, w której ojciec odreagowuje emocje, walcząc z niezamykającymi się drzwiami, umożliwia śmiech, a właściwie do niego zmusza. Taki jest mechanizm tego gatunku, który śmiechem rozładowuje napięcie wywołane przez zderzenie ciała z materią (własnym ciałem, jak w czkawce, cudzym ciałem, przedmiotami fizycznymi lub naturą).

Śmiech jest jednak reakcją estetyczną, wynikającą z dystansu i niemocy działania na widowni, społecznie w takich sytuacjach odpowiedzią bywa przemoc – można się pośmiać z tych drzwi, ale silniejsze odreagowanie zapewnia ich kopnięcie. Przemoc definiuje bliższe i dalsze („wujek”) relacje w rodzinie i w ujęciu, które proponuje Öhrn, tylko przemoc jest narzędziem możliwego wyzwolenia, kiedy biorą ją w swoje ręce postaci dotąd słabe. To oczywiście scenariusz filmu gwałtu i zemsty (*rape and revenge film*), ale ta cykliczna konstrukcja wiąże się z pewną dwuznacznością. Przynosi ona rodzaj odbiorczej satysfakcji, związanej z tym, że winni zostali krwawo ukarani. Możemy się napawać ich cierpieniem, ale to ujście emocji nie

zmienia domyślnego układu działania patriarchalnej władzy i przemocy, nawet jeśli miałoby oddać ją ostatecznie w ręce kobiet.

List odczytany przez milczącego dotąd niemal konsekwentnie brata daje mu na moment przewagę dyskursywną. Jego tyrada (zarazem zabezpieczenie reżysera na wypadek, gdyby ktoś nie zrozumiał przesłania jego teatru) jest jeszcze jednym sygnałem męskiej władzy, ale też jej obaleniem – list, spóźniony, niepotrzebny, redundantny, wreszcie zniszczony (raczej nie zostanie odnaleziony na miejscu zbrodni) nie ma mocy ustanawiającej, jedynie eksplikacyjną. Kalambury jako zabawa polegają na zgadywaniu tego, co wyrażane jest jedynie za pomocą gestów. Tutaj, jak napisałam, napięcie rodzi się z tego, że widzowie od początku niemal zgadują poszczególne słowa i główne hasło, podobnie zresztą jak prawdopodobnie brat, natomiast rodzice, zwłaszcza ojciec, długo nie chcą go zgadnąć (właściwie nie dowiadujemy się, w jaki sposób ostatecznie przyjmują je do wiadomości). Scena rekonstrukcji wydarzenia tyleż służy odtworzeniu tego, jak było, co przygotowaniu właściwej wersji dla ewentualnych przesłuchujących, którzy przecież też będą wywierać presję na ofiarę. W niej również następuje rozjazd pomiędzy tym, co się robi, a co się mówi, a ostatecznie najważniejsze staje się tu powtórzenie sceny gwałtu, tyle że role są nieco inaczej rozdane. Z jednej strony Öhrn wskazuje zatem, że problem leży w tym, że relacje przemocy pozostają nienazwane i niewypowiedziane, a jedynie domyślne. Dopiero w sytuacji kryzysu i przerwania milczenia okazuje się często, że „wszyscy wiedzieli". Z drugiej jednak sugeruje, jak się zdaje, że o ile wypowiedzenie jest koniecznym warunkiem rozwiązania tej sytuacji, to nie chodzi o samo przejęcie dyskursu, który jest wtórny wobec relacji przemocy, zatem nie od niego należy zacząć proces zmiany.

Öhrn bawi się konwencjami teatralnymi, telewizyjnymi, filmowymi i

skutecznie je rozbraja. Czyni to z elegancką dezynwolturą, mimo uderzającej prostoty niektórych środków. Skutecznie też, jak pisałam, wciąga widzów w tę zabawę: śmiejemy się i bawimy zgadywaniem tego, co będzie. Ale też bawi się nami. Kryją się w tej konstrukcji dwie pułapki. Pierwsza wynika właśnie z naszej wiedzy o sytuacji scenicznej, większej niż wiedza aktorów, która jest jednym ze źródeł śmiechu i równocześnie przyjemności czerpanej z układu siłowego. Reżyser pozwala się nam wyśmiać, ale ostatecznie wywołuje dyskomfort, bo w efekcie konfrontuje nas ze świadomością wiedzy o czymś, z czym nic nie robimy – widzimy przecież przemoc i udajemy, że jej nie ma. Nie tylko na widowni. Po drugie jednak, śmiech jest odreagowaniem bezradności właśnie – i w tę pułapkę wpada również sam reżyser. Cykliczna konstrukcja i ostateczne zwycięstwo przemocy sugerują, że jesteśmy w sytuacji bez wyjścia. Parafrazując tytuł krótkiej interwencji Öhrna w Komunie Warszawa, patriarchat płacze zatem nad sobą, odchodzącym, ale nie współpracuje w procesie szukania dróg wyjścia lub nie ma na nie pomysłu. Pozostają jedynie wielkie brawa dla każdej osoby, która wychodzi z rodziny cało – w sensie: w jednym kawałku.

Wzór cytowania:

Kurz, Iwona, *Z rodziną najlepiej wychodzi się z siebie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/z-rodzina-najlepiej-wychodzi-sie-z-siebie.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Iwona Kurz – profesorka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie obrazu, antropologią kultury wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Autorka książki *Twarze w tłumie* (2005), współautorka książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008), *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821–1929* (2017) oraz *Kultura wizualna w Polsce* (2017, dwa tomy), redaktorka tomu *Film i historia* (2008), współredaktorka *Antropologii ciała* (2008) oraz *Antropologii kultury wizualnej* (2012).

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/z-rodzina-najlepiej-wychodzi-sie-z-siebie*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Kobieta, a więc wszystko

Agata M. Skrzypek

Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, 7-9 stycznia oraz 4-6 lutego 2022

W podsumowaniu pierwszych dwóch setów projektu *Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych* – półrocznej serii performansów organizowanej przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego – Jan Karow zadał dwa pytania: „kim są tytułowe kobiety?" oraz „jak rozumie się w tym przypadku sztuki performatywne?" (2021). Zasugerował, że kuratorka programu Monika Wachowicz proponuje jak najszerszy ogląd obu tych kwestii. Jej postrzeganie kobiecości rozpięte jest między chorobą (*W zawieszeniu*), emocją i afektem (*Szeol* | □□□□), politycznością ciała, społeczną wrażliwością i bezbronnością (*Alicja w Krainie Czarów*). Podobnie ogólnie wygląda sprawa definicji sztuk performatywnych, których zasięg pozostaje niedoprecyzowany: podczas ostatnich dwóch setów *Szczelin* uczestniczyłyśmy w wykładzie (Natalia Kruszyna, *Niedowidzenia istnienia. Hans Bellmer poprzez Jolantę Brach-Czainę*), projekcji filmu (*Angélica [tragedia]* w reżyserii Manuela Fernández-Valdésa), wystawie fotografii (*Cząstki* Joanny Nowickiej) oraz serii spektakli ukrytych pod różnymi nazwami gatunkowymi, takimi jak „poemat

dokumentalny” (*Kobiety, strasznie śmiać się!* Rity Jankowskiej i Mai Miro), „koncert/performans” (*Cicho* Marty Jędrzejczyk) lub „interdyscyplinarne zdarzenie/performans” (*Dwa pokoje* Weroniki Fibich i Ewy Łukasiewicz). Kuratorka dedykuje projekt zmarłej w zeszłym roku Jolancie Brach-Czainie, autorce kultowej książki *Szczeliny istnienia*, która stworzyła w polskiej filozofii miejsce dla szarości codzienności, smaku wiśni i metafizyki ścierki, mięsa czy kurzu. Nic więc dziwnego, że bardzo pojemna metafora „szczelin” – miejsc niepozornych, acz znaczących i sprawczych – dodatkowo umocniona refleksją feministyczną, stała się ostatnio atrakcyjnym idiomem dla inicjatyw dotyczących kobiet i kobiecości.

W niniejszym tekście skupię się głównie na spektaklach, które według mnie najlepiej angażowały wyobraźnię i zadawały krytyczne pytania rzeczywistości: *Anatomiach* | □□□ Natalii Chylińskiej i Katarzyny Pastuszak oraz *Nie mów nikomu* w reżyserii Adama Ziajskiego. Spektakl dla jednego widza, określony przez twórców jako site-specific[1] – *Alicja w Krainie Czarów* Teatru A Part – jest natomiast przykładem performatywnego połączenia ważnego społecznie tematu z ambiwalentną, z punktu widzenia dobrych praktyk teatralnych, inscenizacją.

Pomiędzy

Anatomie | □□□ zawdzięczają swój podwójny tytuł wieloletniej współpracy współtwórczyń Teatru Amareya z japońskimi centrami kulturalnymi oraz uniwersyteckimi, a także podręcznikowi do anatomii z XVIII wieku. Publikacja ta ukazała się po japońsku na podstawie wcześniejszego wydania *Tabulae Anatomicae* z 1772 roku, wydrukowanego w Gdańsku, skąd pochodzą obie artystki.

Mimo tej korelacji tytułów, historii i miejsc, w spektaklu mniej jest o budowie, a więcej o geografii ciała, o „miejscach": suchym, wilgotnym, czułym, pomiędzy, o wyrwie. Niektóre z określeń wskazują na jego wygląd, inne na funkcjonalność, jeszcze inne na zmysłowość. Rodzą się tu pytania o integralność ciała, jego przynależność, o sens dualizmów wnętrze-zewnętrze lub intymne-polityczne. Performerki wielokrotnie napotykają cielesne punkty, które określają jako „pomiędzy", ucieleśniając niejako konflikt między dotknięciami a słowami, o którym pisała Brach-Czaina: „Doświadczenie dotyku niezbyt dobrze przekłada się na słowa, niezręcznie wyraża" (2003, s. 59). Oczywiście, można byłoby się zawczasu pozbyć ze scenariusza jakichkolwiek słów, z tym że to właśnie ich nieprzystawalność do ruchu i obrazu tworzy kluczową dla twórczyń szczelinę.

Podobnie choreografia wydawała mi się raczej zorientowana na wpisywanie ciała w przestrzeń, zarówno sceny, jak i uwiecznionego na wideo lasu. Myślę jednak, że anatomię z topografią łączy konieczność eksploracji obiektu lub przestrzeni dociekań, jeśli chce się je lepiej poznać. Skromność, wręcz pokora performerek w stosunku do podniesionego tematu okazały się odświeżającą, w kontekście innych przedstawień *Szczelin*, perspektywą. Minimalistyczna powściągliwość estetyki i poziom abstrakcji, na jakim utrzymują się próby osadzenia ciał w przestrzeni sprawiają, że spektakl generuje duże pole do interpretacji, nie dostarczając zbyt wielu odpowiedzi.

Kontrperspektywa

Nie mów nikomu powstało w 2016 roku, prawie równolegle z *Jednym gestem* Wojtka Ziemilskiego i dwa lata przed *Operą dla Głuchych* Wojtka Zrałka-Kossakowskiego, które to spektakle uruchomiły kulturoznawcze refleksje na temat choreograficznego i teatralnego potencjału systemów językowo-

migowych[2]. U Ziajskiego również pojawia się ciekawa próba skorzystania z wizualnych „efektów ubocznych" migania: performerzy zanurzają dłonie w miskach z kolorowym proszkiem i stopniowo, w miarę opowiadania, zostawiają na białych kostiumach i twarzach kolorowe ślady. Po zgaszeniu światła oprószone miejsca okazują się fluorescencyjne.

Dwie aktorki i trzech performerów opowiada ze sceny o swoich doświadczeniach funkcjonowania w świecie, w którym w urzędach i instytucjach publicznych nie ma tłumaczy języka migowego, o dostępności zawiadamia się znakiem przekreślonego ucha, a znaczny procent osób ze społeczności Głuchych jest bezrobotny[3]. Podnoszą temat wykluczenia ze społeczeństwa również na poziomie indywidualnym, wspominając nietolerancję szkolnych rówieśników, przybierającą formę okrutnej nagonki (jak u Jacka Frąckowiaka), poniżenie podczas wizyt u lekarza (w przypadku Piotra Nowaka), czy późnego opanowania języka migowego (Agnieszka Turek), co, jak można się domyślić, znacznie ograniczało możliwość precyzyjnej komunikacji potrzeb, nie wspominając o rozwoju zainteresowań. Zofia Mądra, krawcowa, i jej mąż Kazimierz, poeta, który czterdzieści lat temu zaczął tracić również wzrok, komunikują się ze sobą alfabetem Lohrma. Choć lekarz zabronił, Kazimierz czyta jeszcze książki przez lupę.

Mimo że trudno przejść nad tymi historiami obojętnie, głównym tematem spektaklu jest jednak szeroko rozumiana komunikacja, rozumiana zarówno w kontekście języka, jak i narzędzia systemowej integracji. Na każdym kroku w spektaklu podkreśla się, że PJM nie jest szczelnym systemem znaków, a migający posługują się przeróżnymi jego odmianami, korzystając także z możliwości gestotwórstwa. W pewnym momencie reżyser prosi kilka osób z widowni, by na kartkach napisały słowo, dla którego performerzy wymyślą osobny znak. Podczas *Szczelin* pojawiły się prośby o słowa takie jak:

„żałoba”, „piękno” czy „przebaczenie”, ale największą fantazją Głusi musieli wykazać się przy „Wiedźminie”, którego ostatecznie przedstawili serią pantomimicznych gestów.

Spektakl jest celowo niełatwy w percypowaniu: widzowie noszą uwierające słuchawki wyciszające; alternatywą jest spędzenie godziny w ogromnym, bolesnym wręcz hałasie. Performerzy problematyzują tę kwestię, przyznając, że sami odczuwają jedynie wibracje przenikające ich ciała od podłogi. Opowieści, które migają, przekładane są symultanicznie, a pisany na klawiaturze tekst rzucany jest jako projekcja na tylną ścianę. Z powodu różnic między PJM a polskim, tłumacz(ka) często poprawia to, co napisał(a) lub robi to z opóźnieniem, więc oglądanie spektaklu, a czasem nadążanie za nim, nie jest ani wygodne, ani płynne – dla słyszących. Chyba najbardziej dojmującym momentem spektaklu jest wypunktowanie, że wykluczenia generuje ten, kto urządza świat, a nie ci, którzy go zamieszkują.

Nie jest dla mnie do końca jasne, dlaczego ten spektakl znalazł się w repertuarze *Szczelin*. Do hasła „kobiety w sztukach performatywnych” odnosi się bardzo subtelnie, właściwie tylko na poziomie ich przynależności do pewnej grupy społecznej. Nie sproblematyzowano tu kwestii kobiecych, brakuje wyrazistszych wątków genderowych. Nie jest to w tym momencie jednak zarzut do twórców, a raczej pytanie do kuratorki, jakiego rodzaju reprezentację kobiecości – i czy przypadkiem nie stereotypową – zdecydowała się zaproponować widzom.

Bez pozwolenia

Trigger warning przy opisie *Alicji w Krainie Czarów* brzmiał: „Spektakl nie jest przeznaczony dla osób cierpiących na klaustrofobię, epilepsję oraz o

znacznej niepełnosprawności ruchowej. Dla widzów od 18 r.ż.”[4]. Rzeczywiście, alternatywny sposób poruszania się mogłyby zaszkodzić nie tyle widzowi, ile konstrukcji labiryntu, który składał się z wydzielonych czarnymi kotarami pomieszczeń i wąskich przejść między nimi. Spektakl czerpał garściami z konwencji horroru i domu strachów, oferując wędrowcom Krainy Czarów niespodzianki w postaci majaczącej na końcu korytarza samotnej postaci czy stwarzaniu poczucia osaczenia.

O tym drugim chciałabym w kilku słowach opowiedzieć. W klauzurze ostrzegawczej zabrakło mi bowiem jasnego sformułowania, że odradza się udział w spektaklu osobom, które borykają się z traumą po doświadczeniach przemocy lub molestowania seksualnego. Niczego nie odjęłoby to planowanym efektom zaskoczenia, a mogłoby ochronić czyjeś zdrowie psychiczne. W czasie, w którym tak dużo rozmawiamy na temat nadużyć w teatrze – czy to w procesie powstawania spektaklu, edukacji artystycznej, czy w zarządzaniu instytucją – do projektu zaproszony zostaje spektakl, który wypełnia ostatni chyba niezagospodarowany krytycznie temat, czyli nadużyć twórców wobec widza. Widza, który, niczym stereotypowo źle ubrana ofiara, „sam się prosił”.

Alicja w Krainie Czarów w reżyserii Marcina Hericha we współpracy z Moniką Wachowicz, z udziałem dużej grupy aktorek i aktorów Teatru A Part, powstał w 2017 roku. Warunkiem jego powodzenia jest całkowite zanurzenie się widza w zaprojektowanym przez Cezarego Kruszynę świecie, danie sobie przyzwolenia na odczuwanie strachu, obrzydzenia, napięcia czy ciekawości. Temat oscyluje wokół postaci Alicji – everymanki w wersji dziewczyńskiej – dla której Kraina Czarów okazała się Krainą Koszmarów lub odwrotnie, która z powodu zbyt okrutnych realiów uciekła w świat znikającego kota i podwieczorków z Kapelusznikiem. Inspiracją była historia Alice Liddell

(nazwisko to przyjęła jako swój pseudonim artystyczny Angélica González, bohaterka wspomnianego wcześniej filmu dokumentalnego prezentowanego podczas styczniowych *Szczelin*), której rodzice w latach pięćdziesiątych XIX wieku zawiązali znajomość z matematykiem, fotografem i poetą, Charlesem Lutwidge Dodgsonem, znanym później jako Lewis Carroll. Dziewczynka miała wówczas dziesięć lat. Choć pisarzowi nigdy nie udowodniono popełnienia przestępstwa, stopień zażyłości między nim a Alice (a także z innymi dziećmi) budził zastrzeżenia natury moralnej. Z tej znajomości narodziła się nie tylko słynna surrealistyczna powieść, ale też fotografie przedstawiające nagą lub skąpo ubraną dziewczynkę. Twórcy i twórczynie spektaklu podążyli za tym tropem biografii Carrolla, tworząc hipotetyczny życiorys zranionej w dzieciństwie kobiety.

Przechodząc przez kolejne pokoje labiryntu, widzowie obserwują z bliska dorastanie osamotnionej, molestowanej, kontrolowanej i nieszczęśliwej dziewczynki. Przy okazji sami zmuszani są do silnego współprzeżywania tego, co się z nią dzieje, a momentami zainwestowane w to emocje poddawane są manipulacji i zwodzeniu – jak w upiornej scenie rodzinnego oglądania telewizji, utrzymanej w klimacie spektakli Markusa Öhrna. Sama miałam szczęście, bo uczestniczyłam w spektaklu uzbrojona w ostrzeżenia moich poprzedników oraz w sobie tylko znane sposoby mentalnego dystansowania się od trudnych sytuacji. Z emocjonalnych pułapek wybrnęłam więc bez bezpośrednich szkód, ale nadal świadomość tego, że próbowano przeprowadzić na mnie manipulację, budzi mój, delikatnie mówiąc, niesmak.

Rzecz jasna, nie mamy tu do czynienia z sytuacją zero-jedynkową. Część scen jest nużąca (jak ta w oświetlonym na czerwono pokoju, w której dziewczyna na przemian tańczy solo składające się z ćwiczeń rozciągających i biegnie ku

widzowi, by zatrzymać się tuż przed nim, pewnie w celu wystraszenia go), część banalna (jak spotykana na drodze Alicja, mówiąca frazesy w stylu: „cieszę się, że tu jesteś", „bałam się, że już nie wrócisz"), ale jedna ma ciekawy potencjał krytyczny. Czwórka performerów w pomieszczeniu uruchamia projekcje przedstawiające różne filmowe adaptacje książki: od najstarszej z 1903 roku, przez kultową animację z 1951, po porno z motywem odkrywającej swoją seksualność dziewczynki. Mnogość i różnorodność tych przedstawień rozszczelnia immersyjny charakter wędrówki po Krainie Czarów. Po chwili filmy zostają zastąpione przez fotografie Dodgsona, przedstawiające spoglądające poważnie w obiektyw młode dziewczyny, najczęściej rozebrane, uwiecznione w niejednoznacznych pozach w pięknych okolicznościach przyrody lub domu – i przyglądanie się im rzeczywiście może wytrącić z równowagi. Performerzy podczas trwania pokazu wykonują sekwencje choreograficzne. Pod koniec sceny pozostaje widoczna tylko jedna fotografia, przedstawiająca stojącą vis-à-vis fotografa nagą Alice Liddell. Jedna z performerek rozbiera się, podchodzi do ściany i zasłania dziewczynkę własnym ciałem w geście, być może, solidarności, współczucia lub ochrony. Ale jednocześnie wystawia na widok swoją nagość – legalną, należącą do dorosłej kobiety, czy to znaczy więc, że mniej wartą? Twórcy spektaklu, koncentrując się na problemie historyczności dziecięcej pornografii, przeoczyli chyba szerszą kwestię dystrybucji kobiecej seksualności, sądząc po tym, jak piękne, proporcjonalne i sensualne, powiedziałabym: męskocentrycznie atrakcyjne są ciała, włosy i twarze performerek zaangażowanych do występu. W jednej ze scen otwarcie nawet sugeruje się możliwość przyjrzenia się genitaliom aktorki. Być może osoby występujące nie zgodziłyby się ze mną, niemniej układ sił jest tu wyrazisty: opowiadając historię przemocy seksualnej wobec młodych kobiet i dzieci, twórcy zreprodukowali ją na poziomie treści, reprezentacji i organizacji

spektaklu.

W tym bez wątpienia świetnie dopracowanym technicznie i wizualnie spektaklu zabrakło mi jakiejś myśli spajającej czy uzasadniającej to wszystko. Jak w przypadku kilku innych spektakli prezentowanych podczas *Szczelin*, tak i tutaj otrzymujemy (nad)realistyczną reprezentację kobiecego cierpienia. Z *Alicji* wychodzi się z niemądrym, mało kreatywnym pytaniem: „i co w związku z tym?".

Festiwal jednego nazwiska

Sporo pytań rodzi fakt, że projekt o podtytule *Kobiety w sztukach performatywnych* okazuje się autorskim przeglądem prac Moniki Wachowicz. Być może w błąd wprowadza tu określenie jej roli jako „kuratorki", która to jednak funkcja częściej wiąże się w przygotowaniem programu i merytorycznej strony wydarzenia, niż z zajmowaniem centralnej pozycji wśród zaproszonych artystów. Dość wspomnieć, że w trakcie styczniowych i lutowych pokazów prócz wspomnianej *Alicji w Krainie Czarów* obejrzeliśmy także monodram Wachowicz *W zawieszeniu* z 2019 roku w reżyserii Artiego Grabowskiego, spektakl *Cztery* Teatru Amareya i Teatru A Part z 2018 roku z jej udziałem, wystawę fotografii *Cząstki* autorstwa Joanny Nowickiej „inspirowanych pracami Moniki Wachowicz" oraz gościnny występ w koncercie Marty Andrzejczyk *Cicho*. Podczas dwóch wcześniejszych setów w repertuarze znalazła się premiera Wachowicz i Jarosława Freta, *Szeol* | □□□□, autorski performans/instalacja *Okruchy* z marca 2021 roku oraz kolejna wystawa fotografii powstałych z inspiracji pracami Moniki Wachowicz – *Okruchy życia cd*. Artura Turka. Świetnie, że katowicka artystka znalazła w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego przestrzeń dla swoich poszukiwań. Czy jednak z korzyścią dla transparentności organizacji nie byłoby przyznanie, że

Szczeliny są półroczną rezydencją Moniki Wachowicz, zapewniającą jej możliwość pracy twórczej, cyklicznego dzielenia się efektami z widzami i przyjaciółmi oraz konfrontacji z artystycznym komentarzem innych performerek? Czy może rzeczywiście w polskim offie kobietami w sztukach performatywnych zajmuje się jedynie wąski krąg artystów i artystek, z Moniką Wachowicz na czele? To kwestie, które zostawiam do rozpatrzenia podczas ostatnich dwóch setów *Szczelin*.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Kobieta, a więc wszystko*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kobieta-wiec-wszystko.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Agata M. Skrzypek – doktorantka w Katedrze Performatyki na Wydziale Polonistyki UJ.

Przypisy

1. Ściśle rzecz biorąc, *Alicja w Krainie Czarów* nie jest spektaklem *site-specific*. Jej akcja rozgrywa się w specjalnie zaprojektowanym labiryncie z pokojów i korytarzy, możliwym do zamontowania w dowolnym miejscu o odpowiednich wymiarach i warunkach technicznych. Formule *Alicji* bliżej do np. *Situation Room* Rimini Protokoll ze względu na mobilność i wyabstrahowanie z lokalnego kontekstu. *Alicji* brak kluczowej dla performansów site-specific cechy, czyli adaptacji przestrzeni nieteatralnej i wykorzystania jej cech szczególnych na potrzeby spektaklu/wydarzenia. Zob. hasło: „przestrzeń teatralna" w: https://encyklopediateatru.pl/hasla/136/przestrzen-teatralna [dostęp: 11 II 2022] oraz np. Zofia Smolarska, *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*, Instytut Teatralny,

Warszawa 2017; Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
2. Mowa tu m.in. o tekstach Piotra Morawskiego *Głos w ciele*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html, Eweliny Godlewskiej-Lipko, *Polski teatr odkrywa język migowy*, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy, czy Anny Legierskiej, *Jeden gest, reż. Wojciech Ziemilski*, https://culture.pl/pl/dzielo/jeden-gest-rez-wojciech-ziemilski, [dostępy: 11 II 2022].
3. W spektaklu mowa o osiemdziesięcioprocentowej stopie bezrobocia. W wywiadzie dla „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" Adam Ziajski za źródło tych danych wskazał reportaż Anny Goc *Głusza* z „Tygodnika Powszechnego", opublikowany 22 VIII 2016. Z tego samego tekstu pochodzi również cytat otwierający spektakl: „Wyobraź sobie, że oglądasz węgierską telewizję bez dźwięku. Znasz węgierski? Nie? Świetnie. Więc musisz się go nauczyć słowo po słowie, odczytując każde z ruchu ust aktorów. Czy zrozumiesz znaczenie, nie wiadomo. Ale odtąd inaczej się z nikim porozumiewać nie możesz"; https://www.tygodnikpowszechny.pl/glusza-35169 [dostęp: 11 II 2022].
4. Zob. https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/alicja-krainie-czarow/ [dostęp: 11 II 2022].

Bibliografia

Brach-Czaina, Jolanta, *Błony umysłu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

Karow, Jan, *Pierwsze pęknięcia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pierwsze-pekniecia [dostęp: 11 II 2022].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/kobieta-wiec-wszystko*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Czerwona nić, niebieska nić

Urszula Pysyk

Teatr Amareya i Goście

Anatomie, Natalia Chylińska, Katarzyna Pastuszak, Performing Arts Meeting in Yokohama 2021 – Fringe Programme (YPAM Fringe); *Mówi ONNA*, nomadyczna wystawa intermedialna, https://www.mowionna.com/; *Requiem dla Ajnu i Kamui*, performatywny rytuał *site-specific* w Sapporo, platforma YouTube.

Wydarzenia powstały w ramach projektu „Niepodległa: Pol(s)ka w Japonii”

Trzy wydarzenia artystyczne, w których to kobiety, Polki i Ajnuski, starały odpowiedzieć na pytania dotyczące cielesności i tożsamości, opowiadały o swojej codzienności i przeszłości. W *Anatomiach*, *Mówi ONNA* i *Requiem dla Ajnu i Kamiu* zwracały uwagę na wspólnotę ponadkulturowych doświadczeń: straty, opresji, wdzięczności, tożsamości. Pomiędzy prywatnymi, intymnymi narracjami a publicznym dyskursem powstawały napięcia, które zacierają między nimi granice. Indywidualne herstorie przedstawiane w projektach okazywały się wspólne, a osobisty stosunek do samej siebie generował pytania o kobiecą tożsamość. Tylko jak o tym opowiadać?

Performans *Anatomie* skupia się wokół cielesności. W ciszy, tyłem do widzów

siedzą na podłodze półnagie artystki. Powolne przesunięcia środka ciężkości, skręty, napięcia i rozluźnienia zamieniają tempo i kierunki. Ciała zmieniają konfiguracje względem siebie, zupełnie jakby były ustalającymi się dopiero przestrzeniami – zmiennymi i jeszcze bez zaznaczonych granic. Potem artystki wkładają kurtki i pisakami zaczynają kreślić po sobie linie, które przenoszą się na podłogę, a w końcu na partnerki. Rysunki na ciele przykładane do rysunków na podłodze tworzą nową nie-kartografię, określaną przez performerki słowami: *a place between, a gap, a place omitted by the maps*. Procesowi temu towarzyszy wyliczanie atrybutów tej przestrzeni. Są to słowa podobne i niepodobne jednocześnie (*pleasure – pressure*, *action – interaction*, *section – intersection* itd). To przestrzenie niejednoznaczne i trudne do uchwycenia.

Następnie wyświetlony zostaje film przedstawiający artystki w starej szklarni, wśród zeschniętych roślin i mokrej ziemi. Szklarnia, ale w miniaturze i wypełniona piaskiem, znajduje się też na scenie. W tle słychać dźwięk ocierających się o siebie kamieni obracanych w ustach, powodujących nadprodukcję śliny. Jeden po drugim kamienie są wypluwane do szklarni, czasem przebywając drogę z ust jednej artystki do drugiej. Kiedy wszystkie kamienie znajdują się w środku, performerki chuchają na ściany szklarni i zamykają jej dach. Ostatnia część performansu to piosenka wykonywana przez artystki przy wtórze bębna, w której doświadczenie własnego ciała jawi się jako *terra incognita*, nieznane terytorium będące mapą – wewnętrzną, intymną, niedostępną, ale obecną i odczuwalną. Anatomia jako wymiar materialności jest tylko częściowo widoczna z zewnątrz. Na zewnątrz ciało jest naznaczone – przez czas, kulturę, nas same. Problem zewnętrza i wnętrza, kreacji i autokreacji, granic i braku granic, władzy nad ciałem i jej braku jest niejednoznaczny. Ciało zawsze będzie niedostępne w pełni, a jednak jest postrzegane i odczuwane.

Wystawa *Mówi ONNA* opiera się z kolei na prywatnych doświadczeniach artystek i kobiet Ajnu. Codzienność staje pretekstem do mówienia o tożsamości, pamięci oraz przeszłości w transkulturowym ujęciu. Różne techniki artystyczne oraz dialog prowadzony na odległość, między kobietami i między artefaktami, pokazał nieoczywistą bliskość doświadczeń Polek i Ajnusek. „Onna" znaczy „kobieta" – to ona opowiada o sobie i swoich doświadczeniach, dzieli się nimi, tworząc herstorię, zwyczajną, prywatną, związaną z jej przeszłością i tożsamością. A inne kobiety słuchają i odpowiadają.

Karolina Jóźwiak przygotowała zbiór fotografii *Kwiaty dla mojej mamy*, na których widać nadpalone rośliny – lekko dymiące, poczerniałe. Towarzyszy im opowieść o domu rodzinnym artystki. Dom został sprzedany, na ścianach pozostały ślady po zdjęciach (ślady te również zostały utrwalone). Kobiety Ajnu z kolei przygotowały tradycyjne hafty – piękne, złożone wzory stanowiące część prawie zanikłej tradycji. To opowieść o korzeniach, tożsamości i łączności z naturą. Kolejnym elementem wystawy jest dialog haptyczny, w którym kobiety wymieniały się przedmiotami i włączały w nie swoją odpowiedź. W ten sposób wyhaftowana przez Aśkę Borof lamentacja kobiety po zmarłym mężu została otoczona przez Ryōko Taharę haftem *menko inau*, który jest talizmanem przekazywanym sobie przez kobiety, a dziecięca sukienka Beaty Sosnowskiej została wzbogacona haftem wzoru *karfuto* (Kimiko Naraki), który ma ochronić jej wewnętrzne dziecko. Częścią wystawy jest performans Aśki Borof *Ex voto*, w którym artystka ubrana w biały strój przypominający suknię ślubną lub ubiór Matki Boskiej, na tle kapliczki prezentuje wyhaftowane i oprawione organy wewnętrzne i rany swoje oraz swojej rodziny. *Ex voto* jako dary dla bóstw, błagalne i dziękczynne, stają się osobistą narracją artystki – rytuał jest tu historią rodziny, jednocześnie prośbą i podziękowaniem, a ciała stają znakiem i

pamięcią tej historii. Ostatnia część *Mówi ONNA* to prace Beaty Sosnowskiej, która przygotowała miniportrety i portrety kobiet Ajnu. Miniportrety zostały wykonane na przedmiotach dostarczonych przez uczestniczki projektu: popiersiu psa, słoiczku po kremie, pałeczkach, niedokończonej torbie. Podobizny lub fragmenty podobizn ich właścicielek powstały na podstawie rozmów i zasłyszanych historii. Portrety kobiet Ajnu z kolei nawiązują również do historii Ajnów i tradycyjnych tatuaży wykonywanych popiołem z węgla drzewnego. Popiół znalazł się w farbach, którymi Sosnowska malowała portrety – barwne prace o niejednolitej fakturze łączyły przeszłość i nowoczesność. Spotkania na odległość nie przeszkodziły uczestniczkom projektu w stworzeniu narracji o podobieństwach doświadczeń w Japonii i w Polsce. Odzyskiwana przez kobiety Ajnu tradycja włączona w codzienne poszukiwania i ustanawiania tożsamości, doświadczenia braku tworzą ponadkulturową opowieść o kobiecości obecnej w pamięci przedmiotów, w ciele i w przekazach ustnych.

Requiem dla Ajnu i Kamui to performans wieńczący projekt „Niepodległa bez granic: Pol(s)ka w Japonii". Wydarzenie site-specific koncentruje się na doświadczeniach Ajnu, których kultura przez kolonizację japońską została niemal całkowicie zniszczona. Prosta, a dzięki temu łatwa w odczytaniu narracja prowadzi przez historię łączności z naturą („To kiedyś była nasza ziemia") – zbieranie grzybów i jagód, pieśni, gesty podziękowania za dary natury. Kobiety ubrane w tradycyjne stroje Ajnu są częścią tego lasu, a on jest częścią ich tożsamości. Stan ten zostaje jednak zakłócony: tradycyjna biżuteria, ubiór i pomalowane usta (symbolizujące tatuaż) zostają ściągnięte, starte, odebrane – to „cywilizowanie" Ajnu, deptanie lasu. Atrybuty Ajnu są zawieszane na gałęziach drzew, odprawiany wcześniej rytuał zdaje się prośbą o powrót do jedności z naturą. Na współczesnej ulicy znajdują się kobiety, które zaczynają przekazywać sobie czerwoną nić, co symbolizuje

łączność kobiet Ajnu z ich korzeniami. Nić ta prowadzi je do lasu. Przechodząc między drzewami i portretami kobiet autorstwa Sosnowskiej, nić tworzy sieć, łączącą na powrót kobiety z naturą. Najmłodsza z nich znajduje na drzewie strój i biżuterię, które zakłada – rytualna prośba o powrót do własnych korzeni zaczyna się spełniać. Druga część performansu odbywa się zimą. Przed białym płótnem rozwieszone są zeschnięte i poczerniałe gałęzie kołyszące się na wietrze. Widać dłonie, które początkowo nie dotykają gałęzi, ale potem drzewo zostawia na nich czarne ślady. Niebieską nicią powstaje zaczątek nowego haftu: to pierwszy ruch do przywrócenia równowagi. Dalej po ulicy Gdańska przechodzą Polki z portretami kobiet Ajnu. Problemy wykluczenia, odbierania tożsamości wybrzmiewają również w Polsce.

Czerwona nić łącząca kobiety i niebieska nić rozpoczynająca haft rezonują z całym projektem „Niepodległa”. To nie tylko powrót do korzeni, to przede wszystkim możliwość odbudowania samej siebie. Mapowanie wnętrza, tego niezrozumiałego, niewidocznego, które jest śnione i doznawane, też jest częścią tych powrotów. Ciało, kultura, tradycja są jednocześnie obciążeniem i wyzwoleniem. Polki i kobiety Ajnu razem opowiadają historie i słuchają tych opowieści, łącząc haftem niebieskiej nici doświadczenia teraźniejszości i przeszłości.

Wzór cytowania:

Pysyk, Urszula, *Czerwona nić, niebieska nić*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czerwona-nic-niebieska-nic.

Z numeru: **Didaskalia 167**

Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Urszula Pysyk – absolwentka teatrologii UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/czerwona-nic-niebieska-nic*

didaskalia
gazeta teatralna

festiwale

Dla zmęczonych izolacją

Piotr Olkusz

3. Kielecki Międzynarodowy Festiwal Teatralny, 2 września – 21 października 2021

Poza tym, że w pandemii najbardziej nie lubiliśmy pandemii, to nie lubiliśmy też codzienności. Tego, że minuty zmieniały się w godziny, a godziny w miesiące, że wczoraj nie różniło się od dziś, zaś dziś od niczego. A już najbardziej nie lubiliśmy mieszkań. Swoich i cudzych. Pokazywanych i oglądanych na Zoomie, źle doświetlonych i wyblakłych od przekłamań zatłuszczonego paluchem obiektywu komputerowej kamerki. Gdyby ściany dało się „wypatrzyć" – tak jak można „wytrzeć tapicerkę" albo „schodzić buty" – to z naszych mieszkań najpewniej nic by nie pozostało, na co zresztą wciąż liczą deweloperscy specjaliści od nieokazji, reklamujący swoje mikromieszkania w makrocenach hasłami w stylu: „atutem naszej rodzinnej kawalerki jest bliskość żłobka". Ja tam bym reklamował mieszkaniowe inwestycje, odwołując się do bliskości teatru. Przynajmniej w Kielcach. Bo gdy się popatrzy na program tamtejszego trzeciego Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego, to widać, że w pandemii najbardziej tęskno za teatrem. Nie za teatrem w ogóle, ale za takim prawdziwym teatrem: z

dekoracjami, z literaturą, ze śpiewami, no i oczywiście z perukami.

Żarty żartami, ale kielecki pokaz peruk, półperuk, tresek, dopinek i pejsów (trochę przesadzam, ale to prawo ozdrowieńca), w dobrze doświetlonych scenografiach i dzięki nie najbanalniejszym ze zdań, mówił pewno podświadomie całkiem dużo o stanie naszego umysłu po miesiącach zamknięcia w domu. Stęskniliśmy się za nienormalnością, czyli również za przeteatralizowanym teatrem, który nie będzie nam zaglądał do prywatności (to zostawmy Erikowi Yuanowi i pozostałym mieszkańcom z Krzemowej Doliny) i zamiast naszych mieszkań pokaże coś, czego miesiącami nie widzieliśmy. Jakimś wyjątkiem była może przywieziona z Teatru Wybrzeże *Śmierć komiwojażera* (reżyseria Radek Stępień), w której zmęczeni i przegrani bohaterowie siedzieli na burych domowych krzesłach, rzeklibyśmy: zniekształconych od godzin wysiadywania przed kompem, i opierali się o poodrapywaną lodówkę, najpewniej zmęczoną od pandemiczno-bulimicznych szarpnięć drzwiczkami, ale i tam zarówno kolor świateł, jak i monumentalizm sceny (ach, w jakich metrażach żyje sobie Willy Loman! – tym większy szacunek dla grającego go Mirosława Baki, że mimo to jest nam go żal) sprawiają, że trudno to uznać za opowieść o gościu z sąsiedztwa.

Marcin Zawada, dyrektor festiwalu zorganizowanego bez udawania, że wszystkie propozycje łączą się w jakąś spójną całość ukrytą pod niewiele mówiącym hasłem przewodnim, pisał w tekście programowym, że wydarzenie ma kilka wątków. Że są spektakle oparte na – szeroko rozumianych – szkolnych lekturach (*Nad Niemnem* w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego, *Potop* w reżyserii Jakuba Roszkowskiego, i *Krótka rozmowa ze śmiercią*, na podstawie Mikołaja z Mierzyńca i Mikołaja Reja, reżyseria Marcin Liber), że jest zagraniczna klasyka (*Kupiec wenecki*, reżyseria Szymon Kaczmarek oraz *Śmierć komiwojażera*, reżyseria Radek Stępień), że

jest Bergman (*Fanny i Aleksander*, reżyseria Łukasz Kos, *Sonata jesienna*, reżyseria Grzegorz Wiśniewski). Były też – wybór mówiący o wybierającym – dwa spektakle muzyczne (*THRILL ME. Historia Leopolda i Loeba*, reżyseria Tadeusz Kabicz oraz słoweńska *Deklica s strunami*, *Dziewczyna ze strunami*, reżyseria Marjan Nečak), dwie kieleckie nowości (*Klątwa rodziny Kennedych*, reżyseria Wiktor Rubin, *Zaraza*, reżyseria Una Thorleifsdottir) i *Biblia: próba* (reżyseria Jernej Lorenci). Ten ostatni spektakl, wydawałoby się, trochę na programowym uboczu, dzięki reżyserowi wpisywał się w jeszcze jedną kategorię, niewyeksplikowaną dobitnie w programowych zapowiedziach, a przecież bliską Marcinowi Zawadzie, wieloletniemu dyrektorowi festiwalu Demoludy: w kategorię „bałkańsko-słoweńską" (wraz z *Dziewczyną ze strunami* oraz prezentowanym w formie scenicznego czytania dramatem Ivora Martinicia *Wszystko jest w porządku, dopóki umieramy we właściwej kolejności*; reżyseria Aleksandra Bielewicz). Słowenia obchodzi właśnie trzydziestolecie niepodległości. Teatr tego niewielkiego kraju, nieco zagłuszony pracami chorwackich reżyserów i serbskich dramatopisarzy, wydaje się zaś zjawiskiem godnym zainteresowania. W Polsce znany głównie dzięki „Dialogowym" publikacjom dramatów Matijaža Zupančiča i Simony Semenič, próbuje znaleźć własny język i postawić sobie nowe cele. Nie odcinając się od inspiracji dramatem poetyckim i absurdem, mówi o codzienności, sprawach społecznych, porusza tematykę kobiecą – o czym świetnie pisała w drukowanym w festiwalowym katalogu eseju Gabriela Abrasowicz.

Dziewczyna ze strunami, przywieziona z lublańskiego Slovensko Narodno Gledališče Drama, była ilustracją tych wszystkich tendencji naraz, ale i wymodelowała ją presja ponadlokalności tematów, a może i – kto wie? – regulamin jakiegoś europejskiego grantu. Wyśpiewana opowieść o skrzypaczce jeżdżącej po Europie za chlebem, uciekającej przed

wspomnieniem alkoholizmu ojca, miała kostium jak z podręczników teatru absurdu (szare czepki, surduty i cylinder) i kilka ton symboli – scena uginała się od szarawych kamieni (może z podkładów kolejowych?), powietrze niemal przepełniała woń zapałkowej siarki (tak – bohaterka była jak ta dziewczynka z Andersena), zaś czerwonych kulek było w pewnym momencie tyle, że wystarczyłoby na udekorowanie nosów całej armii clownów. „Czym dla pani jest Europa?" – pytano Skrzypaczkę na wstępie. „Matką… bla, bla bla…" – odpowiadała, zapowiadając to rozczarowanie starym kontynentem, o którym więcej powie w następnych kwadransach.

Ale czy „więcej", będzie tu znaczyło „celniej"? Patrzyłem na natłok scenicznych obrazów, z których każdy znaczył więcej od poprzedniego, i słuchałem tej charakterystycznej – w pół drogi między piosenką aktorską a rockiem sprzed dekady – muzyki napisanej przez Marjana Nečę, artystę płodnego, pracującego dla teatru dramatycznego, muzycznego i tańczonego, i zastanawiałem się po raz kolejny, czy równowaga między artystycznymi sprzecznościami jest możliwa. Czy możliwe jest powiedzenie czegoś lokalnego i powszechnego jednocześnie? I artystycznego, i zrozumiałego?

Oto wyzwanie (raz przekleństwo, raz błogosławieństwo) krajów z ograniczonym, lokalnym rynkiem teatralnym: stworzyć spektakl, który można grać poza krajowymi granicami. Może to niekiedy prowadzić do festiwalizacji estetyki przedstawień i – odnoszę wrażenie – tak stało się tym razem. *Dziewczynę ze strunami* przyjęto entuzjastycznie, co tym cenniejsze, że przecież kielecki festiwal nie pokazywał artysty z wielostronicowym biogramem w Wikipedii, ale czy można było odnieść wrażenie, że oglądamy przedstawienie twórcy, który powie nam następnym razem coś nowego? Ta diagnoza z otwierającej spektakl repliki, wykpiwająca wielkoliterowy patos opowieści o europejskiej wspólnocie, budziła apetyt, ale nie przeradzała się

w analizę, która sprawiłaby, że wyszlibyśmy z teatru nadmiernie przesyceni. Czy wszystko, co mamy do powiedzenia o starym kontynencie, zamyka się w marzeniu mieszkanki uboższego kraju, by zamieszkać w bogatszym? To nasza analiza sensu istnienia Unii?

A może – inaczej – najwyższy czas zacząć właściwie analizować fakt, że nie mamy na ten temat na razie do powiedzenia nic więcej? Może należałoby wziąć słoweński spektakl w nawias i analizować go okiem czytelnika powieści szkatułkowych lub tropiciela kontekstów? Organizatorzy festiwalu pokazali w jakimś sensie przegląd tego, o czym się w dzisiejszym teatrze mówi i o czym się milczy. I w tej perspektywie zaskakuje, że najbardziej aktualny był właśnie ten poetycko-absurdystyczny spektakl z Lublany. Bo gdzie jeszcze była „dosłowna refleksja o współczesności"? Trochę było jej w *Nad Niemnem*, gdyż jednym z tematów była tam zadra między kosmopolityzmem a zaściankowością, mimo historycznej estetyzacji ciążąca jednak ku współczesności, ale… Pominąwszy fakt, że nie jest to spektakl najświeższy (premiera: marzec 2020), to tezy o jego aktualności nie sposób na dłuższą metę bronić.

Z współczesnym „obcym" utożsamiać można było Żyda z *Kupca weneckiego*. Ale i tym razem była to interpretacja – w różnych tego słowa znaczeniach – poza czasem. Bezpiecznie od codzienności odskoczyli Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak, co tym dziwniejsze, że w Kielcach zrealizowali do tej pory spektakle, których fabuła była historycznie oddalona od nas bardziej, niż w przypadku *Klątwy rodziny Kennedych*, ale które uwierały swoją aktualnością. Wychodzi na to, że z odsieczą zwolennikom teatru „o życiu wprost" przychodził tylko *Komiwojażer*, którego zresztą tak czytali recenzenci (powraca zdanie o tym, że Radek Stępień opowiada o pracownikach wymiętych i wyplutych przez korporacje), ale czy w czasach, gdy

rozmiłowaliśmy się w otwieraniu drzwi kurierom w uniformach z napisem: „dostawa do domu”, komiwojażer naprawdę nie widzi dla siebie przyszłości?

Ta moja tęsknota za codziennością w teatrze – mimo deklarowanego przecież wcześniej zmęczenia zamknięciem w czterech ścianach – jest o tyle zasadna, że gdy zaczęła się pandemia, zalewały nas tytuły dzieł, które można by wystawić, aby mówić coś o życiu koronawirusowej doby. Rozpisywano się, że czas na teatralny *Dekameron*, a jeszcze częściej – w żartach i na serio – przywoływano tytuł Camusowskiego arcydzieła o zamknięciu Oranu i poddaniu jego mieszkańców kwarantannie. Kielecki teatr przygotował inscenizację *Dżumy*, choć pod nazwą *Zaraza* (na podstawie mocno ingerującej w tekst oryginału adaptacji Neila Bartletta) i bodaj jako pierwszy w Polsce odpowiedział na covidowe marzenia o covidowym spektaklu.

Powstało przedstawienie spójne i zdyscyplinowane, ze świetną rolą Joanny Kasperek, lekarki, która bez tkliwości, raczej z poczucia obowiązku i świadomości etosu pracy (słowo sugeruje patos, ale w grze Kasperek zupełnie go nie było), próbowała wraz z chorymi przeczekać, w możliwie ludzki sposób, pandemię i kwarantannę. Jest w tej *Zarazie* większość z tego, czego oczekujemy od nowoczesnych spektakli. Gra się tyleż do widza, ile ku sobie, scenografia jest tyleż efektowna, co pozbawiona nieekologicznego rozdęcia. Sprawne światła, wystudiowana dramaturgia. A jednak… Czy to z winy podawania pytań i odpowiedzi na tacy, czy to z fałszywości założenia, że marzenia o *Dżumie* były przemyślane, powstał spektakl nadmiernie prosty.

Bo o czym napisał Camus? Owszem, o chorobie w Oranie – pierwowzór fabuły nie był abstrakcją. Ale przecież waga jego powieści, jak wielu z tamtego okresu, brała się z faktu, że twórca umiał czynić z konkretu przypowieść. *Dżuma* jest w rezultacie o wszystkim, tylko nie o dżumie. Dlatego ją czytamy. A Una Thorleifsdottir, pod ramię z Bartlettem, zamiast

potraktować – jak Camus – opowieść o zamkniętym mieście w Północnej Afryce jako przypowieść, przeczytała dzieło wprost: covid, covid i jeszcze raz covid. Trochę tak, jakby z *Hamleta* robić kronikę Danii, zaś z *Kordiana* klimatyczno-awiacyjną rozprawkę o fruwaniu na chmurach. Przesadzam? Nie po raz pierwszy, tyle że w zderzeniu z doświadczeniem rzeczywistości spektakl Uny Thorleifsdottir jest gazetowy, niekiedy bezradny. Sprawny warsztatowo (to już nie dziwi w Kielcach), ale jakby mniej skondensowany niż życie – a to w teatrze sytuacja specyficzna.

A skoro o kondensacji mowa, to były w Kielcach dwie prawdziwe gonitwy. Pierwsza – o życiu Kennedych (choć skoncentrowana na starszej siostrze prezydenta) – zamknięta w jednym obrocie półtoragodzinnej klepsydry, niemal dostosowana do spustoszeń, jakie na polu naszej umiejętności dłuższej koncentracji wyrządza mgła pocovidowa. Druga zaś to trwający dwie godziny lekcyjne *Potop*. Oba spektakle były wypracowaniem z teatralności – zabawą konwencją teatru, który umie zdzierać z postaci skórę i tak im trepanować czaszki, by bolało to widzów, ale już nie aktorów. Oba były na serio (kobieca nieemancypacja u Rubina, walka z widmami przeszłości u Roszkowskiego), ale też oba dawały dziwaczną frajdę z patrzenia. Realizowały – dobrze pojmowany – montaż i kulturę atrakcji, wywołujące u widza satysfakcję obejrzenia czegoś ambitniejszego niż dobry serial na streamingu, choć wciąż dające (niech mi wybaczy zwłaszcza Rubin!) pewien rodzaj rozrywki. Szlachetnej, owszem, ale rozrywki.

Wydarzeniem był pokaz spektaklu Łukasza Kosa *Fanny i Aleksander* z Teatru im. Modrzejewskiej z Legnicy, nie wiem, czy nie najgłośniejsza teatralna produkcja poprzedniego sezonu. To w zasadzie przedstawienie-instalacja. Trwające bez mała cztery godziny widowisko, angażujące wielki zespół aktorski i dwa zastępy techników, jak często u Łukasza Kosa było ciemną grą

w pokera z chaosem: wszystko wygrać – wszystko przegrać. Teatr totalny, z wykorzystaniem tak zwanych nowych mediów i obrotówki, opowiada tu o mirażu bezpieczeństwa, jakie niesie uporządkowany, rządzony twardą ręką świat. Bo czego szuka Emilia Ekdahl (Magdalena Biegańska) w małżeństwie z protestanckim biskupem (Paweł Palcat), jeśli nie spokoju i stabilizacji? Co zaś otrzymuje, jeśli nie terror i żałobę po własnym świecie? Bergmanowska laurka dla teatru, spotęgowana przez Łukasza Kosa dzięki sięgnięciu po sceniczny język, w którym „odgrywa się" role i wzrusza widzów historią ubranych w kostiumy postaci, nucących we wstępie i w finale Franza Lehára, była doświadczeniem skutecznie zaszczepionym na covidową smutę. Tym bardziej, że dziejąc się w kilku miejscach i zmuszając widzów do chodzenia po przestronnym gmachu, pozwalała zapomnieć o klaustrofobii zrodzonej w inkubatorze domowych czterech ścian.

Czy była baśnią o nierzeczywistości? W żadnym razie. Zamordystyczne zapędy naszego rządu mogłyby się przejrzeć w brutalnych regułach posępnego domu biskupa Vergérusa jak kulawy Narcyz w sadzawce. A że wszystko wizualnie nie przystawało do pospolitego doświadczenia rzeczywistości – to tym lepiej. Bo tęskni ktoś jeszcze za tym wąskim horyzontem świata, który narzuciło nam pandemiczne zamknięcie w ciasnym mieszkaniu i przed wyeksploatowaną kamerką do rozmów? W Kielcach nie tęsknili. Lepszy teatr od rzeczywistości.

Wzór cytowania:

Olkusz, Piotr, *Dla zmęczonych izolacją*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dla-zmeczonych-izolacja.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Piotr Olkusz – teatrolog, adiunkt w Katedrze Badań Kulturowych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor działu zagranicznego miesięcznika „Dialog”, recenzent portalu teatralny.pl. Zajmuje się współczesnym teatrem i dramatem europejskim oraz francuskim teatrem XVIII stulecia. Tłumacz tekstów literackich i naukowych.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/dla-zmeczonych-izolacja*

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

Przestrzeń Wspólna praktykuje autowywiad

osoby biorące udział w praktyce: Zuzanna Berendt, Alicja Czyczel, Dana Chmielewska, Małgorzata Dawidek, Ewa Hubar, Sandra Lewandowska, Krystyna Mogilnicka, Paulina Rewucka, Anna Wańtuch, Magda Wolnicka, Łukasz Wójcicki, Róża Zamołojko

Nota

Przestrzeń Wspólna jest non-profitową inicjatywą o charakterze seminaryjno-warsztatowym. Zapoczątkowana w maju 2020 roku rozwija się w niehierarchicznie współdzielonej przestrzeni online podczas spotkań raz na dwa tygodnie. Metoda naszej pracy opiera się na lekturze i moderowanej dyskusji wokół tekstów praktyczek i praktyków i badaczek i badaczy ruchu. Towarzyszą jej zaproponowane przez uczestniczki i uczestników autorskie praktyki choreograficzne, praca z wyobraźnią, rysunkiem, uważnością i słowem. Aktywność grupy jest dokumentowana w formie zbiorowych notatek.

Kluczowe cele PW:

- budowanie pozainstytucjonalnej wspólnoty twórczyń i twórców opartej na trosce i zaufaniu;
- możliwość eksploracji indywidualnych i kolektywnych praktyk artystycznych;
- wytwarzanie języka teorii na styku z praktyką.

Do powstania Przestrzeni Wspólnej przyczyniła się potrzeba środowiskowej solidarności i przejścia od jednostkowego do zespołowego poszukiwania narzędzi współpracy twórczej, wytwarzania wiedzy i dyskursu wokół tańca, sztuki performance i oddolnego organizowania się, co jest jedną z dobrych praktyk choreografii. Twórcza wymiana doświadczeń nienastawiona na uzyskanie materialnego dzieła sytuuje nas w opozycji do zjawiska nadprodukcji w kulturze i ma potencjał artystyczno-badawczy funkcjonujący również poza

kontekstem pandemii. Inicjatywa skupia się na rozmowie, krytyce, inspiracji i konfrontacji różnych opinii.

Towarzyszy nam przekonanie, że twórczość to również budowanie i podtrzymywanie więzi, które wymagają czasu, uwagi i energii. Sytuacja zamknięcia (lockdown) i narzuconego społecznego dystansu oraz przeniesienie aktywności do przestrzeni wirtualnej pozwoliła na spotkanie się poza dotychczasowymi strukturami. Konceptualna, kolektywna praca nad badaniem ruchu (*movement research*) w sytuacji pandemii umożliwia nam rozwój praktyk w okresie utrudnionego kontaktu i prekarnego funkcjonowania artystek i artystów. Różnorodność naszych wrażliwości, doświadczeń zdobywanych w wielu środowiskach twórczych i miejscach na świecie uważamy za atut wzbogacający dynamikę spotkań i samoorganizację grupy.

Pięć słów kluczowych: budowanie relacji; choreografia; kolektyw; wspólnota; Zoom.

Wprowadzenie do praktyki wypowiedzi kolektywnej (*collective lecture*)*

Zasada tego wywiadu kolektywnego zakłada, że każda indywidualna wypowiedź będąca jego częścią jest formułowana z perspektywy „kolektywnego ja". Uczestnik i uczestniczka wypowiadają się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Opinie i poglądy zaprezentowane wcześniej powinni traktować jako własną potencjalną wypowiedź. Mogą mieć do niej różny stosunek, negować lub aprobować jej części albo rozwijać wybrane wątki. Struktura rozmowy opiera się na określaniu aktu własnej wypowiedzi słowem kluczem, zgodnie z przykładem: „1. rozpoczynam", „2. kontynuuję", „3. zmieniam temat", „4. nawiązuję", „5. rozwijam wątek", „6. zamykam wątek" itp. Osoba inicjująca wywiad rozpoczyna go wpisaniem nazwy i cyfry działania na czacie: „1. rozpoczynam". Każda kolejna osoba dopisuje słowo klucz z cyfrą/liczbą do własnej wypowiedzi. Celem tego działania jest stworzenie zapisu dramaturgii wypowiedzi. Można zabierać głos dowolnie długo i dowolną liczbę razy. Praktyka trwa godzinę i odbywa się na

platformie Zoom. Po jej zakończeniu rozpoczyna się otwarta sesja informacji zwrotnej (feedbacku).

* Praktyka jest interpretacją partytury z książki *Push: It Will Come Later* – antologii tekstów osiemnastu uczestników i obserwatorów projektu International Contemporary Dance Collective 2018-2020 (iCoDaCo), w tym choreografki Weroniki Pelczyńskiej, której dziękujemy za podzielenie się z nami tym materiałem.

Czym była i jest – dla mnie, dla ciebie, dla nas – Przestrzeń Wspólna?

Przerywam długą ciszę. Przestrzeń Wspólna jest poczuciem odpowiedzialności za współwytwarzanie wirtualnej przestrzeni, gdzie czuję się dobrze i ja, i osoby, które widzę w małych kafelkach na monitorze. Wiąże się z potrzebą słuchania i dawania przestrzeni, z której inne osoby mogą korzystać. PW jest tęsknieniem – ponieważ spotykamy się na Zoomie. Uświadamiam sobie, jak wiele tracimy przez to, że nie jesteśmy razem i jak bardzo musimy się nagimnastykować, aby stworzyć poczucie wspólnoty. Uczymy się akceptować to, że możemy nie wiedzieć, popełniać błędy, nie czuć się pewnie w jakiejś sytuacji. Tak jak być może czujemy się teraz na początku tej praktyki – mam poczucie, że improwizuję. PW jest non-profitową inicjatywą o charakterze seminaryjno-warsztatowym. Wydaje mi się, że udało nam się stworzyć miejsce, w którym można mówić z pozycji niepewności, ponieważ znajdą się osoby, które w razie potrzeby przejmą pałeczkę i będą wzbogacać, urozmaicać i pogłębiać to, co zostało powiedziane przeze mnie.

Dopowiadam. W PW mogę nie wiedzieć i do tego się przyznać, pobyć z tą niewiedzą i wypróbować, czym ona jest. Samo obserwowanie tworzenia i samoorganizowania się grupy jest ogromnie pouczające. Różni się to od

moich doświadczeń bycia w grupach, dawania z siebie wszystkiego i wypalania się. PW powstawała na zasadach, które odpowiadają naszym potrzebom. Nastał chyba moment, że chciałybyśmy się spotkać na żywo i razem pobyć.

Rozwijam. Dla mnie Przestrzeń Wspólna nie jest o utracie, ale o tym, co dostajemy. To, że może się ona wydarzać online, ma dla mnie duże znaczenie – odległość, która mnie od was dzieli, jest na tyle duża, że spotkanie na żywo byłoby niemożliwe. PW wyobrażam sobie jako ciało z wieloma członkami albo organizm, który cały czas przekształca się i tworzy. Każdy może coś do niego dodać i znaleźć się w innej jego części, w centrum lub na peryferiach.

Wspominam. Chciałabym wrócić do początku, czyli zaproszenia do udziału w pierwszym spotkaniu Przestrzeni Wspólnej, wysłanego na Facebooku przez Alicję Czyczel. Opis zachęcał do podzielenia się tym, jaka jest nasza aktualna sytuacja zawodowa i indywidualne potrzeby oraz do współtworzenia rozciągniętych w czasie działań otwierających przestrzeń do rozmowy i wymiany ucieleśnionej wiedzy. Na pierwsze spotkanie teksty zaproponowała Alicja; dotyczyły nadprodukcji w kulturze i wytwarzania języka dla tańca (Parafianowicz, 2020; Sherman, 2017; Rainer, 2016). To zaproszenie wywołało we mnie entuzjazm i radość, ponieważ był to czas lockdownu. Mieszkając od dłuższego czasu w Krakowie, miałam poczucie, że brakuje mi wspólnoty osób zainteresowanych choreografią, tańcem, pracą z ciałem, badaniami artystycznymi i indywidualną twórczością. Ta wiadomość zbiegła się z tym poczuciem braku i chęcią znalezienia takiej grupy. PW jest dla mnie budowaniem wspólnotowości.

Przechwytuję wspomnienie i dopowiadam. Pierwszemu spotkaniu towarzyszyła myśl: „gram *va banque* i zobaczę, co się wydarzy”. Nie miałam w planach spotkań przez cały rok, jestem zaskoczona, że tak się stało.

Emocje, które wiązały się z tamtym spotkaniem, potwierdziły potrzebę wspólnej przestrzeni, w której dba się o rozwój choreografii. Po spotkaniu nie mogłam zasnąć z powodu pozytywnych emocji. Afekty, które przesączały się przez interfejs komunikatora, stały się paliwem. Wytwarzanie bezpiecznej przestrzeni do pojawiania się i znikania bardzo różnych emocji oraz uczenia się otwierania kanałów, które umożliwiają ich przepływ, odróżnia nasze spotkania na Zoomie od wielu innych.

Kontynuuję wspominanie. Pierwsza myśl towarzysząca zaproszeniu na inauguracyjne spotkanie PW to: „Znowu będzie jakieś gadanie o tańcu i choreografii". Początkowo miałam potrzebę poznawania środowiska, którego czuję się częścią. Z czasem PW okazała się dla mnie miejscem, w którym możemy tworzyć inną jakość społeczności: włączającej, demokratycznej i wrażliwej na nienormatywność ciała, ruchu, tożsamości psychoseksualnej czy nienormatywność rozwiązań i strategii komunikacyjnych. Wszystkie osoby, bez względu na to, kim są i kim się czują, mogą się tutaj czuć bezpiecznie. Ma to dla mnie wielką wartość i potencjał, by zmieniać myślenie o różnych społecznościach. Mam poczucie, że scena tańca i choreografii jest bardzo heteronormatywna i potrzebujemy queerowego otwarcia.

Po pierwszym zaproszeniu od Alicji, które skierowane było do kilkudziesięciu osób ze środowiska skupionego wokół programu Alternatywna Akademia Tańca w Starym Browarze w Poznaniu oraz kursu choreografii eksperymentalnej w Centrum w Ruchu w Warszawie, grupa rozrastała się z każdym spotkaniem dzięki zaproszeniom pozostałych uczestniczek i uczestników. Od tamtego czasu skład i liczebność grupy zmienia się, ale współtworzą ją między innymi artystki, producentki, krytyczki i badaczki z Gdańska, Poznania, Krakowa, Łodzi, Opola, Wrocławia, Warszawy oraz jedna osoba ze wsi i kilka z zagranicy.

Nawiązuję do mojej poprzedniej wypowiedzi. Pamiętam pytanie, które zadała inicjatorka na pierwszym spotkaniu: „Czego oczekujemy od tych spotkań i co byśmy chciały i chcieli poznawać w ich trakcie?”. Przestrzeń Wspólna odpowiedziała na potrzeby wielu z nas. Wyjątkowe jest to, że niektóre tematy naszych spotkań nie były ściśle branżowe. Dotyczyły tego, co dzieje się na świecie, w naszych głowach i sercach, a obejmowały między innymi nowe materializmy, teorię feministyczną, krytyczne studia nad roślinami oraz perspektywy posthumanistyczne i dekolonialne. Choreografia i taniec – i sama PW – nie istnieją w oderwaniu od kontekstu społeczno-politycznego i daje mi to poczucie, jak ważne jest to, co robimy. Ponadto podoba mi się sposób, w jaki „przytulamy” tematy naglące dla nas jako wrażliwych istot, które obserwują i angażują się w teraźniejszość i przyszłość świata. Wyobrażam sobie PW jako cielesną formę bez ciała. Silnie czuję połączenia w tym ciele, a jednocześnie tego ciała nie ma i jest to bardzo ciekawe.

Kontynuuję wątek kontekstu i nawiązuję do głównego tematu. PW jest dla mnie przestrzenią nauki, w której pogłębiam umiejętność słuchania innych osób. Niehierarchiczność i inkluzywność są budulcem PW. Odkrywcze były dla mnie rozmowy o krytycznych studiach nad roślinami i feminizmie, które moderowały kulturoznawczyni Magdalena Zamorska, teatrolożka i dramaturżka Marcelina Obarska oraz choreografka Dorota Michalak. Usłyszałam, na jakie sposoby każda osoba przesiewa przez swoje rozumienie, doświadczenie i własną praktykę artystyczną zaproponowane przez moderatorki teksty takich autorek jak bell hooks, Monika Rogowska-Stangret, Monica Gagliano, Ingrid Vranken. Nie tyle konfrontowałam własne postrzeganie i rozumienie omawianych wątków, ile przyglądałam się im w przez filtr innych punktów widzenia. Często stawiałam sobie pytanie: w jaki sposób to, co teraz słyszę, koresponduje z moją twórczością? PW oparte na

dzieleniu się praktykami i prowadzonymi przez moderatorki ćwiczeniami somatycznymi[1], a nie na rozmawianiu o tekstach, były bardzo wzbogacające.

Wracam do źródeł. Przychodzę do Przestrzeni Wspólnej z innego języka i zanim przestawię się na język polski, mija godzina, podczas której wiele kwestii zostaje już wypowiedzianych. Jest to dobry punkt, by wrócić do założeń, które ustaliłyśmy na pandemicznym początku, chcąc osłuchać się i wywiedzieć siebie nawzajem. Podczas pierwszego spotkania[2] byłam jedyną osobą mającą oczekiwania co do charakteru grupy. Ponieważ na co dzień pracuję jako artystka i wykładowczyni w Londynie, zależało mi na rozwijaniu warstwy językowej, czyli rozpoznaniu i wytwarzaniu języka mówienia o ruchu.

Regularność spotkań (dwa w miesiącu) jest dużym atutem. PW traktuję więc jako rodzaj stanu, formatu i możliwości, dających mi poczucie przynależności językowej w polu moich zainteresowań artystycznych i badawczych. Ale jest to też dla mnie rodzaj testu – na przykład umiejętności akceptacji milczenia uczestników i uczestniczek spotkań lub ich wizualnej nieobecności. Kiedy mówię do studentek i studentów, chcę ich widzieć. PW nie obliguje wszystkich do aktywnego uczestniczenia w dyskusjach. Możemy tyle dać i tyle wynieść z grupy, ile jesteśmy w stanie zaoferować w danym momencie.

Mocną stroną jest także reaktywny charakter grupy – odpowiada ona na aktualne potrzeby uczestników i uczestniczek spotkań, które stanowią punkt wyjścia do propozycji lekturowych. Wpisuje się także w szersze potrzeby społeczne, mam tu na myśli tematykę rozmów i dociekliwość czy też cierpliwość towarzyszące dyskusjom. Osoby proponujące tekst kultury pojedynczo lub w duecie moderują spotkanie oraz zapraszają do zabierania głosu osoby uczestniczące, które wpisując swoje imię na czacie wyrażają chęć zabrania głosu. Dzięki wysokiej kulturze komunikacji, którą udało nam

się wspólnie wytworzyć, każda osoba może się wypowiedzieć i zostać wysłuchana. We współczesnym dyskursie istotna jest głęboka eksploracja tematu, której często brakuje w powierzchownych debatach publicznych lub hermetycznych, selektywnych i odmierzanych czasowo dyskusjach akademickich. PW oferuje inne pole – rozmawiamy na tematy, które nas interesują, tak długo, jak chcemy i tyle razy, ile chcemy. Ze względu na niehierarchiczność i samokształceniowy charakter grupy decyzję o rozwijaniu niektórych tematów podejmowałyśmy wspólnie na koniec każdego spotkania lub po jego zakończeniu w naszej grupie na Facebooku, dzieląc się tekstami, wywiadami z artystkami, stronami internetowymi projektów artystycznych i badawczych itp. Od początku naszych spotkań prowadzimy archiwum, w którym staramy się gromadzić tę sieć inspiracji i wiedzy.

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na ważną kwestię: PW uczy mnie także patrzenia na pracę innych, ponieważ grupę tworzą osoby, które poświęcają znacznie więcej czasu na pracę organizacyjną niż pozostałe uczestniczki. Mówiłam o demokratycznym charakterze grupy, ale odnoszę wrażenie, że wkład pracy na rzecz grupy to obszar wymagający od nas jeszcze uważnego dopracowania. Chciałabym, żebyśmy usprawniły dzielenie się odpowiedzialnością i obowiązkami związanymi z organizacją spotkań poprzez opracowanie i wdrażanie transparentnych instrukcji.

Pogłębiam wątek niewidocznej pracy. Myślę, że osoby angażujące się w pracę na rzecz PW mają stabilną sytuację ekonomiczną (praca na etat, stypendium, wsparcie rodziny), co umożliwia im inwestowanie energii w tę przestrzeń. Chciałabym pamiętać o tym, że tak podstawowa rzecz, jak czas wolny i poświęcanie go na nieodpłatną pracę, stała się uciążliwa w pandemii, gdy większość z nas – artystek, freelancerek, prekariuszek sztuki – nie miała stałego źródła dochodu, a wiele straciło pracę i w czasie wolnym musiało

szukać dodatkowych źródeł utrzymania. W maju 2020 roku nie wiedziałyśmy, jak długo to potrwa. To, że wówczas większość wydarzeń została anulowana, umożliwiło nam bycie w tej wirtualnej wspólnej przestrzeni na przekór niepewności i niepokojom dnia codziennego.

Odnoszę się do wcześniejszej myśli. Przestrzeń Wspólna jest włączająca. Pojawiam się w niej i znikam od roku. Raz jestem mniej, innym razem bardziej aktywna i nie czuję, by miało to wpływ na to, czy jestem traktowana poważnie i stanowię część tej społeczności. Do PW można wracać, co jest dla mnie bardzo istotne. Została wykształcona dzięki szacunkowi i chęci wymiany. Kiedy wróciłam po studiach do kraju, nie mogłam znaleźć takiej społeczności, więc jestem bardzo wdzięczna za PW.

Po powrocie do Polski mam wciąż wrażenie, że nie znajduję odpowiednich słów i funkcjonuję w zawieszeniu pomiędzy językami. Zastanawiam się, kiedy i czy nadejdzie moment, w którym wykształci się swoisty język grupy. Jak go zauważyć? Ponadto PW daje mi duże poczucie sprawczości. Daje możliwość zaangażowania się w coś, co współtworzę z innymi, a to w połączeniu z wrażliwością na język daje mi poczucie osadzenia i polegania na swoim działaniu. Zagadnienia demokratyczności, zaangażowania kapitału i wysiłku w dobrym sensie tego słowa nie mogą zostać przez nas przeoczone. PW ewoluuje, a wrażliwość w obserwowaniu naszego języka pomaga nam obserwować przemiany, decyzje i procesy samoorganizacji pracy, grupowego wymyślania narzędzi oraz obserwowanie przemian funkcjonowania grupy i ciągłej refleksji nad tym, co nam się udaje, a co warto udoskonalić.

Wracam do zagadnienia wspólnotowości. Kiedy odpowiedziałam na zaproszenie i dołączyłam po kilku spotkaniach, nie czułam, że jestem intruzem, chociaż na co dzień nie zajmuję się tańcem. I pomimo że znam osobiście niewiele osób z PW, poczułam, że jest to miejsce, w którym mogę

po prostu pobyć we wspólnocie osób, które nawzajem się inspirują, czerpią od siebie i dzielą się doświadczeniami tworzenia, badania i pisania o tańcu i choreografii. Wartością jest dla mnie to, że rozmawia się tutaj w duchu komunikacji bez przemocy – empatycznie słuchając siebie nawzajem bez oceniających interpretacji i klasyfikacji, wytwarzając atmosferę akceptacji dla błądzenia i zadawania pytań, wyrażając własne emocje i potrzeby oraz szanując emocje i potrzeby innych osób.

Rozwijam. Przestrzeń Wspólna kojarzy mi się z życiem i z tym, że mnie do życia przywołuje. Chociażby po to, żeby co dwa tygodnie odpisać wam „będę". Ze względu na to, że zbliżam się do czterdziestki, jestem matką, nie przynależę do żadnego kolektywu tanecznego czy zespołu, jestem świeżo upieczoną emigrantką, to na każdym kroku jakiś wewnętrzny głos zwątpienia mi przypomina: „nie jesteś już z Krakowa", „nie jesteś już z teatru X", „nie jesteś już ze środowiska B". Wydaje mi się, że definicja funkcjonowania w środowisku tańca jest wykluczająca – ty jesteś stąd, a ty stamtąd, nie dostałaś grantu, nie miałaś kilku premier w roku. W przeszłości czułam się ograniczana przez system grantowy, potrzebę wykazania, że jest się wystarczająco dobrą, by należeć do danej grupy. W PW było inaczej. Widząc wydarzenie na Facebooku i uczestniczące w nim znajome osoby, napisałam komentarz z pytaniem, czy mogę dołączyć – i po kilku minutach pojawiła się odpowiedź: tak, możesz. Nawet gdy nie mam siły i tylko słucham – a od kilku spotkań już nie mam siły – czuję się częścią PW, ponieważ jestem akceptowana bez względu na to, ile zrobiłam premier.

Wracam do wątku, który pojawił się wcześniej. Bardzo cenię sobie bezprzemocowy język unikający oceniających sądów oraz bezosobowej formy i zobiektywizowanych opisów, jaki praktykujemy podczas naszych spotkań, oraz to, że jesteśmy bardzo wrażliwe na sposób, w jaki się ze sobą

komunikujemy. Wierzę, że język stwarza rzeczywistość. Cieszy mnie, że nasze rozmowy odbywają się w języku polskim, ponieważ język inkluzywny poznawałam w grupach międzynarodowych posługujących się angielskim. Postrzegam polskie społeczeństwo jako bardzo przemocowe, także w sferze języka, budowania relacji i tworzenia społeczności. To, że w PW rozmawiamy w języku polskim i praktykujemy włączający język, ma dla mnie charakter polityczny.

Otwieram nowy wątek. Na jednym z pierwszych spotkań rozmawiałyśmy o tekście Weroniki Parafianowicz o nadprodukcji (2020), w związku z czym zadaję sobie teraz pytanie, czy to, co robimy, ma znamiona nadprodukcji. Biorąc pod uwagę, że od ponad roku organizujemy – pro bono, dla siebie i innych – spotkania dyskusyjne, warsztaty… Po zastanowieniu uważam, że jednak nie, ponieważ zajmujemy się tworzeniem relacji, „kolektywu troski". Stąd też w naszych rozmowach od początku pojawia się perspektywa feministyczna, wątek alternatyw, utopii, śnienia czy praktykowania stanów potencjalnie nieproduktywnych, jak też akceptacji nieodzywania się podczas spotkań. Przywołałabym tu dla przykładu esej *Byliśmy o krok od rewolucji feministycznej… gdy nagle pojawił się wirus* Preciado (2020), rozmowę Tomasza Kireńczuka z Bojaną Kunst (2020), tekst Magdaleny Zamorskiej *O ruchu roślin i (nie)możliwości roślinno-ludzkich choreografii* (2020) czy warsztaty z przestrzeni śnienia w odniesieniu do praktyki Bonnie Buckner i Catherine Schainberg, prowadzone przez Zofię Tomczyk i Natalię Oniśk, a moderowane przez Ewę Hubar.

Rozwijam. Spotkanie wokół tekstu Weroniki Parafianowicz nadało nam kierunek. Dzięki niemu często powtarzane przez nas zdanie „liczy się proces, a nie produkt" zyskało szerszy rezonans. Nie produkujemy niczego, jesteśmy i akceptujemy to, że możemy być wspólnie na różnych warunkach, w różnych

częstotliwościach, w lepszym lub gorszym stanie, ale zawsze to, że jesteśmy, ma wartość.

Feministyczne kłącze, które karmi nasz kolektyw, sprawia także, że uczymy się dostrzegania różnorodności potrzeb naszej grupy dotyczących tworzenia społeczności, spędzania razem czasu i dokształcania się na polu praktyki artystycznej, organizacji i produkcji oraz teorii i krytyki towarzyszącej, uwzględniających konkretny kontekst społeczny. Staranie się o to, by potrzeby każdej i każdego były wypowiedziane, usłyszane i w miarę możliwości zaspokojone, jest polityczne. To sprawia, że nie jestem już w stanie wrócić do sposobów tworzenia, produkcji, myślenia o pracy bez uwzględnienia feministycznego kontekstu. Wrażliwość i wiedza, które zyskałam w tym kolektywie, powodują, że wszystko, co robię poza nim, jest nastawione na to, żeby słuchać innych osób i uwzględniać ich potrzeby na bardzo wielu poziomach. Od osób zajmujących się produkcją, przez osoby, które piszą o tym, co robię/robimy, po te, które współtworzą ze mną w studiu. W PW znalazłam grupę wsparcia i zyskałam siłę, żeby nie godzić się na wyzysk i instytucjonalną przemoc oraz uwrażliwiłam na hierarchie wpisane w mój zawód. Narzędzia i wrażliwości, jakie zyskiwałam na naszych spotkaniach, pracują na demokratyzację znacznie szerszego pola.

Informacja zwrotna (feedback)

Wiele spotkań poświęciłyśmy temu, jak ten wywiad ma wyglądać. Z technicznego poziomu score’u pewne wątki łatwiej wplatały się w poprzedzające je wypowiedzi. Nawiązanie w indywidualnej wypowiedzi do kogoś jako osoby trzeciej (np. Ewa moderowała to spotkanie, Sonia wysłała do mnie zaproszenie) rozdrabniało kolektywne „ja”.

Mam poczucie gęstego, związanego z emocjami doświadczenia. Bardzo trudno zmienić perspektywę z „ja” na „my”, tak by indywidualnie utożsamić się z grupą nie jako jej satelita, ale integralna cząstka. Dla mnie ta zmiana jest rodzajem ćwiczenia intelektualnego, a w konsekwencji także językowego. Ponadto stanowi ona dla mnie metarefleksję na temat istoty bycia częścią kolektywu. Mówienie w imieniu grupy z perspektywy „kolektywnego ja” znaczy coś innego niż mówienie we własnym imieniu. Mówienie za siebie to manifestacja wyłącznie jednostkowej odpowiedzialności i jej wyborów. Gdy mówię w imieniu grupy, jest to już rzecznictwo i reprezentacja interesów ogółu.

Słyszałam, jak płynie wypowiedź u jednej osoby i już wiedziałam, jak spróbować się włączyć. Na czacie pojawiały się cyfry, które nadawały każdej wypowiedzi osobny akapit. Nie ustaliłyśmy chronologii, nie było pytań i ustalonej struktury, tylko emocje, wspomnienia i przeżycia, którymi się dzieliłyśmy. Zwróciłam uwagę na to, jak w pewnym momencie przyspieszyło zaklepywanie kolejki na czacie. Nadało to rozmowie osobną formę, podczas gdy ta mówiona trwała w swoim tempie. Zastanawiam się też, jak by wyglądała nasza praktyka, gdybyśmy razem prowadziły ją w studiu. Jaki ma potencjał performatywny? Co mogłaby wygenerować?

Myślę, że patchworkowość naszych wypowiedzi jest wartościowa. Nasze doświadczenia, chociaż mają performatywny rdzeń, są subiektywne, bo każda z nas jest tutaj z własnego, indywidualnego powodu. Tworzenie grupowego eseju to budowanie wypowiedzi opartej na wspólnej dla autorów przesłance lub doświadczeniu. Natomiast rozmowa to według mnie wzajemne rozpoznawanie tych przesłanek i doświadczeń. Ćwiczenie wielogłosu wydaje mi się wyzwalające i rozwijające rozumienie kolektywności, jej performowania i mechanizmów.

Biogramy

Dana Chmielewska – performerka, choreografka, praktykuje ilustrację jako metodę zapisu procesu twórczego (Gdańsk).

Alicja Czyczel – feministka, choreografka, tancerka-performerka, współtworzy kolektywne procesy nastawione na dzielenie się, słuchanie i pogłębianie empatii (Warszawa).

dr Małgorzata Dawidek – artystka wizualna, historyczka sztuki, jej praktyka koncentruje się wokół problematyki ciała obciążonego w sferze osobistej oraz ciała jako formy tekstowej (Slade School of Fine Arts/UCL, London).

Teresa Fazan – badaczka i autorka tekstów (Wiedeń, Warszawa).

Ewa Hubar – choreografka, antropolożka, masażystka (Warszawa).

Julia Hoczyk – teatrolożka, badaczka i krytyczka tańca, redaktorka (Warszawa).

Hanka Bylka-Kanecka – badaczka, choreografka, mama, współtwórczyni kolektywu Holobiont i opiekunka programu Roztańczone Rodziny (Poznań).

Katarzyna Kania – choreografka, tancerka, freelancerka (Gdynia, Giessen, Berlin).

Monika Kiwak – improwizatorka, pedagog, rozwija przyjemność i uważność w ruchu dzieci, rodzin i dorosłych (Kraków).

Dorota Michalak – choreografka, tancerka, animatorka kultury, jej praca rozwija się wokół materialności, praktyki fizycznej i procesów tworzenia się

znaczeń (Berlin, Poznań).

dr Krystyna Mogilnicka – antropolożka kultury, tłumaczka, producentka, kierowniczka projektów kulturalnych (Warszawa, Praga).

Alicja Morawska-Rubczak – reżyserka, pedagożka teatru, członkini Art Fraction Foundation, specjalizuje się w sztukach performatywnych dla dzieci do lat trzech (wieś Czapla).

Sonia Nieśpiałowska-Owczarek – kuratorka, producentka, dyrektorka programowa Materii (Łódź).

Zofia Noworól-Ostrowska – nauczycielka jogi klasycznej i technik uważności, choreografka, badaczka (Kraków).

Marcelina Obarska – teatrolożka, redaktorka i krytyczka, autorka dramaturgii i scenariuszy teatralnych.

Natalia Oniśk – edukatorka, producentka, performerka i aktywistka; najlepiej myśli i tworzy w dialogu i w relacji (Warszawa).

Weronika Pelczyńska – choreografka, performerka, członkini Centrum w Ruchu, inicjatorka praktyk siostrzeństwa (Warszawa).

Rafał Pierzyński – polska niebinarna performerka i choreografka, rozwija swoją praktykę artystyczną wokół dotyku (Zurych).

Magdalena Przybysz – choreografka, oduczycielka, pisarka, wykładowczyni (AM w Łodzi, Somatyka w Tańcu i Ruchu, SWPS, Komunikacja w organizacji oparta na empatii) (Warszawa).

Hanna Raszewska-Kursa – krytyczka i badaczka, specjalizuje się w historii

tańca XX i XXI wieku i badaniu ruchu (Warszawa).

Paulina Rewucka – tancerka, badaczka, pedagożka tańca współczesnego, skupia się na szerzeniu i promowaniu ruchu jako narzędzia komunikacji (Warszawa).

Karolina Rychlik – choreografka, performerka, artystka, menedżerka kultury (Europa, Kanada).

Katarzyna Słoboda – kuratorka i badaczka, kustoszka w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Agnieszka Sterczyńska – tancerka, choreografka, badaczka tańca, kulturoznawczyni (Warszawa).

Katarzyna Sztarbała – performerka, choreografka, tłumaczka i menedżerka kultury, praktyczka hawajskiej sztuki dotyku lomi lomi nui w pomau.art (Warszawa).

Zofia Tomczyk – tancerka, choreografka, performerka (Poznań).

Anna Wańtuch – performerka, choreografka, nauczycielka Contakids, absolwentka filozofii i filmoznawstwa.

Magda Wolnicka – działa w obszarach sztuk wizualnych, tańca, projektowania graficznego i edukacji artystycznej (Opole).

Łukasz Wójcicki – performer, tancerz, artywista, badacz, animator kontrkultury (Warszawa).

Róża Zamołojko – antropolożka, artystka działająca na pograniczu sztuk. Eksploruje ruch, głos, projektowanie odzieży. Podmiot nomadyczny.

Ula Zerek – artywistka, tancerka, obserwatorka (Gdańsk).

Katarzyna Żeglicka – genderqueerowa kobieta z niepełnosprawnością, performerka i animatorka kultury, certyfikowana trenerka samoobrony i asertywności dla kobiet i dziewcząt WenDo (Kraków).

#Wskazówki dla osób czytających: zanotujcie, które fragmenty są Wam bliskie, ponieważ na przykład dobrze nazywają zjawiska i odczucia, które obserwujecie u siebie, u innych, w środowisku. Chodzi o to, żeby dotknąć obszaru wspólnego, który wytwarza się pomiędzy Wami i tekstem w ramach lektury afirmatywnej (czyli takiej, która nie ocenia „dobre lub złe", ale inspiruje do myślenia).

Wzór cytowania:

Przestrzeń Wspólna praktykuje autowywiad, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przestrzen-wspolna-praktykuje-autowywiad.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Przypisy

1. Krótki opis dwóch praktyk przeprowadzonych w grudniu 2020 roku:
1. Prowadzenie: Dorota Michalak, czas trwania: 15-20 min. na początku spotkania. Będą to ćwiczenia rozgrzewająco-dostrajające nasze narzędzia sensoryczne. angażujące nerw błędny (ćwiczenia poznane dzięki wspaniałej Johannie Peine). Propozycja przeprowadzenia

sensoryczno-kinestetycznych spekulacji na naszych ciałach.
2. Prowadzenie: Hanka Bylka-Kanecka. Fragment praktyki Jareda Gradingera i Angeli Schubot, berlińskich choreografów, których działalność artystyczna zogniskowana jest wokół oddechu i roślin. Ćwiczenia nie wymagają wcześniejszego przygotowania ani specjalnych warunków przestrzennych.
2. Plan pierwszego spotkania Przestrzeni Wspólnej (17 maja 2020):
1. Zebranie się grupy.
2. Pierwsze spotkanie w sieci (na platformie Zoom):
a) wypracowanie odpowiadającej nam formuły bycia wspólnie w jednej przestrzeni, komunikowania się i podejmowania decyzji,
b) omówienie form dokumentowania spotkania,
c) kilkuminutowe „raporty" – wytwarzanie nowego języka do opisu naszych praktyk artystycznych.
3. Zebranie pomysłów i potrzeb – plan kolejnego spotkania.

Bibliografia

Nasze ciała są z gruntu nieposłuszne. Z Bojaną Kunst rozmawia Tomasz Kireńczuk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020 nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/nasze-ciala-sa-z-gruntu-nieposluszne?f… [dostęp: 21 XI 2021].

Parafianowicz, Weronika, *Nadprodukcja*, „Dialog" 2020 nr 1, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nadprodukcja [dostęp: 21 XI 2021].

Preciado, Paul B., *Byliśmy o krok od rewolucji feministycznej… gdy nagle pojawił się wirus*, tłum. A. Araszkiewicz, „Szum" 12 VI 2020 https://magazynszum.pl/bylismy-o-krok-od-rewolucji-feministycznej-gdy-n… [dostęp: 21 XI 2021].

Rainer, Yvonne, *You need one another as never before*, 22 IV 2016, https://www.mistermotley.nl/you-need-one-another-never/, [dostęp: 19 I 2022].

Sherman, Karen, *The Glory Hole*, „e-flux Journal" 2017 nr 87, https://www.e-flux.com/journal/87/164528/the-glory-hole/ [dostęp: 17 I 2022].

Zamorska, Magdalena, *O ruchu roślin i (nie)możliwości roślinno-ludzkich choreografii*, „Sensus Historiae" 2020, t. 38, nr 1.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/przestrzen-wspolna-praktykuje-autowywiad*

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

Stoi(my), ale czy wciąż?

Pamela Bosak

Aleksandra Janus, Weronika Pelczyńska, Monika Szpunar

Still standing

premiera w ramach FestivAltu w Krakowie: 3 października 2021

W ramach FestivAltu[1] w okolicach krakowskiego byłego obozu KL Plaszow pokazano *Still standing*, spektakl w wykonaniu Weroniki Pelczyńskiej i Moniki Szpunar. To plenerowe wydarzenie *site-specific*, bazujące na *Decade* z 1953 roku – pracy izraelskiej choreografki Noi Eshkol stworzonej na dziesięciolecie powstania w getcie warszawskim. Performans *Still standing* odbywa się na powietrzu, w okolicach pomnika. Muzyką stają się dźwięki otoczenia i nagranie audio Oli Janus, które widzowie mogą odsłuchać przed spektaklem, w jego trakcie lub po nim. W początkowej fazie procesu twórczynie współpracowały także z choreografką i tancerką Adi Weinberg i to wtedy powstał także tytuł spektaklu. Później praca toczyła się w duetach: za koncepcję odpowiedzialne były Ola Janus i Weronika Pelczyńska, za wykonanie i choreografię – Monika Szpunar i Weronika Pelczyńska, a za nagranie audio – Ola Janus i Monika Szpunar.

Widzowie spotkali się w okolicach Szarego Domu przy ulicy Jerozolimskiej 3 i po krótkim wstępie dotyczącym spektaklu i idei festiwalu zostali zaproszeni na spacer w kierunku pomnika. Kiedy spacer się zakończył, artystki były już w trakcie działania.

Choreografia *Still standing* jest transowa i powtarzalna: składa się ze stałych ruchów i działań, które w trakcie rozwoju performansu mieszają się, tworząc odrębne sekwencje. Zapętlenia tworzą coraz to nowe obrazy, które każdy z widzów może interpretować na swój sposób. Fragmenty historycznej choreografii były remiksowane, artystki nałożyły na nie nowe konteksty i znaczenia, grając spektakl w różnych miejscach i przestrzeniach.

Spektakl „stawia pytanie o troskę jako możliwą postawę, wobec tego, co pozostało z historii – troskę, która kieruje nas nie tylko w przeszłość, ale także ku teraźniejszości i przyszłości" (jak głosi opis na stronie centrumwruchu.pl). Pojęcie troski dotyczy zarówno realizacji tematu, jak i wzajemnego wsparcia w tworzeniu i wykonywaniu *Still standing*. Twórczynie poszerzają pole swoich działań, współdzieląc przestrzeń koncepcyjną i performatywną.

Still standing w wolnym tłumaczeniu z języka angielskiego znaczyłoby „wciąż stoi". Tytuł może odnosić się zarówno do Pomnika Ofiar Faszyzmu w Krakowie (i innych miejsc pamięci, w których pokazywany jest spektakl), jak i do poruszających się początkowo w *slow motion* ciał tancerek. Z uwagi na otwartą przestrzeń, widzowie mogą zmieniać miejsce oglądania w dowolnym momencie i tym samym nie dostrzegać zmian lub ruchów w przypadku działań *slow motion*. Choreografia tworzy rodzaj wspólnoty dialogu twórczyń z widzami, tu i teraz. Performans wykorzystuje ciało jako nośnik znaczeń i pamięci własnej i kolektywnej. Ciało staje się żywym pomnikiem, który umieszczony jest w przestrzeni zbiorowej pamięci (KL Plaszow).

Interpretowane jest pod kątem społecznym i historycznym, rezonuje ze śladami przeszłości, choćby tej tkwiącej w zremiksowanych gestach z *Decade*. Krakowski pomnik postawiono w miejscu obozowych egzekucji. Przemoc z przeszłości może oddziaływać na ciała zarówno oglądających, jak i poruszających się. Swoimi ciałami artystki próbują oddać głos przestrzeni, w której się znajdują.

Gesty są precyzyjne i konkretne; do połowy spektaklu artystki wykonują wszystkie działania symultanicznie i synchronicznie. Powtarzanie gestów odbywa się w jednostajnym rytmie, który zmienia się wraz z rozwojem działań (zwłaszcza w momencie, w którym tancerki się rozdzielają). Nawet gdy jedna robi coś całkiem innego niż druga, zaczyna biec lub chodzić, druga wciąż utrzymuje rytm, by w następnej chwili go przełamać. W ten sposób artystki tworzą indywidualny rytm sekwencji i całości spektaklu. Rozdzielając się, zyskują dodatkową siłę, ruchem i ciałami zagarniają całą przestrzeń. Ich dresy, czerwony i chabrowy, wyróżniają się na tle soczystej zieleni. Artystki nie wprowadzają do spektaklu dodatkowych emocji, szczególnie tych związanych z historią, chcą, by ciało mówiło samo za siebie.

Pojawia się pytanie, na ile działania ruchowe, choreograficzne w przestrzeniach pamięci mogą stać się nowymi strategiami upamiętniania. Strategiami, które mogą zastąpić muzea, zapobiegać instytucjonalizacji miejsc związanych z trudną pamięcią i historią. W przypadku KL Plaszow ma to ogromne znaczenie, gdyż władze Krakowa chcą wyciąć trzysta drzew pod parking i Muzeum Miejsca Pamięci KL Plaszow, a na ich miejsce posadzić nowe. Muzeum ma stać się miejscem „refleksji i zadumy”, poprzez umieszczenie w budynku materiałów archiwalnych i zebranych na terenie obozu przedmiotów. Mieszkańcy terenów okołoobozowych protestowali zarówno przeciwko wycince drzew (która tłumaczona jest ich złym stanem),

jak i powstawaniu obiektu muzealnego. FestivAlt dba o miejsce byłego obozu zarówno jako przestrzeni pamięci, jak i przestrzeni mieszkalnej.

Działania, które proponują artystki, stają się alternatywą dla muzeum jako miejsca pamięci. Proponują osobom zainteresowanym historią tego miejsca efemeryczne wydarzenie w postaci spektaklu. *Still standing* zaprasza widzów do przyjrzenia się obrazom z ciał usytuowanych wobec siebie, ale i wobec pomnika i zielonej przestrzeni Płaszowa. Ciał, które niekiedy stają się żywymi rzeźbami, szczególnie w ostatniej części spektaklu, w której artystki wzajemnie przenoszą się w inne, wybrane przez siebie miejsca. Próbują pokazać, jak ciało może się zmieniać z przenoszonego na przenoszące i w jaki sposób jest w stanie „wkleić się" w drugie ciało, tak by wspólnie stworzyć „pomnik". Również w tej scenie ujawnia się ważna dla twórczyń troska. Troska o ciało współpartnerki, troska o przeszłość, teraźniejszość i przyszłość oraz troska o przestrzeń. W momencie, w którym zobowiązują się do zaopiekowania się drugim ciałem, wspierają je przy przenoszeniu i odstawieniu go na miejsce. Można to odczytywać w kontekście miejsc pamięci, które również potrzebują troski, niekoniecznie kolejnego muzeum. Nowe strategie upamiętniania wykorzystujące prace artystów wydają się ciekawą propozycją.

Artystki w *Still standing* przedstawiają formułę żywego muzeum, wchodzą w interakcję i dialog z przestrzenią, jednocześnie jej nie zmieniając. Zwracają na nią uwagę, również przechodniów czy rowerzystów – osób, które znalazły się w tym miejscu przypadkiem. Tak zwanych postronnych świadków, być może zastanawiających się, co widzą i dlaczego ktoś pokazuje w tym miejscu spektakl. W *Still standing* ruch jest niejako narzędziem upamiętniania, które nie prowadzi do radykalnej transformacji przestrzeni, którą upamiętnia. Twórczynie próbują przekazać, że troska o przeszłość nie wyklucza troski o

teraźniejszość, a tym samym o przestrzeń przyrody, która jest również przestrzenią pamięci. Wybierają taką formę przekazu, która oprócz troski i wsparcia wobec tematu i miejsca dotyczy także szacunku do nich samych, do ich ciał i ich pamięci.

Choreografia nie jest skomplikowana, wpasowuje się w przestrzeń i wykonywana jest spokojnie i uważnie. Spektakl kończy się pod pomnikiem, ale wraz z zastygnięciem w pozycjach, znanych nam już z przebiegu performansu, artystki rozchodzą się na boki, po kole, tak by nie kłaniać się, nie ucinać „dziania się". Od razu przechodzą do rozmów z publicznością. Pierwszy raz dostrzegamy ich twarze i możemy spojrzeć im w oczy. Podczas spektaklu artystki celowo nie dążą do kontaktu z ludźmi i choć są przez nich otoczone, nie wydają się osaczone. A w kontekście pamięci i trudnej historii wydaje się to kluczowe.

Wzór cytowania:

Bosak, Pamela, *Stoi(my), ale czy wciąż?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stoimy-ale-czy-wciaz.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Pamela Bosak – doktorantka nauk o sztuce, redaktorka, tancerka.

Przypisy

1. „FestivALT to niezależny kolektyw artystyczny, który produkuje coroczny program krytycznie nastawionej żydowskiej sztuki i aktywizmu w Krakowie. Łącząc sztukę wizualną, teatr, performans site-specific, interwencję aktywistów i rozmowę społeczną, FestivALT angażuje się w najważniejsze problemy współczesnej żydowskiej Polski.” FestivALT zajmuje się także „działaniami wokół Płaszowa: dążymy do przekształcenia Płaszowa w miejsce godności i pamięci, w sposób uwzględniający współczesną historię miejsca oraz współpracę z okolicznymi mieszkańcami”, https://www.festivalt.com/ [dostęp: 10 X 2021].

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/stoimy-ale-czy-wciaz*

didaskalia
gazeta teatralna

taniec

Wymiana, współdzielenie, troska

Z Aleksandrą Janus, Weroniką Pelczyńską i Moniką Szpunar rozmawia Pamela Bosak

Czym są praktyki siostrzeństwa?

Weronika Pelczyńska: To inicjatywa choreograficzna powołana w wyniku współpracy z wieloma inspirującymi kobietami, które połączyły podobne zainteresowania oraz troska o drugą osobę i jej wkład we wspólną pracę. Ta nazwa pojawiła się instynktownie i nie chcemy używać jej jako nazwy własnej, a raczej jako platformy komunikacji. Praktyka materializuje się jedynie w działaniu i to jest jej podstawowy cel. Podczas spotkań dochodzi do klarownej wymiany myśli i pomysłów, w której traktując się partnersko, dzielimy się wiedzą w obszarach, w których każda z nas jest specjalistką i próbujemy się wzajemnie uzupełniać. Wzmacniamy i podkreślamy indywidualne umiejętności każdej z nas poprzez bycie razem. Coś takiego miało miejsce w procesie pracy nad *Still standing* – spektaklem performatywnym prezentowanym na terenie byłego obozu KL Plaszow w Krakowie, a także w innych projektach, nad którymi w różnych

konfiguracjach pracujemy.

Monika Szpunar: Praktyki siostrzeństwa to dla mnie rzeczywiście praktyki. Nie o samą nazwę chodzi, tylko o to, co robimy: dawanie i przyjmowanie konstruktywnego feedbacku, dzielenie się odpowiedzialnością i zadaniami, dbanie o siebie i o siebie nawzajem. Przez ostatnie lata pracowałyśmy razem, ale ta sieć się powiększa i dopingujemy się w tym, żeby pracować w różnych duetach.

Weronika Pelczyńska: Ideą praktyki jest tworzenia gruntu do spotkania z drugą osobą wokół projektu – spektaklu, działania performatywnego, warsztatu czy laboratorium. W *Still standing* tym, co współdzielimy we trzy, jest akt troski o trudną historię, o ciało, o miejsce, o głos, dziedzictwo choreografii, o nas indywidualnie i grupowo.

Aleksandra Janus: Zarówno w środowisku akademickim, jak i w kręgach kultury i sztuki często jest tak, że jedna osoba jest liderem lub liderką, a obecne tam struktury dążą do tego, żeby eksponować ją jako autora/autorkę, kuratora/kuratorkę i tak dalej. My proponujemy model współpracy na partnerskich zasadach. Każda z nas wnosi do praktyk swoją wrażliwość, ekspertyzę, narzędzia i jesteśmy w tym procesie równie ważne. Ten sposób pracy pozwala nam też na spotkanie interdyscyplinarne, w którym – w wypadku *Still standing* oraz w innych projektach, które realizowałam z Weroniką – wnoszę swoje doświadczenie badawcze, lektury i obserwacje, a Weronika swój warsztat choreograficzny. Jest to dla mnie zawsze bardzo pouczające, widzieć jak doświadczenie i praktyka z jednego obszaru może wzbogacać ten drugi.

Weronika Pelczyńska: Praktykę siostrzeństwa zgłębia wiele osób, niekoniecznie tak to definiując. Szerzę i zgłębiam tę ideę w różnych

konfiguracjach, współpracując z Aleksandrą Janus, Magdą Fejdasz, Moniką Szpunar, Patrycją Kowańską, Olą Osowicz i Moniką Nyckowską.

Co jest najważniejsze dla praktyk?

Monika Szpunar: Dla mnie spotkanie z drugą osobą czy też grupą, z którą w danym momencie tworzę, pracuję, jestem i działam. To dzięki tym spotkaniom symultanicznie rozwijamy siebie jako indywidualne i społeczne jednostki.

Weronika Pelczyńska: Kluczowe dla idei praktyk siostrzeństwa wydaje mi się, obecne w choreografii współczesnej, ujawnianie i eksponowanie źródeł własnej praktyki, pokazywanie, że wszystkie narzędzia zgromadzone przez choreografię są dziedzictwem pracy wielu osób, zbiorem działań. To rodzaj wspólnoty myśli. W tym podejściu czerpię od wielu pedagogów choreografii i tańca współczesnego, którzy pielęgnowali równie otwarty dostęp do teorii, jak i do praktyki. W pracy dzielę się wiedzą, od kogo pochodzi dane ćwiczenie, narzędzie lub materiały i jak je wspólnie transformujemy. Zależy mi na spotkaniu, podczas którego razem poznajemy dany materiał, a następnie modyfikujemy go, uzupełniamy o konkretną perspektywę, by nadać mu „nowy” (subiektywny) kształt. W pracy nad *Still standing* skorzystałyśmy między innymi z historycznego materiału ruchowego izraelskiej choreografki Noi Eshkol, stworzonego na dziesiątą rocznicę powstania w getcie warszawskim. Nakreślenie tego kontekstu w nagraniu audio, które towarzyszy wydarzeniu, dopuszcza widza do naszego procesu tworzenia, czynią go bardziej przejrzystym.

Co to są za narzędzia choreograficzne?

Weronika Pelczyńska: Te narzędzia mogą być przeróżne, na przykład podstawowe narzędzia choreografii: powtórzenie, zwolnienie i przyspieszenie, zmiana kierunków, zmiana przestrzeni, zmiana jakości. Próbujemy za każdym razem dookreślić narzędzie, z którym przychodzimy. Dla *Still standing*, obok tych już wymienionych, niezwykle ważna okazała się praktyka z ciałem jako rzeźbą, co nabrało znaczenia w kontekście historycznym, w którym pracowałyśmy, ale także przestrzennym – w relacji do pomnika na terenie byłego obozu KL Plaszow. Ciało w tej pracy traktowane jest jako nośnik indywidualnej i zbiorowej pamięci, a zarazem jako obiekt troski. Ważna była także próba wklejenia się w drugie ciało, bycia jednym.

Monika Szpunar: To także definiowanie, rozumienie, w jaki sposób chcę pracować. Wybieranie odpowiednich narzędzi do wypracowania czegoś, na czym w danym momencie mi zależy, ale również bycie otwartym na nowe rozwiązania i możliwości, które na pewno pojawią się w ramach spotkania, w wyniku praktykowania siostrzeństwa. Mówienie: „wiem, co robię”. Ale też: z kim to robię, dlaczego to robię, jak to robię. Świadome decyzje.

Czym jest dla ciebie siostrzeństwo?

Weronika Pelczyńska: To laboratorium, nie mamy gotowej formuły. Nie chcemy tworzyć marki, ale dookreślić to, co robimy, wprowadzić pierwiastek kobiecy i idee budowania przestrzeni wspólnej.

Monika Szpunar: Pod hasłem „siostrzeństwo” kryją się pozytywne i ważne dla mnie wartości – troska, szczerość, wyrozumiałość, ale też zaradność,

pomysłowość, ciekawość, poczucie humoru. Prawdziwe siostry, niezależnie od płci, to osoby, które są przy mnie, zarówno kiedy czuję się wspaniale i wszystko dookoła wydaje się piękne i cudowne, jak i w momentach niemocy czy smutku.

Aleksandra Janus: Dla mnie jest to rodzaj solidarności i współpracy, w której wszystkie dążymy do wspólnego celu, dbając o to, by proces, w którym uczestniczymy, był transparentny, równościowy, uwzględniający potrzeby i kompetencje wszystkich zaangażowanych.

W jakim celu powstały praktyki?

Monika Szpunar: Praktyki są w ciągłej fazie powstawania, transformowania i dojrzewania. Nasze doświadczenia utwierdzają nas w przekonaniu, że praca we dwie czy też w grupie może być bardzo twórcza, pozytywna i użyteczna dla wszystkich zaangażowanych. Niemniej jednak wymaga to świadomego i przemyślanego działania i uważności na to, z kim się spotykamy, z kim pracujemy. Celem rozwijania praktyk siostrzeństwa jest dzielenie się przetestowanymi już przez nas strategiami do współtworzenia, współdzielenia i wymiany, jak też poznawanie i rozwijanie nowych.

Weronika Pelczyńska: Praktyki siostrzeństwa powstają z uważności tworzenia we współpracy i w kontynuacji indywidualnych zainteresowań. W ramach tych praktyk chciałabym wzmocnić indywidualne poczucie w ciele i poszerzyć świadomość ruchu w życiu codziennym. Zależy mi także na większej społecznej widoczności choreografii i tańca współczesnego oraz ich współpracy z innymi dziedzinami sztuki i nauki.

Co proponujecie uczestnikom Laboratorium praktyk siostrzeństwa? Co jest dla nich stałego?

Weronika Pelczyńska: Stałym elementem w organizowanych przez nas laboratoriach jest praca z ciałem. W ramach naszych spotkań zależy nam na podnoszeniu jednostkowej świadomości i uważności na ruchu wewnątrz ciała, jak i wokół niego. Na przykład podczas naszego ostatniego laboratorium (odbyło się w Krakowie w Nowohuckim Centrum Kultury w ramach Krakowskiego Festiwalu Tańca) skupiłyśmy się na praktykach, które rozwijaliśmy i zgłębiałyśmy w ramach przygotowywania *Still standing*, między innymi pracy z ciałem jako rzeźbą, nośnikiem pamięci.

Skąd taka nazwa?

Monika Szpunar: Siostrzeństwo nie ma jednej definicji, co sprawia, że jest pojęciem otwartym i pojemnym. Może być zarówno bardzo indywidualne, jak i uniwersalne, a to jest właśnie to, do czego dążymy w naszych działaniach.

Weronika Pelczyńska: Siostrzeństwo jest żywym terminem, któremu wciąż się przyglądamy, który podlega ciągłemu dookreślaniu. Praktyki to zdobywanie doświadczenia i jednoczesna próba nie budowania norm (ograniczeń). Te dwa słowa – praktyki siostrzeństwa – to przestrzeń eksperymentu i próba stworzenia czegoś razem.

Wzór cytowania:

Wymiana, współdzielenie, troska, z Aleksandrą Janus, Weroniką Pelczyńską i

Moniką Szpunar rozmawia Pamela Bosak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wymiana-wspoldzielenie-troska.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wymiana-wspoldzielenie-troska*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

Strój szyty na miarę

Kamila Łapicka

Teatro María Guerrero w Madrycie

Federico García Lorca

Sztuka bez tytułu

adaptacja i dramaturgia: José Manuel Mora i Marta Pazos, reżyseria: Marta Pazos, scenografia: Max Glaenzel, światło: Nuno Meira, kostiumy: Rosa Tharrats, choreografia: Guillermo Weickert, muzyka: Hugo Torres

premiera: 12 listopada 2021

Twórczość Marty Pazos, która od roku 2000 pracuje w hiszpańskim teatrze i w operze, jest zjawiskiem autonomicznym. W recenzjach z jej spektakli często podkreśla się innowacyjność, awangardowość, wyrazistą wizję plastyczną. Ma to związek z jej wykształceniem i sposobem myślenia o teatrze. Pazos przybywa ze świata malarstwa, podstawą jest dla niej forma – nie „co", lecz „jak". Techniką, z której korzysta najczęściej, jest dekonstrukcja. Nie uznaje żadnych hierarchii, tekst wybitnego autora może być tak samo wartościowym elementem teatralnych puzzli jak notatka z WhatsApp. Pochodząca z Pontevedry artystka nie ukończyła studiów

reżyserskich, uczyła się metodą prób i błędów. Dziś poza reżyserowaniem zajmuje się pisaniem tekstów, scenografią, dramaturgią i aktorstwem. Kieruje zespołem Voadora, założonym w 2007 roku. Jego drugim filarem jest muzyk i kompozytor Hugo Torres. Domeną Pazos jest dramaturgia wizualna, specjalnością Torresa – *sonoplastia*. Obydwie techniki zostały wykorzystane w *Sztuce bez tytułu* (*Comedia sin título*), warto więc zasygnalizować, na czym polegają.

Marta Pazos jako dramaturżka wizualna ma własną metodologię[1], opartą w dużej mierze na intuicji. Na początku kataloguje materiały w pięciu kategoriach: scena (całe sekwencje wypracowane w sali prób); tekst (gotowy utwór dramatyczny lub zapis powstały w trakcie pracy); akcent (detal, który przykuwa uwagę, na wzór *punctum* Rolanda Barthes'a); atmosfera (światło i dźwięk); ruch (choreografia, sposób poruszania się wykonawców). Potem wypróbowuje różne kombinacje i konstruuje poszczególne części spektaklu. Stawia się przy tym zawsze w pozycji widza. Podąża linią jego myślenia, aby wiedzieć, kiedy może z niej zboczyć – wprowadzić napięcie lub nieoczekiwane zdarzenie – najczęściej za pomocą obrazu. Czasami obrazy zawierają zapożyczenia z historii sztuki lub z kultury popularnej i mają duży ładunek humoru. Hugo Torres i Marta Pazos pracują razem w sali prób – ona reżyseruje, on komponuje. Portugalski termin *sonoplastia* oznacza bowiem projektowanie dźwięku, m.in. tworzenie efektów dźwiękowych i manipulowanie rejestrami dźwiękowymi. Można powiedzieć, że jest to nowy język kodowania rzeczywistości[2]. Torres zbiera dźwięki z życia, brzmienia towarzyszące powstawaniu spektaklu, odgłosy teatru. Tworzy w ten sposób kolejne warstwy swojej kreacji dźwiękowej[3], często odbierane przez widzów na zasadzie synestezji, np. jako rodzaj cielesnej wibracji.

Premiera *Sztuki bez tytułu* w Narodowym Centrum Dramatu[4] była wynikiem

zaproszenia ze strony dyrektora Alfreda Sanzola, który zaproponował Marcie Pazos wystawienie dowolnego utworu z dramaturgii krajowej. Warunkiem było zaangażowanie aktorów przed trzydziestym rokiem życia. Pazos zastanawiała się, jak wykorzystać kapitał młodości i jej wybór padł na „teatr niemożliwy" Federica Garcíi Lorki. Określa się w ten sposób teksty „niewystawialne", które wyprzedziły swój czas: *Publiczność* (1930), *Kiedy minie pięć lat* (1931), *Sztukę bez tytułu* (1936). Są w nich widoczne wpływy symbolizmu, surrealizmu i ekspresjonizmu. Sztuki te nie pasowały do ówczesnego konwencjonalnego teatru, zaspokajającego gusta mieszczańskich widzów. Lorca pragnął odnowy hiszpańskiej sceny w zakresie tematyki i formy sztuk, a przede wszystkim relacji z publicznością. *Sztuka bez tytułu* miała być prawdopodobnie grana jako *El sueño de la vida* (*Sen życia*), co budzi skojarzenie z dramatem Pedra Calderóna de la Barca *La vida es sueño* (*Życie jest snem*). Lorca nie zdążył jednak dokończyć utworu. Zginął zamordowany na początku wojny domowej, w 1936 roku, pozostawiając jedynie pierwszy akt.

Inscenizatorzy wystawiający te dramaty na różne sposoby starali się rozwiązać *casus* dzieła niekompletnego. Łączyli kilka utworów w jedno widowisko, dopisywali dalszą część dramatu lub traktowali tekst jako inspirację do twórczego dialogu. Ten ostatni sposób to właśnie przypadek Marty Pazos. Do swojego spektaklu zaangażowała czternaścioro wykonawców z teatru słowa i teatru tańca. Zamiast podkreślać różnice, zacierała je – aktorzy dramatyczni brali udział w partiach ruchowych, a tancerze wypowiadali kwestie. Całe pole gry (nawet ciała wykonawców) pokrywał neonowy pomarańcz. Używając koloru fluorescencyjnego, rzadko stosowanego w teatrze, scenograf Max Glaenzel zmaterializował koncepcję „teatru niemożliwego" w sferze przestrzeni. Eksplozja wyrazistych barw, dostrzegalna również za sprawą kostiumów, odzwierciedlała umiłowanie

życia przez Lorkę.

Spektakl został podzielony na trzy akty. Pazos, razem ze współtwórcą dramaturgii José Manuelem Morą, odwołali się do terminologii muzycznej, nazywając każdy z aktów mianem *movimiento*, jak określa się części sonaty lub symfonii, zróżnicowane ze względu na tempo. Pierwsza odsłona rozgrywała się w teatrze, druga w kostnicy, trzecia w niebie. Według Margarity Xirgu, katalońskiej aktorki, przyjaciółki i stałej współpracowniczki Lorki, takie właśnie były jego intencje. Wiedza uzyskana dzięki relacji Xirgu była dla Marty Pazos bardzo cenna; wyznaczyła drogę jej poszukiwań wiodących poprzez słowo, ciało i ducha.

Zgodnie z tym zamysłem jedynie pierwsze *movimiento* oznaczało tradycyjny teatr, w którym postacie wypowiadają swoje kwestie. Kluczowe jest kazanie Autora – *porte parole* Lorki – do widzów. Autor odmawia im tego, za co zazwyczaj płacą – rozrywki i złudnych obrazów życia. W zamian obiecuje poruszyć ich serca, prezentując im rzeczywistość i głosząc przykre prawdy. W tym samym czasie w teatrze trwają próby do *Snu nocy letniej* Szekspira, a na ulicy rozpoczyna się rewolucja. Aktorka błaga, by zamknąć drzwi budynku, ale Autor jest przeciwnego zdania – pragnie, by zostały szeroko otwarte, ponieważ teatr należy do wszystkich. W finale rozlega się wystrzał, a Autor pada martwy. W interpretacji Marty Pazos w tym momencie słowo znika ze sceny, ponieważ przestaje istnieć twórca. Oddany do niego strzał sprawia, że jego idee się rozpierzchają. Misją inscenizatora jest je pozbierać i zaprezentować widzom za pomocą narracji pozasłownych. W kolejnych częściach przedstawienia będą dominować ruch i muzyka.

W drugim *movimiento* motywem przewodnim jest cielesność. W szeregu mikroscen, które nie są ze sobą powiązane w oczywisty sposób, sensy rodzą

się na styku tekstu Lorki i skojarzeń twórców. Każdej sekwencji patronuje cytat ze *Sztuki bez tytułu*. Można powiedzieć, że postacie z pierwszego aktu biorą udział w zupełnie inaczej opowiedzianej historii. Przypomina to praktykę, której oddawała się Pazos jako malarka – umieszczała figury ludzkie z renesansowych obrazów w neutralnej przestrzeni. W jednej z najbardziej sugestywnych scen pojawia się przed publicznością uosobienie Lorki. Jest to wykonawca niewiadomej płci, ubrany w szary garnitur. Nosi maskę zasłaniającą całą głowę, do złudzenia przypominającą fizjonomię poety, a jednocześnie nieproporcjonalnie dużą w stosunku do reszty ciała. Gra na fortepianie, na którym leży odwrócona tyłem do widowni tancerka. Jest naga, ma na sobie jedynie czarny kapelusz z ogromnym rondem, który przez kontrast wydobywa linie jej ciała, zmieniającego powoli taneczne pozycje. Do końca nie zobaczymy jej twarzy. Schodzi ze sceny w drobnych podskokach, odprowadzana wzrokiem Lorki. Jest w tym obrazie delikatność, niespieszność i poczucie humoru. Marta Pazos zdecydowała się zaprezentować autora *Yermy* jako artystę totalnego i hedonistę, dla którego sztuka była równoznaczna z koncepcją życia. W tej scenie zostało wydobyte też jego zamiłowanie do muzyki – grał na pianinie i na gitarze, a także pasjonował się sztuką flamenco.

Trzecie *movimiento* jest dla widza zaskoczeniem. Znajdujemy się w niebie, w przestrzeni ducha, gdzie nie ma słów ani ciał. Protagonistą jest sam teatr. Przy różnych okazjach Marta Pazos powtarzała: „Ta inscenizacja jest strojem szytym na miarę dla Teatru María Guerrero". Część obsługi technicznej pamięta jeszcze rok 1989, gdy *Sztukę bez tytułu* – po raz pierwszy w Hiszpanii – wystawił Lluís Pasqual. Dziś te same osoby pomagają urzeczywistnić zamysł Marty Pazos. Publiczność obserwuje taniec kurtyn i reflektorów, poruszających się w górę i w dół w rytm muzyki; wizja jest piękna, a zarazem pomysłowa. Na scenie prym wiedzie teatralna maszyneria,

ożywiona wolą artystki jak las birnamski. Tym razem nie akompaniuje, nie służy za tło dla wykonawców, lecz wypełnia cały pierwszy i drugi plan, zabierając głos w tej historii o człowieku, którego nienaturalna śmierć utkwiła na zawsze w tkance wspólnej pamięci.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Strój szyty na miarę*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stroj-szyty-na-miare.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Kamila Łapicka – absolwentka Wiedzy o Teatrze AT w Warszawie. W 2019 obroniła doktorat na temat dramatów historycznych Juana Mayorgi w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. Jej zainteresowania badawcze obejmują polski i hiszpański teatr oraz dramat współczesny. Obecnie pracuje nad monografią na temat inscenizacji polskich dramatów historycznych powstałych w latach 2010-2020, przygotowywaną w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2020.

Przypisy

1. Zaprezentowała ją w rozmowie z Janą Pacheco: *Dramaturgias Visuales – Entrevista Marta Pazos*, 26 IV 2021, https://www.youtube.com/watch?v=uPy8w1osc3U [dostęp: 21 XII 2021].
2. Zob. *Sonoplastia: arte sonoro*, Redacción Tierra Adentro i Nidia Rosales Moreno, https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/sonoplastia-arte-sonoro/ [dostęp: 23 XII 2021].
3. Ścieżka dźwiękowa stworzona przez Hugo Torresa do *Sztuki bez tytułu* jest dostępna w serwisie Spotify: https://shorturl.at/fAER3 [dostęp: 24 XII 2021].
4. Narodowe Centrum Dramatu w Madrycie tworzą dwa teatry: Teatro María Guerrero i Teatro Valle-Inclán. Każdy z nich ma kilka scen, nazywanych „salami".

Bibliografia

Rodrigo, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Editorial Planeta, Barcelona 1975.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/stroj-szyty-na-miare*

didaskalia
gazeta teatralna

zagranica

„Frauen mit Automaten”: Haiko, Haidalionak i Podhajskaja

Magdalena Hasiuk

Teatr Kryły Chałopa

Aksana Haiko, Locha Czykanas

Frau mit Automat

reżyseria: Aksana Haiko, kompozytorka i muzyczka: Wolha Podhajskaja, scenografia: Swieta Husakowa, wideo: Swieta Husakowa, Karina Baratowa, dźwięk, światło: Witalij Eppow

premiera: 25 września 2021

F*rau mit Automat* to najnowsze przedstawienie niezależnego białoruskiego teatru Kryły Chałopa, do niedawna pracującego w Brześciu. Teatr został zamknięty po zaostrzeniu reżimu Aleksandra Łukaszenki, a część zespołu zmuszono do emigracji, dlatego próby generalne ostatniego spektaklu i jego premiera odbyły się w Polsce.

Aktorka i reżyserka Aksana Haiko zaczęła myśleć o przedstawieniu na temat kobiecego losu ponad pięć lat temu; chciała zmierzyć się z własnym kryzysem tożsamości. Zaczęła przygotowywać materiał z myślą o

monodramie, który z założenia miał być autobiograficzny. Haiko planowała wystąpić nie tylko jako autorka i reżyserka, ale także wykonawczyni. Po latach wspomina, że gdyby wówczas doszło do premiery, spektakl byłby formą autoterapii. Praca nad nim jednak się przeciągała, angażowanie się liderki Kryły Chałopa w inne projekty wymuszało liczne przerwy. W tle różnych doświadczeń artystycznych dojrzewał jednak pomysł przedstawienia, z którym zaczęły łączyć się doświadczenia ruchu #MeToo oraz skrajnego zaostrzenia reżimu w Białorusi po sfałszowanych wyborach w 2020 roku. Historia, która w pierwotnym zamyśle miała być indywidualna i osobista, coraz wyraźniej i dotkliwiej stawała się społeczna i polityczna. Poszczególne perspektywy spojrzenia na doświadczenia konkretnej kobiety – artystki, żony, matki, obywatelki – przenikały się, czyniąc materiał przyszłego spektaklu coraz bardziej wieloznacznym.

Kluczowy wpływ na ostateczną formę przedstawienia *Frau mit Automat*, którego premiera odbyła się 25 września 2021 roku na międzynarodowym festiwalu Wioska Teatralna w Węgajtach, miał dramaturg Locha Czykanas, współtworzący z Haiko warstwę tekstową. To on namówił reżyserkę, by zrezygnowała z formy monodramu i rozdzieliła tekst wypowiadany na scenie między siebie i Swiatłanę Haidalionak. Pomysł Czykanasa nie tylko zmienił znaczenie przedstawienia, ale okazał się niezwykle twórczy teatralnie.

Tekst *Frau mit Automat* to kompilacja obserwacji, doświadczeń i wspomnień Aksany Haiko. Część jej wypowiedzi została zakomponowana poetycko i zrytmizowana, a w wykonaniu aktorek zyskiwała walory wiersza białego, pieśni, poetyckiej litanii. Trudno zapomnieć melorecytację listy potraw przygotowywanych przez „wygodną w użytkowaniu” żonę czy na wpół śpiewane wyznanie: „To ja, żona. […] Starałam się utrzymać dom w czystości. / «Zła gospodyni!» – słyszałam / od rodziców i teściowej. /

Uwijałam się jak pszczoła, hodowałam kwiaty, wyszywałam koronkę, / z pestek fig robiłam ramki, / pościel i zasłony / szyłam sama. / Jestem wygodna w użytkowaniu. Bardzo". Obok przetworzonych poetycko tekstów pojawiły się inne fragmenty wspomnień reżyserki. Pełniły one funkcje scenek rodzajowych, przytoczeń, komicznych, a nawet farsowych relacji, innym razem zatrważających, beznamiętnych komunikatów. Haiko i Czykanas sięgnęli także do innych literackich i pozaliterackich źródeł, łącząc je, zderzając, nakładając jedne na drugie i przeplatając wzajemnie. Wykorzystali fragmenty dramatu Oscara Wilde'a *Salome*, wyimki z opracowania białoruskiej socjolożki i badaczki Anny Szadriny, akapity z książki Siergieja Smirnowa *Brest Fortress*, wiersz Mariny Napruszkiny, fragmenty artykułu *Kobiety i Holokaust: rewizja badań* Joan Ringelheim i wreszcie współczesne relacje kobiet osadzonych w mińskim areszcie śledczym Okrestina i w innych białoruskich więzieniach. To bogactwo okazało się niezbędne, by wyrazić to, co najważniejsze.

Zarówno w autopromocyjnych opisach spektaklu, jak i w komentarzach krytyków odnaleźć można informacje, że we *Frau mit Automat* przedstawione zostały różne tożsamości kobiet: „Żona, Matka, Kochanka, Ofiara, Furia", oraz rozpoznanie, że spektakl traktuje o „przemianie kobiecego podmiotu od uległości i podporządkowania po w pełni samoświadomy podmiot polityczny". Spektakl został podzielony za pomocą zmian światła, kostiumów, muzyki, sposobów narracji na części, które rzeczywiście odpowiadają różnym rolom społecznym przypisywanym kobietom. Jednak *Frau mit Automat* jest przede wszystkim przedstawieniem o bogactwie kobiecej tożsamości, często uwikłanej w społecznie narzucone role i konfrontowanej z trudnymi sytuacjami egzystencjalnymi (przemocą, wojną, uwięzieniem, codzienną bierną agresją) oraz z traumatycznymi doświadczeniami (porzuconej żony, napastowanej artystki, zastraszanej

matki, nastolatki zmuszonej do seksu oralnego).

W przedstawieniu mamy do czynienia nie tyle z różnymi tożsamościami, ile z różnymi doświadczeniami bycia kobietą. W poszczególnych rolach i zadaniach niczym w ściankach diamentu odbija się moc kobiecej aktywności, różnych postaw, elastycznego poszukiwania rozwiązań w opresyjnej rzeczywistości męskiej dominacji. Ideowe przesłanie *Frau mit Automat* bliskie jest rozpoznaniom Pierre'a Bourdieu. Haiko i Czykanas ujawniają rzekomą neutralność i naturalność androcentrycznie urządzonego świata, w którym mężczyzna wskazuje kobiecie, co powinna robić, „jak żyć prawidłowo" i czego chcieć. Tresura społeczna w formie elementarza stereotypów zamyka kobiety w rzeczywistości nadmiernej odpowiedzialności i w wymuszonym poczuciu winy. Rzekoma odpowiedzialność kobiet jest absurdalna. To kobieta zawsze jest winna rozpadowi rodziny, temu, że mężczyzna jej nie szanuje, że czuje się przy niej zagubiony, mało męski i nie potrafi się zrealizować. Winna jest też gwałtu i skierowanej przeciw niej agresji seksualnej. Ponosi odpowiedzialność sama, a nie wspólnie z ojcem dziecka, jeśli jej dziecko buntuje się przeciwko szkole. Winna jest także, gdy nie godzi się z syndromem męczennicy i ofiary.

Twórczynie *Frau mit Automat* podkreślają nie tylko to, że opresja kobiet wpisana jest w struktury społeczne – rodzinne, instytucjonalne (w tym związane z edukacją) i państwowe (polityczne) – ale także to, że krzywdząca kobiety, niesymetryczna wizja świata jest podtrzymywana i konstruowana w dużej mierze także przez część kobiet. W spektaklu należą do tej grupy: pracownica społeczna, dziennikarka, teściowa, matka głównej bohaterki. Spektakl traktuje nie tyle o przemianie kobiecego podmiotu, ile o rozmontowywaniu społecznych ram, które poddają go opresji. Istotna jest świadomość, że współtworząc społeczeństwo, wszyscy bierzemy w nim

udział. W przedstawieniu zostało to pokazane poprzez włączanie widzów do chóru i instruowanie ich, a jaki sposób mają reagować na poszczególne sytuacje. Siedząc na widowni, współtworzyliśmy stereotypy, przyzwalaliśmy na nie, stawaliśmy się obserwatorami często nie naszej, niesprawiedliwej narracji, wszystko w imię konwencji i wygody.

Głównym tematem *Frau mit Automat* nie jest jedynie opresja. W zmaganiu z tym, co społecznie narzucane kobietom, ale i w dokonywaniu własnych wyborów, w przyjmowaniu klęsk i pielęgnowaniu zwycięstw, w podejmowaniu różnych, często heroicznych, choć niewidzialnych dla „męskiej narracji o świecie" działań, w odnajdywaniu sposobów przezwyciężenia trudności, ale i ich przyjmowaniu ujawnia się bowiem siła, wrażliwość i twórczy potencjał kobiet. *Frau mit Automat* to hymn pochwalny na cześć kobiecej siły. Twórcy pokazują, jakim zagrożeniem potrafi być ona dla dyktatury i rzeczywistości opartej na strachu. Kobieta, która postępując zgodnie z wewnętrznym wyzwaniem, działa mimo opresji i lęku i je przezwycięża, jest podobna do rzeki omijającej kolejne przeszkody, zderzającej się ze skałami, drążącej mury, łączącej się z bezkresem oceanu.

Aby ukazać bogactwo, piękno i różnorodność odsłon kobiecej tożsamości, potrzebne było wiele narracji, kilkanaście olśniewających kostiumów (od szarego „futerału na dobrą żonę", przez migoczące stroje wieczorowe i peruki z rozbłyskującymi rogami i wężowym ornamentem, przez lśniącą szatę jak z płócien Vermeera, po strój bokserki i drelich partyjnej aktywistki, która w szlufkach na naboje umieszcza lalki symbolizujące dzieci), ale przede wszystkim wszechobecna, grana na żywo muzyka, równie ważna jak dialog. Wielowarstwowa, quasi-filmowa muzyka Wolhy Podhajskiej jest zresztą samoistnym dziełem sztuki.

Muzyka stapia i łączy obrazy i role, po opowieściach o najbardziej

dramatycznych i traumatycznych doświadczeniach (porodu czy gwałtu) to ona pozwala iść dalej, stymuluje uwagę aktorek i widzów, niekiedy cichnie, zmienia rytm, melodię i natężenia. Jest partnerką wykonawczyń – wpływa na ich grę, zarówno na gesty i ruchy (pobudza, by stawały się bardziej otwarte lub zamknięte, przyspieszone lub powolne, mocne lub delikatne). Dopełnia tekst, punktuje go i wchodzi z nim dialog. Różne głosy splata w historię jednej konkretnej kobiety, a przez to wielu (wszystkich?) kobiet (przynajmniej w tej kulturze, na tej szerokości geograficznej itd.). Pomaga widzom z równą empatią odnieść się do zakochanej naiwnej narzeczonej, porzuconej żony, kobiety żądnej krwi, artystki pouczanej i opresjonowanej, młodocianej ofiary gwałtu, dziewczyny narażonej na przemoc seksualną, a także do „kobiety z automatem" – legendarnej bojowniczki z twierdzy Brześć, która działa, strzela i nigdy nie pudłuje, walczy o sprawiedliwość i wygrywa, która bez względu na okoliczności idzie swoją drogą.

To muzyka jest przewodniczką w kobiecej podróży w głąb siebie, poza schematyczne role i bolesne doświadczenia. To ona pozwala spośród różnych odsłon i zadań kobiecego podmiotu wyłonić się zintegrowanej tożsamości. *Frau mit Automat* na jednym z poziomów opowiada o artystce teatru i teatrze, o różnych jego formach i narzędziach: muzycznych i plastycznych, lalkowych i wykorzystujących formę reality show oraz nowe media. Artystka sięga po te formy, by opowiedzieć własną, równocześnie unikatową i „wspólną" historię.

Z bogactwem form teatralnych łączy się kunszt obu aktorek. Haiko i Haidalionak śpiewają, melorecytują, posługują się plastycznym gestem i ruchem, animują lalki, a kiedy trzeba, powściągliwie i w ogromnym skupieniu opowiadają dawne i współczesne historie. To z opowieści o praktykach przetrwania w więzieniach w czasie Holokaustu i zbliżonych do

nich relacjach więźniarek Łukaszenkowskiego terroru dowiadujemy się o sile i skuteczności siostrzeństwa. W skrajnie opresyjnej sytuacji więzienia kobiety wybierały (i wybierają) postawę czułości, troski i wspierania współwięźniarki (także poprzez ogrzewanie jej własnym ciałem), a nie egoistycznej walki o przetrwanie bądź izolacji. Budowały (i budują) przez to świat, w którym dobro drugiej osoby jest własnym dobrem, a zło wymierzone w jedną osobę godzi we wszystkich. Nastanie takiego świata zwiastuje hymn wybrzmiewający w finale przedstawienia: „Przyszłość będzie / Bezgraniczna / Jasna / Radosna / Udana / Progresywna / Twórcza / Dla wszystkich […] / Otwarta / Uważna i opiekuńcza / Dla wszystkich pokoleń […] / Przyszłość / Dla nas / Dla ciebie / Dla mnie / Dla kobiet […] / Bez pracy / Bez nakazów / Bez chorób / Bez długów / Z miłością / Przyszłość / Dla głodnych / Biednych / Bezimiennych / My / Będzie / Ciekawie / Intensywnie / Wolność”. I jeżeli nawet jest to utopia, ma moc katartyczną. A twórczynie i twórcy niezłomnie i konsekwentnie dowodzą, że najskuteczniejszą amunicją sztuki są empatia i nadzieja.

Wzór cytowania:

Hasiuk, Magdalena, *„Frauen mit Automaten”: Haiko, Haidalionak i Podhajskaja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frauen-mit-automaten-haiko-haidalionak-i-podhajskaja.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

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

Source URL:
https://didaskalia.pl/artykul/frauen-mit-automaten-haiko-haidalionak-i-podhajskaja

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Fenomen Starego?

Joanna Walaszek

Fenomen Starego Teatru, red. Agnieszka Fryz-Więcek, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków 2021

F*enomen Starego Teatru* jest księgą okolicznościową wydaną z okazji zadziwiającego jubileuszu dwustuczterdziestolecia Narodowego Starego Teatru. Nadmiar ambicji – o czym później – szkodzi książce, która chce być i źródłem wiedzy o teatrze, i efektownym albumem, książką popularną i teatrologiczną, „panoramicznym spojrzeniem na historię sceny" i w szczegółowych rozważaniach pytać o fenomen Starego Teatru ostatniego półwiecza. Rozdziały związane z tytułem są w tej książce zdecydowanie najciekawsze. Szczególnie teksty powstałe na podstawie wiedzy autorów i ich własnych doświadczeń uczestnictwa w przedstawieniach. Pytając o specyfikę zjawiska czy okresu działalności Starego Teatru, pytają o to, co ich samych w tym teatrze zafascynowało. Rozważania i analizy mają walor osobistego świadectwa wrażliwych widzów i wnikliwych teatrologów równocześnie. Obejmują dekady dyrekcji, poczynając od lat osiemdziesiątych, i zjawiska obserwowane na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat.

Rozdziały poświęcone kolejnym dyrekcjom, pisane z dzisiejszej perspektywy, nastawione na wydobycie z nich tego, co najbardziej charakterystyczne i wartościowe, pozwalają zobaczyć w nowym świetle historię Starego Teatru, dynamikę jego przemian i kontynuacji. Małgorzata Dziewulska w dyrekcji Stanisława Radwana (1980-1990), postrzeganej często jako chaotyczne próby ratowania teatru w latach osiemdziesiątych poprzez liczne angaże młodych reżyserów, dostrzega metodę dyrektora-kompozytora. Jako muzyk „zawsze szukał własnego, autonomicznego i dialogicznego zarazem miejsca w konstelacji spektaklu. Muzyka nie towarzyszy, mówił, […]. Jej celem jest «ruchome zwierciadło osoby», «zawsze rozszczepiona prawda o ludziach»". Podobnie – upraszczając subtelne rozważania autorki – komponował nie tylko muzykę do wszystkich przedstawień tego czasu, ale i teatr. Oddając głos różnym twórcom, zachowywał jego „dialogiczność". Nie dopuścił do dominacji jednej, jednostronnej idei czy wizji świata w Starym Teatrze. Dziewulską interesuje teatr w relacji z widownią, pyta o to, jak teatr do nas mówił i co mówił o nas jako społeczeństwie w szczególnych momentach historii. Uważnie analizuje przedstawienia Starego przed 1980 rokiem (*Sen o Bezgrzesznej*, *Dziesięć portretów z czajką w tle*), po ogłoszeniu stanu wojennego (*Mord w katedrze*, *Antygona*), a także w pierwszych latach transformacji. Anna R. Burzyńska, pisząc o latach dyrekcji Mikołaja Grabowskiego (2002-2012), skupia uwagę na działalności Starego Teatru, doceniając jej znaczenie w procesach przemian instytucjonalnych i artystycznych. Dyrektor, wraz ze współpracownikami, z kierownikiem literackim Grzegorzem Niziołkiem, Agatą Siwiak, Igą Gańczarczyk, Magdaleną Stojowską, pełnili funkcje kuratorów stymulujących twórczość młodych artystów i nowe poszukiwania poprzez organizację tematycznych warsztatów, festiwali, wreszcie sezonów (re_wizje/romantyzm, re_wizje/antyk, re_wizje/sarmatyzm), inicjujących międzynarodowe wymiany

artystów i teatrów (baz@rt), spotkania z artystami sztuk wizualnych i awangardowymi grupami. Teatr przestawał być tylko miejscem produkcji przedstawień, stawał się też żywym ośrodkiem życia kulturalnego. O kontynuacji tego rodzaju działań (i nowych, np. związanych z MICET-em) mówią późniejsze inicjatywy Starego Teatru wymieniane w *Kalendarium* opracowanym przez Annę Litak, Agnieszkę Fryz-Więcek i Agatę Dąbek. Otwieranie Starego Teatru – jak udowadnia przekonująco Anna R. Burzyńska w tekście pod tym tytułem – miało znaczny wpływ na poszukiwania młodszych i starszych artystów, sposób pracy nad spektaklami, na zmiany języka teatru. Jakub Papuczys wraca do początków dyrekcji Jana Klaty (2013-2017), w precyzyjnych analizach wybranych przedstawień (*Poczet królów polskich*, *Geniusz w golfie*, *Sprawa Gorgonowej*) określa temat i kierunek poszukiwań dyrektora Starego Teatru znamienny dla całego okresu dyrekcji. Tytułowe gry z pamięcią, historią i tradycją, różne w swoich kształtach i rodzajach narracji, prowadzone przez sceniczne kreacje historycznych fantazji, alternatywnych, otwartych historii i biografii, miały na celu podważenie uznanych za skostniałe czy zmitologizowane wyobrażeń, „wypracowanie innych form pamięci". Klata – jak uważa autor – „próbował zmodernizować nie tylko język mówienia o przeszłości, ale też o społeczeństwie, które jest na nim zbudowane".

W powyższych rozdziałach można odnaleźć pewne wątki i idee wyszczególnione w tekstach, których autorzy w szerszej perspektywie patrzą na fenomen Starego Teatru, próbując uchwycić jego bardziej trwałe, swoiste własności. Dariusz Kosiński, pytając *Czym jest krakowski Stary Teatr?*[1], szuka jego tradycji i specyfiki w studium o *Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, które „niejako otwiera dramat nowożytny, będący przede wszystkim dramatem inteligencji – myśli ścigającej samą siebie". Dzieje się tak – dopowiadając ciekawe rozważania autora – w procesie uruchamianym

zmaganiami z dziedzictwem przeszłości (dawny Hamlet, Duch Ojca). Nowy Hamlet, Hamlet Wyspiańskiego, któremu wiedza, doświadczenia życia, dążenia każą powątpiewać w absolutną wartość przekazu tradycji, „podejmuje własne działanie mające na celu zrozumienie otaczającego świata i swojego w nim miejsca". Podobną drogę poznania można dostrzec w rewizjach wyobrażeń historii lat osiemdziesiątych, w późniejszych re_wizjach, w „grach z tradycją". W latach siedemdziesiątych mówiło się o konfrontacjach z mitami. We wszystkich okresach wyraźnie widać wpływ tych działań na postrzeganie współczesnego społeczeństwa. Zaangażowanie teatru w sprawy społeczne jest w tej książce jedną z dominujących własności Starego Teatru. Ale – jak twierdzi Kosiński – nie tyle jest to teatr „krytyczny, atakujący fundamenty i filary dominujących sposobów myślenia, ile raczej teatr pytający sam o siebie i poprzez to wprowadzający nas – świadków, na drogę konfrontacji z wątpliwościami, które z powodów pragmatycznych w życiu codziennym ukrywamy i oddalamy […] teatr inteligencji nie jest tym, który poucza, wywyższając sam siebie […] buduje między sobą a nami swoistą wspólnotę wątpliwości". Dziewulska mówi o nieufności teatru wobec „zbiorowych urojeń". „Nie wiem" artystów pokolenia Michała Borczucha ma długą tradycję i kontynuacje, rzutuje na sposób współpracy artystów. O tym aspekcie procesu twórczego mówi też Beata Guczalska, przywołując przykłady współpracy reżyserów z aktorami. Złożona wizja świata w teatrze, który pozostawia widza w stanie pobudzonej niepewności, formułuje pytania, nie dając na nie odpowiedzi, dotyczy wszystkich omawianych tutaj przedstawień. Widoczna jest w działaniach dyrektorów tak kompletujących zespół reżyserów, by zachować dialogiczność teatru, w działaniach zespołu realizatorów kreujących teatralne narracje wielostronnie oświetlające tematy, w działaniach reżyserów komponujących konstelacje wyrównanego zespołu aktorów w przedstawieniach tak, by nie przeważały racje żadnej ze

stron. Wreszcie w twórczości aktorów kreujących wielowymiarowe postaci i role.

Jak dotąd mogłoby się wydawać, że fenomen Starego Teatru jest dziełem czy też zasługą reżyserów i dyrektorów, ale „życie dawali mu nieodmiennie fenomenalni aktorzy" jak pisze Dziewulska. W najpełniej ujmującym to zagadnienie rozdziale *Być aktorką/aktorem Starego Teatru* Beata Guczalska powiada „Zmieniają się dyrekcje i języki teatru […] a zespół Starego Teatru trwa. Zmieniając się, a równocześnie przechowując w tej zmienionej, nie zawsze rozpoznawalnej formie, skarby swojej tradycji". To nie jest tylko zgrabna formułka, Guczalska bardzo przekonująco udowadnia swoją tezę. Trafnie i wnikliwie opisuje przemiany stylów sztuki aktorskiej, sposobów kreacji ról, wyzwań stawianych przez reżyserów, zmieniających się języków teatru, poczynając od aktorów *Biesów* Wajdy (1971), na aktorach *Wesela* Klaty (2017) kończąc. A równocześnie wskazuje istotne cechy trwającego fenomenu przez lata „stabilnego" i „autonomicznego" zespołu aktorów Starego Teatru, który „był wartością samą w sobie, siłą zdolną wesprzeć reżysera czy dyrektora albo mu się przeciwstawić". Między innymi odnajduje je, tak jak Kosiński, w postawie artystów wobec własnej twórczości, teatru, społeczeństwa. „Do dziś – zauważa Guczalska – praktykuje się tu zasadę, że […] powinno się mówić ze sceny tylko to, w co się osobiście wierzy", wówczas aktorzy gotowi są na ciągle nowe twórcze poszukiwania, odważne, a nawet ryzykowne działania, twórczą, nieopartą na reżyserskiej „władzy" współpracę z innymi artystami. Z tego bloku tekstów wyłaniają się zarysy nadspodziewanie spójnego obrazu fenomenu Starego Teatru, dokładniej tego, co dzisiaj jest postrzegane jako jego fundamentalne cechy i wartości. Jakkolwiek różnią się dociekania widzów-autorów, łączy ich sposób myślenia, w którym można rozpoznać oddziaływanie tego teatru. Potwierdza to tezę Dariusza Kosińskiego o istnieniu pewnej szczególnej „przestrzeni wspólnoty"

Starego Teatru, „ale nie jakieś niby-rytualnej, czczącej w uniesieniu to, co dane do wierzenia, lecz takiej, której członkowie w etycznej solidarności podejmują poszukiwania sensu, ale podejmują je każdy za siebie, na swój sposób, *na ile stać kogo*”.

Egzemplifikacją rozważań Beaty Guczalskiej są esencjonalne opisy konkretnych działań aktorów reprezentatywnych dla kolejnych okresów Starego Teatru. Niemniej czytelnikowi bogato ilustrowanej książki nie jest dane zobaczyć, jak wyglądali. Tu zaczynają się problemy z tą publikacją. Książka jest ładnie wydana, chociaż w formacie niezbyt sprzyjającym lekturze. Fotografie różnych rozmiarów są w niej ciekawie skomponowane (Kaja Gliwa), ale troska o walory plastyczne publikacji umniejsza jej wartość informacyjną. Zdjęcia podpisane są tylko tytułem przedstawienia i nazwiskiem reżysera. Aktorzy, nawet na portretowych zbliżeniach, nie są podpisani. Ten rozpowszechniony ostatnio obyczaj, niezrozumiały w czasie, kiedy tyle mówi się o podmiotowości aktorów, w książce, której bohaterami są artyści Starego Teatru, jest rażący. Co można zobaczyć na nieoznakowanych teatralnych fotografiach? Obrazy, dzieła fotografów, niewiele więcej. Z historycznego punktu widzenia są w tym obrazie Starego Teatru luki, brak lat dziewięćdziesiątych, okresu dyrekcji Tadeusza Bradeckiego, Krystyny Meissner, Jerzego Koeniga. Brak analogicznego do wspomnianych rozdziałów opisu fenomenu Starego Teatru lat siedemdziesiątych. Bez wątpienia okresu bardzo istotnego z punktu widzenia tematu książki. Jagoda Hernik Spalińska zakłada, że twórczość tego czasu jest powszechnie znana, wystarczą tytuły i nazwiska. Uważa, że w opracowaniach pomijana jest rola Jana Pawła Gawlika, jego „polityki personalnej i artystycznej”, w sukcesach teatru. Temat wart pogłębionych badań i namysłu. Niemniej autorka pisząc rozdział *Jan Paweł Gawlik – dyrektor „złotej ery*”, pozostaje przy przeważnie znanych faktach,

powierzchownych obserwacjach i ogólnikowych stwierdzeniach typu: „Dbałość o tradycję i ciągłość narodowej tożsamości wyrażającej się przez idee zawarte w dramacie było rodzajem jego obsesji”. Dziesięcioletnią współpracę dyrektora z zespołem przedstawia tylko (i jednostronnie, posiłkując się wypowiedziami rozgoryczonego wówczas Gawlika) poprzez wyeksponowaną w tekście, niejasno zarysowaną historię konfliktu, który doprowadził do jego dymisji, kiedy to „w Polsce wybuchła rewolucja, która ogarnęła również reżyserów i aktorów Starego” i zawiązał się tam komitet NSZZ Solidarność. Sporo miejsca autorka poświęca biografii Gawlika, m.in. zmianie nazwiska, daty i miejsca urodzenia związanych z dramatyczną historią wojenną. Ale w żaden sposób nie wiąże jej ze Starym Teatrem. A można by – dramatyczne doświadczenia wojenne, jakkolwiek różnego rodzaju, wspólne były czterdziestokilkuletnim reżyserom „złotej ery”. Stary Teatr od czasów Zygmunta Hübnera był teatrem pokoleniowym.

Za czasów Hübnera, w 1965 roku, świętowano stulecie Starego Teatru, Gawlik planował jego dwustulecie, w 2021 roku nowi dyrektorzy, Waldemar Raźniak i Beniamin M. Bukowski, zorganizowali jubileusz dwustuczterdziestolecia Narodowego Starego Teatru. Może jubileusze są specjalnością tego teatru, może są teatrom potrzebne. W sumie dobrze, że towarzyszą im publikacje. Tym razem jednak sztuczne wydłużenie historii Starego książce szkodzi. O kształtowaniu się „fenomenu” Starego Teatru, jego odrębności, szczególnej wartości, można mówić co najwyżej od czasu dyrekcji Władysława Krzemińskiego (1954, 1957-1963) a już na pewno dyrekcji Zygmunta Hübnera (1963-1969), kiedy Stary Teatr zyskiwał coraz większą rangę i znaczenie. W książce nie ma o tym mowy. W rozdziale *Stare dzieje Starego Teatru* pisanym przez Patryka Kenckiego dzieje teatru urywają się w momencie, kiedy w 1893 roku powstał w Krakowie Teatr Miejski, a nie – jak pisze autor– „nazywany Miejskim”. To budynek przy placu

Szczepańskim był okresami zwyczajowo nazywany „starym teatrem”. Dla przypomnienia – Stary Teatr jako instytucja powstał dopiero w 1945 roku, w 1781 roku powstał w Krakowie pierwszy zawodowy teatr grający po polsku. Chyba na użytek jubileuszu wymyślono, nieznaną historykom krakowskiego teatru, dzienną datę pierwszego przedstawienia. Kencki pisze już o Starym Teatrze za czasów Jacka Kluszewskiego. Na czym opiera się tradycja tego teatru? Nawet nie na stałym teatrze, bo nie zawsze taki istniał, nie na graniu w języku polskim, bo nie zawsze pozwalały na to władze. Wybitni aktorzy, „szkoła krakowska” stała się bezpośrednim dziedzictwem Teatru Miejskiego. Po co więc te historyczne fantazje?

Wzór cytowania:

Walaszek, Joanna, *Fenomen Starego?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/fenomen-starego.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Joanna Walaszek – wykładowczyni w Katedrze Teatru i Dramatu UJ od momentu jej powstania do 2021 roku. Jej działalność naukowa, krytyczna i dydaktyczna skupia się wokół zagadnień twórczości wybitnych artystów (reżyserów, aktorów), analizy i opisu przedstawień, scenicznych interpretacji dramatów, procesów przemian idei, estetyki i praktyki polskiego i europejskiego teatru XX i XXI wieku. Autorka książek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (1992), *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele* (2003), *Ślady przedstawień* (2008).

Przypisy

1. Fragmenty tekstu opublikowanego pierwotnie w książce *Narodowy Stary Teatr*, red. Agata Dąbek, Narodowy Stary Teatr, Kraków 2017.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/fenomen-starego*

didaskalia
gazeta teatralna

teatr w książkach

Wstęp do zmiany świata

Bartosz Cudak

Darko Lukić, *Wstęp do teatru stosowanego. Do kogo należy teatr?*, przeł. Gabriela Abrasowicz, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021

Postawione w podtytule książki Darko Lukicia pytanie „do kogo należy teatr?" po jej lekturze okazuje się pytaniem czysto retorycznym. Sam autor w pewnym momencie rozważań reflektuje się i wyjaśnia: „próbuję przedstawić poziom włączania (oraz wykluczania) inności w ramach spektakli teatralnych, i udaje mi się osiągnąć, niestety, głównie to, że od rozdziału do rozdziału wskazuję, do kogo teatr zdecydowanie nie należy i dlaczego tak się dzieje" (s. 158). O czym jest więc *Wstęp do teatru stosowanego*? Mimo że autor sporo pisze o przyczynach i sposobach społecznej dyskryminacji, publikacja jest przede wszystkim rozbudowanym przewodnikiem po tytułowym teatrze stosowanym. W jego ramach, jak wyjaśnia autor, mieszczą się te sceniczne teorie i praktyki, których celem jest włączanie i aktywizowanie tzw. niewidzialnych publiczności, a efektem poprawa ich sytuacji życiowej oraz tworzenie społeczeństwa większej równości. Kompleksowy przegląd teatralnych i performatywnych aktywności jest

jednak podbudowany wiarą autora w potencjał i siłę oddziaływania sztuki. Nie bez powodu rozdział dotyczący wpływu teatru na struktury społeczne otwierają słowa Tony'ego Kushnera: „Sztuka to nie tylko kontemplacja, to także działanie, a każde działanie zmienia świat, przynajmniej trochę" (s. 104).

Książka ma bardzo przejrzysty i uporządkowany układ. Już w pierwszych rozdziałach Lukić wyjaśnia, czym jest (lub może być) badany przez niego teatr stosowany. Szczegółowo omawia również przyczyny i sposoby społecznej, politycznej, kulturowej czy infrastrukturalnej dyskryminacji oraz charakteryzuje jej ofiary. Pisząc o marginalizacji, zwraca szczególną uwagę na hierarchiczny i patriarchalny charakter teatru mainstreamowego, który „finansowany ze środków wszystkich obywateli […] powinien, przynajmniej z zasady, być teatrem należącym do wszystkich obywateli" (s. 26). Jak jednak dalej wskazuje: „w teatrach doszło do zaniedbania potrzeb (dużych) grup ludności wykluczonej, które poprzez takie traktowanie wtłaczane są w obszar niewidzialności" (s. 28). Krytyczne spojrzenie na instytucję – z którym notabene całkowicie się zgadzam – już na wstępie przekonuje czytelnika, że ekskluzywna pozycja tradycyjnego teatru jest jedynie kulturowym wytworem, a sam teatr, jego metody i praktyki powinny w większym stopniu odpowiadać potrzebom lokalnych społeczności. Dlatego też w kolejnych rozdziałach konkretne formy teatru stosowanego autor pokazuje w relacji z wcześniej wspomnianą dyskryminacją oraz tłumaczy, komu i w jaki sposób tak naprawdę one służą. Zarysowuje ponadto genezę każdej omawianej aktywności oraz podaje przykłady jej zastosowania, głównie na teatralnej mapie dzisiejszej Chorwacji. Nie ogranicza się tutaj jednak do instytucjonalnego czy profesjonalnego obiegu, a często opisuje działania amatorskie i lokalne. W ostatniej części publikacji Lukić nie tyle wyciąga wnioski ze swoich obserwacji – bo, jak sam mówi, „intencją tej książki jest

raczej zadawanie pytań niż udzielane odpowiedzi” (s. 232) – ile wskazuje na możliwe społeczno-polityczne rezultaty badań i rozwoju teatru stosowanego. Wskazuje również na zastosowanie omówionych narzędzi i metodologii w szeroko pojętej sztuce performatywnej oraz naukach takich jak edukacja teatralna, teatrologia czy performatyka. Nie pozostawia jednak czytelnika nienasyconego, lecz przeciwnie, jego uwagę kieruje w stronę innych terytoriów, gdzie na własną rękę – na swoim kognitywnym gruncie – może on szukać realizacji teatru stosowanego. W przypadku tak wszechstronnego tematu tego typu rozwiązanie wydaje mi się niezwykle trafne.

Książka zasługuje na uznanie przede wszystkim dlatego, że jest to – zarówno w Chorwacji, jak i w całej Europie – pierwsza tak rozbudowana publikacja, która podsumowuje dotychczasowe osiągnięcia podnoszących jakość życia społecznego praktyk teatralnych. Praktyki te, ze względu na miejsce ich realizacji, intencje czy docelowe grupy odbiorców, Lukić klasyfikuje jako teatr dla rozwoju, teatr muzealny, teatr dla edukacji czy chociażby teatr w zakładach karnych i więzieniach. Pisząc o nich, autor nie tylko przeprowadza imponujący research i dostarcza rzetelnych danych teoretycznych, ale mierzy się też z kwestią problematycznej terminologii. Wielokrotnie zastanawia się, jak pisać o konkretnych grupach czy metodach pracy, by nie powielać przemocowych schematów i precyzyjnie oddać charakter scenicznych praktyk. Użyć przyimka „dla” czy „z”? Czym różni się „teatr ze społecznością” od „teatru uczestnictwa” lub „teatru partycypacyjnego? Jak nazywać społecznie marginalizowanych, skoro „nazewnictwo jest bardzo niejednorodne i dość nieprecyzyjne”? (s. 59). To tylko niektóre z dylematów autora. Podjęcie ostatecznej decyzji zawsze poprzedza dogłębna analiza i powoływanie się na ekspertów. Niektóre fragmenty książki ilustrują więc usytuowany proces myślowy badacza, który terminologiczne zagwozdki filtruje przez swoją wiedzę oraz geograficzne, kulturowe czy historyczne

konteksty. Ujawnianie tego procesu na łamach książki naukowej, dzielenie się z czytelnikami złożonym charakterem omawianego tematu pokazuje Lukicia nie jako wszechwiedzącego eksperta, a raczej jako tego, który przeciera nieznane, niezbadane dotąd szlaki.

Teatr innych oraz *Inność w teatrze* to najciekawsze rozdziały książki. Lukić nawiązuje w nich do działalności osób starszych, aktywizmu feministycznego, kultury queer czy kulturowych reprezentacji osób z niepełnosprawnościami i poszukuje w nich elementów teatru stosowanego. Uważa bowiem, że uznani społecznie za „innych" szczególnie korzystają z metod i narzędzi teatralnych, bo sam teatr „pozwala tym innym mówić o sobie we własnym imieniu i w ten sposób przejść ze strefy społecznej niewidzialności w obszar widzialności i reprezentacji" (s. 139). Autor podkreśla tutaj dobitnie, że zmarginalizowane grupy mogą być zarówno odbiorcami, jak i praktykami teatru. Jak wskazuje: „nie każdy może być aktorem, ale niepełnosprawność nie jest czynnikiem, który ogranicza tego typu zdolności" (s. 75). Najbardziej podoba mi się wystosowany przez autora apel do publicznych teatrów o zaprzestanie wypowiadania się w imieniu mniejszości. Lukić trafnie zauważa, że reprezentowanie niewidzialnych przez ich widzialnych rzeczników wcale nie emancypuje, a wręcz przeciwnie, potęguje wrażenie wykluczenia i podporządkowania.

Jedyne, co – mimo wspomnianego przejrzystego układu – przeszkadza mi w recepcji *Wstępu do teatru stosowanego*, to nadmiar teorii w stosunku do przykładów. Lepszą i mniej monotonną metodą byłoby, moim zdaniem, odwrócenie perspektywy badawczej: podążanie od mikroświata (analiza pojedynczych praktyk) do skali makro (klasyfikacja, wprowadzanie danych teoretycznych, dzielenie się osobistymi refleksjami). Mimo że Lukić w każdym rozdziale wylicza teatry czy grupy teatralne o inkluzywnym

charakterze, nie poświęca im większej uwagi. A szkoda. Wydaje mi się, że szczegółowe opisanie choć jednego procesu twórczego z kręgu działalności teatru stosowanego pomogłoby czytelnikowi lepiej zrozumieć specyficzny, lecz niezwykle istotny charakter tego typu praktyk.

Jak książka Lukicia może rezonować na polskim gruncie? Ze względu na historyczno-kulturowe podobieństwo między Polską a Chorwacją, polski przekład *Wstępu do teatru stosowanego* może przynieść wiele dobrego dla rozwoju badań nad teatrem w naszym kraju. Przedstawione w nim strategie, praktyczne wzorce i rozwiązania z pewnością – prędzej czy później – zostaną przeszczepione na grunt rodzimych teatralnych aktywności, a sama książka jest według mnie istotnym głosem w aktualnej ostatnio debacie na temat przemocowego charakteru teatru. Pozycja ta – jeśli dotrze zarówno do teoretyków, jak i praktyków – może stać się inspiracją do budowania nowych relacji w obrębie teatralnej praktyki. A jak podkreśla cytowana przez autora Doug Borwick: „sztuka nie jest przemysłem dostarczającym produkty. Sztuka jest kwestią relacji osobistych” (s. 136).

Wzór cytowania:

Cudak, Bartosz, *Wstęp do zmiany świata*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wstep-do-zmiany-swiata.

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Autor/ka

Bartosz Cudak – student performatyki UJ.

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/wstep-do-zmiany-swiata*

didaskalia
gazeta teatralna

Noty o książkach

Dramaty pandemiczne, red. Jagoda Hernik Spalińska, Marzena Kuraś, Rafał Węgrzyniak, Polska Kompania Teatralna, Instytut Literatury, Warszawa – Kraków 2021

Publikacja zawiera trzy sztuki współczesnych polskich dramatopisarzy, powstałe w ramach projektu *Dramaty pandemiczne. Zapiski z czasów społecznego dystansu*, przygotowanego przez Polską Kompanię Teatralną (we współpracy z Fundacją Uwaga Na Kulturę!). Projekt został przeprowadzony wiosną 2020 roku, a więc w czasie pierwszego lockdownu spowodowanego pandemią koronawirusa. Prezentowane w tym tomie dramaty stają się więc świadectwem myśli i przeżyć towarzyszących artystom w tym wyjątkowym, niewątpliwie bardzo dziwnym i trudnym momencie dziejowym. Jest to także pierwszy tom serii Biblioteczka Teatrologii.pl wydawanej przez Polską Kompanię Teatralną, mającej na celu promowanie współczesnej polskiej dramaturgii. W tej serii w roku 2021

ukazały się również *Dramaty historyczne* (zawierające dwa utwory Andrzeja Błażewicza) oraz *Rozmowy czasu kwarantanny* Huberta Michalaka.

W skład *Dramatów pandemicznych* wchodzą: *H* Jarosława Jakubowskiego, *Paloma w Buenos Aires* Marka Kochana i *Marudek* Antoniego Wincha. Każdy utwór opatrzony jest wstępem, który pozwala czytelnikowi bliżej poznać autora, jego styl pisania oraz poszukiwania artystyczne, a także zawiera krótką analizę dramatu. Wszystkie trzy dramaty zostały zrealizowane w postaci słuchowisk radiowych, których premiera odbyła się 5 października 2020 roku w Instytucie Teatralnym. Nagrania są dostępne na stronie teatrologia.pl, gdzie zostały umieszczone zaraz po premierze.

Nie wszystkie utwory poruszają bezpośrednio tematy związane z pandemią, we wszystkich jednak obecny jest niepokój oraz refleksje na temat stanu ducha człowieka współczesnego. Pandemia została w nich przede wszystkim wykorzystana jako czas zawieszenia. Marek Kochan w *Palomie w Buenos Aires* traktuje tę sytuację dosłownie, pokazując czas, w którym wszystko stanęło – tak jak wiosną 2020 roku. Zamknięte są sklepy, kościoły, restauracje, a nawet lasy; bohaterowie stają wobec „końca świata” – sytuacji, w której można zrobić coś, na co nie miało się odwagi przez całe życie. Świat, który znali, się skończył, można więc zacząć życie od nowa. A przynajmniej spróbować. W pozostałych dramatach pandemiczny czas zawieszenia zostaje potraktowany metaforycznie jako zawieszenie pomiędzy życiem a śmiercią. Jarosław Jakubowski w *H* przedstawia nam współczesnego Hioba, który w stanie śmierci klinicznej musi skonfrontować się ze swoimi życiowymi wyborami. Dramat odwołuje się do chrześcijańskiej symboliki, krytykując równocześnie współczesną rzeczywistość: człowieka skupionego na sobie, ale także stan teatru czy Kościoła katolickiego. Główny bohater *Marudka* również staje w obliczu śmierci – jest samobójcą, którego

zamiar zostaje przerwany przez telefon od pracowniczki call center. W groteskowej tragikomedii, odwołującej się do teatru absurdu, Antoni Winch również krytykuje stan ducha człowieka współczesnego, a zwłaszcza inteligenta, zagubionego w coraz bardziej powykrzywianym języku nowoczesnej humanistyki. We wszystkich tekstach autorzy kładą nacisk na relacje międzyludzkie – często wypaczone przez rozmaite absurdy i trudności współczesnego świata, a które jednak, na najbardziej podstawowym, emocjonalnym poziomie, mogą nas przed tymi absurdami ocalać.

Zofia Dąbrowska

Aleksandra Młynarczyk-Gemza, *W stronę integracji cienia. Kobiecy foto-rytuał,* Wydawnictwo Universitas, Kraków 2021

Art-book, będący częścią pracy doktorskiej przygotowanej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, podzielony został na dwie części. Pierwsza składa się z trzynastu rozdziałów omawiających trzynaście pytań zadanych przez autorkę zaproszonym do projektu kobietom. Druga zawiera portrety kobiet. Inspirację autorka zaczerpnęła z koncepcji Carla Gustava Junga i wykorzystała pojęcia cienia i konfrontacji z cieniem. Celem spotkań z różnorodną grupą uczestniczek było zbadanie funkcjonowania pojęcia kobiecości i powiązanych z nią perspektyw. Wykorzystana tu otwarta formuła ma za zadanie „oddanie kobietom ich ciała", czyli, jak autorka podkreśla, pozwolenie na swobodną ekspresję, aby pomóc im zrozumieć siebie.

Rozdziały przeprowadzają czytelniczki i czytelników przez zadawane pytania,

kierując perspektywą ich odbioru. Każdy temat zaczyna się od słownikowego wyjaśnienia problematyzowanego terminu, następnie mamy pytania i anonimowe odpowiedzi. Przy każdym bloku znalazł się zbiór słów kluczy, które wyłonione zostały z rozmów. Tematy to między innymi: kobiecość, cykl menstruacyjny, pierś, orgazm, ciało. Pytania są otwarte i zapraszają do subiektywnym, indywidualnych odpowiedzi. Poruszane w nich zagadnienia odnoszą się często do tematów tabuizowanych w dyskursie publicznym. Odpowiedzi są bardzo różnorodne. Autorce udało się stworzyć angażujący zbiór przemyśleń i tematów nieodłącznie związanych z wizerunkiem kobiety. Przewrotnie skontrastowała ze sobą teorie i słownikowe hasła z prawdziwymi historiami z życia. Wolność, nieidealność i bezpieczna przestrzeń dały w efekcie zbiór intymnych zwierzeń ujawniających istotność otwartego mówienia o wszystkich aspektach kobiecości, a nie tylko tych spopularyzowanych lub stereotypowych. Czarno-białe fotografie zaaranżowane zostały w różnorodnych przestrzeniach z użyciem rekwizytów tematyzujących kanony kobiecości. Wykorzystanie równolegle kilku form artystycznych oddaje złożony charakter podjętej przez twórczynię tezy.

Michalina Spychała

Polska awangarda teatralna 1919-1939. Antologia, red. Dorota Fox, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021

Po prawie pięćdziesięciu latach od wydania książki Stanisława Marczaka-Oborskiego *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939: antologia* (z

notami Lidii Kuchtówny) Dorota Fox i Dariusz Kosiński podjęli się zadania stworzenia nowego katalogu polskiej awangardy teatralnej pierwszej połowy XX wieku. Ich gest nie jest jednak ani odpowiedzią, ani powrotem do już istniejącego kanonu, a impulsem inicjującym nowe poszukiwania w obrębie tego tematu. Dlatego autorzy odeszli od teorii „niezdefiniowanej" awangardy, jaką posługiwał się Marczak-Oborski i, jak pisze Kosiński w przedmowie zatytułowanej *Określanie pola*, wykorzystali koncepcję awangardy Renato Poggiolego. Zgodnie z nią Fox i Kosiński sformułowali teoretyczne kryteria, które stanowiły podstawę wyboru tekstów do antologii – cztery „momenty awangardy": aktywizm, antagonizm, nihilizm i agonizm oraz związek awangardy i romantyzmu.

Książka została wydana w ramach serii Instytutu Teatralnego Odzyskana Awangarda i zgodnie z tym hasłem wskazuje na szersze niż dotychczas pole odkrywania i badania polskiej awangardy. Wystarczy spojrzeć na spis treści, aby zauważyć, że wśród zebranych tekstów znajdują się te popularne i uznane za kanoniczne oraz takie, które są słabo znane i nie były współcześnie publikowane. Co istotne, nie jest to zbiór zamknięty i stały, tym samym nie definiuje on twórczości artystek i artystów jako w pełni awangardowych, ale pojawienie się w nim niektórych tekstów ma na celu dostrzeżenia ich awangardowego potencjału.

Na pierwsze trzy części antologii: *Teatr przyszłości*, *Kompozycja przestrzeni*, *Ku doświadczeniu nowej wspólnoty* składają się teksty skupione wokół teorii i myśli awangardowych. Ze względu na ich ogromne zróżnicowanie tematyczne, podana systematyzacja umożliwia zwrócenie uwagi na ich najważniejsze aspekty: propozycje nowych kierunków rozwoju, scenografię oraz aktorów i relacje z publicznością. Niektóre teksty zostały opatrzone fotografiami i projektami teatralnymi, które dopełniają warstwę tekstową, a

w drugiej części czasem nawet ją zastępują.

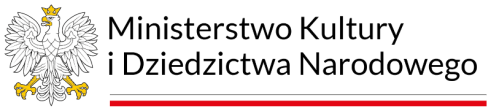
Najbardziej zaskakująca jest czwarta część, niepasująca do poprzednich formą, bo zawierająca teksty weryfikujące i sprawdzające przytoczone wcześniej idee w postaci pospektaklowych przemyśleń. Sugerując się tytułem tej części, *Dane do myślenia* pozostawione na zakończenie książki są punktem wyjścia do własnych przemyśleń czytelniczki lub czytelnika.

Marcelina Durska

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022

Source URL: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-9*

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury